

Международный журнал по теории и истории мировой культуры

Comparative Studies in Culture International Journal

ТЕМА "ПЛЯСКИ СМЕРТИ" В ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ

ЭПИЧЕСКИЙ ГЕРОЙ В "ПЕСНИ О МОЕМ СИДЕ"

ОСКАР УАЙЛЬД И ГРАНИЦЫ КОМЕДИИ

КОМЕДИИ И ЗАМКИ КАРЛА ШТЕРНХАЙМА

ФИЛОСОФСКАЯ МИСТЕРИЯ В РОМАНЕ А. БЕЛОГО "СЕРЕБРЯНЫЙ ГОЛУБЬ"

0

# РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИНСТИТУТ ВЫСШИХ ГУМАНИТАРНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ

 $\bigcirc$ 

RUSSIAN STATE UNIVERSITY FOR THE HUMANITIES INSTITUTE FOR ADVANCED STUDIES IN THE HUMANITIES



Международный журнал по теории и истории мировой культуры

Comparative Studies in Culture International Journal

Выпуск 8

Москва 2001

0



#### СОДЕРЖАНИЕ

### ТЕМА "ПЛЯСКИ СМЕРТИ" В ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ

М. Ю. Реутин "ПЛЯСКА СМЕРТИ" В СРЕДНИЕ ВЕКА 9

В. Б. Мириманов

ПРИГЛАШЕНИЕ НА ТАНЕЦ

Danse macabre

ВЮРЦБУРГСКАЯ "ПЛЯСКА СМЕРТИ"

Перевод со средневерхненемецкого М.Ю. Реутина и Е.В. Родионовой 74

КУЛЬТУРА СРЕДНИХ ВЕКОВ

Т. В. Топорова

ОПЫТ АНАЛИЗА ТЕКСТА: "РАЗРУШЕНИЕ ДОМА ДА ДЕРГА" И "ПРОРИЦАНИЕ ВЕЛЬВЫ" 87

И.В.Ершова

"ПЕСНЬ О МОЕМ СИДЕ": ТРАНСФОРМАЦИЯ ЭПИЧЕСКОГО ГЕРОЯ В КОНТЕКСТЕ СРЕДНЕВЕКОВОЙ КУЛЬТУРЫ

(к постановке проблемы)

96

ИСТОРИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА

М. Л. Андреев ОСКАР УАЙЛЬД И ГРАНИЦЫ КОМЕДИИ 113

О.С.Асписова КОМЕДИИ И ЗАМКИ КАРЛА ШТЕРНХАЙМА 121

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ: ЕГ

EDITORIAL BOARD: Eleazar Meletinsky — Editor-in-Chief

Е.М. Мелетинский — главный редактор М. Л. Андоеев

М.Л. Андреев Michael Andrejev

А.Я. Гуревич А.Л. Доброхотов

Aaron Gurevich Alexander Dobrokhotov

И.Г. Матюшина С.Ю. Неклюдов

Л.П. Петрик

Inna Matiushina Sergej Neckljudov Leonid Petrik

МЕЖДУНАРОДНЫЙ РЕЛАКНИОННЫЙ СОВЕТ:

INTERNATIONAL ADVISORY BOARD:

С.С. Аверинцев Sergej Averintzev Ю.Н. Афанасьев Yuri Afanasjev Л.М. Баткин Leonid Batkin Ж.-П. Вернан Jean-Pierre Vernant

(Франция) (France)

М.Л. Гаспаров
И.Е. Данилова
Вяч.Вс. Иванов
Дж. Констэбл
(США)

Мichael Gasparov
Irina Danilova
Vyacheslav Ivanov
Giles Constable
(USA)

П. Маранда Pierre Maranda (Канада) (Сапаdа)
Ж. Д'Ормессон (Франция) (France)

В.Н. Топоров Vladimir Торогоv В.А. Успенский Boris Uspensky А. Хэтто Arthur Hatto (Великобритания) (Great Britain)

ISBN 5-7281-0545-9

© Коллектив авторов, 2001

© Российский государственный гуманитарный университет, 2001

#### АРХЕТИПИЧЕСКИЕ СЮЖЕТЫ

П.В.Резвых

#### РЕАЛИЗАЦИЯ АРХЕТИПА

Философская мистерия в романе А. Белого "Серебряный голубь" 145

#### **SUMMARIES**

M. Yu. Reutin The Medieval 'Dance of Death' 168

V. B. Mirimanov
Invitation to a Dance: the Danse Macabre
168

T. V. Toporova

An Attempt to Analyse Texts:

'The Destruction of the House Da Derga' and 'Voluspá'

169

O. I. Ershova

"The Song of My Cid": Transformation of the Epic Hero in the Context of Medieval Culture 169

 $M.\ L.\ Andreev$  Oscar Wilde and the Boundaries of Comedy 170

O. S. Aspisova Comedies and Castles of Carl Sternheim 170

P. V. Rezvikh

The Embodiment of an Archetype. A Philosophical Mystery in the Novel by Andrei Belyj 'Serebrjanyj golub' 171

### ТЕМА "ПЛЯСКИ СМЕРТИ" В ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ

Изобразительно-литературный сюжет, известный под названием "Пляска Смерти", принадлежит, как по своей хронологии, так и по своей семантике, к периоду истории культуры, получившему после уже ставшей классической книги Й. Хёйзинги имя "осени Средневековья": он им порождается и сам становится одним из его наиболее ярких отличительных признаков. Нужен был поистине тектонический сдвиг в сознании, чтобы в христианскую иконографию вошел образ всепобеждающей смерти. Считается, что непосредственной причиной появления этого сюжета стала прославленная "Декамероном" чума, унесшая треть населения Европы: зрелище чудовищного мора, поставившего под угрозу само существование рода человеческого, дало толчок к созданию грандиозных композиций на стенах европейских кладбищ, церквей, монастырей.

В публикуемых ниже статьях предложено два взгляда на этот позднесредневековый художественный феномен. Статьи не повторяют дриг дрига: они основаны на разных исследовательских традициях и опираются на различный материал. Так, В. Б. Мириманов исходит из гипотезы о французском происхождении "пляски смерти" — М. Ю. Реутин считает ее родиной Германию; Мириманов полагает начальной датой в истории жанра знаменитые фрески, размещенные в 1424 г. на парижском кладбище Невинноубиенных, — Реутин относит эту дату более чем на полвека вперед, к Вюрибургской "пляске смерти"; исторический финал жанра Реутин видит в гравюрах Ганса Гольбейна-Младшего (1522—1526) — Мириманов продлевает его историю вплоть до фресок кладбищенской церкви в Штраубинге (1763). Наконеи, Мириманова интересцет в первую очередь зрительный ряд "плясок смерти" (рисунок, фреска, гравюра), Реутина текстовый комментарий и реконструируемый на его основе фольклорно-ритиальный сибстрат.

В соответствии с различием исследовательских установок различаются и общие выводы авторов. С точки зрения Мириманова, натуралистическая эстетика "плясок смерти" и ощутимый в них радикальный отказ от всех церковных канонов изображения смерти указывают на то, что в изменившихся исторических условиях прежние мировозэренческие схемы перестают моделировать сознание человека. Человек выходит за границы уютной и хорошо им освоенной смысловой сферы и остается наедине с еще не осмысленной в рамках новой парадигмы жизненной реальностью. По мнению Реутина, "пляска смерти" сложилась в пределах некоего маргинального мифопоэтического ряда, укорененного как в христианском мифе, так и в языческой ритуалистике, и прекращает свое существование вследствие его разложения и полной ассимиляции мифологической системы христианства.

Редколлегия считает возможным предложить вниманию читателей обе статьи, полагая, что в них мы имеем дело с интерпретациями разных уровней, которые, дополняя друг друга, дают в совокупности более цельный образ этого синтетического художественного феномена.

### М. Ю. Реутин

### "ПЛЯСКА СМЕРТИ" В СРЕДНИЕ ВЕКА

КАК ИЗВЕСТНО, на рубеже XII—XIII вв. в результате интенсивного развития и многократного увеличения числа городов Средневековье вступило в свою "классическую" фазу<sup>1</sup>. Началась урбанизация культуры. В тесных пределах средневекового города впервые столкнулись и вошли во взаимодействие ранее разрозненные и существовавшие в известной мере независимо друг от друга традиции: ортодоксально-церковная, нашедшая свое пристанище в монастырях, соборных библиотеках и школах; куртуазная, имевшая оплотом замки духовных и светских магнатов; еретическая, развитая нелегальными сектами манихейского толка, и сельская, ритуально-языческая, восходящая к земледельческим культам древности. Между этими традициями, безусловно, и раньше возникали контакты, но они не имели сплошного, систематического характера. Впрочем, и самой культурной системы еще не было, ибо она реально существует лишь в подобных контактах.

В эпоху высокого и позднего Средневековья все изменилось. Полемизируя по поводу "карнавальной теории" М. Бахтина на страницах культурологического журнала "Эвфорион", А. Я. Гуревич замечает, что "карнавал до карнавала" перерастает в полноценные городские празднества по мере того, как из маргинального явления превращается в факт культурной системы и обретает системные же связи с другими культурными традициями<sup>2</sup>. Но ведь нечто подобное можно сказать и о самих этих традициях. Они вступили в известное взаимодействие; и только в меру и в результате этого взаимодействия возникла система средневековой культуры.

В чем же состоит характерная особенность культуры зрелого "классического" Средневековья? — Каждая из традиций, входящих в нее, представлена двояким образом: не только сама собой, как это имело место и раньше, но и внешними реакциями на нее, как это стало возможным только теперь. Возьмем, к примеру, традицию ортодоксального католицизма. Она — с ее обрядами, догматикой, институциями, писанием и преданием — окоужена ореодом апокрифического христианства с его дегко раздичимыми куртуазной, фольклорной и еретической сферами. Первая обозначена, в частности, мазохистским служением Деве-Премудрости констанцкого доминиканца Генриха Сузо; в экстазах "рейнского мистика", по общему мнению<sup>3</sup>, нашел отражение рыцарский культ Прекрасной Дамы, в котором, в свою очередь, без труда угадываются богородичные мотивы. К другой сфере, фольклорно-языческой, принадлежат разного рода святочные драмы и инсценировки, вроде "представления Ирода" в падуанском соборе<sup>4</sup>, а также южнонемецкие пьесы об Антихристе<sup>5</sup> с их церковной, бюргерской и карнавальной трактовками апокалипсиса. К последней сфере апокрифического христианства относится мистика Майстера  $\Im$ кхарта<sup>6</sup>. Образы и конструкции, позаимствованные из схоластического и неоплатонического богословия<sup>7</sup>, поняты здесь с не вполне, а порой и явно неортодоксальной точки зрения; окормляя страсбургских бегинок,  $\Im$ кхарт, видимо, отчасти разделял взгляды радикального крыла этого полумонашеского движения<sup>8</sup>.

В эпоху раннего Средневековья всего этого быть не могло. Не могло быть того, чтобы каждая из традиций существовала и развивалась в целом "облаке" ее инокультурных перекодировок, осваивала их и, вследствие этого, изменялась — как это, скажем, случилось с карнавалом Нового времени. Речь идет, разумеется, не об отдельных фактах, а о системе взаимовлияний. При этом надо иметь в виду следующее. В период формирования наций происходили локализация и территориальное ограничение, замыкание культурных традиций, в результате чего возникла, а потом и усилилась их национальная самобытность. Это легко доказать на примере литургической и полулитургической драмы. Если раньше клерикальная, куртуазная, сектантская и ритуально-фольклорная традиции, а также жанры (где о них имеет смысл говорить) не находились в системных отношениях друг с другом и имели при этом достаточно широкое региональное распространение, то теперь эти же традиции и жанры вступают в известные взаимоотношения и обретают территориальную локализацию, существенную для их характеристики.

\* \* \*

Одним из наиболее колоритных жанров средневековой культуры была "пляска смерти" 9. Весьма интересна ее ориентация в пределах знакового пространства простонародного католицизма. Она не принадлежала ни к богослужебным, ни к агиографическим жанрам (как, например, секвенция, входная молитва, молитвы евхаристического канона или же житие) и тем не менее в качестве вполне ортодоксальной была принята Церковью. Однако не вызывает сомнений, что своими корнями "пляска смерти" уходила в среду народных оргиастических культов. С XIV по XVI в. она распространилась на большей части Европы и получила в разных национальных культурах разные наименования: "Totentanz" — в Германии, "Danse macabre" – во Франции, "Danza de la muerte" – в Испании, "Doodendans" — в Нидерландах, "Ballo della Morte" — в Италии и "Dance of Machabree" — в Англии. "Пляска смерти" — синтетический жанр. Объединяя художественную словесность и изобразительное искусство, она представляла собой цикл иллюстраций — рисунков, гравюр, картин маслом, фресок, — сопровожденных стихотворным комментарием, прологом и эпилогом. На иллюстрациях изображался танец скелетов с новопреставленными.

"Пляска смерти" использовала "макабрическую" иконографию Средних веков. Смерть в образе мумифицированного трупа, Смерть, рассылающая послов-мертвецов, Смерть-жнец, Смерть-птицелов, Смерть-охотник с

10

аркебузом. Кроме общеевропейской, существовала и региональная символика смерти: шпильман Смерть — в Германии, Смерть-триумфатор — в Италии и Испании, во Франции – могильщик Смерть с киркой, лопатой и гробом. Запечатленные на полях рукописей, в произведениях живописи, монументального и прикладного искусства, образы смерти объединялись в самостоятельный мифопоэтический ряд, отдельный от мифологии хоистианства и отчасти дублировавший функции ее персонажей. Например, Смерть-судия на порталах Парижского, Амьенского и Реймского соборов вместо судии-Христа. В отдельных случаях эмблематика смерти была основана на библейском повествовании: Смерть побежденная — I Кор. 15, 55, всадник Смерть – Апок. 6, 8; 14, 14—20. Изредка привлекались атрибуты других но-



Игральная карта Карла VI. 1392

возаветных персонажей, в частности глазная повязка и покрывало, означавшие духовную слепоту "сынов израилевых", т. е. Синагоги -2 Кор. 3, 14.

"Пляска смерти" сложилась в недрах так называемой покаянной литературы, которая создавалась францисканскими и доминиканскими проповедниками на протяжении высокого и позднего Средневековья. В ее памятниках, "Легенде о трех живых и трех мертвецах" (XII в.), элегии "Я умру" (XIII в.) и др., были определены основные стилистические черты "пляски смерти". Состоящая из 45 строф, "Легенда" комментирует книжную иллюстрацию. В разгар охоты князья встречают на лесной тропе полуразложившихся покойников, те проповедуют им о бренности жизни, суетности мира, ничтожности мирской власти и славы и призывают к покаянию. Когда-то покойник был тем, что живой есть сейчас, живой будет тем, чем стал покойник. Что касается элегии XIII в., то она не связа-

на с изобразительным рядом, но структура ее текста, последовательность 34 предсмертных жалоб, весьма напоминает структуру "пляски смерти". Каждый из латинских дистихов — короля, папы, епископа, рыцаря, турнирного герольда, врача, магната, логика, старика, юноши, богача, судьи, счастливца, молодого дворянина и т. д. — обрамлен формулой "к смерти иду я":

"К смерти иду я, король. Что почести? Что слава мира? Смерти царственный путь. К смерти теперь я иду" (ст. 17—18). "К смерти иду я, прекрасен лицом. Красу и убранство Смерть без пощады сотрет. К смерти теперь я иду" (ст. 47—48).

(Пер. Л. А. Фрейберг)

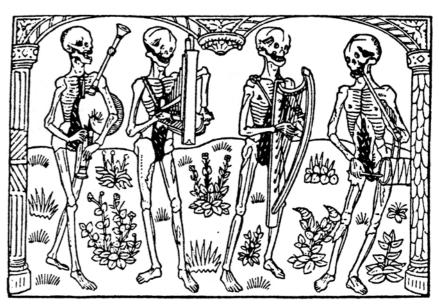
Жанр "пляски смерти" возник в центральной части Германии. Первый ее текст, созданный доминиканцем из Вюрцбурга около 1350 г., дошел до



"Издание Акерманна". 1461

нас в аугсбургской рукописи 1445 г. Через несколько лет после написания текст был переведен на средневерхненемецкий язык, что так каждому латинскому дистиху оригинала стала соответствовать пара четверостиший новопреставленного и скелета, вступивших в условный диалог между собой.

Самое раннее произведение своего жанра, вюрцбургская "пляска смерти" укоренена в разных сферах средневековой культуры. У покаянной литературы она позаимствовала принцип соотнесения текстового и иллюстративного рядов, а также композицию — последовательность реплик различных персонажей.



Фрагмент издания Ги Маршана. 1486

Но в отличие от элегии "Я умру" реплики произносятся теперь не живыми людьми, а покойниками, вовлеченными против своей воли в ночную пляску на кладбище. В качестве их партнеров выступают посланцы Смерти — скелеты. Сама Смерть аккомпанирует им на духовом инструменте ("fistula tartarea"). В поздних изданиях — к ним относится, например, парижское 1485 г. — Смерть заменена на оркестр мертвецов, состоящий из волынщика, барабанщика, флейтиста, арфиста и фисгармониста.

Инфернальной пляской начинаются загробные страдания душ нераскаянных грешников. Но страдания эти изображены не в духе визионерской литературы, как видение живыми загробных мытарств или "хождение по мукам" умерших, но в форме плясовой пантомимы. Площадная пантомима (по-немецки — Reigen, на латыни — chorea) породила в середине XIV в. не только низшие разновидности масленичной пьесы, так называемые хороводную игру и игру-прение, но также и "пляску смерти". У карнавала не было мифа, своего повествовательного ряда, а потому он использовал для себя посторонние, инокультурные тексты: библейские, житийные, апокрифические и покаянную литературу. Карнавал в них проявлялся, "выговаривался" и сообразно себе изменялся. Это, собственно, и было скрытым стимулом возникновения литургической и полулитургической драмы 10, а также "пляски смерти". Задорные партии дураков—ленивцев—вралей и печальные дистихи новопреставленных восходят к одной, песенно-частушечной основе. Но в первом случае она обрела необходимый ей нарратив

ARBOR MUNDI 12 13 ARBOR MUNDI

в анекдоте, шванке о дураках, а во втором в покаянной литературе. Обе ветви связаны общими для них мотивами и деталями пластики. Аксессуары масленичного дурака-Гарлекина включают в себя знаки смерти (например, измазанный экскрементами Морольф из народной книги Гр. Хайдена). Подобно русскому Петрушке, шут, скажем. Нейдгаод Лис или Тиль Уленшпигель. бьет, убивает либо бывает убит, избит, облит навозом; от него разносится трупный смрад и запах испражнений.

Тема смерти и ритуалы убийства, удаления смерти из города занимали важное место в народной культуре. Уничтожение смерти, как правило, осу-



Шут и смерть. Французская гравюра XV в.

ществлялось двумя способами: в результате выноса ее олицетворения, чучела (лейпцигская "процессия проституток", казнивших Фрау Морцану), и в ходе драки-агона двух масок (Бавария, местность Оденвальд). Безусловно, эти аграрные по своему происхождению культы — как по смыслу и общей динамике действия, так и в эстетическом плане — к "пляске смерти" прямого отношения не имели. Они, однако, были той питательной средой, в которой развивалась "пляска смерти". По мере того как карнавал, инсценируемый в XIII—XV вв. на территории города, претерпевал полное переосмысление со стороны и в терминах ортодоксальной церковной доктрины, старая, "аграрная" символика смерти (прелая солома, экскременты, кровь и т. д.) покрывалась пластом "макабрических" символов. Карнавал, особенно масленичный, стал пониматься как подготовка к Великому посту, Квадрагинте, как инсценировка "жизни по плоти" и августиновской "civitatis Diaboli". В его пределах закономерным об-

разом начал формироваться ряд символов смерти, ибо смерть, по слову апостола  $\Pi$ авла (Рим. 6, 23), есть "возмездие за грех": пляшущие скелеты-шуты с бубенцами и в саване, музыканты-скелеты, песчаные часы и апокалиптическая цифра "11", напоминавшая о евангельской притче о "делателях одиннадцатого часа" (Матф. 20, 1—16)<sup>11</sup>. Эти и другие образы воцерковленного карнавала перешли в "пляску смерти".

Имея сложное, отчасти ритуальное, отчасти же литературное происхождение, вюрцбургская "пляска смерти" возникла как реакция на эпидемию чумы 1348 г. Картины Черной смерти — внезапная гибель десятков тысяч человек, погрузка покойников на телеги, их вывоз за город к местам массовых захоронений — вызвали у некоего доминиканца видение "пляски смерти"; в ней участвуют сотни душ нераскаянных, вырванных из жизни грешников, их влечет в хоровод тихая мелодия Смерти: "Fistula tartarea vos jungit in una chorea" (ст. 10). На протяжении следующих столетий связь "пляски смерти" и чумных эпидемий была обязательна, хотя всякий раз спонтанна. Невинная шутка подростков, пляска на ночном кладбище, повергла в 1580 г. население Цюриха в ужас и оцепенение. Со дня на день ожидался приход чумы.

Будучи откликом на всенародное бедствие, вюрцбургская "пляска смерти" обрамлена проповедью о покаянии. Но проповедь эта, обращенная к "мудрецам сего мира", не соответствует содержанию дистихов. Последние, за редким исключением, принадлежат правоверным католикам, труженикам, либо просто человеку: ребенку и матери. Тема греха снята, сильно лишь ощущение смятенности. Смерть убивает всех, независимо от образа жизни: судейского крючка и "возлюбленного Церкви" — кардинала, наживающего капитал купца и "отца монахам" — аббата; не щадит она ни светскую даму, ни насельницу монастыря, всю жизнь отдавшую Богу. Под напором стихии рушится всяческая, казалось бы, безусловная и объективная каузальность, сама учрежденная Богом смысловая система культуры. "К чему молиться?" (ст. 50) — вопрошает монахиня латинской "пляски смерти"; "Помогли ли мои песнопения?" (ст. 173) — вторит ей монахиня немецкого перевода.

Вообще же художественный мир "пляски смерти" из Вюрцбурга делится на две части: то, что было раньше, и то, что будет теперь. Первая (прошедшее время) исполнена света, ясности и гармонии, это "посюсторонняя" жизнь человека; вторая (настоящее время) — его "загробная" жизнь, где все социальные статусы смешаны и уравнены в одной "дикой" пляске под "адское завывание флейты". Граница между частями четко обозначена наречием "пи" ("сейчас же"). Смерть в своих репликах призывает новопреставленных продолжать то дело, которому они посвятили предыдущую жизнь: танцевать... в хороводе мертвых (Дворянка), перчить... головы пляшущих впереди (Повар) и т. д. Повседневная деятельность превращается в свою пародию, инфернально-комическую антитезу. Как видим, в вюрцбургском тексте нашла отражение двучастная компо-

Todejum Narzen:

M Dlauff Henne du must jest springen/
Schurse dich auff und laß dir lingen:
Dein Rolben magst jest wol lan bleiben/
Mein Zans wird dir den Schweiß außtreiben.



Der Nan:

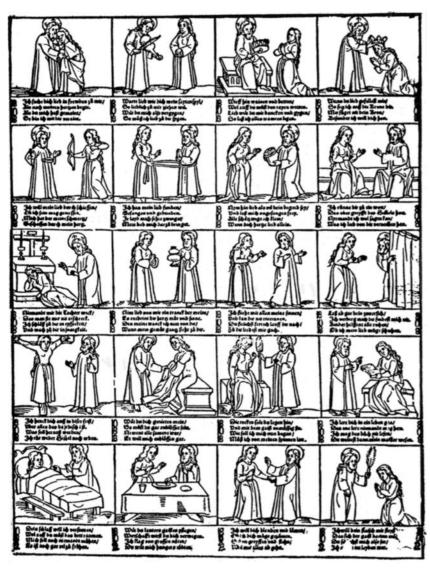
Weh ich wolt gern Holk aufftragen/
Und all Tag viermahl werden g'fchlagen:

Bom Herzen mein und feinen Knechten/
So muß ich mit dem Durzling fechten.

Шут и Смерть Фрагмент копии Большой базельской "пляски смерти". Гравюра Маттеуса Мериана. 1847 зиция, присущая и другим жанрам культуры средневекового города. Восходя к противопоставлению поста и площадного действа, она удерживает в себе образ пространства и времени, выработанный карнавалом. Изначально посредством этого образа осмыслялась смена сезонов (тенсона — масленичный агон), потом протяженность человеческой жизни, состоящей из отдельных отрезков (народные книги о шутах, сюжетные масленичные пьесы), а также ход всемирной истории, разделенной на царство Римского императора/Богемского короля/Бургундского герцога и Антихриста (швейцарско-баварская традиция апокалиптических драм XII-XV вв.). При этом, перемещаясь по разным сферам культуры, обе части упомянутой композиции резко меняли свои ценностные характеристики... Теперь те же части мы видим в "пляске смерти"; посредством карнавального хронотопа в ней эстетически осваивается переход из "посюсторонней" в "загробную" жизнь.

Содержащая в себе дистихи (в переводе — четверостишия) папы, императора, императрицы, короля, кардинала, патриарха, архиепископа, герцога, епископа, графа, аббата, рыцаря, юриста, хормейстера, врача, дворянина, дамы, купца, монахини, калеки, повара, крестьянина, ребенка и матери (всего 24 персонажа), вюрцбургская "пляска смерти" распространяется во второй половине XIV — начале XV в. по всей Германии. По Майну она спустилась к Рейну, вниз по течению — к северному побережью, Гамбургу, Ростоку и Любеку, вверх — к Базелю, Боденскому озеру, Ульму и далее — в Австрию по Дунаю. Первоначально графические изображения и текст "плясок смерти" наносились на пергаментную полосу-свиток около 50 x 150 см (Spruchband), а также разделенный на дватри десятка клейм пергаментный лист "ин фолио" (Bilderbogen). Обе эти разновидности имели хождение в доминиканской среде. Генрих Сузо, ученик Майстера Экхарта (он, кстати, собственноручно произлюстрировал 53-ю главу своей автобиографии изображением Смерти-жнеца), рассылал листы с клеймами душеспасительного содержания окормляемым им монахиням и монахам. Листы постоянно срисовывались, их латынь переводилась на средневерхненемецкий язык, они сопровождали монаха в его странствиях по монастырям, орденским школам, приходам и были подспорьем в проповеди для простого народа, по ним создавалась роспись монастырских капелл, они вешались на стенах и были предметом ночных экстазов и медитаций. Это не была "пляска смерти", но листы Г. Сузо проливают свет на то, каким образом "пляска смерти" реально присутствовала в повседневной жизни средневекового человека. Издатели и коллекционеры XV—XVI вв. придали "пляске смерти" новый вид иллюстрированной народной книги (Blockbuch). При этом хоровод покойников дробился попарно и каждой паре уделялось по отдельной странице. Такой формы придерживался и Г. Гольбейн-Младший.

В третьей четверти XIV в. в результате рукописного репродуцирования и обмена доминиканские миниатюры появляются во Франции и до-



«История любящей души». 1500

стигают Парижа. На их основе в 1375 г. создается новая версия "пляски смерти". Ее автор — член парижского парламента Жан Ле Февр, поэт и переводчик, чудом избежавший смерти во время эпидемии чумы 1374 г. Ле Февр перевел не сохранившуюся версию латинской диалогической



Женская "пляска смерти". 1499

"пляски смерти". Интересно, между прочим, название ее французского перевода. Вспоминая события последних лет, Ле Февр пишет в одном из стихотворений 1376 г.:

Je fis de macabré la danse, qui toutes gens maine à sa tresche et à la fosse les adresche, qui est leur derraine maison<sup>13</sup>.

Эти строки — первое из до сих пор известных употреблений слова "тасаbre", которого этимология и сегодня вызывает самые оживленные споры. В конце XIV в. его понимали как имя собственное; в этом смысле говорили о "Масаbre le docteur" или "le maistre". Поэтому "пляску смерти" зачастую называли "chorea ab eximio Macabro" (т. е. "пляской от достопочтенного Макабра"). Этой же этимологии придерживался и Й. Хёйзинга<sup>14</sup>, а Ф. Арьес, уточняя ее, связывал слово "тасаbre" с именем и простонародным культом ветхозаветных Маккавеев<sup>15</sup>. Ныне это слово принято возводить к арабскому "maqabir" (мн. ч. от "maqbara" — гроб). Спорят, однако, о том, как оно могло попасть во французский язык: было ли завезено крестоносцами (Д. Э. Харитонович (Г. Розенфельд Солдат, а впоследствии было использовано Жаном Ле Февром. Не менее сложен вопрос о слове "la danse". Дело в том, что, кроме танца и пляски,

оно означало драку и бойню. Именно в этом значении его использовал в 1495 г. Максимилиан I для описания расправы над баварскими крестьянами-повстанцами. Переместив центр тяжести на второе значение, мы, возможно, могли бы существенно изменить нашу интерпретацию жанра.

Как и всякий средневековый перевод, "пляска смерти" Ле Февра представляет собой радикальную переработку оригинала: из 24 персонажей остаются 14, их дополняют 16 новых, в том числе буржуа, коннетабль, офицер, судья, магистр, ростовщик, жонглер, щеголь и картезианец. В "пляске смерти", принадлежащей перу не церковного, но светского автора, находит отражение Париж XIV в. — столичный, торговый, университетский город, место скопления церквей и монастырей, центр забав и всевозможных увеселений. Во французском переводе представители духовного и мирских сословий поставлены попеременно, а женские образы опущены. Их отсутствие стимулировало появление "Женской пляски смерти" 1486 г.

Ле Февр дает "пляске смерти" новый поэтический канон, ставший впоследствии общим для романских произведений этого жанра. Латинская "пляска смерти" была написана гекзаметром; анонимный автор вюрцбургского перевода передал внутристиховую рифму ее дистихов (...а...а, ...b...b) парной рифмой раешника-книттельферза (a:a, b:b) размера шванков, масленичных пьес, а впоследствии и "литературы о дураках". Ле Февр разрабатывает восьмистрочную строфу с усложненной системой рифмовки (a:b, a:b, b:c, b:c). Он также меняет местами реплики персонажей, произведя инверсию стихов, сопровождавших сверху и снизу рукописную иллюстрацию. Посланец Смерти не вторит своему партнеру, но приглашает его в хоровод, ответив в первых строках восьмистишия предыдущей жертве. Скелет предоставляет ей последнее слово. возражает, острит, доводит до абсурда ее аргументы. Такая в полном смысле диалогическая манера найдет отклик в испанских и нидерландских "плясках смерти". Все более индивидуализируясь, посланец Смерти постепенно превращается в самую Смерть. Эта метаморфоза завершится в изданиях XVI в.; ночной хоровод в них поделен на отдельные пары, и каждой паре посвящено по отдельной странице. Листая страницы, воспитанный симультанной сценой зритель будет всякий раз узнавать одну и ту же Смерть, поочередно влекущую за собой жителей чумного города.

В парижской "пляске смерти", в отличие от "пляски смерти" из Вюрцбурга, содержится весьма острая критика нравов. Распространяя ее лишь на духовное сословие, Ле Февр сопоставляет иерархический статус его представителей с их человеческими слабостями и порочностью. Кардинал жалеет об утрате богатых одежд (ст. 61–62), патриарх должен расстаться с мечтой стать папой (ст. 89–92), аббат прощается с доходным аббатством (ст. 181–184), доминиканец признается сам, что много грешил, а каялся мало (ст. 316–319), монаху уж не стать приором (ст. 305–308), священнику не получать платы за отпевание (ст. 419–420) и т. д. Если немецкого переводчика интересовали мытарства душ нераскаянных греш-

20



Венецианская гравюра. Ок. 1500

ников, загробное бытие, то его французский коллега обращается к посюсторонней человеческой жизни. Мерилом жизни является смерть. Перед ее лицом не умерший, но в конвульсиях умирающий человек осознает суетность и тщетность своих потуг и стоемлений.

В исходном виде рукописной миниатюры произведение Жана Ле Февра не сохранилось. Однако его текстовой ряд был запечатлен на фресках кладбища Сент-Инносан (Париж, 1424—1425). Навеянные событиями Столетней войны, эти фрески дошли до нас в гравюрных копиях XV в., издававшихся типографами Ги Маршаном (1485) и Пьером Ле Ружем (1490). К кладбищенским фрескам Сент-Инносан также восходит фриз в местечке Ля Шез Дье на юге Франции (между 1460—1470).

Французская "пляска смерти" вызвала к жизни соответствующие традиции в Англии и Италии. Во время английской оккупации Парижа фрески кладбища Сент-Инносан были перерисованы монахом Джоном Лидгейтом. Несколько лет спустя "пляска смерти" появляется в Лондоне, она украсила стены кладбища при монастыре св. Павла (ок. 1440). "Пляску смерти" видел Шекспир в одной из приходских церквей Стратфорда. В Тауэре находился гобелен с вытканными силуэтами новопреставленных и скелетов; в Солсберийском соборе до наших дней сохранился фрагмент с образами Смерти и юноши.

В Италии "пляска смерти" получила распространение в виде листов с клеймами и бумажных свитков. В качестве наиболее типичных ее образцов известны Флорентийский манускрипт и Венецианская гравюра (ок. 1500). Не будучи особо популярной, итальянская "пляска смерти"

### La Canzona de Adorti

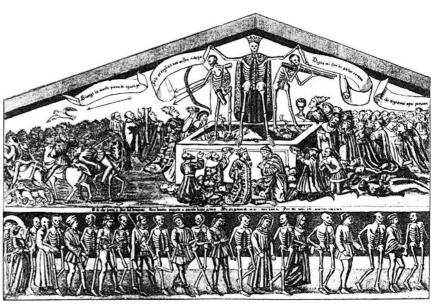


Инсценировка "триумфа смерти" во время карнавала в Флоренции 1511 г. Гравюра XVI в.

безуспешно конкурировала с изображениями триумфа Смерти и в конце концов была ими вытеснена из национальной культуры. Одним из таких изображений триумфа являются фрески пизанского Кампо Санто, написанные под впечатлением чумы 1348 г. Мотив триумфа, как правило, исключал мотив пляски, но иногда мотивы могли сочетаться. Примером тому служит двухъярусная композиция в Клузоне, близ Бергамо (1486).

На Пиренейском полуострове "пляска смерти" возникла задолго до знакомства с текстом Жана Ле Февра. Этот факт, между прочим, вызвал к жизни "испанскую" гипотезу о месте ее зарождения. Исконная "пляска смерти" Испании имела не иллюстративно-текстовой, но танцевально-хороводный характер. В Каталонии середины XIV в. ее исполнял хоровод пилигримов возле церкви или на кладбище в сопровождении латинской песни "Мы устремляемся к смерти". Вместе с ночными играми цюрихских подростков и нидерландскими придворными пантомимами XV в. каталонский хоровод свидетельствует, что за живописными и вербальными манифестациями "пляски смерти" некогда стояла массовая ритуальная практика.

Во второй половине XV в. под воздействием произведения  $\Lambda$ е Февра в Испании возникла Всеобщая "пляска смерти". Сложилась обычная



Фреска "триумфа смерти" в Клузоне близ Бергамо. 1486

для простонародной культуры оппозиция неоформленного фольклорного квазижанра и его рафинированного канона, созданного в кругах бюргерской культурной элиты. Ориентированный на иностранный образец, канон одновременно укоренен в местной традиции. Испанская "пляска смерти" включает в себя 33 персонажа, среди них — казначея, сборщиков подаяния и податей, иподьякона, дьякона, архидьякона, сакристана, привратника, еврейского раввина и мавританского первосвященника. В отличие от немецкого и французского переводов, в испанской "пляске смерти" царит не элегический дух покорности, но дух несогласия и противления. Папа молит о заступничестве Христа и Деву Марию, король собирает дружину (ст. 28), коннетабль приказывает седлать коня (ст. 26), щеголь призывает на помощь даму сердца (ст. 34). Над смятенным миром раздается зов триумфатора Смерти, влекущей в свой хоровод "всех... людей всех сословий" (ст. 15). Всеобщая "пляска смерти" объединяет мотивы, разведенные по отдельным ярусам композиции Клузоне.

Наибольшую любовь и популярность "пляска смерти" снискала в Германии. В XV в. здесь возникли три ее разновидности: верхне-, нижне- и средненемецкая.

Верхненемецкая представлена в первую очередь "пляской смерти" из Ульма и Метница (Каринтия, 1490). Размещенные в крытой галерее монастырского дворика и на стенах восьмиугольного склепа, оба произведения состоят в самом близком родстве с вюрцбургским диалогическим тек-



Фрагмент "пляски смерти" в Метнице. Каринтия, 1490



Фрагмент "пляски смерти" в Ульме. 1490

стом 1350 г.; их связывает стихотворный размер комментария, а также количество и порядок следования новопреставленных. Ульмский фриз старше метницкого. Он был создан в 1440 г. по благословению аббата Ульриха Штробля. Годом раньше тот участвовал в Базельском поместном соборе, разогнанном эпидемией чумы 1439 г. Остается неясным, привез



Фрагмент Большой базельской "пляски смерти". 1440



Фрагмент Малой базельской "пляски смерти". 1450

ли Штробль рукописный свиток, на основании которого позже писались фрески Базеля, или же эти фрески — опять-таки посредством Штробля — стали образцом фресок ульмских.

Большая (доминиканского монастыря, ок. 1440) и Малая (женского монастыря Клингенталь, 1450) базельские "пляски смерти" пользовались в средневековой Европе исключительной популярностью. Под их влиянием находились многие художники XV—XVI вв., в частности бернский гуманист Никлаус Мануэль Дейтч. Обе "пляски смерти" восходят к единому манускрипту. Имея, вероятно, отношение к гипотетическому свитку Ульриха Штробля, манускрипт дошел до нас в форме иллюстрированной книги 1465 г.

Являясь элементом декора архитектурных сооружений, базельские фрески играли важную роль в построении монастырского и городского пространства. Изображения "пляски смерти" тяготели, как правило, к следующим плоскостям.

- 1. Кладбищенская стена и стены склепа (Париж, Лондон, Метниц). Маркируя пространство массовых захоронений, "пляска смерти" имеет подытоживающий характер. Это памятник жертвам эпидемии, созданный после ее ухода теми, кто остался в живых.
- 2. "Kreuzgang" внутренняя галерея монастырского дворика (Ульм; Базель, монастырь Клингенталь). Украшая собой место отдыха и досуга

ARBOR MUNDI 24 25 ARBOR MUNDI

монахов, "пляска смерти" определяет тему медитации и молитвенного размышления. В этом качестве она близка упомянутым выше листам  $\Gamma$ . Сузо с их лубочной историей о любви Бога и христианской души; впрочем, листы предназначались не для коллективного, а для индивидуального, келейного пользования.

3. Стена монастыря или фасад здания, обращенные к жилым кварталам (Ля Шез Дье; Клузоне; Базель, доминиканский монастырь). Написанная в разгар эпидемии, "пляска смерти" задумана как предупреждение живым. Отсюда ее критическая направленность и подчеркнутая репрезентативность. (В базельских фресках обычный список дополнен образами лесного брата, слепца, шута, еврея, фогта, шультаса, ростовщика, бегинки, уличного музыканта, девушки, язычника и язычницы. В 1568 г. этот список расширен реставратором Г. Х. Клаубером.) Будучи обличением, "пляска смерти" также является общественной исповедью. Она заказывается цехом либо церковной общиной — заказывается с тем, чтобы художник изобразил перед лицом Творца человеческий, но в акте изображения отчужденный от человека грех ("Беззакония мои я сознаю, и грех мой всегда предо мною..." —  $\Pi$ c. 50, 5). Изображение порока некоторым образом совпадает с исповеданием; то и другое предполагает его осознание и покаяние. Следует напомнить, что покаянные настроения, в той или иной мере всегда присущие христианскому видению мира, чрезвычайно обостряются в эпоху великих чумных эпидемий и находят выражение в явлениях, граничащих с ересью: не только в "макабрической" живописи, но и в процессиях "самобичующихся" 18. Истерия покаяния сопровождается всплесками юдофобии, которая, в частности, проявлялась в карнавальных еврейских погромах ("Judenlauf").

Итак, в "пляске смерти" запечатлено вполне рациональное отношение общества к себе самому и отношение общества к Богу. Но эти интенции: от мастера к обличаемой его кистью общине и от общины через мастера к Богу — легли вторым слоем на исходные, более или менее скрытые смыслы. Как было показано выше, "пляска смерти" имела истоки не только в ортодоксально-церковной, но и в ритуально-фольклорной культуре. Следовательно, она могла перенять знаковый опыт последней. Знаковый опыт 19 — это совокупность мыслительных процедур, стоящих за субстратом, предметной воплощенностью символа: фетиша, иконы, знака в обыденном его понимании и аллегории. Все эти символы составляли образный строй площадного действа.

Из города выносят и "убивают" чучело Смерти: коллективные, в конечном счете субъективные, позаимствованные из низовой мифологии, смыслы находят объективацию в постороннем предмете; предмет строится соответственным образом (саван, прелая солома, каркас из сухих веток) и становится символом; уничтожая предмет, уничтожают источник, в котором субъективные смыслы заданы в качестве объективных, концентрированно и отстраненно. Убивают самую Смерть. В фетише<sup>20</sup>, как известно,



Фрагмент бернской "пляски смерти" Никлауса Мануэля. 1516—1519

совпадают субстрат и значение, — его сквозная предметность, поскольку он изготовлен, и одушевленность, поскольку "изгнание", "смерть", "казнь" и "проклятья" могут относиться лишь к живым существам. В этом совпадении возник парадоксальный образ живой пляшущей Смерти.

Хотя образ Смерти уходит корнями в знаковость фетиша, сама "пляска смерти" магична. Магический символ, икона не изображает вещь, но реально являет ее. Иначе говоря, эта вещь существует в двух ипостасях: сама по себе и в форме своего "знакового инобытия" (термин А. Ф. Лосева), как ее являющий символ. Манипулируя символом, можно оказать влияние на вещь — посредством тайной, но совершенно реальной связи вещи и символа: скажем, стимулировать ее плодородие (пародии карнавала) или оказать защитное действие (карнавальные процессии-цуги). "Пляска смерти" выполняла защитные функции, поэтому она наносилась на пространные, открытые, отовсюду видные плоскости. На такой плоскости была написана, в частности, бернская фреска Н. Мануэля (1516—1519). До недавнего времени в ней видели только образец критики общественных нравов; опираясь на "макабрическую" живопись Базеля, Мануэль, как полагали, изобразил портреты своих современников: императоров Франциска I, Карла V и папы Климента VII. Но последние исследования показали, что в одеждах папы, епископов, кардиналов и императоров Смертью влекутся в ночной хоровод... живые родственники и друзья Мануэля. Отдавая причитающуюся эпидемии дань, город документировал кистью художника мрачную процедуру. Когда эпидемия возвращалась, документ предъявлялся. Написанные на стене фрески становились городским оберегом, и прежде всего они защищали изображенных в ней лиц.

Защита — одна из основных функций "макабрических" фресок. Но опыт магии часто не был востребован. И тогда ее символы становились обычными знаками, которые не являли, а изображали<sup>21</sup> посторонние вещи, не имея к этим вещам никакого сущностного, онтологического отношения. И вот этот-то знаковый ряд — иконографический и вербальный — мог наполняться любым содержанием: дидактическим, патетическим, элегическим, сатирическим. Взять, к примеру, сатиру. Наиболее ярко она проявилась в светской "пляске смерти" Ле Февра. В поздних произведениях жанра она распространялась не только на клириков, но на все сословия средневекового общества. В предреформационные годы сатира заостряется и теряет присущую ей этикетность, родственную этикетности французского фабльо и немецкого шванка. Поздняя "пляска смерти" Н. Мануэля сопоставима с масленичными представлениями Г. Сакса, направлявшего острие своей критики против именитых горожан Нюрнберга и членов городского совета.

Образный строй "пляски смерти", конечно же, не сводился к изобразительным знакам, иконам и фетишам. Со временем в него вошли аллегории, т. е. символы, сквозь конкретное значение которых просвечивает другое, глобальное и часто весьма отвлеченное содержание. Одной из таких аллегорий стали скелеты. Они лишились своей былой знаковой сути, перестали быть предметно-телесным воплощением Смерти; теперь они означают эпидемию, лишенную каких бы то ни было пластических атрибутов. Образы новопреставленных уже не защищают собой и не критикуют конкретных людей и сословия, они указывают на пороки: сребролюбие, похоть, тщеславие. "Пляска смерти" (скажем, в гравюрной серии Г. Гольбейна) превращается в религиозное моралите. Нечто подобное случилось и с карнавалом; строй его архаических знаков — магических пародий и фетишей, — будучи последовательно переименован в терминах ортодоксальной доктрины, превратился в мир аллегорий<sup>22</sup>.

Как видим, "пляска смерти" объединила в себе, по существу, разные символы: от древнего до современного — и вполне изощренного. Поэтому ее адекватное чтение (как человеком давней эпохи, так и современным ученым) предполагает наличие разных семиотических навыков. В "пляске смерти" часто видят что-то одно — либо моралите, либо сатиру; между тем ее образный мир гораздо богаче и многогранней. Сложившись на протяжении нескольких культурных эпох, он их совместил в едином синхроническом срезе.

В середине—второй половине XV в. в приморских городах Германии возникла нижненемецкая разновидность "пляски смерти". Созданная в



Фрагмент любекской "пляски смерти" Бернта Нотке. 1463 (копия, г. Риваль)

Вюрцбурге, пришедшая в Париж через пограничный Эльзас, "пляска смерти" возвращается в Любек торговыми путями Ганзейского союза. Непрерывная череда чумных эпидемий (1406, 1420, 1427—1430, 1437—1439, 1451, 1462—1464, 1473—1474, 1483—1485 и 1494 гг.) создала для нее благодатную почву как в плане общественных настроений, так и в плане живописной традиции. Бюргерское искусство столицы Ганзы было переполнено символикой быстротечности жизни. Здесь процветали лубочные жанры "зерцал смерти" (miroir de la mort), "книжиц на память" (Andachtsbuch), "искусства доброй кончины" (ars bene moriendi). Были популярны листы для расклейки на стенах с изображением "колеса счастья"; эти эстампы, как и лубочные книги, печатались в типографии Ганса фон Гетелена. Там же издавались листы "пляски смерти" в ее вюрцбургском варианте, исстари здесь бытовавшем. Ему на смену пришел парижский извод... "Макабрические" образы проникли и в местный театр, изменив смысл его традиционных сюжетов. Так, любекская пасхальная драма (ок. 1463) содержит в своем эпилоге, вместо привычного апофеоза, диалог дьявола с душами нераскаянных грешников, а написанная в стиле масленичной тенсоны "Игра о Смерти и Жизни" Н. Меркатория (1484) кончается поражением последней.

