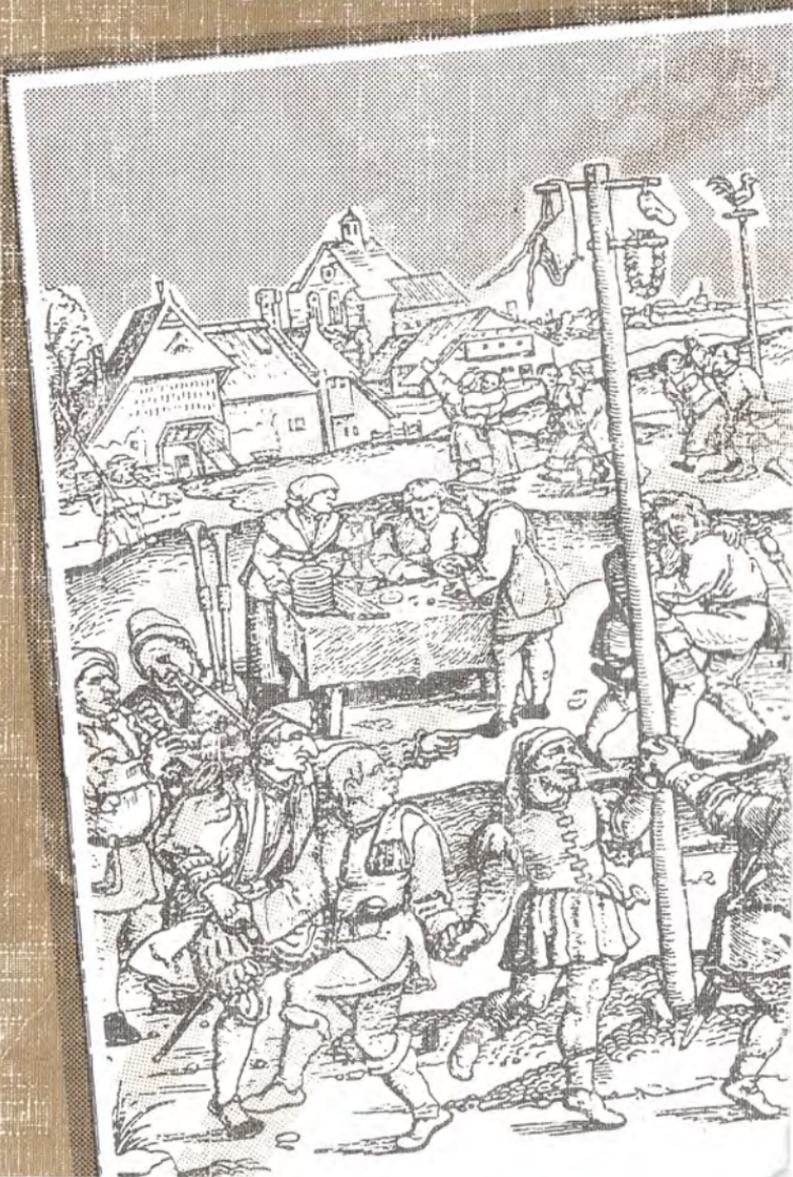


# НАРОДНАЯ КУЛЬТУРА ГЕРМАНИИ

М. Ю. Реутин



БИБЛИОТЕКА СТУДЕНТА

Российский государственный  
гуманитарный университет

Институт высших  
гуманитарных исследований

М. РЕУТИН

# НАРОДНАЯ КУЛЬТУРА ГЕРМАНИИ

ПОЗДНЕЕ  
СРЕДНЕВЕКОВЬЕ  
И ВОЗРОЖДЕНИЕ

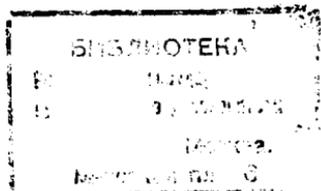


БИБЛИОТЕКА СТУДЕНТА

МОСКВА 1996

Рецензенты:

д-р филологических наук *С.Ю. Неклюдов*  
академик *В.Н. Топоров*



16162-97

ISBN 5-7281-0151-8

© М.Ю. Реутин, 1996

© Российский государственный  
гуманитарный университет, 1996

# ОГЛАВЛЕНИЕ

5

ВВОДНЫЕ  
ЗАМЕЧАНИЯ

16

ГЛАВА I  
Карнавал

63

ГЛАВА II  
Устная культура  
средневекового  
города

103

ГЛАВА III  
Карнавал  
и католицизм

143

ГЛАВА IV  
Фольклорный театр  
Германии XIV-XVI вв.

211

ЗАКЛЮЧЕНИЕ



## ВВОДНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ



*В 80-е годы*, благодаря изданиям Рейнера Грюбеля, Александра Кемпфе и Ренаты Лахман<sup>1</sup>, Германия познакомилась с основными произведениями М.М.Бахтина. Начало 90-х ознаменовалось бурной дискуссией вокруг идей русского филолога. Дискуссия развернулась на страницах выпускаемого в Гейдельберге журнала «Эвфорион»<sup>2</sup>. Спровоцированная заметкой мюнхенского культуролога Дитца Рюдигера Мозера, она скоро вышла за пределы немецкого литературоведения и переросла в международную. В ней были сопоставлены – как кажется, без особого результата – разные, а порой и противоположные оценки: от резко (Д.Р. Мозер) и умеренно (А.Я.Гуревич) критических – до сочувственных (Хейди Греко-Кауфман, Цюрих) и вполне восторженных (Елена Нерлих-Слатева, Иена). Хочу сразу оговориться, что предметом обсуждения стал комплекс бахтинских идей, связанных исключительно со средневековым комизмом и карнавалом.

Тон дискуссии задавал Д.Р.Мозер. Среди прочих ее участников он является единственным, к тому же признанным в Германии, специалистом в области карнавальных торжеств. В 1986 г. Мозер издал обстоятельный и превосходно иллюстрированный труд «Фастнахт – фашинг – карнавал. Праздник “перевернутого мира”»<sup>3</sup>. И хотя, в сравнении с книгой о Рабле<sup>4</sup>, работа Мозера построена совершенно иначе – в центре внимания находится не отдельный текст, но

культурная традиция в целом, — хотя написана она не столько на романском, сколько на немецком материале, в ней осуществлена попытка воссоздать ту реальность, обобщенный образ которой был некогда построен в знаменитом произведении Бахтина. После ее написания в западногерманской медиевистике утвердились две научные модели карнавала. Они отражают единый объект, они тождественны по объему, они различны, ибо в основу каждой положен свой порождающий принцип, — и они, следовательно, взаимоисключающи. Именно этот факт, несовместимость двух моделей, стал причиной той энергичной критики, которой подверг теорию Бахтина мюнхенский историк культуры.

Иначе звучат критические замечания А.Я.Гуревича. Последний, насколько можно судить, никогда не задавался целью создать соизмеримое бахтинскому или мозеровскому учение о карнавале. Более того, Гуревич считает, что «необоснованно делать из карнавала, этого календарного праздника позднесредневекового европейского города, ведущий мотив народной культуры»<sup>5</sup>. Если Мозер разрушает построения Бахтина, желая воздвигнуть на их месте свое интеллектуальное сооружение, то его российский коллега подобной сверхзадачи перед собой не ставит. Гуревич объявляет бахтинский конструкт «скорее мифологией карнавала и смеховой культуры, нежели их действительной историей»<sup>6</sup>, но его критика, и именно потому что не содержит равноценной альтернативы, объективно имеет дополняющий, корректирующий характер. Это не опровержение, но попытка преодоления, а потому отчасти и защиты Бахтина. Преодолением же может стать лишь выработка новой концепции карнавала, в которой были бы учтены не только бахтинские идеи, но и поправки Гуревича. То и другое необходимо соотносить с выкладками Мозера.

Свои замечания А.Я.Гуревич впервые сформулировал в «Проблемах средневековой народной культуры»<sup>7</sup>. Им, к сожалению, было суждено остаться единственным в русской филологии образцом систематической критики Бахтина, развернутой на материале, с которым работал он сам. Отечественная филология, главным образом молодая отечественная филология, восприняла Бахтина некритически и

крайне догматично. Бахтинская доктрина карнавала усвоена абстрактно, вне ее и без того слабой временной и географической локализации; усвоена тотально, как цельное: в принципе неразложимое учение; усвоена в бахтинском «се речевом воплощении». Из рабочей модели, каковой была задумана, она превратилась в квазирелигиозный феномен. Справедливости ради надо сказать, что подобное восприятие спровоцировано самой же книгой о Рабле. Помимо естественной аналитико-познавательной интенции, в ней присутствует воля к построению самодостаточного, имеющего цель в себе и не требующего дальнейшего развития понятийного космоса. И если у Бахтина эти начала уравновешены, то в «бахтинiane» второе уже доминирует. «Бахтинiane» составляют тексты, не развивающие самостоятельное смысловое, в частности речевое, пространство, но эксплуатирующие, паразитирующие на пространстве чужом, именно бахтинском. Разворачивание таких текстов – к ним принадлежат, например, тексты В.П.Даркевича<sup>8</sup> – напоминает «бег по кругу» в пределах заданной грамматики понятий и терминов («мениппея», «амбивалентность», «материально-телесный низ»...). Прорыв за очертание круга, смысловой простот решительно невозможен. В таком положении пересмотр бахтинской понятийной грамматики, ее релятивация, разведение вещей и их знаков совершенно необходимы.

Анализируя теорию карнавала, Д.Р.Мозер, а затем и А.Я. Гуревич пришли к заключению, что в основу ее аксиоматики (пласта недоказываемых и зачастую нерелефлируемых исходных посылов) легла *ленинская идея о наличии в классовом обществе двух культур: угнетателей и угнетенных*. Их противостояние сведено в книге о Рабле и «средневековой» главе монографии о Достоевском<sup>9</sup> к оппозиции церковно-государственного официоза и карнавальной площади. Бахтин является, однако, не только воспитанником, но и критиком эпохи сталинизма. Бессознательно перенося в прошлое современный ему антагонизм государственно-репрессивных институтов и народа («пролетариата», настаивает Мозер), он отдает свои симпатии второму. Европейский карнавал Позднего средневековья и Возрождения нагружается в условиях советского тоталитаризма 30-50-х годов мощнейшей

компенсаторной функцией. Бахтинский карнавал – это миф не только по своей структуре, но и по своей духовной, доумной направленности.

Такая направленность повлекла за собой восприятие научной теории Бахтина как самоценной виртуальной реальности. Последняя не может быть пересмотрена на том языке (в широком смысле), в котором осуществлена. Если мы привлечем исторические факты, казалось бы противоречащие теории Бахтина, но воспользуемся для их описания ее понятийной грамматикой, то мы так интерпретируем, так деформируем эти факты, что они логично и как бы неизбежно в нее встроятся и ее дополнят. Иными словами, использование бахтинской понятийности не только приведет к бахтинским же выводам, но и вызовет иллюзию независимости, самостоятельности исследования. Теория смеховой культуры будет добросовестно пересмотрена и...очередной раз подтверждена подобно тому, как подтверждаются религиозные истины.

Исходя из сказанного, необходимо отдавать себе отчет, что, противореча своим же заявлениям, Гуревич и Мозер противопоставляют учению М.М.Бахтина отнюдь не факты (ибо «нейтральные» факты едва ли способны противостоять учению), но якобы факты, на деле – иные интерпретации фактов, насыщенные фактурой концепции. Что это за концепции?

1. Карнавал – культурный феномен Позднего средневековья. Впервые датированный ок. 1200 г., *он не может быть возведен ни к античным сатурналиям, ни к местным архаическим культам.* В отличие от Мозера, считающего карнавал Церковью установленной институцией, а потому отрицающего его какие бы то ни было внецерковные истоки, А.Я.Гуревич упоминает о некоем «карнавале до карнавала» – танцах, играх, шутовских переодеваниях и т.д. Это упоминание, впрочем, не имеет концептуальной весомости.

2. «Карнавал до карнавала», согласно Гуревичу, перерастает в полноценные городские празднества по мере того, как из маргинального явления превращается в *факт культурной системы средневековья* и обретает *системные же связи с иными культурными традициями:* церковной, куртуазной и, до-

бавлю я, сектантской. Между этими традициями и карнавалом нет стены, нет вчитанного Бахтиным однозначного антагонизма. «Диалогичность средневековой культуры нужно мыслить не как спор между двумя метафизически противопоставленными целостностями, не как «спор глухих», а как присутствие одной культуры в мысли, в мире другой и наоборот; карнавал отрицает культуру официальной иерархии, имея ее внутри себя, – но, со своей стороны, не включает ли в себя эта последняя и смеховой принцип?»<sup>10</sup> Системность отношений карнавала и сопредельных ему традиций ярко проявлена в поэтике многочисленных произведений средневековья: экземпла, плясок смерти, комических зеркал, всепьянейших литургий и т.п. Под стать им и внелитературные массовые пантомимы – пасхальный смех, службы осла, святочные мессы иподьяконов.

Что касается мюнхенского историка культуры, то он вполне солидарен с А.Я.Гуревичем. Демонстрируя плотную вписанность карнавальных торжеств в годовой богослужебный круг, Мозер, однако, отказывается видеть в них иной по отношению к этому кругу сюжет. Карнавал, повторю за Мозером, – хотя и парадоксальное, но в знаковом смысле прямое, непосредственное продолжение католицизма.

3. Карнавал, каким он предстал в работах М.М.Бахтина, является скорее антропологической (литературно-поэтической) константой, нежели исторической реальностью. Обратив внимание на слабую географическую и временную (в том числе календарную) привязку карнавальных празднеств, Д.Р.Мозер подчеркивает, что его российский предшественник рассматривал их не в диа-, а синхроническом срезе. Бахтин не дал истории карнавала. Эта последняя понята самим Мозером крайне позитивистски – не как история ритуала во временных видоизменениях и смене качественных состояний его знаковой системы, но как история возникновения и тиражирования отдельных образов и мотивов. Опровергая вывод Бахтина о закате карнавала в новое и новейшее время, Мозер приводит свидетельства его современного расцвета в Рио-де-Жанейро, Кёльне, Мюнхене, Риме.

4. В своих построениях М.М.Бахтин опирался на ложное, модернизирующее представление о карнавале как об

общественном событии, в котором принимает участие все или почти все население средневекового города. Таков карнавал XVIII-XX вв., запечатленный в гётевском описании римской масленицы 1788 г. Описание это послужило, вероятно, основой для глубоких интуиций, впоследствии сформулированных и выговоренных в книгах о Рабле и Достоевском. Старый карнавал – а Бахтин информирован о нем весьма посредственно – был существенно иным, немногочисленным. *Карнавал XIII-XVI вв. – отнюдь не массовое явление.* Подтверждением могут служить прекрасно документированные Метцгершпрунг и Шёнбартлауф Нюрнберга. Их организовывали небольшие инициативные группы: цех либо церковная община, и число их участников, перечисленных в летописях поименно, никогда не превышало двух-трех десятков. Более того, половина городского населения, немецкие женщины, допускалась в число ряженых лишь с 1701 г. Все это, полагают Гуревич и Мозер, идет вразрез с бахтинской моделью всенародного карнавала, где устранено деление на «актеров» и «зрителей». Такое деление существовало, хотя игровое и зрительское пространства были взаимно проницаемы.

5. Помимо перечисленных моментов, Д.Р.Мозера не устраивает *слишком широкое, некритическое использование Бахтиным термина «карнавал».* Мюнхенский культуролог настаивает, чтобы им обозначались не все – зимние, весенние, летние и осенние, – но только февральско-мартовские празднества, предшествующие Пепельной среде и посту. Название «карнавал» едва ли приложимо к немецкой традиции, выработавшей ряд его местных синонимов, главные из которых – «фастнахт» и «фашинг».

