ЧТЕНИЯ ПО ИСТОРИИ
И ТЕОРИИ КУЛЬТУРЫ

ВЫПУСК 5

М.Ю. Реутин

ИГРЫ ОБ АНТИХРИСТЕ В ЮЖНОЙ ГЕРМАНИИ

✵

СРЕДНЕВЕКОВАЯ ПАРОДИЯ

РГГУ

Российский государственный гуманитарный университет
Институт высших гуманитарных исследований

М.Ю. Реутин

ИГРЫ ОБ АНТИХРИСТЕ В ЮЖНОЙ ГЕРМАНИИ

СРЕДНЕВЕКОВАЯ ПАРОДИЯ

Москва 1994

ББК 71.0
Р 05

Реутин М.Ю.
Игры об Антихристе в Южной Германии. Средневековая пародия / Российский государственный гуманитарный ун-т. М., 1994.– 40 с. (Чтения по истории и теории культуры. Вып.5. Традиция как синтезирующий механизм культуры). ISBN 5-7281-0068-6

Художник
Александр Холоденко

Препринтное издание

Михаил Юрьевич Реутин
Игры об Антихристе в Южной Германии.
Средневековая пародия

Оригинал-макет подготовлен в Институте высших гуманитарных исследований РГГУ

ЛР № 020219, выд. 25.09.91
Подписано в печать 30.06.94. Заказ
Формат 60x88 1/16. Усл.печ.л. 2,5. Тираж 2000 экз.

975-5-95
ISBN 5-7281-0068-6

© Российский государственный гуманитарный университет, 1994

Серия «Чтения по истории и теории культуры», выпускаемая Институтом высших гуманитарных исследований РГГУ, публикует материалы проводимого в его стенах семинара по сравнительному изучению культур, а также циклы работ, выполняемых в рамках более специальных научных направлений и программ Института: «Литературно-художественные архетипы и универсалии», «Традиция как синтезирующий механизм культуры», «Историческая поэтика» и др; принадлежность публикации к тому или иному циклу специально оговаривается. В более отдаленной перспективе каждый цикл должен завершиться изданием обобщающей коллективной монографии.

Начиная с этого выпуска мы будем знакомить читателей с трудами научного семинара «Традиция как синтезирующий механизм культуры», который проводится Институтом высших гуманитарных исследований РГГУ с января 1993 г. На его заседаниях изучаются проблемы синтеза гетерогенных элементов культуры (древних и новых, автохтонных и заимствованных, относящихся к различным социальным или конфессиональным сообществам) и возникновения на этой основе новых текстов, новых форм и смыслов.

Цель семинара выявление механизмов подобного синтеза, исследование «энергетического поля» традиций (религиозных, мифологических, фольклорных, литературных и др.), которое переорганизует, переозначивает, трансформирует и таким образом осваивает любой материал, попадающий в нее извне.

Доклад М. Ю. Реутина, прочитанный на заседании семинара 16 марта 1993г., публикуется в расширенном и доработанном виде.

Ранее в серии ***«Чтения по истории и теории культуры»*** *были изданы книги*

Л.М. Баткин *«Не мечтайте о себе». О культурно-историческом смысле «Я» в «Исповеди» бл. Августина (**Вып. 1**).*

В.С. Библер *Цивилизация и культура. Философские размышления в канун XXI века (**Вып. 2**).*

Г.С. Кнабе *Воображение знака. Медный всадник Фальконе и Пушкина (**Вып. 3**).*

Е.М. Мелетинский *О литературных архетипах (**Вып. 4. Литературно-художественные архетипы и универсалии**).*

ИГРЫ ОБ АНТИХРИСТЕ В ЮЖНОЙ ГЕРМАНИИ

Занимаясь литературой средневековой Германии, я неоднократно сталкивался с одним явлением. Условно его можно назвать «феноменом двойников». Исходный текст, принадлежащий еретической, клерикальной или куртуазной традиции, обретает в недрах народно-смеховой культуры свою комическую версию.

Сектантский катехизис, известный по свидетельству Ноткера из Сент-Галлена, находит ее в скабрезных прениях, шванках и фастнахтшпилях о Соломоне и Морольфе. Южнодатское сказание об уходе монаха-цистерцианца из родной обители пародируется нижненемецким «Братом Рашем». Этот последний напоминает «Клязинскую челобитную». Северогерманские рецензии «Миракля о Теофиле» обыграны майнцкой «Игрой о госпоже Ютте» Дитриха Штернберга, а куртуазный роман — комической эпопеей о шуте-менестреле Нейдгарде Лисе и «Кольцом» Виттенвайлера.

Перечень примеров может быть продолжен. Ему принадлежит и верхненемецкая традиция театральных пьес об Антихристе.

Перед нами три драматических произведения. Латинское «Действо об Антихристе», созданное в альпийском монастыре Тегернзее в 1161—1162 гг. Диалектная «Игра об Антихристе», написанная в Цюрихе в середине XIV в. и дошедшая до нас в позднем, неполном, списке. Средневерхненемецкая «Игра о герцоге Бургундском» — из числа масленичных пьес Нюрнберга начала XV в. Помимо этих произведений, известны многочисленные и разнообразные постановки антихристовых драм в Куре,

Дортмунде, Франкфурте и т. д. В XIV—XVI вв. традиция покрывала густой сетью весь южнонемецкий культурный ареал.

Как видим, пьесы, ее составляющие, размещены в разных сферах средневековой культуры. Тегернзейское действо — в недрах католической церковности, в соборе. Цюрихская игра — между храмом и кабаком, на подиуме площадной сцены. Нюрнбергский фастнахтшпиль — «в пучине греха и болоте всякой нечистоты», в одном из трактиров карнавальной площади.

Постановки баварских народных драм осуществлялись во внутреннем помещении пивных и частных домов. В этом — отличие баварского средневекового театра от театров Франции, Тироля и Штирии. В этом же — его сходство с драматургическими традициями Любека и России XIX в. Русская фольклорная пьеса, впрочем, была приурочена к святкам, в то время как южнонемецкая — к масленице.

Тематическое единство — воцарение Антихриста и его низвержение — еще более оттеняет культурную разнокачественность трех произведений. Само существование каждого из них является фактом их взаимной реакции: благочестивым стремлением бюргеров воссоздать славное действо клириков, желанием буршей и подмастерьев представить старую игру своих дедов. Таким образом, каждый из текстов традиции как бы дан в другом, более позднем, а этот второй возникает как инокультурное восприятие первого.

Начну с литургической драмы, внутренне связанной с церковной службой. Чтобы понять совершенную исключительность одного из ее образцов, «Действа об Антихристе», обратим внимание на некоторые особенности католического ритуала. Ему присущи..., или иначе, он организован по меньшей мере двумя представлениями о времени: времени как замкнутом цикле и времени как линейной длительности. Первая идея конструирует годовой богослужебный круг, Proprium de Tempore, инсценирующий земной путь Иисуса (и отчасти Марии): рождество, смерть и воскресение, вознесение и сошест-

вие Духа. Идея вторая конструирует мифологическую историю христианства, Proprium de Sanctis, с тремя ее основными «узлами»: грехопадением, спасительными страстями Христа и Страшным судом. Это время культа святых.

Месса, как, впрочем, утреня, часы I, III, VI, IX и вечеря, объединяет в своей организации оба временных образа. В зависимости от важности совпадающих праздников — а всего их 10 классов — по литургической таблице осуществляются подстановки и дополнения определенных молитв и песнопений. В них актуализировано то или иное переживание времени.

Литургическая драма — пасхальная, рождественская, страстная и богородичная — начала складываться в пределах драматически напряженного, хотя и отвлеченно-символического Proprium de Tempore. Впрочем, и здесь иногда встречались намеки на временную длительность — святочное шествие ветхозаветных пророков. Уникальность «Действа об Антихристе» состоит в том, что оно инсценирует одну из самых величественных, космически грандиозных тем Proprium de Sanctis. Произведение находится в ряду поздних житийных пьес.