Пиком этой традиции стала любекская "пляска смерти". Она была завершена 15 августа 1463 г., в дни страшной эпидемии чумы, поразившей, помимо самого Любека, весь север Германии, включая Люнебург, Росток, Гамбург и Висмар. Художник Бернт Нотке начертал "пляску смерти" на холстах, натянутых вдоль внутренних стен церкви Марии (Мариенкир-хе), перестраивавшейся незадолго до этого несколько раз в соответствии с последними французскими архитектурными веяниями. Находясь под воздействием модного текста Ле Февра, Нотке оставил из 30-ти его персонажей лишь 22, дополнив их двумя новыми — герцогом и герцогиней. Это было технически важно, поскольку перед Нотке стояла задача разместить на 24-х полях устаревшей "пляски смерти" из Вюрцбурга ее но-

вую парижскую версию. С обеими редакциями — парижской и вюрцбургской — любекскую "пляску смерти" связывают многочисленные текстовые и графические реминисценции.

Как, однако, понять присутствие скелетов в пространстве, где пелась месса и звучали молитвы? Такой молитвенный опыт, пожалуй, можно было бы объяснить следующим образом. Немецкие историки средневековой культуры Д. Р. Мозер (Мюнхен) и В. Мешер (Констанц)<sup>23</sup> видят в карнавале, особенно масленичном, сознательную инсценировку "жизни по плоти", "города дьявола". Карнавал является отправной, низшей точкой, откуда начинается исполненный молитвы и подвига путь к мистерии Пасхи. Вероятно, таким и был карнавал, но не "классический", восходящий к древним сельскохозяйственным культам, а католический, воцерковленный, — карнавал, чей язык подвергся постороннему описанию со стороны метаязыка церковной доктрины. Но этот-то карнавал и был питательной средой "макабрических" образов. Если продолжить мысль немецких ученых, то "пляску смерти" можно понять как попытку создать, смоделировать пространство "кромешного мира", из которого в дни чумных эпидемий молилась община: "Сердце мое трепещет во мне, и смертные ужасы напали на меня. Страх и трепет нашел на меня, и ужас объял меня" (Пс. 54). Такое пространство вполне совместимо с пространством сакральным, — ведь здесь проводились мессы дураков/иподьяконов. Не мешает, кстати, напомнить, что в интерьере католической церкви, соответственно темам конкретных праздников богослужебного года, могли разворачиваться иллюзии разных пространств: светелки, где совершается Вечеря (причастие в "зеленый четверг"), гробницы Христа (гроб, который водружается в "великую пятницу") и т. д. Вокруг уникальных событий организовалось уникальное же пространство, которое существовало на протяжении вполне уникальных дней. Этот квазидраматургический опыт могла использовать не только церковная драма, но и "пляска смерти".

В истории "пляски смерти" особое место занимают фрески, написанные около 1484 г. в притворе Мариенкирхе в Берлине. Посредством рукописной миниатюры они связаны с настенной живописью гамбургской церкви св. Магдалины (1473—1474), а через нее — с полотнами Б. Нотке. Из общего ряда берлинскую "пляску смерти" выделяют несколько особенностей. Расположенная на смежных стенах, она занимает площадь 2 х 25 кв. м и распадается на два ряда: ряд духовенства (от причетника до папы) и ряд мирян (от императора до шута). Высшие представители церковной и мирской иерархий изображены рядом с распятием, размещенным в углу. Хоровод новопреставленных движется не как обычно слева направо, но устремлен к своему мистическому центру, к Христу. Снабженную шестистрочными виршами (в этом видят усечение парижско-любекских восьмистиший) берлинскую "пляску смерти" открывает проповедь "брата из ордена святого Франциска". Вместо тихо музицирующей Смерти под его кафедрой нарисован черт с волынкой.





Фрагменты "пляски смерти" в Мариенкирхе в Берлине. Ок. 1484

Берлинская "пляска смерти" проникнута бюргерским духом. Подчеркивая свою симпатию к беднякам и малым мира сего, анонимный автор противопоставляет их власть имущим и богачам. Если в любекском произведении разнообразная социальная практика интегрирована в образ божественно упорядоченного мира (осуждается лишь уклонение от профессионального долга: ложь, обвес т. п.), то произведение берлинское рассматривает эту практику в узко аскетическом плане. Автора не интересует собственно характер деятельности, ее принципы, цели, значение для общества; его интересуют скорей ее мистико-этические свойства: как она выглядит в глазах Творца, и является ли она тем добрым делом, коим вера жива. В "пляске смерти" берлинской Мариенкирхе ощутима не





Гейдельбергское издание "пляски смерти". 1485

суховато-рассудочная доминиканская религиозность, но религиозность францисканская, спонтанно-эмоциональная. С христианской активности, с заслуг перед Богом акцент смещен на милосердие Божье. "Помоги, Иисусе, да не буду потерян!" (ст. 60), "Со мной Иисус и все святые!" (ст. 72), "Да поможет мне Божья сила и Иисус Христос!" (ст. 132), "О Христе, не дай мне отпасть от тебя!" (ст. 288) — восклицают новопреставленные в ответ на призыв Распятого: "Войдите со Мной в хоровод мертвецов!" (ст. 186). Христос не защищает от гибели, но приглашает сораспяться и воскреснуть с ним; берлинская "пляска смерти" имплищитно содержит в себе редчайший в западноевропейской культуре мотив "выведения из ада".

Фрески Мариенкирхе демонстрируют постепенное врастание средневековой квазимифологии смерти в мифологическую систему христианства. Если раньше эпидемии, войны и массовая гибель людей описывались в терминах иного, пусть зачаточного мифопоэтического ряда, то теперь они осмысляются в категориях христианской доктрины. Посланцы Смерти — скелеты становятся рудиментом, Смерть как персонаж упраздняется, ее замещает Христос.

В отличие от верхне- и нижненемецкой, средненемецкая разновидность "пляски смерти" существовала только в рукописном и печатном виде. Оттиснутая на дорогом пергаменте, украшенная позолотой, она исполнена в стиле бургундско-фламандской книжной иллюминации. По нарядам и украшениям участвующих в ней новопреставленных "пляска

# Die Edelfram.



Дворянка Гравюра из "пляски смерти" Ганса Гольбейна-Младшего. 1538

ARBOR MUNDI 32 ARBOR MUNDI

Daß Altweyb.



Старуха Гравюра из "пляски смерти" Ганса Гольбейна-Младшего. 1538

смерти" датируется 1460 г. Восьмистрочный комментарий обнаруживает ее родство с парижско-любекским каноном; впрочем, на "пляску смерти" оказал известное влияние и вюрцбургский текст, свидетельство чему — ряд общих персонажей. Все издания средненемецкой "пляски смерти" — гейдельбергское (1485), майнцкое (1492) и мюнхенское (ок. 1510) — восходят к одному гипотетическому источнику. Им был, по-видимому, рукописный или печатный лист, состоящий из пяти рядов клейм. Противопоставление духовного и светских сословий, критика доминиканского и бенедиктинского орденов, белого духовенства, а также апеллящия к милосердию Божьему, вместо призыва к осознанию грехов и борьбе с ними, — все это причисляет средненемецкое произведение к францисканской духовной традиции.

Двухвековая история "пляски смерти" завершается циклом гравюр Г. Гольбейна-Младшего (1523—1526). Гольбейн создал тот подытоживающий образ "пляски смерти", который, заслонив собой историю самого жанра, вошел в европейскую и мировую культуру как его классическое воплощение.

Объединяющий в себе 40 изображений, цикл Гольбейна-Младшего основан на Большой и Малой базельских "плясках смерти"; в Базеле художник жил с 1514 по 1526 г. Здесь он принял заказ лионских типографов братьев Трехзель проиллюстрировать поэму "Вкушение райского яблока". Из-за смерти резчика Ганса Лютцельбургера произведение Г. Гольбейна вышло в свет лишь в 1538 г. в виде небольшой "книжицы на память". Ее гравюры были снабжены французскими двустишиями, написанными Жиллем Коррозе, и латинскими цитатами из Библии, специально подобранными Эразмом Роттердамским. (Впоследствии текст много раз изменялся.) В 1542 г. родственник Лютера Георг Ельмер осуществил повторное издание гольбейновской "пляски смерти".

Гольбейн-Младший создал свой шедевр, опираясь на принципы, отрицающие мировоззренческую основу средневековой "пляски смерти". Если раньше ее темой было загробное мытарство душ нераскаянных грешников, а позже — ситуация умирания, то Гольбейн вводит Смерть в чертоги ренессансного мира, тем самым разоблачая его иллюзорное благополучие и ложную гармоничность. Будучи сведен к чистому отрицанию мнимых ценностей мира, образ смерти теряет традиционную мифологическую семантику (жнец, триумфатор, гробокопатель, вольнщик...) и выходит за пределы того набора смыслов, внутри которого он некогда существовал и который запечатлен в средневековой иконографии. Скелет превращается не в персонификацию, но отвлеченную аллегорию Смерти.

Обычно смерть фигурировала в церковных, монастырских и кладбищенских фресках как событие общественное — причем не только как массовое явление в дни эпидемий, но и как предмет коллективного созерцания и осмысления. В рассчитанном на приватный просмотр цикле  $\Gamma$ . Гольбейна смерть становится делом сугубо личным. Такой сдвиг вызван

не только развитием книгопечатания и техническими приемами — например, манерой иллюстраторов XVI в. разрывать хоровод скелетов и мертвецов на отдельные пары. Он вызван в первую очередь ренессансной индивидуализацией человека; частный человек созерцает смерть частных людей. "Пляска смерти", как правило, не рассылается по монастырям с назидательной целью, она больше не используется проповедниками в качестве живописных "exempla". Из повода для дальнейших творческих претворений "пляска смерти" превращается в предмет массового производства, сбыта и потребления. В этом плане она разделила судьбу прочих жанров средневекового города $^{24}$ .

Для гравюр Г. Гольбейна характерна эстетизация темы. Приближение Смерти становится поводом извлечь из него максимальный эффект: скажем, сравнить сухую пластику скелета с пластикой задрапированного в ткани человеческого тела. В противоположность давней традиции зрительный ряд выпячивается и играет главную роль. Комментарий отступает на второй план и воспринимается как вспомогательное, второстепенное средство. Былое равновесие рушится, из ритуально-магического произведения с множеством функций "пляска смерти" превращается в произведение только художественное.

Эти метаморфозы отразили глубинные изменения, имевшие место в сознании средневекового общества. В обновленном мировоззренческом окружении существование "пляски смерти" — в ее традиционном качестве — перестало быть возможным.

- Эта идея, развитая в работах школы "Анналов", проиллюстрирована историком культуры Иоахимом Бумке на немецком материале; см.: Bumke J. Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter. München. 1994.
- <sup>2</sup> Gurjewitsch A.J. Bachtin und der Karneval. Zu Dietz-Rudiger Moser "Lachkultur des Mittelalters? Michael Bachtin und die Folgen seiner Theorie" // Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte. Heidelberg, 1991. Bd. 85. S. 423–429.
- <sup>3</sup> См. об этом: *Gröber C*. Der Mystiker Heinrich Seuse. Freiburg, 1941.
- <sup>4</sup> Young K. The Drama of Medieval Church: In 2 vol. Oxford, 1933–1951, Vol. 2, P. 99,
- <sup>5</sup> Реутин М.Ю. Игры об Антихристе в южной Германии. Средневековая пародия. М., 1994.
- 6 См. о нем: Preger W. Geschichte der deutschen Mystik im Mittelalter: In 3 Bdn. Aalen, 1962; Ruh K. Meister Eckhart. Theologe, Prediger, Mystiker. München, 1985.
- <sup>7</sup> См. о соотношении мистики Экхарта и современной ему схоластики: Ebeling H. Meister Eckharts Mystik. Studien zu den Geisteskämpfen um die Wende des 13. Jahrhunderts. Stuttgart, 1966; о соотношении мистики Экхарта и неоплатонизма: Lossky V. Théologie négative et connaissance de Dieu chez Maître Eckhart. P., 1960.
- 8 Trusen W. Der Prozeß gegen Meister Eckhart. Vorgeschichte, Verlauf und Folgen. Padeborn; München; Wien; Zürich, 1988.
- 9 Основные работы по "пляске смерти": Stammler W. Totentänze des Mittelalters. München, 1922; Breede E. Studien zu den lateinischen und deutschsprachlichen Totentanztexten des 13. bis 17. Jahrhunderts. Halle (Saale), 1931; Cosacchi St.

- Makabertanz. Der Totentanz in Kunst, Poesie und Brauchtum des Mittelalters. Meisenheim am Glan, 1965; Rosenfeld H. Der mittelalterliche Totentanz. Köln; Wien, 1974 (далее в тексте указание строф по этому изданию); Idem. Totentanz // Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. B.: N. Y., 1984. Bd. 4. S. 513—523.
- 10 Андреев М.Л. Средневековая европейская драма. Происхождение и становление (X—XIII вв.). М., 1989. С. 10; Он же. Второе рождение европейской драмы // Проблема жанра в литературе средневековья. М., 1994. С. 27—44.
- В своем развитии карнавал прошел три фазы: 1. "Карнавал до карнавала", языческие культы раннего средневековья, известные по сочинениям Макробия, западных апологетов и "готским играм" при дворе византийских императоров, в частности Константина Багрянородного; 2. "Классический карнавал", хорошо документированные традиции площадных действ в крупных европейских городах XIII—XV вв. с присущим им развитым пародийным рядом; 3. "Карнавал после карнавала", святочные и масленичные празднества позднего Средневековья и Нового времени, интегрированные в знаковую систему (онтологию, этику, эстетику) и календарь католической церкви. См.: Реутим М.Ю. Народная культура Германии: позднее Средневековье и Возрождение. М., 1996. С. 16—62. Гл. "Карнавал".
- 12 Об эпидемиях см.: Lechner K. Das große Sterben in Deutschland in Jahren 1348 bis 1351 und die folgenden Pestepidemien bis zum Schluße des 14. Jahrhunderts. Insbruck, 1884; Hecker J.F.C. Die großen Volkskrankheiten des Mittelalters. Hildesheim, 1964; Bergdolt K. Der schwarze Tod in Europa. Die Große Pest und das Ende des Mittelalters. München, 1994; Horrox R. The Black Death. Manchester; N. Y., 1994.
- 13 Цит. по: Rosenfeld H. Der mittelalterliche Totentanz. S. 120: "Я сочинил Макабрский пляс, / который всех людей увлекает в свой хоровод / и посылает их в могилу, / она же есть их земляной дом".
- $^{14}$   $X\ddot{e}\ddot{u}$ зинга  $\ddot{H}$ . Осень Средневековья. Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах. М., 1988. С. 156—157.
- <sup>15</sup> *Арьес Ф.* Человек перед лицом смерти. М., 1992. С. 129.
- 16 Харитонович Э.Д. Комментарии / Хёйзинга Й. Осень Средневековья. С. 486.
- 17 Rosenfeld H. Der mittelalterliche Totentanz, S. 121.
- <sup>18</sup> О движении "самобичующихся" см.: Reutlingen H. von. Die Lieder und Melodien der Geißler des Jahres 1349. Hildesheim, 1900. (переиэд. – 1969); Hübner A. Die deutschen Geißlerlieder. B.; Leipzig, 1931.
- 19 Знаковая система Средневековья подробно описана в недавно вышедшей в Германии энциклопедии семиотики (Semiotik. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur / Hrsg. von R. Posner, K. Robering, Th.A. Sebeok, B.: N. Y.: Walter de Gruyter, 1997. Bd. 1. 1198 s.). В ней прежде всего дано определение знака, сформулированное Августином и общепринятое на протяжении 10-ти веков евоопейской истории: "Signum est quod se josum sensui et oraeter se aliquid animo ostendit" (Знак есть то, что себя сообщает чувству и помимо себя — нечто духу. "О диалектике"). В разделе, посвященном Средним векам (с. 984—1198), рассмотрены концепции знака в патоистике и схоластике ("Zeichenkonzeotionen in der Philosophie des lateinischen Mittelalters". St. Meier-Oeser, Геомания, с. 984—1022), эстетике ("Sign Conceptions in Aesthetics in the Latin Middle Ages", Francoise Bare, Бельгия, с. 1022—1029). в математике ("Sign Conceptions in Mathematics in the Latin Middle Ages", George Molland, Англия, с. 1029—1035), логике ("Sign Conceptions in Logic in the Latin Middle Ages", St.F. Brown, США, с. 1036—1046), грамматике, риторике и поэтике ("Zeichenkonzeotionen in der Grammatik, Rhetorik und Poetik des lateinischen Mittelalters", М.Н. Wörner, Ирландия, с. 1046—1059), а также знаковость музыки

ARBOR MUNDI

("Sign Conceptions in Music in the Latin Middle Ages", Fr. A. Gallo, Италия, с. 1060–1064), архитектуры, изобразительного искусства ("Zeichenkonzeptionen in der Architektur und bildenden Kunst des lateinischen Mittelalters", H. Holländer, Германия. с. 1065–1094), медицины ("Sign Conceptions in Medicine in the Latin Middle Ages", С. Магмо, Италия, с. 1094—1099), естествознания, натуофилософии ("Zeichenkonzeptionen in der Naturlehre des lateinischen Mittelalters", L. Kaczmarek, Германия, с. 1099—1115), религиозной ("Zeichenkonzeptionen in der Religion des lateinischen Mittelalters", R. Suntrup, Германия, с. 1115—1132) и повседневной жизни ("Zeichenkonzeotionen im Alltagsleben des europäischen Mittelalters", K. Frerichs, Feomaния, с. 1132—1148). В отдельных разделах рассмотрены знаковые системы византийской культуры ("Zeichenkonzeptionen im griechischen Mittelalter", F. Tinnefeld, Германия, с. 1148—1183) и иудаизма ("Sign Conceptions in the Judaic Tradition", Cl. Gandelman, Израиль, с. 1183—1198). Хотя отдельные статьи посвящены семиотике кельтской (с. 763–802), германской (с. 803–822) и славянской (с. 822–830) культур, язычество хоистианской эпохи, карнавал и городской комизм, к сожалению. в энциклопедии отражения не нашли.

- $^{20}\,$  О структуре фетиша см.: Античная литература / А.Ф. Лосев, Г.А. Сонкина и др. М., 1980. С. 17—18.
- 21 Противопоставление "являющих" и "изображающих" символов развито прот. А. Шмеманом; см.: Шмеман А. Евхаристия. Таинство Царства. Париж, 1984. С. 35—37 и след.
- 22 Подробней об этом см.: Реутин М.Ю. Народная культура Германии: позднее Средневековье и Возрождение. С. 51—58.
- 23 Moser D.-R. Fastnacht—Fasching—Karneval. Das Fest der "Verkehrten Welt". Graz; Wien; Köln, 1986; Mezger W. Narrenidee und Fastnachtsbrauch. Studien zum Fortleben des Mittelalters in der europäischen Festkultur. Konstanz, 1991. Эта же концепция была развита Д.Р. Мозером в ходе инициированной им международной полемики вокруг идей М. Бахтина на страницах журнала "Эвфорион" в 1990—1993 гг.
- 24 Переход от народной культуры к культуре массовой в Германии первой половине XVI в. особенно хорошо ощутим на примере немецкого шванка. Сборник И. Паули "В шутку и всерьез" (1522) делит его историю на два периода: ранний и поздний. Ранние сборники ("Поп Амис", "Поп из Каленберга", "Нейдгард Лис", "Брат Раш", "Соломон и Морольф" и "Тиль Уленшпигель"), как правило опирались на длительные устные традиции и по способу своего бытования коллективное чтение вслух, спонтанно переходящее в импровизацию и инсценировку, стояли между устным (mentifact) и письменным или печатным текстом (artifact). Заключая в себе, кроме шванков, басни, загадки, словопрения, паремии и разные междужанровые образования, ранние народные книги дают представление о синкретической устной культуре средневекового города. Поздние сборники, за исключением некоторых ("Шильдбюргеры", "Петер Лой", "Доктор Фауст"), имели характер авторских произведений; за ними не было никаких устных традиций, они писались в огромном количестве по трафаретам и предполагали чтение "про себя", дома или в дороге. В этом смысле история шванка напоминает историю "пляски смерти".

#### В. Б. Мириманов

## ПРИГЛАШЕНИЕ НА ТАНЕЦ Danse macabre

В ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XV в. в европейское искусство врывается тема смерти — отвратительной, глумливой, всепо-беждающей. Приплясывающие скелеты, мертвецы с вываливающимися внутренностями вовлекают живых в свой хоровод. Композиция, получившая название "Danse macabre" 1, впервые появилась в виде фрески в 1424 г. под аркадами парижского кладбища Невинноубиенных младенцев (des Saints Innocents).

Символы смерти — череп (реже — скелет) Адама в основании распятия — использовались в христианской иконографии для утверждения победы над Смертью и жизни в ином мире. К этому вечному миру обращены были взгляды и жесты надгробных статуй, возлежащих в фамильных склепах и церковных приделах. Едва ли не внезапно их сменяет транси — жалкий обнаженный труп. Вместо умиротворенного лика, иератической позы, условных одеяний, соответствующих благочестивых эпитафий — пугающе достоверное изображение разлагающегося тела, воплощение ужаса реальной смерти. В транси Гийома де Арсиньи запечатлен судорожный жест: мертвец пытается костлявыми пальцами прикрыть иссохший пенис. На надгробии кардинала Легранжа высечена убийственная надпись: "Скоро ты будешь как я — безобразный труп, изъеденный червями".

Такие надгробия появляются во Франции около 1380 г. В церковных криптах эти натурально изображенные мертвецы должны были производить впечатление разверэшихся могил. Для человека той эпохи покойники, лежавшие под плитами в полу церкви (гнившие там всегда в непосредственной близости под ногами молящихся), вышли вдруг на поверхность. Невидимо происходившее под землей — обнажилось. Считается общепризнанным, что обращение к теме смерти в литературе, театре, музыке, изобразительном искусстве в конце Средневековья — открытие смерти как разложения, — осознание реальной смерти происходит в результате потрясения, вызванного эпидемией чумы, первая волна которой в 1348—1350 гг. унесла, как считают, треть населения Европы<sup>3</sup>. По этой версии, именно эпидемия чумы является первопричиной интереса к теме смерти. Тем более что начиная с пизанской фрески "Триумф Смерти" (1350), появившейся сразу после первой волны эпидемии, отмечается ряд других совпадений в датах.

В 1347 г. в средиземноморские порты прибыли первые зараженные чумой. В 1348—1349 гг. эпидемия распространялась со скоростью от 30 до 100 км в месяц; заболевшие оставались в живых не более трех— четырех дней. Голод и непрекращающаяся война усиливали смертоносный ха-

39 ARBOR MUNDI

рактер эпидемии; ослабленные голодом теряют сопротивляемость и быстро погибают, сокращение производителей и общее расстройство экономики увеличивают масштабы потерь от голода и эпидемий. А. Корвизье— автор исследований по истории европейских войн— добавляет, что война в это время стала смертоносной из-за использования наемников, которые практиковали тактику выжженной земли. Бежавшее от войны население становилось дополнительным разносчиком эпидемии.

Шок от массовой смерти — это также постоянное и повсеместное присутствие мертвых тел. По свидетельству очевидцев, умершие оставались по многу дней непогребенными, так как их некому было хоронить. На дорогах, у городских ворот валялись трупы — жертвы голода, войны и чумы. В ретроспекции все выглядит так, как будто эти картины обнажили лицо реальной смерти, открылся зримый ее облик, и этим объясняется тот факт, что неотвратимость смерти-разложения (которую и прежде не обходили богословские трактаты) становится с конца XIV в. одной из навязчивых тем искусства. "Отвратительные изображения обнаженных тел, охваченных тлением или иссохших и сморщенных, с вывернутыми в судорожной агонии конечностями и зияющим ртом, с разверстыми внутренностями, где кишат черви"<sup>4</sup>, появляются спорадически еще и в XVII в. Несмотря на хронологическое совмещение, представляется недостаточным заключение о том, что новое видение, новая трактовка смерти в искусстве, ее непосредственное натуралистическое изображение стали результатом лицезрения мертвых тел — жертв чумы, голода и войны, что, в конечном счете, откровение смерти пришло от непогребенного мертвого тела, а равенство всех перед лицом смерти, отраженное в композициях Данс макабр, — итог тех же гекатомб.

То время знало о мертвых больше нас: мир живых соприкасался с миром мертвых повседневно. Мы узнаем об этом из описаний средневековых кладбищ. Располагавшиеся вокруг церкви кладбища на протяжении всего Средневековья были местом публичной жизни: проповедей, причащений, процессий, убежищем во время войны, а в некоторых случаях и местом проживания: "...постоянные жители кладбищ, — пишет Арьес, расхаживали там, не обращая внимания на трупы, кости и постоянно стоявший там тяжелый запах. И другим людям кладбище служило форумом, рыночной площадью, местом прогулок и встреч, игр и любовных свиданий"5. Здесь совершались деловые сделки, отправлялось правосудие, размещались общинные службы. В подтверждение факта, который, по его мнению, мог бы показаться неправдоподобным, Арьес ссылается на документ XII в., сообщающий о строительстве на кладбище общественной печи для выпечки хлеба. (Совмещение пекарни с кладбищем действительно может показаться невероятным, однако мне самому довелось видеть одну из таких печей. Она находится на древнем корсиканском кладбище вблизи руин старой церкви в нескольких километрах к югу от Патримонио.)



Le mort
Sous faictez lelbay le semble
Cardinal: sus legierement
Suivons les autres tous ensèbe.
Rien ny vault elbaissement.
Sous auez vescu haultement.
Et en honneur a grant devis:
Prenez en gre les batement.
En grant honneur le pert laduis
Le cardinal

Hay bien cause de mesvair Quant ie me voy de cy pres pris. La mort med venuee adallir: Plus ne vediray vert ne gris. Chapeau rouge chappe de pris De fault laster a grant destrette: He ne lauoye pas apris. Eoute joye fine en trittette. Te mort
Tenes noble roy cousonne
Renomme de force et de proesse:
Adis susez environne
De grant pôpez: de grát noblese
Dais maintenát toute haultese
Laissers: vous nestes pas scul.
Deu aures de vostre richesse.
Le plus riche na qun linceul.

Le roy

Be nay point apris a danler
A danle et note si sauuage
Las: on peut veoir et penser
Que vault orgueil force signage.
Dort detruit tout: cet son vlage: Audi tott le grant que le maindre. Qui moing se prise plus ett sage. En la fin fault deuenir cendre:

Смерть и Кардинал; Смерть и Король Гравюра 1485 г., воспроизводящая фрагмент парижской фрески La Danse macabre, 1424

ARBOR MUNDI 40 41 ARBOR MUNDI



Lemort One vous tires la telle arriete Archeveloue: tirez vous pres. Anes vous peur mon ne vos fiers Me doubtes: vous venres avres. Act pas touliours la most épres Fout home: et le suit cotte a cotte. Rendre convient debtes et prett. One fore fault compter a lotte Larcheuelque

Las: je ne scay ou regarder Eat fuis par mort a grant dettroit Ou fuiray ie pour moy aider. Certes qui bien la congnoitroit Por de raffon iamais nitroit. Blus ne gerray en châbre painte. Dorir me convient cest le droit. Quất faire fault ceit grất cotraite.

Lemort Dous qui entre les grans barons Aues eu renon cheuallier: Dblies trompettes darons Et me suivez sans sommellier. Les dames folies reueillier En faifant danfer longue piece. & autre danle fault veillier. Ce one lun fait lautre despiece. Le cheualier Or ay ie ette auctorile En plufeure fais: et bien fame. Des grans et des petis pile: Muec ce des dames ame.

Re oncques ne fus diffame

A la court de leigneur notables

Dais a ce con fuis tout palme.

Dettoubs le ciel na rien ettable.

Смерть и Епископ; Смерть и Рыцарь Гравюра 1485 г., воспроизводящая фрагмент парижской фрески La Danse macabre, 1424



Le mort Pa: maiare: par la paaeres Papesia foig de vous deffedre Benes toft: et me regardet. Blus bomes nelpouenteres. Ou pelez vous; cy fault entebre Dais vous en lerel bien lardes dit:et raconte. Eatost aures la bouche dose

Le moinne Hamatte mieur encoze ettre En doittre et faire mon feruice Cett vna lieu devott et belettre Dr av ie comme fol et nice Ou teps patte comis mait vice

Lemost Plurier. de lens delreugle Dufure ettes tant avengle. Aprez moinne fas plus actedre Que darget gaigner tout ardez. Comme chafcun Car le dieu qui ett merueilleur Bome nect: fors que vet et cedre Ma vitie de vous: tout perdes' Die dome ed moult peu de chofe. A tout perore: ed cop perilleur. Lufurier De convient il si tost mozir:

Ce med grat pale z grat greua que ma mai copte Et ne me pourroit secourir. ce Encore a viure Don oz: mo arget: ma cheuace me prette. He vopl mozirila mort mauace Il deura de re Re quoy nay pas fait penitace Dail il men desplait some toute four au compte. Souffilant, dieu me loit propice Quelt ce de male acoustumance: Det pas quitte: Chalcun neit pas joyeur à dale. Eel a beaux yeur à ne voit goute qui doit de refte.

Le poure home

Dlure et tant maluais pechie Et cett homme: qui approuchie Se let de la mort: nen tient conte. Deime largent:

Смерть и Монах; Смерть и Ростовщик Гравюра 1485 г., воспроизводящая фрагмент парижской фрески La Danse macabre, 1424

ARBOR MUNDI 42 43 ARBOR MUNDI Сохранились яркие описания быта парижского кладбища, на котором впервые появилось изображение Данс макабр. Кладбище и небольшая часовня у ворот Сен-Дени существовали уже в XII в., о чем свидетельствует документ, связанный с захоронением здесь одного пользовавшегося большой популярностью святого В 1130 г., во времена Людовика VI, здесь была построена церковь Невинноубиенных младенцев. В 1408 г. ее портал был украшен скульптурой, изображавшей один из самых популярных в то время сюжетов — "Сказ о трех живых и трех мертвых". Этот сюжет, более чем на столетие опережающий Данс макабр, широко распространяется в XIII в., причем его истоки, возможно, восходят к началу XI в. Церковь и кладбище, со временем оказавшиеся почти в центре города, просуществовали здесь до 1786 г.

В 1325 г. стена, окружавшая кладбище, была изнутри дублирована аркадой. В помещении, под сводом, соединявшим стену с арками, находился оссуарий (charnier). Здесь складывались кости, выброшенные на поверхность при рытье новых могил на месте старых. С XV в. эти разломанные и перемешанные кости и черепа превращаются в своеобразные экспозиции — свидетельство всеобщего посмертного равенства. В этом смысле чума и войны, кажется, не могли добавить ничего нового.

Те же помещения под арками кладбища Saints Innocents использовались для торговли и различных промыслов. Арьес приводит свидетельство Гийома Бретонского о занятиях здесь проститущией уже в 1186 г. Этот центр общественной жизни ("былое место объявлений, провозглашения приговоров, аукционов, место собраний общины, прогулок, игр, свиданий, темных делишек...") оставался в полной мере кладбищем. Один из авторов XVII в., которого цитирует Арьес, замечает: "...посреди этой сутолоки совершались захоронения, раскапывались могилы, извлекались из земли еще не разложившиеся до конца трупы"8. Под арками кладбища Невинноубиенных были постоянные места галантерейщиков, торговцев бельем, публичных писателей, сочинявших за 20 су любовные письма в высоком стиле (представители этого ремесла изображены в некоторых композициях Данс макабр<sup>9</sup>).

Среди шедевров кладбища, кроме знаменитой несохранившейся фрески, был памятник, изображавший Смерть в виде скелета, держащего в одной руке саван, в другой — картуш с четверостишием:

"Среди живых нет силача, Ни такого ловкача, Кого б не сразила моим копьем, Чтобы отправить червям на прокорм".

Происхождение и смысл Данс макабр остаются предметом споров. Установленным можно считать, что впервые словосочетание Danse macabre встречается в поэме Жана Ле Февра "Le Respit de la mort": "Je fis de Macabré la danse, Qui sont gent maine à sa trace Et à la fosse les adresse..."10.

При этом происхождение, исходное значение слова macabre остается  ${\rm неяchыm}^{11}$ .

Задолго до появления поэмы Ле Февра и фрески на кладбище Saints Innocents тема эфемерности человеческого существования варьируется в популярном латинском тексте Vado mori, в котором раньше, чем в Данс макабр, в связи с темой смерти появляются иерархически выстроенные ряды светских и церковных персонажей. Другой популярный текст — "Сказ о трех живых и трех мертвых" — также опережает кое в чем Данс макабр. Вероятно, здесь впервые Смерть выступает как реальная смерть: посланцы Смерти ошеломляют своих живых двойников, явившись им в виде разлагающихся трупов. Этот момент ближе всего подводит к истокам Данс макабр.

Хотя загадка Данс макабр этим не исчерпывается, она связана с внезапным вторжением массовой смерти. *Реальная* смерть входит в искусство позднего Средневековья со своим специфическим сюжетом и его особой стилистикой, предвещая конец Вечности.

В Данс макабр образ Смерти выходит за рамки канонической трактовки или вольного, но благочестивого прикосновения к теме. Прямое видение, обращенное непосредственно к вещественному миру, создает образ, напоминающий о реальной смерти.

Стилистика макабр (транси и др.) — одно из наиболее ярких проявлений перехода к новой, современной фазе в истории западной цивилизации, когда источником знания становится непосредственно сама реальность. Способ изображения, обнажающий фактическую картину смерти, органичен складывающейся парадигме знания, которое теперь опирается на факт, опыт. Первичность мира (а не картины мира) становится отличием западноевропейского сознания. Не в последнюю очередь эта особенность проявилась в Данс макабр в способности не отводя глаз смотреть в лицо смерти-уничтожения.

Отныне смерть — это не отлаженный rite de passage, теперь это конкретная индивидуальная смерть — то, с чем связана наибольшая глубина и острота страдания; ожидание неведомого, небытия делают мысль о смерти невыносимой. Нерелигиозное сознание, не находящее опоры в образах смерти—сна (античность), смерти—пробуждения (Средневековье), обходит тему небытия. В современной парадигме знания для этого состо-

яния нет соответствующей матрицы. Чистое небытие невообразимо (в его образе всегда присутствует воображающий).

Не только марксистская идеология, изначально обнаруживавшая в этом пункте несостоятельность, но и современное западное общество замалчивают смерть. "Смерть больше не вносит в ритм жизни паузу. Человек исчезает мгновенно. В городах все происходит отныне так, словно никто не умирает" 12.

Но что-то меняется: в 1970-е годы одна за другой выходят книги Е. Морана, П. Шаню, Ф. Арьеса, М. Вовелля, Дж. Зиглера, Г. Абра<sup>13</sup>.

"Тема смерти сегодня актуальна" — говорится в аннотации к книге Г. Кайзера "Танцующая смерть". «Смерть открывают как неизвестное явление. В последние годы теме смерти и умирания посвящено множество работ. Симпозиумы обсуждают проблему гуманной смерти, искусство, театр, литература вновь разрабатывают стилистику Данс макабр. В прошлом появление этой темы указывало на кризисное состояние скрытого страха и беспокойства, возвращение "пляски смерти" в искусство и исторические науки — показатель перемен в общественном настроении — грозное предзнаменование, выражение мрачных предчувствий» <sup>14</sup>.

В 90-е годы интерес к различным аспектам Данс макабр продолжает возрастать. В 1996 г. престижное парижское издательство выпустило книгу Елены и Бертрана Утцингер "Itinéraires des Danses macabres", в 1999 г. книга, посвященная этой теме, выходит в популярной серии "Quesais-je?" 15.

В октябре 1999 г. в Париже, в Национальном музее искусства Африки и Океании, была открыта выставка, посвященная ритуалам Смерти. Среди ее экспонатов — реликвариев Европы и Океании можно было видеть мощи святых, в частности знаменитую серебряную статую-реликварий работы Ж. А. Сеетхалера (1777 г.), содержащую череп и скелет св. Панкратиуса, которую предоставила одна из швейцарских церквей.

Европейские реликварии, такие как реликварий св. Проспера (Швейцария. Тавел. Музей истории и искусства Фрибурга), демонстрируют типичное для эпохи романтизма патетическое отношение к смерти и прежде всего к смерти другого. С XV в. предметом почитания становятся не только мощи святых, но и останки умерших близких: высушенные и отбеленные кости и черепа. Их хранят, экспонируют, украшают бусами, драгоценными камнями, металлами, тканями. Зародившаяся в эпоху появления Данс макабр, эта традиция в некоторых районах Австрии (Фастенау, Гильгенберг и др.) и Германии (район Мюнхена) была еще жива в 30-е годы XX в.

В оссуарии церкви св. Михаила в Хальштатте (Австрия) хранятся мужские и женские черепа с местного кладбища. Мужские черепа украшены росписью — изображением венков из лавровых и дубовых листьев, женские — веток и венков из горечавки, гвоздики и роз. На черепах тексты, выполненные в строгой готической графике, содержат сведения о да-

те рождения и смерти, должности и др. На одном из баварских черепов — мальтийский крест, инициалы и дата: 1936.

Экспозиция разворачивалась таким образом, что эрителю открывались сходства и различия христианских и анимистских обрядов, европейские и океанийские обычаи ритуального хранения останков. При этом выставку можно было оценить и как всплеск массовой некрофилии. В один из последних дней ее работы, в начале января 2000 г., залы были переполнены посетителями. Со стендов смотрели настоящие отрезанные, отрубленные, высушенные человеческие головы. В воздухе стоял сладковатый запах тления. На фасаде музея в качестве официального названия выставки читалась строфа из "Похорон" Аполлинера: "Смерть об этом ничего не узнает".

Похоронные обряды, типы и стили надгробных сооружений, которые представляются основополагающими, фундаментальными признаками культуры, могут подвергаться внезапно резким и глубоким изменениям. Факты показывают, что массовая смерть — взрыв, меняющий ход жизни, легко ломает ее традиционные формы. В XII в. в голодные годы на французских городских кладбищах появляются огромные братские могилы, вмещавшие 500, а иногда и более 1000 трупов 16.

Не позднее XV в. эти открытые ямы-колодцы глубиной до шести метров становятся местом захоронения бедняков. Бедность — один из постоянно действующих факторов массовой смерти. Не бедность материальная 17, но стоящая за ней социальная обезличенность, духовная нищета, низкий уровень интенсивности существования 18.

Во всех случаях массовой смерти — будь то голод, эпидемии, войны, природные катаклизмы, техногенные катастрофы — образ массовой смерти имеет черты стихийного бедствия-вэрыва, даже и тогда, когда причины, порождающие такой вэрыв, "рукотворны". Все выглядит так, как будто сама смерть порождает смерть. Массовая смерть как пустыня, о которой сказано, что она "ширится сама собой".

Разбуженная революцией, войной, массовая смерть точно так же, как эпидемия, начинается с единичных смертей, затем множится, достигает апогея и идет на убыль. Коллективное иррациональное, затягивающее массы в ситуацию взаимного истребления, ширится по законам пандемии. Возникающие в этот момент механизмы уничтожения начинают функционировать самостоятельно, живут своей жизнью (ср. конвейер смерти в рассказе "Чекист").

Хотя внешние признаки таких механизмов различны, вопрос о причинах смерти отдельного человека, погибшего от стихийного бедствия, массового террора или войны, лишен смысла. Абсолютным ответом на вопрос: "Отчего он умер?" — во всех случаях будут известные слова Л. Толстого: "От смерти". (Мы ведь не спрашиваем: "Почему он родился?" Конец — явление того же порядка, что и Начало.)

Смерть приходит оттого, что настал ее час, день, век — будь то смерть Ивана Ильича, 25 октября 1917 г. или Столетняя война. Объяснения

имеют ограниченный смысл. Суть остается за горизонтом Знания. Даже в тех случаях, когда мы имеем дело с вполне "рукотворными" событиями — такими, как война. Корни войны во всех случаях иррациональны. Ее действительная мотивация — необходимость жертвоприношения. Черты осмысленности ее образу придает ореол ее мучеников.

Лицезрение массовой смерти, над которой нет такого ореола, разрушает стройную картину Бытия. Бессмысленная вакханалия смерти как бы глумится над человеческим понятием "смысл". Такой "бессмысленной вакханалией" был разгул Черной смерти.

\* \* \*

Стилистика Данс макабр воплощает эту иррациональную деструктивную сущность. Насколько об этом позволяют судить изобразительные средства, раннехристианские образы Смерти не отмечены знаками зла, свирепости, коварства. В иконографии первых веков христианства образ Смерти вообще не занимает заметного места. В VII в. отдельные сюжеты из Апокалипсиса, тема Страшного суда не содержат ничего устрашающего. Обращают внимание на то, что на саркофаге епископа Агильберта (680) в сцене Второго пришествия можно видеть только праведников, прославляющих Христа. Тема осужденных на вечные муки грешников здесь опущена 19. Вплоть до конца XI в. Страшный суд — как он изображается на порталах, саркофагах, купелях для крещения — не сулит ничего страшного крещеным. Их ждет жизнь вечная, залогом чего является Распятие, попирающее Смерть.

Первые угрожающие сцены из Апокалипсиса в храмовой скульптуре появляются в начале XII в. Обрамление портала романской церкви в Болье включает сцену отделения праведных от нечестивых, отданных на вечные муки и пожираемых чудовищами. На портале церкви в Сент-Фуа-де-Конк среди грешников уже можно видеть представителей церкви: среди тех, кого поглощает Ад, — монахи.

В XIII в. картины Страшного суда ужесточаются и к весам архангела Михаила, взвешивающего души усопших, добавляется меч Гавриила, отсекающего толпу грешников и направляющего ее в жерло Ада.

Иконография VII—XI вв. показывает, что наиболее драматическим моментом изначально была не сама смерть, но следующее за ней воздаяние (Ад и Рай), которое совмещается с представлением о Вечности. До тех пор пока обращение оставалось ярким, значимым феноменом, воздаяние означало вечную жизнь — именно ее обетование отличало человека крещеного, воцерковленного от всякого, не принявшего крещения и потому лишенного благодати.

Отход от утешительных, если не сказать безмятежных, представлений о переходе в иной мир можно обнаружить уже в XI в. в двойном образе смерти-женщины и дьявола-мужчины<sup>20</sup>. Это напоминание об Аде в дальнейшем усиливается, принимает все более изощренные устрашающие

формы. В то же время меняется образ самой Смерти, а в дальнейшем конкретизируется момент отделения души от тела. У постели умирающего появляется дьявол, чтобы не упустить момент и завладеть душой, покидающей тело. На гравюрах этого времени можно видеть комнату с кроватью, на которой лежит больной. Комната наполнена демонами, а также ангелами, которые пытаются в последний момент спасти заблудшую душу<sup>21</sup>.

Один из шедевров Босха "Смерть скупца" 22 почти ни в чем не отклоняется от принятой схемы (однако это "почти", занимающее в композиции малое место, — знаменательно). Картина, написанная в его типичной манере, заостряющей мельчайшие детали, изображает условный интерьер с колоннами на первом плане, в глубине — ложе под балдахином, на котором сидит бледный темноволосый человек. Белокрылый Ангел держит его за плечо, протягивая руку в направлении открывающейся двери, в которую входит Смерть. Смерть, с головой-черепом и телом мертвеца, завернута в саван, держит в правой руке тонкую изящную стрелу с оперением и жестом, почти жеманным, напоавляет ее на умирающего рыцаря (первый план картины занимают разбросанные рыцарские доспехи). Последний сохраняет достаточно сил, чтобы в этот момент отвергнуть обременявшее его искушение: одной рукой он как бы пытается остановить Смерть, другой — указывает на мешок, который держит в руках инфернальное существо, соблазняющее Скупого богатством. Крысообразные существа, олицетворяющие Зло-богатство, рышут вокруг сундука с золотом. Одно из таких существ держит в лапах бумагу с печатью — видимо, долговую расписку, другое — в приоткрытом сундуке — придерживает мешок с золотом, в который некто опускает монету — указание на то, что умирающий был ростовщиком.

Насыщенная действием сцена полна драматизма, причем в этой борьбе ангелу противостоят не Смерть и не Зло-богатство. Его противник притаился на кровле, над ложем умирающего — это бес, готовый похитить грешную душу, покидающую тело.

Надежду на спасение несет слабый луч света, исходящий из-под стрельчатой арки небольшого окна с распятием в центре.

Кроме рыцарских доспехов и ниспадающей драпировки, на первом плане находится странная фигура в черном капюшоне с причудливыми белыми кружевными крыльями за плечами. Этот загадочный персонаж с лицом-маской, изображенной в профиль, сидит, подперев голову левой рукой, спиной к разворачивающейся сцене, как бы не замечая происходящего. Неопределенность и, возможно, нарочитая амбивалентность этого персонажа (который появляется и в других картинах художника) подчеркивается контрастами черного капюшона и белых крыльев, тяжелой неподвижности лица-маски и ажурной легкости крыльев. Неопределенность, отчетливо противопоставленная назидательной проповеди, может читаться как знак сомнения.

В XV—XVI вв. представление о вечных муках ("вторая смерть") заслоняет ужас "первой" — физической смерти. Мысль о двойной смерти<sup>23</sup> парализует волю, отвращает от радостей жизни, разрушает саму веру в спасение. Это новое мироощущение выражено пронзительно остро в поздних стихах Микеланджело:

> "...На что нам свет спасенья твоего, Раз смерть быстрей и навсегда являет, Нас в срамоте которой застает?"<sup>24</sup>

Явление смерти, неожиданной и неотвратимой, — это то, что объединяет Данс макабр с картинами "Триумфа Смерти". Отдельные элементы будущей стилистики макабр появляются уже в XIII—XIV вв. На порталах соборов Амьена, Реймса, Парижа Смерть изображена в виде Четвертого всадника Апокалипсиса. Атрибуты Смерти: серп, коса, копье, дротики, лук со стрелами. Коса становится наиболее распространенным символом с XIV в. Позднее Смерть изображается в виде мертвеца — могильщика с лопатой, киркой, реже — с гробом. По-видимому, впервые образ Смерти-музыканта появляется в начале XIV в. в Амьенском требнике (1323). Смерть изображена в виде кентавра, играющего на арфе. Тем же временем датированы образы Смерти-флейтиста и Смерти-скрипача.