6. К числу недостатков теории Бахтина должна быть также добавлена, по мнению А.Я.Гуревича, крайняя *непроясненность вопроса о соотношении смеховой и народной культур.* Вторая, по-видимому, не сводится к первой, ибо, кроме ритуального и фольклорного комизма, включает в себя посторонние по отношению к нему знаковые образования: ереси, апокалиптические страхи и фобии (к иноверцам, ведьмам, еретикам, евреям). Народная культура средневековья состоит из множества субкультур и ментальностей – крестьян и горожан, ремесленников и купцов, низшего рыцарства, мо-

нашествия, духовенства. Все это разнообразие невозможно покрыть единой доктриной «умирающего и воскресающего родового тела».

В одной из частных бесед А.Я.Гуревич следующим образом прокомментировал выход в свет бахтинской книги о Рабле в 1965 г. Она вызвала шок; сложилось впечатление, что в ней открыта культура, ранее почему-то не привлекавшая интерес исследователей. Культура эта чрезвычайно важна для понимания тех произведений Позднего средневековья, Возрождения и нового времени, за «странной» поэтикой которых смутно угадывается мощный и своеобразный внелитературный семиозис. Но позже стало очевидно: в работе Бахтина речь идет не столько о новой реальности, сколько о новом взгляде, всего лишь о концепции реальности, хорошо знакомой со времен немецких романтиков – именно, низовой культуры.

Концепция культуры ... культуранцентризм ... культура, осмысленная в ее замкнутости и предельной обобщенности как «всеобщее произведение искусства»..., увиденная со стороны как ясное и простое геометрическое построение, принципиально просчитываемое и объяснимое в каждой его частности, – не это ли умозрение М.М.Бахтина и есть его важнейшее открытие?

Подобная интуиция нуждается, естественно, в рациональной надстройке, в определенной исследовательской стратегии. Ею стал *редукционизм*, т.е. сведение разнообразных явлений к общему знаменателю, «способу полагания смысла». Порок это или достоинство – сказать в высшей степени сложно; один составляет обратную сторону другого. Порок – в том смысле, что, сводя культуру лишь к одному порождающему принципу, редукционизм отчасти ее упрощает. Достоинство – поскольку исключительно он разъясняет самотождество и внутреннее единообразие культуры. «Разница способов полагания смысла, пронизывающего любое из образований культуры, вплоть до мельчайших, и отличается, если вдуматься, одну цивилизацию от другой...»<sup>11</sup>.

Если в нескольких словах изложить суть бахтинского метода, то он сведется, как кажется, к следующему. Анализи-

руя текст Ф. Рабле, Бахтин обнаруживает в нем образы и мотивы, «эстетическая целесообразность» которых из самого текста никак необъяснима. Необходимо прорваться «за текст», в стоящий за ним ритуал, где эти мотивы и образы обнаруживают свою действительную логику. Логика состоит в последовательности и взаимной обусловленности смерти / воскресения («...амбивалентный мотив смерти-рождения...», с.366; «...чреватая и рождающая смерть...», с.390). Такая последовательность есть искомый знаменатель, общекультурный «способ полагания смысла». Она прочитывается во всех без исключения произведениях смеховой традиции: площадных жесте и брани, святочных и масленичных пантомимах, терракотовых неолитических «венерах»..., наконец, в романе «Гаргантюа и Пантагрюэль», его мотивах пожирания, пищеварения, испражнения, расчленения, сжигания, вращения и коитуса. Культура собрана в коренном смыслополагании – смыслополагание пронизывает толщу культуры, порождая ее внутреннее единообразие (изоморфизм) и определяя ее пределы. Смеховая культура опознается как сумма образных перекодировок единого сообщения.

В том, что М.М.Бахтин поставил проблему именно так – увидел в драме смерти / рождения сущность площадного смеха, нельзя не почувствовать влияния христианства. И не смотря на то что в его работе, по меткому замечанию А.Я.Гуревича, «ни разу не упомянут Бог»<sup>12</sup>, описанный в ней языческий обряд реконструирован на основе христианского культа. Такой метод (если перед нами не бессознательная интенция) зиждется на посылке о типологическом сходстве обоих явлений, каждое из которых восходит к земледельческим ритуалам древности.

Таково вкратце содержание теории карнавала. Она представляет собой, как пишет сам Бахтин, «...только первый шаг в большом деле изучения народной смеховой культуры прошлого. Возможно, что этот первый шаг еще недостаточно тверд и еще не вполне правилен»<sup>13</sup>, но несомненно одно: сводить значение книги о Рабле только к тому, что она «обратила внимание историков на проблему народной культуры»<sup>14</sup>, иными словами к нулю, решительно невозможно, и нет никаких оснований.

Развитие науки – о нем в критических заметках рассуждают Гуревич и Мозер, – развитие науки, в частности культурологии и литературоведения, едва ли заключается в «отбрасывании ложных теорий»<sup>15</sup>; обреченная на дурную бесконечность, эта процедура бессмысленна в каждом ее очередном акте. Само развитие обращается в нонсенс – ибо содержит ли в себе становление смена равных в своей ошибочности взглядов? Развитие гуманитарного знания состоит не в отбрасывании «ложных» концепций, а в их принятии и преодолении. Оно, развитие, есть восходящая последовательность рабочих моделей, каждая из которых удерживает и дополняет предыдущую.

Преодоление бахтинской модели возможно на путях выхода из ее смыслового пространства, ее уточнения и ограничения ее ложной универсальности. Смеховая культура не равна по объему культуре народной. А раз так, ее следует рассмотреть в контексте сопредельных ей культурных традиций: выявить ее функции в общекультурном целом, описать ее системные связи. Бахтинский конструкт нуждается в пересмотре его фактической базы, ее локализации как во времени (в том числе календарном), так и географическом отношении – это поможет наметить хотя бы основные этапы истории карнавала и обнаружить за центральным его сообщением, последовательностью смерти / воскресения, сложную и весьма изоциренную знаковую технику. Кроме того, я попытаюсь построить общую поэтику простых фольклорных форм, так называемых пуантированных жанров (шванка, фастнахтшпиля, прения, паремии, загадки и проч.), совокупность которых в их дописьменном состоянии предельно конкретизирует и наполнит действительным содержанием понятие «смеховая культура».

Все эти задачи будут решаться на материале главным образом верхненемецкой народно-комической традиции XIII–XVI вв. – баварской, тирольской, штирийской, богемской, грацкой, эльзасской и швабской. (Исключение составит лишь краткий очерк бюргерской драматургии Любека, а также обзор и анализ некоторых нижненемецких текстов.) Будучи наиболее документированной и, очевидно, наиболее развитой среди местных комических культур средневековой

и ренессансной Европы, культура южной Германии, Австрии и восточной Швейцарии едва знакома отечественному читателю – да и то в своих высших литературных проявлениях – по «Очеркам»<sup>16</sup> Б.И.Пуришева и ряду немногочисленных переводов. Стремление заполнить указанный пробел стало основным стимулом к написанию этой работы.

## Примечания

- <sup>1</sup> *Bachtin M.* Die Ästhetik des Wortes/ Übers. von R.Grübel und S.Reese, Hrsg. von R.Grübel. Frankfurt am Main, 1979. 368 S.; *Idem.* Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur/ Übers. und Hrsg. von A. Kämpfe. Frankfurt am Main; Berlin; Wien, 1985. 152 S.; *Idem.* Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur/ Übers. von G. Leopold; Hrsg. von R.Lachmann. Frankfurt am Main, 1987. 546 S.
- <sup>2</sup> *Moser D.-R.* Lachkultur des Mittelalters? Michael Bachtin und die Folgen seiner Theorie // Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte. Heidelberg, 1990. Bd.84. S.89-111; *Nährlich-Slateva E.* Eine Replik zum Aufsatz von Dietz-Rudiger Moser «Lachkultur des Mittelalters? Michael Bachtin und die Folgen seiner Theorie»// Ibid. Heidelberg, 1991. Bd. 85. S.409-422; *Gurjewitsch A.J.* Bachtin und der Karneval. Zu Dietz-Rudiger Moser «Lachkultur des Mittelalters? Michael Bachtin und die Folgen seiner Theorie»// Ibid. S.423-429; *Moser D.-R.* Auf dem Weg zu neuen Mythen oder Von der Schwierigkeit, falschen Theorien abzuschwören // Ibid. S.430-437; *Greco-Kaufmann H.* Kampf des Karnevals gegen die Fasten. Pieter Bruegels Gemälde und die Diskussion um Karneval und Lachkultur// Ibid. Heidelberg, 1992. Bd.86. S.319-332; *Moser D.-R.* Mit Pieter Brueghel in die Fastenzeit...Ein neuentdeckter Kupferstich bestätigt die rein christliche Ausrichtung seines Gemäldes vom «Kampf zwischen Fastnacht und Fastenzeit» im Wiener Kunsthistorischen Museum // Ibid. Heidelberg, 1993. Bd.87. S.269-285.
- <sup>3</sup> *Moser D.-R.* Fastnacht – Fasching – Karneval. Das Fest der «Verkehrten Welt». Graz; Wien; Köln, 1986. 382 S.
- <sup>4</sup> *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990.
- <sup>5</sup> *Gurjewitsch A.J.* Bachtin und der Karneval. S.427-428.
- <sup>6</sup> Ibid. S.428.
- <sup>7</sup> *Гуревич А.Я.* Проблемы средневековой народной культуры. М., 1981. С.272-278. В недавнее время эти замечания были повторены и дополнены в его статье: *Гуревич А.Я.* Историческая наука и научное мифотворчество (Критические заметки) // Исторические записки. М., 1995. Вып. 1 (119). С. 74-98.
- <sup>8</sup> *Даркевич В.П.* Пародийные музыканты в миниатюрах готических рукописей // Художественный язык средневековья. М., 1982; *Он же.* Народная культура средневековья: Пародия в литературе и искусстве IX-

- XVI вв. М., 1992. и др. Как на типичные образцы послебахтинского эпигонства можно указать на многие доклады, прочитанные на Иерусалимской конференции 1989 г., см.: Russian Literature. Special Issue M. Bachtin. Amsterdam, 1989. Vol. XXVII-II.
- <sup>9</sup> Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С.140-159.
- <sup>10</sup> Гуревич А.Я. Проблемы средневековой народной культуры. С.277.
- <sup>11</sup> Великовский С.И. Культура как полагание смысла // Одиссей, 1989. Человек в истории. М.,1989. С.18.
- <sup>12</sup> Gurjewitsch A.J. Bachtin und der Karneval. S.426.
- <sup>13</sup> Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура. С.524.
- <sup>14</sup> Gurjewitsch A.J. Bachtin und der Karneval. S.429.
- <sup>15</sup> Moser D.-R. Auf dem Weg zu neuen Mythen. S.430.
- <sup>16</sup> Пуришев Б.И. Очерки немецкой литературы XV-XVII вв. М., 1955.

## ГЛАВА I

# Карнавал



*В послебахтинской* традиции за термином «карнавал» закреплено два значения: расширенное и суженное. Сам М.М.Бахтин рассматривал карнавал как «совокупность всех разнообразных празднеств, обрядов и форм карнавального типа»<sup>1</sup>. *«Карнавал» – общее название мира ритуальных (жестовых, речевых, иконографических) феноменов, связанных с древними сельскохозяйственными культами и первобытным мышлением.*

«Карнавал» также означает народные празднества, приуроченные лишь к февральско-апрельскому циклу, точнее к тем «жирным дням», что предшествуют Великому посту-Квадрагинте. В этом смысле ему соответствуют его средневерхненемецкие синонимы «фастнахт» и «фашинг». При точном переводе немецкоязычной лексики упомянутая Бахтиным «совокупность...празднеств» покрывается не одним (Karneval), а рядом названий: святочное «двенадцатидневие» (Zwölften), «канун поста» (Fastnacht), «троицкие дни» (Pfungsten), «праздник урожая» (Erntefest)<sup>2</sup>.

«Карнавал» – слово неясного, по-видимому, романского происхождения (ит. – carnevale, фр., исп. – carnaval). Будучи по существу неудовлетворительны, объясняющие его народные этимологии вскрывают, однако, смысловые оттенки, чрезвычайно важные для понимания площадного действия средневековья. «Карнавал», во-первых, ассоциируется с латинской фразой «Carne vale dico» (Прощаюсь с мясом); во-

вторых, возводится к названию изображающей корабль масленичной декорации «carrus navalis» (немецкий медиевист К.Зимрок, XIX в.). «Карнавал» напоминает, наконец, обозначение древнегерманских капищ и приносимых жертв «carne». К корню присоединена морфема -val (падший, мертвый, закланый). В массовой пантомиме выделяется таким образом главное ее событие – ритуальное убийство.

Что касается южнонемецких синонимов, то их возникновение понятно и с лингвистической точки зрения вполне обосновано. Построенная на манер «Weihnachten» (досл. – канун Рождества), «фастнахт» переводится как навечерие поста. Словообразовательной моделью для австро-баварского «Fasching» послужили лексемы с суффиксом -ing (типа Frühling – весна). «Фашинг» развился из исходного «Faschang», vast-schanc, означавшего жирный масленичный напиток.

Все эти этимологии, за исключением одной, свидетельствуют, по мнению Д.Р.Мозера, в пользу происхождения карнавала от католического культа. Карнавал определен в них через соотнесение либо с постом, либо с постным пищевым рационом или обозначен через указание на макет корабля дураков – зримой контроверзы кораблю Церкви. На мой взгляд, подобные постязыческие номинации имеют вторичный характер. Своей вторичностью они сродни российской «масленице», недвусмысленно намекающей на мясопустное меню семидневного заговения. В Германии «осени средневековья» не сохранилось названия, аналогичного древнерусским, а ныне полесским, «комоедицам» (ср. с гр. κωμῳδία – комедия), которое покрывало бы дохристианские обряды, современные Готским играм при дворе Константина Багрянородного (X в.). Вместо единого названия бытовали местные, сугубо локальные «танцы», «шпрунги», «дикие охоты» и процессии-«цуги». В XIII-XIV вв. их потеснили «фастнахт» и «фашинг», которые в конце XVI в. сами были вытеснены «карнавалом».

Изучая народные празднества Позднего средневековья и Возрождения, необходимо различать «карнавал до карнавала», понимая под ним аграрные культы древности, и «собственно карнавал», имея в виду датированные и хорошо документированные традиции немецких городов XIII-XVI вв. Несмотря на уникальность каждой, эти традиции существо-

вали не только в конкретно-историческом, но и типологическом измерении. Они имели типологические параллели в культурах других народов Европы. Зимнее двенадцатидневие между Рождеством и Крещением по времени совпадало с российскими святками, греческими сельскими Дионисиями, римскими сатурналиями. Старонемецкий канун поста, карнавал в собственном смысле слова, соответствовал русской масленице, белорусским комоедицам и городским Дионисиям Древней Греции.

Говоря образно, архаический культ и средневековый карнавал соотносятся друг с другом, как два состояния одного механизма: превосходно налаженного и изрядно расстроенного. Языческий обряд прагматичен. Через конкретное целеполагание он обретает целесообразность и логичность своего знакового строя. Обряд структурирован. Карнавал же является в известной мере конгломератом, т.е. механическим соединением разрозненных элементов, хотя начала былой структурированности в нем повсеместно присутствуют.