«Действо» является частичной драматизацией известнейшей в средние века «Книжицы об Антихристе». Она была составлена в середине X в. монахом Адсоном в форме письма Герберге Французской. Архитектоника «Действа» — с его монументальной неподвижностью, относительной, живой симметрией внутреннего строения, всемирностью коллизии — сродни архитектуре католического собора, в стенах которого это произведение разыгрывалось.

Хотя драма уже полностью выделена из состава службы и самодостаточна, она тем не менее близка поэтике культового текста с его жесткой организацией, в которую вводятся переменные элементы. Большинство речей Императора в первой части, как и Антихриста — во второй, почти совершенно тождественны (Sicut scripta tradunt hystoriographorum...) и лишь адресованы разным персонажам. Таковы же монологи легатов и ответы вассальных королей. Культовая монументальность «Действа»

подчеркнута 13-, 14- и 15-сложными стихами, «тяжеловатыми, но ясными и сильными»[1].

Драма состоит из двух соотнесенных частей. Они условно именуются «Всемирное царство римского Императора», «Господство и конец Антихриста». Каждая открывается исповеданием языческой, иудейской и христианской вер. Иллюзорное пространство «Действа», как, вероятно, и любого культового произведения, — это весь мир, весь космос. Однако если в языческой тенсоне мироздание изображается как ближайший ландшафт — лес, луг, река, снег, то в католической драме оно понято как западноевропейский культурный ареал. Греция, Франция, Иерусалим и Вавилон — не только географические области и страны, но и обобщающие символы культур. Они присутствуют в культурной жизни и культурном строительстве каждого из этих государств.

Любопытно, что в «Действе», как и в абсолютном большинстве произведений средневековой Германии, отсутствует какое бы то ни было упоминание о Руси. В Московии не бывал даже Фауст. В сознании средневекового немца Россия, вероятно, существовала за пределами культурного мира.

Итак, самодержцы, одни после военных поражений, другие сразу и добровольно, становятся вассалами римского Императора. Во второй части пьесы он именуется Королем тевтонцев и ассоциируется, как полагают, с Фридрихом Барбароссой. Таков первый композиционный узел. Мир представлен как исходный иерархический порядок, как вселенский институт сюзеренитета.

Вторая часть, состоящая из десяти «выходов» против четырех — первой, открывается пришествием Антихриста в сопровождении Ереси и Лицемерия и его воцарением в Иерусалиме. Вассалы германского Короля, приняв дары, присягают слуге Сатаны и получают на чело печать. Убежденный ложным чудом, исцелением Расслабленного, покоряется и их сюзерен, победивший антихристово воинство в открытом бою. Это — второй узел.

В мире, изначально совершенном и организованном, устанавливается новый перевернутый порядок. Во главе — Лжемессия, раздающий обильные дары, творящий ложные чудеса, побивающий пророков Еноха и Илию. Ему сопутствуют евреи, Ересь и Лицемерие, клевещущие на Истину и представляющие ложные образы. Тот, кто раньше царил над вселенной, Император и Король Германии, теперь, унизившись, стал рядовым вассалом.

Обратим внимание, что «Действо» вносит новые акценты в эсхатологическую доктрину Адсона. Если его книга повествовала о жизни Антихриста, начиная с порочного зачатия, ученичества у вавилонских магов и кончая божественным низвержением, то тегернзейская драма инсценирует историю мира в трех состояниях. Исходный порядок, владычество Императора. Антипорядок, господство Лжемессии. Его низвержение и гибель. Таковы три композиционных центра произведения.

В связи с этим возникает предположение, не является ли новая форма организации эсхатологического сказания результатом переноса на структуру драмы святочного ритуала увенчания—развенчания ложного короля?[2] В таком случае образы времени (Proprium de Sanctis), пространства (западноевропейский ареал) и действия (торжество и низвержение Лжемессии), присущие католической пьесе, могли бы быть поняты как инокультурный код, в котором выражен ритуальный хронотоп средневекового язычества.

Если это действительно так, то подспудная тенденция, едва уловимая в маловыразительном «Действе», должна найти свое логическое развитие в поздних драмах об Антихристе. «Действо» даст им — во временно́й перспективе — свои образы, композицию и тему; они же в свою очередь — ретроспективно — высветят его скрытые, но вполне реальные смыслы.

Прежде чем перейти к следующей пьесе, позволю себе сделать краткое отступление. Речь пойдет о карнавальном антиповедении и его семантике.

Будничное поведение и антиповедение праздничное — как две одинаковые, тождественные фигуры. Оригинал и копия. Копия, правда, перевернута. Книги в руках смеховых клирошан — вверх тормашками. На носу очки, но вместо прозрачных стекол — ореховые скорлупы.

Пародия, конечно, использует не только и не столько геометрические и физические качества, сколько культурно-ценностные характеристики предметов. Ту их знаковость, которую они обретают внутри замкнутых смысловых систем быта, производства, культа. Ряд комических антонимов выстраивается посредством опрокидывания иерархии знаков. Ризы, но драные, грязные и вонючие. Клиросное... козлоглашение и бычье мычание. Вместо благоухания фимиама — смрад тлеющих испражнений. На алтаре не Тело, но сальная кровяная колбаса. На святой антиминс швыряются игральные кости и карты. Все это, наконец, возглавляет ничтожнейший в иерархии культа, а теперь — епископ, архиерей, дурацкий папа. Карнавальный король, который, как я подозреваю, был транспонирован на литературный образ Антихриста. Это комическая месса праздника иподьяконов; она служилась в дни великомученика Стефана (26 декабря) или Вифлеемских младенцев (28 декабря). На нее похожа служба осла, забава школяров-вагантов и низших клириков средневековой Франции. Приуроченная к дню Бегства в Египет, она известна примерно с 850 года. Входная мессы, ее Господи помилуй, Слава в вышних, проповедь и отпуст сопровождаются тройным ослиным рефреном «Хинхам». В центре храма — кричащий осел. На нем какая-нибудь из местных девиц с куклой в руках представляет Пречистую.

Травестия чрезвычайно подвижна. Жан Кальвин неоднократно наблюдал коллективные пародии на службу «новых христиан».

Антиповедение — один из центральных образов средневековой культуры и литературы в частности — обладает целой гаммой смысловых оттенков. Важнейший среди них — чрезмерность и изобилие. О нем свидетельствует Георг Агрикола: «Быть

радостным и в хорошем расположении духа, вольготно жить, много есть и пить — похвально, если такое бывает не часто. Но если это случается ежедневно, то подлежит осуждению. Мы, немцы, считаем масленицу, святого Буркарда, святого Мартина, Троицу и Пасху теми днями, когда можно кутить и веселиться за целый год. В Буркарда — сидра ради, в Мартина — ради молодого вина; в этот день жарят жирных гусей и радуется весь мир. На Пасху пекут оладьи. В Саксонии и Тюрингии ставят на Троицу лиственные кущи и упиваются в них неделю июньским пивом. Святого Пантелеимона чествуют ветчиной, салом, копченой колбасой и чесноком. На престольный праздник или освящение храма немцы собираются по 4—5 деревенских общин. Но так случается всего лишь раз в году; и это славно и досточтимо, ибо люди для того сотворены, чтобы они радостно и счастливо друг с другом жили»[3]. В отличие от святочных увеселений, идея полноты чрезвычайно характерна для масленичного карнавала. Она задана в карнавальном костюме с его преувеличенными объемами и в карнавальной же кулинарии. В этих гигантских плетенках, пирогах, колбасах, жареных быках, которыми славился Кёнигсберг.

