

“ПЛЯСКА СМЕРТИ” В СРЕДНИЕ ВЕКА

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 друг друга: 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 Вюрцбургской “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). Наконец, Мириманова интересует в первую очередь зрительный ряд “плясок смерти” (рисунок, фреска, гравюра), Реутина — текстовый комментарий и реконструируемый на его основе фольклорно-ритуальный субстрат.

В соответствии с различием исследовательских установок различаются и общие выводы авторов. С точки зрения Мириманова, натуралистическая эстетика “плясок смерти” и осязаемый в них радикальный отказ от всех церковных канонов изображения смерти указывают на то, что в изменившихся исторических условиях прежние мировоззренческие 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.

КАК ИЗВЕСТНО, на рубеже XII–XIII вв. в результате интенсивного развития и многократного увеличения числа городов Средневековье вступило в свою “классическую” фазу¹. 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 традициями². 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 — окружена ореолом апокрифического христианства с его легко различимыми куртуазной, фольклорной и еретической сферами. Первая обозначена, в частности, мазохистским служением Деве-Премудрости констанцского доминиканца Генриха Сузо; в экстазах “рейнского мистика”, по общему мнению³, 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 соборе⁴, а также южнонемецкие пьесы об Антихристе⁵ с их церковной, бюргерской и карнавальной трактовками апокалипсиса. К последней сфере апокрифического христианства относится мистика Майсте-

ра Экхарта⁶. Образы и конструкции, позаимствованные из схоластического и неоплатонического богословия⁷, понятии здесь с не вполне, а порой и явно неортодоксальной точки зрения; окормляя страсбургских бегинок, Экхарт, видимо, отчасти разделял взгляды радикального крыла этого полумонашеского движения⁸.

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 знакомого пространства протонародного 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, — сопровождаемых 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

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 христианства 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 новозаветных 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 князь встречает 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-



Игральная карта Карла VI. 1392

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, счастливого, 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)

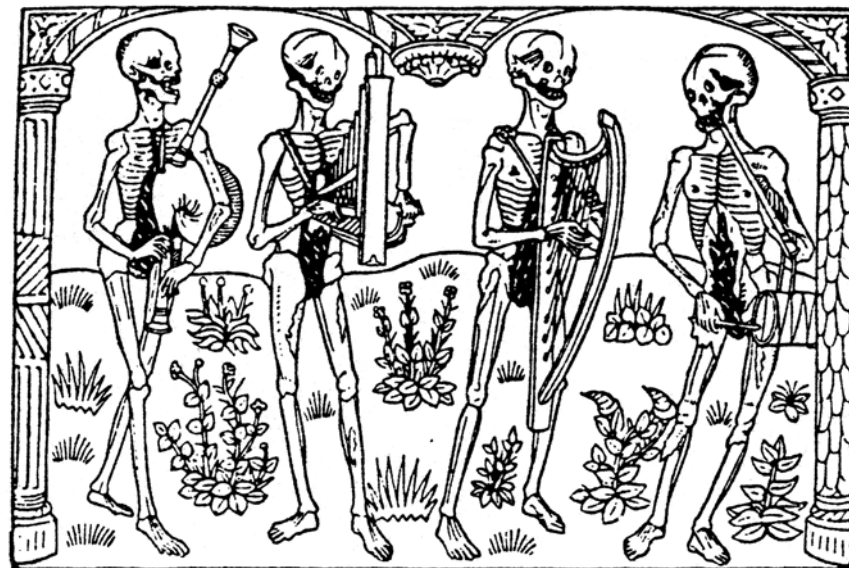
Жанр “пляски смерти” возник в центральной части Германии. Первый ее текст, созданный доминиканцем из Вюрцбурга около 1350 г., дошел до нас в аугсбургской рукописи 1445 г. Через несколько лет после написания текст был переведен на средневерхненемецкий язык, так что каждому латинскому дистиху оригинала стала соответствовать пара четверостиший новопреставленного и скелета, вступивших в условный диалог между собой.



“Издание Акерманна”. 1461

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.

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 относятся, например, парижское 1485 г. — Смерть заменена на оркестр мертвецов, состоящий из волынщика, барабанщика, флейтиста, арфиста и фисгармониста.



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 относятся, например, парижское 1485 г. — Смерть заменена на оркестр мертвецов, состоящий из волынщика, барабанщика, флейтиста, арфиста и фисгармониста.