Красочные описания народных праздников XIII-XVI вв. наводят на соблазнительную мысль – отождествить структуру этих праздников с их «сценариями», подробными росписями их ролей, дошедшими до нас, в частности, из Нюрнберга. «Карнавал как строго организованное, построенное по определенному «сценарию» событие в источниках Раннего средневековья не упоминается», – пишет А.Я.Гуревич<sup>3</sup>. Гуревич намечает обратную линию развития: от бесструктурного культа древности – к структурному карнавалу средневекового города. Но, спрошу я, можно ли считать структурой ряд второстепенных, зачастую организационных моментов – созыв «мальчишника», сбор реквизита и взносов, руководство ходом, порядок его следования, чин его благословения епископом и старейшинами – ряд маловажных моментов, не имеющих к существу ритуала ни малейшего отношения, но обретших ритуализованный, а вернее сказать, как бы ритуализованный характер в силу их многократного повторения? Не есть ли это вторичная структурированность – явление распространенное и хорошо известное хотя бы по православному богослужению? Вырванные из контекста, отдельные элементы последнего – открытие и закрытие Царских врат, каждение алтаря и паст-

вы, вынос Евангелия и т.д. – получили в «школьном» богословии и церковном сознании нового времени чисто аллегорические толкования (затворение Врат – изгнание из рая, вынос Евангелия – выход Христа на проповедь)<sup>4</sup>. Подобные aberrации смысла заслоняют собой действительную структуру не только литургии, но и языческого обряда. Если площадное действие обладает развитым «сценарием», то это отнюдь не значит, что оно обладает жесткой структурой, и, наоборот, если старинный ритуал такого «сценария» не имеет, это не означает, что он бесструктурен.

Итак, отторженный от своих ритуальных истоков, позднесредневековый карнавал может быть охарактеризован как явление по преимуществу вторичное. Карнавал встроен в богослужебный круг Церкви и через соотнесение с ним осмысливается современниками – свидетельством тому служат народные этимологии его названия. Объективно присутствующее карнавалу строение хотя и проявляет себя, продуцируя бесчисленное множество причудливо моделированных знаков-пародий, но, будучи подавлено разного рода «сценариями» и аллегориями, не осознается или не вполне осознается его участниками. Значение пародии, карнавального «мира навыворот» невыводимо из вторичной структуры народного праздника. Необходимо восстановить неявный, древний протосюжет площадного действия, в котором пародия некогда была порождена и через который должна теперь объясняться.

Это восстановление я начну с реконструкции *годового календаря церковных и карнавальных праздников средневековья*<sup>5</sup>.

#### Зимний цикл

церковные праздники	число/месяц	карнавальные обряды и празднества
св. Мартин, еп. Турский	11.XI.(11.00)	приготовление мартиновских гусей, «мартиновские» пиры и вакханалии, позже праздник университетской молодежи
первое воскресенье Рождественского поста, Адвента	конец XI – начало XII	

<u>церковные праздники</u>	<u>число/месяц</u>	<u>карнавальные обряды и празднества</u>
св.Николай, архиеп. Мир Ликийских	6.XII	«николаевские» увеселения, ход св.Николая, кулачные бои «стенка на стенку»
три последних четверга Адвента		зимние коляды
Рождество И.Х., начало святок	25.XII	«рождественские» пиры, увеселения
архидьякон Стефан	26.XII	Праздник иподьяконов,
день Вифлеемских младенцев	28.XII	дураков
Обрезание И.Х.	1.I	возможный перенос дат
Крещение И.Х. (Епифания), конец святок	6.I	праздника
Октава Крещения	13.I	обряды убийства Смерти/Зимы

### Весенний цикл

<u>церковные праздники</u>	<u>число/месяц</u>	<u>карнавальные обряды и празднества</u>
св.Антоний, Сретение и др.	середина I- начало II	начало масленицы
Воскресенье семидесятницы	последняя декада I- середина II 35 возможных дат	масленица, Vorfastenzeit, инсценировки масленичных пьес в кабаках и частных домах
Воскресенье шестидесятницы	подвижная дата	
Широкая масленица – фастнахт, карнавал (подвижная дата, 35 возможных дат)		
«жирные дни» (dies pingues)	1) «жирный четверг» schmutziger Donnerstag, от швабско.-аллем. Schmottz – жир	выкапывание чучела масленицы, установление «древа дураков», «жизнь по естеству» (жирная пища, пьянство, шутовские наряды, карнавальное антиповедение)
	2) «сажная пятница» russige Freitag	обливание, мазанье, посыпание друг друга сажей и испражнениями
	3) «сальная суббота» Schmalzsamstag	приготовление карпов и пирожных из смальца
Воскресенье пятидесятницы	4) «господское», «поповское» воскресенье, Herren- Pfaffenfastnacht	пиры и вакханалии

<u>церковные праздники</u>	<u>число/месяц</u>	<u>карнавальные обряды и празднества</u>
	5) «добрый», «синий», «похотливый» понедельник <sup>6</sup> , blauer geiler Montag	сексуальные вольности, «свальный грех», процессии ряженых
	6) «безумная масленица», unsinnige Fastnacht	погребение чучела карнавала, омовение кошельков
Пепельная среда <sup>7</sup> . Начало Великого поста- Квадрагинты	середина II- 1 декада III	«μετάνοια»- перемена образа жизни, покаяние; пост, воздержание, милостыня, паломничества
Воскресенье четыредесятницы	13.III	Праздник начала пахоты
Середина поста, Mittfasten -Sonntag Lätare	ок.21.III, день весеннего равноденствия	обряды изгнания, истязания и убийства Смерти/Зимы - Todaustreiben, массовые драки-агоны
Вход И.Х. в Иерусалим		

#### Страстная седмица – хебдомада, Karwoche

	1)понедельник 2)вторник 3)среда 4)«зеленый четверг» 5)страстная пятница 6)канун Пасхи	
Воскресение И.Х., Пасха, конец поста, начало светлой недели	подвижная дата (35 возможных дат)	«пасхальные» увеселения, звоны; «пасхальный смех» (risus paschalis)

#### Летний цикл

<u>церковные праздники</u>	<u>число/месяц</u>	<u>карнавальные обряды и празднества</u>
Праздник первых всходов	1.V	с 31.IV на 1.V – Вальпургиева ночь
Троица	50 дней по Пасхе	«Троицкие дни»; обряды сожжения и утопления
Рождество Иоанна Крестителя	24.VI	Смерти/Зимы

## Осенний цикл (выражен фрагментарно)

церковные праздники	число/месяц	карнавальные обряды и празднества
Успение Богородицы	15.VIII	разрозненные свидетельства о сельских общинных трапезах, «песни обжор»
пр.Непорочного Сердца Марии	22.VIII	
Рождество Богородицы	8.IX	ритуальные агоны Лета и Осени в Австрии и южной Баварии (игра «Май и Осень» из собрания Рабера – Дебса) Праздник урожая
пр.Святейшего Имени Марии	12.IX	
пр.Архангела Михаила	29.IX	вакханалии народные увеселения,  точка схождения осеннего и зимнего циклов
пр.Всех святых	1.XI	

Сюда же можно причислить трапезы и народные увеселения во время престольных праздников, освящения церквей и убоя скота, а также постоянно действующие комические «ордена», «общества» и «республики».

Помимо дней, отмечаемых всем миром местной общины – городской, деревенской, монастырской и университетской, в эпоху средневековья существовал частный семейный цикл. Он был составлен тремя либиальными, или переходными, событиями: рождением с его кувадой, запретами, ограничивающими социальную жизнь родителей, свадьбой с ее «умиральной рубашкой» невесты и смертью с ее погребальным смехом. Каждое из этих событий мыслилось и оформлялось в образах смерти / воскресения<sup>8</sup>.

Чтобы понять смысл карнавала, необходимо ответить на несколько ключевых вопросов. Первый из них звучит следующим образом: *что именно пародируется карнавалом и что возникает в результате этого пародирования?* Пародируется ли вся культура во всей ее протяженности и ее глубине и возникает ли антикультура, организованная на иных началах, но равная своему оригиналу по объему? В качестве одного из ярчайших примеров карнавального антикосмоса может быть рассмотрен праздник дураков.

«С праздником дураков (*Festum stultorum, fatuorum, innocentium, hypodiconorum*) были связаны следующие обычаи. В епархиях выбирали дурацкого епископа и архиепископа; это свершалось на особом собрании черного и белого духовенства в сопровождении многочисленных комических церемоний. Затем избранника с величайшей торжественностью отводили в церковь. Во время процессии, да и в самом храме все плясали и дурачились, предварительно обмазав лица, одев маски или переодевшись в женщин, животных и скоморохов. В церквях, находившихся в непосредственном ведении Римского понтифика, выбирали дурацкого папу, на которого с надлежащими смехотворными ужимками одевали папское облачение. После этого дурацкий епископ служил праздничную мессу и давал благословение. Переодетые клирики вприпрыжку и пританцовывая поднимались на хоры и пели непристойные песни. Дьяконы и иподьяконы поедали на алтаре, перед носом читающего мессу священника, колбасы, играли у него на глазах в кости и карты, вместо ладана бросали в кадило навоз и ошметки старых подметок, так, чтобы смрад бил священнику прямо в нос. После мессы каждый бегал, танцевал и прыгал по церкви кто как хотел, позволяя себе величайшие безобразия, так что иные даже раздевались донага. Потом все садились в телеги, груженные нечистотами и, разезжая по городу, с непристойной руганью бросали ими в сопровождавшую толпу».

«Изнаночный мир» праздника дураков состоит из множества речевых, жестовых и пластических пародий. Каждая из них двусоставна и представляет собой сложное соотношение обеих частей. Она является последовательным уподоблением бытовой внекарнавальная вещи (действию, слову) и столь же последовательным, сознательным разрушением созданного подобия. Например, комический молитвослов – он вполне обычен, но держится вверх тормашками, или «*Gloria in excelsis Deo*» – кантик строится на одновременной заданности божественной мелодии и кабацкого содержания.

«Серьезный» прототип карнавальная пародии, как правило, строго локализован. Область его локализации не просто внекарнавальная быт, но некоторые сгустки смысла, автономные смысловые образования, небольшие смысловые

миры, в своей совокупности составляющие этот быт. Праздник дураков пародирует чин мессы. Может пародироваться дворцовый этикет (придворные шуты)<sup>10</sup>, рыцарский церемониал (комические интермедии турниров), околицерковный уклад (юродивые), производственный порядок мануфактуры, цеховой жаргон (анекдоты об Уленшпигеле), сезонное словоупотребление, связанное с характером сельскохозяйственных работ (тенсона), социальные мифы и общественные представления (бродячие скоморохи) и т.п.

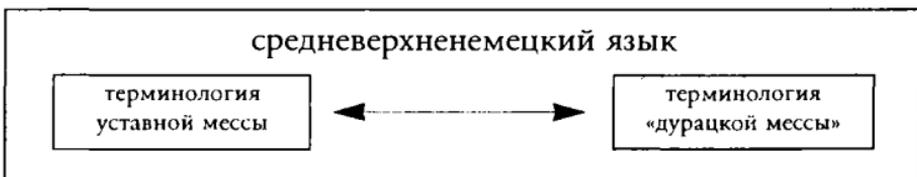
Эти явления чрезвычайно многообразны, субстрат их различен – общее у них одно. Возникая на основе своего, вербального или жестового языка, на базе бытовой предметности, они «получают дополнительную вторичную структуру особого типа», обретают «конструктивные отношения второго (не языкового. – *М.Р.*) ряда»<sup>11</sup>. Вот этот-то «второй ряд» и пародируется. Обратимся к анализу словесных пародий.

Карнавал спонтанно порождает из себя множество речевых единиц, созданных на основе морфем, слов и словосочетаний бытовой – церковной, студенческой, производственной и др. – внекарнавальной речи. Путем сложения лексем, в тигле площадного действия выплавляется комическое двуосновное слово, означающее по-праздничному преобразованную реалию повседневного быта. При этом к главной, второй лексеме – папа (-papst), епископ (-bischof), легат (-legat) – присоединяется другая лексема: шут (narrr-, toг-), плут (schelm-), дурак (grobian-), так что в итоге образуется смеховое слово-клише: шутовской папа (Narrenpapst), шутовской епископ (Narrenbischof), дурацкий легат (Narrenlegat). Всего известно около 1800 словесных клише. Пародируя отдельные речевые практики, они разбиты на тематические гнезда: мода, торговля, финансовая деятельность, светская иерархия<sup>12</sup> и т.п.

Среди комических формул важное место занимают пародии церковно-служебной лексики: Narrenfest, Narrenrauch (дурацкий фимиам), Narrenlob (скабресный кантик), Narrenbusse (смеховая епитимья), Narrenbeichte (комическая исповедь), Narrensegen (шутовское благословение) и т.д. Легко заметить, что в структуре церковного богослужения слова fest (лат. – festum, feriae), rauch (лат. – incensum), lob

(лат. – laus), busse (лат. – supplicium), beichte (лат. – confessio) и segen (лат. – benedictum) являются терминами. В качестве таковых они обладают переносным, казуальным, специализированным значением. Rauch означает дым, но в контексте мессы – фимиам; lob означает хвалу и одновременно кантик, славословие как церковный жанр. Busse понимается не как штраф, а как епитимья. Так же казуальны и не вполне равны своему исходному значению fest (церковный праздник), beichte (обряд исповеди), segen (обряд благословения). Обладая более или менее деформированным содержанием, эти слова объединяются в искусственную терминологию. По своему строению она повторяет структуру мессы, поскольку складывается из названий ее взаимосвязанных элементов. Это и есть «конструктивные отношения второго ряда», надстроенные над языковой основой.

Пародии церковно-служебной лексики также образуют локальное смысловое образование. Последнее выстроено за счет словарных единиц средневерхненемецкого языка и, не сводясь к этому языку, противостоит терминологии мессы, так как имеет в качестве конструктивного принципа лексему «пагг-».

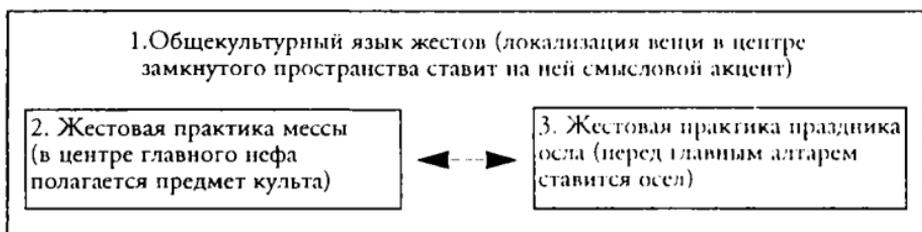


Каждый богослужебный термин означает конкретную реалию мессы. Принадлежа миру культурных предметов, реалия эта получает в контексте литургии дополнительное, очень мощное значение. Она становится символом: хлеб – символом Тела, нож – копыя, жертвенник – Голгофы, священник – убивающего, хор певчих – ангельского лика и т.д. Подобные значения возникают в результате эксплицирования, предельного разворачивания протосюжета мессы: заклания Христа и причащения его Телом. Такие значения, следовательно, образуют единую структуру, и структура эта не принадлежит предметному миру, но надстраивается над ним как некое смысловое образование.

Parodia sacra направлена не против культурных предметов, так как сама является одним из них, но стремится разрушить надстроенные над ними значения. Отсюда подстановки: Тело – колбаса, ангельский лик – кабацкие напевы. Пародию не интересует потир, кубок причащения вне мессы – когда его символическое значение свернуто и он почти равен бытовому сосуду; ее интересует потир, вознесенный рукою священника над коленапреклоненной паствой – когда, по словам богословов, через него «проходит ось мироздания»<sup>13</sup>.

Карнавал – не только антиречь и антипредметность, но и антиповедение. «В день, когда вспоминалось соответствующее событие (бегство св.Семейства в Египет. – М.Р.), выбирали красивейшую девушку города. Одев с возможной роскошью и положив на руки миловидного малыша, ее сажали на дорогого убранного осла. В таком убранстве в сопровождении всего народа и клира, осла вместе с девушкой вводили в кафедральный собор и ставили подле главного алтаря. С величайшей торжественностью читалась месса, а каждая ее часть – Входная, Господи помилуй, Слава в вышних, Верую – завершалась уморительным рефреном: Хинхам, Хинхам, Хинхам. Кричал при этом осел – тем лучше! Когда церемония завершалась, священник произносил не благословение или обычные слова, коими распускал народ по домам, но три раза ревел по-ослиному; а паства, вместо обычного “аминь”, отвечала ему тройным же мычанием»<sup>14</sup>.