Гигантское тело понимается — с непосредственностью и конкретностью мифа — как внешнее выражение глубокого, почти сверхъестественного ве́дения. Такое представление воплощено в простонародном образе Адама[4]. Ве́дение, присущее карнавальному «зазеркалью», глубоко отлично от искушенности ветхого, постного мира. Здесь — мудрость от опыта, от погруженности в быт, мудрость Соломона, Вагнера и Хозяина мастерской из шванков об Уленшпигеле. Там — знание от совершенной невменяемости, внеположности этому быту, знание Морольфа, Фауста и Тиля. Оно не чуждо ведовству, магии и чернокнижию.

Святочному и масленичному антиповедению также присущ смысловой оттенок становления, всяческой конструктивности. Эта «перевернутая копия», объединяющая в себе идеи радости и изобилия, сексуальной мощи, колдовства и мудрости, не являет-

ся простым отрицанием своего серьезного оригинала. Антиповедение инсценирует первобытный хаос форм; и если учесть, что инсценировка по своей природе магична, то и хаос почти реален. За днями хаоса устанавливается обычный порядок. Но порядок этот теперь нов, молод и ясен; он просвещен действительными, вновь уясненными смыслами. Каждый его элемент, сотворенный в дни праздника заново, прошел путь становления от своей комической противоположности. Бег — от трусцы в мешках. Ходьба — от хождения на ходулях. Благоухание фимиама — от вони тлеющих испражнений.

Антиповедение, инсценирующее становление, полноту и изобилие, внутренне связано с ходом, основной формой организации карнавала в средневековой Германии. Ход, по своей защитно-магической функции близкий крестным ходам христиан, стремится охватить и втянуть в поле симильной магии весь город или по крайней мере важнейшие его объекты: рынок, площадь, собор, укрепления. Примерами могут служить масленичные процессии в Мюнхене и Аугсбурге, Любеке и Нюрнберге.

Таковы вкратце ритуальный субстрат и действительный смысл тех литературных образов, которые мы обнаружим в швейцарской пьесе середины XIV в.

Цюрихская «Игра об Антихристе» относится к так называемой полулитургической драматургии на национальном языке. О характере ее ранних постановок можно судить по театральной традиции соседнего Люцерна. Там народные мистерии разыгрывались на деревянном подиуме площади Вайнмаркт, в центре Старого города.

Игра, в несколько усеченном виде, неожиданно обрываясь на торжестве Антихриста, дошла до нас в позднем нюрнбергском списке начала XV в. В том, что она когда-то кончалась низвержением Лжемессии, нет никакого сомнения[5]. Игра достаточно близка тегернзейскому «Действу». Тот же задержанный и хорошо подготовленный выход Антихриста. Та же, характерная для средневековой мистерии, техника гонцов. В общем та же система персонажей, разделенных на три группы. Лжемессия в со-

провождении евреев. Побиваемые пилигрим, пророки Енох и Илия. Самодержец, его советники-вассалы: Гегенляйн, Хильпольт, Мангольт, Гегенхарт, придворные клирики, покойный, но временно возвращенный к жизни король-отец (вместо Расслабленного предыдущей драмы).

По сравнению с «Действом» резко уменьшен масштаб событий. От всемирного он низведен до областного. В центре произведения — не Император тевтонцев, но Король Богемии. Он идентифицируется с Карлом IV. Самодержцы Франции, Греции, Иерусалима и Вавилона превращены в богемских баронов. Папа умален до местного архиерея. Его прообразом считается епископ Дитрих фон Кугельвейт.

Игре, наконец, свойствен новый политический акцент. Возвеличивание германского Императора, присущее «Действу» середины XII в., она сменила на явно критическое, уничижительно-ироническое отношение к богемскому Королю.

Обратим внимание на композицию цюрихской игры. Она основана не на трех, как ранее, но на двух «опорах»: торжестве Антихриста и его последующем низвержении. Образ исходного порядка присутствует, но задан имплицитно. Порядок не показан в процессе его становления: как аннексия, порабощение или договор, но изображен как уже свершившаяся данность. Как отправная точка и фон, на котором развиваются события. Пьеса, таким образом, воспроизводит содержание второй части латинского произведения.

Швейцарская драма сосредоточена на теме антихристовых даров. Абстрактные «dona» альпийской мистерии она превращает в пестрые россыпи карнавальных образов, которые в своей совокупности – а им уделено около 350 строк – обобщаются в комический «мир навыворот». Присмотримся к этим дарам.

Советники – Королю: «Вы должны быть послушны Антихристу. /Тогда получите прелестных жен и девиц, /Гору еды и море вина – в вашу глотку». Вассалы развивают тему «жития без печали». Его атрибуты: мир и покой, довольство и изобилие, множество рыцарей-слуг, золота и серебра без числа. Далее,

Лжемессия — капеллану: «Вы сможете иметь теперь жен, /Ублажать с ними ваши тела»; аббату: «Я набью твое чрево /От чресел до горла. /Я заполню его прекрасным вином и отличной едой». Ответ аббата: «С какой охотой, господин Антихрист, /Я сделаю все, что вам любо. /Вся наша братия /Желала бы жить совершенно беспутно. /Мы с чернецами /Должны постоянно быть сыты. /Мясо, рыбу, жирных карпов /Хотим мы иметь в своих глотках / <...> /Потому окажи нам милость, /Напои нас добрым вином, /И мы к тебе обратимся, /И уповать на тебя станем».

Развитие драматургической традиции, состоящей пока из двух членов, можно описать следующим образом:

1-й текст	2-й текст
Исходный порядок	(Выражен имплицитно)
Царство Антихриста	**Карнавальный антипорядок**
Низвержение Антихриста	(В списке отсутствует)

Вторая пьеса подхватывает и дополняет первую, тем самым выявляя и развивая ее скрытые смыслы.

Теперь, чтобы продолжить свои изыскания, по возможности уточню определение пародии. Исходно она отождествлялась с антипорядком и каждым его конкретным фактом: кричащим по-ослиному священником, тлеющей подметкой в кадиле и т. п. Такой взгляд себя исчерпал. Опять-таки предварительно рассмотрим пародию как растянутый во времени процесс, как мыслительную, а исходно — ритуальную процедуру, завершающуюся этим фактом. В ней видны «начало, середина и конец». Начало – исходная парадигма, будничный оригинал. Конец – заключительная парадигма, праздничная «перевернутая копия». Движение исходной парадигмы к конечной, т. е. синтагма, минует

середину-поворот. В этой точке, собственно, и заключена загадка средневековой пародии.

Именно такую структуру, с присущим ей противопоставлением конца и начала, мы обнаружим в простых фольклорных формах. Шванк об Уленшпигеле, например, завершается сотворением комического антикосмоса. «Развел он жаркий огонь, взял клещи, опустил в ковш и сварил вместе, да еще два молота, да железный вертел впридачу, да засов. И взял чугун, где лежали подковные гвозди, высыпал их, обрезал у них шляпки и все шляпки вместе сковал, и все стерженьки вместе»[6].

Между тем отправной точкой действия в шванке, его исходной парадигмой является производственный космос. Он полон внутренних, присущих только ему смыслов — намеков, идиом, цехового жаргона, приблизительной и невнятно-описательной речи[7]: «гнать выкройки», шить «серого волка», «прикидывать рукава» и т. д. Цех показан жестко организованной системой значений. Шут, понимая слова прямо и непосредственно, порождает в ней смысловые провалы, разряженность смысла — в ее смысловой густоте. Исходный порядок мыслится в шванке отрицательным, ветхим, должным прейти, погибнуть и возродиться в смеховом антикосмосе, молодом, новом, бурно становящемся.

Подобное противопоставление конца и начала хорошо заметно в «Действе об Антихристе». Этот факт тем более примечателен, что эсхатологическому мифу как таковому упомянутая оппозиция абсолютно чужда. Миф представляет собой возрастающий телеологический ряд. В нем каждая последующая стадия есть продолжение, исполнение предыдущей. Каждая стадия обретает свой смысл через соотнесение с концом. И вот вместо плавного становления — резкая оппозиция. Всемирный порядок, установленный тевтонским Королем, противопоставлен антикосмосу, который воцарился с приходом Лжемес-

сии. Это структура шванка. В ней, правда, изменены знаки: положительный на отрицательный (антипорядок) и наоборот (космос). Дело в том, что реалии народно-смеховой культуры увидены в мистерии из недр иной, клерикальной традиции. Отсюда — «эффект преломления» в их оценке.