Инферальной 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 драмы¹⁰, 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

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, Нейдгард Лис или Тиль Уленшпигель, бьет, убивает либо бывает убит, избит, облит навозом; от него разносится трупный смрад и запаш испражнений.

Тема смерти и ритуалы убийства, удаления смерти из города занимали важное место в народной культуре. Уничтожение смерти, как правило, осуществлялось 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 “*civitas Diaboli*”. В его пределах закономерным об-



Шут и смерть. Французская гравюра XV в.

разом начал формироваться ряд символов смерти, ибо смерть, по слову апостола Павла (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)¹¹. 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 захоронений¹² — 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 “*nu*” (“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, inferнально-комическую антитезу. Как видим, в вюрцбургском тексте нашла отражение двучастная компо-

Tode zum Narren:
Wolauß Heyne du mußt jetzt springen/
 Schürze dich auff vnd laß dir linaen:
 Dein Kolben magst jetzt wol lan bleiben/
 Mein Tanz wird dir den Schweiß austreiben.



Der Narz:
Weh ich wolt gern Holz aufftragen/
 Vnd all Tag viermahl werden g'schlagen:
 Vom Herren mein vnd seinen Knechten/
 So muß ich mit dem Dürling 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 действия, 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, Росток 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 проиллюстрировал 53-ю главу своей автобиографии изображением Смерти-жнеца), рассылал листы с клеймами душепоспасительного содержания окормляемым им монахиням и монахам. Листы постоянно срисовывались, их латынь переводилась на средневерхненемецкий язык, они сопровождали монаха в его странствиях по монастырям, орденовским 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 придерживались 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 maison¹³.

Эти строки — первое из до сих пор известных употреблений слова “macabre”, которого этимология и сегодня вызывает самые оживленные споры. В конце XIV в. его понимали как имя собственное; в этом смысле говорили о “Macabre 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 И. Хейзинга¹⁴, а Ф. Арьес, уточняя ее, связывал слово “macabre” с именем и проstonародным культом ветхозаветных Маккавеев¹⁵. 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. Харитонович¹⁶) или же войском Бертрана дю Геклена в 1366–1370 гг. из Испании (Г. Розенфельд¹⁷). Так или иначе, слово “macabre” получило распространение в жаргоне наемных 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 (...a...a, ...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-



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 су-
етность и тщетность своих потуг и стремлений.

В исходном виде рукописной миниатюры произведение Жана Ле Февра не сохранилось. Однако его текстовый ряд был запечатлен на фресках кладбища Сент-Инносан (Париж, 1424–1425). Наваянные 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 новопредставленных 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

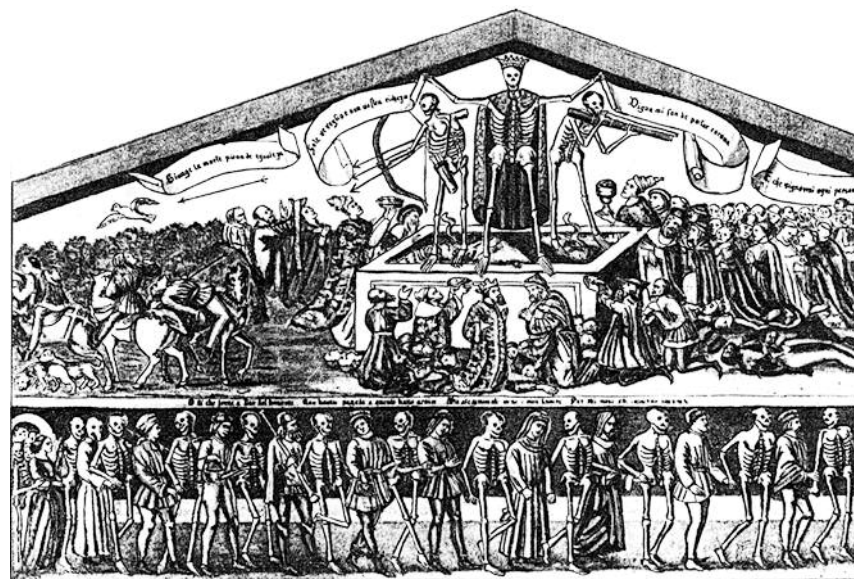


Инсценировка “триумфа смерти” во время карнавала в Флоренции 1511 г.
Гравюра XVI в.

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 хор 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 хор свидетельствует, что за живописными и вербальными манифестациями “пляски смерти” некогда стояла массовая ритуальная практика.