Как карнавал пародирует не язык, но конкретную речевую деятельность, как карнавал разрушает не предметность, но связанную с ней знаковую, так он травестирует не общекультурный язык жестов, который использует сам, но конкретную жестовую практику. Логика разворачивается следующим образом:



С карнавалом связан парадокс. Он хочет казаться и кажется глубокомысленней, чем есть на самом деле. В действительности же глубина его смеха менее значительна, быть может, почти ничтожна – ведь пересмотру он подвергает не языки, но авторизованные речевые практики и локальные, зачастую ограниченные интерьером смысловые образования.

Карнавальный смех «универсален» (термин М.М. Бахтина). Травестируется вся поверхность культуры: именно вся и именно поверхность, все знаковые, семиотические поля, исчерпывающие в своей совокупности протяженность культуры, но не ее объем. Такая широта смеха порождает обманчивую иллюзию его глубины и тотальности. И эта иллюзия необходима – только при ее наличии смех выполняет свою работу обновления. Но мы не станем поддаваться иллюзии. Карнавал пародирует не всю культуру и выстраивает не антикультуру, а образ, модель антикультуры, используя для этого наличные языки осмеиваемой культуры.

Скажу иначе: как и осмеиваемая им реальность, карнавальная «мир навыворот» является совокупностью знаковых полей (дурацких турниров, смеховых месс, пародий на придворные церемониалы, университетские, монастырские уставы и т.д.). Возникнув на основе бытовой предметности, вербального и жестового языков, эти поля оформляют какие-то смыслы. Смыслы становятся их порождающими принципами, сами же поля – результатом их разворачивания. Естественно напрашивается вопрос: *что за смыслы скрыты за лексемой «narr-»?*

Прежде всего *модельная инаковость*, т.е. иной способ построения слов, жестов и предметов. О карнавальная моделировке вещей можно судить не только по празднику дураков<sup>15</sup> или службе ослу, но и по многочисленным литературным образам. Я имею в виду так называемые трикстериады (от англ. *trickster*-озорник), дурацкие общества, изображенные в народных книгах XIV-XVI вв. Ярчайшее среди них – Шильда (конец XVI в.), государство лаллов, названных так из-за своей комической речи (греч. *λαλεῖν*, нем. *lallen* – бормотать, лепетать, запинаться). Что это, как не воспоминание о карнавальная лексике? Под стать речи и поступки

лаллов: ловля света мешками (гл.10), посев соли (гл.14), а также предметный мир Шильды: ратуша без окон (гл.9) и т.д. В качестве другого примера упомяну монастырь нижне-немецкого «Брата Раша» (конец XV в.), напоминающий дурацкую обитель «Калязинской челобитной». Его монахи «юны и страстны», «имеют жен», «Богу не служат» и т.п.

Инаковость может специализироваться и выступать в качестве *пищевой чрезмерности*. Идея пресыщения также является одним из порождающих принципов карнавального «мира навыворот». «В больших немецких городах некогда было заведено, что в масленицу, а иногда и в новогодние дни мясники потехи ради носили колбасу ужасающей величины. Одну такую, напоминавшую канат, изготовили в 1583 г. мясники Кёнигсберга. Колбаса была 596 локтей длины, весила 434 фунта и, кроме других ингредиентов, содержала в себе 36 свиных окороков. С веселыми песнями ее нес 91 подмастерье на деревянных вилах. По прошествии 18 лет мясники того же города сделали еще большую колбасу – в 1005 локтей длины. На ее изготовление они употребили 81 копченый окорок и 18,4 фунта перца. Эта колбаса весила примерно 900 фунтов. В новогодний праздник 1601 г. ее несли 103 подмастерья в сопровождении музыки. Затем она была съедена в компании с хлебопеками, которые, следуя примеру мясников, испекли из 12 четвериков муки 6 колосальных кренделей и 8 огромных хал, каждая по 5 локтей длины. Эти изделия 6 января были торжественно обнесены по городу и в знак благодарности вручены мясникам»<sup>16</sup>.

Феномен карнавального изобилия не только нашел отражение в средневековых фольклорных трикстериадах, вроде «Страны лентяев» Ганса Сакса («Шлараффенланд», 1530), но и вызвал к жизни один из колоритных жанров старонемецкой поэзии, именно Fresslied, песню обжор. Ее образец находится в 31 шванке комической эпопеи «Нейдгард Лис» (XIII-XV вв.). Здесь она приурочена к сельским братчинам осеннего цикла. Ее «огромные жаркое», «сотни яиц, изжаренных в сале», «жирные телята, быки и волы» служат аккомпанементом кулинарному календарю Георга Агриколы. Календарь содержит временную роспись праздничных трапез сельскохозяйственного года<sup>17</sup>.

Карнавальное, в частности масленичное, изобилие празднично. Оно не есть признак домовитости, результат отлично налаженных дел; оно внезапно, не имеет экономической предыстории и выведено не только из всех причинно-следственных связей быта, но и из бытового времени и пространства. Точнее, причинная обусловленность (хозяйственные приготовления к празднику) присутствует, но никак не маркирована. Иноприродность карнавального изобилия и невозможность логического перехода к нему тонко подмечены в шванке. Внебытовое и вневременное, изобилие не может быть произведено, заработано, заслужено; его лишь можно откуда-то взять, украсть, присвоить в уже готовом виде. Так, Петер Лой, герой одноименной книги XVI в., объедает хозяина таверны, ничего при этом не заплатив, спугивает ночных бродяг, чтобы полакомиться их пищей (шв.2), топит хозяйских кур (шв.7), вылавливает поповских карпов (шв.8), ворует чужие груши (шв.14) и обжирается ими до отвала.

В изнаночном мире народного праздника пищевая чрезмерность выступает в своих модуляциях – богатстве и испражнениях. Обильные испражнения есть признак богатства, богатство предполагает обильные испражнения. Богатство парадоксальным образом сочетается с нищетой, а сытость – с голодом. Такое сочетание порождает типично смеховой мотив пьяных и обожравшихся нищих. Будучи оксюмором, т.е. совмещением несовместимого, этот мотив одновременно является тавтологией. В семиозисе площадного действия идеи богатства и нищеты, сытости и голода теряют свое самотождество и устанавливают между собой дополнительные, существующие лишь в контексте карнавала связи. Контрастные идеи сближаются и становятся смыслом друг друга. Праздничное изобилие – это *Nargensitte*, не повседневный быт с его убогим и полуголодным пищевым рационом; но и праздничная нищета – не что иное, как *Nargenbrauch*, не обыденный уклад с его домовитостью, социальной стабильностью и оседлостью. Сытость и голод – два карнавальных антонима внекарнавальному миру, пара комических синонимов, объединенных общностью своей пародирующей интенции.

Пищевое изобилие народного праздника оборачивается *гигантизмом* праздничных тел. Тело – форма инобытия пищи; огромное тело не может быть иначе вскормлено, кроме как на колоссальных хлебах и колбасах. Гигант – традиционный участник площадных действий. «Появился св.Кристоф в сопровождении семи фигур мавританских королей, каждый из которых имел подле себя супругу. Все были так высоки, что головы вздымались почти до крыш. По-видимому, легчайшую из этих кукол едва могли нести двадцать человек; однако, двое или трое мужчин, спрятанных в огромных утробах, без труда пускали монстров в пляс. Куклы были сплетены из ивовых прутьев и обтянуты раскрашенным холстом»<sup>18</sup>. Это карнавал в Сан-Себастиано; на него похожи процессии Тела Христова в Мюнхене, возглавляемые гигантами Урией и Голиафом (XVI-XVII вв.). Огромные куклы, впрочем, – явление сравнительно редкое. Обычным способом увеличения человеческого роста были ходули.

Карнавальная гигантизм – одна из обычных тем немецкой простонародной литературы. Последняя, правда, не знает таких фигур, как Гаргантюа и Пантагрюэль (роман Рабле был переведен И.Фишартом лишь в 1575 г.), однако общая тенденция все же присутствует. Огромен Петер Лой (Лев), поднявший на вытянутой руке воина в доспехах (шв.1), велик Большой лютеровский дурак, один из центральных персонажей одноименной сатиры Т.Мурнера, крупны крестьяне деревни Цейхзельмаур из «Нейдгарда Лиса» – они напоминают гомеровских лестригонов.

По закону карнавальной антитезы огромный размер выступает в паре с карликовым ростом; гигантское и миниатюрное тела являют собой два ракурса праздничной инаковости форм.

Гигантизм часто понимается как внешнее выражение *мудрости*. Мудрость – одна из модуляций гигантизма. Ветхозаветный Адам обладает сверхъестественным ведением; средневековый Адам обладает сверхъестественным ростом. Карнавальная мудрость – глупа. Она либо рядится в маску глупости («Шильдбюргеры», гл.6), либо является ее оборотной стороной, парадоксальным продолжением.

Мудрость, присущая карнавалю «зазеркалью», глубоко отлична от искушенности внекарнавального мира.

Здесь искушенность от опыта, от погруженности в быт, его ценностную и знаковую системы; искушенность Соломона, Вагнера, Хозяина мастерской из шванков об Улен ипигеле. Там мудрость от глупости, от совершенной невменяемости, внеположности повседневному быту; мудрость Морольфа, Фауста, Тиля.

Гигантизм и гипертрофированные физические возможности зачастую обращаются в *агрессию*; агрессивность – один из важных оттенков праздничного антиповедения. Читая о бормочущих лаллах и ленивцах Шлараффии, трудно предположить, что народный праздник, ритуальный прообраз этих трикстериад, был не только самым веселым, но и кровавым временем года. «Посвятившие себя церковному служению молодые люди имели обыкновение сбрасывать личину благонаравия и пристойности и вести себя самым необузданным образом. Одного из них, переодетого в епископа, сажала на коня ватага его пьяных и вооруженных друзей. Посреди буйной толпы “епископа” везли через город. Посторонние люди при этом жестоко избивались, иногда убивались, дома разрушались, скотные дворы штурмовались, сам же скот угонялся»<sup>19</sup>. Таков праздник иподьяконов в Регенсбурге. Столь же кровавы пьяные побоища на Николу Зимнего.

Праздничная агрессивность ритуальна. Коллективное убийство – главное событие народного праздника. Центральные образы последнего – фалл и окровавленный, разодранный саван; сквозные мотивы – смерть и веселье. Само веселье – судя по драматургии немецкого средневековья – имело в себе привкус садизма.

Откровенным садизмом переполнены батальные сцены «Нейдгарда Лиса», этой энциклопедии старонемецкой архаики. Особенно впечатляют его «натуралистические» описания боя и нанесенных ран:

Эбергард нанес удар Эбергерну,  
и тот, подобно скотине, начал метаться...  
(ст. 2638-2639)

Эпп разрубил юного Геппа,  
рана прошла через череп к зубам...  
(ст. 2651-2652)

Зигхарт устремился за Зигхёром,  
начав с ним драться,  
воткнул в него нож по самый кулак...  
(ст. 2658-2660)

Массовые драки «Нейдгарда Лиса» перемежаются со сценами ухаживания и коллективного коитуса. Такое сочетание агрессии и секса вполне карнавально. *Секс* также является моделирующим принципом праздничного антиповедения. «Мир навыворот» переполнен сексуальными образами: масками с носами-фаллосами и фаллическими амулетами, пантомимами на тему половой жизни и костюмами с преувеличенными генеталиями.

Карнавальная секс не эротичен – не чувствен и не эстетичен. Он гипертрофирован до гротеска и затемнен темой испражнений. В карнавальном сексе центр тяжести перемещен с чистого эротизма на плодовитость. Плодовитость же понимается не только в ее приуроченности к женскому телу, но и в приуроченности к космосу. Секс поэтому существует не только в непосредственной форме, но и в ряде перекодировок – вегетативной, зооморфной, космической и др. Сексуальны терракотовые статуэтки неолитических «венер», пожилых беременных женщин; в свернутом виде тема секса присутствует в образах весенней природы, плодящегося скота, карнавальной инаковости, чрезмерности, гигантизма. Весь карнавал насквозь сексуален.

Карнавал также *магичен*. Именно магией объясняется основная форма его организации – «ход», «охота», «процессия». Например, ход ряженных в Нюрнберге, известный с 1349 г. и насчитывающий более чем двухсотлетнюю историю. С середины XV в. ведется его летопись: «№1, или Первый ход ряженных. В 1449 году предводительствовал процессией Конц Эшелёер. Шли от дома Кристиана Вайссена к Длинному мосту; человек же было 24...Были одеты в саван, совершенно белый с зелеными рукавами и накидкой, с одной стороны украшенный распутившейся ветвью. Затратили на ход около 6 гульденов»<sup>20</sup>.

Маршрут карнавала планировался заранее или повторялся из года в год. Нюрнбергский ход ряженных, лейпцигская процессия проституток (XV в.), мюнхенская Пляска мясни-

ков (конец XIII в.), кельнский и ульмский маскарады строились примерно по одной схеме. Ход начинался в ремесленных кварталах, с пивной, где в предмасленичные недели заседало общество его организаторов (например «Schönbartgesellschaft» в Нюрнберге) и собирался праздничный реквизит. Ход направлялся к цеховым старейшинам «под благословение», потом – к рыночной площади, собору, дворцу епископа, домам владетельных особ. Далее он двигался к укреплениям и, миновав их, устремлялся к вынесенной за городские стены «голгофе» – Todtenwiese. Карнавальная «голгофа» мог быть луг, холм, роща, мост через реку, на которой стоит город. Карнавал завершался «пиром на весь мир».

Обремененная хлебами, сырами, колбасами, гигантскими телами, сексуальными образами и прочими символами изобилия, процессия выносила вон из города куклу Зимы / Смерти / Чумы / Турка. Идентичная по своим задачам крестьянским ходам христиан, она стремилась втянуть в поле симильной и защитной магии весь город или, по крайней мере, важнейшие его объекты. Карнавал охранял и благословлял средневековый город; он был магической причиной его будущей многолюдности и грядущего благоденствия.

Карнавал, по-видимому, находился в некотором родстве с народным ведовством, описанным в «Муравейнике» И.Нидера (1441) и «Молоте ведьм» Я.Шпренгера и Г.Инститориса (1487). О таком родстве свидетельствуют не только общность их календаря и названия праздников (например зальцбургский «Hexen-, oder Faschingszug»), но и литературные персонажи, шуты. Шут – не только палач и жертва (Фейглайн и Антихрист, «Игра о герцоге Бургундском», XV в.). Шут – не только проказлив (Амис), не только мудр (Морольф), ленив (Шлараффия), громаден (Лой), агрессивен (Нейдгард), похотлив (Фауст), глуп (Дурак из Мундингена, «Фацетии» Г.Бебеля, 1508-1512). Шут – прежде всего колдун, ведьмак. Нейдгард Лис вырезает магические изображения крестьян (шв.15), доктор Фауст общается с душами мертвых и путешествует на черте, брат Раш – просто домовый, Уленшпигель назван чернокожишником (шв.64).

Я рассмотрел несколько основных смыслов, которые инсценирует и вокруг которых выстраивается смеховой ан-

तिकосмос. Некоторые из них разворачиваются в пары анти-тез и последовательности модуляций. Будучи вне карнавала отдельными величинами, эти смыслы обнаруживают в контексте площадного действия несвойственные им особенности. Они вступают в новые взаимоотношения и становятся моментами, перекодировками друг друга, превращаясь в ипостаси единого сложного смысла, карнавальной полноты. Надо ли говорить, что, когда литературный герой – Фауст или Симплициссимус – перелистывает страницы своей жизни, скатываясь в нищету и обретая богатство, переходя от изотерических штудий к любви, а от нее к воинским подвигам, бродяжничеству и, наконец, высшему прозрению, то он остается в смысловом поле карнавала и лишь последовательно реализует оттенки карнавальной «жизни с избытком». Траектория его долгой жизни – это путешествие по праздничной площади; он только сменяет костюмы и маски.