Вообще же альпийская мистерия вносит в эсхатологическое сказание Адсона множество новых акцентов: история мира вместо истории жизни Антихриста, Антихрист как ложный король, его царство как антикосмос, наконец, оппозиция стадий вместо их телеологического следования. Все эти новые акценты свидетельствуют о том, что через христианский миф выговаривается иная, ритуальная структура. Структура народного праздника.

Между трехчастной пародией, встречающейся в литературных текстах, и трехчастным же ритуальным циклом существуют очевидные соответствия. Ее конечная парадигма с легкостью возводима к его фазе полноты и ликования (plēroma); исходная парадигма — к фазе поста и истощания (kēnosis). В XIV—XVI вв. ее роль играли инокультурные Адвент и Четыредесятница. Что же касается поворота, то он соотносим с центральной фазой наполнения (plērosis). Праздничный цикл — это ритуальный субстрат пародии.

Возвращаясь к традиции антихристовых драм, попытаюсь восстановить скрытую логику ее развития. Она, по-видимому, сводится к следующему.

Структурная тождественность христианского культа и карнавала имеет своим следствием их календарную близость. Четыре праздничных цикла — святочный, масленичный, купальский и роженичный — с некоторой символической обобщенностью повторены Рождеством, Пасхой, Троицей и богородичными днями. Смерть и воскресение, четырежды в год инсценируемые карнавалом, вплетены христианством в единый сю-

жет жизни Иисуса и его Матери: в его декабрьское появление на свет, апрельское восстание из мертвых, июньское вознесение и сошествие Духа, в ее августовскую кончину и сентябрьское рождение.

Не имеющий собственного мифа, площадный ритуал стремится выговориться в мифе христианском[8]. Образы праздничной площади прорываются в культ и богослужебные тексты и заполняют словно бы для них приготовленные структуры. В драмах Proprium de Tempore прорастает и развивается чуждое католицизму семя. И, вероятно, только после этого язык народного праздника начинает проникать в инсценировки Proprium de Sanctis. От комической святочной мессы, возглавляемой епископом от отроков, — в рождественскую драму с ее Иродом, а от нее — к тегернзейской пьесе с ее Антихристом. И первая, и вторая, и третья построены на увенчании—развенчании ложного короля-архиерея. Позже вокруг Лжемессии собираются карнавальные образы, объединяющиеся в смеховой «мир навыворот». И рождается цюрихская мистерия.

Теперь обратимся к «Игре о герцоге Бургундском», завершающей триаду антихристовых драм. Масленичная пьеса опирается на швейцарскую мистерию, точнее на ее поздний, не дошедший до нас баварский список начала XV в. Соответствия явны и вполне очевидны. Порой они доходят до текстовых перекличек и реминисценций.

Система персонажей в общем стара. В ее центре — Лжемессия и Герцог Бургундский, заменивший Императора германцев и богемского Короля. И тот, и другой, как и в предыдущих драмах, окружены приспешниками: Антихрист — еврейскими старейшинами, Герцог — семью безымянными рыцарями и четырьмя язычниками. Второстепенную группу образуют гофмейстер и герольды, служебные фигуры, представляющие игру зрителям и исполняющие функции послов. Есть и новые персонажи. Шут и

шутиха, Фейтляйн и Неррин — палачи, комические истязатели Лжемессии и раввинов. Сивилла, окруженная девицами-служанками, постоянная участница рождественских процессий пророков. Она попала в эсхатологические сказания христиан еще в IV в. В драме она дублирует Герцога, оттесняя его своей активностью на второй план.

Нов и принципиально важен сюжет игры. Произведение открывается появлением в кабаке Сивиллы. Предвещающая приход Антихриста, она заменяет собой Еноха и Илию. Но в отличие от них пророчица не гибнет, а все более полно торжествует над самозванцем. Сначала Сивилла побивает Лжемессию и его раввинов в богословском диспуте, напоминающем «ученые споры» драм раннего Ганса Фольца. Она доказывает, что ложный христос происходит из колена Данова, тогда как Истинный — из Иудина. Потом пророчица сажает Герцога и Лжемессию в «колесо счастья», glücksrad (или la roue de la fortune французских соти, к которым баварская игра очень близка). Это один из распространенных образов верхненемецкого карнавала. Он трижды встречается в «Корабле дураков» Себастиана Бранта. Когда колесо перестает вращаться, Антихрист оказывается под Герцогом. Наконец, чтобы добить самозванца, все еще претендующего на мировое господство, Сивилла вступает с ним в питейное состязание, и тот, совершенно пьяный, валится на пол посреди кабака. Ложный архиерей низвержен. С него спадает маска. Он оказывается ряженым иудеем. Начинаются суд над ним и его казнь, заполняющие две трети объема произведения.

Таким образом, нюрнбергская игра логически завершает триптих. Она доводит его до абсолютного конца, достраивая до полной структуры народного праздника. Если в мистериях XII и XIV вв. Антихрист был низринут божественным вмешательством, в технике deus ex machina, то в фастнахтшпиле он истязуется руками самих же персонажей. Игра инсценирует

святочное развенчание епископа от отроков в терминах эсхатологического мифа:

Ритуал	Тексты		
	1	2	3
Уставная месса; канонический архиерей	**Исходный порядок; владычество Короля**	(Выражен имплицитно)	(Выражен имплицитно)
Комическая месса; епископ от отроков	Увенчание Антихриста	**Карнавальный антикосмос; увенчание и царство Антихриста**	Возвеличивание Антихриста раввинами
Развенчание святочного епископа	Развенчание Антихриста	(В списке отсутствует)	**Развенчание, суд и казнь Антихриста**

Теперь, подобно тому как делал раньше, я укажу ритуальный прообраз литературного мотива развенчания. Мотив этот, по-видимому, следует возводить к плеросису, центральной фазе площадного празднества, а исходно — земледельческого ритуала.

Масленичный плеросис сохранился к XIV—XVI вв. несравненно лучше святочного (может быть именно поэтому он ярче отражен нюрнбергским фастнахтшпилем). Он приходился на так называемый Todaustreiben, праздник мертвецов, вершину февральско-апрельского цикла. Это воскресенье, наиболее близкое ко дню весеннего равноденствия (21 марта), в сущности яв-

лялось древнейшей дохристианской масленицей и по времени совпадало с русскими комоедицами (и городскими Дионисиями Греции). Подвижный календарь Постной Триоди расколол языческую масленицу пополам, частично сдвинув ее в февраль, частично — в апрель, к Пасхе. Однако день мертвецов, приуроченный к четвертому воскресенью Великого поста, остался на прежнем месте. Это самый мелкий и самый важный осколок старинного ритуала. В нем сосредоточены весь смысл и вся глубина масленичной радости.

В этот день средневековая Германия судила, топила, вешала, жгла и драла Зиму. Зиму—Смерть—Турка — и если была необходимость — Чуму. Сведения об этих «забавах» дошли из Франконии и Пфальца, Баварии и Швабии, Силезии и Штирии, Тюрингии и Альтмарка. В южной Баварии они вылились в старейшую «Игру о Танавешеле» (ок. 1420). Ритуальные убийства кукол и масок осуществлялись двумя способами. Первый — масленичная драка, агон (на старонемецком агоне я остановлюсь ниже).

Что же касается второго, то он представлял собой народное шествие, завершающееся казнью чучела. В Силезии, например, Зиму—Смерть, изготовленную из палок, соломы и савана, таскали всем миром по городу, горланя «дьявольские кантики». Фигуру торжественно выносили из домов, тем самым защищая их от смерти. Затем ее несли на городской мост и, предварительно разорвав в клочья, топили в реке. Иногда сжигали или вешали в лесу. Так убивали бабу Марзану лейпцигские проститутки, жившие в XV в. в «пятой коллегии», квартале у Галльских ворот. Так они избавлялись от зимы, а заодно профессиональных болезней и эпидемий.