Изображение Смерти появляется на игральных картах: Смерть-всадник на картах Карла (1392) — это скелет с высоко поднятой косой, разящей епископов и королей, которые падают под копыта ставшего на дыбы коня. Во французском Музее игральных карт, в Исси-ле-Мулино, я познакомился с не известным мне видом нумерованных игральных карт. На картах этого типа под номером XIII изображен скелет-Смерть. Ближайшие предшественники Данс макабр в литературе — это "Сказ о трех живых и трех мертвых", в искусстве — транси и "Триумф Смерти". А. Тененти<sup>25</sup> и другие обращают внимание на то, что этот последний, близкий в религиозном цикле Апокалипсису, в действительности трактует тему Смерти в земном, философском плане. В "Триумфе Смерти" на фреске из Пизанского кладбища Кампосанто противопоставлены не Рай и Ад, но роскошная светская жизнь, благоухающие земные сады и отвратительный облик реальной смерти — в виде разлагающихся трупов. Эдесь страшен не Ад, но сама смерть, смерть как утрата жизни с ее земными радостями.

В Италии в XIV в. этот сюжет появляется преимущественно на кладбищах, в церквах и часовнях, но также и в миниатюрах часословов. Композиции и образ Смерти в "Триумфе" варьируются: Смерть может быть представлена в виде скелета или женщины в торжественных одеяниях. Как и в Данс макабр, здесь подчеркивается ее неумолимый характер — равенство перед ней всех сословий и состояний. На фреске в Лаводье (От Луар, Франция) Смерть — женщина в длинном платье, плаще с темным капюшоном и пучками разящих стрел в обеих руках. На Пизанском кладбище Смерть — крылатая женщина с косой в развевающихся одеждах —

устремляется на сидящих в саду беседующих и музицирующих дам и кавалеров. В другой сцене, изображенной на той же фреске, на первом плане три раскрытых гроба, на которые наталкивается кавалькада всадников. Это, несомненно, реплика на тему "Сказа о трех живых и трех мертвых" — сюжет, который обнаруживается в истоке многих текстов, гравюр и фресок Средневековья. В пизанской фреске Смерть еще изображена аллегорически, но мертвены мыслятся уже вполне натурально — как тоупы со всеми реальными атрибутами смерти-разложения. Интерес к реальным атоибутам Смерти — частный, но показательный аспект пробудившегося острого интереса к реальности. Тот или иной сюжет, его трактовка, которые прежде требовали от художника только ремесленных навыков, теперь становятся предметом пристального изучения, натурных зарисовок. Пейзажный фон фрески Пизанелло (1395–1455) в церкви св. Анастасии в Вероне включает виселицу с двумя повещенными — деталь, которую считают случайной. В частности, Б. Р. Виппер, описывая фреску, замечает насчет виселицы, что "это совершенно случайный эпизод" — "результат рисунка из дуврского альбома, на котором изображены повещенные "26"

Этот эпизод в нашем контексте не выглядит случайным — особенно если учесть, как многократно и старательно Пизанелло делал свои натурные зарисовки, возвращаясь к месту казни и фиксируя состояние тел в разных стадиях распада. Заметим, что это та экспансия мира фактов (проверенное опытом Знание), которая в дальнейшем определяет судьбу европейской цивилизации. Возвращаясь к "Триумфу Смерти" кладбища Кампосанто, обратим внимание на то, что лежащие в раскрытых гробах тела показаны в разных стадиях разложения с предельной достоверностью. Неизвестный мастер изобразил не только все эримые признаки распада, но и исходящий от трупов смрад. Лошадь одного из всадников, вытянув шею, принюхивается, в то время как ее хозяин, всматриваясь в открытые гробы, зажимает нос (подобный жест отмечен в описании несохоанившейся каотины погоебения меотвых Людовиком Святым витоаж оизницы Сен-Дени, 1338). Позади раскрытых гробов — св. Макарий 27 указывает на текст, говорящий о бренности земных благ. При этом, как уже было сказано, образ Смерти здесь еще лишен каких-либо черт, напоминающих о разложении, которые станут отличительной особенностью стилистики макабр. Однако кое-что от этой стилистики здесь появляется.

За спиной у летящей разгневанной женщины в просторных одеждах, с развевающимися седыми волосами и угрожающе занесенной косой — крылья летучей мыши. В атрибутах Смерти — косе и этих крыльях — в их специфической форме читается предвестие будущей стилистики макабр. Контрапункт символов Смерти — ритмический повтор косы и крыла — пластическая доминанта "Триумфа Смерти". Здесь энергетический центр композиции. Эта энергия может представляться амбивалентной как энер-

гия разрушения/созидания — безразличная к добру и элу, поскольку фактически — и это представлено наглядно — Смерть здесь выступает как нейтральная сила, освобождающая душу от тела, судьбу которой решают по ее делам ангелы и демоны, слетающиеся к умирающим. Однако мы имеем косвенные указания на то, что предполагаемая амбивалентность Смерти не полная. В отличие от белого оперения ангелов, у нее те же перепончатые крылья летучей мыши, что и у бесов<sup>28</sup>.

Жесткие, напряженные вогнутые формы крыла летучей мыши, как и лезвие косы, которое точно воспроизводит секцию такого крыла, принадлежат тому же стилистическому ряду, что и обтянутый кожей скелет с запавшим животом — центральный образ композиции Данс макабр. Код этой стилистики — обнаженная (скелет) или "обтянутая" (мертвец) конструкция. В открытом каркасе, пустотах, вогнутых формах, зияющих глазницах — отрицание плоти. Заметим, что обнаженная структура — это тот принцип, на котором основана готическая архитектура. Ребра скелетов, коса с ее ребром жесткости, скелетный каркас крыла летучей мыши ассоциируются с нервюрами и контрфорсами, стрельчатыми арками, каркасной системой, ребристыми сводами, используемыми в готической архитектуре как в конструктивном, так и в декоративном планах.

Тема Смерти, прорастающая новыми жанрами и сюжетами в литературе и искусстве, формирует особую стилистику, которая приобретает законченные, узнаваемые черты в формах и гравюрах Данс макабр. В изобразительном плане ее отмечает острая экспрессия с элементами натурапарадоксальные сочетания выразительных средств, противопоставление мягких (биоморфных) и жестких (кристалломорфных) морфем. Противопоставление жизни и смерти, которое вначале (ср. иллюстрации к "Сказу о трех живых и трех мертвых") не исключает единого стилевого решения, в иконографии Данс макабо часто принимает резко выраженное контрастное звучание, доходящее до эклектического соединения разнородных форм. В этих случаях сюжетное различие (контраст "живого" и "мертвого") разрушает стилистическое единство произведения (фрески, гравюры) — выражает себя на уровне стиля. Жесткая экспрессия, которая становится позднее характерной для некоторых индивидуальных стилей (Грюневальд), намечается вначале как заостренный способ трактовки специфического сюжета — смерти и ее атрибутов.

Обратим внимание на то, что вначале мертвецы — персонажи "Сказа о трех живых и трех мертвых" 29 стилистически не отличаются от других действующих лиц этой сцены (например, композиция из Ревейон, Франция, или фреска из Зальтбоммель, Голландия). Тема смерти не вносит в стиль ничего специфического в итальянскую живопись XIV в. На фреске Джотто "Смерть св. Франциска" (церковь Санта Кроче, Флоренция, ок. 1320) нет никаких признаков стилистической маркировки Смерти, мертвого. Только нимб отличает тело св. Франциска от стоящих возле него монахов.

Тело Христа на картине Симоне Мартини "Положение во гроб" (первая пол. XIV в.), обернутое полупрозрачным саваном, выделено только светом и подчеркнутой горизонталью.

Иначе трактуется тема смерти во фреске Старнины "Воскрешение св. Николаем убитых младенцев" (церковь Санта Кроче, Флоренция, ок. 1385). Тема смерти здесь — извлекаемые из могил гробы. Их ограненные "кубистические" формы перекликаются с кристаллическими формами скал и архитектуры на заднем плане картины. В дальнейшем — в Триумфе Смерти и Данс макабр — жесткие формы будут отличать персонажей, представляющих Смерть и мертвых (но не умирающих).

Никто не знает, как в действительности выглядела первая фреска, изображавшая Данс макабр. То, что позволяет о ней судить, не является прямой ее копией. Кроме того, гравюра на дереве не в состоянии воспроизвести особенности фресковой живописи — в лучшем случае она более или менее точно передает рисунок, композицию, характер персонажей. Средствами графики могли быть воспроизведены достаточно полно пластические особенности стиля, однако маловероятно, чтобы гравер — автор этой работы — к тому стремился.

Надо напомнить, что и сама фреска вторична по отношению к тексту. Текст начинается вступительным словом Актера, который изображен сидящим перед пюпитром с книгой:

"О, разумное создание, Желающее обрести жизнь вечную, Ты обладаешь благородной доктриной, Которая поможет тебе Правильно завершить земную жизнь. Она называется танец макабо, Каждый учится танцевать этот танец. Естественна для мужчины и женщины эта участь. Смерть не щадит ни больших, ни малых. В этом Зеркале каждый может читать, Кто приглашает его танцевать, Кто смотрит внимательно, мудр тот. Мертвый живого пропускает вперед. Видишь, самые знатные начинают. От Смерти они не убегают. Чваниться глупо, так думать не место. Все вылеплены из одного теста".

После вступительного слова выступают четыре мертвых музыканта. Один за другим они читают октавы, в которых убеждают живых не противиться неизбежному; дни каждого сочтены, и дурно жить, не думая об этом: все уйдут в Ад или в Рай, все однажды должны будут исполнить этот танец — и добрые, и злые; "черви будут поедать ваши тела. Увы,

взгляните на нас мертвых, гниющих, смрадных, распавшихся — такими будете и вы".

Затем следуют обращения мертвых и ответы живых. В одном из самых ранних текстов, который приписывается философу и теологу Жерсону (1362—1429), фигурируют 25 персонажей во главе с Папой и императором. Затем следуют: кардинал, король, патриарх, коннетабль, архиепископ, шевалье, епископ, оруженосец, аббат, бальи, мэтр, буржуа, каноник, торговец, картезианец, сержант, монах, ростовщик, врач, влюбленный, кюре, земледелец, адвокат, менестрель, францисканец, ребенок, клерк, отшельник. А. Корвизье считает, что именно этот текст, предшествующий первому изображению Данс макабр (1424), дает начало многочисленным воспроизведениям темы Данс макабр во французском искусстве и литературе, которые будут отличаться в основном количеством персонажей. В тексте Данс макабр (7 июня 1486 г.) Ги Маршана<sup>30</sup> выведен 41 персонаж. Вюрцбургский текст включает 24 пары живых и мертвых. Как и во французских вариантах, во главе шествия —Папа и император.

С XV в. иллюстрированные поэмы Данс макабр (по смыслу — разновидность Vado mori) получают широкое распространение в Западной Европе, приобретая местный колорит. В Англии они называются Dance of Death, в Италии — Dansa de la morte, в Испании — Danza generale de la muerte, в Германии и Швейцарии — Totentanz (или Todestanz, или Doten Dantz). (Существующая в Йталии близкая тема Trionfi de la morte непосредственно не связана с Данс макабр.)

То, что объединяет локальные варианты Данс макабр, обнаруживается в разных аспектах и на разных уровнях. Во всех случаях линейная многофигурная композиция изображает некое шествие или процессию, в которой пары мертвый—живой следуют друг за другом. При этом в действительности сцена не является коллективным действием. Событие порой остро драматическое — совершается отдельно внутри каждой, изолированной друг от друга пары, в точке пересечения живой-мертвый. Каждая такая пара, как правило, представляет собой завершенную композицию. Происходящие в отдельных ячейках события можно рассматривать и как следующие одно за другим (в соответствии с иерархией), и как происходящие единовременно. Некоторые композиции имеют отклонения от этой схемы. Фреска с кладбища Невинноубиенных младенцев (точнее — копия этой фрески) строится в соответствии с архитектурным обрамлением: сообразно ритму двойных арок пары живой-мертвый вписаны по две в каждый арочный проем. Сдвоенные пары имеют формальную композиционную связь — соприкасаются друг с другом таким образом, что это лишний раз подчеркивает их смысловую разобщенность.

Во всех случаях двухфигурные композиции изображают действие, в котором активная сторона — мертвец, пассивная — живой (этот контрапункт можно обозначить как ZO, где Z — динамика, жесткая экспрессивная стилистика и O — статика, биоморфизм). Таким образом, в собст

54

венно стилистическом плане обнаруживается эклектичность. Живые изображаются в традиционной реалистической манере, тогда как для изображения мертвых используются жесткие морфемы.

Этот стилистический диссонанс резче выражен в копиях-гравюрах Ги Маршана, значительно меньше в Большой базельской пляске смерти (Groß-Baseler или Prediger-Totentanz).

Разностильное изображение живых и мертвых в ранних композициях Данс макабр, очевидно, объясняется новизной для христианской иконографии образа воинствующей Смерти и реального мертвого тела. Вторжение принципиально нового сюжета на первых порах подчиняет себе форму<sup>31</sup>. Это предположение подтверждают стилистический анализ ранних французских и немецких гравюр и их сравнение с более поздними.

Среди самых ранних — "Der Doten Dantz mit Figuren", изданный в конце XV в. в Страсбурге Хайнрихом Кноблохтцером. Штаммлер и Розенфельд атрибутируют этот памятник, к которому мы вернемся, как "среднерейнский" (Mittelrheinischen)<sup>32</sup>. Рассмотрим вначале "Der oberdeutsche vierzeilige Totentanz", который по стилю выглядит как наиболее архаический. Это подтверждается контрастной трактовкой фигур Живых и Мертвых. Мертвые, символизирующие Смерть (некоторые с музыкальным инструментом: трубой, рогом, флейтой, барабаном, волынкой), выполнены в стиле примитива. Фигуры напоминают дилетантский или детский рисунок: голова-череп с непропорционально большой непрорисованной нижней челюстью, туловище скелета и суммарно обозначенные конечности. Гримасничающие, кривляющиеся Мертвые хватают за руку свои жертвы, которые стоят, покорно склонив голову, в застывших позах. Мертвые не только оживленнее Живых, но и телеснее их. Рядом с ними Живые выглядят бесплотными — они полностью скрыты скрупулезно прорисованными одеяниями, которые соответствуют их социальному положению. Смерть-мертвец агрессивна — она выхватывает у Аббата посох, у Герцога его шпагу. Врач роняет склянку с мочой, Рыцарь — меч и перчатку, Повар — поварешку; Благородную даму Смерть с глумливыми ужимками берет под руку. С очевидной издевкой она обращается к Канонику.

#### Смерть:

"Господин каноник, вы здесь с вашим хором распевали сладкие песнопения, послушайте же теперь звуки моей трубы, которая вещает вам смерть".

В ответах жертв — ужас и покорность.

Каноник:

"Как вольный каноник я распевал мои любимые мелодии. На них не похожа труба Смерти. О, как она ужасает меня".

Только уставший от своей жизни Крестьянин отвечает Смерти, что он много и тяжело работал, исходил потом, не видел в жизни счастья, поэтому охотно встречает Смерть.

"Doten Dantz" Кноблохтцера разнообразнее и затейливее в организации сцен, богаче в деталях, при этом композиция каждого листа сохраняет ту же структуру ZO. По стилю фигуры Мертвых и Живых так же разностильны и отличаются друг от друга таким же образом, как и в предыдущем случае: Смерть-мертвец — в духе примитива, тогда как Живые изображены вполне натурально. Одеяния проработаны до мельчайших деталей, жесты, мимика естественны и выразительны.

Кроме гравюр, иллюстрирующих основной текст, "Doten Dantz" имеет четыре многофигурные композиции — по две в начале и в конце. Первая изображает внутреннее пространство дома с двухскатной крышей в разрезе, танцевальную площадку, в глубине — стол, на котором полусидят Мертвецы-музыканты, играющие на духовых инструментах. На первом плане — танцующая пара скелетов, слева погрудно фигура еще одного пляшущего и поющего скелета. Четверостишие, сопровождающее эту гравюру, возвещает о том, что все — и господа, и слуги, молодые и старые, красивые и безобразные — должны будут пройти через эту "дискотеку" (Tanzhaus). Конструктивистский ракурс крыши с частично развернутой на зрителя ее обратной стороной, элементы макабрального стиля (берцовые кости, череп, змеи или черви, развороченные, распавшиеся животы) в сочетании с общей карнавальной атмосферой (танцующие, поющие, играющие на трубах скелеты) — все в целом ближе к стилистике постмодерна, нежели к тому, как мы привычно представляли себе искусство конца Средневековья — начала Ренессанса.

Вторая иллюстрация изображает некое абстрактное пространство, в котором находится оссуарий. Шесть фигур группируются вокруг возвышения, на котором возлежит мертвец-скелет, на этот раз в виде покойника. На первом плане Скелет-барабанщик, опутанный змеями-червями, бьет в барабан берцовой костью, два других пританцовывают рядом. Нелогично по отношению к действию (и поэтому незаметно с первого взгляда) все участники сцены, кроме "покойника", держатся за руки, образуя полукруг, замкнутый на оссуарий, из которого смотрят пустыми глазницами лежащие там черепа.

Далее 37 листов, как обычно, в порядке предписанной иерархии: Папа, кардинал, епископ и т. д. Любопытно, что первые два десятка персонажей — ряд, который начинается Папой и заканчивается ребенком, — статичны, как бы безучастны к происходящему, несмотря на агрессивное поведение Смерти-скелета. В сцене с капелланом Смерть в шутовском колпаке, подпрыгивая и хохоча, хватает за руку свою жертву, которая как

Err Cippel lan yr font gar susilles laften Bis tin seven vi auch bis ten Den paster lone yr noch nyt gesten Dis mag niemat

vor inwe meisterschafft gengen Lakt tigen uwer birret voor inwer folen Je fynt myt nii gang entpfolen Owee Lipp tlapp voor dought sagen Ran din wit nyt versagem.



yn fre ter drüg ich alb. merfter ypoctas Dief ge prediget vas ich rre ge fucht gut mit

milicer ere Aleyn was ich von ter fere Den wolffe lych ich dye schaff nu binizen Lyn beyn von tem andern tisen Dye myr myn fett Rosen bat inn truiven Das witt mych nu vnd ewigfilicen tuweni

Per toit

Per cappellan



Смерть и Капеллан Фрагмент верхненемецкого танца Смерти. Гравюра из издания X. Кноблохтцера, конец XV в.

ARBOR MUNDI 56 57 ARBOR MUNDI



Er Apt in geyitlichem orce Jr just myt nutii terl morten. fr muffent atte dynce, laffgen ftan Ond nu an mynenê rey en gain Och

ond umern Beudern Junck und alten Were gut Bettent it Wit orden gebalte Ond we doiftere gut nit fo viell ver Geret Ond arme fude da pon erneret.



war nu

1di Biel

T nye

1di byn

geweit

rusebus Ciii ge mynnen das ewig gue Were ich' cyn armer monch gewefen Got gerienet myt fyngen ond myt lefen Ond Bette myn fele woilt bewart Frolich fur ich Vife lefte fart.

### Der voit-

### Der Apt

Dig.



Смерть и Епископ Фрагмент верхненемецкого танца Смерти. Гравюра из издания X. Кноблохтцера, конец XV в.



Err artst yr tont to line woll gejage The years tor wolf ro yn venageis Ront ye fin an idite to: an wit On die Kr wz

Das ift uch nott Tr Bakent ander lude gefunt gemacht Dn vwer felen fleyn geach't Wie mag ower felen rade wer den Je fant geturget manchem fyn teben.



Günder widder den wie gu Biffer fart Sin den ich feyn friidt das mych vec wart. De gotliche farmfrigifert Wyn funde fyn myr feyt Dyn grin Delofe gute dye Bied myr Wand afte myn Beylliteet an Dyr.

### Derboit.

### Der artzt



Смерть и Врач Фрагмент верхненемецкого танца Смерти. Гравюра из издания X. Кноблохтцера, конец XV в.



Chriserwerch a
geo vnd geylig
dageobaifti ge
firreben Und
da by flinett gi
tto getryeben.
Omb wenige
fchrifft vielt gel
tto genommen
Das brengt ge
gen got wenig
fromen Schrip

eyn instrument vor un we Kanstii Bas ys ist dyr noit Dyn leferye gote nummer lyden mag Kompt fort ys ist bye dyn uingstet dag.



Annen i fümfin fu purgudiger gaft Du lift my nem kergen eyn fwerer laft Eyn frift leben bain ich buß der gefu

ret Seringe gewomen bald verbo ret Das ban ich alle nift attso gehal ten Ond gar tleyn gesorget un alten Wocht ich aber nift getrynnen Ich wollt myn leben baß besynnen.

Det febribet

Смерть и Писарь Фрагмент верхненемецкого танца Смерти. Гравюра из издания X. Кноблохтцера, конец XV в.

бы и не участвует в действии; лицо капеллана сосредоточено, он погружен в себя и не видит происходящего, однако неприметный жест его левой руки, указывающий на Смерть, свидетельствует о его вовлеченности в действие. Подобным же образом ведут себя другие персонажи первых двадцати сцен, тогда как в следующих семнадцати (с трактирщиком, игроком, вором, добрым и злым монахами, доктором, бургомистром и т. д.) жертвы в той или иной степени активны и даже оказывают противодействие Смерти — от попытки Трактирщика умилостивить Смерть кубком вина до яростного рукоприкладства со стороны Писателя. В подавляющем большинстве сцен Смерть играет на различных музыкальных инструментах: всевозможных трубах, горнах, флейтах, охотничьих рогах, барабанах, арфе, скрипке, волынке, гуслях, мандолине и т. д.

Данс макабр во многом остается закрытым явлением. Прежде всего, что объединяет тему Смерти с музыкой и танцем? Попытки объяснить это неким архаическим ритуалом не убедительны и сами требуют разъяснений. О чем говорит "завороженность" Живых и злобно-издевательский характер Мертвых? Прежде чем жертвы начинают "плясать под дудку" (ср. сцену в "Tanzhaus"), они замирают, услышав звуки трубы, флейты и т. д. Так, как оно здесь изображено, действие Смерти и реакция жертвы напоминают сцену заклинания змей. Это правило нарушено только в двух случаях из 37: в сцене с Писателем, о котором уже было сказано, и с Советником, который хватает Смерть за волосы. Все остальные, от Папы и Короля до Рыцаря и "Разбойника из диких лесов", покоряются и безучастно или выражая отчаяние следуют за Смертью.

\* \* :

Базельский танец. Уже стиль гравюр указывает на более позднее время, нежели рассмотренные немецкие Танцы. Здесь отсутствует эклектика — соединение в одном изображении различных стилистических приемов, когда для каждого из двух сюжетов (смерть и жизнь) используется своя стилистика (формула ZO). В этом смысле Базельский танец — образец классического стилистического единства: ясный, проработанный, академический рисунок, тонкая техника, разработка мельчайших деталей. Смерть-мертвец здесь стилистически не отличается от Живого — обнаженная мужская фигура (исключение — Смерть Королевы, имеющая женскую грудь). В отдельных случаях это просто натуралистическое изображение обнаженного мужчины (изображение Смерти Графа).

Однако, как правило, обнаженная фигура, изображающая Смерть, имеет голову-череп, распавшийся живот, проступающие ребра и другие части скелета. В отдельных случаях Смерть — скелет (Смерть Врача). Противопоставление Мертвого и Живого в Базельском танце снижено также и тем, что здесь нет такого, как в предыдущих случаях, контраста в поведении. Смерть по-прежнему активна, инициатива на ее стороне, она так или иначе увлекает Живых: ведет под руку Папу, постукивая берцо-

Tootjum Reofer:

Serz Renfer mit dem grawen Bart/
Euwr Reuw habt ihr zu lang gespart/
Drumb sperzt cuch nicht/ Ihr mußt darvon/
Und tank'n nach meiner Pfeiffen thon.



Der Regfer.
TEh fundte das Neich gar wol mehren
Mit Streitten/Fechten/ Burecht wehren:
Nun hat der Todt vberwunden mich/
Daß ich bin keinem Repfer gleich.

Смерть и Император Фрагмент копии Большого базельского танца Смерти. Гравюра Маттеуса Мериана. 1847 Todezum Cardinnal:
Springen auff mit dem rothen Sut/
Serz Cardinal/der Tang ift gut:
Wolgefegnet habt ihr die Legen/
Ihr mußtauch jewund an den Regen.



Der Cardinal.

The Ware mit Bapflicher Wahl

Der Heiligen Kirchen Cardinal:

Die Welt hielt mich in groffen Chren/

Noch mag ich miche Todte nicht erwehren.

Смерть и Кардинал Фрагмент копии Большого базельского танца Смерти. Гравюра Маттеуса Мериана. 1847

ARBOR MUNDI 62 63 ARBOR MUNDI

Todezum Bawren:
D' haft g'habt dem Tag Arbeitgroß/
Fruh und spathe ohn unterloß/
Dein Burde wil ich dir abheben/
Korb/Flegel/Dagen thu mir geben.



Der Bawr:

(B' Grinmer Todt gib mir mein Hue/
Mein Arbeit mir nicht mehr wehthut/
Die ich mein Tag je hab gethan/
Was zeihft mich armen alten Mann.

Смерть и Крестьянин Фрагмент копии Большого базельского танца Смерти. Гравюра Маттеуса Мериана. 1847



 $\Pi \text{апа и Kардинал.} \\ \Phi \text{рагмент Бернского танца Смерти Никлауса Мануэля. XVI в.} \\$ 

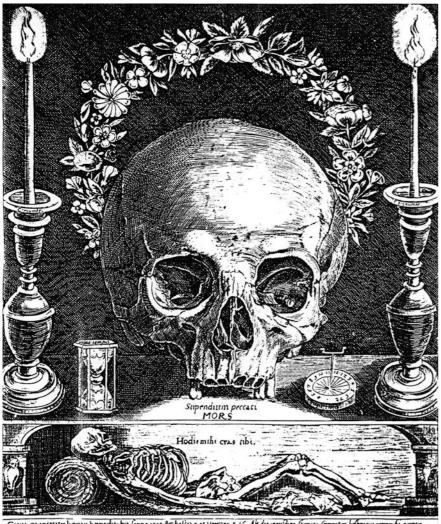


Евреи и Художник (Н. Мануэль). Фрагмент Бернского танца Смерти Никлауса Мануэля. XVI в.



Никлаус Мануэль. Девушка и Смерть. Рисунок, 1517

II



Cum mortette homo, hareditable serpentes & belias et vermes e. y. As die weignen fernen fromten bromin wormly ermen,

Virgichtigent wollust und pracht Die edelant und Kleider dracht. Große namen reichtun und macht Stroye ranch retuining was made Ift nur allein ein draum der nacht. Der dedt ift allen ganf gewiff Kenner ift frey win fenen biss,

Luxus, driene, pompaque feculi, falce, nobluse, Sremma, purpura, Homen divute, fluxaq oloria, Ecquid lune aliud, que berue lomnei; Cerso ventuat ordine Parce. Nulli tullo cellare licet. Nulli scriptum proferre diem Recipit populos vina citaros.

loye, delices, du monde cargses.
Des Princes enuronnes empinees, nobleifes
Esme estendue richtsfes et punisance.
Ours audire, din femeil, es sain 1091 fance.
La MORTpar my le monde veyageans.
L'heurs et le sour destine va finisfant. Nulle persone la peule certes eschapper Aprens a wount pendars in your room

Гравюра "memento mori". Начало XVII в.

вой костью по черепу, хватает за руку Императора, наигрывая на дудке, тащит за пояс Королеву и т. д. Однако в фигурах Живых отсутствует подчеркнутая статичность, безучастность, типичная для большинства персонажей "Doten Dantz" и верхненемецкого Vierzeilige Totentantz'a. Фигура Папы, увлекаемого Смертью, — в движении, он широко шагает, свесив голову на плечо. Император, глядя на эрителя, произносит свой текст, выразительным жестом прижав руку к груди; Императрица отшатнулась от наступающей на нее Смерти. Рыцарь, которого хватает Смерть, облаченная в доспехи, изображен в повороте — весь воплощение сложного движения, которое выражает попытку преодолеть увлекающую его силу.

Не менее драматичны сцены с Торговцем, Нищим, Юношей, Девушкой, Ростовщиком. При этом необходимо подчеркнуть, что на самом деле никто не знает, как выглядел этот многократно реставрировавшийся памятник, созданный в 1440 г. и разрушенный в 1806-м.

Известно, что фреска подверглась основательной переработке при первой ее реставрации в 1568 г., когда художник Ханс Хуг Клубер (или Клаубер) добавил в конце портрет своей жены и свой собственный автопортрет. Первые гравированные копии были сделаны только в 1621 г., после того как живопись пережила вторую реставрацию, когда она была переписана маслом. Если во время реставрации и многочисленных перекопирований сюжет сохранялся, то стиль претерпевал значительные изменения, о чем позволяет судить сравнение акварельных копий, из которых одна выполнена в 1773 г. (художник Брюшель), вторая — Рудольфом Фейерабандом<sup>33</sup> в момент разрушения стены.

Как бы там ни было, исходя из стилистического анализа можно утверждать, что гравированная копия Большого базельского танца Смерти: 1) не является точным воспроизведением фрески; 2) оригинал и копии стилистически отличаются друг от друга; 3) вносимые стилистические изменения соответствуют бытовавшему стилю (вкусу) времени изготовления копии.

Стилистические особенности рассмотренной выше копии Базельского танца — продукт соответствующей эпохи. На одной из таких гравюр-копий с изображением не отдельных пар, а фрагментов шествия, отсутствует та мягкость в изображении Смерти, которая присуща более поздним перерисовкам. Изображение отличается также и тем, что шествие движется к оссуарию. На крышке ящика с костями сидят два мертвеца-музыканта, приветствующие приближающуюся процессию. Отмеченная тенденция — эволюция стиля от жесткого к мягкому, от разностильного изображения живых и мертвых - к стилистическому единству, натурализму, детализации, равномерному распределению статики и динамики, к единообразию композиционных решений — в дальнейшем углубляется.

Бернский танец Смерти Никлауса Мануэля (1484—1530) отличается тем, что автор фрески — известный художник<sup>34</sup>. Фреска находилась в доминиканском монастыре. Стена с этим монументальным произведением около 80 м длины, включавшим 41 сцену, была снесена в 1660 г. За 11 лет до этого Танец Н. Мануэля скопировал живописец Альбрехт Каув, сделавший с него акварели. В композиции ощущается влияние первоисточника: фоном для сцен служит аркада, напоминающая аркаду кладбища Невинноубиенных младенцев. Благодаря высокой степени натурализма, яркой раскраске, контраст между абсолютно пассивной, безвольной жертвой и особенно злобной, саркастической всесильной Смертью на фреске Н. Мануэля, как ее передает копия Каува, достигает своей высшей точки.

Облик Смерти здесь самый омерзительный, какой только можно вообразить, — окончательно разложившийся труп, точнее, скелет с фрагментами разложившейся плоти. Этот персонаж яростно, агрессивно набрасывается на Папу, который сидит в паланкине; в прыжке Смерть сбивает с головы Первосвященника тиару. В следующей сцене скелет-мертвец с флейтой хватает Кардинала, который роняет посох и падает, склонив голову на плечо. Особенным унижениям подвергаются Аббат и Священник. Первого мертвец вынуждает скакать верхом на посохе, второго тащит за волосы, сопровождая свои действия непристойными жестами. При этом с женщинами мертвец ведет себя менее злобно, хотя и не менее жестоко.

Выразительные чувственные объятия в сцене "Девушка и Смерть" сопровождаются знаменитыми, леденящими кровь словами:

"Дочь моя, пришел твой час. Теперь поблекнет твой алый рот, Твое тело, волосы, лицо и грудь — Все станет тучным навозом".

В сцене с монахиней Смерть вообще не прикасается к своей жертве, она проходит мимо, постукивая по барабану и наигрывая на флейте. Женщина, взгляд которой обращен к зрителю, стоит в глубокой задумчивости, держа в руке коралловые четки. Можно было бы думать, что мелодия Смерти осталась неуслышанной, что Смерти не удалось привлечь внимание живого и на этот раз она пройдет мимо. Но если внимательно присмотреться, можно увидеть, что рука монахини не просто держит четки, но протягивает их Смерти, которая, обернувшись назад, не сводит глаз с той, кого заманивает своей игрой.

К последней сцене "Ёвреи и Смерть" 35 художник добавил автопортрет (в котором он обликом и нарядом напоминает трансвестита). С палитрой и штихелем в одной руке и кистью — в другой, он как бы дорисовывает последнюю из находящихся перед ним шести фигур "Евреев". (По крайней мере тот, который находится на первом плане и которого тащит Смерть, по облику, одежде и ятагану на поясе — несомненно турок.) За спиной художника мертвец-скелет, стоя на четвереньках и ухватившись за штихель, вносит коррективы в его работу.

Во всех рассмотренных классических образцах Танца — парное изображение "живой—мертвый", иерархически выстроенная композиция ше-

66



Ханс Себальд Бехам. Спящая женщина и Смерть. Гравюра, 1548

ствия или процессии, в которой участвуют все социальные группы, не разделенные по признаку пола, светские и церковные  $^{36}$ .

Во всех случаях живые более или менее пассивны. Мертвые активны, а точнее — агрессивны в той или иной степени. Через корпус классических образов прочитывается непростая концепция смерти, мертвого, умирания, которая разительно отличается от всех существовавших ранее. Древние, которым наследовала христианская западноевропейская культура, мыслили мертвых спящими. Они соблюдали дистанцию между живыми и мертвыми, которые покоились за пределами городских стен.

До XV в. смерть была переходом к иной жизни. Тело праведника в ожидании воскрешения может покоиться в непосредственной близости к живым, в самой церкви. Оно мыслится по аналогии с мощами святых — как нечто абстрактное, едва ли не благоухающее (мумифицированное?), сохраняющее благообразие, в нужный час готовое восстать к жизни вечной <sup>37</sup>.

Но с конца Средневековья для христианина-западноевропейца мертвый — это гниющий труп, смерть — жестокое издевательство, которого никто не минует, умирание — это только ужас первой, физической, смерти, за которой переход ко второй — еще более страшной, сулящей вечные муки.

В Танце все выглядит так, как если бы Смерть, находящаяся где-то вне нас, начинала посылать нам знаки внимания. В Данс макабр этот момент

символически представлен мелодией, которая наигрывается на различных инструментах, от нежной флейты до охотничьего рога. Тот, кому адресованы эти звуки, начинает прислушиваться к ним, саму же Смерть в этот момент он не видит. В классических парах "живой—мертвый" Живой не видит Мертвого, он, как правило, не смотрит на него, хотя Мертвый чаще всего держит его за руку, играет на музыкальном инструменте, часто ведет себя в той или иной мере агрессивно. Несмотря на это, тот, кому предстоит умереть, не видит домогающейся его Смерти. Впрочем, в большинстве случаев мертвец-скелет — это еще не сама Смерть (ср. Триумф Смерти), но ее посланник, который сообщает Живому ритм последнего Танца. Мелодия обучает нас движениям, мы начинаем двигаться в ритме Смерти. В Большом базельском танце мертвых процессия движется в направлении оссуария, вокруг которого разворачивается бал Смерти.

В Danca de la morte в Пинцоло (1539) процессия, возглавляемая Папой, движется к распятию, где ее встречают играющие на трубах скелетымузыканты. В этой относительно хорошо сохранившейся фреске мертвецы-скелеты похожи на поизоаков, они почти сливаются с фоном, в то время как фигуры Живых монументальны и ярки по цвету. Значимая деталь композиции — ее завершающая пара: мертвец с Ребенком. Необычность этой пары в том, что Ребенка держит за руку детский скелет; это наводит некоторых исследователей Данс макабо на мысль о том, что Мертвые представляют посмертных двойников Живых. Сохранилось несколько фресок, в которых фигурирует Мертвый с Ребенком. На фреске из Ла Феоте Лупьео (деп. Ионн. Фоанция) Меотвый, который деожит за руку сидящего в колыбели Ребенка, точно такого же роста, как и мертвецы-скелеты, уводящие за собой Аббата, Монаха, Ремесленника и других. Процессию встречают мертвецы-музыканты. Группу музыкантов слева фланкирует фигура сидящего за пюпитром Рассказчика (во французских текстах этот обязательный персонаж чаще именуется Актером, в немецких — Доктором или Проповедником).

Во Франции среди сохранившихся фресок Данс макабр фреска в церкви Кермария<sup>38</sup> в Бретани представляет особый интерес. Здесь, как обычно, представлены все — от Папы и императора до ребенка; Мертвый обращается к Живому с текстом саркастическим, ироничным, иногда — сочувственным. Ответы также различны. Стоящий на пороге Смерти Влюбленный отвечает:

68

"Hélas! Or n'y a secours contre morte,
Adieu, amourettes. Moult tôt va jeunesse à décours
Adieu chapeaux, bouquets, fleurettes.
Adieu amans et pucelettes.
Et regarde-vous si vous etes sages.
Petit pluie abat grand vent.
Souvenez-vous de moi souvent"<sup>39</sup>.

Данс макабр Кермария отличается необычной композицией, вытянутой над аркадами центрального нефа в два ряда отдельно стоящих фигур Живых и Мертвых, которые держатся за руки, причем каждая из 47 фигур находится как бы в отдельной нише, обрамленная колоннами и пологой аркой.

Каждая из сохранившихся фресок имеет свои особенности, отступления от общей схемы. Здесь их несколько: в частности, один из Мертвых изображен в одежде. Эта необычная фигура находится между Коннетаблем и Епископом, другое отступление — это неожиданное появление Влюбленного в том месте, где, по правилам Данс макабр, должна находиться Смерть. Если это своеволие автора действительно имеет целью утвердить победу любви (все проходит, смерть не щадит никого, и только любовь пребывает вечно) — тогда эту ноту оптимизма надо признать исключительным явлением корпуса Данс макабр. Фреска церкви Кермариа датируется второй половиной XV в. Известно, что именно эта живопись вдохновила Камилла Сен-Санса на создание симфонической поэмы "Данс макабр" (в русском переводе — "Пляска Смерти").

Чтобы иметь представление о том, как меняются характер сюжета и его стилистика от места к месту и от эпохи к эпохе, приведем один из поздних немецких памятников — Totentanz кладбищенской церкви в Штраубинге (Германия, 1763, автор Феликс Кёльц). Живопись, организующая внутреннее пространство небольшой церкви, состоит из 36-ти обязательных и семи дополнительных сюжетов (Изгнание из Рая, Христос на Масличной горе и др.). В сценах Танца Живые в типичной для середины XVIII в. одежде, они заняты своей привычной деятельностью; Крестьянин в мягкой шляпе и белых чулках косит поле, из-за спины, повторяя его движение, к нему приближается Скелет с косой. Крестьянин не видит стоящей у него за спиной Смерти. В сцене "Горожанин со своими детьми" Смерть-скелет входит в открытую дверь; дети стоят на коленях в молитвенных позах, отец разводит руками. И здесь все выглядит так, как если бы Смерть оставалась невидимой для того, за кем она явилась.

 $\Pi$ о особенностям построения сцен, несколько неряшливой композиции, случайным деталям, грубоватой манере — это типичная провинциальная живопись XVIII в.

\* \* \*

Образ неумолимой смерти, которая появляется в европейском искусстве в первой четверти XV в. в виде мертвецов, приглашающих живых на танец, имеет непрямые истоки в литературе. Прежде всего это французская поэма на латинском языке Vado Mori (Готовлюсь к смерти), в которой, как и в Данс макабр, выступают представители разных сословий, профессий, состояний. В самом раннем варианте их 11: Король, Папа, Епископ, Шевалье, Логик, Юноша, Старик, Богач, Бедняк, Сумасшедший. Как и в Данс макабр, каждый из них предается ламентациям.

При этом в Vado Mori отсутствуют образ Смерти, темы танца и музыки. Можно обнаружить косвенные истоки этого латинского текста: "De consolatione philosophie" Боэция (начало VI в.), "Стихи о Смерти" Элинанда (1194—1197), "Посвящения деве Марии" Готье де Куанси (?—1236), "De miseria" Иннокентия III, поэтические и философские труды Жерсона, в которых видят основы Ars moriendi, и, конечно, Жан Ле Февр, автор термина Данс макабр. Раскрывая общую природу этих и других, менее значительных, но по сути тех же явлений, мы обнаруживаем масштабы рассматриваемого феномена, но не его значение и смысл.

Первая половина XV в. — время, когда религиозные, политические потрясения достигли апогея и привели к структурным сдвигам: в 1417 г. Константинопольский собор положил конец Великой схизме, а в 1435 г. состоялось примирение между бургиньонами и арманьяками, что положило конец борьбе за регентство при Карле III. Однако к этому времени религиозные и политические распри успели окончательно подорвать авторитет власти как светской, так и церковной. Первая растеряла его, обращаясь попеременно то к англичанам, то к городским низам. Вторая проявляла такую же алчность и беспринципность в борьбе за папский престол. Это один из самых крутых переломов истории — время аскетов и духовидцев, коварных убийств, взлетов и падений церковных и политических деятелей, королей-изгнанников, кошмара евро-турецких войн, голода и чумы.

Политические и религиозные страсти в эту эпоху неразделимы: странствующие монахи-проповедники выступают с речами против дурного правления. По этой причине некоторым из них запрещают проповедовать в Париже, что делает их еще более популярными в народе. С другой стороны, борьба политических партий бургиньонов и арманьяков могла оборачиваться антиклерикальными акциями. "Когда горожане Парижа 1429 г., еще приверженные англо-бургундской партии, узнают, что брат Ришар, который как раз тогда все еще потрясал их своими страстными проповедями, был арманьяком, пытавшимся тайно склонить их на свою сторону, они тут же именем Господа и всех святых проклинают его; оловянные денежки с именем Христа, которые он раздавал, заменяют андреевскими крестами на шляпах — символом бургиньонов. И даже возобновление азартных игр, против которых ревностно выступал брат Ришар, происходят... назло ему" 40.

Структурные сдвиги раскрепощают сознание, высвобождают энергию разрушения/созидания, поэтому в действительности все упиваются свободой, при этом не переставая сетовать на обрушившиеся на них бедствия: "Народ не мог воспринимать и собственную судьбу, и творившееся вокруг иначе, как нескончаемое бедствие дурного правления, вымогательства, дороговизны..." (Мы знаем и о другой оценке происходившего: "О, век! О, словесность! О, радость жизни!" — Ульрих фон Гуттен.)

Теперь, когда в позднем Средневековье видны начала современной — во многом планетарной — цивилизации, невозможно отказаться от попытки осмыслить ее универсально значимые интенции через ее истоки.

Данс макабр со всеми сопутствующими и опережающими текстами и изображениями (Memento mori, Les Vanités, Vado mori, Ars moriendi, Танец со слепыми, Великолепные волки и др.) означает новое видение жизни — ее перспективы через новое видение смерти.

После полуторатысячелетней аскезы жизнь впервые становится не средством, но целью. Связь новых форм жизни с новым отношением к смерти обнаруживается, в частности, и в том, что тема смерти ("Триумф Смерти") раньше всего появляется в Италии, где реалии нового времени выражают себя в этот момент ярче и радикальнее, чем в других европейских странах.

- В дальнейшем я использую термин Данс макабр. Русский перевод "Пляска Смерти" неудачен, потому что слово macabre, для объяснения которого существует несколько гипотез, не имеет значения "смерть" (в этом смысле русское название ближе к немецкому Totentanz). Неудачно также превращение французского "danse" в "пляску" (слово, которому нет французского аналога), что не соответствует обозначаемому сюжету: с пляской происходящее не имеет ничего общего. Композиция, получившая название "Danse macabre", изображает торжественную процессию, шествие, в котором подвижные фигуры (мертвецы, скелеты) чередуются с неподвижными (живыми). Использование термина macabre оправдано и тем, что он принят для обозначения в западноевропейской литературе соответствующей стилистики. В русском религиозном искусстве этот сюжет отсутствует.
- <sup>2</sup> Надгробие кардинала Легранжа. XIV в.
- 3 Biraben J.-N. Les hommes et la pest en France et dans les pays européens et méditerranéens. P., 1975.
- <sup>4</sup> Хёйзинга Й. Осень Средневековья. М., 1988. С. 152.
- <sup>5</sup> *Арьес Ф.* Человек перед лицом Смерти. М., 1992. С. 88.
- <sup>6</sup> Hilairet J. Evocation de vieux Paris. P., 1952 Vol. 1. P. 238.
- <sup>7</sup> Delameau J. La péché et la peur, la culpabilisation en Occident XIII—XVIII siècles. P., 1983.
- 8 Арьес Ф. Указ. соч. С. 92.
- <sup>9</sup> Hasle (Швейцария).
- 10 См. примеч. 13 в ст. М.Ю. Реутина «"Пляска смерти" в Средние века» в настоящем номере.
- 11 Существует три версии происхождения этого слова: 1) от св. Макария; 2) Маккавеев; 3) арабского "макабир" (кладбище).
- 12 *Арьес Ф.* Указ. соч. С. 455.
- <sup>13</sup> Morin E. L'homme et la mort. P., 1970; Chanu P. Mourir à Paris aux XVI et XVIII siècles. P., 1978; Aries Ph. Richesse et povreté devant la mort. P., 1974; Idem. Autour de la Mort // Annales ESC. 1976. N 31; Vovelles M. La mort apprivoisée // Nouvelles littéraires. 1976. 15 Apr.; Ziegler J. Les vivants et la mort. Essai de sociologie. P., 1976; Habra G. La Mort et l'au-dela. P., 1977.
- <sup>14</sup> Kaiser G. Der Tanzende Tod. Insel verl. Frankfurt a/M., 1999.

- 16 Арьес Ф. Братские могилы // Арьес Ф. Указ. соч. С. 82–84.
- 17 Кто может быть беднее (в абсолютном значении) жителей африканской бруссы? Однако среди немногих предметов, которые фанги и др. хранили в своей хижине, всегда был реликварий с черепом предка.
- 18 С другой стороны, большие и малые войны (включая "нашествия") можно рассматривать как взрыв такой экзистенциальной активности отдельных социумов. Массовую смерть также позволяет прогнозировать и относительно высокий показатель экзистенциальной активности отдельных групп внутри социума.
- 19 Существует и несколько иная трактовка этой сцены см.: Гуревич А.Я. Смерть как проблема исторической антропологии // Арьес Ф. Указ. соч. С. 18.
- 20 "Уже в XI в. Р. Бартоломеи представляет смерть как женщину, сопровождаемую дьяволом в образе мужчины" (Corvisier A. Ор. cit. Р. 10). Это изображение одно из первых олицетворений смерти в христианской иконографии. Самое известное из них находится в левом романском портале (ок. 1120) монастырской церкви в Муассаке (Франция). Рельефы того же портала изображают осуждение гордости, сладострастия и скупости.
- 21 Это минута, когда человек может все проиграть, какую бы праведную жизнь он не прожил. Арьес приводит слова из проповеди Савонаролы: "Человек, дьявол играет с тобой... в этот момент будь же наготове, подумай хорошенько об этом моменте, потому что если ты выиграешь в этот момент, ты выиграешь и все остальное, но если про-играешь, то все, что ты сделал, не будет иметь никакой ценности" (Арьес Ф. Указ. соч. С. 124).
- 22 Находится в Национальной галерее США, Вашингтон.
- 23 "И жалки мне любовных дум волненья:

Две смерти, близясь, леденят мне кровь, —

Одна уж тут, другую должен ждать я...