Анализ местных традиций заставляет предположить, что карнавальная свобода в действительности имела заранее спланированный характер и потому была весьма относительной. Вообще, существует большая разница между тем, как карнавал ощущается его участниками, и тем, что он есть в контексте культуры. Карнавальные самооценки чрезмерно завышены; карнавал – весь в иллюзиях о себе. Созданная им реальность якобы равна по своей всеобщности объему осмеиваемой культуры. Сам же он есть конец времени, бытового пространства, всяческой причинности и начало «золотого века». Между тем карнавал – при всех его отрицающих и пародийных интенциях – момент становления культуры, механизм ее регулярного самообновления и восстановления; карнавальные же иллюзии выступают как необходимое условие работы этого механизма.

Карнавал – запланированная свобода. В плане формы такая запланированность предполагает некоторую вариативность комбинирования уже готовых языковых, жестовых и пластических единиц. Принципы комбинирования также заданы заранее. Ими являются рассмотренные выше смыслы.

При всей неожиданности и непредсказуемости карнавальный антикосмос обнаруживает себя как достаточно ор-

ганизованное явление. Антикосмос складывается из актов вчитывания готовых смыслов в готовые же формы: избытка – в пищу, гигантизма – в телесность, вегетативной производительности – в природу, гиперсексуальности – в половую жизнь и т.п. Сама инаковость выступает в роли конструктивности, ибо от противного обнаруживает и заставляет осознать существенные признаки и смыслы осмеиваемых вещей. Антиповедение инсценирует первобытный хаос форм. За днями хаоса устанавливается обычный порядок. Но порядок этот теперь нов, молод и ясен. Он просвещен действительными, вновь уясненными смыслами. Каждый его элемент, осознанный 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. Поскольку карнавал обладает магической направленностью, постольку акты вчитывания имеют силу не пожеланий, а приказов – они императивны.

Идея вчитывания вскрывает действительное содержание средневековой пародии. Пародию должно мыслить не отрицательным, а положительным образом. Пародия есть не столько отрицание осмеиваемой вещи, сколько ее утверждение, сопутствующее разрушением как «побочным эффектом». Разрушается же не самая вещь, но способ ее бытия, повседневного существования, когда ее, этой вещи, положительные моменты явлены умеренно и маловыразительно. И вот такие моменты возводятся в ранг закона и конструктивного принципа; появляются огромные колбасы, гигантские куклы, сексуальные костюмы (т.е. тела) и т.д. Будучи осмеянием повседневного быта, карнавальная антикосмос обращается его парадоксальным обоснованием и утверждением.

Положительное качество пародии предполагает совершенно особое содержание архаического смеха. Пародия смещает акцент с бытовой вещи на ее смысловой прирост. Этому смещению сопутствует не рефлексивный, направленный на вещь, а витальный смех – смех «жизненного, витального энтузиазма» (терминология Л.В. Карасева)<sup>21</sup>.

Итак, все дело в смыслах. Конструируя пародии, праздник использует в качестве исходного сырья формы повсе-

дневного быта. Но *откуда он берет смыслы, вернее единый синкретический смысл, необходимый для построения тех же народных?* Вопрос этот далеко не праздный, ибо реальность, стоящая за словом «пагг-», есть не только и не столько смысл, обретающийся в сферах рассудка. В качестве голого смысла такая реальность была бы не в состоянии вызвать к жизни то действие, в котором на протяжении многих дней задействованы массы людей в непривычных для них ролях.

Наиболее точно эта реальность может быть описана как совпадение и взаимная пронизанность смыслового и энергетического начал. Смыслы существуют не в качестве отвлеченных значений, но лишь в конкретной форме их волевой, деятельной реализации. Смыслы коллективны (т.е. в конечном счете субъективны), но объективированы и потому предполагают посторонний источник, в котором они были бы даны отстраненно, предельно концентрированно и из которого их можно было бы черпать. Смыслотворческая активность воспринимается самим коллективом как его пассивность, возможность быть приобщенным «объективным», «абсолютным» значениям и «дарованной» энергии.

Вопрос о происхождении карнавальных смыслов побуждает меня выйти за рамки собственно праздника в пределы ритуального цикла.

Таких циклов четыре: зимний, весенний, летний и осенний. Разложившиеся в большей или меньшей мере, перепутанные подвижными датами церковного календаря, они обладают в принципе одинаковым строением. Строение – трехчленно. Первая часть – *фаза поста и очищения* (κένωσις); вторая часть – *фаза наполнения* (πλήρωσις); наконец, часть третья – *фаза полноты и ликования* (πλήρομα), т.е. *карнавал*<sup>22</sup>.

Роль ритуального истощания – а его инсценировки имели место и в докарнавальных культах Германии – взял на себя в XIII-XVI вв. католический пост: Рождественский (Адвент) и Великий (Квадрагента). Говоря об истощании, важно иметь в виду, что в карнавальной системе ценностей-аксиологии-пост не столько связывался с обрядовой практикой, предшествующей праздничной полноте, сколько ассоциировался с повседневным бытом – быт был постен, постны были его слова, жесты, предметы.

Что касается наполнения, то оно инсценировалось в форме *карнавальной казни*. Как типичный образец такой казни можно привести любекский масленичный обычай XIV в. Собравшаяся перед ратушей в 1386 г. толпа горожан – а среди них старики и служанки, члены Совета, монахи и соборные клирики – выгоняет палками в центр образованного круга свинью. В тот же круг вводятся (или вносятся) двенадцать пьяных солдат – в старых ржавых доспехах и одетых задом наперед шлемах. Избиваемая зрителями, разъяренная свинья мечется по плацу и к всеобщему удовольствию сшибает солдат с ног. Это продолжается около часа – пока протрезвевшие ее не закалывают.

Тема убийства проходит красной нитью через весь праздничный год; это массовые драки на Николу Зимнего и святочные избиения епископа от отроков, июньские сожжения чучел Смерти и сентябрьские бои Лета и Осени. Ритуальному убийству подвергались в первую очередь жертвенные животные: козел и «масленичный бык» (*Fastnachtsochsen*). Накануне поста, при стечении народа быков резали в землях Вестфалия, Бранденбург и Шлезвиг-Гольштейн, в Гросс-Айтингене (окр. Аугсбурга, Швабия), Бюлле (окр. Тюбингена, Баден-Вюртенберг), Наббурге (1593, Бавария) и Вассербурге на Инне (1581, Старая Бавария). Небольшое стадо телят ежегодно резалось в присутствии папы на масленицу в Риме. Ритуальная казнь часто принимала формы охоты на медведей (*Bärenjagd*, Вайльгейм, 1522; Диссен, 1607) и евреев (*Judenlauf*). В «безумный вторник» еврейскую общину – а ее иногда возглавлял ряженный Лжемессия – прогоняли через праздничную толпу; «двуногих бестий» избивали палками, забрасывали камнями и грязью.

Здесь уместно вспомнить реплику А.Я. Гуревича о том, что, не сводясь к ритуальному комизму, народная культура средних веков включала в себя, помимо него, апокалиптические страхи и коллективные фобии, в частности, к иноверцам и еретикам. Средневековая юдофобия, как видим, могла реализовываться и в виде ритуальных казней. Такие казни, вероятно, имели известное терапевтическое значение; они отчасти снимали подогреваемый Церковью апокалиптический ужас перед Антихристом и концом света (подробнее см. гл. III, «Игра о герцоге Бургундском»).

Подобно истощанию и полноте, ритуальное наполнение инсценировалось с разной степенью отчетливости четырежды в год. Лучше других, однако, сохранился масленичный плеросис, принадлежавший наиболее развитому февральско-апрельскому циклу. Он приходился на так называемый День изгнания Смерти (Todaustreiben), составлявший вершину весеннего цикла. Этот праздник, наиболее близкий к дате весеннего равноденствия (21 марта), в сущности являлся древнейшей дохристианской масленицей и по времени совпадал со старорусскими комоедицами и городскими Дионисиями Древней Греции. Подвижной календарь Церкви расколол языческую масленицу пополам, частично сдвинув ее в февраль, на канун поста, частично – в апрель, к Пасхе. Однако день изгнания Смерти, приуроченный к одному из воскресений Квадрагинты, 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 древне-немецком агоне я остановлюсь ниже.

Второй представлял собой народное шествие, завершавшееся казнью чучела. «Куклу – изделие из соломы и дерева – обычно обносили кругом по городу, а потом бросали в воду, в пруд или сжигали. Если фигура изображала женщину, ее тащил мальчик, если – мужчину, то несла девочка. Сначала долго спорили о том, где кукла должна быть сделана и связана. Когда ее выносили из какого-нибудь дома, то в нем на протяжении года никто не умирал. Утопив Смерть, люди стремглав бежали от места казни из страха, что Смерть вновь соберется силами и бросится за ними. Если бегущим в город встречалась скотина, ее колотили палками, полагая, что от того увеличится ее плодовитость»<sup>23</sup>.

Изготовление чучел, предшествовавшее их коллективно-му убийству, также выливалось в самостоятельный обряд с присущими ему знаковостью и традицией. Значение имело не только кто, где и когда будет мастерить куклу, но и из чего она будет сделана. Обычно кукла изготавливалась из савана, натянутого на старые жерди и набитого сухим мхом, прелым сеном или прошлогодней соломой. Из соломы же скручивалась «голова». В оформлении ритуальных чучел святки вносили свои аксессуары: кровь и испражнения.

Достаточно очевидно, что характер подобных материалов насквозь семиотичен; семиотика создает материальный субстрат знака, его предметную «плоть». Субстрат еще не разведен со значением. Он не указывает на какую-то готовую, стоящую за ним идею, не имея к ней по существу никакого отношения. И он не являет такую идею пластически-конкретно, как это делает икона. Идея объективирована в нем, он же есть отстраненная, опредмеченная идея – сама Смерть, от которой тянет трухой, навозом и прелью.

Совпадение знакового субстрата и знакового значения называется фетишизмом; карнавальная кукла, следовательно, представляет собой *фетиш*. Она, с одной стороны, насквозь физична, ибо изготовлена, с другой же стороны, одушевлена, ибо «изгнание», «смерть» и «казнь» мыслимы лишь в отношении живого существа.

Масленичная Смерть часто украшается шкурой и рогами. Эти аксессуары вводят нас в чрезвычайно обширную область символики, связанной с козлом. Без ее анализа невозможно понять средневековый карнавал.

Посвященный старонемецкой протодраме, обзор Н.Н. Евреинова<sup>24</sup> позволяет предположить, что в Германии VIII-XI вв., т.е. накануне расцвета позднесредневекового карнавала, существовала чрезвычайно развитая *ритуалема козла*. В непосредственном виде она недоступна, поскольку была фактом обряда и сосредоточенной вокруг него устной культуры. Но откликами на нее полны рассмотренные Евреиновым Старшая Эдда, сочинения христианских апологетов, животные сказки и крестьянская лексика. О ней также свидетельствуют Готские игры при дворе византийских императоров<sup>25</sup> и многочисленные этнографические данные: «Как на

пережиток жертвоприношения козла, можно указать на обычай, сохранившийся чуть ли не доселе у некоторых крестьян в Германии, убивать в праздник Олафа (29 июля), после жатвы, козленка и есть его в тесном семейном кругу»<sup>26</sup>. Ритуалема козла, по-видимому, являлась ядром древнегерманской квазидраматургии.

Ряженая коза была одной из наиболее распространенных эмблем святочного карнавала XIII-XVI вв. Так или иначе она входила в окружение либо идентифицировалась с центральными святочными персонажами: Кнехтом Рупрехтом, Фрау Перхтой-Холле и Шиммельрайтером (Всадником на гнедом коне). Описания карнавальных артефактов, а также их изображения, собранные в монографии Д.Р.Мозера и цитированной выше энциклопедии К.Фр.Флэгеля, Фр.В.Эбеллинга и М.Бауэра, позволяют воссоздать ритуалему козла.

Речь идет прежде всего о знаковом явлении – культурной конструкции, призванной оформить «персонализировать» ряд коллективных смыслов, перевести их из ранга субъективных в ранг объективных и абсолютных. Особо распространенный в Богемии, Силезии и Штирии, фетиш козла подменялся в других землях Германии целым рядом антропоморфных и зооморфных субститутов: быком, реже ослом, медведем, зайцем, свиньей, петухом и теленком. Ритуальным козлом может быть человек, но чаще – животное или кукла. Основу куклы составляет знакомый нам палочный каркас; на нем закреплена соломенная или сенная «плоть», обернутая окровавленным саваном. Это есть символика ветхости и тления, и это подлежит уничтожению.

Как известно, «мифологические представления о козле подчеркивают...его исключительную сексуальность (в сниженном виде – похотливость) и плодовитость»<sup>27</sup>. Идентифицировать карнавальную куклу с козлом помогают рога, борода и шкура, выглядывающая из-под савана или обернутая вокруг него. На козлиную гиперсексуальность указывает длинный нос-фаллос<sup>28</sup>.

Козлиное тело готово умереть. Оно уже есть наполовину земля. Об этом свидетельствует навоз, используемый для моделировки куклы. Испражнения являются посредником, медиатором между землей и живой плотью.

И вот такая-то умирающая плоть оформляется контрастными знаками юности и жизни: пестрыми лентами, тряпичами и венком. Детали оформления дополняют сексуальный код (нос-фаллос) кодами вегетативным (зеленая ветвь), пищевым (сноп) и физическим («рост» куклы, вознесенной на шесте). Вероятно, можно говорить и об интеллектуальном коде, поскольку козловидный Кнехт Рупрехт, позднесредневековое воплощение Донара-Тора, повсеместно считался патроном и наставником учащейся молодежи, особенно детей. (Позже Рупрехт вошел составной частью в образ рождественского Николауса.)

Моделировка масленичного козла демонстрирует разворачивание его гиперсексуальности в последовательность культурных кодов. Набор этих кодов тождествен гамме карнавальных смыслов. Наделенные энергетическим началом, такие смыслы заданы в оформлении куклы не эмблематично, не символически, но существенно, ибо кукла является фетишем, т.е. их объективацией и опредмечиванием.

Оформление чучела, основанное на сочетании знаков Смерти и Жизни / Зимы и Лета, предполагает некоторую динамику. Суть такой динамики уясняется из анализа старонемецкого агона (греч.  $\alpha\gamma\omega\nu$  – борьба, состязание).

На площадях швейцарских и баварских городов в окружении толпы становились двое мужчин. Первый, Смерть, – с кнутом и в шубе. Второй, Жизнь, – почти голый, в легкой рубаше и босой, с молодым деревцем в левой и бичом в правой руке. Обе маски стегали друг друга по плечам, восхваляя себя и хуля противника. Когда в горах Оденвальд, на юго-западе Германии, побеждала Жизнь, она раздирала ризы поверженной Смерти – мох и солому – и, достав из «утробы» цветущую ветвь, обносила ее по площади”.

Масленичный агон удобно описать с помощью алгебраической формулы Клода Леви-Стросса”:

$$F_x(a) : F_y(b) :: F_x(b) : F_{a-1}(y).$$

Здесь терминами  $a$  и  $b$  обозначены ритуальные маски-соперницы. Первая, Смерть, связана с отрицательной функцией  $x$ ; вторая, Жизнь, – с функцией положительной  $y$ . О смысловом наполнении функций можно судить по до-

шедшим до нас литературным агонам (в романской традиции – «тенсонам», в германской – «штрайтлид», песням-прениям). В каждом агоне выделен отдельный акцент: пищевой («Прение о Рыбе и Мясе», «Воде и Вине»), сезонный и вегетативный («Прение о Зиме и Лете»), половой и возрастной (спор Матери и Дочери из «Нейдгарда Лиса») и т.д. Функция, вероятно, – одна из возможных перекодировок своего аргумента, Смерти и Жизни («Прение о Смерти и Жизни»). *X* означает воздержание, старость, порядок, отсутствие растительности и пищи. *Y*, наоборот, – половую потенцию, молодость, чреватый новыми формами хаос, обилие скоромной пищи и зелени. Это знакомый нам набор карнавальных смыслов. Левая часть формулы символизирует исходную ситуацию.