Старонемецкое изгнание смерти оживает на страницах нюрнбергской игры. Пьеса с ее многолюдностью, оглушающей звучностью, смешением голосов и обилием интонаций — от стилизованных ученых до непереводимой брани — воспроизводит атмосферу народного праздника, когда, по словам Агриколы, «радуется весь мир».

Весь мир, столпившийся вокруг поверженного Антихриста и раввинов, возбужденно обсуждает способ их казни. Вырвать язык. Завернув в материю, сжечь. Привязав к шее камень, утопить. Подпалить. Закутав сеном, бросить в костер. Посадить в выгребную яму. Связав вместе, оставить на перекрестке дорог — их будут бить и терзать. Запихнув в бочку, пустить с горы, чтобы разорвало в клочья. Облить навозом и т. д. В этих пытках нетрудно обнаружить все атрибуты карнавальной казни: огонь, испражнения, воду, расчленение.

Из-за своей приуроченности к февральско-апрельскому циклу, фастнахтшпиль дополняет инсценировку святочного развенчания епископа от отроков мотивами масленичного выноса смерти. Вполне вероятно, что этот акцент был вчитан уже в цюрихскую «Игру об Антихристе». Вчитан анонимным автором ее нюрнбергского списка.

Последняя сотня строк «Герцога Бургундского» выливается в сплошную какофонию. Вопят пытаемые иудеи:

Der erst rabbi
Ei ei ei ei ei
Der 2 rabbi
Ach ach ach ach ach
Der 3 rabbi
Trauen trauen trauen
Der 4 rabbi
Ei das dich Ei das dich
Messia
Peita peita peita

Вокруг них суетятся и сквернословят расторопные шуты-палачи:

Pox leichnam, stinkt der hunt so ubel!
Was possen winds get auß den loch!

Над ними — толпа хохочущих и визжащих людей. Их краткие диалоги и отрывочные реплики, не связанные друг с другом, но соотнесенные лишь с общим предметом, сливаются в нечленимый поток голосов. Это комический антикосмос Средневековья. В нем — привкус агрессии, крови, убийства.

Итак, я рассмотрел три драмы об Антихристе. Их взаимоотношения складываются в ходе передачи друг другу прогрессивных и регрессивных значений. Прогрессивные значения — это тема, композиция и система персонажей. Они последовательно передаются от драмы к драме во временно́й перспективе. Значения регрессивные — это подспудные смыслы, выявляемые через соотнесение с поздней драмой, в которой они нашли более полное выражение. Такой перенос смыслов происходит во временно́й ретроспективе.

Традиция начинается легкой, хотя и многозначной переакцентацией сказания Адсона. Заимствуя у него тему и образы, действо XII в. предлагает новую, трехчастную композицию. Мистерия XIV в. видит в центральном ее звене — царстве Антихриста — комический антипорядок; фастнахтшпиль XV в. узнает в ее последнем композиционном узле — низвержении Лжемессии — карнавальную казнь. Таким образом, все скрытые, имплицитные смыслы получают свое эксплицитное выражение и могут быть ретроспективно опознаны.

Становление традиции сопровождается сменой хронотопа. Пространство постепенно сжимается. От европейского культурного ареала — к одной стране, а от нее — к ландшафту тенсоны. Значение всемирности, впрочем, полностью удерживается.

Линейное, катастрофическое время Proprium de Sanctis переходит в циклическое, замкнутое и четырежды в год возобновляемое время площадного карнавала. Время, параллельное христианскому Proprium de Tempore[9].

СРЕДНЕВЕКОВАЯ ПАРОДИЯ

Теперь я займусь общими закономерностями. По отношению к ним история театра Антихриста — частный, хотя и показательный пример. Показательный и потому мною избранный. В дальнейшем я буду исходить из трех соображений.

Комическая версия противопоставляет исходному тексту, отнесенному к церковной традиции, принципиально иную организацию своего сюжета и художественного мира в целом.

Организация эта, по словам О. М. Фрейденберг, «дается автору в готовом виде, в обязательном порядке»[10]. Дается ритуалом, мифом, фольклором. Она в первую очередь принадлежит местной культуре и уже во вторую — автору и его тексту.

Филологический анализ в состоянии обнаружить эту организацию. Обнаружить, но не объяснить. Ведь область его компетенции распространяется лишь на производный текст, на знак, в котором неполно явлена стоящая за ним сущность. И вот эта-то сущность находится в ведении культурологии. Анализ, таким образом, должен делиться на две части: историко-литературную и культурологическую.

Моя идея заключается в том, чтобы пройти последовательность знаков в обратном порядке, от более — к менее затемненному. От мистерии XII — к действу XIV, а от него — к фастнахтшпилю XV века. Пройдя, «прорваться» за текст масленичной пьесы. И «по ту сторону» текста найти его порождающий принцип — будь он структурой мифа, ритуала или любой иной структурой.

Ритуалу, инсценированному нюрнбергской игрой, посвящены многие страницы «Нейдгарда Лиса», энциклопедии старо-

немецкой архаики XII—XIV вв. Приведу из нее несколько строк:

Гесвайн ринулся на Гесена,..
Энгельдайх противостал Энгельмарну,
Зигенхарт не убоится Зигхера,
Эбергард – Эбергера,
а Перингер – Пертольда.

(ст. 2622–2628)

Бой сопровождается этикетными хулами, насмешками и угрозами. Это масленичный агон. Обращает на себя внимание подбор имен его участников. В каждой паре они сходны основами и различны переменными флексиями. Такой подбор станет понятен из анализа старонемецкой тенсоны.

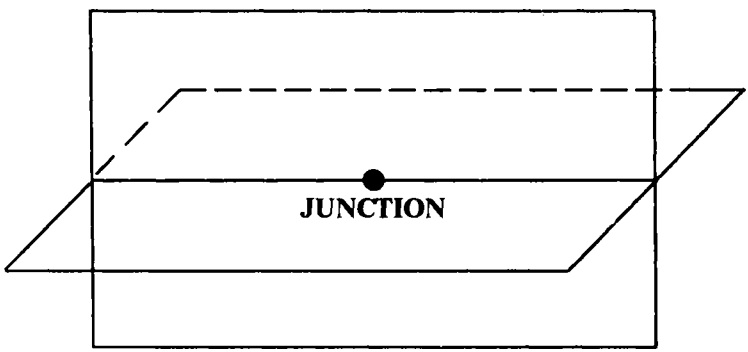
Она состоит из перемежающихся рядов реплик Зимы и Лета. Оба ряда объединяются в две отдельные, независимые и конфликтующие друг с другом образно-языковые стихии. Тенсона — это спор разных видений мира, разных его концепций. Противопоставленность двух голосов — Зимы и Лета — становится явной при появлении областей их пересечения. Ими являются некоторые произвольно выбранные реалии быта. Они последовательно определяются с двух противоположных точек зрения.

Нива: белая (Зима), зеленая (Лето). Грабли, вилы, кочерга: чтобы бросать сено в печь (Зима), грузить сено в телегу (Лето). Гроб: мертвенный (Смерть), проросший семенем (Жизнь) и т. п.

Не лишено интереса следующее свойство тенсоны. Каждый образ, попеременно втягиваясь в ее знаково-языковые стихии, теряет свое тождество. Он равен себе в плане предметного содержания и себе же противопоставлен в плане смысла. Динамический образ — назову его так — это совпадение тождества и различия. Такое совпадение отражено в подборе имен участников масленичного агона.