Или:

"К своей двойной уж близок смерти я,

Но сердце яд пьет полными струями".

(Микеланджело. Стихотворения и письма. СПб., 1999. С. 66, 68). Из стихов заключительного периода.

- 24 Там же. С. 70.
- <sup>25</sup> Tenenti A. Ars moriendi // Annales ESC. 1952. N 8.
- <sup>26</sup> Виппер Б.Р. Итальянский Ренессанс XIII—XVI века. М., 1977. С. 172, 173.
- 27 М. Луи связывает макабр с именем св. Макария, изображения которого встречаются в соответствующих сюжетах (*Louis M*. Les Danses macabres en France et en Italie // Revue d'Histoire de Médecin. 1959).
- 28 "Если бы смерть была благом, тогда бы боги умирали", говорится в одном из античных текстов.
- <sup>29</sup> Самый ранний текст датирован 1280-ми годами, первые иллюстрации 1290-ми.
- <sup>30</sup> Национальная библиотека, Rés. Ye 489.
- 31 См. раздел "Стиль и сюжет" в кн.: Мириманов В.Б. Истоки Стиля. М., 1999. Вып. 28. С. 7—18.
- 32 Stammler W. Der Totentanz. Entstehung und Deutung. München, 1948; Rosenfeld H. Der mittelalterliche Totentanz. Enstehung. Entwickung, Bedentung. 3. Aufl. Köln; Gras, 1974.
- 33 "В настоящее время фрагменты оригинала и копия Фейерабанда... позволяют утверждать, что живопись была размера натуры, и некоторые детали позволяют сделать вы-

72

ARBOR MUNDI

#### В.Б. Мириманов. Приглашение на танец. Danse macabre

вод, что в нее были внесены искажения, особенно Клубером. Другие художники также модифицировали ее (в процессе реставрации); если Мериан (Матеус, 1621 г.) сделал серию копий без изменений, то он добавил текст. <...> Между фрагментами оригинала, с одной стороны, и изданием Мериана или копией Фейерабанда — с другой, существуют четко выраженные различия, хотя персонажи и общее расположение фигур не меняются" (*Utzinger H. et B.* Itinéraires des Dance macabres. Р. 121).

- 34 Правда, существует гипотеза, которая остается недоказанной, приписывающая Большой базельский танец Смерти Конраду Витцу.
- 35 Символическое значение такой сцены (в которой обычно присутствуют язычники) "все остальные".
- 36 Бывают исключения: Totentanz Мариен Кирхе в Берлине имеет ту особенность, что в шествии церковные и светские группы представлены раздельно.
- <sup>37</sup> Тибо де Марли (1135—1190), автор "Стихов о Смерти", рассказывает историю аристократа Симоне де Крепи, который, эксгумировав труп своего отца, был настолько потрясен его видом, что, раздав все свои богатства, крестился и стал вначале угольщиком, а затем нищим (см.: *Utzinger E. et B.* Ор. cit. Р. 53).
- <sup>38</sup> La chapelle de Kermaria-in-Isquit en Plouha.
- 39 "Увы, от Смеоти нет спасенья.

Прощай, любовные свиданья. Пропала молодость моя.

Прощайте, шляпы, букеты, подружки.

Прощайте, цветочки, прощайте, девчушки.

Кто мудр, тот гуляет и не забывает,

От дождичка ветер большой стихает.

Пусть каждый почаще меня вспоминает".

- 40 Хёйзинга **Й**. Указ. соч. С. 23.
- 41 Там же.

# ВЮРЦБУРГСКАЯ "ПЛЯСКА СМЕРТИ"

СРЕДНЕВЕРХНЕНЕМЕЦКАЯ "ПЛЯСКА СМЕРТИ", известная под названием "вюрцбургская", занимает промежуточное положение между ее латинским диалогическим оригиналом 1350 г. (в свою очередь восходящим к более раннему монологическому произведению) и лубочными "народными книгами" позднего Средневековья. "Пляска смерти" дошла до нас в списке середины — второй половины XV в. В результате того, что после ее написания в системе немецкого языка произошли существенные фонетические, а также морфологические изменения, она лишилась в упомянутом списке большинства своих рифм. Этот факт, между прочим, имеет важное значение для датировки и географической локализации исходной рукописи "пляски смерти"; реконструируя исчезнувшие рифмы: ist:weist (7/8), mich:gleich (37/38), zeit:nit (227/28) и т. д., можно реконструировать рифмованные лексические единицы: ist:wîst, mich:glîch, zît:nit. Подобным же образом мы возводим к первоначальному виду всю задействованную в рифмах лексику и обнаруживаем, что гипотетической рукописи свойственны следующие языковые особенности: инфинитив без конечного "-п", 3 л. мн. ч. на "-en", совпадение корневых â и ô, отрицание "nit" с выпавшим "немым h" перед "t", апокопа (опущение звуков заударного слога) в формах склонений и спряжений, отсутствие дифтонгов. Эти и прочие языковые особенности вполне совпадают с основными приметами вюрцбургской канцелярской речи середины XIV в. (см.: Huther A. Die Würzburger Kanzleisprache im 14. Jahrh. Würzburg, 1913).

Вюрцбургская "пляска смерти" написана средневековым раешником, книттельферзом (Knittelvers), т. е. четырехстопным ямбом с парной ударной рифмой. Впрочем, ее ямб иногда переходит в трехстопный, а ударная рифма — в безударную. Это отражено в предлагаемом переводе, осуществленном с издания: Rosenfeld H. Der mittelalterliche Totentanz. Entstehung — Entwicklung — Bedeutung. Köln; Wien, 1974. S. 308—320.

#### Первый проповедник

Вы все, кто в мире сем живет, чей не настал еще черед, Христос в День судный скажет вам, внемлите вы его словам: "Иди сюда!" и "Прочь ступай!". Небесные врата и рай для тех, чья жизнь была чиста, для злых же — адские врата. Итак, различие в словах; одним блаженство в небесах, другим терзанья предстоят, навечно их сокроет ад. И посему вам дам совет: на эло не тратьте своих лет, ведь жить недолго, и - увы! не избежите Смерти вы. Как бы ни жил ты, все равно Смерть явится забрать свое. Под флейты вой она грядет, всех увлекая в хоровод, и дурака и мудреца, чтобы плясали без конца. От поученья будет прок, если усвоите урок. Совет вам следует принять, фигурам и примерам внять 1.

#### 1. Папа

Земная жизнь так коротка. Не ведал страха я, пока Его Святейшеством я был, но ныне смертный час пробил.

# Мертвец

Ах, папа, вслушайтесь в мотив, пляшите, жизнь свою забыв. Приказы ваши здесь не в счет, вам флейта песню пропоет.

ARBOR MUNDI 74 75 ARBOR MUNDI

#### 2. Император

Моим победам нет числа, моя империя росла. Но Смерть безжалостно отнимет империю, почет и имя.

## Мертвец

Забудьте скипетр и корону, я отлучаю вас от трона. Теперь я выбираю вас, скорей пускайтесь с нами в пляс!

# 3. Императрица

Всегда я в роскоши жила, но Смерть все это отняла. Теперь обязана я ловко плясать, не зная остановки.

#### Мертвец

Со мной станцуйте, я прошу, пляшите так, как я пляшу. Вы многих гордо отвергали, но мне откажите едва ли.

# 4. Король

Я правил миром, власть любил, я королем $^2$  в той жизни был. Но Смерть пришла, и я теперь в ее сетях мечусь как зверь.

# Мертвец

О, мой король, вас Смерть ведет плясать в свой черный хоровод. Пришел правлению конец, вам Смерть пожалует венец.

# 5. Кардинал

Меня святой престол избрал, я Римской церкви кардинал. Теперь же — посмотрите: плящу у Смерти в свите.

# Мертвец

Ах, в камилавке красной вы благословляли всех живых. Теперь вы в ней пляшите и мертвых веселите.

# 6. Патриарх

Я долго крест двойной носил, при жизни патриархом<sup>4</sup> был. Теперь я Смерти стал слугой, танцую с целою толпой.

# Мертвец

Забудьте славу, в хоровод! Смерть веселиться вас зовет. Отбросьте дальше крест двойной, вы танцевать должны со мной.

# 7. Архиепископ

Я сан нешуточный имел, на всех людей вокруг глядел, свое довольство не тая. Теперь же в мире мертвых я.

# Мертвец

Придется гордость превозмочь, никто не сможет вам помочь. Забудьте свой высокий сан, Танцуйте в пляске обезьян.

# 8. Герцог

С мечом скакал я на коне, повиновались люди мне. И вот в наряде дорогом я с мертвыми к плечу плечом.

## Мертвец

Веселья много знали вы, вы не склоняли головы. Ну а теперь в свой дикий пляс пусть мертвецы затянут вас.

#### 9. Епископ

Хоть в жизни я снискал почет, от Смерти это не спасет. Как обезьяна я отныне танцую с мертвецами злыми.

# Мертвец

Забыты слава и почет, я затяну вас в хоровод. Хоть вы учены и умны, не избежите Смерти вы.

# 10. Граф

Известен всей державе был мой гордый нрав, я храбрым слыл. И вот повержен Смертью я, в пляс мертвецы влекут меня.

# Мертвец

Пусть император вас спасет; обоих Смерть вас отведет к чудовищам и мертвецам. Охоту мы устроим вам.

#### **11**. Аббат

Монахов многих воспитал, духовной пищей их питал. Но Смерть явилась, все поправ, мне навязала свой устав.

## Мертвец

Не надувайтесь, как петух, вам плясуны поднимут дух. Придется слушаться меня, плясать вас призываю я.

#### 12. Рыцарь

С отвагой, не жалея сил, я миру доблестно служил. Но пробил час, и, словно шут, с толпою мертвецов пляшу.

# Мертвец

Я в хоровод вас привела, вершите ратные дела! Но щит и меч здесь ни к чему, теперь у Смерти вы в плену.

# 13. Юрист

Хоть апеллируй сотню раз, но если пробил смертный час, то помощи не принесут ни светский, ни церковный суд.

# Мертвец

Мой господин, пришел указ, плясать он обязует вас. Тут Смерть дежурит у дверей, попробуйте поспорьте с ней.

#### 14. Регент

Я, регент, день свой начинал с мелодий чудных и похвал. Им флейта Смерти не под стать, с ней Смерть пришла меня пугать.

## Мертвец

Ваш, милый регент, хор певал когда-то сладостный хорал. Моя же флейта в этот раз вам возвещает смертный час.

# 15. Врач

Я, применяя уринал<sup>5</sup>, людей успешно врачевал. Но нет лекарства для меня, настолько сильно ранен я.

# Мертвец

Вы, славный лекарь, здесь затем, чтобы понятно стало всем, насколько ваше ремесло от пляски Смерти вас спасло.

# **16**. Дворянин

На тех я ужас наводил, кто в латы весь закован был. Теперь, забыв свою пращу, я перед Смертью трепещу.

# Мертвец

Скорей, о храбрый дворянин, один сразимся на один! Чтоб жизнь обратно возвратить, меня вам надо победить.

## 17. Дворянка

Я жизнь веселую вела, она мне праздником была. Но флейтой Смерть меня манит, фальшиво тон ее звучит.

# Мертвец

Плящите, юбки подхватив, сейчас исправится мотив! Смерть многих женщин, как и вас, заманивала флейтой в пляс.

# 18. Купец

Век хлопотал, добро копил, но все же Смерть не подкупил. Она мой дар не приняла и жизнь и деньги отняла.

#### Мертвец

Вас нажитое не спасет, ступайте к мертвым в хоровод. Хоть кладовые и полны, но Смерти сами вы нужны.

#### 19. Монахиня

Монашкой ревностной была, молилась Богу как могла. Но песнопения мои от пляски Смерти не спасли.

# Мертвец

Того приятней пригласить, кто так боялся согрешить. Вы скапуляр<sup>6</sup> отбросьте свой, Смешайтесь с пляшущей толпой.

#### 20. Калека

Посмешищем я в жизни был, последний друг меня забыл. Лишь Смерть меня не обойдет, со всеми вместе заберет.

## Мертвец

Эй, ковыляй на костылях! Пусть все тебе внушали страх, за жизнь несладкую твою я благодать тебе пошлю.

# 21. Повар

Я поваром отличным был, я жарил, парил и перчил. Но где ж такое смастерить, чтоб элую Смерть перехитрить!

#### Мертвец

Готовил с перцем ты стряпню, я в хоровод тебя пошлю. Тебе задание я дам: задай-ка перца плясунам!

# 22. Крестьянин

Хоть счастья в жизни я не знал, охотно б Смерти избежал. Ох, лучше б снова труд и пот, чем Смерти страшный хоровод.

# Мертвец

Ну что ж, крестьянин, торопись, теперь ты в пляске потрудись. Награды жди — пришел черед, танцуй, раз Смерть тебя зовет.

# 23. Дитя

Меня он, черный, увлекает, с тобой, о мама, разлучает. Хоть твердо не могу стоять, теперь я должен танцевать.

# Мертвец

Учись плясать в моей стране, твой плач и смех приятны мне. И даже будь при соске ты, тебе не избежать беды.

#### 24. Mamb

Хотела б я тебя спасти и Смерть руками отвести. Но Смерть, в свой хоровод маня, вслед за тобой зовет меня.

#### Мертвец

Не спорьте, а взгляните — вот какой веселый хоровод! И, госпожа, вся шутка в том, что вместе пляшите вы в нем!

# Далее проповедник

О, смертные, кто угодить желает миру, в славе жить, подумайте: конец придет, но что же вслед за ним грядет? Конец придет — когда и как, а что потом — ответ двояк, поскольку время не пришло. Решать же — Смерти ремесло. Но как заранее узнать, когда придется Смерть встречать? Едва ли ведомо кому,

сколько отпущено ему и сколько времени всего еще осталось у него. Зависеть будет все от дел, что сделать в мире ты успел. Если к желанному для всех концу стремитесь, бросьте грех. К тому же помните всегда, что в рай, в небесные врата, благочестивый попадет, а грешных пламя ада ждет.

Перевод со средневерхненемецкого М.Ю. Реутина и Е.В. Родионовой

- Одно из наиболее ранних и авторитетных свидетельств реального бытования "пляски смерти" в иллюстративной и вербальной формах. Ср. стих из латинской монологической "пляски смерти" (ок. 1350): "Haec ut pictura docet exemplique figura" (12).
- <sup>2</sup> То, что светскую иерархию возглавляет не король, а император, является, по мнению ряда комментаторов, явным признаком немецкого, а не французского происхождения старейшего "макабрического" текста. В этом смысле иерархическая модель вюрцбургской "пляски смерти" весьма напоминает образ всемирной иерархии, запечатленный в "Действе об Антихристе" из Тегернзее (ок. 1161—1162).
- 3 "Черный" обычный атрибут "пляски смерти" и ее участников (ср. 23 "Дитя"): "diser swarzen bruoder tanz" (57), "ein swarzer man" (204) и т. д. Возможно, это определение связано с названием самой крупной в эпоху Средневековья эпидемией чумы (1347—1353): "Schwarzer Tod".
- 4 Здесь в поле зрения автора вюрцбургской "пляски смерти" попали восточные, независимые от римской курии автокефальные Церкви и их верховные представители.
- <sup>5</sup> От лат. urina (моча). Имеется в виду сосуд, в который собиралась моча больного с целью ее наблюдения и анализа. Лекарь (Doctor in der Phantasie) с уриналом в руке один из основных персонажей немецкой простонародной драматургии позднего Средневековья. (См. игры о враче из "Кодекса" В. Рабера-Б. Дебса; Bauer W.M. Sterzinger Spiele. Wien, 1982.)
- 6 От лат. scapulae (верхняя часть спины, плечевые лопатки); так в Средние века называлась плечевая накидка монахов.

Примечания М. Ю. Реутина

# КУЛЬТУРА СРЕДНИХ ВЕКОВ

# ОПЫТ АНАЛИЗА ТЕКСТА: "РАЗРУШЕНИЕ ДОМА ДА ДЕРГА" И "ПРОРИЦАНИЕ ВЕЛЬВЫ"

КАК ИЗВЕСТНО, в кельтской мифологии весьма скудно представлены сведения о происхождении вселенной и о ее конце — космология и эсхатология. Ни у кого из исследователей не вызывает сомнений существование у кельтов космогонической концепции: ее редуцированность и эксплицитный характер, как правило, связывают с исчезновением особого сословия друидов, ответственного за хранение и воспроизведение соответствующей доктрины, под влиянием христианского мировоззрения<sup>1</sup>. Тем больший интерес вызывают немногочисленные произведения, в которых отражены реликты дохристианской модели мира; при этом на первый план, естественно, выдвигается задача семантической реконструкции кельтских мифопоэтических представлений в данной сфере. К числу таких произведений безусловно принадлежит ирландская сага "Разрушение Дома Да Дерга", первоначально записанная в IX в. и подвергшаяся переработке в XI в. Формально эту сагу относят либо к уладскому циклу, поскольку в ней действуют некоторые персонажи уладских саг, либо к королевскому или историческому циклу, поскольку главный герой король Конайре являлся одним из правителей дохристианской Ирландии.

Что касается структуры содержания "Разрушения Дома Да Дерга", то в ней отчетливо выделяются два кода — и с т о р и ч е с к и й, в основе которого, по-видимому, лежит вражда между правителем Тары и пришедшими из-за моря завоевателями, и м и ф о л о г и ч е с к и й — "путешествие Конайре к жилищу Да Дерга и сражение с одноглазым Ингкелом должно рассматриваться в перспективе ирландской эсхатологии: на уровне годового цикла связанные с ней представления реализовались в комплексе ритуалов и верований, связанных с праздником перехода к зиме, Самайном"<sup>2</sup>. Нарушение Конайре многочисленных запретов (гейсов) интерпретируется как угроза благополучию космизированной вселенной, ведущая к эсхатологической катастрофе, а гибель—возрождение Конайре символизирует обновление космического порядка.

Трактовка саги "Разрушение Дома Да Дерга" как эсхатологической коллизии, столкновения э т о г о мира, космизированной вселенной и ее представителя короля Конайре и мира и н о г о, репрезентированного Ингкелом, его спутниками и хозяином Дома Да Дерга, завершающейся возрождением космоса, позволяет сопоставить ее со знаменитой песнью древнеисландского эпического памятника "Старшей Эдды" — "Прорицанием вельвы" (время возникновения — вторая половина X в., в составе рукописей XIV—XVI вв.), которое «содержит грандиозную и проник-

нутую напряженным драматизмом картину истории мира от сотворения и золотого века <...> до его трагического конца — так называемой "гибели богов" — и второго рождения, которое должно быть торжеством мира и справедливости»  $^3$ . Такое сравнение не кажется странным, так как помимо общих сюжетов — конца мира и его возрождения—сходство распространяется и на некоторые детали на уровне содержания.

Остановимся на отдельных эпизодах и попытаемся продемонстрировать семантические параллели между "Разрушением Дома Да Дерга" и "Прорицанием вельвы".

Начнем с рассмотрения наиболее общих соответствий между произведениями, являющимися объектами исследования. Прежде всего заслуживает внимания то обстоятельство, что в обоих текстах репрезентирована модель мира, символизируемая мировым древом: в древнеисландском варианте его воплощает ясень Иггдрасиль, а в древнеирландском — центральный столб Дома Да Дерга. Кроме того, выделяются определенные признаки подобия в структуре Дома Да Дерга, описываемого как локус иного миоа, и Вальхаллы, чеотога павших в битве воинов. Во-пеовых, и то и другое жилище обладает большим количеством входов и проницаемо извне. Ср.: "Семь входов в том Доме и семь покоев между ними..."; "Знаю я этого человека, ибо не кто иной как Да Дерга. Это он построил тот Дом, и с тех пор никогда не закрывались его входы, кроме как с той стороны, откуда дует ветер"4; "Пять сотен дверей / и сорок еще в Вальгалле, верно"5. Во-вторых, в обоих помещениях находится котел с неиссякаемой едой. Ср.: "Никогда с той поры не потухал огонь под котлом, где варилась еда для ирландцев" или представления о котле Эльдхримнире с вепрем Сэхримниром — пищей для эйнхериев.

Сходство не ограничивается лишь концептуальным уровнем, оно распространяется и на другие семантические страты. В частности, обнаруживается изоморфизм в изображении медиатора между посю- и потусторонним миром. В "Разрушении Дома Да Дерга" важную роль играют три правнука (или сына) Донн Деса, который на мифологическом уровне "скорее всего эквивалентен божеству потустороннего мира и царства мертвых Донну, а три красных воина — посланцы и проводники к нему". Нам представляется, что в "Прорицании вельвы" аналогичную функцию выполняют три великанши, олицетворяющие наступление конца мира, "гибели богов". Их появление нарушает "золотой век" существования вселенной и предвещает эсхатологический кризис. Ср. Vsp. 7—8:

Hittusk æsir "Встретились асы á Iðavelli... на Идавелль-поле...

Tefldu í túni,Ha лугу, веселясь,teitir váru,в тавлеи играли,var þeim vettergisвсе у них было

vant ór gulli, только из золота, — uns þrjár kvámu пока не явились þursa meyjar три великанши, ámáttkar mjök могучие девы о́r Jötunheimum<sup>8</sup>. из Ётунхейма"<sup>9</sup>.

Еще один эпизод из "Разрушения Дома Да Дерга" можно сопоставить с некоторыми микромотивами из "Прорицания вельвы". Речь идет об оживлении Мак Кехтом отрубленной головы Конайре, прославляющей своего спасителя. Как известно, в кельтской мифопоэтической традиции зафиксированы упоминания о говорящих или пророчествующих головах, воспринимаемых как воплощение жизненной силы божеств потустороннего мира 10. Очевидна аналогия с головой Мимира, открывающей верховному богу скандинавского пантеона Одину грядущие события в конце мира. Ср. Vsp. 46:

Leika Míms synir, "Игру завели en mjötuðr kyndisk Мимира дети, Конец возвещен at inu galla Giallarhorni. Рогом Гьяллархорн; Hátt blæss Heimdallr. Хеймдалль трубит, horn er á lofti. поднял он оог. mælir Óðinn с черепом Мимира við Míms höfuð. Один беседует".

Эта строфа нуждается в комментариях. Мимир-жертва предстает в "Саге об Инглингах" (гл. IV), где сообщается о том, что война между асами и ванами завершилась заключением мира и обменом заложниками: Ньерд, Фрей и Квасир перешли к асам, а Хенир и Мимир — к ванам. В результате этого акта была достигнута консолидация всех богов, и асы приобщились к магическому искусству. После того как ваны обнаружили глупость Хенира, сделанного ими вождем, и поняли, что он смог выполнять свои обязанности только благодаря советам Мимира, они отрубили Мимиру голову и послали ее асам. Один набальзамировал ее, прочел над ней заклинания, и она открывала ему многие тайны. Магическое искусство Мимиоа пооявляется в умении пооникать мысленно в оазличные миры (ср. отрывок из седьмой главы "Саги об Инглингах": Óðinn hafði með sér höfuð Mímis, ok sagði þat honum mörg tíðendi ór öðrum heimum<sup>11</sup> — "Один брал с собой голову Мимира, и она рассказывала ему вести из других миров" 12) и в способности к предсказанию грядущих событий (ср. Vsp. 46). Мудрость Мимира основывается на пространственном субстрате, так как она черпается из источника н и ж н е г о мира, воплощающего стихию хаоса, преобразованного в процессе космогенеза в prima materia; она состоит в приобщении к сакральному первопространству с момента его возникновения, в фиксации и сохранении всех событий, происходящих в космизированной вселенной, т. е. в памяти обо всем случив-

Мотив возвращаемой к жизни отрубленной головы Конайре в "Разрушении Дома Да Дерга" интерпретируется как "возрождение природного равновесия" 13. Такая трактовка позволяет привлечь к анализу строфу из "Прорицания вельвы", посвященную Гулльвейг. Ср. Vsp. 21:

Þat man hon fólkvíg "Помнит войну она furst í heimi. пеовую в мире: er Gullveigu Гулльвейг погибла. geirum studdu пронзенная копьями, ok í höll Hárs жгло ее пламя hana brenndu. в чеотоге Одина. brisvar brenndu, трижды сожгли ее, brisvar borna, трижды рожденную, oft. ósialdan: и все же она bó hon enn lifir. доселе живет".

Нельзя оставить без внимания имя Гулльвейг, поскольку в мифопоэтической традиции оно всегда релевантно: наименование выполняет креативную функцию и определяет судьбу его носителя. Др.-исл. Gull-veig трактуется как 'сила золота', а его обладательница — как персонификация губительной страсти к золоту, символу богатства. Однако такое объяснение как имени, так и функции мифологического персонажа кажется слишком рационалистическим и абсолютно не согласующимся с древнеисландской мифопоэтической концепцией, чуждой морализации. Логичнее поинять доугой вариант истолкования имени как 'золотой напиток (имеюшая)': до.-исл. gull — 'золото', veig — 'напиток'. Иными словами. Гулльвейг можно рассматривать как символ опьяняющего напитка, представляющего некую космическую ценность, посланного ванами асам ради их искушения и приобщения к высшему (космогоническому) познанию (в случае успешного прохождения испытания) или гибели асов и полного господства ванов (в случае неудачи). Элемент gull- (< и.-е. \*ghel-'блестеть' — IEW 430 $^{14}$ ) отсылает к теме огня, «аналога небесного огня в космических водах... объясняющего и положительные, и отрицательные действия опьяняющего напитка, вызывающего подъем энеогии, "огненность" духа, прилив жизненных сил... и угашающего сознательность, приводящего к расслаблению и упадку духовных сил» 15. Характерно, что и.-е. \*ghel- используется в номинации опьяняющего напитка и в других языках (ср. русск. зелье), а второй элемент ономастического композита -veig также имеет аналогии в обозначении жизненной силы (ср. лит.  $vi\~ekas$  — 'сила', 'жизнь', лтш.  $ve\~iklis$  — 'здоровый', цслав.  $e \sharp k r \bar{\sigma}$  — 'сила, возраст' [IEW 1129]). В свете сказанного сцену пронзания копьем Гулльвейг, ее троекратного сожжения и возрождения можно интерпретировать как ритуальные действия, направленные на усвоение магических знаний, воплощаемых опьяняющим напитком. Композиция "Прорицания вельвы", а именно предшествование данного эпизода изложению конфликта между асами и ванами имплицирует, истинную причину противостояния, заключающуюся в соревновании за владение основной космологической ценностью — знанием о прошлом и будущем вселенной.

Выше обсуждались параллели на уровне с о держания, теперь обратимся к соответствиям на voobhe вы о ажения. Нельзя не отметить одинаковые композиционные поиемы в "Разоущении Дома Да Деога" и "Поорицании вельвы". В качестве маркеров начала абзаца или строфы выступает предложение "я видел (вижу)". Приведем многочисленные примеры из ирландской саги. Ср.: At-chonnarc and... fear gormaineach már (75) — "Увидел я там благородного, славного мужа..."; At-chonnarc and triar fris aníar — anoir — triar ara bélaib ind fir chétnae (76) — "Увидел я трех мужей, что сидели на восток и на запад против того воина"; Atchonnarc and imdae — triar indi, trí dondfir móra... (82) — "Я видел покой и в нем трех мужей, трех коричневых..."; At-chonnarc and imdae - nónbor inti (84) — "Я видел покой, и было там девять мужей": At-chonnarc  $imdae\ ann\ -\ oenfer\ inti\ (85)\ -\ "Я видел покой, и был в нем один чело$ век" (ср. также с. 123: "Я видел покой, и был в нем один человек…"); At-chonnarc and imdae – triar indi (87) – "Я видел покой, и было в нем трое мужей" (ср. также с. 123: "Я видел покой, и было в нем трое мужей"; с. 124: "Я видел покой, и троих в нем"; с. 125: "Я видел покой и в нем тооих..."): At-chonnarc and imdae — trí maethóclaích inti — trí bruit sirecdai imou (91) - "Я видел покой, и было в нем тои славных воина в шелковых плащах"; At-chonnarc and imdae — triar indi, trí dondfir móra (95) — "Я видел покой, и было в нем трое мужей, коричневых, сильных"; At-chonnarc and imdae - ba caíniu a cumtach oldáta imdadae in tigi ol chena (99) — "Я видел покой, что украшен искусней, чем прочие в Доме".

В "Прорицании вельвы" также репрезентированы аналогичные конструкции. Ср. Vsp. 31: **Ek sá** Baldri, blóðgum tívur, / Óðins barni, örlög fólgin — "Я видала, как Бальдр, бог окровавленный, / Одина сын, смерть свою принял". Велик удельный вес конструкций с инверсией глагола. Ср.: **Sá hon** valkyrjur, vítt of komnar, / görvar at ríða til Goðþjóðar (Vsp. 30) — "Видала она валькирий из дальних земель, / готовых спешить к племени готов"; **Sá hon** þar vaða þunga strauma / menn meinsvara ok morðvarga (Vsp. 39) — "Видела она там — шли чрез потоки / поправшие клятвы, убийцы подлые"; **Sér hon** ирр koma öðru sinni / jörð ór ægi iðjagræna (Vsp. 59) — "Видит она: вздымается снова из моря земля, зеленея, как прежде". К приводимым выше примерам примыкают еще три фрагмента из "Прорицании вельвы", где интересующая нас конструкция хотя и не начинает строфу, но встречается в первой строке. Ср.: Haft sá hon liggja undir Hveralundi, / lægjarns líki Loka áþekkjan (Vsp. 35) — "Пленника видела она под Хвералюндом, / обликом схожего с Локи

зловещим"; Sal **sá hon** standa sólu fjarri, / Náströndu á, norðr horfa dyrr (Vsp. 38) — "Дом видела она, далекий от солнца, / на Береге Мертвых, дверью на север"; Sal **sér hon** standa sólu fekra, / gulli þakðan á Gimléi (Vsp. 64) — "Чертог видит она солнца чудесней, / на Гимле стоит он, сияя золотом".

Прежде чем продолжить сопоставительный анализ "Разрушения Дома Да Дерга" и "Прорицания вельвы", необходимо объяснить мену местоимений 1 л. и 3 л., референцией которых является субъект песни — вельва. Варьирование местоимений, обозначающих одно и то же лицо, в пределах строфы (veit hon... fram sé ec lengra... [Vsp. 44 и др.] "она... ведает, / я провижу...") служит для актуализации сакрального времени первотворения: совмещение 1 и 3 л., обозначающих субъекта космогонического жанра, с одной стороны, указывает на его погруженность в себя в состоянии ментального возбуждения, сопровождающем прорицание ('она'), и, с другой, на обращенность к слушателям ('я').

Выбор визуального кода для описания не является случайным. В "Разоушении Дома Да Деога" он мотивируется самой ситуацией: Ингкел заглядывает в жилише Да Деога сквозь колеса колесниц, его замечают изнутри, он возвращается к своим людям и рассказывает им об увиденном. "Прорицание вельвы" на первый взгляд не обнаруживает общих черт в структуре денотативной ситуации с ирландской сагой, поскольку эта эддическая песнь посвящена изложению вельвой по просьбе Одина событий из прошлого и будущего вселенной. Однако пои более пристальном рассмотрении эддической песни, представляющей собой жанр космогонического в и дения, можно отметить по крайней мере два семантических соответствия с сагой. В обоих памятниках речь идет о воспроизведении зрительных образов космизированной вселенной конструкция "я видел покой" в "Разрушении Дома Да Дерга" тождественна перечислению отдельных локусов космоса, причем в качестве отправителя сообщения выступает персонаж хтонической природы (ср. изображение Ингкела "с одним из трех зрачков, что были в глазу у него на лбу, дабы своим взглядом погубить короля и всех, кто был с ним оядом" 16, или вельву, возможно пробужденную Одином от смерти и открывающую тайны мироздания в экстатическом состоянии). Показательно, что визуальный код выступает в качестве модификации космогонического кода: конструкция "я видел покой" обозначает "покой сушествиет". Этот тезис можно продемонстрировать, в частности, на примере двух строф "Прорицания вельвы", где очевидно тождество предложений "стоял чертог" и "она (вельва) видела, что чертог стоял". Ср. Vsp. 37–38:

92

**Stóð** fyr norðan á Niðavöllum **salr** ór gulli Sindra ættar... "Стоял на севере в Нидавеллир чертог золотой, — то карликов дом...

Sal sá hon standaВидела она, что дом стоит,sólu fjarriДалекий от солнца,Náströndu á,На Береге Мертвых,norðr horfa durr.Лвеоью на севео".

В исследуемых текстах в и́дение выступает как основная разновидность з на ния. Об этом убедительно свидетельствует синонимичность глаголов 'видеть' и 'знать' в ряде эддических контекстов. Ср., например,  $V_{\text{SD}}$ . 27:

Veit hon Heimdallar"Знает она,hljyð of folgitчто Хеймдалля слухund heiðvönumспрятан под древом,helgum baðmi;до неба встающим;á sér hon ausaskвидит, что мутныйaurgum fossiтечет водопадaf veði Valföðrs.с залога Владыки".

или Vsp. 44; 49; 58:

F jölð **veit** ek fræða, "Она многое ведает, **fram sé** ek lengra все я провижу ит ragna rök судьбы могучих römm sigtíva. славных богов".

Глагол 'знать' изофункционален глаголу 'видеть': он может занимать первую позицию в строфе, как в Vsp. 27, или фигурировать в первой строке подобно конструкции с инверсией sér hon — 'видит она' (Vsp. 64) либо sá hon — 'видела' (Vsp. 35; 38). Ср. Vsp. 19:

Ask veit ek standa,<br/>heitir Yggdrasill,<br/>hár batmr, ausinn<br/>hvíta auri."Ясень знаю я<br/>по имени Иггдрасиль,<br/>древо, омытое<br/>влагою мутной".

Рефрен Vituó ér enn — eða hvat? — "Знаете ли вы это?", замыкающий строфы 27, 28, 33, 35, 39, 41, 48, 62, 63, в композиции "Прорицания вельвы" соотносится с зачином Sér hon — "Видит она" или Sá hon — "Видела она", образуя рамки формально-семантического единства — строфы. Знание, как и в и́дение, является одной из разновидностей космогонического кода: для того чтобы передать идею "нечто существует", используется конструкция "я (он, она) знаю, что нечто существует". Иными словами, отсутствие с убъекта, который мог бы подтвердить наличие объекта, равнозначно его небытию. Именно в

#### Культура Средних веков

контексте концепции объекта как результата восприятия субъекта (ср. Vsp. 19) следует интерпретировать Vsp. 5:

Sól þat **né vissi** "солнце не ведало, hvar hon sali átti, где его дом, тáni þat **né vissi** звезды не ведали, hvat hann megins átti где им сиять, stjörnur þat **né vissu** месяц не ведал hvar þær staði áttu. мощи своей".

Незнание своего места объектами будущей космизированной вселенной эквивалентно их неотторжимости от стихии хаоса (конструкция "солнце не ведало места" означает "солнца не было", ср. апофатическое изображение космогенеза в Vsp. 3: "В начале времен / не было в мире / ни песка, ни моря, / ни волн холодных, / земли еще не было / и небосвода"); именно оно имплицирует отсутствие субъекта космогонического описания, который мог бы верифицировать наиболее релевантный для мифопоэтической модели мира этап преобразования хаоса в космос.

Мифологема в и́дения — у з навания конституирует каркас центральной части "Разрушения Дома Да Дерга", причем она всегда бывает зафиксирована как в партии вопрошающего (ср., например: "Скажи нам, кого ты увидел на геройском месте, что против сидения владыки в том Доме?.. Узнаешь ли ты их, о Фер Рогайн?"), так и отвечающего (ср.: "Увидел я там благородного, славного мужа... Нетрудно мне узнать их..."  $^{17}$ ).

\* \* \*

Подводя итоги сопоставительного анализа "Разрушения Дома Да Дерга" и "Прорицания вельвы", необходимо обратить особое внимание на релевантные в плане с о д е р ж а н и я и в ы р а ж е н и я корреляции, которые ни в коей мере нельзя считать окказионализмами. Их функционирование обусловлено, судя по всему, общим происхождением: оба памятника являются реликтами индоевропейского эсхатологического описания и в той или иной мере сохраняют свойственные данному типу текстов семантические структуры и формальные приемы.

94

ARBOR MUNDI

#### Т.В. Топорова. Опыт анализа текста: "Разрушение Дома Да Дерга" и "Прорицание вельвы"

- 5 "Речи Гримнира", 23. Цит. по: Старшая Эдда. Древнеисландские песни о богах и героях.
- 6 Предания и мифы средневековой Ирландии. С. 124.
- 7 Шкунаев С.В. Комментарии // Там же. С. 259.
- 8 Здесь и далее цит. по: Edda. Die Lieder des Codex Regius nebst verwandten Denkmälern / Hrsg. von G. Neckel. I. Text. Vierte, umgearb. Aufl. von H. Kuhn. Heidelberg, 1962. (В тексте Vsp. — Voluspá, "Прорицание вельвы".)
- 9 Здесь и далее цит. по: Старшая Эдда. Древнеисландские песни о богах и героях.
- 10 Ср., например: Шкунаев С.В. Комментарии. С. 261.
- Ynglingasaga // Snorri Sturluson. Heimskringla. Bjarni Aðalbjarnarson gaf út. 1–3. Reykjavík, 1941–1951 ("Íslenzk fornrít", 26–28).
- 12 Снорри Стурлусон. Круг Земной / Подгот. А.Я. Гуревич, Ю.К. Кузьменко, О.А. Смирницкая, М.И. Стеблин-Каменский. М., 1980.
- 13 Шкунаев С.В. Комментарии. С. 261.
- <sup>14</sup> Indogermanisches etymologisches Wörterbuch / Hrsg. J. Pokorny. Bern; München, 1959. Bd. 1—2.
- 15 Мифы народов мира: Энциклопедия. М., 1980—1982. Т. 2. С. 257.
- 16 Предания и мифы средневековой Ирландии. С. 113.
- 17 Там же. С. 114.

Статья выполнена при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда (код проекта 98-04-06369).

<sup>1</sup> Ср., в частности: Шкунаев С.В. Герои и хранители ирландских преданий // Предания и мифы средневековой Ирландии / Под ред. Г.К. Косикова. Сост., пер., вступит. ст. и коммент. С.В. Шкунаева. М., 1991. С. 17, 27.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Там же. С. 22.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Стеблин-Каменский М.И. Комментарии // Старшая Эдда. Древнеисландские песни о богах и героях / Пер. А.И. Корсуна. Ред., вступит. ст. и коммент. М.И. Стеблин-Каменского. М.; Л., 1963. С. 214.

<sup>4</sup> Предания и мифы средневековой Ирландии. С. 107, 124.

# "ПЕСНЬ О МОЕМ СИДЕ": ТРАНСФОРМАЦИЯ ЭПИЧЕСКОГО ГЕРОЯ В КОНТЕКСТЕ СРЕДНЕВЕКОВОЙ КУЛЬТУРЫ

(к постановке проблемы)

ДОЛГАЯ И ПЛОДОТВОРНАЯ история изучения "Песни о Сиде", поояснившая многие "темные места" единственного сохранившегося памятника испанского героического эпоса вопросы текстологии, датировки поэмы, соотношения устной природы эпической техники и письменного происхождения памятника, ни в коей мере не ослабила полемики по проблеме жанровой специфики поэмы, а соответственно интерпретации ее тематической и сюжетно-композиционной структуры, анализа повествовательной техники и системы персонажей. Поэма и впрямь столь отлична по самым разным параметрам от своих эпических предшественников и современного ей окружения (как романского, так и общеевропейского), что хочется незамедлительно придумать для нее новое жанровое обозначение и тем самым защитить памятник от ревнителей чистой эпики. В недостатке эпичности упрекал "Песнь о Сиде", в частности, автор одного из наиболее авторитетных исследований о героическом эпосе Сесил М. Боура, ссылавшийся на принципы построения поэмы, характерные скорее для прозаического текста, а также на контрастное и непоследовательное сочетание фактографической первой части со второй, "существенно отличной от нее по духу" [Bowra, р. 342]. Наименования, предложенные исследователями, охватывают самый широкий спекто возможных вариантов от "biografía novelada o epopeyizada" [Spitzer] до "una epopeya nueva" 1 [Rico, р. XXXVII] — термина, находящего в последнее время все большее число приверженцев.

Задача данной работы заключается отнюдь не в том, чтобы найти еще одно определение жанра поэмы, а в том, чтобы предложить некоторое объяснение эпической "необычности и непоследовательности" "Песни о моем Сиде", опираясь прежде всего на интерпретацию образа эпического героя, структура которого во многом определяет специфику и самой "Песни".

Вводя понятие "нового эпического стиля", характеризующего "новую эпопею", Франсиско Рико пытается решить проблему "нестандартности" поэмы и ее героя, делая особый акцент на небольшой исторической дистанции, отделяющей памятник от самих событий и времени жизни Сида Кампеодора [Rico]. При интерпретации образа Сида, по мнению ученого, надо учитывать временную близость описываемых событий к моменту создания поэмы, которая вынуждает эпическую модель опреде-

ленным образом видоизменяться ("мутировать" у Рико). При этом для исследователей "нового стиля" решающим оказывается именно реальный комментарий, только применяется он уже несколько под иным углом зрения, нежели простой поиск совпадений и аналогий. Работы последних двух десятилетий существенно скорректировали теории Р. Менендеса Пидаля [Pidal, 1969] и его последователей о всеохватном историзме поэмы, и сейчас уже почти не вызывают сомнений существенные отступления от исторической поавды тех событий, которые описаны в поэме. Тем не менее объяснение отклонений "Песни о моем Сиде" от эпической модели лежит, по мнению Фр. Рико, именно в сфере "tratamiento realista" — "реалистического повествования"; правда, реалистичность "Песни" подразумевает не соответствие сюжета реальным событиям, а наличие осознанной установки автора памятника на объективность тона повествования, правдоподобие излагаемых событий. Историчность песни — это "поэтическая техника", помогающая воплотить основную цель автора поэмы, заключающуюся в стремлении приблизить события прошлого к своим слушателям [Rico, p. XLIII].

В самом деле, испанская поэма повествует про героя не просто реально существовавшего, но по сути уже при жизни превратившегося в легендарную личность и осуществившего свое героическое предназначение. Статус Родриго Диаса де Бивар как статус героя, прославившегося своими военными подвигами, оформляется и закрепляется уже при его жизни и сразу после смерти (годы жизни Сида — 1043—1099), что подтверждается как историческими (латинская биография Родриго "Historia Roderici", 1110 ?), так и литературными источниками [латинские "Carmen Campidoctoris" (1093–1094?) и "Carmen de expugnatione Almeriae urbis" (1148<sup>2</sup>)]. Европейская средневековая эпическая традиция знает много примеров героев, имевших реальных прототипов, и Сид считается едва ли не самым "историчным", самым правдоподобным, хотя эпизация его образа начинается практически еще при жизни героя<sup>3</sup>. Эпические традиции многих народов знают достаточно поимеров столь же быстрой эпизации исторических персонажей [ср. с героями тюркской эпики: Чингизом. Идиге, Тохтамышем, Тимуром (Тамерланом)], как и в случае с Сидом, хотя, конечно, процесс выстраивания традиционной эпической "биографии" героя в полном виде (традиционной в смысле наличия типологических составляющих для героев такого типа) будет продолжен и завершен уже после появления поэмы. Речь идет о так называемой вторичной эпизации (В.М. Жирмунский) или вторичной фольклоризации (С.Ю. Неклюдов), когда закрепленный в письменной форме сюжет (а соответственно и герой) снова попадет в фольклорную среду и продолжит свое развитие — так произойдет и с Сидом в романсной традиции.

Таким образом, своеобразие испанского эпического героя действительно связано с его близостью к историческому прототипу, однако не следует все же, на наш взгляд, объяснять все искажения привычных эпи-

ческих мотивов "реализмом" тона и правдоподобием изображаемых ситуаций. Речь скорее должна идти о сложной трансформации, которую претерпевает традиционное "амплуа" в контексте средневековой культуры. При этом влияние носит взаимообразный характер: с одной стороны, реалии средневековой культуры укладываются в рамки того или иного эпического мотива, с другой — классические эпические схемы меняются под влиянием социокультурного контекста эпохи. Комментаторы и исследователи испанской поэмы, как кажется, это взаимовлияние учитывают не всегда.

Сосредоточилась в первую очередь на интерпретации образа эпичес-кого героя, мы попробуем проиллюстрировать эту мысль как на уровне отдельных мотивов и эпических формул, так и на уровне структуры образа и композиции поэмы в целом.

Пытаясь определить эпическую природу Сида, исследователи отталкиваются в своих рассуждениях от привычного для средневековой эпики типа героя-воина, героя-богатыря. Соответственно, обычно сопоставляемый с такими героями, как Беовульф, Роланд, Гильом Оранжский, Марко Кралевич и другие, Сид никак не вписывается целиком в амплуа "героя-воина", а потому невольно подвергается сомнению сама его эпичность. Так, он не юн и горяч, как подобало бы герою-воину, а излишне мудо и разумен; он практичен и хозяйственен (до ловкачества и хитрости — вспомним знаменитый эпизод, когда Сид добывает деньги у ростовщиков-евреев обманом, оставив в качестве заклада сундуки с песком); он весь в постоянной заботе о своих вассалах (заботится о пропитании, ночлеге, наделах земли); нанесенное ему оскорбление он предпочитает решать не самоличным наказанием обидчиков, а сложной судебной процедурой и т. д. И хотя его воинские качества неоспоримы, он почти не показан в традиционном для эпического героя бое-поединке, наоборот, каждая его битва — это хорошо продуманная военная операция.

Не вписывается Сид целиком и в другие роли эпических персонажей средневекового эпоса — он не мятежный вассал вроде Ожье Датчанина или Жирара Руссильонского, не образцовый "монарх", как, например, Карл Великий [СМС, р. 18]. Нетрадиционность Сида часто объясняется исследователями соединением в нем качеств двух типов собственно эпического героя — "героя-воина" и "героя-мудреца": воинской доблести, силы, с одной стороны, и мудрости, а то и хитроумия — с другой [Pidal, 1957, р. 338; Hart, р. 64—68; Schafler; Estrada, р. 117—118; Deyermond, 1987, р. 26]. Сид действительно ближе ко второму типу — мудреца, хотя его мудрость не столько хитроумие, сколько рассудительность и здравомыслие.