Правая часть описывает ситуацию заключительную. Напав на Смерть, Жизнь уничтожает ее. Это помечено как отрицание аргумента *a-I*. Мифологема убийства Смерти, наряду с ритуалом 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 направленности, интенции. Погребальный смех, чумные пиры, спортивные состязания во время тризны наглядно демонстрируют несовпадение интенции с действительным содержанием. Положительная функция теперь обозначена *Fx(b)* – Смерть, Зима, Чума обращены в бегство и уничтожены смехом, обилием вин, мясных яств, демонстрацией половой и физической мощи. (В этом плане весьма характерно масленичное избиение-убийство Смерти батоном колбасы или гирляндой сарделек.)

«Последний член *Fa-I(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»<sup>31</sup>. Функция *y* становится термином в правой части. Положительные атрибуты маски «Жизнь» теперь от нее отчуждены и абсолютизированы. Они переросли в карнавальную полноту комический антикосмос, в масленичную «жизнь с избытком».

К отчуждению, собственно, и сводится плеросис. По логике ритуала для перехода от постного истощания к праздничной полноте необходим некоторый, взятый извне запас энергии, пропитанный энергией смысл. Он – в жертвенном животном, в частности козле. Гиперсексуальный козел – «святой зверь Донара», древний предок средневекового шута<sup>32</sup>. Заклав, расчленив и потребив козла, община причащается его жизнетворной энергии. Энергия (еще раз обращая внимание на ее чисто семиотическую, а не «естественную» природу) отчуждается от своего носителя и становится собственностью коллектива. Канализуясь, она разворачивается в спектр смыслов, которые вчитываются в повседневную предметность, жестикуляцию и лексику. В итоге возникает мир карнавальных пародий. Убитый козел возрождается не непосредственно, но в сложной технике символов. Смысл антиповедения и комического антипорядка заключается в том, что они выражают в знаках, выявляют обретенную энергию вовне. Она – в перевернутых вверх тормашками служебниках, в тлеющей подметке, которой кадят, в дражных ризах и клиросном козлоглашении.

Ритуальная казнь нашла свое отражение в средневековой литературе. Древнему обряду весьма близки анекдоты, где фигурирует мертвый шут. Крестьяне раздирают тело Нейдгарда копьями (шв.37). Из-за странных случайностей никак не удастся похоронить Уленшпигеля. Откуда-то прибегает разъяренная свинья<sup>33</sup>, разгоняет попов и бегинок, переворачивает гроб. Гроб соскальзывает в могилу, его закапывают стоя...Как некогда убитый козел возрождался в карнавальном антипорядке, так шут воскресает в идиотских приключениях своего труппа.

В Германии XIII-XVI вв. *практика причащения представлена своими поздними, изрядно обесмысленными формами* – обесмысленными, а потому требующими их вторичного, теперь уже по необходимости инокультурного осмысления в категориях церковной доктрины (см. ниже). Взаимосвязь убийства-потребления, как правило, распадается на компоненты, карнавальную казнь и общинную трапезу, хотя первая без второй бесцельна, а вторая без первой немислима. Сама казнь зачастую подменяется субститутами: обливанием навозом и избиением (евреев, епископа от отроков и т.д.).

Причащение осуществляется не в пищевом, но преимущественно вегетативном регистре. Примером может служить венский придворный обычай середина XIV в. – искать в дунайской пойме первую фиалку и устраивать вокруг нее бал-маскарад. Этот обычай напоминает рассмотренный выше обряд местности Оденвальд, где добытая Жизнью ветвь водружалась на воротах или по частям раздавалась собравшимся. В швейцарско-баварских драках-агонах обращает на себя внимание следующее обстоятельство. Цветущая ветвь в равной мере принадлежит обеим маскам: она вырвана из трухлявой утробы Смерти и обнесена по площади Жизнью, задрапированной в весеннюю зелень. Говоря образно, ветвь – это пуповина, которая связывает умирающую терракотовую венеру с ее новорожденным сыном. Маски драматически разворачивают «амбивалентную» (термин М.М.Бахтина) ритуалу козла. Оба ее символических ряда теперь разведены и противопоставлены в споре как два самостоятельных персонажа. Один из них, гибнущая Смерть, является жертвой; другой, торжествующая Жизнь, – палачом (повитухой).

Несмотря на общий развал ритуала, в инсценировках плеросиса было сохранено переживание трансцендентности, абсолютной запредельности источника энергии и смысла по отношению к повседневной жизни средневекового города. Масленичный фетиш доставлялся в город извне. Извне через городские ворота в Любек (1437), Гент (1529) и Брюссель (1551) ввозился на осле Принц карнавала – Хольстен Хеннеке, Хер Жиль, Местер Оом. С гирляндами колбас на шее, вертелом вместо копья, ложками вместо шпор, в броне из кухонной посуды, он в сопровождении толпы объезжал квартал за кварталом. Его движение через арку городских ворот символизировало сакральный половой акт... Сюжет этот хорошо известен по очерку О.М.Фрейденберг<sup>11</sup>.

Принц карнавала украшен гирляндой колбас. Колбасы же представляют собой главное праздничное яство – об этом свидетельствуют описания кёнигсбергской масленицы рубежа XVI-XVII вв. Не является ли в таком случае «пир на весь мир» коллективным причащением колбасной (сырной, хлебной) плоти карнавального Принца? Речь идет, разумеется, о знаковом феномене: изготовленные из иного, подчерк-

нуто разнообразного сырья, яства могут лишь опознаваться – с разной степенью отчетливости и только в контексте ритуала – как мясо жертвенного животного. Косвенным подтверждением такой догадки служат имевшие место в Гроссельфинге (окр.Тюбингена, XV в.) театральные представления оргиастического пожирания мяса. На глазах у публики актеры жадно поедали свинину. Если сорт мяса указывает на его отношение к наиболее распространенному карнавальному фетишу, то поставленные в описании множественные числа (вроде «Sauschwänze»- свиные хвосты) демонстрируют не прямую, но знаковую, гипостазируемую связь масленичной кухни с тушей жертвенного животного.

С практикой причастия связано возникновение «игрового» и «зрительского» пространств. В пределах первого мистранты вырабатывают семиотический продукт, который затем распределяют в пределах второго среди ритуальной общины. Таким образом, тончайшие связи между современной сценой и зрительным залом, инспирация публики в ходе сценического представления – все это явлено на площадях швейцарско-баварских городов XV-XVI вв. в весьма архаической, логично очевидной, грубо осязаемой форме.

В связи со структурой прототеатрального пространства встает вопрос о действительной численности участников средневекового карнавала. Настаивая на его малолюдности, Д.Р.Мозер прав лишь отчасти. Во-первых, потому что слишком искренне, вполне по-немецки, относится к официальным запретам и разрешениям, в частности к разрешению 1701 г. участвовать женщинам в праздничном ряжении. Участвовали ли они в нем и раньше? Вне всякого сомнения! Об этом свидетельствует, например, курьез, происшедший во время одной из любекских маслениц XV в. Тогда рухнул масленичный бург вместе с 24 размещенными в нем статистами. Среди статистов, перечисленных поименно, присутствовали «девицы» и «беременные женщины». «Служанки» – участницы масленичных увеселений неоднократно упоминаются и в малоизвестной «рукописи Ульриха Виршунга» (1588). Судя по последней, карнавальною площадь конца XVI в. заполняли уже сотни, если не тысячи, бургеров обоего пола.

Опираясь на летопись нюрнбергского Шенбартлауфа, Д.Р.Мозер упускает еще один немаловажный момент. Из года в год в летописи упоминаются лишь коллективы карнавальных мистрантов. Последние, как показано выше, свержали обряд от имени и для всего города, который, столпившись вокруг, приобщался/причащался в лице «зрителей» результату ритуальной процедуры. Ритуальная община – этот второй, неявный, как бы пассивный, но необходимый участник народного праздника – постоянно выпадает из поля зрения летописцев средневекового Шенбартлауфа.

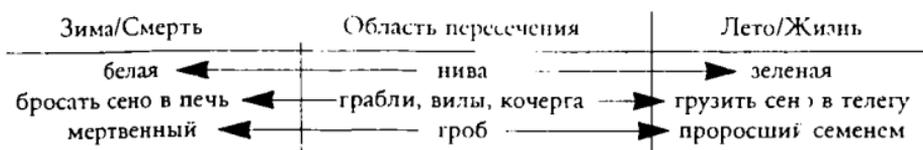
«Сначала два хора хулили друг друга издалека, потом сходились все ближе и ближе и наконец вступали в бой...»<sup>45</sup>:

Гесвайн ринулся на Гесена,..  
Энгельдайх противостал Энгельмарну,  
Зигенхарт не убоился Зигхера,  
Эбергарт – Эбергера,  
а Перингер – Пертольда.  
(«Нейдгард Лис», ст.2622-2628)

Бой сопровождался насмешками и этикетными угрозами. Это *масленичный агон*. Обращает на себя внимание подбор имен его участников. В каждой паре они сходны корнями и различаются переменными суффиксами. Такой подбор станет понятен из анализа старонемецкой песни-прения.

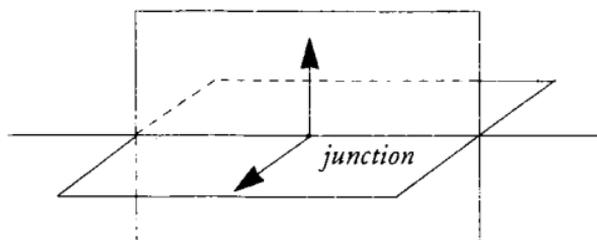
Песня состоит из перемежающихся рядов реплик Зимы и Лета. Оба ряда объединяются в две отдельные, независимые и конфликтующие друг с другом образно-языковые стихии. Тенсона – это спор разных видений мира, разных его концепций. Противопоставленность двух голосов – Зимы и Лета – становится явной при возникновении областей их пересечения. Такими областями являются некоторые произвольно выбранные реалии быта. Реалии 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, возможно, отражено в подборе имен участников масленичного агона.

Стремясь быть по возможности точным, я прибегну к теории «бисоциации» Артура Кестлера. Его работа «Комизм»<sup>36</sup>, «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. В ней, однако, упущен один существенный момент. Дело в том, что тенсона не со-, а противопоставляет исходную и конечную конструкции динамического образа. Образ читается не:

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

Будучи «речевым слепком» карнавальная драка и посредницей между ритуальными истощанием и полнотой, песня-прение 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 *swanс'*ом – реплика Лета стоит второй. Она всякий раз перекрывает исходную реплику Зимы. Ее утверждение о предмете заключительное и потому истинное.

В тенсоне, говоря иначе, мы имеем дело с абстрактным словом в языке и конкретным словом в речи, вернее – в двух речевых практиках. Ниже я попытаюсь показать, что сбойка двух авторизованных интерпретаций одного слова является сутью новеллического поворота. На этой основе возможно построение общей поэтики простых пуантированных форм (шванка, загадки, афоризма, масленичной пьесы и проч.).

Выход за пределы праздника в контекст обрядового цикла влечет за собой совершенно новый взгляд на пародию. Предварительно она отождествлялась с комическим антипорядком и каждым его конкретным фактом: кричащим по-ослиному священником, глеющей подметкой в кадиле и т.п. Такой взгляд себя исчерпал. Теперь я рассмотрю пародию как длящийся, растянутый во времени процесс, который завершается этим фактом. Процесс состоит из «начала, середины и конца» (Аристотель).

«Началом» является будничным оригинал, исходная парадигма. Подытожу все, сказанное о ней выше.

Это словесная, жестовая или предметная реалья повседневного быта.

Реалья строго локализована; принадлежа одному из семиотических полей: жаргону, терминологии, жестовой

практике, церемониалу, она обретает в его пределах дополнительную смысловую нагрузку.

В карнавальной системе ценностей-аксиологии такая реальность наделена смыслом истощания. Она ассоциируется с постом.

По поводу «конца», т.е. заключительной парадигмы, «перевернутой» праздничной копии, можно сказать следующее.

Это карнавальная реальность, соотношенная со своим будничным оригиналом и обозначаемая лексемой «пагг».

Она также принадлежит семиотическому полю (ибо карнавал является совокупностью таких полей: комических турниров, месс, иерархий, жаргонов) и обладает некоторым значением.

Значение сводится к приросту смысла; на такой прирост указывает экстравагантная моделировка карнавальной реальности.

Пародия, как видим, возникает в столкновении двух смысловых ступок (мифов, концепций, интерпретаций...), образованных средствами единого, общего для них языка. Эти ступки представлены в пародии как ее исходная и конечная парадигмы. В песне-препии они присутствуют в качестве начальной и заключительной конструкций ее динамических образов. Каждый из таких образов вводится парой реплик Зимы и Лета, Смерти и Жизни, Матери и Дочери. Если содержание пародии заключено в приросте смысла, то прирост осуществляется в форме диалога. Пародия по своей природе *диалогична*.

Диалогичность – общая стихия карнавала. В песне-препии она выражена открыто, эксплицитно; в праздничном антикосмосе она задана скрыто, имплицитно. Тем не менее каждый творец антикосмоса – когда он пародирует вещь, употребляя ее не по назначению или вводя в контекст несвойственных ей связей, – знает, что есть эта вещь в повседневной жизни. В противном случае его карнавальная деятельность была бы лишена всякого смысла.

Пародия содержит в себе основную информацию о народной культуре средневековья, в частности ее представления о времени, пространстве и человеческой практике. Между трехчастной пародией и трехчастным же ритуальным

циклом существуют очевидные соответствия. Ее конечная парадигма возводима к его фазе полноты и ликования, исходная парадигма – к фазе поста и истощания. Движение исходной парадигмы к конечной минует «середины», поворотную точку, соотношенную с центральной фазой наполнения. Праздничный цикл является основой, обрядовым субстратом средневековой пародии.

Время пародии – это время ритуального цикла. Пространство дано в двух качествах: исходном и конечном. В тенсоне оно теоретически охватывает весь мир. Но мир идентифицируется с окружающим ландшафтом. Это ближний мир, в пределах которого развивается бытовая активность общины, – лес и луг, река и «тот берег», холм и пашня, деревня и городской квартал. Образ ближайшего мира развернут в ритуальных веснянках, открывающих половину из тридцати семи песен «Нейдгарда Лиса».

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. Активность же состоит в коллективном производстве смыслов, их полагании в фигуре шута и манипуляциях с этой фигурой. Шут, без сомнения, – главный участник масленичного обряда, но в известном смысле он совершенно не важен. Важны его характеристики, смыслы, полагаемые в нем. И, если шут оформляет, инсценирует такие смыслы своим ритуальным антиповедением, то значение имеет не он – вместилище, суд для смыслов, – а его комические действия, «странные» поступки, т.е. в конечном счете все те же коллективные, но объективированные смыслы. Отсюда абсолютный примат действия над характером, свойственный смеховым произведениям средневековой Германии. Персонаж приложен к своему действию лишь как формально необходимый и бескачественный деятель.

Завершая очерк ритуальной пародии, я хотел бы остановиться на ее *магичности*. Предполагается, что любой предмет окружающего мира может быть не изображен, но реально явлен, дан в своем символе, речевом или живописном. И, если пародия (в частности песня-прение) манипулирует

символами, разрушая старые и создавая новые, то она в некотором смысле манипулирует и стоящими за ними реальностями. Она наделяет эти реальности энергией через их комические иконы.

Карнавал, таким образом, представляет собой известного рода «двигатель», который через «передаточный механизм» иконических образов-пародий приводит в весеннее движение «машину» культуры и космоса.

На протяжении нескольких столетий, с X по XIII в., сельскохозяйственные культы древности полностью переродились в классический карнавал Высокого и Позднего средневековья. Карнавал отличен от архаических обрядов следующими особенностями.