Стремясь к терминологической точности, я прибегну к теории «двойной ассоциации» Артура Кёстлера. Его работа «Комизм»[11], «анатомический атлас» пародии и смеха, переполнена

чертежами. В центре каждого — точка. Она лежит на прямой пересечения двух плоскостей. «Нейтральный» предмет — нива, вилы, гроб — опрокинут в отдельные потоки сознания. Точка, его изображающая (junction), одновременно принадлежит двум плоскостям, или оперативным полям (operative field). Каждое из полей создано избирающим оператором (selective operator): Зимой и Летом, Смертью и Жизнью. Организуя образы — члены поля (members of field), оператор выстраивает свой миф о мире и его вещах. Если как-то организованный знак (мертвенный гроб) попадает во второй миф, тем самым становясь junction, то он обретает вторую огласовку (гроб, проросший семенем) и, следовательно, динамическую структуру (мертвенный гроб, проросший семенем).



Теория двойной ассоциации обнаруживает чисто интеллектуальную, интеллектуально-диалогическую природу смеха. Она, однако, упускает один существенный момент. Дело в том, что тенсона не со-, а противополагает «начало... и конец» динамического образа. Образ читается не

гроб мертвенный /и/ проросший семенем,

а

гроб /не/ мертвенный, /но/ проросший семенем.

Тенсона, будучи посредницей между ритуальным истощанием и полнотой, конструирует свои образы так, что идея смыслового роста (от истощания — к полноте) становится им внутренне присущей.

Идея роста задана в тенсоне откровенно и примитивно. В каждом ее витке — а он называется шванком — реплика Лета стоит второй. Она всякий раз перекрывает исходную реплику Зимы. Ее утверждение о предмете заключительное и потому истинное.

О формах бытования тенсоны внутри масленичного ритуала написано в «Истории гротескно-комического» К. Фр. Флёгеля, Фр. В. Эбелинга и М. Бауера[12].

На площадях швейцарских и баварских городов в окружении толпы становилось двое мужчин. Первый, Смерть, — с кнутом и в шубе. Второй, Жизнь, — почти голый, в легкой рубахе, с молодым деревцем в левой и бичом в правой руке. Обе маски стегали друг друга по плечам, восхваляя себя и хуля противника. Это и есть тенсона, иначе штрайтлид, песня-прение. Когда в горах Оденвальд, на юго-западе Германии, побеждала Жизнь, она раздирала ризы Смерти — солому и мох — и доставала из ее «утробы» цветущую ветвь.

Масленичный агон удобно описать с помощью формулы Клода Леви-Строса[13]:

$$f_x(a) : f_y(b) : : f_x(b) : f_{a^{-1}}(y).$$

Здесь терминами a и b обозначены ритуальные маски-соперницы. Первая из них, Смерть, связана с отрицательной функцией x; вторая, Жизнь, — с функцией положительной y. О смысловом наполнении функций я сужу по дошедшим до нас тенсонам. В каждой из них выделен отдельный акцент: пищевой («Прение о Рыбе и Мясе», «Воде и Вине»), сезонный и вегетативный («Прение о Зиме и Лете»), половой и возрастной («Прение о Матери и Дочери») и т. д. Функция, вероятно, — одна из возможных перекодировок своего аргумента, Смерти и Жизни: x означает воздержание, старость, порядок, отсутствие пищи и растительности; y, наоборот, — половую потенцию, молодость,

«чреватый» хаос, обилие зелени и скоромной пищи. Левая часть формулы описывает исходную ситуацию, правая часть — ситуацию заключительную. Напав на Смерть, Жизнь уничтожает ее. Это помечено как отрицание аргумента (a-1). Мифологема убийства Смерти наряду с ритуалемой выноса Смерти из города — одна из популярных в эпоху позднего Средневековья.

Функция Жизни принимает форму агрессии и нападения. Оставаясь положительной по существу, она становится отрицательной по своей интенции. Погребальный смех, чумные пиры, спортивные состязания во время тризны наглядно демонстрируют несовпадение интенции с действительным содержанием. Что же касается положительной функции, то теперь она обозначена $f_x(b)$.

«Последний член $f_{a-1}(y)$ со всей очевидностью показывает, что перед нами не только аннулирование исходной ситуации, но некоторая дополнительная характеристика, определенная новая ситуация, являющаяся результатом спирального развития мифа»[14]. Функция y становится термином в правой части. Положительные атрибуты маски теперь от нее отчуждены и абсолютизированы. Они переросли в карнавальную пластику, в комический антикосмос, во всенародное ликование.

К отчуждению собственно и сводится плеросис. По логике ритуала для перехода от истощания к полноте необходим некоторый, взятый извне запас энергии. Он — в жертвенном животном, в частности козле. Козел — «святой зверь Донара», древний предок средневекового шута. Мифологические представления о козле подчеркивают его исключительную сексуальность (в сниженном виде — похотливость) и плодовитость. Заклав, расчленив и потребив козла, община причащается его жизнетворной энергии. Энергия отчуждается от своего носителя и становится собственностью коллектива.

Смысл антиповедения и комического антипорядка заключается в том, что он выражает в знаках, выявляет эту энергию вовне. Она — в перевернутых вверх тормашками служебниках, в очках с ореховой скорлупой, в драных ризах и клирос-

ном козлоглашении. Она — возвращаясь к тенсоне — во второй огласовке динамического образа, в карнавальном мифе о мире и его вещах. Убитое животное возрождается не непосредственно, но в сложной технике символов.

Тенсона переносит смысловую тяжесть с действия на соотношение его «начала... и конца», исходной и конечной парадигм:

$$f_x(a) : : f_{a-1}(y).$$

Центральная группа посредника

$$f_y(b) : : f_x(b)$$

находится вне текста, в ритуале. Я «вчитываю» ее в произведение — как вчитываю антифонный хор в веснянку, загадывающего — в загадку.

В средневековой Германии плеросис представлен своими поздними формами. Жестовая практика — развенчание и избиение дурацкого епископа в Эльзасе, приготовление и потребление быка в Гамбурге, пляска вокруг первого цветка на Дунае, — накладываясь на древний ритуал, принимает его значения.

Завершая очерк архаической пародии, я хотел бы обратить внимание на ее магичность. Предполагается, что любой предмет окружающего мира может быть не изображен, но реально явлен, дан в своем символе, речевом или живописном. И если пародия манипулирует символами, разрушая старые и создавая новые, то она в некотором смысле манипулирует и стоящими за ними реальностями. Она, наделяя эти реальности энергией через их «комические иконы», приводит в весеннее движение космос.

Напомню: ритуал — субстрат пародии, пародия же — структура ритуала. Опускаю его историю. Историю постепенного падения и превращения в карнавал. Историю развала логики и взаимной обусловленности его частей. Опускаю также очерк позднесредневековых форм плеросиса.

И перехожу к пародии XIV—XVI вв. — той, что дана нам в пуантированных произведениях того времени: масленичной

пьесе, шванке, басне, загадке, буффонном прении, карнавальной речи, паремии. Легко доказать — и это отчасти делает Пьер Маранда в «Структурных моделях в фольклоре»[15], — что перечисленные литературные формы обладают сходным строением. Строением пародии. (У Маранды — так называемое удачное посредничество, модель № 4.) Некогда порожденная ритуалом, затем от него эмансипированная и ставшая общекультурной структурой, пародия дается теперь авторам «в готовом виде в обязательном порядке».

Пародия в шванке. 46-й анекдот книги об Уленшпигеле повествует об очередной проделке шута. Устроившись в пивоваренную мастерскую подмастерьем, Тиль следит за варкой пива в отсутствие хозяев, ушедших на вечеринку. На определенной стадии варки шут должен опустить в чан дозу хмеля (hopfen), но вместо этого бросает в кипящий отвар пса Хмеля (hopfen). Поводом к этому послужило сходство имен. Предложу разбор шванка.