Как нам кажется, специфика образа Сида и самой поэмы в целом во многом объясняется сочетанием в нем черт как "героя-воина", так и другого классического персонажа эпоса — "эпического властителя" ("эпического владыки") или —применительно к средневековому эпосу — "эпиче-

ского монарха". Эпос знает разные варианты типа "властителя". Один из них — это слабый, неразумный владыка, главные качества которого бездействие и неспособность дать полезный совет, принять мудрое решение, как, например, Дхритараштра в "Махабхарате", всякий раз идущий на поводу дурного совета Дурьодханы, или отчасти Агамемнон, неразумие которого приводит ко многим бедствиям [Гринцер Н., с. 121–123]; Людовик Благочестивый во французских жестах; Гуннар в "Песни о Нибелунгах" и, наконец, в самой "Песни о Сиде" король Альфонс. Есть и другой вариант — сильный властитель, наделенный мудростью и последовательно принимающий на себя ответственность за решение общей судьбы, ставящий во главу угла не личные, персональные цели, а общие интересы. Таков Юдхиштхира в индийском эпосе, Карл Великий во французском, калмыцкий Джангар, киргизский Манас. Мудрым решением во имя всеобщего блага эпический властитель прежде всего отличается от героя-мудреца, хитроумие и находчивость которого помогают ему найти выход из сложной ситуации в первую очередь ради личных целей. Заметим, что в архаическом эпосе амплуа героя-богатыря и властителя не всегда разделяются строго, в средневековом же в силу четкого социального разграничения функций сеньора и вассала и эпическое выделение этих ролей приобретает более отчетливый характер.

Так и в случае с испанским героем. Решающее влияние на подобную ролевую двусоставность образа героя оказывает, на наш взгляд, устойчивая для эпохи создания "Песни о Сиде" и твердо соблюдаемая в поэме система социальных отношений, организованная по сеньориально-вассальному принципу. Сид в поэме даже с формальной точки зрения всегда выступает одновременно в двух ипостасях — как вассал короля Альфонса и как сеньор для своих вассалов.

Характерно, что в средневековом европейском эпосе эти эпические "роли" обычно не присущи одному и тому же персонажу в одной поэме. Если же это случается, как, например, с Беовульфом, который подобно Сиду в первой части поэмы выступает в роли героя-воина, а во второй становится монаохом (он поавит гаутами в течение 50 лет), или с Зигфоидом, который в течение 10 лет был королем Нидерландов, то выполнение роли "властителя" или не реализуется в достаточной мере (мотивировка поступков остается характерной для героя-воина), или опускается в повествовании вовсе, не выводя персонаж из границ поведения, предписываемого моделью "героя-воина". В "Беовульфе" правление вождя гаутов лишь описывается несколькими фразами, его положение монарха фиксируется (ст. 2204—2210<sup>4</sup>), но не изображается. Приобретенная им мудрость — "разум большой" — важное качество правителя остается не востребованным в той ситуации, которая составляет композиционный центо второй части поэмы. Его функция идеального монарха во многом вызвана к жизни мотивом всеобщей скорби по умирающему герою, где смерть Беовульфа равносильна гибели его народа, гибели всего героического мира. В "Песни о Нибелунгах" описание Зигфрида — короля и правителя — занимает 10 четверостиший (ст. 714—7245). Да и на протяжении всего повествования доминантным оказывается его амплуа героя-богатыря. Когда же герой, как, скажем, во французских поэмах, может в рамках эпической традиции в целом выступать и в том и в другом амплуа, они, как правило, разведены по разным поэмам (Карл в пору "героической юности" — в поэме "Майнет", а Карл-властитель — в "Песни о Роланде") [Михайлов].

Совмещение функций богатыря и властителя характерно во многом для героев восточных эпосов, таких как Манас, Гесэр, Джангар [Жирмунский, с. 33—34; Неклюдов, с. 103]. Правда, надо заметить, что в данном случае это огромные по объему эпопеи, складывающиеся в течение веков в устной традиции, формирующей постепенно полную "биографию" героя от "рождения" до "смерти", и роль владыки — одна из непременных стадий развития образа, между тем как богатырское поведение во многом остается доминирующим. В средневековом европейском эпосе мы имеем дело с зафиксированными письменной традицией текстами (а некоторые в таком виде и создавались) сравнительно небольшого объема, центральный образ которых дальнейшей трансформации внутри данного текста не претерпевал. А если, как в случае с Сидом, Карлом Великим или другими героями французской эпики, достраивание образа и будет происходить, то это будет в других поэмах в рамках цикла или в иных жанровых разновидностях эпической традиции.

Что же касается Сида Кампеодора, то обе ипостаси героя реализованы в "Песни о Сиде" достаточно полно. При этом герой не просто обладает чертами того и другого амплуа, а по ходу развития сюжета постепенно переходит из одного состояния в другое. Переход совершается не резко: в какой-то момент доля характеристик героя-воина уменьшается, а героя-властителя возрастает. Во многом это связано с тем, что Сид — герой побеждающего типа, герой-триумфатор, судьба сулит ему удачу и поедоекает победу (что поямо выражено в его основных эпитетах-формулах: "тот, кто в добоый час мечом опоясался" — "el que en buen ora cinxy espada"; "тот, кто в добрый час родился" — "el que en buen ora fue nado"), и композиция поэмы последовательно реализует сначала одну ипостась героя, а затем другую. Поэма начинается темой изгнания Сида Кампеодора, ставшего следствием клеветы недругов — "malos mestureros", и последующего гнева короля ("Король дон Альфонс гневался сильно" — "El rey don Alfonso tanto avíe la grand saca" — СМС, v. 226). Изгнание означает для Сида потерю земель и имущества, отсутствие денег на пропитание своих вассалов и содержание войска, расставание с семьей (о чем повествуется в первых 400 строках поэмы (у. 1–411). Заявленная тема включает в себя целый ряд распространенных эпических мотивов: ссору героя и властителя (ср. ссора Агамемнона и Ахилла, Ильи Муромца и Владимира Красное Солнышко, конфликты монархов и мятежных баронов во французских chanson de geste, в испанском эпосе — это ссора Альфонса Чистого и Бернардо дель Карпио, короля Наварры и графа Фернан Гонсалеса), изгнание героя, интриги и зависть, очерняющие благородного героя, скорбь людей, провожающих героя в изгнание. Следствием конфликта такого рода всегда становится выход героя за пределы "своего" пространства (в мифологических истоках трактуемый как переход в иной мир, мир смерти), а также или устранение его от происходящих событий, или совершение целого ряда подвигов, подтверждающих его героический статус (ср. отстранение от битвы Ахилла в "Илиаде", уход Пандавов в "Махабхарате", изгнание Рамы в "Рамаяне") [Гринцер П., с. 238]. Последняя схема разворачивается в "Песни о моем Сиде": Сид покидает Кастилию и совершает ряд деяний, доказывающих его доблесть и славу.

Итак, как и подобает действовать эпическому герою в подобных обстоятельствах, Сид отправляется совершать воинские подвиги, которые вопреки реально-исторической последовательности событий выстроены в поэме по фольклооному поинципу — по возрастающей степени тоудности (каждый последующий эпизод занимает к тому же больше текстового пространства, чем предыдущий). Его задача — восстановить отношения с королем, и герой трижды отправляет дары монарху, а также обрести личную славу, чтобы "заговорила вся Испания" ("fablara toda España" — СМС, v. 453), накормить и одарить своих вассалов. Потому и мотивировка поступков Сида всякий раз носит вполне реальный и обоснованный характер — "ganarse la vida". Сида неоднократно упрекали в излишней прагматичности: очень уж негероично звучит боевой клич героя: "С божьей милостью, наша будет добыча" ("Con la merced del Criador, nuestra es la ganancia" — v. 598). Мотив воинской добычи — непременная составляющая воинской чести — приобрел в "Песни" едва ли не центральное значение, став материальным выражением растущих чести и славы героя. Кажется даже, что собственно воинская доблесть отступает на второй план. Действительно, традиционные для эпоса поединки в контексте эпизодов битв и сражений в поэме почти отсутствуют, те же, которые изображены сколько-нибудь развернуто, даны в рамках публичного суда над обидчиками Сида и описаны весьма сдержанно. В них прежде всего подчеркивается их ритуально-формальный характер, что справедливо объясняется Аланом Дейермондом турнирным, специфически средневековым, переосмыслением мотива боя [Devermond, 1974, р. 87]. Сила героя несомненна, но совершаемые им боевые подвиги весьма умеренны: он убивает за бой 15 воинов противника, тремя ударами сражает мавританского короля Фариза. При этом Сидом движут только собственные интересы, он не различает мавров и христиан, сражаясь и с теми и с другими одновременно. Три года длятся набеги Сида, никто не в силах противостоять ему. Постепенно растет слава Сида-воителя: его основные эпитеты на протяжении первой части поэмы — "добрый воитель" ("buen lidiador"), "добрый Кампеодор (ратоборец)" ("buen Campeodor"). Он добывает богатырского коня Бабьеку и именной меч Коладу.

Так, главная задача Сида в первой части поэмы (т. е. до замужества дочерей Кампеодора) — восстановление утраченного социального статуса, что отчасти оказывается аналогом эпическому мотиву восстановления чести героя, отчасти выходит за его рамки. При этом надо учитывать, что с самого начала поэмы заявлена тема сравнения /противопоставления Сида и короля Альфонса, которое происходит по нескольким линиям: это противопоставление "плохой сеньор (Альфонс) – хороший вассал (Сид)", с одной стороны, и "плохой сеньор (Альфонс) — хороший сеньор (Сид)" – с другой. Первая линия (разрыв отношений сюзерен-вассал) дает импульс развитию действия поэмы и реализуется в теме верности Сида королю и выполнении всех его требований, что меняет отношение короля, и он прощает героя. Развязкой становится первая встреча короля и Сида и первое замужество его дочерей — своего рода водораздел двух частей "Песни" (деление на три части было осуществлено Р. Менендесом Пидалем и по сей день сохоаняется во всех изданиях "Песни", хотя и воспоинимается чисто фоомально). Равновесие отношений сюзерен—вассал восстанавливается. Если бы сюжет поэмы исчерпывался этими событиями, то и герою ее вполне достаточно было бы функций героя-воителя.

Однако именно со второй частью и возникает основная проблема. Именно она не укладывается, по мнению исследователей, в эпическую модель, разрушает целостность текста, да и Сид здесь совсем не похож на героя-богатыря, все предназначение которого — совершать подвиги. Заметим, однако, что герой никогда не ставил цели возвращения в Кастилию (характерной для героя-изгнанника), что естественным образом сворачивало бы повествование. Кажется, что у автора поэмы были иные цели. Герой должен был не просто подняться до исходного состояния, но и превзойти его. И хотя, с точки зрения места, занимаемого в системе социальных обозначений (infancon), положение Сида формально не меняется [Estrada, р. 113—114], в пределах событий, происходящих в поэме, он тем не менее проходит путь от изгнанника, лишенного всего, до сеньора Валенсии, прародителя будущих испанских королей:

"Antes fu minguado, agora rico so, que he aver e tierra e oro e onor..." (CMC, v. 2494–2495).

Именно завоеванием Валенсии и тем самым созданием собственного пространства маркировано в общей структуре "Песни" вхождение Сида в роль "властителя". Стоя на башне с Хименой и другими дамами, Сид гордо показывает им свои владения, и даже нападение мавров Юсуфа рассматривается им не как реальная угроза его владениям, а как лишняя возможность тут же увеличить свои богатства, дабы обеспечить приданое дочерям. Вот пример того, как меняется наполнение традиционного эпи-

ческого мотива-ситуации — "жена провожает мужа на бой". Во-первых, трансформируется побудительный мотив боя — не победа над врагом и демонстрация боевой удали, а захват добычи и дополнительное обогащение себя и своих вассалов, а это доводы сеньора, но не героя-воина. Вовторых, вся сцена — общее место множества эпических памятников — теряет свой трагический оттенок, переосмысляясь, с одной стороны, в соответствии с рыцарско-куртуазным влиянием (битва становится своего рода турниром во имя дамы), с другой — с общим победным пафосом "Песни о моем Сиде". Печаль и страх, испытываемые в подобной же ситуации Андромахой, провожающей на бой Гектора, или Орабль, переживающей за Гильома Оранжского, сменяются радостью и весельем Химены ("Веселы дамы, утратили они страх" — "Alegres son las duecas, рег-diendo van el раvor" — v. 1670).

Поведение Сида с этого момента все больше соответствует амплуа "мудрого властителя", охраняющего свои земли (битва с Юсуфом и Букаром), заботящегося о благе своих подданных (дележ наживы, наделение землей, домами, устоойство семейной жизни своих сподвижников), о чести своей семьи (бесчестье дочеоей и возмездие). Как мы уже говорили, качества властителя проявлялись уже и в первой ипостаси героя-воина. Так, во время боевых походов и сражений демонстрация силы героя явно не являлась важной задачей автора поэмы: ему гораздо важнее было показать заботу Сида о своих вассалах и его умение найти единственно правильное стратегическое решение ведения боя, что опять же, скорее, входит в функции властителя-сеньора. Все эти проблемы будут волновать, например, и искавшего мудрости графа Луканора (Хуан Мануэль. "Книга примеров графа Луканора"), в вопросах которого советнику Патронио раскрывается весь спектр обязанностей рыцаря и сеньора. Для испанского средневекового героя незыблемость, целостность и реализованность собственного социального статуса чрезвычайно важна. И в этом качестве "доброго сеньора" Сид уже скорее сопоставим с Карлом Великим и самим королем Альфонсом (типичным властителем в поэме, хотя и иной его разновидности), нежели с Гильомом Оранжским или Бернардо дель Карпио.

Сид как бы составлен из двух типов эпического героя, и если свое предназначение героя-воина, диктуемое традиционным типом конфликта, он реализует в привычной эпической судьбе, то реализация ипостаси Сид-властитель требует такого поворота сюжета, при котором герой еще более упрочивал бы свое положение (а по сути уравнивался бы в положении с Альфонсом), что и происходит с подключением к основному повествованию линии вражды Сида с кастильской знатью — варианта родового конфликта. В первой части конфликт этот был лишь намечен несколькими фразами, констатирующими, что причиной гнева Альфонса стали интриги придворной знати во главе с Гарси Ордоньесом. Во второй части тема родовых распрей, весьма, кстати, архаическая, нахо-

дит более полное выражение. Инфанты Каррионские, мстя Сиду за обиды, под предлогом визита к родне увозят его дочерей в лес, где избивают и бросают их. Оскорбление, нанесенное инфантами, приводит к еще большему возвеличиванию Сида — вторые браки роднят его с королевскими семьями, и Сид тем самым как бы уравнивается в статусе с королем. Характерно, что король оказывается оскорбленным наравне с Сидом ["Он (Сид. — H. E.) обесчещен, но вы более того" — "Tienes" por desondrado, mas la vuestra es mayor..." — v. 2950], что делает тождественным положение короля и вассала, возвышая соответственно Кампеодора. Возможность такого уравнивания в статусе короля и героя, по сути, возникает с самого начала "Песни о Сиде", с момента выхода Родриго Диаса из земель Альфонса (теперь чужого пространства для Кампеодора) и завоевания им собственных владений. Сопоставление и противопоставление их тоже начинается с первых строк поэмы: "Господь! Славный был бы вассал, будь добрым сеньор" ("Dios, que buen vassallo, si oviesse buen señor!" — v. 20)<sup>7</sup>; при этом незыблемость социальной иерархии сомнению не подвергается — в поэме формально-социальные отношения Сида и Альфонса сохраняются неизменными, но легко вычитываемая моральная оценка поступков персонажей уравнивает их и даже возвышает вассала над сеньором. Не случайно на обе встречи с королем Сид приезжает позже Альфонса — сначала на день, а потом на пять. Все решения, исходящие от короля, влекут за собой ухудшение положения Сида — изгнание, неудачное замужество дочерей, и только героическое и разумное поведение Кампеодора обеспечивает возрастание его славы — взятие Валенсии и второе, удачное, замужество дочерей. Кроме того, король и герой связаны постоянно подчеркиваемой в поэме взаимозависимостью: восстановление статуса Кампеодора формально зависит от прощения короля, сила и слава короля — от деяний Сида. Каждое решение Сида отличается мудростью и взвешенностью, будь то решение послать дары королю, временно отступить в бою или удержать вассалов выделением наделов.

Противопоставление короля и Сида как властителя подчеркнуто и разными советчиками — злыми и бесчестными у Альфонса (Гарси Ордоньес) и разумным и верным у Сида (Альвар Аньес). Важно, что в отличие от героя-богатыря, вступающего в единоличный поединок (его помощник чаще всего выполняет роль заместителя героя в смерти — такую роль играет Патрокл при Ахилле, Энкиду при Гильгамеше, спутники и помощники Беовульфа), Сид всегда окружен воинством и воюет с войском, что тоже характеризует его как властителя. У героя тоже есть своя дружина, но выступает она всегда как единый, нечленимый персонаж, совокупный образ. Так, Ахилл выходит на бой, предводительствуя мирмидонцами, Беовульф приплывает к землям Хродгара с дружиной, русские былинные богатыри имеют "дружинушку хоробрую" (например, Вольга Святославович). Войско же властителя, как правило, включает в себя ге-

роев-воинов, богатырей, имеющих имя и индивидуальную характеристику. Дружинники Сида — Альвар Аньес, Пер Бермудес, Мартин Антолинес, Муньо Густиос, полноправные участники действия поэмы, совершающие разные подвиги. Характерно, что дружина Сида тоже меняется по ходу нарастания в его образе характеристик властителя: поначалу это только "sus vassallos", впоследствии — выделившиеся из общего войска славные сподвижники Сида.

Соответствует двум ролям героя и способ разрешения двух конфликтов героя. Если Сид-воитель разрешает конфликт с королем вполне традиционно, то во втором конфликте, с инфантами Каррионскими, Сидваститель смывает нанесенное ему оскорбление не лично, воинским поединком, как подобало бы герою-воину, а сложной процедурой публичного суда и серией последующих поединков его вассалов с обидчиками, т. е. герой начинает руководствоваться привычными средневековыми правовыми нормами, обеспечивающими четко регламентированный выход из подобной ситуации.

Заметим, что схема первой и схема второй части во многом совпадают:

уход Сида (изгнание) — подвиги — взятие В. — встреча с А. — замужество уход Сида (возвращение в В.) — подвиги — оскорбление — встреча с А. — замужество

И в этом, как кажется, просматривается единство замысла поэмы. В эпическом тексте важные и существенные темы часто дублируются, хотя конкретное наполнение их, как и функция в сюжете, может меняться. В "Песни о Сиде" так и происходит: разным оказывается эпическое амплуа героя, разную трактовку приобретают и повторяющиеся эпизоды, сам характер конфликтов и их разрешение. Так, первый выход из Кастилии подчеркивает бедственное положение Сида — тяжелое прощание с пустым домом, отсутствие пропитания, небольшой отряд верных вассалов и т. д.; второй же, наоборот, призван продемонстрировать благополучие героя — материальный достаток, почет, оказываемый королем, "перетекание" свиты короля в свиту Сида, возвращающегося в Валенсию справлять свадьбы дочерей.

И структура образа эпического героя, и композиция поэмы в целом демонстрируют сложное переплетение эпической модели и реально-исторического контекста, проявляется этот принцип и на уровне отдельных мотивов и эпических формул, например, мотива чести, центрального сюжетообразующего мотива поэмы.

Принято считать, что Сид — герой, целью которого является последовательное восстановление чести, сначала моральной и политической, а затем семейной и личной. Т. е. изгнание героя воспринимается как бесчестье и требует эту утраченную честь восстановить, что и происходит в "Песни о Сиде". В то же время комментаторы поэмы усматривают в зачине "Песни" лишь стандартное проявление ira regia [СМС, р. 394],

средневекового юридического казуса, закрепленного в правовых документах, суть которого в прерывании вассально-сеньориальных отношений вследствие тех или иных обстоятельств (немилости короля, предательства или злоумышления вассала — например, "Siete Partidas" Альфонса X). Но ira regia — юридическая процедура, и она не обязательно предполагает непременное бесчестье героя. Результатом такого средневекового понимания изгнания героя как временного прерывания сеньориально-вассальных отношений становится практически полное отсутствие употребления самого слова "честь" ("ondra") и его производных применительно к Сиду Кампеодору на протяжении 1500 стихов из 3730. В 1011-м стихе Сид "ondry su barba", завоевав меч Коладу; в стихах 1280, 1357, 1371 слова ondra, desonor (честь, бесчестье) относятся к поездке жены и дочерей Сида в Валенсию, предвещая как бы будущее бесчестье героя во второй части поэмы (поэма вся построена на системе лейтмотивов, задолго до самого события предрекающих его появление). Интересно, что сам герой ни разу не квалифицирует свое изгнание как бесчестье<sup>8</sup>, а скорее как утрату некоего социального статуса, которая выражается в материальной недостаче и в разрыве отношений "сюзерен-вассал", которые герой и стремится возместить и восстановить, в то время как именно словом "desondra" будет определяться состояние Сида после сцены в дубраве Корпес.

Тем самым то, что расценивается как оскорбление чести для героя-воителя в традиции, применительно к Сиду таковым не является и потому не имеет словесного выражения на протяжении первой части поэмы. Зато во второй части конфликт, затрагивающий Сида как главу семьи и сеньора и являющийся бесчестьем по законам средневекового права, и лексически определяется как бесчестье, требуя соответствующего разрешения: честь Сида возмещается не эпическими деяниями героя, а публичным судом, совершающимся по обычаям эпохи.

Многое в характеристике главного героя становится результатом, с одной стороны, двусоставности образа Сида, т. е. сложной трансформации эпической модели, и влияния реалий эпохи — с другой. Так, скажем, "mesura" — разумность, уравновешенность, умеренность — считается, по единодушному мнению исследователей, отличительной чертой характера Сида, что, на взгляд того же Фр. Рико, не только является достоинством героя, но, оказываясь центральной категорией, характеризующей героявоина, "неминуемо ведет к разрушению жанра" (имеется в виду эпос) [Rico, р. XL]. Умеренность и рассудительность действительно не очень свойственны герою-воителю. Более того, в случае с Сидом наличие этого качества сказывается на остальных характеристиках и мотивах, свойственных персонажу такого типа: так, например, мотивы "жалобы героя", "похвальбы героя" максимально редуцированы, а такие, как, например, безрассудство героя, его вспыльчивость, и вовсе отсутствуют. Но умеренность и здравомыслие вполне допустимы и даже обязательны в поведении

властителя, сеньора. При этом разумность и умеренность проявляются не столько в реакции Кампеодора на конкретные события, сколько в целостной линии поведения героя, нацеленной на выбор во всякой ситуации единственно правильного решения.

А вот на лексическом уровне умеренность/разумность — главная, по сути, черта героя — не обретает форму устойчивого эпитета-характеристики (само слово в тексте применено к Сиду лишь однажды — "fably mio Cid bien y tan mesurado" — СМС, v. 7). И это как раз понятно: слово "mesura" в средневековой культуре четко маркировано, имеет характер категории, правда, в системе рыцарско-куртуазных добродетелей, и войдет оно скорее в кодекс поведения героя рыцарского романа, нежели героя эпического (в связи с этим вспоминается знаменитый спор Роланда и Оливье, где последний упрекает Роланда, эталонного эпического героя, как раз в отсутствии разумности и умеренности). Так Сид, соединяя в себе характеристики воина и властителя, обретает качество, не свойственное поведению героя-воителя, но при этом средневековый литературный узус обозначающего его слова не позволяет сделать его формальной, т. е. словесно выраженной, характеристикой эпического героя.

Еще один пример, связанный с двойной структурой образа главного героя и особенностями формульного выражения присущих ему качеств. Особую нагрузку в характеристике Кампеодора несет его знаменитая борода ("barba vellida"), символ чести, мужественности и мудрости Сида. Во французских поэмах "седобородость" и соответственно "старость" (а Сид благодаря бороде традиционно воспринимается как человек эрелого возраста) — неотъемлемые черты именно монархов, глав феодальных родов (Карл Великий, Эмери Нарбонский и т. д.). При этом формулы, указывающие на возраст и наличие бороды, носят отчетливо орнаментальный характер, вовсе не означая беспомощности и слабости персонажа. Прежде всего это показатель высокого статуса в социальной иерархии, мудрости и активности (вернее, пассивности) героя — он почти не сражается, больше наблюдает, дает советы, наставляет. Традиционный в романском эпосе эпитет-формула, который, похоже, и переходит к Сиду от Карла из "Песни о Роланде", закреплен, таким образом, за определенным типом персонажа — эпическим властителем. В "Песни о моем Сиде" — это эпитет, характеризующий именно Сида, причем он не просто выполняет орнаментальную функцию, но оказывается семантически наполненным и часто использующимся ситуативно. Так, в первой части, где Сид выступает в первую очередь как воитель, это в основном просто формула при имени (хотя и не постоянная, а варьирующаяся), во второй же борода героя все больше приобретает знаковый характер и к тому же начинает расти, чтобы в конце концов превратиться в классическую бороду властителя, подчеркивающую исключительность ее носителя (см. сцену любования на кортесах бородой героя). Особая роль бороды в истории с бесчестьем, нанесенным инфантами, определена, безусловно, тем, что в Средние века непочтительное отношение к бороде ("драть бороду" — "mesar la barba") законодательно расценивалось как тягчайшая обида и оскорбление [СМС, р. 423], тем самым и в поэме длина бороды Сида становится показателем его чести: он клянется бородой, подвязывает ее, чтобы его не могли оскорбить. Что же касается самого использования этого эпитета применительно к Сиду, то важно отметить, что если у Сида есть его собственные, "личные" эпитеты, то у короля таковых нет. Такие эпитеты, как "buen", "ondrado", применяются равно к обоим, отчасти уравнивая героев, что было бы невозможно, если бы герои выступали в строго различных амплуа.

Таким образом, многие характерные черты "Песни о моем Сиде", ставящие ее особняком в ряду эпических текстов, в действительности могут быть объяснены большей степенью симбиоза традиционных эпических норм и культурно-исторического контекста. Можно даже сказать, что испанская поэма являет собой наиболее выразительный пример трансформации эпической модели под влиянием эпохи и близость событий и памятника играет в этом немаловажную роль. Характерно, что по мере удаления от эпохи эпическая романсная "биография" героя будет достраиваться как раз за счет усиления эпических мотивов, а соответственно Сид приобретет и необходимые герою-воину молодость, дерзость и неумеренность в стремлении завоевать славу и отстоять свою честь.

#### ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

Гринцер Н. — *Гринцер Н.П.* Гомер // Энциклопедия литературных героев. М., 1998. Т. 1: Античность.

Гоинцео П. – Гоинцео П.А. Доевнеиндийский эпос. М., 1974.

Жиомунский — Жиоминский В.М. Тюокский геооический эпос. Л., 1974.

Михайлов — Mихайлов A  $\mathcal{A}$ . Французский героический эпос. Вопросы поэтики и стилистики. М., 1994.

Неклюдов — *Неклюдов С.Ю.* Героический эпос монгольских народов. М., 1984.

Путилов — Путилов Б.Н. Героический эпос и действительность. М., 1988.

Bowra – Bowra C.M. Heroic Poetry, L., 1952.

CMC – Cantar de mio Cid / Ed. A. Montaner. Barcelona, 1993.

Deyermond, 1974 — Deyermond A.D. Historia de la literatura española. 1. La edad media. Barcelona, 1974.

Deyermond, 1987 — Deyermond A.D. El "Cantar de mio Cid" y la épica medieval española. Barcelona, 1987.

Estrada – López Estrada F. Panorama crítico sobre el Poema del Cid. Madrid, 1982.

Hart - Hart T.R. Characterization and plot structure in the Poema de Mio Cid // Mio Cid Studies. L., 1977.

Pidal, 1957 — Menéndez Pidal R. Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas. Madrid. 1957.

Pidal, 1969 – Menéndez Pidal R. La España del Cid. Madrid, 1969. V. 1–2.

Michael – Poema de mio Cid / Ed. I. Michael. Madrid, 1984.

Rico - Rico Fr. Un canto de frontera: "La gesta de mio Cid de Bivar" // CMC.

Schafler — Schafler N. Sapientia et fortitudo en el Cantar de mio Cid // Hispania. Baltimore, 1977. V. LX. ρ. 44–50.

Smith — Smith C.C. Latin histories and vernacular epic in twelfth-century Spain: similarities of spirit // Bulletin of Hispanic Studies. 1971. XLVIII. P. 1–19.

Spitzer — *Spitzer L*. Sobre el carácter histórico del Cantar de Mio Cid // Estilo y estructura en la literatura española. Barcelona, 1980. P. 61–80.

- 1 Термин "новая эпопея" надо скорее рассматривать не как жанровое, но как стадиальное понятие. В этом смысле "новая эпопея" Фр. Рико может быть сопоставима с поздним эпосом Б.Н. Путилова термином, обозначающим новый тип эпического творчества, стадиально следующий за эпосом классическим. Его особенность определенный характер историзма, этот эпос определяется как "реально-исторический, конкретно-исторический". Его особые черты: биографизм, отсутствие фантастики, отчетливых мифологических и фольклорных сюжетных параллелей, наличие реальных мотивировок действий и событий, усиление реальности фона и деталей и т. д. [Путилов, с. 206—207].
- <sup>2</sup> Латинская "Песнь об Алмерии" сообщает о "Родерике, всегда называемом моим Сидом, о котором поют, что он никогда не был побежден врагами" (Ipse Rodericus, Meo Cidi sepe vocatus, / De quo cantatur, quod ab hostibus haud superatur). По мнению Фр. Рико, речь здесь идет о ранней версии сохранившейся поэмы. Это кажется убедительным, если учитывать, что Родриго де Бивар здесь именуется "моим Сидом", как и в поэме, и так же, как и герой "Песни", не знает поражений.
- 3 В Средневековье таким первым этапом эпической трансформации исторической биографии часто становятся летописи и хроники. В случае с Сидом такую роль сыграли арабские хроники Ибн Алькамы (1116) и Ибн Бассама (1109), которые, хотя и положили начало "черной легенде о Сиде" (Р. Менендес Пидаль), тем не менее начали процесс мифологизации реального исторического персонажа, и латинская "Cronica Najerense" (1160), где деяния Сида были впервые вставлены во всеобщую историю Испании XI в. и основанием для которой послужил, видимо, легендарный материал [Ріdal, 1969, р. 9, 173; Smith, р. 2—5].
- 4 Нумерация стихов приведена по изд.: Беовульф. Старшая Эдда. Песнь о Нибелунгах. М., 1975.
- 5 Там же.
- 6 Нумерация дается по изд.: Cantar de mio Cid / Ed. A. Montaner. Barcelona, 1993. Далее — СМС.
- Эта строка имеет и другой вариант толкования: "Господь! Какой добрый вассал Сид. Ему бы доброго сеньора" [СМС, р. 394—395]. Выбранный нами вариант кажется более верным [Pidal, 1969; L. Spitzer: "!Dios, qué buen vassallo, si oviesse buen señor!" // Revista de Filoloíga Hispánica. Buenos Aires. 1946. VIII. P. 132—135; M. De Riquer: "Dios, qué buen vassallo, si oviesse buen señor!" // Revista Bibliográfica y documental. 1949. III; Michael; Montaner // СМС], так как эта строка, входящая в описание реакции жителей Бургоса на печальное положение Сида, безусловно связана по смыслу с размолвкой героя с Альфонсом и подразумевает именно короля под сеньором. А сразу за этим следует сообщение о гневе короля и его письме [СМС, v. 21—25], запрещающем жителям Кастилии дать пристанище изгнаннику.
- <sup>8</sup> Необходимо заметить, что слова Сида в начале поэмы (в первом издании Р. Менендеса Пидаля) о том, что он с честью вернется в Кастилию ("С честью великой возвратимся в Кастилию" "Mas a grand ondra tornaremos a Castiella"), являются произволь-

#### Культура Средних веков

ной интерполяцией ученого из "Первой всеобщей хроники", не принимаемой наиболее авторитетными издателями поэмы [Michael; Montaner // CMC]. Заметим, что, кроме этой строки, нигде больше Сид не будет говорить о своем желании вернуться в Кастилию.

# ИСТОРИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА

# ОСКАР УАЙЛЬД И ГРАНИЦЫ КОМЕДИИ

ЧЕТЫРЕ ПЬЕСЫ Оскара Уайльда — "Веер леди Уиндермир", "Женщина, не стоящая внимания", "Идеальный муж" и "Как важно быть серьезным" — ощутимо выделяются на фоне его остального творчества, в том числе драматического, как компактная и внутренне цельная группа. Другим его пьесам ("Герцогиня Падуанская", "Саломея", "Флорентийская трагедия") она противостоит по многим показателям, прежде всего по форме (проза — стих) и по материалу (современность — история), не говоря уж о его обработке. Противопоставлены эти две группы и в жанровом отношении: вторая тяготеет к трагедии, первая — к комедии. Именно тяготеет; сказать, что все вышеназванные "светские" пьесы Уайльда на равных правах входят в жанровое пространство комедии, невозможно по одной простой причине: при всем их сходстве между собой, они в жанровом отношении неоднородны. "Как важно быть серьезным" — значительно "больше" комедия, чем остальные. Это ясно любому читателю, а автор специально подчеркнул данное различие, дав последней своей комедии определение "легкомысленная". В чем проявляется эта "легкомысленность" или комедийность на уровне идейной проблематики, видно сразу — в полном ее отсутствии. В чем она проявляется на уровне сюжетных структур и драматических ролей, мы постараемся установить.

Две из "нелегкомысленных" комедий Уайльда — "Веер леди Уиндермир" и "Идеальный муж" — обнаруживают в своем строении значительное сходство. В обеих мы встречаемся с семейной парой, чье прежнее идеальное согласие нарушается появлением третьего лица, в обеих случаях женщины. Леди Уиндермир уверена, что муж ей изменяет с миссис Эрлин, тогда как на самом деле лорд Уиндермир платит не любовнице, а шантажистке: миссис Эрлин — мать леди Уиндермир, бросившая ее в младенчестве ради любовника, и именно этой тайной она шантажирует мужа своей дочери. Аналогичным образом в "Идеальном муже" миссис Чивли шантажиоует сэоа Робеота Чилтеона, угоожая обнаоодовать письмо, из которого следует, что начало его политической карьере было положено должностным преступлением. И леди Уиндермир, и леди Чилтерн являются образцами и сторонницами строгой, высокой и абсолютно бескомпромиссной морали, что делает их особенно беззащитными перед тем тайным, что грозит сделаться явным. Леди Уиндермир убеждена, что согрешившая женщина никогда не может быть прощена (и поэтому ее муж так тщательно скрывает от нее тайну ее рождения: ей придется выбирать между своими принципами и матерью, которая "согрешила", но которую она, считая ее умершей, сделала своим кумиром). А леди Чилтерн стоит на том, что людей нужно судить по их прошлому (и поэтому для нее ста-

113 ARBOR MUNDI

новится таким сокрушительным ударом известие о том, что пьедестал, на который она возвела своего мужа, имеет под собой нечистоплотную сделку). Развязка приводит обеих героинь к смягчение их пуританского ригоризма. "Мир один для всех, — говорит леди Уиндермир. — Добро и зло, грех и невинность идут в нем рука об руку." Достигается эта развязка разными путями, но общую основу двух пьес дополнительно подчеркивает та роль, которая в достижении развязки принадлежит предметам дамского туалета. Веер леди Уиндермир, забытый ею у лорда Дарлингтона, к которому она, увлекаемая ревностью, чуть было не уходит от мужа, дает возможность миссис Эрлин (в которой проснулись материнские чувства) пожертвовать собой и тем самым дать понять своей дочери, что "в женщинах, которых называют хорошими, таится много страшного... а так называемые дурные женщины способны на муки, раскаяние, жалость, самопожертвование". А браслет, потерянный миссис Чивли, обращается в оружие против нее, и у лорда Горинга, воспользовавшегося этим оружием, появляется возможность внушить леди Чилтерн, в чем состоит истинное назначение женшины: "не в том, чтобы судить нас, а в том, чтобы нас прощать, когда мы нуждаемся в прощении".

Пьеса, написанная в промежутке — "Женщина, не стоящая внимания", — построена несколько иначе, но варьирует все те же основные мотивы. Здесь также есть преступление против нравственности — в глазах света его совершает миссис Арбетнот, родив ребенка, не будучи замужем. У этого преступления есть судья — очаровательная американская пуританка Эстер Уэрсли: "пусть будут наказаны все женщины, которые грешили" — вот ее девиз. И этот судья, так же как и судьи других двух пьес, смягчает в конце свой приговор: "Я была не права. Закон божий — только Любовь". У нее иное сюжетное амплуа, чем у леди Уиндермир и леди Чилтерн, она не супруга, чьему семейному счастью грозит катастрофа, она возлюбленная сына миссис Арбетнот и в финале пьесы отдает ему руку, переступая разделяющую их социальную пропасть и пропасть, созданную ее собственным нравственным ригоризмом.

Вообще в пьесах Уайльда характеры не строго соотнесены с амплуа и мигрируют из пьесы в пьесу, оставаясь в основном неизменными, но получая разные сюжетные роли. Характер "пуританки" представлен во всех трех "нелегкомысленных" комедиях, характер "роковой женщины" воплощают миссис Эрлин в "Веере леди Уиндермир" и миссис Чивли в "Идеальном муже" (сюжетная функция у них одна и та же — возмутительница спокойствия, но миссис Эрлин оказывается способна на нравственное возрождение). В "Женщине, не стоящей внимания" тот же характер дан миссис Оллонби, которая вообще не имеет никакой сюжетной роли; ее задача чисто декоративная — оттенять своим "игровым" отношением к жизни пуританскую серьезность мисс Эстер. Все пуританки у Уайльда предельно серьезны и в этом отношении противопоставлены как "роковым женщинам" ("Но это же подлость", — говорит сэр Ро-

берт Чилтерн. "Нет. Игра", — отвечает миссис Чивли), так и еще одному постоянному "характеру" — "остроумцу". Разброс амплуа у персонажей, воплощающих этот характер, еще более широк. В "Женщине, не стоящей внимания" это лорд Иллингворт, чей принцип "ничто не серьезно, кроме страсти", — персонаж по раскладу ролей отрицательный, во всяком случае, терпящий нравственное поражение: даже жертва, на котооую он идет, чтобы веонуть сына (поедлагая боак его матеои, миссис Аобетнот), оказывается отвергнутой. В "Идеальном муже" это лорд Горинг ("жизнь для него игра, и он в полном ладу с миром"), персонаж положительный: он спасает от катастрофы семейство Чилтернов и получает руку и сердце прелестной Мэйбл Чилтерн. В "Веере леди Уиндермир" этим амплуа поначалу завладевает лорд Дарлингтон, ухаживающий за заглавной героиней, но очень быстро выясняется, что в его программной "несерьезности" есть один существенный пробел: он "серьезно" относится к леди Уиндермир и хочет, чтобы она также относилась к нему. Поэтому в третьем действии роль остроумца переходит от лорда Дарлингтона, которого отвергнутое чувство лишило всякого остроумия, к компании его гостей и в особенности к Сесилу Грэхему, у которого нет никакой выраженной сюжетной роли (за тем исключением, что именно он обнаруживает забытый леди Уиндермир веер), но есть время и возможность сформулировать главный принцип уайльдовского "остроумца": "Я никогда не читаю мораль. Мужчина, читающий мораль, обычно лицемер, а женщина, читающая мораль, непременно дурнушка".

Сесил Грэхем не прав: уайльдовские пуританки, всегда готовые читать мораль, все как на подбор красавицы. Мораль вообще в трех "нелегкомысленных" комедиях Уайльда читают часто и охотно, читают даже "остроумцы", которым это вовсе не к лицу. Пожалуй, лишь лорд Иллингворт в этом не замечен (хотя и он несколько отступает от принципа тотальной "несерьезности", делая исключение для страсти), но вот лорд Дарлингтон, по словам того же Грэхема, "читал мораль и распространялся насчет чистой любви", а лекцию о назначении женщины (чье дело не судить, а прощать) леди Чилтерн слышит не от кого иного, как от лорда Горинга. В "легкомысленной" комедии мораль не читают: некому читать и некому слушать. Здесь есть красавицы, но они совсем не пуританки: Гвендолен и Сесили, героини двух любовных линий, похожи на Мейбл Чилтерн, но уж никак не на Эстер Уэрсли. Роковых женщин здесь тоже нет, а Алджернон Монкриф, законченный тип "остроумца", даже в любви не несерьезен. Джон Уординг, казалось бы, напоминает некоторых "серьезных "героев серьезных комедий, но серьезен он только в роли опекуна: ни лорд Уиндермир, ни сэр Чилтерн никогда бы не придумали себе беспутного младшего братца, ради которого мистер Уординг, наскучив своей опекунской серьезностью, то и дело отлучается в Лондон.

Несерьезен и сюжет этой легкомысленной пьесы: Джон Уординг любит Гвендолен Ферфакс, но, будучи найденышем, не устраивает в качест-

ве жениха ее мать леди Боэкнел (характер, встречавшийся на периферийных ролях в других комедиях Уайльда; "я всегда права" — его главная черта; в "Женщине, не стоящей внимания" это леди Кэролайн, в "Веере леди Уиндермир" — герцогиня Бервик). В финале обнаруживается его происхождение: он оказывается племянником леди Боэкнел и старшим братом Алджернона — тем самым материализуется его выдумка о беспутном младшем брате и даже его лондонский псевдоним, Эрнест, оказывается его настоящим именем. Это классическая комедийная развязка — "узнавание", возвращающая героя в утраченную социальную среду, но она явным образом спародирована всей этой гротескной историей с трехтомным романом, уложенным гувернанткой в коляску вместо младенца, и с младенцем, засунутым в саквояж и сданным в камеру хранения. Такой же пародийный характер имеют внутренние препятствия, встающие на пути влюбленных героев (препятствия внешние — это запрет леди Брэкнел и запрет Уординга как опекуна Сесили): и Гвендолен, и Сесили не желают мириться с тем, что их избранники носят другие имена, чем те, под которыми они их полюбили. Поскольку "earnest" не только имя собственное, но и имя нарицательное ("серьезный", "искренний"), то пародируются не только жанровые условности комедии как таковой, но и "нелегкомысленные" комедии самого Уайльда с их основной оппозицией — серьезность—игра.

Сюжет в "Как важно быть серьезным" иронически обыгран, но тем самым только подчеркивается, что перед нами традиционный комедийный сюжет (традиционный вплоть до того, что здесь в отличие от "серьезных" комедий существенную, хотя и нефункциональную роль получает обязательный персонаж классической комедии — слуга). В "Веере леди Уиндермир" такого сюжета нет вообще (но надо сказать, что это единственная пьеса данной группы, не имеющая в подзаголовке жанрового обозначения — просто "пьеса о хорошей женщине"); все коллизии разворачиваются здесь внутри семейной пары, на основе мотива адюльтера, в случае лорда Уиндермира и миссис Эрлин — фиктивного, в случае леди Уиндермир и лорда Дарлингтона — потенциального. В "Идеальном муже" есть традиционная любовная пара, но линия лорд Горинг — Мейбл Чилтерн оттеснена далеко на задний план основным сюжетом, вообще не имеющим никаких любовных коннотаций. Наконец, в "Женщине, не стоящей внимания" любовная линия  $\Im$ стер — Джеральд Арбетнот если и является ведущей, то только в формальном плане: главная роль здесь принадлежит моральным коллизиям, разыгрываемым старшим поколением. Здесь имеется даже классическое комедийное "узнавание": миссис Арбетнот узнает в лорде Иллингворте своего бывшего любовника и отца Джеральда. Однако ожидаемой развязки, обеспечивающей восстановление семьи, не происходит: лорд Иллингворт готов жениться на миссис Арбетнот, но она отвергает его, поддержанная в этом решении сыном. Причем ее отказ продиктован соображениями исключительно нравственного характера: "Никогда я не буду стоять перед алтарем и просить благословления божьего на такое отвратительное кощунство, как мой брак с Джорджем Харфордом". Возможность "узнавания" имеется и в "Веере леди Уиндермир", но здесь она так и остается возможностью: миссис Эрлин решает не открываться дочери и опять же по соображениям нравственным — чтобы не разбивать ее идеалов. Возникает впечатление, что в серьезных комедиях Уайльда именно мораль встает на пути традиционных комедийных ходов.

В "Как важно быть серьезным" такого препятствия нет. Нет пуританок и нет роковых женщин — и нет полюсов, образующих поле морального напряжения. Нет этого поля — и "остроумец" не принужден колебаться между положительностью и отрицательностью, между лордом Горингом и лордом Иллингвортом, он может оставаться просто обаятельным фразером. Нет этого напряжения — и преступление (дочь, брошенная матерью, как в "Веере леди Уиндермир", или сын, оставленный отцом, как в "Женщине, не стоящей внимания") превращается в анекдот (ребенок, перепутанный с трехтомным романом). Даже моральные максимы, возведенные в серьезных комедиях на пьедестал высокой риторики ("Нельзя, чтобы был один закон для мужчин, а другой для женщин... И пока вы не признаете, что позор для женщины есть бесчестье и для мужчины, вы всегда будете несправедливы, и Добро — этот огненный столп, и Зло — этот облачный столп, будут вам видны очень смутно или совсем не видны, а если и будут видны, вы отвернетесь от них"), в легкомысленной комедии становятся предметом комедийной игры. "Девица? — восклицает Джон Уординг, принимая за свою мать мисс Призм, автора того самого трехтомного романа и виновницу недоразумения с саквояжем. — Но кто в конце концов посмеет бросить камень в женщину, которая столько выстрадала?.. Почему должен быть один закон для мужчин и другой для женщин? Мама, я прощаю тебя".