Во второй половине XV в. под воздействием произведения Ле Февра в Испании возникла Всеобщая “пляска смерти”. Сложилась обычная



Фреска “триумфа смерти” в Клузоне близ Бергамо. 1486

для простонародной культуры оппозиция неформального 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, сакристиана, 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-, ниже- и средне-немецкая.

Верхне-немецкая 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 новопредставленных. Ульмский фриз старше метницкого. Он был создан в 1440 г. по благословию 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 Клингенталя, 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 двора (Ульм; Базель, монастырь Клингенталя). Украшая собой место отдыха и досуга

монахов, “пляска смерти” определяет тему медитации и молитвенного размышления. В этом качестве она близка упомянутым выше листам Г. 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...” — Пс. 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 отношению 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 опыт¹⁹ — 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 фетише²⁰, 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 “проклятия” могут относиться лишь к живым существам. В этом совпадении возник парадоксальный образ живой пляшущей Смерти.

Хотя образ Смерти уходит корнями в знаковую 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. Loseva), 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 пространственные, 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 полагают, 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 изображали²¹ 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 фавля 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 новопредставленных уже не защищают от 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 аллегорий²².

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, истаски 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 (Мариенкирхе), 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. Мецгер (Констанц)²³ 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 “крошечного 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 x 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 скорее 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 новопредставленные в ответ на призыв Распятого: “Войдите со Мною в хоровод мертвецов!” (ст. 186). Христос не защищает от гибели, но приглашает сораспяться и воскреснуть с ним; берлинская “пляска смерти” имплицитно содержит в себе редчайший в западноевропейской культуре мотив “выведения из ада”.

Фрески Мариенкирхе демонстрируют постепенное вращение 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 новопредставленных “пляска



Дворянка

Гравюра из “пляски смерти” Ганса Гольбейна-Младшего. 1538



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 средне немецкой “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 апелляция к милосердию Божьему, вместо призыва к осознанию грехов и борьбе с ними, — все это причисляет средне немецкое 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 двустиями, 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, вольтеррик...) 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 аллегорическую Смерть.

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 Г. 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 города²⁴.

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. Бывшее 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.

- 1 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.
- 2 *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.
- 3 См. об этом: *Gröber C.* Der Mystiker Heinrich Seuse. Freiburg, 1941.
- 4 *Young K.* The Drama of Medieval Church: In 2 vol. Oxford, 1933–1951. Vol. 2. P. 99.
- 5 *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.
- 7 См. о соотношении мистики Эххарта и современной ему схоластики: *Ebeling H.* Meister Eckharts Mystik. Studien zu den Geisteskämpfen um die Wende des 13. Jahrhunderts. Stuttgart, 1966; о соотношении мистики Эххарта 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. Paderborn; München; Wien; Zürich, 1988.
- 9 Основные работы по “пляске смерти”: *Stammeler 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.А.* 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.
- 11 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.: *Реутин 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 Schluß des 14. Jahrhunderts. Innsbruck, 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 земной дом”.
- 14 *Хёйзинга Й.* Осень Средневековья. Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах. М., 1988. С. 156–157.
- 15 *Арбес 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.
- 18 О движении “самобичующихся” см.: *Reutlingen H. von.* Die Lieder und Melodien der Geißler des Jahres 1349. Hildesheim, 1900. (перизд. — 1969); *Hübner A.* Die deutschen Geißlerlieder. B.; Leipzig, 1931.
- 19 Знаковая система Средневековья подробно описана в недавно выпшедшей 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 европейской истории: “Signum est quod se ipsum sensui et praeter 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 патристике и схоластике (“Zeichenkonzeptionen in der Philosophie des lateinischen Mittelalters”, St. Meier-Oeser, Германия, 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 (“Zeichenkonzeptionen in der Grammatik, Rhetorik und Poetik des lateinischen Mittelalters”, M.H. Wörner, Ирландия, с. 1046–1059), а также знаковость музыки

ПРИГЛАШЕНИЕ НА ТАНЕЦ Danse macabre

В ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XV в. в европейское искусство врывается тема смерти — отвратительной, глумливой, всепобеждающей. 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”².

Такие надгробия появляются во Франции около 1380 г. В церковных криптах эти натурально изображенные мертвецы должны были производить впечатление развешенных 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 Европы³. 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-

(“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”, C. Marmo, Италия, с. 1094—1099), естествознания, натурфилософии (“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 (“Zeichenkonzeptionen im Alltagsleben des europäischen Mittelalters”, K. Frerichs, Германия, 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 христианской 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 Подробнее 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 осущит 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”.