Варка пива, как и шитье волчьих шуб (47) или приготовление пищи (63), является упорядоченным ремесленным процессом. Почти в каждом шванке упорядоченность приобретает более широкий смысл культурности. Процесс культурен, так как упорядочен и выверен до мелочей и этим противопоставлен подвижности и асоциальности шута. Культура производства подчеркивается через сленговое изречение. Сначала однозначное, оно развивается по ходу повествования в двузначное слово. Wolf — крестьянский кафтан, wolf — волк. Второе значение общеязыковое; первое — производное, переносное (с сырья на продукт), но восходящее ко второму. При разных точках зрения — изнутри и извне уклада — слово разворачивается к наблюдателю своими разными значениями: сленговым и общеязыковым. Что для ремесленника — кафтан (wolf), хмельная добавка (hopfen), то для шута — волк (wolf), псовая кличка (hopfen). Шут стоит вне быта, церкви, общества, производства с системами их внутренних и потому необязательных для шута смыслов.

Итак, я вернулся к строению тенсоны и ее динамических образов. В отличие от тенсоны, правда, группа шута-посредника

$$f_y(b) : : f_x(b)$$

находится не вне, а внутри текста.

Как и плеросис, шванковый поворот построен на отчуждении. Пришедший в цех, но оставшийся чуждым его языковой ситуации, шут переносит, экстраполирует на него свою инаковость. Рождается смеховой «мир навыворот», ограниченный стенами цеха.

Древнему ритуалу весьма близки анекдоты, где фигурирует... мертвый шут. Крестьяне раздирают тело Нейдгарда копьями. Из-за странных случайностей никак не удается похоронить Уленшпигеля. Откуда-то прибегает разъяренная свинья, разгоняет попов и бегинок, переворачивает гроб. Он соскальзывает в могилу, его закапывают стоя... Как некогда убитый козел возрождался в карнавальном антипорядке, так мертвый шут воскресает в идиотских приключениях своего трупа.

Сохранив строение древней предшественницы, средневековая пародия утратила многие ее черты. Она не онтологична, поскольку на такую глубину теперь претендует католицизм. Она не магична, поскольку образ мыслится не явлением, а изображением вещи. Она бесцельна, поскольку замкнута в выдуманной ситуации анекдота[16]. Она бессмысленна, поскольку утратила ритуальные задания и в силу этого стремится обрести новые, оправдывающие ее мотивации: антицерковные, социальные и другие, которые в конечном счете затемняют ее исконное содержание. Средневековая пародия, наконец, дробна. Антиповедение, изобилие, физическая сила, мощь, сексуальность, колдовство, лень, агрессивность, глупость, мудрость и множество иных оттенков, некогда существовавших в нечленимом единстве и составлявших смысл друг друга, она разъединяет и разводит в разные тексты. Между тем хулиганство Каленберга и Уленшпигеля, ворожба Раша, колдовство и любвеобилие Фауста, мудрость и глупость Шильдбюргеров, богатырская сила Лоя, злобность «диких лю-

дей» альпийского Цейхзельмаура — все это оттенки единого карнавального антикосмоса.

Пародия содержит в себе основную информацию о смеховой культуре Средневековья, в частности, ее представления о времени, пространстве, человеческой практике. Время пародии — это время ритуального цикла. Пространство дано в двух качествах, исходном и конечном. Если в тенсоне оно охватывает весь мир, а в паремии свернуто в отдельную точку мира, то в шванке оно задано фрагментом этого мира и чаще ограничено интерьером.

Время и пространство мыслятся друг через друга. Время? — Необходимое для преобразования пространства. Пространство? — То, что преобразуется за время ритуального цикла. То и другое связаны человеческой активностью, медиацией. Отсюда — аристотелевский примат действия над характером (ср. «Поэтику»). Характера, впрочем, нет еще вовсе. Есть примитивная типизация. Персонаж, определяемый через пол, возраст и социальный статус, существует как формально необходимая точка, как приложение к действию. Действие — первично. Персонаж, прикрепленный к своим поступкам, — вторичен.

Пародия не в состоянии освоить длительное время человеческой жизни. Его нет ни в народной книге, ни в циклической пьесе, содержащих несколько событийных поворотов. Их время — не опытно, не устремлено от прошлого к будущему. Оно — циклично, замкнуто на себя, повторяемо и религиозно. Человеческая жизнь изображена здесь в виде множества отрезков, связанных друг с другом чисто механически. Время переживается лишь внутри отрезка-цикла. Интервалы между отрезками (шванками, эпизодами фастнахтшпиля) не имеют ни измерения, ни смысла. Они выпадают.

До сих пор я «анатомировал» пародию. Но что она представляет собой как целое, как культурный феномен?

Ритуалема? Некогда она ею была. Но к XIV в., когда писались первые собственно немецкие народные книги, пародия уже вполне эмансипирована от ритуала и едва помнит давнее родство.

Принадлежит ли она ряду «мифологема—мотив—сюжет»? Нет. Ведь эти обладают конкретным содержанием. Пародия же его не имеет.

Пародия — это общекультурный «способ полагания смысла»[17], это «пустая» арматура. Арматура, чья несомненно существующая семантика абстрактна и беспредметна.

Потому-то пародии необходим инокультурный миф и инокультурный текст. Только с его помощью она переходит из потенциального состояния в реальное, из абстрактного — в конкретное, из беспредметного — в предметное. Пародия ищет речевой субстрат для своего закрепления и очередного выявления. И она находит его в пришлых, в частности международных, мотивах.

Таким образом, процесс усвоения нельзя понимать как одностороннюю активность местной культуры — при полной пассивности пришлого мотива, который должен быть «съеден» и «переварен» этой культурой. Мы имеем дело с симбиозом, т. е. взаимовыгодным сотрудничеством. Смеховая культура способна себя реализовать и выявить только в контакте, на стыке с иной культурой.

Речь прежде всего идет о заимствованиях из географически смежных культур: французской и нидерландской — в XIII—XIV веках, итальянской — в веке XV.

«Поп Амис» Штрикера, написанный около 1236 года, — чистейший образец того, как комическая культура южной Германии осмысляет и реализует себя на романском фабульном материале. Дальше — больше. Ориентированные на «Амиса» «Поп из Каленберга» (вторая половина XIV в.), «Тиль Уленшпигель» (1515), «Петер Лой, другой Каленберг» (1557), — они полны мотивов, взятых из фаблио и фарсов, изопетов и латинских примеров.

Переход мотива из романской городской литературы в немецкую, по-видимому, не сопровождался его коренной переработкой. Речь ведь идет о стадиально однородных, хотя исторически разновременных литературах. Отсюда — их известная

поэтическая близость, сходство сюжетообразующих факторов и, как следствие, самих сюжетов.

Другой источник заимствований — местные инокультурные традиции. Еретическая, клерикальная, куртуазная. Примеры я привел выше. Теперь скажу об исключениях.

Бюргерский роман, как известно, — последний этап жизни рыцарского эпоса. Различия между первым и вторым очевидны, но они стилевой, вкусовой природы. Пародия здесь никак не задействована. Дело, вероятно, в том, что «Прекрасная Магелона», «Роговый Зигфрид», авантюрный «Морольф», «Фортунат» и другие, в отличие от «Нейдгарда Лиса», не спустились в «карнавальный подвал» городской цивилизации. Они остались вне силового поля смеховой культуры, вне ее смыслопорождающего механизма.

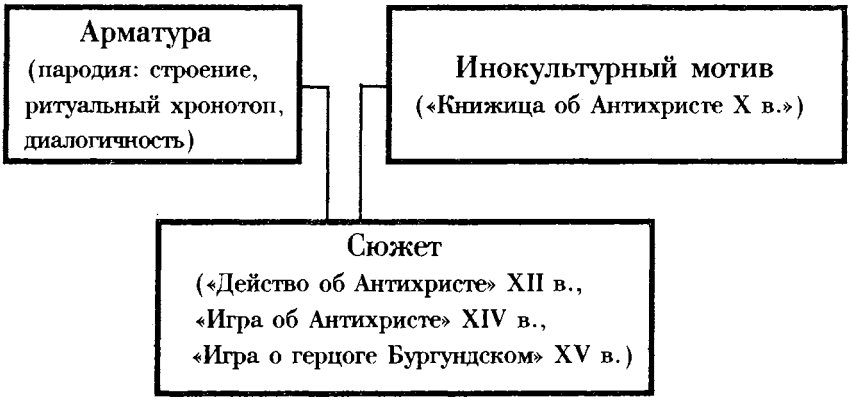
Наконец, третий источник. Идущий из глубины времен набор древнейших архетипов: космос, хаос, культурный герой, трикстер. В пределах культуры карнавала они резко меняют свое качество и ценностные характеристики.