Иными словами, комедия несовместима с моралью и уничтожает ее, если остается сама собой (или уничтожается ею, если не может ее отвергнуть). Но, может быть, это индивидуально-казусный случай, один из парадоксов Уайльда, перенесенный в область жанрового строительства? Пусть так, но, как почти все уайльдовские парадоксы, он не искажает истину, а лишь предельно ее заостряет. Отношения комедии с моралью осложнились уже задолго до Уайльда. Литературная теория, едва успев появиться на свет, присвоила комедии скромную, но внятную нравственную задачу: изображать нравы и исправлять их смехом. С этой задачей комедия безропотно мирилась (хотя на практике не всегда ей соответствовала), пока в XVIII в. не была поставлена под сомнение сама нерушимость границ двух главных драматических жанров. Многим тогда показалось, что нравственные задачи комедии просто не по плечу. Вот что говорил по этому поводу Бомарше: "Но разве насмешка... есть то оружие, которым следует бороться с пороком? Разве можно его истребить посредством

шутки? Мы видим это в большинстве комедий; к стыду морали зритель слишком часто ловит себя на том, что интересуется мошенником, а не честным человеком, потому что последний всегда бывает менее забавен из двух. Но если веселость спектакля могла увлечь меня на мгновение, я, тут же испытывая нечто вроде унижения при мысли, что поддался на удочку острот или игры актеров, удаляюсь недовольный и автором, и его произведением, и самим собой. Таким образом, мораль веселого жанра или слишком неглубока, или вовсе ничтожна, или противоречит тому, чем она должна была бы быть в театре".

Это "Очерк о серьезном драматическом жанре", предисловие к "Евгении", пьесе, жанр которой, как гласит тот же "Очерк", представляет собой нечто "среднее между героической трагедией и веселой комедией" и решительно превосходит последнюю высотой и чистотой заключенного в нем нравственного урока ("размягченность душевная имеет тем больше моральных преимуществ над смехом, что она не только касается какогонибудь объекта, но в то же время производит в нас самих сильную реакцию"). Обратившись затем, в "Севильском цирюльнике" и в "Женитьбе Фигаро", к жанру "веселой комедии", Бомарше оказался вынужден доказывать, что "глубокий нравственный смысл чувствуется во всем произведении" (имеется в виду "Женитьба Фигаро") и что "каждая большая роль в моем произведении преследует нравственную цель". Вместе с тем он обещал, что следующее задуманное им драматическое произведение, "Преступная мать", будет "самым нравственным, какое только можно себе представить".

Похоже, что Бомарше вполне серьезно доказывал высокую нравоучительную ценность своей комедии и не использовал понятия, взятые из этического ряда, как эвфемизмы для, скажем, социальной сатиры. Иначе трудно объяснить, почему он даже "узнаванию" решил дать некоторую моралистическую концовку, почему считал сцену, в которой Марселина, оказавшаяся матерью Фигаро, требует, чтобы общество карало за безнравственность не только соблазненную, но и соблазнителя, - "пружиной третьего акта" и почему сетовал на исполнителей, которые попросили эту сцену опустить. Остается только радоваться, что он не вывел подобную мораль для всех остальных ролей, преследующих, по его мнению, "нравственную цель". Тогда "Женитьба Фигаро" действительно превратилась бы в пролог "Преступной матери" и, во всяком случае, комедией бы быть перестала. Там, в "Преступной матери", Фигаро будет тупо выслеживать нового Тартюфа вместо того, чтобы плести блестящие интриги и сыпать остротами, граф Альмавива будет проклинать и впадать в бездны отчаяния вместо того, чтобы попросту оказываться в дураках, графиня будет терзаться муками совести вместо того, чтобы кокетничать с маленьким Керубино, а сам Керубино будет писать ей своей кровью последнее "прости" вместо того, чтобы бегать за каждой попавшейся ему юбкой. В "Преступной матери" останутся только добродетель и порок, "этот огненный столп" и "этот облачный столп", если воспользоваться риторикой мисс Эстер Уэрсли, и всякая игра исчезнет.

Надо заметить, что сравнение с Бомарше возникло не случайно. Конечно, и во времена Уайльда и прежде многие драматурги работали одновременно и в жанре "чистой" комедии, и в жанрах, так или иначе соприкасающихся с мелодрамой. Трудно, однако, указать на другой, кроме данного Бомарше, и столь близкий к уайльдовскому пример жанровой мутации внутои единого доаматического комплекса. У Бомаоше пои переходе от "Женитьбы Фигаро" к "Преступной матери" сохраняются даже персонажи с их именами и биографиями, сохраняются комедийные приемы и ходы (любовная коллизия, интрига, доминирующая роль слуги, "узнавание", правда, в последнем случае инвертированное) — и при этом меняется все. У Уайльда при переходе от "серьезных" комедий к "легкомысленной" сохраняется общая обстановка действия и не появляется ни одного нового характера — и при этом меняется многое. Драматургия Бомарше и драматургия Уайльда — это как бы два уравнения, которые лишь пои наложении доуг на доуга дают возможность безошибочно вычислить неизвестное.

Для романтиков, впрочем, достаточно было опыта XVIII в., чтобы прийти к выводу о несовместимости комедии и морали. В Германии об этом первым объявил Август Шлегель, в Англии за ним последовал Чарльз Лэм. В эссе "Об искусственной комедии прошлого века" он писал: "У нас не осталось нейтральных эмоций, нужных для восприятия драмы. Мы взираем на театрального соблазнителя, который два часа кряду, и без всяких последствий, развязно повесничает, с той же суровостью, с какой наблюдаем действительные пороки и все плоды их на этом и на том свете. Мы зрители — заговора или интриги (которые в жизни не подходят под правила строгой морали) — принимаем все это за истину. На место драматического персонажа мы ставим личность и соответственно выносим свой приговор... Мы испорчены — нет, не сентиментальной комедией, но унаследовавшим ей тираном, еще более пагубным для нашего удовольствия, самодовлеющей и всепоглощающей драмой обыденной жизни, где моральный вывод — все... Все, что в характере нейтрально, все, что стоит между пороком и добродетелью, все, что в сущности безразлично к ним, поскольку всерьез вопрос о них не ставится, — это благословенное место отдохновения от бремени непрерывной моральной оценки, это святилище, эта безмятежная Альзация, откуда изгнаны всякие колебания совести, — все это уничтожено и объявлено вредным для интересов общества".

Любопытно не то, что Уайльд идет по стопам романтиков — это как раз вполне естественно. Любопытно, что он идет по ним словно бы нехотя и преодолевая внутреннее сопротивление. В большинстве своих комедий он, если вновь процитировать Лэма, не смеет "вообразить такого положения, при котором никому не причитается ни кары, ни воздания". Он

Историческая поэтика

"крепко держится за горестную неотвратимость стыда и порицания". И только отбросив эту неотвратимость, он пишет единственную свою настоящую комедию, комедию в чистом виде, комедию, которой не отказали бы в таком имени ни Шлегель, ни Лэм.

Разумеется, для современной точки зрения, не признающей существования абстрактных жанровых сущностей, комедия "в себе", комедия в чистом виде — это некий фантом. Но в классической комедийной сюжетике ничего иллюзорного нет: пока сохраняется традиционное распределение жанровых ролей, сохраняют свою императивность определенные сюжетные схемы. К одной из этих схем и возвращается Уайльд в последней своей комедии, и совершенно неважно, что относится он к ней без всякого почтения — важно, что он воспроизводит ее без всяких изъятий. "Серьезность", которая в "нелегкомысленных" комедиях твердо удерживала свои позиции в постоянном споре с "игрой", в "Как важно быть серьезным" решительно удаляется со сцены, что ясно и недвусмысленно подчеркнуто подзаголовком — "легкомысленная комедия для серьезных людей". Серьезность изгнана в зрительный зал, на сцене же серьезна только игра. "Надо же в чем-то быть серьезным, если хочешь наслаждаться жизнью", — говорит Алджернон, оправдывая свое "бенберирование", т. е. высшее проявление своей несерьезности.

#### О. С. Асписова

# КОМЕДИИ И ЗАМКИ КАРЛА ШТЕРНХАЙМА

НЕБОЛЬШОЙ, НО ОЧЕНЬ репрезентативный период истории немецкой литературы— с начала XX в. до первой мировой войны, "начало века", обладал несомненным единством культурной, да и бытовой атмосферы. Современники этой эпохи на всю жизнь сохранили к ней любовное отношение. Воспоминания о 1900—1910-х годах начали писать уже в "золотые двадцатые" 1, почувствовав, как быстро и безвозвратно исчезают эти особые формы жизни, меняется стиль эпохи.

Конец эпохе положили война и последующие катаклизмы. Война, революция и кризис очень упростили формы человеческой жизни, унифицировали их. (Пример разрушения бытового уклада, приводящего к потере индивидуального стиля жизни, — существование российской интеллигенции в революцию.) В 1918—1919 гг. сходная ситуация была в Германии, когда формы жизни разных людей сделались малоотличимыми, когда все подчинилось необходимости выживания.

О разнообразии культуры рубежа веков написано немало. Но был все-таки и "большой" жизненный стиль, стиль эпохи, сказавшийся и в быту, и в искусстве. Взаимные перетекания этих сфер, их влияние друг на друга проявляются в самых неожиданных ситуациях. Даже в том, как в начале века сходили с ума (тема, ждущая своего Мишеля Фуко), изменяли женам или влюблялись. Можно сказать, что именно сумасшествие, невроз — ситуация вовсе не второстепенная для эпохи, которая часто и охотно рассуждала о "болезненности", "умирании" или "безумии" цивилизации. Редко кто из молодых литераторов начала века, или же их близкие, избежал хотя бы однократного пребывания в нервной клинике либо санатории. Это была примета времени, такая же, как возникновение и распространение психоанализа или философии Отто Вайнингера. В случае со Штернхаймом о неврозе непременно нужно помнить, поскольку болезнь оказалась тяжелой и губительной для личности<sup>2</sup>.

Были, конечно, и исключения даже в "нервной" писательской среде: например, предшественник Штернхайма — знаменитый драматург Франк Ведекинд, с юности закаленный жизнью в холодном, без водопровода замке в Швейцарии, куда вела лестница в 365 ступеней. Ему, кажется, удалось, несмотря на тюремное заключение, тяжелые операции и прочие испытания, в том числе славой и благополучием, обойтись без тяжелых нервных срывов. Однако известно, что и в жизни Ведекинда случались трагические осложнения. Его жена, актриса Тилли Ведекинд, очень страдала от болезненной ревнивости мужа<sup>3</sup>. Он переносил законы театра, символику своей собственной драматургии в реальную жизнь<sup>4</sup>. Театр во всех его проявлениях был главным "жизненным кодом" Веде-

121 ARBOR MUNDI

кинда. По свидетельству очевидцев, даже собственная квартира осознавалась им как театральное пространство. Он устанавливал мебель и создавал интерьер подобно тому, как художник оформляет сцену. Ему удавалось инсценировать даже впечатление собственного здоровья. Ведекинд, всегда пропагандировавший душевное и телесное равновесие, гимнастику и "правильное" отношение к сексу, по счастью, никогда не заглядывал в бездну. Но призрак безумия прямо-таки витал над всеми событиями времени. Противоречивость установок оказалась губительной для его близких. Жена Ведекинда Тилли пыталась жить какое-то время по предписываемым мужем вполне "бюргерским" правилам (в первую очередь не играть на театре, не проявлять самостоятельности в быту и пр.). В результате она провела немало времени в нервной клинике после попытки самоубийства.

С именем Ведекинда связана история еще одного очень "театрального" сумасшествия. Известно, что писатель Генрих Лаутензак сошел с ума на похоронах Ведекинда, у открытого гроба драматурга. Потрясенный смертью, он начал по горячим следам собирать материалы о жизни Ведекинда и уже на похоронах стал снимать фильм. Но реализация старой метафоры "книги жизни" в варианте "жизнь как произведение искусства" (в данном случае фильм) оказалась ему не под силу. Через некоторое время Лаутензак умер, так и не избавившись от душевного недуга. Для пояснения этого трагического происшествия важно помнить, чем был Ведекинд для поколения, чья молодость пришлась на рубеж веков. Учитель жизни, антибюргер, ниспровергатель старого, демонический моралист, "человек в маске" — вот распространенные определения того времени $^5$ . Еще при жизни Ведекинд сумел создать собственный образ, обладавший несомненным стилем и имевший некоторую объяснительную силу для его текстов. Приведем два несходных свидетельства действенности этого образа:

«Отец Ведекинда в молодые годы эмигрировал в Америку, занялся земельными спекуляциями, как истый парвеню, приобрел замок... Мать его — певица по профессии — бродяжничала по белу свету, пока не встретила в Америке своего будущего мужа... После смерти отца Ведекинд унаследовал значительное богатство, которое быстро растаяло в его расточительных руках. Низвергнутый из буржуазного мира в ряды богемы, актер по профессии, один из основателей знаменитого кабаре "Одиннадцать палачей" в Мюнхене, Ведекинд скитался по белому свету, в Париже и Лондоне, среди париев буржуазии, неудачников-писателей, непризнанных художников и всякого сорта деклассированного люда» 6.

Отбросим в сторону, как дань совсем другому "стилю жизни и мышления", неодобрительную интонацию русского марксиста В. М. Фриче<sup>7</sup>, которой тот стремится уязвить сумасшедшего "эротомана Ведекинда", а также немалые фактические неточности. Ключевые слова здесь все-таки названы: "замок", "богатство", "непризнанный художник" и "буржуа-

зия", а вместе с бранным определением Ведекинда как "эротомана" — главная ведекиндовская тема, включающая не только эротику как таковую, но и опасности, приписываемые этой теме современниками, в первую очередь — сумасшествие.

И вот другая обширная цитата, свидетельство одного из тех самых типичных "неудачников-писателей", наблюдавшего Ведекинда в расцвете славы, в первый год его признания: "Этот последний был строен и сдержан; всегда оперировал с принципами золотого деления он — в каждом жесте; затянутый в темную синюю пару, с прекрасно повязанным галстуком цвета, дающего тонкий оттенок коротким, остриженным черным его волосам и пробритым щекам; очень бледный, прямой, он сидел за щебечущею, молодою женой, и казалось, что пестрые гаммы отскакивали от его лицевой бледной маски; рот — стиснутый, скорбный и строгий; глаза вперены мимо лиц, мимо стен, мимо мира, в себя самого... Я не видел душевной игры, ни оттенка прекрасного галстука: видел я маску лица... Мне запало, что он — человек знаменитый; конечно, — актер драматический: <...> один Валлотон мог бы дать настоящий поотоет Ведекинда: он был драматургом в те дни знаменитейшим... Он тогда еще выглядел пугалом для всех почтеннейших немцев; циркулировала фотография, изображавшая мужа с женой на плечах — в вызывающей позе, в таком же наряде; фотографию эту буржуи восприняли как оплеуху; плевались на каоточку..."8.

Такими в 1906 г. Андрей Белый увидел Франка и Тилли Ведекинд. Правда, написан текст позднее, в начале 30-х годов, почти одновременно с очерком В. М. Фриче. Хорошо известно, как велика была роль цензуры и внутренней самоцензуры при подготовке к печати этих мемуаров А. Белого. Они многократно переписывались автором. Тем не менее изначальное впечатление от знакомства с семейством Ведекинда не было искажено в позднейших версиях, как показывает сравнение с очерками Белого, опубликованными в киевских газетах еще "по горячим следам".

Андрей Белый не был случайным посетителем артистического кафе "Симплициссимус". Он был знаком со многими знаменитостями Мюнхена, этого средоточия немецкой культуры начала века. Его даже пригласили домой к Ведекинду, где он наблюдал любопытную сцену — шуточный поединок Ведекинда с женой Тилли. Этот гимнастический "поединок", зрелище эффектное и пикантное, в глазах собравшихся несомненно находился на грани приличия. ("Танец Дункан, взятый в темпах стремительных".) Дав гостям возможность полюбоваться смелыми позами и (очень характерный момент!) панталончиками "из-под веера юбок", Ведекинд уложил жену на обе лопатки9.

А. Белый полагал, что "неприличная" фотография, дошедшая до Парижа, была сделана после одного из таких "турниров". Но он, скорее всего, ошибался. С большой долей вероятности речь идет о фотографии сценической. Она широко известна и теперь. Тилли-Лулу сидит в балетной

пачке на плечах у  $\Phi$ ранка — автора пьесы и исполнителя многих ролей в своей трилогии о демонической женщине  $\Lambda$ улу. Белый ошибся не без оснований, поскольку актерски-писательская "маска" Ведекинда настолько сроднилась с ним, что было нелегко отличить ведекиндовский "театр" от "жизни".

Заметим попутно, что и "замок", и "богатство", и "эротомания" — ключевые слова в отзыве Фриче — на самом деле неодобрительное преувеличение. Замок, как упоминалось, был плохо пригоден для жизни, богатства как такового никогда не было; лишь в период расцвета своей славы, после тяжелейшего периода безвестности и затем скандальной известности, около 1906 г. Ведекинд стал по писательским меркам состоятельным человеком. С эротоманией дело обстояло и вовсе непросто. Ведекинд был, да и считал себя просветителем в этом вопросе, мораль его была вызывающе смела для начала века, оставаясь тем не менее очень строгой. Очевидно, жизненная установка была двойственной. Одни правила предназначались для домашней жизни и были вполне традиционны, а другие действовали в публичной сфере, в текстах и театрализованном поведении.

Пример Ведекинда небесполезен для понимания жизненных установок многих немецких писателей этой эпохи. Считаясь предшественником экспрессионизма, Ведекинд чрезвычайно важен и для становления Карла Штернхайма, оригинального драматурга, близкого к экспрессионизму, но все-таки стоящего особняком в истории немецкой литературы.

По сравнению с Ведекиндом, большая часть пьес которого переведена на русский язык в начале века, еще до революции, Штернхайма знают меньше. Его драматургию переводят на многие языки, включая японский, но не на русский 10. В современной немецкой культуре он приобрел статус "почти классика", бесспорно лучшего немецкого комедиографа XX в. Расцвет творчества К. Штернхайма (1878—1942) пришелся на 1910—1920-е годы, затем, после периода "выпадения" из культуры, пережитого почти всеми писателями экспрессионистского поколения в годы фашизма, начался неуклонный подъем интереса к драматургу. Сейчас его имя обросло почти всем, что полагается по рангу немецкому Классику: есть два многотомных, хорошо откомментированных собрания сочинений (одно было издано в ГДР, другое, очень солидное, с обширным научным аппаратом, — в Западной Германии), издание писем.... Есть объемистый компендий, в котором учтены даже анекдоты о Штернхайме и намеки на него в литературных произведениях 11.

Но вот одно исключение, характерное для нашей темы: не существует биографии Штернхайма, если не считать блестящей в своем роде и практически обязательной при таком статусе книжки в серии иллюстрированных монографий издательства "Ровольт" (писатель Имярек о самом себе в фотографиях и документах)<sup>12</sup>. Дело тут, похоже, в том, что исследователей смущает (а исследователей левой ориентации — раздражает) в

124

Штернхайме именно стиль, и не столько литературный, сколько жизненный. Тут срабатывает настороженное отношение к целому комплексу проблем, связанных с дискурсами "богатства", "замка", "непризнанного художника" и "эротики", затронутых по отношению к писателю еще в ранней марксистской критике<sup>13</sup>.

Нужно рассказать о Штернхайме подробнее, чтобы стало ясно, почему все эти тематические комплексы в контексте его жизни и творчества обладают столь долгим — на целый век — эпатирующим воздействием.

1. Замок. Замок, окруженный парком попросторнее, в несколько гектар, или лучше усадьба, помещичий дом — это мечты юности Штернхайма, живущего в гостиницах на скупо отмеренные отцовские деньги. Это также место действия, декорация его первых опубликованных пьес, как, напоимер, "В усадьбе Кругдорф" (1902) или "Ульрих и Бригитта" (1904). Мечты и пьесы такого рода были вполне обыкновенны для молодых писателей того времени. Однако Штернхайм стремился быть оригинальным во всем, поэтому ему не только удалось претворить в жизнь мечту об экономически независимой, устооенной в самом изысканном стиле жизни, но и включить идею замка в свой писательский облик, поедлагаемый публике. Замок как символ всего небюргерского, немещанского, как знак любви к аристократическим формам культуры, благородным, изысканным и свободным, был просто необходим Штернхайму для осуществления поставленной им перед собой писательской задачи. Первый такой замок со всеми атрибутами — кованой решеткой, большим парком, снятыми в аренду охотничьими угодьями, только что купленными картинами Ван Гога и даже с ливрейными лакеями — появился у Штернхайма в 1908 г. Дома-дворцы, которые он впоследствии строил для своей семьи в Германии, Швейцарии и Бельгии, вызывали сильнейшее раздражение у литературных критиков. И дело было не только в том, что он давал им претенциозные имена вроде Бельмезон или Клерколин — читай Ясная Поляна, чтобы уж никто не сомневался, насколько сильно он почитает Толстого. — а в типе поведения очень богатого и независимого писателя.

Правда, "замки" Штернхайма, сначала под Дрезденом, затем, уже через год, под Мюнхеном, а еще позже и в Бельгии, сыграли и положительную роль в культуре. Они стали местом встреч художественной элиты. Гостей привлекали не только действительно драгоценные произведения искусства (Штернхайм, безмерно любивший живопись, был одним из первых в Германии ценителей Ван Гога и повсюду возил за собой его картины). Заразителен был и жизненный энтузиазм Штернхайма, его наивный, почти детский восторг перед выпавшей ему удачей. Его музыкальность, поэтические увлечения и громадная художественная образованность несколько сглаживали замашки эгоцентричного нувориша и делали его интересным собеседником для многих выдающихся людей.

 $2.\ Lorance$  Богатство пришло раньше литературной славы, но не без участия литературы. Дома-дворцы были построены на деньги Tea  $\Lambda\ddot{\rm e}$ -

венштайн (урожд. Бауэр). Стиль жизни Штернхайма, еще недавно зависимого от отца, малоизвестного литератора, резко меняется после второй женитьбы в 1907 г. 15 Отныне богатство должно было обеспечивать ему возможность творить без помех. Штернхайм на первых порах с энтузиазмом занялся жизнеустройством. Он готовился вступить в права обладателя всех причитающихся ему богатств и выстраивал подходящий для будущей писательской деятельности фон. Пока строился первый дом под Дрезденом, он путешествовал по "святым" литературным местам и покупал картины любимых мастеров 16.

История отношений Карла и Теа как нельзя лучше иллюстрирует тему взаимных влияний литературы и жизни. Стиль жизни невозможен в одиночку, в это понятие несомненно нужно включить и отношения между людьми, особенно близкими. Теа была женой Штернхайма с 1907 по 1927 г. Она с юности жила идеалами Искусства, Любви и Религии — если бы эти слова по-немецки не писались с большой буквы, она непременно написала бы их именно так, восторженно и торжественно 17. Молодой Штернхайм присоединился бы к ней, сделав разве что исключение для религии. Его религией было искусство 18.

В судьбе этой пары трагически преломилось общеевропейское увлечение "кумиром культуры" 19, это была попытка в собственной жизни поставить знак равенства между искусством и жизнью, нимало не смущавшая своим явно романтическим происхождением. Напротив, романтические максимы берутся за жизненный образец и неукоснительно исполняются, несмотря на сопротивление жизненных обстоятельств.

У Штернхайма и Теа Лёвенштайн в 1905 г. родилась дочь, но они еще несколько лет не могли решиться на брак, настолько велики были внешние и внутренние препятствия.

Сохранилась тайная переписка Карла и Теа периода 1904—1906 гг., когда оба еще не имели права встречаться свободно, поскольку у каждого была семья. Письма о ее великой любви, о великом искусстве Карла, о книгах, картинах, спектаклях и ужасных "бюргерских" людях, ничего этого не понимающих — доставляемые с нарочными, срочной почтой, на конспиративные адреса, — писались ежедневно, иногда несколько раз в день.

"Ты любишь меня, ты любишь меня всего, постигаешь меня и сущность мира. Искусства. Для тебя праздник радости видеть, как из резких диссонансов складывается голубой, безоблачный аккорд чистого произведения искусства. Ты бы могла понять Гёте, живого!! молодого!" Стиль этот условно можно бы обозначить как неоромантический, к тому же материал, поставляемый жизнью обоих, претворяется Карлом во вполне неоромантические творения. "Ты узнаешь себя? Теаляйн. Королева! Мать! Я ведь твои письма хорошо использовал. Теперь ты видишь, как богато твое сердце?? ....Ты узнаешь меня?" 20

Драмы "Ульрих и Бригитта", "О короле и королеве" и "Дон Жуан" — все это переплавленные в буйную неоромантическую поэзию "резкие дис-

126

сонансы" реальной жизни. Впрочем, не только жизнь автора поставляет материал для пьес. Замысел "Короля и королевы" появляется после чтения Фридриха Геббеля ("Юдифь") и клейстовской "Кетхен из Гейльбронна". Художественная литература, вообще искусство во всех его формах, но в наибольшей степени — живопись были их реальной "пищей духовной". Люди и обстоятельства оценивались с помощью одного критерия — Гёте. Гёте, пожалуй, самый часто упоминаемый автоо в этой "книжной" пеоеписке. Знакомство Карла и Теа началось как раз с Гёте. На Теа большое впечатление произвело, что молодой писатель Штернхайм, муж ее подруги по боюссельскому пансиону, где они обе воспитывались, из почтения к Гёте поселился в Веймаре. Теа была замужем за человеком достойным, образованным и прочее, они вместе читали новые книги, но относилась к нему Теа скорее дружески. Когда ей становилось особенно трудно скрываться от близких, не получать известий от боготворимого Карла — "Творца", "Художника", Теа утешалась гетевской фразой: "Если я люблю тебя, что тебе до этого?"21. "Наш Гёте это не просто так сказал: он-то уж знал хорошо. Ты! Ты! "22 Они вместе не любили современного искусства, "сецессион" и "модеон" вызывали у обоих раздражение, и оба восхищались Ренессансом, старыми немцами и итальянцами.

Штернхайм предпринимает длительные путешествия в Италию, где изучает — на деньги Tea — знаменитые произведения искусства, об этом его многочисленные, подробнейшие письма 1904—1906 гг.

Ни письма, ни художественные произведения Штернхайма до 1910 г. не дают представления о масштабе дарования писателя. Его понемногу печатают, некоторые пьесы с успехом идут на сцене, их хвалят задающие тон знаменитые литераторы. Но творения драматурга пока слишком необузданны, избыточны во всем — страстях и чувствах, исключительных ситуациях и "красивости" языка. "Настоящий" Штернхайм, каким его знает широкий читатель, — автор "холодный", "бессердечный", появится только тогда, когда сможет увидеть в подобной литературе смешную сторону, поняв, что она больше не соответствует духу современности.

Как известно, в начале века поднимается мощное антинатуралистическое движение, затронувшее эстетику и театральную практику. Пересмотр эстетических оснований театра имеет непосредственное отношение к Штернхайму, еще с гимназических лет почувствовавшего себя именно драматургом. В письмах к Теа молодой писатель пытается дать новые дефиниции театра и драматургии, формулируя их для себя как задачи искусства вообще.

Эстетические постулаты молодого Штернхайма направлены против диктата этики в искусстве. Так, искусство не должно "проповедовать", "стыдить", оно "лишь говорит со святой убежденностью: смотри, вот что я отыскало"<sup>23</sup>.

Нет, и Штернхайм не порывает до конца с просветительско-морализующей, "шиллеровской" традицией. Он уверен, что у искусства есть

нравственные обязательства перед человечеством, искусству по-прежнему принадлежит воспитательная роль, но заключена она в незаметном, ненавязчивом изображении открываемых искусством (и только искусством!) закономерностей. Всякая сознательная морализация исключена, даже противопоказана для искусства. Любой пафос, нажим неприемлемы, более того — смешны. Штернхайм ищет и находит многочисленные приметы несостоятельности традиционной драматургии от Шиллера до Гауптмана. Он даже формулирует — торжественно и не без напыщенности — свое собственное определение драмы, стремясь противопоставить его шиллеровскому. Но покуда его собственные драмы никак не свободны от пафоса. Характерно, что многим современникам ранние творения Штернхайма в 1910-е годы вовсе не казались ни смешными, ни чрезмерными. Строгий, критичный Вальтер Ратенау, тогда еще не министр, а знаменитый писатель-публицист и крупный предприниматель, записывал в дневнике: «Вечером с большим воодушевлением закончил "Дон Жуана"»<sup>24</sup> (он и позднее читал все новые вещи Штернхайма чрезвычайно внимательно и с одобоением). Гуго фон Гофмансталь в 1912 г. рекомендовал Рихарду Штраусу "Ульриха и Бригитту" в качестве либретто<sup>25</sup>.

Должно было пройти еще немало лет, чтобы стала возможной коварная затея бывшего друга Штернхайма — Франца Блея: Блей опубликовал в 1920-х годах стихи из первого сборника Штернхайма "Маяк!" ("Fanale!") — тогда это было уже очень смешно, настолько сменилось ощущение стиля. Сам Штернхайм, в силу своего характера или же невроза, так и не научился в открытую смеяться над собственными ранними произведениями. Все "романтическое" умонастроение с его позами и пафосом, все приемы искусства начала века сохранились в зрелом творчестве писателя. Но сохранились в "снятом", пародийном варианте. Невероятный переход от пьесы "Дон Жуан" (1909) к комедии "Панталоны" (1910, изд. 1911) представляет и по сей день своего рода психологическую загадку. Хотя известны и "мостики" к новому творчеству — занятия философией, особенно Ницше, увлечение Мольером и Флобером... Все это укрепило Штернхайма на новом пути "объективного" комического искусства, лишенного морализаторско-сатирического пафоса.

Итак, перемены, произошедшие в жизненных обстоятельствах Штернхайма, оказались очень немалыми. Однако самореализация давалась писателю с трудом, и выбранный стиль жизни ее не облегчал. Потребовалось несколько лет, чтобы переменился стиль его драматургии.

Как возросли экономические возможности Штернхайма, видно из такого примера. В 1900 г. ему было предложено возглавить некогда крупнейший натуралистический журнал "Ди гезельшафт", но у него не было необходимых для этого 10 тыс. марок. Теперь же, в 1908 г., он без малейших проволочек пожертвовал ту же сумму на создание нового журнала. "Гиперион" стал лучшим художественным изданием тех лет. Его издавал Ф. Блей, сыгравший исключительно большую роль в становлении

Штернхайма как драматурга с мировым именем. Неистощимый на литературные начинания, он создавал сам или пропагандировал новые журналы, в том числе знаменитейшие, как "Ди вайсен блеттер" ("Белые листы"), открывал новые или же давно забытые имена в искусстве. Его фривольные книжки иллюстрировал Константин Сомов. Словом, Блей был фигурой, заметной даже на пестром фоне мюнхенской культуры начала века.

Ф. Блей одним из первых стал принимать всерьез творчество Штернхайма и писать о нем. Однако его первой "рекламой" драматургии Штернхайма была пародия «Сцены из "Дон Жуана" Карла Штернхайма», где действует сам драматург. Травестия эта, опубликованная в "Гиперионе", видимо, пользовалась успехом, поскольку переиздавалась Блеем еще дважды. В поэднейшем варианте 1915 г. — «Эпилог к "Дон Жуану" Карла Штернхайма» — Штернхайм встречает на сцене своего героя и ужасается, что мог сочинить такую пьесу<sup>26</sup>. Действительно, Штернхайм, к 1915 г. написавший почти все свои лучшие комедии, вполне мог бы "не узнать себя" в своих прежних творениях.

Любопытно, что тем не менее "стиль мышления" Штернхайма парадоксальным образом остается неизменным в течение всей его жизни, отдельные этапы которой так непохожи один на другой. В этом смысле показательно отношение драматурга к Гёте, некогда восторженное, а с начала первой мировой войны уже резко отрицательное. (Первая его статья — "Гёте" — написана в 1916 г., опубликована в 1917 г.) Но сила, интенсивность чувства сохоаняются, и из самих нападок на некогда почитаемого писателя ясно, что Гёте по-прежнему ему очень важен и необходим. Впрочем, достается не одному Гёте — в длинный список великих людей, упоминаемых Штернхаймом в статьях, попадают многие "персонажи", о которых он с Теа часто говорил в начале века. Однако послевоенные отношения Штернхайма с художественной традицией тема особая. Заметим лишь, что критический дар Штернхайма, питавший его с годами, все возрастающее непоиятие "классики" и классиков разного рода (Вагнер, Геббель, Гауптман, Маркс, Фрейд...) сочетались со стилизацией собственной личности под "непризнанного художника". Этот образ поначалу вполне соответствовал реальности. Штернхайм и был таким неизвестным писателем. Но молодой драматург очень рано нашел психологически удобную для себя позицию, объясняющую и оправдывающую его неизвестность как писателя: "Давай учиться ждать и считать покамест, что повсеместное неприятие является доказательством ценности нашего произведения" 27 — так писал Штернхайм Тее в августе 1907 г. после получения очередного отказа театра принять его пьесы к постановке. "Непризнанность" становится критерием качества. В одном из писем, говоря о Конраде Фердинанде Майере, Штернхайм недоумевает, как такой хороший автор мог оказаться популярным: "Одно меня в нем настораживает. Каждая из его книг вышла примерно в 30-ти изданиях. Тут что-то не так. Или его неверно поняли. Потому что такое хорошее искусство обычно недоступно посредственности (Allgemeinheit)" 28.

Из этих мыслей и настроений развивается с годами особый жизненный комплекс, определяющий отношения и с публикой и прессой, и с коллегами-писателями. Штернхайм чувствует себя обязанным сохранять романтическую позу "непризнанного художника" даже тогда, когда к нему приходит известность<sup>29</sup>. Он лишь несколько изменяет акценты, чтобы поодолжить привычную игру. Очень любя и ценя подтверждения собственной литературной славы, он тем не менее не уставал объяснять, что только недоразумение, непонимание способствуют его успеху у публики. Впрочем, успех этот никогда не был безоблачным. Поэтому Штернхайм всегда выражал публично свое удовольствие по поводу театральных скандалов или цензурных запретов своих пьес. Делал он это блестяще. Как рассказывает актер Стефан Гроссман в своей автобиографии, он наблюдал Штернхайма на одной из премьер, закончившейся шумным скандалом. По всем правилам театрального скандала, когда на сцену полетели обычные в таких случаях поедметы, администрация театра опустила занавес. Однако автор пьесы продолжал кланяться и улыбался. Улыбка его особенно запомнилась Гроссману, настолько хорошо Штернхайм умел показать, как он доволен произведенным эффектом и рад, что удалось раздразнить "бюргерскую" публику<sup>30</sup>. Впрочем, эта привычная с юности поза во многом отвечала позиции драматурга, самой сути его мировоззрения. Наиболее кратко и афористично сказано об этом в его письме к Гуго фон Гофмансталю. Штернхайм и Гофмансталь намеревались издавать новое собрание сочинений Мольера, их опередил другой издатель. Огорченный Штернхайм восклицает: "Само по себе это купеческое предприятие не имело бы значения для наших планов, но разве не болезненно и постыдно понимание того, как быстро в Германии великая мысль, размазанная тонким слоем, становится достоянием среднего класса?" (27. П. 1911). Проблема вульгаризации культуры, ее усвоения и трансформации в "just milieu", в бюргерской или, по русской терминологии того времени, мещанской среде принадлежит к самым сокровенным проб-лемам зредого штернхаймовского творчества. И этого действительно часто не понимали, приписывая Штернхайму неприятие культуры как таковой.

Впрочем, Штернхайм никогда не стремился облегчить читателям задачу восприятия своего творчества и себя самого — и тогда, когда писал "серьезные" стихотворные драмы со множеством признаков учености: цитатами, культурными реалиями, — и тогда, когда перешел после 1910 г. к незамысловатым, на первый взгляд, веселым комедиям. Трудность состояла прежде всего в том, чтобы понять точку зрения самого автора. Можно ли воспринимать происходящее на сцене всерьез или это издевка над публикой? Неопределенность авторской позиции смущала не только простоватого посетителя театра, но и искушенную критику, которую раздражало отсутствие готовых критериев для оценки такого рода пьес.

Разрабатывая традиционный комедийный жанр, Штернхайм сумел придать ему совершенно особые черты, не встречавшиеся прежде на немецкой сцене. Внешнее действие, несмотря на его совершенную и очень сценичную форму, не так уж важно, суть комедии составляет язык персонажей. Именно смелое обращение драматурга с родным немецким языком составило целую школу. По времени он несколько опередил экспрессионистов и новаторов-одиночек, экспериментировавших в те годы с языком. Направление обработки тоже было своеобразным. Штернхайм добивался экономии средств и экспрессивности, не очень считаясь с нормами грамматики. Для этого нужно было обладать самооценкой, сравнимой разве что с самооценкой Ницше или Вагнера, или же Стефана Георге, без которого, конечно же, тоже не обощлось в юности Штернхайма. Такой почти болезненно завышенной самооценкой вкупе с художественным темпераментом, с истинно немецкой чертой характера добиваться поставленной задачи, он без сомнения обладал. Над языковой манерой писателя пытались смеяться, появлялись пародии, но выражение "штернхаймовский язык" вошло в обиход коитиков и продержалось в их лексиконе даже в те десятилетия, когда пьесы Штернхайма не ставились на сцене. Резкая и безусловная оригинальность Штернхайма как человека в конце концов нашла выход и в его творчестве, намеренно не похожем на все остальное в искусстве, или, во всяком случае, отрицала любые совпадения и параллели, кроме как с высшими для Штернхайма "аристократическими" образцами.

3. Далее — круг проблем, связанный с "эротоманией". Стилю жизни Штернхайма были свойственны бесконечные увлечения самыми разными женщинами. Эта тема в силу своей деликатности нечасто обсуждалась биографами драматурга. Но она дает на редкость характерный материал для понимания того, как влияла современная культура на реальную писательскую жизнь.

Думать и писать об этой стороне жизни Штернхайма пришлось больше всего его жене Тее. Ее письма, дневники и мемуарный "Рассказ о жизни" говорят почти без умолчаний обо всех сторонах жизни мужа. Но Теа — не типичная "жена писателя" своего времени, как личность она несравнимо значительнее и интереснее жен братьев Манн, или Герти Гофмансталь, воплощавшей классический тип жены-помощницы, охранительницы покоя великого человека, или даже знаменитой актрисы Тилли, жены Франка Ведекинда, чьи простодушные мемуары так понравились критикам 60-х годов. Весьма вероятно, что теперь, после снятия 50-летних запретов на публикации архивных материалов, личность Теа привлечет внимание не только исследователей истории культуры, но и широкого круга читателей. Ее никак не назовешь типичной, и тем не менее в истории жизни второй жены писателя Штернхайма, Теи Лёвенштайн-Бауэр, собраны, как в фокусе, наиболее характерные проблемы художественной интеллигенции XX в. "Гений домашнего очага" (образ из эссе Вирджи-

нии Вулф "Женские профессии") не смог окончательно задушить ее собственных творческих способностей, хотя "сестра Шекспира", если воспользоваться образом из другого эссе той же Вирджинии Вулф, все-таки не родилась в ней: Теа только отчасти смогла реализовать свою одаренность, всерьез занимаясь фотографией. Штернхайм стремился поддерживать широкие знакомства в мире знаменитостей, поэтому моделями Теи стали многие великие писатели и деятели культуры. Она много писала, поначалу лишь письма, дневники, поэднее и прозу. Интереснейшая часть ее творческого наследия, по-видимому, не сохранилась, в частности пропали письма к Готфриду Бенну, с которым она была очень дружна долгие годы. Одна ее повесть, "Анна", — и здесь мы вступаем в область почти апокрифическую, хотя это достоверный факт истории литературы, — была опубликована анонимно, а точнее сказать, под именем Штернхайма. "Анна" была отмечена критикой как одна из лучших новелл в сборнике рассказов Штернхайма "Девушки" (1917)<sup>31</sup>.

Именно Теа воспринимала хроническую неверность мужа как неприятный стилистический срыв, нарушение жизненного стиля: «С одной стороны, некогда непреклонная женщина, восхищающаяся "De profundis" Оскара Уайльда, с другой — израненная, борющаяся со слезами, которая... ненавидит его не столько из-за его неверности, сколько из-за неэлегантности, с которой он преподносит свое искусство соблазнителя" 32.

Но может ли иметь отношение к стилю такое частное и деликатное дело, как супружеские измены? Во всяком случае в этом жизненном обстоятельстве отразилась одна из наиболее горячо и часто обсуждавшихся проблем времени — "проблема пола", как ее иногда называли. Она занимала Штернхайма с юности, выражаясь, в частности, в интересе к ее проявлениям в истории культуры. Казанова и Дон Жуан, хотя и не традиционный, а свой особый, становятся персонажами его произведений. В лучшие штернхаймовские годы, в годы громадного успеха цикла комедий "Из героической жизни бюргера", именно любовная тема более всего раздражала солидных коитиков. Небольшие по нынешним понятиям вольности, вооде названия комедии "Панталоны" (имеются в виду не мужские брюки, а предмет женской одежды), наталкивались на цензурные ограничения. Комедии Штернхайма часто запрещались из опасения нарушить "общественную нравственность". Очень быстро, уже в 1920-е годы, остроумные сценические "вольности" драматурга перестали быть главным раздражающим фактором для публики и критики, однако скандалы сопровождали постановки его пьес вплоть до 1970-х годов. Да и сам Штернхайм, обладавший прекрасным жанровым чутьем, значительно свободнее обращался с "проблемой пола" в своей прозе, по определению не предназначенной для публичного чтения. (Законы приличия — разные на театре и в прозе, разными были и цензурные ограничения, накладываемые на эти жанры.) Именно в новеллах проступает отсутствующий в комедиях трагический "подтекст", заставляя читателя задуматься о метафизических проблемах, на первый взгляд из смелых эротических картин никак не вытекающих.

Для того чтобы кратко обозначить всю сложность жизненной и творческой ситуации Штернхайма, достаточно назвать одно ключевое имя: Отто Вайнингер. С его влиянием переплетаются порой импульсы, идущие от Ницше. Но в начале века Вайнингер по популярности — пусть и отрицательной — мог, как представляется, и поспорить с великим философом.

Имя Вайнингера лишь изредка всплывает в сочинениях Штернхайма; в комедии "Панталоны" в пародийном, ироническом контексте появляются вайнингеровские словечки и идеи, причем очень узнаваемые<sup>33</sup>. И тем не менее есть основания предположить, что отношение к идеям "почти гениального" женоненавистника 34 у Штернхайма было по меньшей мере амбивалентным. Прямых свидетельств этому, похоже, не сохранилось. Но Теа настаивала в своих мемуарах, что эта "мужская" философия вполне соответствовала сущности Штернхайма, да и вообще мужчин того поколения. Впрочем, тут нужно оговориться: и сама Теа предпринимала стилистическую "правку" жизненного материала, оформляя его в книгу. Жизненные события задним числом получали как бы "значки"-определители, имена писателей, художников и мыслителей становились ключами к событиям собственной жизни. Теа даже дневник свой писала как книгу не вечером, по горячим следам, а рано утром, на свежую голову. Непонравившиеся фразы аккуратно заклеивала, заменяла исправленными, отредактированными. Позднее она явно использовала собственные дневники времени первого знакомства со Штернхаймом (1903), редактируя и обобщая свои впечатления от поведения мужчин этого поколения 35. В 1929 г., уже расставшись с Карлом, Теа писала: "Мужчина, выйдя из стадии наивного эгоизма, явно подпал под влияние современного течения, охвачен ничем уже не сдерживаемым высокомерием, можно сказать, рехнулся на своей мужественности. Он в восторге от того, чем владеют от века баран, кот или бык. Достигнутые успехи рассматриваются как хорошая оекомендация... называются имена. Женшины, которыми он обладал. выставляются на посмешище. То, что пугало меня в Карле, было, кажется, весьма и весьма распространено повсюду. Когда же, переутомившись от любовных порывов, переходят к литературе, то звучат одни и те же имена: Ницше, Вайнингер, Стриндберг"36.

Раздражение Теа можно понять, ей пришлось пережить немало трагических осложнений эротической темы на примере собственной жизни. Впрочем, даже расставшись с Карлом, она сохранила взятую на себя в молодости роль женщины-"матери", поддерживающей, понимающей и утешающей в беде. Без нее болезненный и эгоцентричный Штернхайм вряд ли бы выдержал сложные для него годы полного неуспеха и безвестности, как он сам многократно заверял ее в бесчисленных письмах<sup>37</sup>.

Конечно, в этом пассаже звучит и некоторая "пристрастность" человека, непосредственно затронутого "проблемой века", и полемическая за-

остренность против получивших силу императива постулатов психоанализа (женский "комплекс кастрации").

Интересно, однако, что некоторые детали "Рассказа о жизни" Теа Штернхайм очень напоминают эпизоды из комедий ее мужа. Так, даже в приведенном отрывке есть скрытая отсылка к комедии "Панталоны", где как раз обсуждается проблема супружеской неверности. При этом мужчины ведут себя именно так, как это описывает Теа. Характерно, что в комедии эта сцена производит впечатление пародии не просто на распространенный тип поведения, но на всю идеологию вайнингеровско-ницшевского толка. Мы вновь, как в случае с Ведекиндом, сталкиваемся с двойственностью установки. Штернхайм не устает показывать в комедиях комичную сторону современных ему нравственных установок, когда традиционные представления о морали уже не вызывают доверия, а новейшие идеи очень быстро превращаются в моду, становясь достоянием масс и приспосабливаясь к их уровню понимания. Пародия на целое мировоззрение, блестяще работающая в пьесах, не помогает справиться с теми же "идеологическими" проблемами в жизни.

Теа и Карл находятся в общем круге идей, но оценивают их по-разному. К тому же сам Штернхайм парадоксален и переменчив. Он вплетает порой в свои пародийные комические тексты автобиографические мотивы. И даже Теа готова задним числом поставить знак равенства между ним и его комическими персонажами, особенно когда пишет собственную "книгу жизни".

Для того чтобы понять, как на самом деле сложились взгляды Штернхайма на мужчину и женщину, нужно учесть одну характерную особенность его мышления. Штернхайм часто действует "от противного" — он против моды в философии, даже на Ницше, против широкого распространения дарвинизма и против вообще позитивистского века, приведшего к вульгаризации знания. Поэтому он против феминизма. Феминизм начала века раздражал многих выдающихся людей<sup>38</sup>. Подчеркивание "вайнингеровских" привязанностей, о которых пишет Теа, возможно и как поотивовес набившей оскомину феминизации культуры. Так, Теа записывала в дневнике, передавая рассуждения Карла все по тому же поводу: "Пришло время мужчине вступить в свои права! Уже двадцать лет речь только и идет о женщине. Но женщина вовсе не интересна. Что нам за дело до истеричных ибсеновских баб? Никому они не нужны" 39. Разговор происходил в январе 1910 г. в присутствии Франка Ведекинда, пришедшего к Штернхаймам в гости. Драматург, известный своей беспрецедентной тогда смелостью в постановке пресловутой "проблемы пола", очень понравился Тее: "Осмотрителен, спокоен, уверен, любезен и скромен. Без замашек художника" (Ohne die Allure des Kunstlers). Видимо, "художническая" поза Штернхайма уже порядком утомила Теа за семь лет знакомства с ним. Во всяком случае манера Ведекинда, сдержанная и уравновешенная — была ли это просто другая "маска" или выражение сущности личности, — оказалась созвучна ее представлениям о поведении настоящего человека искусства. Напомним, что Ведекинд, так или иначе сумевший не поддаться всеобщей "нервности", представлял собой исключение. Не так дело обстояло со Штернхаймом. Нужно заметить, что "проблема пола" сыграла роковую роль в позднейшей душевной болезни писателя и была главной темой его навязчивых представлений, приступов бреда в 1928 г., в период тяжелейшего обострения. Персонажи его произведений и видения из реального прошлого словно осуществляли юношескую жизненную игру "поэзия = жизнь". Однако тождество реализовалось в его трагическом варианте — в безумии, хотя и временном.