Его календарь сращен с календарем католической Церкви. Зависимость от переменных дат Пасхи (след. Пепельной среды), наложение Великого поста на день весеннего равноденствия – пик дохристианской масленицы – привели к развалу исконной структуры весеннего обрядового цикла. Поскольку с Пасхой связаны сроки празднования Троицы, а к Троице приурочены дни летних казней, постольку сами эти казни потеряли жесткую календарную привязку. Что касается зимнего цикла, то его ритуальная активность была волевым образом сконцентрирована во временном промежутке между Рождеством и Крещением – святкам предшествовали «мертвые» недели Адвента.

Попав в XII в. в европейский город, языческий обряд вошел в тесное соприкосновение с иными, развивавшимися параллельно ему субкультурами: университетской, цеховой, церковной, сектантской, куртуазной и пр. Обряд стал фактом культурной системы средних веков. Если раньше его заключительная фаза полноты-плеромы инсценировалась в виде плясовой пантомимы, то теперь она оформляется в новом знаковом коде – в пародиях, сырье для которых берется из окружающих ритуал традиций и речевых практик. Городской карнавал размежевывается с деревенским культом. В пределах первого получил развитие пародийный код, ритуальное строение при этом или значительно расшаталось, или просто разрушилось; в рамках второго такое строение

сохранилось (вспомним пр. Олафа), но комический ряд либо совершенно отсутствует, либо существует в зачаточном состоянии.

В отличие от культов древности, средневековый карнавал не переживается вполне онтологично – как действительный, работающий механизм сезонного обновления культуры. Постепенно превращаясь в разновидность городского досуга, деградируя до уровня народных увеселений, карнавал все более воспринимается как игровое, эстетическое событие. Впрочем, этот путь, от онтологизма к чистой, незаинтересованной эстетике, в XIV-XV вв. еще далеко не пройден – быть может, пройден лишь наполовину или на одну треть: с праздничным времяпрепровождением еще связаны «предрассудки» (поверия, обыкновения), способные регулировать жизнь как отдельного человека, так и коллектива в целом. В условиях средневековой иерархизации, церковной и светской, производственной, обнаруживаются и предельно разворачиваются компенсаторные возможности карнавала (к которым он, однако, несводим и через которые как культурный феномен необъясним).

Одновременно с перечисленными изменениями завязался, а к исходу Позднего средневековья набрал силу и стал единственно продуктивным новый смыслопорождающий процесс, приведший к развитию современной разновидности масленицы. Суть этого процесса состоит в *переименовании*. Весь мир карнавальных процедур и артефактов последовательно воссоздается на языке карнавалу чуждой церковно-клерикальной субкультуры. «Когда убивают медведя, умерщвляется дьявол, искушитель плоти нашей; когда убиваются молодые тельцы, поражается греховность наших вождельний; когда убивается петух, сокрушается похоть чресел наших, да, живя трезвенно и непорочно в борении духа, сподобимся достойно причаститься Тела Господня»<sup>17</sup>, – так в инокультурной интерпретации выглядит центральная фаза языческого обряда, ритуальная казнь.

*Карнавал обозначается и мыслится в понятиях и терминах иной, христианской традиции.* В этом плане показательны масленичные празднества, имевшие место в «Германской коллегии», основанной Игнатием Лойолой в целях рекато-

лизации немецких земель. В 1552 г. здесь с сугубо назидательными намерениями был выбран на шесть «жирных дней» Король карнавала. Прославление, интронизация, постановки иезуитских драм, многолюдные и шумные пиры, весьма необычные для мрачной, изуверски-аскетической жизни коллегии, – эта череда мероприятий завершилась торжественной речью Короля-мальчика: «Вы видели царство мира сего, которое кратко и преходяще, от сего бегите...».

Карнавал понимается, и в первую очередь его участниками, как произвольная инсценировка греха, августиновской «*civitatis Diaboli*», чем он – явление «золотого века» – никогда раньше не был. Завершаясь Пепельной средой, эта принятая Церковью инсценировка, открывает путь сорокадневного восхождения к Тайне Воскресения. Масленичная неделя перед Великим постом – эта историческая ошибка и абберрация смысла, с точки зрения ритуала, нонсенс и алогизм – такая невольная инверсия получает в XV-XVI вв. позднее осмысление, обоснование и утверждение. Складывается новая система контроверз и параллелей: противопоставленные дням предпасхальной недели (и дням сотворения мира), шесть масленичных дней напоминают своим обжорством и пьянством канун Адвента, праздник св.Мартина, который называется теперь не иначе как «малой масленицей». Карнавал вводится в инокультурную временную перспективу католического богослужебного круга (см. гл. III) и получает вторичную номинацию «*Fastnacht*».

В церковном переосмыслении карнавального «мира на выворот» важнейшую роль сыграл трактат бл.Августина «О граде Божиим». В этом труде развернуто глобальное историко-философское учение о вечной борьбе двух противоположных по своим интересам и судьбам человеческих сообществ: «сообщества земного» (*civitas terestris*) и «сообщества небесного» (*civitas coelestis*). «Мы разделили человеческий род, – пишет Августин, – на два разряда: один тех людей, которые живут по человеку, другой тех, которые живут по Богу. Эти разряды мы символически назвали двумя градами, т.е. двумя обществами людей, из которых одному предназначено вечно царствовать с Богом, а другому подвергнуться вечному наказанию с диаволом» (15, I)». В эти сообщества люди объе-

динены в соответствии с характером их преобладающих влечений и характером их любви, «...земной любви к себе, доведенной до презрения к Богу, и небесной любви к Богу, доведенной до презрения к себе» (14, XXVIII). Сообщества не имеют географической и временной локализации. Они существуют на протяжении всей истории человечества, разделенной по числу дней творения на шесть периодов-эонов: от Адама – до потопа, от потопа – до Авраама, от Авраама – до Давида, от Давида – до Вавилонского пленения, от пленения – до рождения Христа и от его рождения – до Второго пришествия (22, XXX)<sup>39</sup>.

Осмысленный в категориях учения Августина, карнавал становится ежегодной инсценировкой массовой «жизни по человеку», тогда как пост – инсценировкой соборной «жизни по Богу». Масленичный «град дьявола» и постный «град Божий» обретают генеалогии. Обоим предшествуют их манифестации в других, более ранних зонах: первому – Рим, Вавилон и царство Нимврода, второму – Иерусалим, поселение Авраама и Ноев ковчег. Жители обоих градов ведут происхождение от Адама и Евы – через Каина и через Сифа. Первый род устремлен в ад, а второй – в рай. Таким образом предшествующие Квадрагинте «жирные дни» включаются не только в богослужебный круг Церкви, но и в продольное время христианской историографии (см. гл. III).

Комический мир позднесредневекового карнавала может быть определен как мир аллегорий – знаков, сквозь конкретное значение которых просвечивает другое, глобальное и нередко весьма отвлеченное содержание. Карнавальный аллегоризм не сводится лишь к переосмыслению уже наличных, ранее сложившихся символов. Он порождает также собственную, оригинальную образность. Созданная на основе иных эстетических принципов, образность эта глубоко отлична от фетишей и магических пародий сельскохозяйственного культа. Она наслаивается и покрывает их мощным пластом рационально построенных аллегорий и противопоставлений. Корабль дураков – антитеза кораблю Церкви; пятнистое платье – антитеза крестильной одежде. Зеркало (жест с головой шута) – эмблема себялюбия и эгоцентризма; обнаженность или пестрота наряда (красно-желтое «Mi-

раги») – знак выпадения из иерархии общества; свадьбы, коитус, мясо (сыр, молоко, масло, жир, яйца) – символика «жизни по плоти». Масленичная выпечка – иллюстрация к Матф. 4,4: «не хлебом одним будет жить человек»; колокольцы – 1 Кор. 13,1: «Если...любви не имею, то я – медь звенящая»; физические дефекты, скелет в шутовской рубахе – Рим. 6,23: «...возмездие за грех – смерть...»; клеймо на лбу – намек на печать сатаны, Апокал. 13, 16-17.

Поскольку «перевернутый мир» карнавала понимается как «град дьявола», постольку он заселяется разнообразнейшей нечистью, позаимствованной из мифологии христианства: духами, чертями и великанами (например Голиаф). Череду масленичных антигероев замыкает Антихрист, который, вместе с сопровождающими его иудеями, зачастую подвергается ритуальным пыткам и казням. Стремясь аллегорически истолковать свои древние фетиши, карнавал обращается к бестиарию. Осел становится воплощением тупости и упрямства, бык – самовлюбленности, петух и козел – похоти, а медведь – ненависти к человеку. Убийство жертвенных животных теперь символизирует христианский подвиг и духовное очищение. Над карнавальным миром воцаряется апокалиптическое число «11». Начертанное на фоне песчаных часов, оно апеллирует к притче о «делателях одиннадцатого часа» (Матф. 20,1-16). В период масленицы это число (и кратные ему 22, 33, 44...) получает дополнительный смысл преступления десяти заповедей. Поэтому дальний круг масленицы, пр. св. Мартина, ежегодно открывается постановлением «Совета одиннадцати» 11. XI. в 11.00.

Изложенные выше идеи – о встроенности масленицы в циклическое и продольное время христианского культа, об иносказательном характере ее художественного мира – эти идеи являются краеугольными камнями теории Д.Р.Мозера. Последняя воспроизведена мною с одной существенной оговоркой: что я назвал продуктом инокультурного (церковного) переосмысления карнавала, то мюнхенский историк культуры объявляет его исконной и единственной сутью. Согласно Мозеру, все разворачивалось следующим образом. Годовой литургический круг сложился ок. 600 г.; ранние упоминания о карнавале относятся к началу 1200 гг. (уже по-

этому второй не может быть старше первого). В промежутке между этими датами, а также на протяжении XIII-XV вв. церковные авторы создали множество аллегорий, в которых обобщили два опыта – опыт духовного делания и, по аналогии с ним, опыт греха. Так, в пределах францисканской традиции была разработана символика корабля. Кормчий – Христос, корабль – Церковь, пассажиры – верующие, парус – любовь, компас – вера, море – мир, утренняя звезда – Дева Мария, гавань – Новый Иерусалим, ветер – дуновение св.Духа. Для изображения общества грешников понадобилась эмблема «корабля дураков». Впоследствии она уточнялась, в частности С.Брантом и Гайлером Кайзербергским, подобно символу «корабля Церкви». Все артефакты масляничного «мира навыворот» – даже если их первые манифестации не могут быть удовлетворительно авторизованы и локализованы в текстах – имеют, по Мозеру, характер авторских произведений. Зародившись в качестве литературных образов, со временем превратившись в риторические клише, они тиражируются через приходскую и францисканскую проповедь, становятся достоянием масс и воссоздаются средствами различных искусств: пения, декламации, танца, костюма, живописи, кулинарии и пр. В итоге возникает «в высшей степени христианская и истинно католическая институция»<sup>40</sup> карнавала.

...Институция «воцерковленного» карнавала, – поправляет Д.Р.Мозера его оппонент, иенский литературовед Е.Нерлих-Слатева. Мозер, по меткому замечанию последней, низвел народ до уровня «немного материала, который формируется клириками в соответствии с их представлениями о мире и жизни»<sup>41</sup>. Мюнхенский культуролог описывает историю карнавала как историю сознательной и организованной активности культурной элиты в отношении бескультурного большинства. Подобный упрощенно-оптимистический взгляд на эволюцию знаковых систем свидетельствует о влиянии на Мозера философии позитивизма. Называя гипотезу о существовании устных традиций «мифом со времен Гердера»<sup>42</sup>, Д.Р.Мозер воссоздает синкретическую, ритуально-фольклорную культуру карнавала на манер письменных, авторских, синтетических культур нового и новейшего време-

ни. На этот методологический просчет наслаивается открытая ангажированность Мозера католической Церковью.

«Игнорирование народной культуры и молчаливая уверенность в том, что культурная деятельность может осуществляться только духовной элитой, эта принципиальная мировоззренческая позиция, а отнюдь не «противоречие источникам», является ... действительной причиной решительного неприятия Бахтина. Речь идет о философско-эстетических посылках, которые предшествуют научному исследованию, определяют точку зрения на источники, их отбор и оценку»<sup>11</sup>.

Д.Р.Мозер не дал истории карнавала. Очерк тиражирования отдельных образов и мотивов такой историей считаться не может. Он также не соотносит «капун поста» с другими всплесками ритуальной активности года: святками, троицкими казнями Смерти и осенним праздником урожая. В отличие от «жирных дней» последние не претерпели тотального переосмысления в терминах христианской доктрины. Сведясь со временем к банальным дракам, обжорству, пьянству и хулиганству, они полностью деградировали и перестали существовать в качестве знаковых феноменов. Иначе сложилась судьба масленицы. В католических епархиях она не сошла на нет лишь потому, что была интегрирована в католический культ. Зачастую инсценируясь в закрытых интерьерах, она продолжила свое существование в форме своего инобытия, воцерковленного карнавала. Своим семиотическим обликом этот карнавал весьма напоминает позднесредневековую пляску смерти и возрожденческую литературу о дураках.

В пределах обновленной масленицы возникло новое поколение агоний, где побеждает пост. Такова, например, игра Г.Розенпльота «О масленице и посте, зельце и хлебе» или испанская пьеса 1330 г. о бое «дона Карнавала» и «дона Кваресимы». Эти драмы близки парижским судам над масленицей и ее казням начала XVII в. Отражая переход из праздника в пост, упомянутые произведения разыгрывались в Пепельную среду. Старинные драки Смерти и Жизни, Зимы и Лета были, как правило, приурочены к 21 марта, Дню изгнания Смерти и весеннего равноденствия.

Учитывая сказанное выше, я хотел бы завершить первую главу краткой периодизацией карнавала. Его история включает в себя, по-видимому, три основных этапа.

1. Раннее средневековье – начало XIII в. «*Карнавал до карнавала*» – сельскохозяйственные культы с присущей им четкой последовательностью поста, казни-потребления и праздничной полноты. Эпоха первобытной квазидраматургии и вероятных контактов с позднеантичными сатурналиями.

2. Начало XIII – середина XVI в. «*Собственно карнавал*» – обрядовая основа фольклорной культуры средневекового города. Общее расшатывание ритуальной структуры и возникновение пародийного ряда, нового способа оформления праздничной полноты-плеромы.

3. Середина XVI в. – новое время. «*Карнавал после карнавала*» – результат последовательного переосмысления площадных форм в понятиях христианской традиции. Стирание границы между мистрантами и ритуальной общиной; резкое увеличение числа участников карнавала.

Предложенное членение достаточно условно. Оно должно пониматься не только в диа-, но и синхроническом срезе – как единовременная заданность, одновременное сосуществование нескольких порождающих принципов. Главенствуя на определенном этапе, каждый из них за пределами этого этапа второстепенен, однако же, в большей или меньшей мере продуктивен.

---

## Примечания

<sup>1</sup> Бактин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С.140.

<sup>2</sup> В дальнейшем я использую расширенное обозначение, давая ему при необходимости более или менее точную календарную локализацию.

<sup>3</sup> Gurjewitsch A.J. Bachtin und der Karneval. Zu Dietz-Rudiger Moser «Lachkultur des Mittelalters? Michael Bachtin und die Folgen seiner Theorie»// Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte. Heidelberg, 1991. Bd.85. S.425.

<sup>4</sup> См.: Прот. А.Шмеман. Евхаристия. Таинство Царства. Р., 1984.

<sup>5</sup> Календарь построен на основе следующих изданий: Missale Romanorum. Ex decreto ss. Consilii Tridentini restitutum. Ratisbonae, 1958; Breviarium Romanorum ex decreto sacrosancti consilii Tridentini.

Roma, 1945; Moser D.-R. Fastnacht – Fasching – Karneval. Das Fest der «Verkehrten Welt». Graz; Wien; Köln, 1986; Flögel K.F. Geschichte des Groteskkomischen. Ein Beitrag zur Geschichte der Menschheit. Liegnitz; Leipzig, 1788; Flögel K.F., Ebeling Fr.W. Geschichte des Grotesk-Komischen. Leipzig, 1862; Flögel K.F., Bauer M. Geschichte des Grotesk-Komischen: In 2 Bd. München, 1914.