Космос — отрицателен, хаос — положителен. Переход от мифа к ритуалу влечет за собой снятие их глухой оппозиции. Одна за другой следуют инсценировки мифологического правремени и первобытного хаоса форм; цикл сменяется циклом; «конец» первого подхватывается «началом» второго; ветхий космос чреват хаосом, хаос — молодым космосом. Вместо статичного противостояния — круговорот, диалектика смертей и воскресений.

Трикстер и средневековый шут. Первый — далекий предшественник, второй — столь же далекий потомок? Возможно. Но древневерхненемецкая номинация tôre (совр. Tor) — а она встречается еще в штрикеровском «Амисе» — возводит шута к Донару/Тору[18], т. е. древнегерманскому громовнику, культурному герою, богу плодородия. Этимология подтверждена обширной иконографией. Уясняется связь шута с козлом, ведь «der Bock war Donars heiliges Tier». (В народной книге Г. Хайдена читаем о Морольфе: платье — «шерстяная накидка», а «шапка из козьей шкуры», на ней «виднеются рога», его

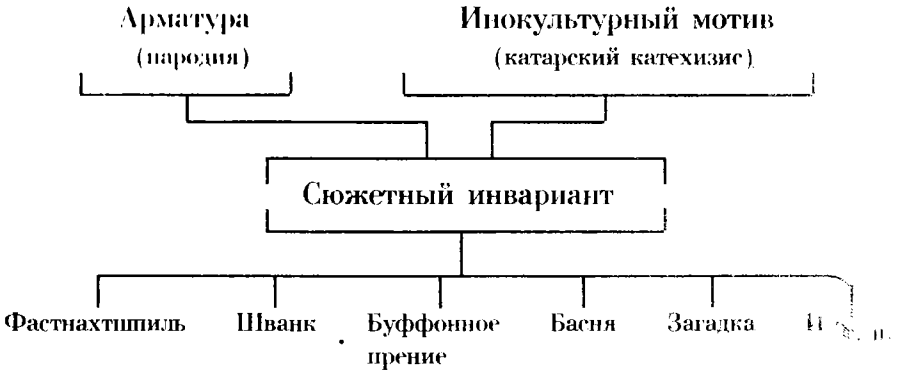
вид «напоминает козла», ст. 43—68.) И дело, конечно, не только в этимологии, но также в семантике. Шут — не только разрушитель ветхого космоса, он еще — демиург хаоса, «золотого века», новых форм, смыслов и ценностей.

Итак, я пытался раскрыть следующие положения. Если история миграции удовлетворительно объясняет появление мотива в пределах местной культуры, то никак не объясняет новую внутреннюю организацию, которую мотив приобретает в этой культуре. Способ и характер организации выводим из местной, автохтонной традиции. Она рождается в процессе нового, оригинального смыслополагания на инокультурно организованном знаке. Через единство смыслополагания весь полигенетический материал организуется в знаковое единство культуры.



Чаще, однако, вхождение мотива в смеховую культуру бывает опосредованным, двухступенчатым. Попав в нее и обретя новую организацию — организацию пародии, международный мотив становится общим инвариантом своих многочисленных и разножанровых воплощений. Мотив движется не в отдельном «этаже» — жанре культуры, но сразу во всей ее толще: как шванк, фастнахтшпиль, басня, загадка, буффонное прение, слово-клише, паремия, наконец, как смешанное, гибридное образование (большинством перечисленных форм представлена, например, австро-баварская традиция Нейдгарда Лиса).

Это прямое следствие общей изоморфности комических жанров. Каждый из них является структурным вариантом пародии. Каждый из них есть свое иное, форма инобытия другого жанра, момент постоянного перетекания и становления фольклорного материала.



(Старонемецкая традиция Соломона и Морольфа.)

Устная традиция, представленная различными жанрами, записывается в авторской народной книге и циклической пьесе. Одна из таких книг — «Соломон и Морольф» Грегора Хайдена (вторая половина XV в.). Одна из таких пьес — «Игра о короле Соломоне и Морольфе» Ганса Фольца (между 1482 и 1494 гг.).

Примечания

1 Памятники средневековой латинской литературы X—XII веков. М.: Наука, 1972. — 413 с.

2 *Андреев М. Л.* Второе рождение европейской драмы. (Рукопись)

3 *Flögel K. Fr., Ebeling Fr. W.* Geschichte des Grotesk — Komischen. Leipzig: Werl, 1862. — S. 229.

4 *Fromm H.* Riesen und Recken // Arbeiten zur deutschen Literatur des Mittelalters. Tübingen: Max Niemeyer Verl., 1989. — S. 305—324.

5 *Michael W. F.* Das deutsche Drama des Mittelalters. Berlin; N. Y.: De Gruyter, 1971. — S. 94.

6 Прекрасная Магелона. Фортунат. Тиль Уленшпигель. М.: Наука, 1986. — С. 202.

7 Небезынтересно, что английское слово shop обозначало в средние века не только мелкую мануфактуру (цех и лавку при нем), но и производственный жаргон.

8 *Андреев М. Л.* Средневековая европейская драма. Происхождение и становление (X—XII века). М.: Искусство, 1989.

9 В литературе средневековой Германии известна традиция, симметричная истории антихристовых драм. Она также состоит из трех текстов и... развивается в обратном порядке. 1. Старонемецкая тенсона «Прение о Жизни и Смерти». 2. Любекская «Игра о Смерти и Жизни» Николая Меркатория (1484), принадлежащая жанру «плясок смерти». 3. Базельский моралите «Десять возрастов мира» Памфилиуса Генгенбаха (1515). Развитие традиции сопровождается постепенным разрушением карнавального хронотопа и разрастанием времени Proprium de Sanctis.

10 *Фрейденберг О. М.* Миф и литература древности. М.: Наука, 1978. — С. 13—14.

11 *Koestler A.* The Comic // Insight and Outlook. N. Y.: Macmillan, 1949. — P. 3—110.

12 *Flögel K. Fr., Bauer M.* Geschichte des Grotesk — Komischen. In 2 Bd. München: Müller, 1914.

13 *Lévi-Strauss C.* La structure des mythes // Anthropologie structurale. P.: Plon, 1968. — P. 227—255.

14 *Meletinsky E.* Structural-Typological Study of Folktales // Soviet Structural Folkloristics. The Hague; Paris: Mouton, 1974. — P. 28.

15 *Maranda E. K., Maranda P.* Structural Models in Folklore and Transformational Essays. The Hague; Paris: Mouton, 1971.

16 *Лихачев Д. С., Панченко А. М., Понырко Н. В.* Смех в Древней Руси. Л.: Наука, 1984.

17 *Великовский С. И.* Культура как полагание смысла // Одиссей. М.: Наука, 1989. — С. 17—20.

18 *Евреинов Н. Н.* Первобытная драма германцев. Петроград: Полярная звезда, 1922.

Институт высших гуманитарных исследований

Чтения
по истории и теории культуры

Выпуск 6

Ольга Вайнштейн

Язык романтической мысли

О философском стиле Новалиса и Фридриха Шлегеля

Выпуск 7

И.Е.Данилова

«Цветок Тосканы, зеркало Италии»

Флоренция XV века: голоса современников

Выпуск 8

И.Е.Матюшина

Магия слова

Хулительные стихи и любовная поэзия скальдов