Штернхайм так до конца и не смог оправиться от кризиса 1928 г., хотя продолжал изредка публиковать новые вещи. Развод с Теей лишил его богатства, и несмотря на то, что статус крупнейшего драматурга еще сохранялся за ним некоторое время, известность пошла на убыль. Внимание порой привлекала его личная жизнь — распродажа великолепной библиотеки или сенсационная женитьба на молодой актрисе Памеле Ведекинд, дочери драматурга и невесте Клауса Манна. Брак оказался не очень долгим (1930—1934), но Штернхайм, обладавший талантом покорения сердец, до самой смерти в 1942 г. не оставался один, без поддержки какойлибо любящей его женщины.

4. "Сумасшествие". Как и в случае с Ведекиндом (Генрих Лаутензак, сошедший с ума на его могиле), опасность болезни да и сама болезнь подстерегали Штернхайма всю его жизнь. И может быть, именно в этой опасности коренится связь "литературы" и "жизни", их влияние друг на друга. Вот два эпизода из реальной жизни людей, окружавших Штернхайма. Эрнст Швабах, друг юности писателя, однажды сбрил усы и бороду и нарисовал себе серебряные. Это не был прием, чтобы подразнить бюргерскую публику, это было проявление душевной болезни. Любопытна реакция молодого Штернхайма: "Да, такие люди сходят с ума, и нетрудно было бы сказать почему. Они не могут найти удовлетворения своим прекрасным стремлениям, своим идеальным инстинктам, самим им твооить не дано, и вот они заглушают свою пустоту в женшине — в бестии, — а конец вот именно таков" 40. Это 1904 год. Штернхайм еще не чувствует опасности, нависшей над ним самим, и думает, что сможет спастись своим "искусством", писательством. На какое-то время это удается. А вот рассказ о знакомом, друге Теа Штернхайм, Франце Викюлере: "После того, как Викюлер заказал себе тринадцать автомобилей, навязал в подарок почтовому чиновнику полный бумажник с тысячными банкнотами, он однажды утром, словно гонимый бичами фурий, бросился совершенно голый на улицу, был арестован и в конце концов доставлен в сумасшедший дом в Шенберге"41.

Драматические события вполне "типичных" для эпохи сумасшествий словно взяты из какой-нибудь пьесы Георга Кайзера, например "С утра до вечера": почтовый чиновник вполне соотносим с банковским служа-

щим Кайзера; деньги присутствуют как в реальной, так и в сценической историях; есть свои соответствия и в избыточной роскоши — 13 автомобилей; косвенно, через обнажение, представлена неизбежная для времени эротическая тема. Обе истории заканчиваются трагически — арестом и смертью.

Не только похожесть реалий, но и сам темп, смена событий в этих рассказах, не оставляющая времени для комментария, живо напоминают поэтику экспрессионизма. Эпизод, приведенный Теа, относится к 1910 г. Очень скоро сходные коллизии из интимных дневников и переписки перекочуют в книги и на сцену.

Конечно, в эти годы не у одного Кайзера разрабатывалась тема сумасшествия, к ней обращались, среди многих прочих, и два других "великих антибюргера" — Штернхайм и Ведекинд.

Георг Кайзер как персонаж истории культуры может послужить интересным примером взаимного перетекания литературы и жизни. Книжные привязанности этого автора доходили до курьеза: первый сын, родившийся у него в мае 1914 г., получил имя Данте Ансельм! (Мальчика стали звать, конечно же, Ансельмом.) Как и Штернхайм, Кайзер тоже был женат на весьма состоятельной женщине, и даже не став еще собственно знаменитым, он "мог себе позволить содержать сразу два дома — один в Зеехайме, для зимы, другой — в гетевском Веймаре, для лета", как сообщает друг его семьи и издатель Вальтер Худер<sup>42</sup>. Юношеские его годы не были так явно посвящены стремлению стать "писателем", как это было у Штернхайма. Поэтому и в зрелом возрасте он бравировал фразой, обыгрывающей ницшевскую максиму: «Бог умер с тех пор, как живут "поэты"; только когда снова умрут "поэты", заживет человек»<sup>43</sup>. И в кайзеровской судьбе можно обнаружить мотивы "замка", "богатства", "непризнанного писателя", "сумасшествия".

Но это уже иной жизненный стиль и иное, уже послевоенное время. С легкой руки Штернхайма получило распространение понятие "новая деловитость". В жизни Кайзео — именно "новый деловой" человек, почувствовавший удовлетворение от экономической стороны писательства. Он сам был своим менеджером и никак не смущался тем, что целенаправленно убивает в себе "поэта". Катастрофа 1920 г., когда Кайзер попал в тюрьму за продажу чужого имущества, — самый драматический эпизод его жизни. Поступок вполне в стиле мышления персонажей его драм. У Кайзера с годами тоже развилось характерное для многих немецких знаменитостей из области культуры "высокое" самосознание, вернее сказать, болезненно завышенная самооценка. Начав жить не по средствам, он уже не может остановиться и в результате попадает в тюрьму. История о "писателе-воре" обошла, конечно же, все газеты. Особое мнение высказал Карл Штернхайм: "Что если Георг Кайзер, которому в последнее время в зубах навязло одобрение бюргеров, не нашел уже другого средства, чтобы вернуться к самому себе, прочь от поклонения ему Juste milieu?! Серьезно: какое отношение имеют произведения Руссо и Вольтера к их ребячествам в бюргерской жизни, какое — нарушение Верленом и Уайльдом уголовного кодекса к "Parallement" и "Дориану Грею"? 44

Вряд ли Кайзер вкладывал в свой поступок такой "игровой" смысл, для него арест, суд и заключение обернулись неожиданным, серьезнейшим испытанием. В тюрьме он написал "Noli me tangere".

Характерно, что Штернхайм, часто настаивавший на цельности, единстве жизни и литературы (его идея "преодоления многообразия"), умел и разделить эти сферы, как видно из статьи о Кайзере. Для него приоритет принадлежит по-прежнему литературе. Впрочем, реальная жизнь не раз показывала Штернхайму, что она плохо совместима с "литературой". Об этом он писал свои "бюргерские" комедии, изображая нелепость реальности сквозь трафареты классических литературных схем.

Эпизод с тюремным заключением Кайзера наводит на мысль о необходимости дополнить комплекс понятий, описывающих стиль жизни литератора начала XX в., еще одним: тюрьма. Тюрьма — или реальная угроза тюремного заключения — всплывает в биографиях всех упомянутых здесь писателей, за исключением, может быть, Гофмансталя.

Для Ведекинда, Штернхайма и Кайзера тюремное заключение или уголовное преследование связаны с разными сторонами темы "писатель и гражданское общество". Ведекинд как редактор сатирического журнала "Симплициссимус" отсидел девять месяцев в крепости за свои стихи еще в 1899 г. и с тех пор постоянно находился под пристальным наблюдением властей: его "случай" напрямую связан с литературой. Кайзер, как сказано, действовал скорее как частное лицо, а не писатель. Хотя именно диктат "приличествующего", "полагающегося" истинному писателю места в жизни и благосостояния мог подтолкнуть его к такому поведению. Случай Штернхайма особый, в нем находит выражение "эротомания", с одной стороны, и его "сумасшествие" — с другой.

Лишь с помощью немалых усилий удалось Штернхайму избежать серьезнейшего обвинения в преступлении на сексуальной почве. 26 февраля 1906 г. он был арестован, и только лечение в нервной клинике города Фрейбурга спасло его от тюремного заключения. Случай этот по понятным причинам не получил подробного освещения в мемуарной литературе. Газетные отчеты не в состоянии воссоздать истинную картину происшедшего. Известно лишь, что некая дама последовала за Штернхаймом в гостиничный номер и затем выпрыгнула из окна, сломав обе ноги (по некоторым источникам, дело было не столько в его сексуальных домогательствах, сколько в том, что он требовал от своей партнерши, кельнерши, признать его богом) 45. Очевидно, что со стороны Штернхайма это не было намеренным стремлением попасть в тюрьму и повторить таким образом путь многих знаменитых узников-литераторов. Это, без сомнения, не "игровой" поступок. Но фон этого поступка составляет убеждение, что творческий человек, не имеющий возможности реализовать себя в искус-

стве, непременно должен стать жертвой собственных инстинктов и влечений. Притягательность и почти мистическая опасность чувственности для человека искусства, амбивалентность отношения к сфере эротического — еще одно общее место культуры начала века. Впрочем, последнее временное ограничение не точно: например, русский дореволюционный марксизм распространял характеристику человека искусства на интеллигенцию "конца века" в целом. Убеждение в том, что человек искусства и вообще мыслящий человек непременно "нервный", возбудимый, безвольный и неустойчивый, а потому становится игрушкой темных половых сил 46, было достаточно распространенным как в Европе, так и в России.

Комплекс представлений, связанных с "тюрьмой", привносит и еще один, возможно важнейший, поворот темы. Это не только знак ненадежности писательского положения, когда не защищают ни известность, ни даже богатство. Для писателя, ощущающего себя едва ли не Творцом, выделенного, по крайней мере в собственном представлении, из толпы, тюрьма становится знаком уравненности с прочими согражданами. Тюрьма — учреждение государственное, созданное для поддержания порядка. Идея этого порядка во все времена разделяется большинством населения и в особенности так называемым средним классом. Хорошо известно, что понятия "гражданский" и "мещанский" в немецком языке можно выразить с помощью слова "бюргерский" (такое же развитие в русском языке проделало слово "буржуазный").

В этой статье речь шла о трех крупнейших "антибюргерах", писателях, в чью творческую программу был включен эпатаж, намеренное нарушение норм бюргерского общества. Особое место, занимаемое "художником" в обществе в начале века, требовало и особого поведения. В самом благополучном варианте топос "великого художника" изображен Томасом Манном в Тонио Крёгере. Напомним, что над социально спокойным, не элоупотребляющем демонстративными жестами Тонио нависает обвинение в филистерстве, "бюргерстве".

Тем более неуютно положение знаменитых "антибюргеров". Предчувствуя опасность приравнивания своей писательской личности ко всем прочим, к бюргерам, писатели избирают особый жизненный стиль. Так рождается "маска" Ведекинда, такое же двойное назначение — защитное и одновременно эпатирующее — имеют "замки" Штернхайма или попытка Георга Кайзера купить знаменитый "Чайный дом" архитектора Шинкеля.

Это не похоже на "авангард", скорее это романтическая поза возвышения "над толпой". К тому времени поведение уже достаточно архаичное. По крайней мере двое из тройки, Ведекинд и Штернхайм, явно игнорируют современные психологические теории писательского труда. Штернхайм просто не признает Фрейда и фрейдистов, а заодно и всю психологию вообще, причисляя их к виновникам современного разрушительного "релятивизма" 46.

Интересно, что всем трем писателям при жизни и в критической традиции предъявлялось одно и то же обвинение. Не похожие ни в поведении, ни в текстах, все они, будучи "антибюргерами" в литературе, в жизни оказывались "супербюргерами", т. е. просто бюргерами во всех отношениях. (И здесь индикаторами выступают опять же деньги и отношение к "проблеме пола".) Сама возможность такого обвинения чрезвычайно характерна. Она отражает распространенный и по сей день стереотип, согласно которому "художник" не имеет права быть причастным ничему "бюргерскому", раз уж он "бюргера" критикует.

И в самом деле. Все трое начинали как заурядные молодые люди, говорившие и писавшие на манерном языке конца века; заботились о внешних проявлениях своего "стиля жизни". Для Ведекинда это был демонический цирк, для Штернхайма, сына еврея-банкира, — игра в аристократа и "гран-сеньора". Сменивший их на посту самого популярного драматурга (не считая Гауптмана, ставшего национальным фетишем) практичный Кайзер меньше интересовался внутренней позой, он был уже "технологичен" в выстраивании отношений с публикой.

Разумеется, они были причастны к бюргерскому, поскольку бюргерское причастно общечеловеческому. Об этой причастности писал свои комедии цикла "Из героической жизни бюргера" Карл Штернхайм, сумевший в лучшие годы показать в драматургии комичность любых поведенческих поз и масок.

- Известно много немецких и австрийских мемуаров об этом времени, в том числе знаменитые книги Стефана Цвейга, Клауса Манна. Характерен подзаголовок автобиографии М. Хальбе, известного драматурга-натуралиста: "Рубеж веков. История моей жизни 1893—1914". Хальбе издал биографию в 1935 г., но "главным" временем в жизни считал все-таки предвоенное. (Он дожил до 1944 г.)
- <sup>2</sup> Как предупреждают психологи, действительность человеческой жизни "невозможно понять в отрыве от временного контекста. Особенно это справедливо в случае невроза, когда человек сам искажает эту действительность" (Франкл В. Человек в поисках смысла. М., 1990. С. 158).
- <sup>3</sup> См.: Wedekind T. Lulu. Die Rolle meines Lebens. München, 1969. Очень показательна, например, история с галстуком. Тилли дала надеть свой галстук молодому Фридриху Стриндбергу, сыну Франка Ведекинда. Разгневанный Ведекинд усмотрел в этом неприличие и отлучил от себя своего внебрачного сына. Он долгие годы не прощал этого поступка жене.
- <sup>4</sup> Seehaus C. Wedekind in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg, 1974. S. 116.
- <sup>5</sup> Как сказано в некрологе Ведекинда, написанном молодым тогда Бертольдом Брехтом, "вместе с Толстым и Стриндбергом Ведекинд принадлежит к великим воспитателям новой Европы. Самым великим его произведением была его личность".
- <sup>6</sup> Фриче В.М. Очерк развития западных литератур. М., 1931. Т. 2. С. 164.
- <sup>7</sup> К стилю мышления такого типа очень подходит предпосланный книге Фриче эпиграф: "Светлой памяти безвременно погибшего сына пионера Володи". Не мальчика, а пио-

- нера. Действительно, как сказано в предисловии "красного профессора" А.А. Анисимова, "это документ воинствующей марксистской ортодоксии... всегда будет играть роль разящего оружия" (Там же. С. 40). Впрочем, взгляды на немецкую литературу и Ведекинда сложились у Фриче в досоветские времена, во времена первой мировой войны.
- <sup>8</sup> Белый Андрей. Меж двух Революций. М., 1990. С. 122—123.
- <sup>9</sup> Там же. С. 124.
- 10 В 1920-е годы на русском языке несколько раз выходили сборники новелл Штернхайма. Комедия "Панталоны" была поставлена зимой 1924/25 г. в театре "Пассаж". Позже, в 1928 г., она была запрещена цензурой и вместе с еще двумя переводами пьес Штернхайма хранится в архиве (см.: ЦГАЛИ. Ф. 656. Ед. хр. 3152—3154). С планами постановки комедий Штернхайма носился А.В. Луначарский, но ни заявленные переводы, ни постановки так и не были осуществлены, поскольку драматурга признали не подходящим для "пролетарской культуры".
- <sup>11</sup> Billetta R. Sternheim—Kompendium: Carl Sternheim. Werk, Weg, Wirkung. Wiesbaden, 1975.
- 12 Linke M. Carl Sternheim in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg, 1979.
- 13 Особенно показательна кн.: Sebald W. Carl Sternheim. Kritiker und Opfer der Wilhelminischen Ära. Stuttgart, 1969.
- Основной "рассказчик" о жизни экспрессионистов, Казимир Эдшмид, сообщает, что для Штернхайма "богатство было чем-то само собой разумеющимся", и тот даже написал якобы небольшую пьеску для немногих, в которой совершенно лишившиеся средств Штернхайм и Томас Манн встречались под забором нищенского приюта (Edschmid K. Lebendiger Expressionismus. Wien, 1961. S. 136).
- 15 В 1906 г. Теа Лёвенштайн вместе с двумя братьями получила очень крупное наследство в шесть с лишним миллионов марок.
- 16 Как рассказывает довольно значительный художник-экспрессионист Конрад Феликсмюллер, пользовавшийся покровительством писателя с 1921 г., в собрании Штернхайма были картины Гогена, Ван Гога, Матисса, Вламинка, Буше, Грёза, Хогарта, Мазерееля, Жерико и самого Феликсмюллера (Felixmüller C. Erinnerungen eines Malers an seinen Kunstfreund Carl Sternheim. B., 1964. Neue Texte 4. S. 354).
- 17 Ср. в письме Штернхайма от 24 авг. 1904 г.: "Это не единственное произведение, которое я собираюсь подарить человечеству, и поскольку я был Избран (sic! О. А.), мне ничто не должно помешать идти все дальше моим путем, не оглядываясь ни на что, кроме Того, что нужно моему творчеству" (Sternheim C. Briefwecksel mit Thea Sternheim 1904—1906 / Hrsg. von W. Wendler. Basel; Darmstadt, 1988. Bd. I. S. 65).
- 18 В числе многих, отметивших почти религиозное преклонение Штернхайма перед мастерами литературы, был Ромен Роллан. Он был гостем Штернхаймов весной 1915 г. и сделал в дневнике такую запись: «В отличие от своей жены Штернхайм не религиозен... Его Христос это Флобер. И перед Стендалем он, по его словам, преклоняется настолько, что знает наизусть "Коасное и чеоное"» (Billetta R. Oo, cit. S. 337).
- 19 Ср. у Семена Франка, в его "исповеди как бы типического жизненного и духовного пути" "Крушении кумиров": «В довоенное время, в столь недавнее и столь далекое уже от нас время (написано в 1923 г. в Германии. О. А.), которое кажется теперь каким-то невозвратным золотым веком, все мы верили в "культуру"... Старое, логически смутное, но психологически целостное и единое понятие "культуры"... это мнимое целое разложилось на наших глазах...» (Франк С.Л. Соч. М., 1990. С. 133, а также С. 142).

- <sup>20</sup> Sternheim C. Briefwecksel... Bd. I. S. 184, 189.
- 21 И.-В. Гёте "Годы учения Вильгельма Мейстера" (кн. 4, гл. 9): "Я никогда не ждала благодарности от мужчин, не жду и твоей, а коли я люблю тебя, что тебе до того?" (Гёте И.-В. Собр. соч.: В 10 т. М., 1978. Т. 7. С. 190).
- <sup>22</sup> Sternheim C. Briefwecksel... Bd. I. S. 201.
- <sup>23</sup> Sternheim C. Gesamtwerk: In 1—10 (11) Bdn. / Hrsg. von W. Emmrich. Neuwied a. R.; B., 1966. Bd. 6. S. 481.
- <sup>24</sup> Rathenau W. Tagebuch 1907–1922 / Hrsg. von H. Pogge. Darmstadt, 1967. S. 128.
- <sup>25</sup> Hofmannsthal-Blätter. 1970. Heft 4. S. 253.
- <sup>26</sup> Blei F. Über Wedekind, Sternheim und das Theater. Leipzig, 1915.
- <sup>27</sup> Sternheim C. Briefwecksel... Bd. I. S. 69.
- 28 Ibid.
- <sup>29</sup> В этой связи Бургхард Деднер говорит о "самостилизации в роли преследуемого и непризнанного" писателя и отмечает, что вытекающее отсюда парадоксальное отношение Штернхайма к публике не являлось исключением это достаточно часто встречающее явление в писательской среде тех лет (см.: Dedner B. Aufklärungskomödien im "Massenzeitalter" // Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft. Stuttgart, 1975. Bd. XIX. S. 286.
- 30 Groβmann S. Ich war begeistert. Eine Lebensgeschichte. В., 1931. S. 210 ff. Из того же ряда и поэдравительная телеграмма Штернхайма эрителям Вены, устроившим скандал во время представления комедии "Шкатулка" в 1920 г.: "...прошу выразить венской публике мою большую радость по поводу этого ее провала" (Sternheim C. Gesamtwerk. Bd. 10/2. S. 586).
- 31 Позднее Теа переработала повесть в роман "Тупики", который был опубликован в 1952 г.
- 32 Sternheim C. Briefwecksel... Bd. II. S. 76.
- 33 Асписова О.С. Специфика пародийности в комедии Карла Штернхайма "Панталоны" // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9: Филология. 1990. С. 65.
- 34 В последнее десятилетие интерес к Вайнингеру заметно усилился. Об этом свидетельствуют не только переиздания старых переводов, но и появление значительного числа новых критических работ о нем. Отметим особо работы петербургского германиста А. Жеребина «Мадонна Ж, или "Углубленная неправда" Отто Вайнингера» (Всемирное слово. 1999. № 12. С. 27—30) и "Madonna W (Otto Weininger und die russische Moderne)" (Austriaca. 2000. N 50. Р. 120—134). Библиография новых русских работ по теме есть в ст.: Деринг-Смирнова Р. Пастернак и Вайнингер // Новое литературное обозрение. 1999. № 37 (3). С. 63—69. Свидетельства особой заинтересованности русской культуры начала века феноменом Вайнингера, которого дружно признавали, с одной стороны, гением, а с другой человеком больным, заблуждающимся, см. в кн.: Русский эрос или философия любви в России М., 1991. С. 100, 188.
- 35 *Linke M.* Op. cit. S. 41.
- <sup>36</sup> Sternheim C. Briefwecksel... Bd. I. S. XVI.
- 37 Удивительно двойственно и очень характерно для времени отношение Штернхайма к женщине. Он очень много и охотно писал о зависимости своего творчества, всей своей личности от женщины. И как нельзя лучше это видно из его ранних писем к Теа. Потребность отражаться в глазах женщины, его боготворящей или по меньшей мере видящей в нем "короля", постоянно подтверждающей его призвание и уникальность, была болезненно сильна (см.: Sternheim C. Briefwecksel... Bd. I. S. 184).
- 38 "Все эти века женщина служила мужчине зеркалом, способным вдвое увеличивать его фигуру... Потому Наполеон и Муссолини так настаивают на низшем происхождении

#### Историческая поэтика

женщины: ведь если ее не принижать, она перестает увеличивать. Отчасти это объясняет, почему мужчинам так необходима женщина. И почему им так не по себе от ее критики", — говорится в классическом эссе знаменитой современницы Теи Штернхайм — Вирджинии Вулф ("Своя комната", ок. 1928).

- <sup>39</sup> Sternheim C. Briefwecksel... Bd. I. S. 507.
- <sup>40</sup> Ibid. S. 124.
- <sup>41</sup> Ibid. Bd. II. S. 509.
- 42 Kaiser G. Briefe / Hrsg. von Valk Gesa M. Frankfurt a. M., 1980. S. 12.
- 43 Ibid S 14
- 44 Sternheim C. Gesammelte Werke: In 6 Bdn. / Hrsg. F. Hofmann. B.; Weimar, 1965. Bd. 6. S. 268–269.
- 45 Sternheim C. Briefwecksel... Bd. I. S. XVIII.
- 46  $\mathcal{O}_{\text{риче}}$  В.М. Торжество пола и гибель цивилизации. (По поводу книги Венингера "Пол и характер"). М., 1909. С. 51–61.
- 47 Sternheim C. GesammelteWerke. Bd. 6. S. 418, 510.

# **АРХЕТИПИЧЕСКИЕ СЮЖЕТЫ**

# $\Pi$ . В. Резвых

# РЕАЛИЗАЦИЯ АРХЕТИПА

Философская мистерия в романе А. Белого "Серебряный голубь"

ПЕРВЫЙ РОМАН Андрея Белого часто связывают с неомифологическим движением в искусстве и литературе XX в. Это, конечно, справедливо. Однако было бы наивно думать, что концепционная сторона прозы Белого ограничивается сугубо эстетической задачей реанимации архаического мифа или создания нового современного мифа на основе традиционного. По-видимому, замысел Белого гораздо шире: в "Серебряном голубе" мифологически осмысливается сама мифическая реальность. Это своего рода метамиф, "миф мифа".

#### СИМВОЛИЧЕСКАЯ ТОПОГРАФИЯ

Пространство "Серебряного голубя" имеет довольно четко артикулированную символическую структуру. Уже в предисловии автор указывает на антитезу Востока и Запада как на основную проблему всего романа ("Серебряный голубь" мыслился как часть трилогии "Восток или Запад"). Эта антитеза воплощена в противопоставлении двух точек (село Целебеево и усадьба Гуголево); их взаимосоотнесенность образует своего рода горизонтальную ось, задающую семантику пространства в романе. От Гуголева эта ось простирается на Запад в направлении Петербурга, откуда являются и главный герой Дарьяльский, и дядя его невесты Катеньки Гуголевой барон Тодрабе-Граабен; от Целебеева она устремляется на Восток, сначала через деревню Грачиха, а затем через провинциальный город Лихов, где оканчивается земной путь Дарьяльского, и уходит в бесконечность, где непрерывно маячит медленно приближающаяся человеческая фигурка. Символический центр этой оси — деревня Кобылья Лужа, где происходят важнейшие события романа, связывающие Петоа Дарьяльского с сектой "голубей". Центо обозначен доевним дубом, состоящим почти целиком из одного дупла. У подножия этого дуба Дарьяльский встречается с Матреной. Дуб, маркирующий центр символического пространства, несомненно, выполняет функцию мирового древа (см., в частности, указание на его необыкновенную древность 1). Горизонтальная ось пространства романа предстает перед нами как ось земли.

Вся структура пространства, развертывающаяся на оси земли, держится на бинарных противопоставлениях, а действие романа строится на постепенном выявлении и раскрытии второго, вертикального измерения (выходом в него и венчается история главного героя), которое осуществляется как разрешение смыслового напряжения, порождаемого многочисленными символическими оппозициями. Для того чтобы понять смысл этого развертывания, прежде всего необходимо разобрать основные оп-

145

позиции, маркирующие полюса символического пространства "Серебряного голубя".

#### основные оппозиции

Для упорядочивания системы бинарных оппозиций, наслаивающихся на первичную антитезу Востока и Запада, удобно выделить два основных кода, применяемых Белым при формировании концепции романа, — собственно мифологический и философский (при этом, конечно, не следует забывать, что в самом тексте романа применение обоих кодов тесно переплетено).

#### Аполлон и Дионис

Собственно мифологический пласт "Серебряного голубя" неразрывно связан с античной мифологией. Основная мифологизирующая концепция романа — вынашиваемая главным героем Дарьяльским мысль о том, что в глубине родного ему народа бъется народу родная и еще жизненно не пережитая старинная старина — древняя Греция" (С. 82). В соответствии с этой интуицией все пространство романа должно предстать перед нами как символически изображенная античность, произрастающая и внутренне развивающаяся на русской почве. При этом принципиальное значение для всей структуры романа имеет концепция античности, ставшая в известном смысле ноомативной и архетипической для всей европейской культуры рубежа веков и для русской культуры Серебряного века в частности. Это сформулированная Ницше в "Рождении трагедии..." идея трагической культуры. Особое отношение Белого к Ницше и прежде всего к предложенному им толкованию античности общеизвестно, поэтому неудивительно, что концепция античного духа как противоречивого единства аполлоновского и дионисийского начал выдвигается в качестве базовой модели при построении структуры романа.

Связь Гуголева и Целебеева соответственно с Аполлоном и Дионисом прослеживается как на уровне общих метафор, так и на уровне многочисленных деталей, носящих характер мифологических отсылок.

Прежде всего необходимо указать на общий смысл противопоставления начал, воплощенных в образах Гуголева и Целебеева. Гуголево — царство порядка, покоя, гармонии, всякого рода устроенности и соразмерности. Целебеево, напротив, рисуется как царство стихии, дикого неудержимого жизненного порыва, экстатического исступления.

Гуголево — разумно организованная усадьба, выстроенная по определенному плану, разнообразно украшенная и вообще эстетически оформленная. Огромную роль в образе Гуголева играют искусства: зодчество, скульптура, живопись, инструментальная музыка (напомним, что Аполлон — покровитель искусств и водитель муз). Центром усадьбы является

большой белый барский дом с колоннами, немедленно вызывающий ассоциации с идеальным классицистическим образом, отсылающим к античному прототипу. Вообще настойчиво подчеркиваются отсылки к классицистскому, винкельмановскому восприятию античности. Из окна центральной залы видны "лужайка и клумба с безголовым нагим юношей, склоненным над камнем и подымавшим свой желтый, поросший плесенью локоть" (С. 67). Дом изобилует произведениями живописи, причем представлены жанры, характерные для эпохи классицизма (парадный и полупарадный портрет, натюрморт, батальная картина, аллегорический пейзаж с участием персонажей греческой мифологии, архитектурные фантазии и т. д.).

Находящийся в доме рояль вызывает ассоциации с лирой, одним из непременных атрибутов Аполлона. Не случаен и подбор упоминаемых в описании Гуголева книг: в шкафу стоят "Флориан, Поп, Дидерот и отсыревшие корешки Эккартсгаузена" (С. 67—68) — все это опять же авторы, значимые для эпохи Просвещения (особенно симптоматично упоминание Александра Попа), — а Катя Гуголева держит в руках томик Расина, автора классицистских трагедий на античные сюжеты. Барский дом окружен тщательно ухоженным садом, а поблизости от него расположено прозрачное озеро. Многочисленными лейтмотивами в описании Гуголева и его обитателей нарочито подчеркивается его светлая природа (Аполлон — бог солнечного света); эмблематический цвет Гуголева — белый.

Совершенно иначе выглядит Целебеево. Оно не имеет ни четко очерченных границ, ни структуры; расплываясь в пространстве, оно незаметно сливается с природной стихией леса: "От избы к избе, с холма да на холмик; с холмика в овражек, в кусточки: дальше — больше; смотришь а уж шепотный лес струит на тебя дрему" (С. 18). Озеру в окрестностях Гуголева здесь соответствует болото. Всячески подчеркивается беспорядочность, неустроенность, стихийная нерегулярность. Важной привилегированной точкой в пространстве Целебеева выступает чайная — место беспорядочного разгула и неудержимого пьяного веселья. Эстетическое измерение целебеевского "житья-бытья" образовано хоровым пением. пляской, хороводом — все это, конечно, искусства дионисийские (параллелью этой компоненте образа Целебеева служат отнюдь не только иронические слова Белого из статьи 1908 г. "Театр и современная драма": "Почему хоровод в любом селе не орхестра?"2). Антитезой гуголевскому роялю выступает гармоника, звуки которой постоянно сопровождают целебеевские гулянья. Противопоставление мягкого звучания рояля (струнные) и резких, визгливых звуков гармоники (духовые), возможно, отсылает к противопоставлению лиры и флейты в известном античном сюжете о состязании Аполлона с сатиром Марсием. В противоположность чистоте и свету Гуголева, в описании Целебеева постоянно подчеркиваются грязь, пыль, нечистота; эмблематический цвет Гуголева — красный (цвет крови и вина).

Этот набор лейтмотивов дополняется неисчислимыми деталями и подробностями. В текст романа в изобилии введены указания на связь с Аполлоном и Дионисом персонажей, соотнесенных с соответствующими частями пространства. Приведем только некоторые из них.

При упоминании о Кате Гуголевой настойчиво повторяется эпитет "светлая"; у нее "лебединая шея" (С. 80; Аполлон и лебеди — один из самых популярных мотивов в эстетической разработке образа Аполлона). В начале романа она выступает по отношению к поэту Дарьяльскому в роли музы, а в финале о ней вскользь говорится, что после бегства Дарьяльского за ней начал ухаживать корнет Лавровский (С. 202); лавр — непременный атрибут Аполлона. Еще более наглядна связь с Аполлоном самого гротескного героя романа — барона Тодрабе-Граабена. В фамилии барона содержится указание на ворона (Rabe), который в античной мифологии является спутником Аполлона (вообще "что-то грустно-воронье" (С. 155) есть во внешности всех Тодрабе-Граабенов). Барон — сенатор "по юридической части", причем подчеркиваются его особые таланты в данной области ("юоист он был действительно замечательный — хладнокровный, уравновешенный, стойкий" — С. 159). Эта деталь отсылает не только к Аполлону (Аполлон – бог-законодатель), но и к римскому культу формального права, вообще к идее формы в широком смысле этого слова. Отмечается и незаурядное красноречие барона (риторика тоже находится под покровительством Аполлона). В начале романа Дарьяльский, проживающий в Гуголеве, ведет со своим другом Шмидтом ученые беседы "о жуке Аристофана и все о каком-то Вилламовице-Меллендорфе" (С. 69). Последнее интересно не только потому, что подчеркивает классицистские устремления Дарьяльского, но и потому, что упоминается именно Вилламовиц — автор известной в начале века работы о культе Аполлона, в которой делалась попытка доказать негреческое, малоазийское его происхождение.

Связь с Дионисом обитателей Целебеева, как играющих большую роль в сюжете романа, так и второстепенных, тоже маркирована разнообразными аллюзиями. Так, в жизни Целебеева огромную роль играют вино и винопитие (в античной мифологии вино — кровь Диониса, священный напиток, дарующий божественное безумие), в то время как в Гуголеве вина не пьют, а некоторые его обитатели (Катя и ее бабушка) вообще питают к нему отвращение. Связь с вином и грязью, в противоположность гуголевской трезвости и чистоте, в еще более гротескно усиленном виде воспроизводятся в описании города Лихова, центром которого является винный завод, а все жители делятся на две категории — любителей грязи и любителей пыли (С. 52). Среди второстепенных персонажей весьма интересен целебеевский поп, регулярно впадающий в хмельное неистовство и пускающийся в пляс.

Не меньшую роль в характеристике Целебеева играет и эротический экстаз, также имеющий дионисийскую природу. С эросом связана оппо-

зиция двух главных женских персонажей романа — Кати и Матрены: в первой всячески подчеркивается девическое, девственное, целомудренное начало, а во второй, напротив, — женское, бабье. Вся линия секты "голубей" построена на эросе. Но эротические мотивы в романе связаны не только с ней. Те или иные формы эротической устремленности присущи большинству второстепенных (т. е. непосредственно не связанных с линией "голубей") персонажей, имеющих отношение к Целебееву и Лихову, — генералу Чижикову, купцу Еропегину, Степану Иванову и т. д. Напротив, мир Гуголева совершенно десексуализирован. Катя с ужасом и отвращением думает о возможной связи ее жениха с другими женщинами, которых он может найти в Целебееве, а во время прогулки в испуге пресекает эротические поползновения Дарьяльского: "Петр, довольно: как забилось твое сердце!.. Петр, довольно: у тебя сердцебиение!.." (С. 97).

Значимое отсутствие эротической компоненты играет большую роль в описании семейной истории Тодрабе-Граабенов. Один из предков барона, Александр Павлович, "последние три года просидел безвыходно в спальне, куда к нему приводили дворовую девку, Сашку, которую Александр Павлович с необыкновенной нежностью поглаживал по плечу, но и только: ей-Богу, только и всего! Сашка же ежегодно рожала детей от прохожих (т. е. не местных! —  $\Pi$ .  $\rho$ .) парней; всего удивительнее, что Александр Павлович был твердо уверен, что эти дети — его дети..." (С. 156). Сам барон, решивший жениться лишь после того, как потерпело крах его инцестуозное влечение к родной сестре, "при выборе жены руководствовался двумя признаками: во-первых, жена его должна была вовсе молчать; во-вторых, волосы ее должны были быть тонки как лен..." (С. 157). Десексуализирован и внешний облик барона: у него "бесполое лицо" (С. 143). Апофеозом десексуализации в семье Граабенов является бабушка, вызывающая ассоциации с пушкинской графиней из "Пиковой дамы".

Менее явные аллюзии на Диониса есть в образе Кудеярова. Прежде всего обращает на себя внимание его имя (Митрий), отсылающее по греческому кооню к Деметое, а паронимически — к Митое. Последний в позднегоеческой мифологии поямо отождествлялся с Дионисом. Что же касается Деметры, то хотя ее связь с Дионисом несколько более сложна и менее очевидна, однако посвященные ей Элевсинские мистерии, которыми Белый глубоко интересовался, в идейном контексте Серебряного века воспринимались как имеющие глубокую общность с дионисийским культом (наглядный тому пример — исследования Вяч. Иванова по дионисийской религии, опубликованные за несколько лет до окончания "Серебряного голубя"). Столяр Кудеяров является подлинным вдохновителем вершимых "голубями" эротических мистерий. Именно он "наложением рук" переполняет Матрену магико-эротической силой, неудержимо притягивающей Дарьяльского. Аллюзией на ближневосточную параллель Дионису можно считать имя основного лиховского персонажа Сухорукова: "Сидор" (т. е. "Исидор", "дар Исиды") отсылает к мифу об

ARBOR MUNDI 148 149 ARBOR MUNDI

Озирисе, который также отождествлялся в эллинистической мифографии с Дионисом).

## Смерть и рождение

Все приведенные мифологические аллюзии (а это лишь малая часть всех отсылок, обнаруживаемых в тексте) выявляют для нас цельную концепцию, в основе которой постепенно проступает гораздо более фундаментальная архаическая мифологема, связующая полюса символического пространства "Серебряного голубя" в неразрывное единство и обнаруживающая их органическую связь. Это мифологема земли. Тема земли естественным образом наслаивается на тему эроса благодаря синкретическому сращению в образе земли мотивов смерти и рождения. Лежащие на одной горизонтальной оси, оси земли, аполлоническое Гуголево и дионисийское Целебеево выступают как два ее лика — умерщвляющий и рождающий, приемлющий и плодоносящий. В связи с этим невозможно не напомнить о важнейших элементах орфической мистериальной разработки образов Аполлона и Диониса — учении о тождестве Аполлона и Диониса и представлении о глубинной связи обоих названных богов с Аидом, доводимом почти до отождествления всех троих.

Наиболее наглядно связь мотивов земли и смерти в образе Гуголева выражена в этимологии фамилии Тодрабе-Граабен (нем. der Tod "смерть" + der Rabe "ворон" + das Grab "могила", ср. graben "копать", "рыть", Grabmal "гробница"). В этом контексте ворон выступает в своей наиболее архаической функции, как посредник между жизнью и смертью. Аналогичную функциию в архаической мифологической символике выполняет и другая птица, эмблематически связанная с Гуголевым и с образом Кати, — ласточка (С. 80). Во время рыбной ловли Петр Дарьяльский видит ласточку, прилетающую с той стороны пруда, т. е. из Гуголева, и возвращающуюся обратно (С. 165; ср. С. 186). По указанию В. Н. Топорова<sup>3</sup>, в архаическом мифе ласточка, прилетевшая из-за моря, часто выступает в роли посланницы из царства мертвых и предвещает смерть. Таким образом, явление ласточки одновременно маркирует Гуголево как царство смерти и предвещает гибель самого Дарьяльского.

Связь с темой смерти обнаруживает и лейтмотив Катиной девственности. Мало того, что ей противопоставляется плодоносящая способность Матрены. В эпизоде, где Катя с отвращением размышляет о винопитии и возможных любовных связях Дарьяльского, ее ужас характеризуется как маленькая смерть, свершающаяся в молодой душе (С. 71). Интересен эпизод, в котором Петр размышляет о Кате и окружающий пейзаж представляется ему напоминающим лицо мертвеца (С. 200).

Образы смерти встречаются в пейзажных зарисовках Гуголева: "В гуголевском парке мертво…" (С. 128). Мертвеннность подчеркивается во внешнем облике и поведении баронессы — Катиной бабушки: "Вдали, на

дорожке сада, среди ветвей, теней, в тень взлетающих нетопырей, безжизненно проходила баронесса, опираясь на трость: оловянные ее тупые глаза и ее обвислый рот — все говорило о том, что разрушается старуха, разрушается, что дни ее давно сочтены, что мрак ночи вечной, к ее прилипнув глазам, уже смотрится в душу, зовет" (С. 155). Соединение девственности с нахождением в царстве смерти придает Кате Гуголевой сходство с Корой-Персефоной, плененной Аидом (примечательно, что М. Евзлин усматривает отзвуки мифа о Деметре и Персефоне в "Пиковой даме" 4, которая явно служит одним из источников описания взаимоотношений Кати и баронессы).

В противоположность Гуголеву, Целебеево всячески связывается с символами плодородия и плодоношения. На связь имени Кудеярова с Деметрой уже указывалось. Черты архаической богини-матери, несомненно, приданы Матрене: "...все те черты не красу выражали, не девичье сбереженное целомудрие; в колыханье же грудей курносой столярихи, и в толстых с белыми икрами... ногах, и в большом ее животе, и в лбе покатом и хищном, — запечатлелась откровенная срамота..."(С. 123). По наблюдению Й. Беккера, связь плодородия и материнства подчеркивается ее отчеством "Семеновна", вызывающим ассоциации с семенем<sup>5</sup> (кстати, такое же отчество носит медник Сухоруков). Важен в образе Матрены и безусловно хтонический мотив оборотничества: она — "осклабленная звериха" (С. 124). Вместе с тем в основном сюжете, связанном с теургическими замыслами "голубей", важны новозаветные коннотации темы рождения и плодоношения. Матрена выполняет здесь функцию своего рода пародийной Богоматери. Параллели с Богородицей подчеркиваются не только тем, что Матрене отводится роль главного действующего лица в мистерии воплощения Духа-Голубя. Ее собственное имя — простонародная, сниженная версия имени "Мария", а ее "сожитель" столяр Кудеяров выступает в роли пародийного же Йосифа (так, в разговоре с нищим Абрамом он сокрушается: "я — стар; ...женское естество — не по мне: вот молиться — помогат: ...голубиное чадушко — не от семени моего. — от иного, чужого..." — С. 47: co. Мф. 1: 18—25).

Пародийно сниженные черты хтонического божества приданы лиховской покровительнице "голубей" Фекле Еропегиной, которая сопоставляется с древнеримской богиней плодородия: "как богиня Помона, шествует умиленная Фекла Матвеевна среди даров лета благоприятных" (С. 149). Связь с плодородием ее мужа Луки Силыча опосредуется образом хлеба (Еропегин — мукомол, владелец множества мельниц в округе). Любопытна деталь, подчеркивающая непочтительное отношение целебеевцев к смерти: церковный сторож, наблюдая за дочерью целебеевского священника, склонившейся над могилой отца, ворчит: "Вырыть бы кости да опростать место, и так тесно, а тут еще кости беречь" (С. 22).

Синтетическим символом, собирающим все эти мотивы воедино, становится в "Серебряном голубе" символ поля, постоянно возникающий в

лирических отступлениях. Особенно значимо в этом отношении большое отступление в шестой главе в подглавке "Ловитва": "Жить бы в полях. умереть бы в полях... Здесь промеж себя все пьют вино жизни... Скольких, скольких в тайне сжигает полевая мечта; о русское поле, русское поле! Дышишь ты смолами, злаками, зорями: есть где в твоих просторах, русское поле, задохнуться и умереть. ...Скольких сынов вскормило ты, оусское поле: и прозябли мысли твои, что цветы, в головах непокойных сынов твоих... в душе они твои, о, поле... Не поойдет году, как пойдут бродить по полям, чтобы умереть в травой поросшей канаве" (C. 166-167; курсив мой.  $-\Pi$ . P.). С символом поля связаны детали, подчеркивающие совершающийся в пространстве между Гуголевым и Целебеевым взаимопереход жизни и смерти. Так, о местности, лежащей близ деревни Грачиха, что "посеред дороги от Целебеева к Лихову", и недвусмысленно поименованной Мертвый Верх, говорится: "Мертвый Верх пораспахали Фокины да Алехины (жители Грачихи. —  $\Pi$ . P.); теперь вокруг — пашня; последний Алехин последнюю изъезживает полоску" (С. 63).

Таким образом, взаимоотношение Аполлона и Диониса Белый рисует как вечный круговорот рождения и умирания, как вращение круга жизни, как бесконечно разнообразное проявление амбивалентной хтонической мощи. Из этой мифологический интуиции вырастает основная коллизия романа: путь главного героя Дарьяльского мыслится как метафизический прорыв, как размыкание развертывающегося на горизонтальной оси круга и выход в принципиально иное, вертикальное измерение бытия.

# Познание и творчество

Однако оппозиции символического пространства "Серебряного голубя" имеют наряду с мифологической также и чисто философскую семантику, которая во многом раскрывается через сопоставление символики романа с основными теоретическими построениями Белого, изложенными им в ряде работ того времени, когда вынашивался замысел "Серебряного голубя". Для дешифровки содержащихся в романе философских отсылок особенно важны статьи из книги "Символизм" (1910), прежде всего пространный трактат "Эмблематика смысла", написанный в сентябре 1909 г. параллельно с "Серебряным голубем".

Центральная проблема "Эмблематики смысла" — противоположность и взаимосвязь двух полюсов соотнесенности человека с миром: созерцательности и активности, познания и деятельности, постижения и творчества. Ни один из них, по Белому, не самодостаточен, каждый указывает на другой, но в этом взаимоуказывании, носящем характер смыслового круговращения, выявляется потребность выхода в символическое измерение, надстоящее над обеими противоположностями и сплавляющее познание и творчество в жизненно-органическое ценностное единство. Такое

единство, собственно, и есть символ. "Сущность познания, как и сущность творчества, — пишет Белый — в их смысле; смысл же отсутствует и тут, и там; или же отыскание смысла и ценности жизни подкидываются: со стороны познания — в творчество, со стороны творчества — в познание; познание и творчество вытаскивают друг друга из одной бездны, в которую тем не менее оба они погружены". "Так вертимся мы в роковом колесе... в условиях познания и творчества нет начала, объединяющего оба ряда, как и в условиях творчества не оказывается такого начала; это начало — постулат, объединяющий то и это; здесь, на высотах, где и познания, и творчества оказываются под нами... магия экстаза должна соединиться со льдом гносиса, чтобы постулируемое единство свободным утверждением превратить в самое условие познания и творчества; мы должны принять символ как воплощение..." (курсив мой. —  $\Pi$ . P.)6.

Внимательный анализ текста "Серебряного голубя" обнаруживает многочисленные указания на то, что Гуголево и Целебеево выступают в романе как символические воплощения полюсов познания и творчества.

В философском контексте по-новому прочитывается постоянно возникающий в связи с Гуголевым лейтмотив чистоты, получающий то лирическое, то гротескное наполнение. Первое сопряжено с Катей Гуголевой: само имя "Катерина" по греческому корню означает "чистая", а эпитеты "ясная" и "чистая" настойчиво повторяются при ее упоминании. Те же эпитеты прилагаются и к Гуголеву в целом; так, Дарьяльский, вспоминая Гуголево перед началом первого радения с "голубями", думает: "чисто там все и непорочно" (С. 188). Философский подтекст этих эпитетов становится ясен, если вспомнить, что именно они образуют базовые метафоры для характеристики истинного познания в новоевропейской философии: "ясное и отчетливое" у Декарта и "чистое" у Канта.

Как известно, фигура Канта вообще очень будоражила воображение Белого. Его имя постоянно упоминается в теоретических статьях Белого; явными и скрытыми намеками на терминологию кантовской философии изобилуют "Симфонии". Кантовские аллюзии играют большую роль и в "Серебряном голубе"; именно они опосредуют связь лейтмотивов чистоты, бесплодия и смерти с проблематикой познания. В теоретических опусах Белого именно три названных мотива образуют основу символического толкования фигуры Канта, олицетворяющей чистое созерцание, отвлеченное познание. Кант у Белого — "гениальный мертвец", который "в своем кабинете был восьмым книжным шкафом среди семи шкафов своей библиотеки"; олицетворяемая им теория знания — "смерть слова живого". Противоположность познания жизни воплощена в образе «Канта, пишущего "Критики", закостеневшего в кресле»<sup>7</sup>. Кант становится символом смертоносной стерильности философского постижения: "С восторгом убираем мы теорию знания венками нашего почтения: ведь наша гносеологичность — последняя дань мертвецу; когда мы метафизики — мы мертвецов (философские системы) выкапываем из могил, когда мы называем себя гносеологами, мы, наоборот: хороним мертвеца (философскую систему)... $^{8}$ .

В контексте такого восприятия Канта проясняется смысл гротескного измерения темы чистоты, развертываемого в характеристике Тодрабе-Граабенов. "Особое стремление к чистоте" является родовой чертой Граабенов: отец барона помешан на носовых платках; его брат Варавва Павлович повсюду возит с собой некую интимную гигиеническую принадлежность; Агния Павловна моет все, что ни попадается ей под руку (примечательно, что эта патологическая чистоплотность становится причиной ее смерти). Та же любовь к чистоте свойственна Катиному дядюшке Павлу Павловичу. Все перечисленные детали — не что иное как иронически снижающая буквализация кантовского "rein", играющего ключевую роль не только в заглавии, но и в тексте "Критики чистого разума" (напомним, что Кант говорит о "чистой чувственности", "чистом разуме", "чистой математике", "чистом естествознании", "чистых рассудочных понятиях", "чистой философии" и т. д.).

Как иронические намеки на Канта могут быть истолкованы и другие черты образа жизни барона, указывающие на связь обитателей Гуголева с познанием и философией. Так, каждое утро после обмывания (!) он "отправлялся к себе в кабинет и писал, — что — оставалось тайной для всех: вероятно, какой-нибудь невероятный трактат, где готовились человечеству новые откровенья по антропологии, философии, истории и общественным наукам" (С. 158; ср. в статье 1911 г. "Искусство" высказывание о Канте, который "превратил... линию личной жизни в точку кабинетного сидения"9). Интересно, что здесь употреблен термин "антропология", введенный в обиход как обозначение особой философской дисциплины именно Кантом. К практической философии Канта отсылают нравственные воззрения барона: "...не в его принципах было читать наставления; и Павел Павлович предоставлял всем полную свободу действий; но эта свобода была пуще неволи; и так как понятия об опрятности были у него нестерпимые ни для кого, то уклонения в сторону от этих понятий вызывали быстоые его бегства из дому..." (С. 158: ср. высказывание Белого о Канте: "…хорошо было ему предписывать нормы морали, когда он убежал от всякой морали" 10). "Полная свобода", которая "пуще неволи", — это, несомненно, иронически сниженная характеристика кантовского учения об автономной воле и об интеллигибельной свободе как сознательном следовании долгу. Настойчиво подчеркивается свойственная Тодрабе-Граабену причастность логосу, культивирование умозрения, отлитого в точную словесную форму. Барон — не только ритор, но и блестящий полемист: "логические посылки барона казались высоко нелепы; защищал же их он и развивал с железной логикой, с блеском, почти с вдохновением" (С. 159). Его приверженность слову-логосу воплощена в неодобрительном отношении к поискам Дарьяльским несказанной тайны: "...вот вы говорите о несказанном; стало быть, у вас в душе есть что-то такое, что вы не можете высказать; <...> говорят о чреватом молчании, потому что не умеют членораздельно выражаться. Когда говорят о несказанном, это опасный симптом, это доказывает лишь то, что человечество впадает в скотоподобное состояние" (С. 169). Ту же функцию указания на логос выполняют гротескно поданные библиофильские склонности барона (ср. цитированное выше высказывание о книжном шкафе). В этом контексте ворон, упоминаемый в фамилии барона, прочитывается как эмблема мудрости (мудрость ворона — распространенный мотив античной литературы).

Помимо Канта образ Тодрабе-Граабена соотнесен с двумя другими значимыми для Белого философскими персонажами. Классификация людей, излагаемая им в разговоре с племянницей ("все люди делятся на паразитов и рабов; паразиты же делятся в свою очередь на волшебников или магов, убийц и хамов" — С. 154—155), представляет собой явную пародию на разделение сословий в "Государстве" Платона. Барон поясняет: маги — это священнослужители, убийцы — военное сословие, просто хамы — "люди состоятельные", т. е. владеющие собственностью, а эстетические хамы — поэты, художники, писатели и пооститутки (С. 155; со. у Платона деление свободных граждан на философов, стражей и работников, из которых только последние могут владеть собственностью). Примечательна перекличка граабеновской оценки поэтов с классификацией душ в "Федре" Платона, где поэты находятся на шестом месте (им уступают только ремесленники, софисты, демагоги и тираны). Рассуждения барона о панмонголизме (С. 169), конечно, имеют своим прототипом идеи Владимира Соловьева (пародийное переосмысление образа Соловьева играет большую роль в "Симфониях"). Кстати, Соловьев — еще один возможный адресат едкой иронии Белого по поводу свойственной философам любви к чистоте, — на сей раз не в метафорическом, как в случае Канта, а в буквальном, гигиеническом смысле этого слова (ср. свидетельство М. С. Безобразовой о маниакальной боязни Соловьева заразиться "дурной болезнью<sup>"11</sup>).

Таким образом, цепь мотивов "форма — чистота — бесплодность — смерть", в мифологическом контексте указывающая на Аполлона, одновременно образует широкий спектр философских аллюзий, отсылающих к познанию, созерцанию, умозрению.

Не менее многообразна семантическая игра, развертывающаяся в связи с Целебеевым как символическим воплощением противостоящего чистому познанию творчества. Конечно, творческие потенции Целебеева воплощены прежде всего в самом теургическом замысле "голубей", направленном на магическое преображение мира. Но этот основополагающий символ Белый аранжирует множеством красноречивых деталей. Символика творчества в образе Целебеева наслаивается на уже выявленную нами символику рождения. Все значимые для повествования жители Целебеева так или иначе связаны с демиургической, преобразовательной активностью.

Средоточием символики творчества в романе является фигура Кудеярова. Фамилия его указывает на связь с магическими действиями, "кудесами". Не случайна столярная профессия Кудеярова: она символизирует преобразующее и упорядочивающее воздействие на нерасчлененную материю (напомним, что термины античной философии, обозначающие материю, первоначально связаны с деревом). Так истолковывает свою профессию и он сам: "Естество што коряга: обстругаешь ты корягу; здесь рубанком, там фуганком — тяп, ляп, вот тебе и карап... Строить, брат, надо. строгать, — дом божий обстругивать..." (С. 46). Демиургические функции столяра подчеркиваются и мифологическими аллюзиями. Многократно упоминаемая хромота (Кудеяров — "колченогий") отсылает к Гефесту, богу—покровителю ремесел (в этом контексте Матрена выступает по отношению к нему в роли Афродиты, а Дарьяльский — в роли Ареса). Сходный мотив есть в образе Сухорукова: он медник, что роднит его с архаическим образом кузнеца-мага-демиурга. В сцене, живописующей теургическое "деланье", Кудеяров сравнивается с пауком, выпрядывающим из себя световые нити (С. 172), — образ, связанный в мифопоэтической тоадиции с твооческой деятельностью и вызывающий ассоциации с древнеиндийским образом Брахмы, ткущего из самого себя паутину мировых законов; ср. в Шветашватара упанишаде: "Кто, словно паук, нитями, возникшими из прадханы, покрывает себя, следуя собственной природе, единый бог..."<sup>12</sup>. Стоит отметить, что с образами Упанишад Белый был знаком (интерес к этому памятнику был, по-видимому, инспирирован теософской литературой, которая многократно цитируется в примечаниях к "Эмблематике смысла").

Вместе с тем примечательно презрительное отношение Кудеярова к теоретическому знанию. О Дарьяльском он говорит: "...оттого што учился — ум за разум зашел" (С. 47). Сходным образом оценивает учение целебеевский дьячок Александр Николаевич, с которым Дарьяльский отправляется на рыбную ловлю: "...иная от книги голова и просто балдеет. Вот хоть бы я: как книгу раскрою — пошли в мозгах писать турусы да белендрясы" (С. 165). Пренебрежительное отношение к знанию и учению вообще свойственно обитателям Целебеева. Единственный постоянно проживающий в Целебееве носитель сколько-нибудь отвлеченного рационального знания, "учительша" Шкуренкова — самый презренный человек в селе: "...кто станет обращать на учительницыны слова? И какая такая она власть?" (С. 28). Показательно, что в Гуголеве после бегства Дарьяльского "учительшу", напротив, не только принимают (в отличие от попадьи), но даже угощают сластями, а Катя плачет у ней на груди, изливая свои сердечные тайны (С. 114).

Антитеза познания и действия отражена в деталях описания внешности женских персонажей, репрезентирующих эти два начала. Смысловым средоточием лица Кати являются глаза ("из-под ресниц светят светы ее далеких глаз" — С. 79) — инструмент эрения, созерцания (стоит напом-

нить, что от греч.  $\theta$ єюр $\hat{\eta}$ ю "смотреть" ведут свое происхождение термины "теория", "теоретический"). Кстати, здесь тоже могут быть значимы кантовские аллюзии, поскольку "созерцание" — один из базовых терминов трансцендентальной эстетики Канта, столь потрясшей молодого Белого. В лице же Матрены прежде всего выделяется рот ("придавали этому лицу особое выраженье крупные красные, влажно оттопыренные и будто любострастьем раз навсегда усмехнувшиеся губы" — С. 122) — орган активного и эротически окрашенного взаимодействия с миром, вбирания и претворения внешней физической среды.

Указание на оппозицию познания и творчества как один из основных кодов, с помощью которых строится система символики "Серебряного голубя", открывает широкие возможности для установления конкретных соответствий между теоретическими рефлексиями Белого и миром созданных им образов. В приведенной в "Эмблематике смысла" весьма громоздкой и запутанной диаграмме "треугольник, образованный вершинами познания, творчества и их постулатом символизирует восхождение ко все более высоким воплошениям ценности, соединяющей "огонь оелигиозного твоочества и лед гносеологических исследований", и включает в себя теорию знания, этику, теологию, метафизику, теософию и теургию в качестве промежуточных звеньев этого восхождения 13. Трудно сказать, в какой мере соответствует этой диаграмме вся система символики "Серебряного голубя", но очевидно, что между основными классификациями трактата и аллюзийным рядом романа имеется параллелизм. Так, фигура Тодрабе-Граабена через отсылки к Канту соотносится с теорией знания, из которой выводится этика, к Платону — с метафизикой, на основе которой развертывается теология, к Соловьеву — с теософией, исходя из которой проектируется теургия; не случайно историко-философские аллюзии введены в текст романа именно в указанной последовательности.

В качестве другого примера можно указать на фигуру приятеля Дарьяльского, теософа Шмидта. Несомненно, Белый не случайно подчеркивает промежуточное положение Шмидта: он — единственный в округе дачник, т. е. горожанин, циклически перемещающийся то из Петербурга в Целебеево, то из Целебеева в Петербург. Шмидт олицетворяет то "роковое колесо", о котором Белый говорит в цитированном выше фрагменте "Эмблематики смысла", то метание в круге познания и творчества, которое не одухотворено органикой символа. Аналогично может быть прочитан другой, более гротескный образ химика-оккультиста Семена Чухолки, который, по его собственному выражению, оказывается в Гуголеве, "идучи пехтурой в Дондюков" (С. 93), куда и отправляется после скандала в усадьбе.

Таким образом, при опоре на философские параллели и аллюзии "Серебряный голубь" может быть прочитан не только как символический роман, но и как роман о символе. История Дарьяльского — это путь рождения символа, путь обретения символического единства жизни, которое

Белый определяет как "единство ряда познаний в ряде творчеств" <sup>14</sup>. "Единство жизни — провозглашает Белый-теоретик, — в процессе нашего в нее погружения; только по мере того, как пересекаем мы зоны познаний и творчеств, несказанная глубина нашей жизни наполняется звуками, красками, образами" <sup>15</sup>. Именно этот процесс символически изображен Белым-художником в "Серебряном голубе". Чтобы прояснить его смысл, обратимся теперь к истолкованию основного сюжета, развертывающегося в символическом пространстве романа в поле напряжения между его противоположными полюсами.

#### РОЖДЕНИЕ СИМВОЛА

Интерпретируя историю Петра Дарьяльского, надо иметь в виду, что все выявленные нами бинарные оппозиции в самой ткани текста находятся в тесном взаимопереплетении и постоянно наслаиваются друг на друга, так что практически каждая деталь в романе может получить одновременно несколько толкований с применением разных кодов. Фигура главного героя Дарьяльского выступает в пространстве "Серебряного голубя" как универсальный медиатор, опосредующий взаимодействие и взаимопереход всех противоположных начал. Таким образом, мифическое пространство романа образует своего рода смысловой космос, а прохождение этого пространства Дарьяльским развертывает в нем историческое измерение.

# Четыре стихии

Мы уже отметили, что смысловая динамика мифического пространства между Гуголевым и Целебеевым циклична. Круговорот взаимопревращений Аполлона и Диониса, смерти и рождения, познания и творчества предстает как символическое изображение космического цикла. Этот космологический смысл динамики взаимоотношения полюсов мифического пространства проясняется через символику стихий.

В "Эмблематике смысла" Белый обращает внимание на универсальное значение символики четырех стихий (огня, воды, земли и воздуха) и в особом экскурсе разъясняет место этой символики в языке алхимии. Это указание побуждает внимательно отнестись к символическим функциям образов стихий в романе.

Анализ текста "Серебряного голубя" выявляет значимость символики четырех стихий для всей концепции книги. К четырем стихиям явно отсылает запись Шмидта: "все вещественное вычисляется числом четыре" (С. 133). С учением о стихиях связан один из аспектов символики числа четыре: четверо (Петр, Матрена, столяр и космач) участвуют в магическом "деланьи", четверо ("большое темное пятно, топотавшее восемью ногами" — С. 229) — в убийстве Дарьяльского.

158

Образы стихий важны для маркировки полюсов символического пространства романа.

Преимущественная стихия Гуголева — вода: "...озером светлоструйным своим теперь оно глядит, Гуголево; но баюкает еще своим голубым поющее серебром озеро... и там, в озере — Гуголево; будто все как есть оно встало из-за дерев, с улыбкой загляделось потом в воду — и убежало в воду; и уже в воде оно — там, там" (С. 95). Вода прекрасно вписывается и в символику чистоты, и в символику смерти (ср. архетипическую связь воды и смерти, на которую указывал К. Г. Юнг).

Целебеево же устойчиво ассоциируется с огнем: в селе постоянно палит жаркое солнце; во время ночной грозы на него обрушивается поток молний (С. 105—106); у всех главных персонажей, связанных с Целебеевым, огненно-рыжие волосы; сторожем во время радений "голубей" остается сектант Иван Огонь, на лице которого почил "легкий отсвет геены" (С. 58; ср. в описании Матрены: "тайным каким-то огнем испепеленное лицо" — С. 122); отбытие Дарьяльского из Целебеева в Лихов знаменуется возгоревшимся пожаром и т. д. Через всю линию "голубей" проходит образ поглощающей Дарьяльского эротической страсти как "сладостного огня".

Интересно сопоставить роль воды и огня в эротической метафорике романа, связанной с противопоставлением Кати и Матрены. В любовной сцене с Катей, разыгрывающейся у озера, Петр "себя потерял; в полузакрытые он ее заглянул очи, а теперь влажными пьет эти очи губами" (С. 97; курсив мой. —  $\Pi$ .  $\rho$ .). В аналогичном же эпизоде с Матреной он в ожидании свидания разводит в дупле дуба огонь, вся последующая сцена освещается желто-красным пламенем, а происходящее в момент кульминации эротического экстаза преображение тел любовников описывается так: "их телеса пропали, сгорели: только одно златотканое облако дыма раскурилось в дупле" (С. 177; курсив мой. —  $\Pi$ .  $\rho$ .).

Земля и воздух выступают как стихии, связующие Гуголево и Целебеево и тем самым опосредующие взаимопереход воды и огня. Так приобретают символический смысл бесчисленные указания на взаимоперетекание стихий, встречающиеся в пейзажных фрагментах романа, например, последовательное чередование таких образов, как туман (смешение воды и воздуха), грязь и болотная слизь (смесь воды и земли), палящий зной (воздух, пропитанный огнем), пыль (смесь воздуха и раскаленной сухой земли) и т. п.

Те же образы выполняют важную функцию в описаниях психологических состояний центральных персонажей. Вот лишь один из множества примеров, демонстрирующий символическую плотность таких описаний. О Дарьяльском: "свет и души благородство отдал Кате, невесте своей, Дарьяльский, ибо жизни его она стала стезей; <...> в краткое, душу целующее мгновенье жизненная его стезя стала  $mymanos\ cmese$ й, <...> миг рябой бабы — и свет и путь и его души благородство обратились... s

тей наполняет душу Петра влажным воздухом (туманом), а первая встреча с Матреной, воплощением огня, сгущает этот туман до состояния полужидкой массы, своего рода переходного состояния между водой и землей (болото); ср., например, о нем же: "все дряхлое... наследство уже в нем разложилось: но мерзость разложения не перегорела в уже добрую землю" (С. 83; курсив мой. —  $\Pi$ . P.). Как тут не вспомнить любимого Белым Гераклита: "Душам смерть — воды рожденье, воде смерть — земли рожденье, из земли вода рождается, из воды — душа"! 16.

Многократно варьирующиеся образы превращения стихий несут огромную смысловую нагрузку. Они рисуют нам мир "Серебряного голубя" как античный досократический космос, в котором в бесконечном взаимоперетекании элементов свершается круговорот бытия. В этом контексте миссия Дарьяльского истолковывается как преображение безличного античного космоса в историю живой личности. Вбирая в себя все противоречия космического процесса, Дарьяльский наполняет их личностным смыслом и развертывает в символический путь.

Вместе с тем символика стихий в романе имеет и другую группу коннотаций, связанную с языком алхимии. Как известно, в европейской оккультной традиции алхимический процесс мыслился как получение посредством трансмутации элементов загадочного символического объекта, именуемого "философский камень". Алхимический процесс — одновременно и физический, и психический, так что философский камень — это и особая субстанция, и внутренняя сущность самого алхимика. Посредником взаимодействия четырех стихий выступает пятый элемент ("квинтэссенция"), со времен Аристотеля отождествляемый с эфиром. В алхимическом контексте символически прочитывается имя Дарьяльского  $(\Pi et p - "камень")$ : он — и искатель, и объект поиска, и алхимик, и философский камень. Трагическая гибель Дарьяльского знаменует обретение сверхприродной тайны мироздания, получение философского камня. Не случайно, что непосредственно перед преображением Пето "проживает миллиарды лет" в эфире (С. 230) (эфир = квинтэссенция), причем это употребление слова "эфир" — единственное во всем тексте романа. Алхимический подтекст "Серебряного голубя" настолько богат, что мог бы стать предметом отдельного большого исследования.

# Путь Дарьяльского

Прямая "Гуголево—Целебеево" развертывается в круг, точнее — в целую систему концентрических кругов (—Аполлон—Дионис—, —смерть—рождение—, —познание—творчество—, —воздух—вода—огонь—земля—), по которым и движется Дарьяльский. Смысл его поисков — прохождение всех этих кругов, собирание их воедино и внесение в их вращение нового вектора движения — вертикального. Дарьяль-

ский ищет те высоты, на которых возможно синтетическое сращение всех оппозиций, наполняющих напряжением проходимое им пространство, в органическое единство без динамического взаимоперехода. Он ищет выход из природно-космического измерения в личностно-историческое, эсхатологическое (по указанию  $\Lambda$ . Долгополова, фамилия "Дарьяльский" может быть связана с индоевропейским корнем \*dhwer, обозначающим дверь, проход, границу между двумя мирами).

Гибель Дарьяльского знаменует разрыв круга и раскрытие вертикальной оси, словно бы вырастающей из оси земли и рассекающей ее надвое, т. е. символическое преображение круга — в крест; пройденный Дарьяльским путь с высоты этого символического креста превращается в восхождение по бесконечной спирали. Этот архетип находит близкое соответствие в написанной Белым в 1904 г. программной статье "Символизм как миропонимание": "Характерно — если прямая символизирует безвозвратное прохождение мимо, то круг — вечное возвращение... Далее: путь точки по прямой и по кругу одинаково бесконечен, особенно если радиус моего круга равен бесконечности. Прямая — это окружность круга с радиусом, равным бесконечности... В спирали совмещение прямой и круга... Разлагая движение по спирали высшего порядка, мы получаем движение круговое и по прямой. Но если эта прямая — спираль низшего порядка, то она, в свою очередь. разложима на прямую и круг. Продолжая так до бесконечности, мы получим графическое изображение прямой и ряд колец, нанизанных друг на друга "17".

По выявлении архетипической структуры "Серебряного голубя" жизненный путь Дарьяльского приобретает поистине всеобъемлющее символическое значение. В нем воплощены одновременно и мистерия вечного преображения мира, и история человеческой культуры, и генеалогия познания, и становление индивидуального сознания. Все эти процессы, протекающие на различных онтологических уровнях, в своем завершении сходятся в одной точке неразличимости, в живом символе, обретающем воплощение в конкретной личности. Символическое единство жизни нельзя обрести: им нужно стать. "Образ символа, — провозглашает Белый, — в явленном Лике" Таким образом, в романе представлены в синкретическом единстве разные аспекты идеи символа.

# Метафизический аспект

На первый взгляд, метафизический аспект истории Петра Дарьяльского имеет вполне очевидную богословскую основу — учение о Боговоплощении и крестной жертве. Однако следует иметь в виду, что Белый отнюдь не берет это учение догматически, а встраивает его как один из множества символических кодов в свои философские построения. «Символическое единство... венчает лестницу творчеств, являясь нам в образе и подобии человека, — читаем в "Эмблематике смысла", — вот почему ле-

стница человеческого творчества оканчивается уподоблением человека этому единству; говоря языком религий, творчество ведет нас к Богоявлению; мировой Логос принимает Лик человеческий». Когда "пирамида познаний пройдена, как и пирамида творчества", когда в точке символического единства "жизнь мира проносится пред нами, и мы вспоминаем все, что уже познавали, и все, что творили", то "мы понимаем, что в нашем странствии за смыслом и ценностями символически отразилась жизнь вселенной" В контексте этих и множества подобных высказываний Белого "Серебряный голубь" может быть прочитан как развернутая в символах метафизическая конструкция, как онтология символа.

Мироздание, по Белому, развертывается на двух взаимозависимых уровнях — космическом и символическом. Соединение этих уровней, посредничество между ними, сообщающее миру личностно-историческое измерение, есть единственное подлинное предназначение человека. Однако осуществление этого предназначения есть неизбежно трагическижертвенный путь, imitatio Christi. «Мы должны воплощать Христа, как и Хоистос воплотился. — пишет Белый в статье 1903 г. "Священные цвета". – Пройти сквозь формы "мира сего", уйти туда, где все безумны во Христе, — вот наш путь» <sup>20</sup>. Всякий раз, когда такой акт осуществляется, в мире задается новый порядок связей, открывается новый закон, разверзается новое пространство свободного движения. Каждая такая точка одновременно и новое творение, и новое Боговоплощение, и новый апокалипсис (отмеченное Й. Беккером деление романа на семь глав<sup>21</sup>, вероятно, отсылает одновременно к семи дням творения, к Страстной неделе и к снятию семи печатей в Откровении Иоанна). Мир — не только космос, не только история, но цепь прорывов из природы — в свободу, из космоса — в историю. Такое вечное порождение исторического — космическим, вечное снятие космического — историческим и есть символ.

Онтологический смысл истории Дарьяльского, сконцентрированный в идее космического жертвоприношения, раскрывается через многочисленные мифологические параллели. В Дарьяльском синкретически сращиваются образы умирающих и воскресающих богов — Диониса. Загрея. Осириса, Адониса, Христа. Приведем в качестве примера многократно комментированный эпизод: Дарьяльский перед первым свиданием с Матреной увенчивает себя еловым венком, который выступает одновременно и как атрибут вакханта, и как терновый венец (С. 116). Аналогичная деталь — трость с набалдашником, которую Дарьяльский держит в руке, выходя к Сухорукову, и которой его избивают убийцы: это одновременно и дионисов тирс, и редуцированный крест, и один из атрибутов крестных мук Иисуса (ср. Мф. 27, 29–30: "И, сплетши венец из терна, возложили Ему на голову и дали Ему в правую руку трость... И плевали на него и, взявши трость, били Его по голове"). В облике Дарьяльского то и дело проступают образы трагических античных героев — Орфея (как и Орфей, Дарьяльский — поэт, служитель Аполлона, завлекаемый и растерзываемый дионисийскими адептами), Прометея (к знаменитому титану отсылает эпизод, в котором магически порожденный во время радения голубь-ястреб расклевывает Петру грудь — С. 191).

Евангельские аллюзии по мере приближения Дарьяльского к гибели становятся все более явными. На фоне пожара, предваряющего отбытие Петра в Лихов, появляется "тощенькая фигурка, вся в белом... с высоко на огонь воздвигнутым запрестольным крестом" (С. 212). Вся подглавка "О том, что ему сказала заря", в которой душевное смятение Дарьяльского сменяется решимостью добровольно принять на себя бремя страдания ( «"Все-все-все унесу: все-все-все-все-все-все" — пробормотала струйка у его ног. — Я и сам понесу... » — С. 214), вызывает ассоциации с молением о чаше.

Особенно многообразны новозаветные параллели в финальных сценах. Сопоставление Дарьяльского с Христом выливается в скрытое цитирование: «Своим криком и приглашеньем над ним исполнить задуманное он себе как бы сам под прожитой жизнью подписывал: "смерть"» (С. 229). В образе его губителя Сухорукова все явственней подчеркиваются черты дьявола. Сухоруков — "мещанин", который "способен на всякую гадость, какую только ни измыслит человеческий род" (С. 197–198), "нуль", "нулевой" (С. 207; ср. рассуждения о черте как мещанине в статьях Д. С. Мережковского "Грядущий хам" и "Гоголь и черт"), воплощение непомерной гордыни (трижды повторяются его слова "я еще умней сибя не встречал"), подстрекатель и провокатор ("вы без меня, вы сами с усами, — подуськивает столяра четвертый" — С. 204), проповедник нигилизма и имморализма ("греха нет: ничаво нет — ни церквы, ни судящего на небеси..." – С. 206); его эмблематический цвет — серый (ср. в статье Белого "Священные цвета": "Исходя из характера серого цвета, мы постигаем реальное действие зла "22") и т. д. Лихов трактуется как призрачный "город теней", царство мертвых, ад (ср. указания на обилие пыли в Лихове с высказыванием Белого в "Священных цветах": "Это и есть чеот — серая пыль, оседающая на всем" 23). Четверо убийн напоминают о четырех всадниках Апокадипсиса. В распутной Аннушке-Голубятне сначала проступают черты Марии Магдалины, а затем Дарьяльский посмертным зрением прозревает в ней скорбящий лик Богоматери ("какое-то бледное над ним склонилось лицо, темным покрытое платом; и с того лица на его грудь капали слезы, а в вознесенных руках этого грустного лица, как водруженное распятье, медленно опускалось тяжелое серебро" — C. 230).

Конечно, все эти отсылки бессмысленно интерпретировать строго богословски. Для Белого Боговоплощение в узкотеологическом смысле — символ Символа: "в понятии о Символе мы самое божество обусловливаем символами... Сам Символ, конечно, не символ; понятие о Символе, как и образ его, суть символы этого Символа; по отношению к ним он есть воплощение" <sup>24</sup>. Таким образом, на уровне метафизического толко-

вания символ предстает в романе Белого как вечно творящее и вечно творимое единство вертикальной и горизонтальной осей, как взаимопроникновение имманентного и трансцендентного, которое связует различные онтологические уровни и скрепляет мироздание в смысловое целое, но вместе с тем оставляет его открытым бесконечному обновлению воплощенного смысла.

#### Культурологический аспект

На другом уровне прочтения процесс, изображенный в "Серебряном голубе", предстает как модель функционирования и развития человеческой культуры. За фабулой романа отчетливо просматривается определенный историко-культурный архетип — процесс вызревания христианского откровения в глубинах античности. Но для Белого раскрытие христианства в истории — не уникальное событие, а тоже своего рода символ Символа (на сей раз культурологический), т. е. универсальная модель развития культуры, заново реализующаяся в каждый момент времени и в каждой точке пространства. Не только каждая эпоха, но каждая традиция (в том числе и все исторические формы христианства) и даже каждое конкретное hic et nunc в истории культуры, по Белому, имеют внутри себя свою античность и свое христианство, своих Аполлона и Диониса и своего Христа.

Эта идея (несомненно, имеющая романтический генезис и восходящая к Ницше, а через него — к ранним романтикам) дается в "Серебряном голубе" не только в виде открытой декларации при изложении размышлений Дарьяльского о России как новой Греции. Она воплощена в содержащихся в фигуре Дарьяльского историко-культурных отсылках. Самая значимая среди них — сопоставление Дарьяльского с Ницше, которого Белый, в свою очередь, расценивает как Христа современной культуры (см. его программную статью 1908 г. "Фридрих Ницше"). К Ницше отсылают классико-филологические интересы Дарьяльского; в разговоре со Шмидтом он говорит: "Мы, филологи, любим исконное..." (С. 133): со. заглавие известной работы Ницше "Мы, филологи". Роман изобилует скрытыми реминисценциями из "Так говорил Заратустра" (ср., например, сцены "деланья" и описание "священного восторга" Дарьяльского с главой "Песнь опьянения" в поэме Ницше). Примечательно, кстати, что в рассказе о прошлом Дарьяльского в списке читанных им авторов, куда входят Маркс, Лассаль, Конт, а затем Беме, Экхарт, Сведенборг (реестр, значимый именно для интеллигентских исканий рубежа веков) Ницше отсутствует. Косвенно Дарьяльский соотносится с Ницше и через аллюзию на образ Кириллова из "Бесов" Достоевского (сцена "священного востоога" Дарьяльского во время второй "ловитвы" почти буквально воспроизводит аналогичное откровение Кириллова: "Ничего: надо только понять, что все ничего... И мушка, и мушка тоже — хорошо!" — С. 184). Другая возможная параллель Дарьяльскому — Лев Толстой. Их сближает прежде всего сам мотив бегства, стремления вырваться из круга усадебной культуры, тяги к опрощению; образ барина-подмастерья, нанявшегося в работники к Кудеярову, неизбежно вызывает в памяти проповедь Толстого (в статьях Белого 1903—1909 гг. многократно подчеркивается особое значение этой проповеди как попытки соединить рефлексию и творчество в акте жизненного выбора). Можно найти и другие, менее явные отсылки (например, к Данте: Шмидт в этом контексте выполняет роль Вергилия, а Аннушка-Голубятня предстает посмертному взору Дарьяльского как Беатриче).

Сопоставляя фабулу "Серебряного голубя" с культурфилософскими построениями Белого, можно сказать, что в романе развернута вполне оформившаяся культурологическая интерпретация символа. В культурологическом аспекте символ выступает как воплощение трансцендентной по отношению к культуре нормы смыслового единства культуры в акте жизнетворческого утверждения этой нормы через жертву. Поэтому жизнетворческая жертва — не как идея, а как всякий раз заново осуществляемый личностный акт — составляет средоточие культуры.

Вся культура в целом, в ее развитии, в ее внутренней динамике, в ее истории — это тоже, по Белому, символ Символа. Но именно поэтому внутреннее строение культуры, как и внутреннее строение мира, органично: каждый ее фрагмент воспроизводит внутри себя целое в его становлении и в его структуре. Тем самым выявляется еще одна важная особенность концепции Белого: культура мыслится им как кристаллизация личностного жизнетворчества в результате иерархического соподчинения всех ее имперсональных, объективированных знаковых форм персонифицированному смыслу. Культура, по Белому, — система процессов персонификации смысла. Поэтому логически реконструировать в понятиях ее строение — то же самое, что развернуть в образах ее историю (идея, положенная в основу "Эмблематики смысла"): логика — символ истории, история — символ логики, то и другое вместе — "символ Символа".

# Антропологический аспект

В свете всего сказанного вполне очевиден и третий аспект интерпретации символа, значимый для понимания "Серебряного голубя", — антропологический. Точка рождения живой личности как универсального символа, как персонифицированного смысла, составляет и метафизический центр мироздания (такой центр, который всякий раз оказывается там, где это событие свершается; ср. проанализированное М. Элиаде мифологическое представление о центре или оси мира как центре священного пространства, всякий раз полагаемом особым сакральным актом<sup>25</sup>), и смысловую ось культуры. Таким образом, процесс становления личности, взятый как опыт конкретного индивида, в свернутом виде содержит в себе и ис-

торию мироздания, и историю культуры, и логику развертывания познавательных и творческих потенций человечества.

«Личность, — пишет Белый в статье 1909 г. "Пророк безличия", — в соединении двух начал: безличной силы действования (духа Диониса, как говорил Ницше) и столь же безличной силы воображения (представления, т. е. духа Аполлона). Соединение двух начал в душе человека противопоставляет его, как личность, безличию несоединенной, разлагающейся жизни. Между жизнью и личностью (героем) возникает борьба. Герой борется с ночью безобразного, но и с мертвым образом жизни он борется тоже» 26. Через призму этой проблематики история Дарьяльского прочитывается как изображение индивидуации. В Дарьяльском происходит мучительный процесс вышелушивания подлинного ядра личности из бесчисленных скордуп объективированных переживаний. «Преображение в переживаниях наших, — пишет Белый в статье 1908 г. "Песнь жизни", развертывает единый, сам в себе цельный путь. На этом пути в преображении видимости постигаем мы свое преображение»<sup>27</sup>. Символ выступает здесь как императив органической цельности личности, а воплощение символа — как обретение такой цельности.

Эту общую для всей романтической и неоромантической мысли схему нетрудно спроецировать и на аналитическую психологию Юнга, и на древневосточные мистико-аскетические учения (в теоретических работах Белого то и дело встречаются упоминания о йоге и даосизме), и на всевозможные концепции гностического типа. Нет смысла множить подобные параллели. Важно лишь отметить, что и здесь Белый ни одно из возможных категориальных оформлений антропологии не берет как догматическую основу, а стремится сконструировать их общий архетип и дать синтетическое изображение этого архетипа.

#### ИТОГИ

Главное и поистине поразительное свойство "Серебряного голубя" — то, что в картине, нарисованной Белым, все разделенные нами аспекты содержатся друг в друге: индивид предстает как вещный и знаковый микрокосм, космос — как жертвенный путь вселенской личности, отлившийся в вещи-знаки, культура — как застывшая история мироздания и как путь индивидуального искания смысла. Весь роман предстает как система символов, указующих друг на друга, а через посредство друг друга — на запредельный центр, на трансцендентную им точку их единства. Весь роман оказывается одним гигантским символом — символом Символа.

На редкость цельная концепция символа, строго вычерченная в "Серебряном голубе", служит ключом ко всему дальнейшему творчеству Белого, поскольку в более поздних его прозаических сочинениях на базе модели, заданной в этой книге, строились конструкции куда более сложные. В "Серебряном голубе" сложнейший миф о Символе развернут как моно-

ARBOR MUNDI 166

центрическая конструкция, имеющая бесконечно многообразную семантику. В гораздо более знаменитом "Петербурге" Белый предпринимает еще более дерзкий эксперимент: вся сложнейшая динамика, которая в "Серебряном голубе" разворачивалась на уровне структуры повествования в целом, в "Петербурге" по-разному реализуется в рамках каждого из персонажей. Этот переход от моноцентрического к полицентрическому изображению Символа стал главным эстетическим открытием Белого.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Белый А. Серебряный голубь. Рассказы / Сост., предисл. и коммент. В.М. Пискунова. М., 1995. С. 118. Далее ссылки на издание даны в тексте.

 $<sup>^2</sup>$  Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 159.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Топоров В.Н. Ласточка // Мифы народов мира: Энциклопедия. М., 1982. Т. 2. С. 39.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> *Евзлин М.* Космогония и ритуал. М., 1993. С. 37.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Becker J. Andrej Belyjs Prosa und seine sthetisch-weltanschaulichen Schriften. Köln, 1990. S. 70.

<sup>6</sup> Белый А. Символизм как миропонимание. С. 43, 45.

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Там же. С. 170, 172, 241.

<sup>8</sup> Там же. С. 172.

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Там же. С. 241.

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> Там же.

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> Соловьев В.С. "Неподвижно лишь солнце любви...". М., 1990. С. 334–336.

<sup>12</sup> Упанишады / Пер. и коммент. А.Я. Сыркина. М., 1992. Кн. 2. С. 128.

<sup>13</sup> Белый А. Символизм как миропонимание. С. 46—47.

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> Там же. С. 52.

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> Там же. С. 46.

<sup>16</sup> Фрагменты ранних греческих философов. М., 1989. С. 229.

<sup>17</sup> Белый А. Символизм как миропонимание. С. 252.

<sup>18</sup> Там же. С. 76.

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> Там же. С. 52, 63—64.

<sup>20</sup> Там же. С. 208.

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> Becker J. Op. cit. S. 51.

<sup>22</sup> Белый А. Символизм как миропонимание. С. 201.

<sup>23</sup> Там же. С. 202.

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> Там же. С. 75.

<sup>25</sup> Элиаде М. Очерки сравнительного религиоведения. М., 1999. С. 337—354.

<sup>26</sup> Белый А. Символизм как миропонимание. С. 150.

<sup>27</sup> Там же. С. 177.

#### M. Yu. Reutin

#### The Medieval 'Dance of Death'

The article deals with 'The Dance of Death' which was extremely popular in the late Middle Ages and the sixteenth century. It had endless ramifications in paintings, woodcuts, sculpture, stained glass and so on. Strictly speaking, the term 'Dance of Death' should be restricted to a procession or dance in which the living are led to the grave by the dead. The living characters are arranged in order of precedence and are usually divided into clergy and laity.

'The Dance of Death' has left its mark on literature. The finest examples are the verses written in the cemetery of the Innocents in Paris (1424–1425), the Spanish 'Danza general de la muerte', written about the middle of the fifteenth century, the English poem translated by John Lydgate. In Germany and Switzerland there were numerous poems in block books (the poem from Würzburg, in the middle of the  $14^{\rm th}$  century), woodcuts (of H. Holbein) and mural painting. All these poems are considered in M. Reutin's article.

#### V. B. Mirimanov

#### Invitation to a Dance: the Danse Macabre

The Dance of Death is a peculiarly Western European phenomenon. Already at the end of the fourteenth century the image of death and decomposition entered French iconography. Religious and poetic texts about death and Italian frescoes depicting 'The Triumph of Death' appear even earlier.

The composition that in France acquired the name of Danse Macabre spread to nearly all Western European countries. It is in the form of a procession of pairs, one dead and one alive, each representing a different estate or status. Death appears here as a moment of truth, revealing the futility of all success. The irony, indeed sarcasm, of the images of the dead testifies to a philosophical rather than religious interpretation of the subject.

Treatment of the theme of death is chronologically and probably factually connected with epidemics of plague. The treatment of the subject, which is unusual for Christian iconography, reflects a new rationalistic approach to reality.

#### T. V. Toporova

# An Attempt to Analyse Texts: 'The Destruction of the House Da Derga' and 'Voluspá'

The article undertakes a linguistic analysis of an Old Irish saga from the Ulads cycle, 'The destruction of the House Da Derga' (IX c.). The interpretation of this saga as an eschatological collision between this world, the cosmic order of the universe and its representatives (primarily the king Conaire) and the other world symbolized by the one-eyed Ingkel, his companions and the owner of the House Da Derga, enables us to compare the Old Irish text with the most famous cosmological song of the Old Icelandic 'Elder Edda', the Voluspá (dating from the second half of the tenth century). The two texts are alike in many respects. They have common plots (the end of the universe and the renewal of the 'worn-out' cosmos); common mythological images (the Old Icelandic world tree Iggdrassil and the central pillar of the House Da Derga; the Old Icelandic Valholl, where the warriors who have fallen in battle are located and the House Da Derga) and characters mediating between this world and the other world (the three sons of Donn Des and the three giantesses in the 'Voluspá'). There are also formal parallels. The texts are composed in a similar way: the sentence 'I see' (or 'I have seen') marks the beginning of a strophe or of a paragraph. The visual code of description is a variant on the cosmological code, because the sentence 'I see a house' means in mythopoetic tradition 'A house exists'. Such resemblance occurs frequently. Both texts are seen as relics of Indo-European eschatological description.

#### O. I. Ershova

#### "The Song of My Cid": Transformation of the Epic Hero in the Context of Medieval Culture

The Spanish 'Song of my Cid' serves as material for an investigation into the interactions and interrelations between some stable epic models and the social and cultural context they function within. These interactions result in a complex transformation of the traditional epic hero, marking the specific features both of the character of Cid and of the poem as a whole. It is argued that the distinctive features of the main persona and of the poem as such are basically determined by the ambivalent nature of Cid. The hero combines in himself both the traditional features of the epic 'hero warrior' and the characteristics of another epic type, that of the 'epic king', represented in the medieval epics as the usual figure of the 'sovereign', or 'monarch'. This twofold role played by Cid is mainly influenced by the system of social values based upon signor—vassal relations, which is pursued and maintained throughout the poem.

Summaries

Being constructed from two types of epic hero, Cid acts on one hand as a hero warrior following the usual heroic fate determined by the traditional quarrel of king against hero and consisting in the hero's expulsion and his accomplishing various heroic deeds. On the other hand, the other side of Cid's character, his role as a sovereign and ruler, requires some transformations of the traditional plot, maintaining his status as a signor and practically putting him on the same level with king Alfons. This goal is achieved by including within the narrative the theme of Cid's feud against the nobility of Castille, which serves as a variation on traditional tribal conflict. The ambivalent nature of the main hero is also paralleled by the twofold composition of the poem with two conflicts resolved in succession. The article suggests broad typological parallels with other epic monuments which help to reveal the fundamental elements of recurrent epic models and characteristics. The interdependence of epic norms and cultural and historical reality is pursued both on the level of compositional structures and also by analyzing some concrete motives, themes and lexical formulas.

#### M. L. Andreev

## Oscar Wilde and the Boundaries of Comedy

The author of the article argues that all the genre distinctions between Oscar Wilde's last play 'The Importance of Being Earnest' and his three other 'secular' plays, as well as its comparatively more comedic nature, can be comprehensively accounted for by the absence from it of any ground or possibility for moral judgement and moral appraisal. In his understanding of comedy as a field of pure play Wilde is directly extending the conceptual traditions of English and German Romantics and at the same time pointing to some genetic and historical peculiarities of comedy as a genre.

#### O. S. Aspisova

#### Comedies and Castles of Carl Sternheim

The article is focused around the biographies and life-style of three famous German playwrights of the beginning of the twentieth century. Frank Wedekind, Carl Sternheim and Georg Kaiser were all considered to be distinctively 'anti-burgher'. Analysing their life histories, the author discusses such strategies of self-fashioning, as 'castle/wealth'; 'madness/sex/illness'; 'unsuccessful painter'; 'prison'. The central theme of the article is the relations between Carl Sternheim and his wife Thea Löwenstein-Bauer. The history of

ARBOR MUNDI 170

Summaries

their love is essentially literary in style and is typical of this epoch, illustrating different forms of interaction between life and art.

The quest for an authentic life-style by the writer of this time is inseparably linked with a search for individual artistic vision. Everyday behaviour, including illness and madness, seem to be constructed according to cultural models, which can be classed as neo-romantic and, partly, expressionistic. But the public expectations of 'anti-burgher' behaviour in all cases put too much strain on the writer's biography, and his life inevitably demonstrates the normal 'burgher' pattern. This collision forms the plot of the best comedy cycle of Sternheim, 'From the heroic life of a burgher'.

#### P. V. Rezvikh

# The Embodiment of an Archetype. A Philosophical Mystery in the Novel by Andrei Belyi 'Serebrjanyi golub'

The article represents an attempt to interpret the structure and imagery of the famous novel by A. Belyj in the light of his works on philosophy, aesthetics and theory of culture. Analysis of the basic oppositions in the text, various mythological, historical and philosophical allusions, parallels between the images of the novel and basic metaphors in his articles on aesthetics (primarily in his treatise 'Emblematic of sense') leads the author to conclude that 'Serebrjanyj golub' gives a detailed illustration of his theory of symbolism. Symbolism as a process of mediating the oppositions between Apollo and Dionysos, life and death, knowledge and creativity is dramatically presented in the figure of Pyotr Dar'jalski. This conception of symbolism, as it is presented in 'Serebrjanyj golub', has metaphysical, anthropological, culturological aspects. Symbolism is an act of transgression from cosmos to history, from impersonal being to personality, from an 'ancient' mode of culture to a 'Christian' one (not in a historical, but in a typological sense).

# МИРОВОЕ ДРЕВО № 8/2001

## ARBOR MUNDI

Адрес редакции:
125267 Москва,
Миусская пл., 6
Институт высших гуманитарных
исследований РГГУ
Журнал "Мировое древо"

Лицензия ЛР № 020219 от 25.08.96. Подписано в печать 10.08.2001. Формат 60х90<sup>1</sup>/16 Усл. печ. л. 11,0 + вкл. 0,25. Уч.-изд. л. 12,5. Тираж 1000 экз. Заказ № 118.

Издательский центр Российского государственного гуманитарного университета 125267 Москва, Миусская пл., 6. (095) 973-4200