<sup>6</sup> С середины XIX в. утвердилось кёльнское название «понедельник роз», Rosenmontag.

<sup>7</sup> Для средневековой Германии характерен временной разницей в праздновании «жирных дней». Существовало два стиля исчисления их сроков – так называется Старая и Новая масленица (Alte, Neue Fastnacht). Первая завершалась за 40 дней до Пасхи, именно в следующий за Воскресеньем четырехдесятидневный вторник. Поскольку по воскресным дням (всего 6) Квадрагинты пост отменялся и взамен пих прибавлялась дополнительная неделя, постольку конец Новой масленицы отодвигался назад, к Пепельной среде. Конкуренция между обоими календарями была устранена лишь в XVII- начале XVIII в. Однако в Базеле до сих пор масленица отмечается по старому стилю.

<sup>8</sup> Еремина В.И. Ритуал и фольклор. Л., 1991.

<sup>9</sup> Flögel K.F., Ebeling Fr.W. Op.cit. S.202-203.

<sup>10</sup> См.: Flögel K.F. Geschichte der Hoffnarren. Liegnitz; Leipzig, 1789.

<sup>11</sup> Труды по знаковым системам. Тарту, 1965. Вып. II. С.6.

<sup>12</sup> Комическую иерархию народного праздника возглавляет дурацкий король. В карнавальных мирах Голландии, Бельгии и Англии ему соответствуют «Mijnheer van Zeltentrijc» (Государь-Редко-Богатый), «van de Drooghen» (-Исхудалый), «van Allegebreke» (-Которому-Всего-Не-Хватает), «Herr Luttel in de handt» (Господин-Мало-В-Руке), «Rey Feo» (Безобразный Король) и «Lord of Misrule» (Царь Беспорядка). Двучастное строение этих имен соответствует двусоставной структуре Narrenkönig.

<sup>13</sup> В латинском миссале этот момент обозначен следующим образом: «Sacerdos profert verba consecrationis super Calicem attente, continue et secrete, tenens illum parum elevatum: “Hic est enim calix Sanguinis mei...”» etc.

<sup>14</sup> Сохранился текст комического отпуста: «In fine Missae sacerdos versus ad populum vice “Deo gratias” ter hinhannabit; populus vero vice “Deo gratias” ter respondebit: Hinham, Hinham, Hinham».

<sup>15</sup> В средневековой Европе существовал жанр «всепьянейших литургий». Один из его текстов, некогда являвшийся, вероятно, вербальной частью массовой пантомимы, известен по знаменитой «Кармина Бурана». На этот жанр сориентированы многие сугубо литературные образцы авторизованных комических месс XVI-XVII вв. Приведу один из них – заупокойную службу по Лютеру из сатиры францисканского проповедника Томаса Мурнера «О большом лютеровском дураке» (1522), в которой автор использует «кошачьи» ассоциации, связанные с его фамилией и обыгрываемые в межконфессиональной полемике времен Реформы:

Kumpr ir kazen, schwarz und grauw,  
 Und singen mauw und aber mauw.  
 Mauw, mauw, singen har  
 Der mumauw und der murnar,  
 Meuwe, meuwe, der tenor,  
 Mauw und mauw der bass furwor.  
 Wan ich nit ein kaze wer,  
 Wie kunt ich also mauwen her?

(ст. 4462-4469)

<sup>16</sup> Flögel K.F., Ebeling Fr.W. Op. cit. S.277.

<sup>17</sup> Эта роспись является лучшим возражением на реплику Д.Р.Мозера о приуроченности ритуального обжорства и пьянства исключительно к шестидневному кануну Великого поста. Приведу центральный фрагмент календаря: «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 листовяные 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 достоитимо, ибо люди для того сотворены, чтобы они радостно и счастливо друг с другом жили» (Flögel K.F., Ebeling Fr.W. Op. cit. S.229).

<sup>18</sup> Flögel K.F., Bauer M. Op. cit. Bd.2. S.157-158.

<sup>19</sup> Flögel K.F., Ebeling Fr.W. Op. cit. S.204.

<sup>20</sup> Ibid. S.213.

<sup>21</sup> Карасев Л.В. Лики смеха // Человек. М., 1993. Вып.5. С.144-158; см. также: Karassev L.V. L'antithèse du rire. La hont // L'humour européen. Lublin, 1993. P.31-44.

<sup>22</sup> Предлагаемая терминология основана на уже устоявшемся способе обозначений. Одна из фаз земледельческого ритуала традиционно называется «плеросис». См., например: Андреев М.Л. Средневековая европейская драма. Происхождение и становление (X-XIII вв.). М., 1989. «Кеносис» связан с церковным обрядом и духовной практикой и переводится как оскудение, истощание. Я продолжаю традицию, подбирая названия всем частям цикла.

<sup>23</sup> Flögel K.F., Ebeling Fr.W. Op. cit. S.248.

<sup>24</sup> Евреинов Н.Н. Первобытная драма германцев. Пг., 1922. См. также: Он же. Происхождение драмы: Первобытная трагедия и роль козла в истории ее возникновения. Пг., 1921; Он же. Азazel и Дионис. О происхождении сцены в связи с зачатками драмы у семитов. Л., 1924.

<sup>25</sup> Веселовский А.Н. Разыскания в области русского духовного стиха. СПб., 1881. Вып.V.

- <sup>26</sup> *Евреинов Н.Н.* Первобытная драма германцев. С.7.
- <sup>27</sup> Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. М., 1991–1992. Т.1. С. 663.
- <sup>28</sup> В народной книге Грегора Хайдена читаем о Морольфе: «Он был короток, крепок и толст, голова велика, а лицо все в морщинах. Его широкие уши свисали до середины живота. Глаза огромны, нос длинен, рот широк, зубы кривы. Его волосы стояли дыбом, и вид напоминал козла. Руки и пальцы были жирны и малы, платье с фартуком,.. ботинки набиты навозом. Шапка сшита из козьей шкуры, на ней виднелись рога, шерстяная накидка служила ему одеждой» (ст. 49-64).
- <sup>29</sup> *Flügel K.F., Ebeling Fr.W.* Op. cit. S.246-249.
- <sup>30</sup> *Lévi-Strauss C.* La structure des mythes// Anthropologie structurale. P., 1968. P.227-255.
- <sup>31</sup> *Meletinsky E.* Structural-Typological Study of Folktales// Soviet Structural Folkloristics. The Hague; Paris, 1974. P.28.
- <sup>32</sup> О таком родстве, помимо прочего, свидетельствует традиционная одежда шута, в особенности колпак. Колпаком сначала была снабженная рогами лобная часть козлиного черепа. Постепенно рога преобразуются в матерчатые концы, снабженные погремушками-бубенцами. Последние, как полагают, символизировали гром.
- <sup>33</sup> Внезапное появление свиньи, продуцирующей хаос, – излюбленный мотив народного средневекового комизма (например, любекский масленичный обряд 1386 г.). Мотив этот использован, в частности, Н.В.Гоголем в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем».
- <sup>34</sup> *Фрейдберг О.М.* Въезд в Иерусалим на осле (Из евангельской мифологии)// Миф и литература древности. М., 1978. С.491-531.
- <sup>35</sup> *Flügel K.F., Ebeling Fr.W.* Op. cit. S.249.
- <sup>36</sup> *Koestler A.* The Comic // Insight and Outlook. An Inquiry into the Common Foundations of Science, Art and Social Ethics. N.Y., 1949. P.3-110.; Популяризация идей А.Кёстлера содержится в кн.: *Кренич М.* Техника комического у Зошенко. Вермонт, 1986.
- <sup>37</sup> *Moser D.-R.* Fastnacht – Fasching – Karneval. Das Fest der «Verkehrten Welt». Graz; Wien; Köln, 1986. S.144.
- <sup>38</sup> Цит. по: *Блаженный Августин.* О граде Божиим: В 4 т. М., 1994.
- <sup>39</sup> См. также: *Майоров Г.Г.* Формирование средневековой философии. М., 1979. С.330-340.
- <sup>40</sup> Свои построения Д.Р.Мозер увенчивает сентенцией кард. Михаэля Фульхабера: «Я считаю карнавал в высшей степени христианской и истинно католической институцией и видел бы в попытке его устранения чуть ли не ересь» (*Moser D.-R.* Lachkultur des Mittelalters? Michael Bachtin und die Folgen seiner Theorie//Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte. Heidelberg, 1990. Bd.84. S.98.).Складывается впечатление, что Мозеру неизвестны многочисленные запреты масленичных торжеств поместными соборами католической Церкви...Эти запреты, впрочем, не вяжутся с его концепцией карнавала. Концепция “воцерковленного карнавала” была позже развита последователем

Д.Р. Мозера Вернером Мецгером. См.: *Mezger W. Narrenidee und Fastnachtsbrauch. Studien zum Fortleben des Mittelalters in der europäischen Festkultur.* Konstanz, 1991. 623 S.

<sup>41</sup> *Nährlich-Slateva E.* Eine Replik zum Aufsatz von Dietz-Rüdiger Moser «Lachkultur des Mittelalters? Michael Bachtin und die Folgen seiner Theorie»// *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte.* Heidelberg, 1991. Bd.85. S.417.

<sup>42</sup> *Moser D.-R.* Auf dem Weg zu neuen Mythen oder Von der Schwierigkeit, falschen Theorien abzuschwören// *Ibid.* S.436-437.

<sup>43</sup> *Nährlich-Slateva E.* Op. cit. S.417.

## ГЛАВА II

# Устная культура средневекового города



*Пафос* этой главы заключен в ее методе. Метод же, в самых общих чертах, состоит в следующем.

Перед нами – дюжина комических текстов середины XIII – начало XVI в. В немецкой филологии такие тексты ошибочно называются «Schwanksammlungen». Ошибочно, поскольку, помимо шванков, ранние народные книги включают в себя загадки, прения, басни, паремии и, самое главное, промежуточные, междужанровые образования.

Каждой из книг некогда предшествовала устная традиция. Она насчитывала от нескольких десятков до нескольких сотен лет и, как правило, была засвидетельствована средневековыми книжниками. Теперь способ ее бытования восстановим через анализ ее позднего – письменного или печатного – кодекса. Вместе с подобными ей, такая традиция составляла устную «плоть» народно-смеховой культуры. «Плоть» облекала «скелет», т.е. площадный обряд, способный структурировать окружающую его речевую материю; *в традиционалистских культурах организация сюжета и художественного мира в целом «дается автору в готовом виде, в обязательном порядке»<sup>1</sup> – дается мифом и обрядом.*

Филологический анализ в состоянии обнаружить сюжетную организацию. Обнаружить, но не объяснить. Ведь область его компетенции распространяется лишь на производный и из себя никак необъяснимый 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: культурологическую и историко-литературную. Анализируя текст, мы обнаруживаем его логику – логику, объяснимую через ритуал.

Начну с краткого очерка раннего австро-немецкого шванка. *Шванк* – это повествовательное произведение малого (от 15 до 110 строк) объема, написанное «ломаным» книттельферзом и организованное вокруг одного события, комического, но вполне ординарного, о котором рассказывается с бытовыми подробностями и подчеркнутым натурализмом. Книттельферз, т.е. четырехстопный ямб с парной рифмой, иногда сменяется полиметрическим стихом («Нейдгард Лис»), а в XVI в. переходит в прозаическую («Тиль Уленшпигель») и смешанную («Шильдбюргеры») формы повествования. Для определения шванка немаловажна его языковая принадлежность. Почти весь корпус его текстов записан на средневерхненемецком языке. Часть произведений, впрочем, передвигаясь по землям Германии, обрела два канонических текста: верхне- и нижненемецкий («Брат Раш»).

Литературный шванк зародился в южной Австрии в первой половине XIII в. Это был «Поп Амис» Штриккера («Der plaffe Ameis» ок.1236). Две особенности «Амиса» важны для развития немецкого комического эпоса: связь с индоевропейским фондом мотивов и создание биографического канона, позволившего соединить разрозненный сюжетный материал.

«Попу Амису» свойствен парадокс. Самый ранний из сборников, он обладает чертами «преждевременной» зрелости и напоминает шванк конца XVI в. Не углубляясь в этот вопрос специально, назову лишь одну особенность. Это география «Амиса»: Лондон – Париж – Лотарингия – Константинополь (ср. с путешествием Фауста), столь отличная от географии анекдотов средневековой Германии, осваивавших на протяжении 250 лет родные земли: деревни Пейн и Розенталь, Эльмский лес, ручьи, луга, дороги, кресты на распустьях, замки баронов, но в первую очередь города – Любек, Магдебург, Мельн и т.д. Истоки ранней «престарелости» «Амиса» следует, вероятно, искать в связи Штриккера с более к тому времени развитой романской городской культурой.

Исполнен значения тот факт, что оригинальный шванк возник лишь к концу XV в., через двести лет нормального созревания устных традиций. Более полутора столетий народная культура Штирии, Баварии и Богемии была беременна двумя образами – Нейдгарда по прозвищу Лис и Попа из Каленберга.

В основе первого лежиг историческая личность Нейдгарда фон Ройенталя (ок. 1185 - 1240) – миннезингера из окрестностей Тегеризее, участника Крестового похода 1217 – 1219 гг., в конце жизни вассала Фридриха Воинственного. В позднем кодексе поэмы о плуте-менестреле наследие Нейдгарда едва различимо. Составляя старейший и впоследствии сильно переработанный пласт традиции, оно, по-видимому, сводится к десятку сезонных гимнов и песен-прений. На протяжении XIV – первой половине XV в. это ядро обросло анонимными шванками, рассказанными от первого лица («Ich-Form»). Их авторство стало позже приписываться Нейдгарду. Такой феномен, как известно, обычен для традиционалистских культур.

Между 1491-1495 гг. устная традиция была записана и оформлена редактором Иоганном Шауром по образцу созданного Штриккером биографического канона, причем сам канон дополнен приключениями труппа. Отказавшись от сюжетных заимствований, И.Шаур организовал действие поэмы вокруг вины и мести Нейдгарда. Бежав из Майсена и став вассалом герцога Отто (шв.1), тот находит, гуляя, майскую фиалку. Вокруг положенного в шляпу цветка устроен бал, своего рода кургуазный аналог площадному действу. Потом обнаруживается, что шляпа полна испражнений (шв.2). Помимо оскорбления, в этом скрыт зловещий смысл, ибо праздничное веселье инспирировано, как оказалось, символом не жизни, но смерти и тлена. Такую шутку устроил вождь альпийцев Энгельмайер. На его изображении, как и на изображении жителей горных сел, ощутим налет антикрестьянской настроенности, свойственной городской культуре средневековья в целом.

Насчитывая 37 глав (более 4000 стихов), поэма о Нейдгарде («Neidhart Fuchs») выдержала три издания: гамбургское (между 1491-1497), юрибергское (1537) и франкфуртское (1566).

С той же эпохой – эпохой правления Отто Веселого (ум. 1339) – связано действие другой книги, «Попа из Каленберга» («Des pfaffen geschicht und histori vom Kalenberg»). Приуроченность огромного числа шванковых сюжетов именно к этому периоду позволяет говорить, по аналогии с эпическим временем, о времени комическом южнонемецкой культуры. Такой термин, конечно, условен; за ним, однако, стоит определенная реальность – фольклорный образ веселого царства, выведенного как за пределы исторического времени, так и за пределы реального пространства. «Каленберга» создал, а точнее записал книттельферзом и собрал по штриккеровскому канону житель Вены Филипп Франкфуртер (20 – 90-е годы XV в.). Завершив произведение к 1470 г., он издал его несколько лет спустя. За первым, южнонемецким изданием последовало нижненемецкое 1497 г. и несколько прозаических переводов, в частности английский и нидерландский.

Во второй половине XV в. оформились циклы «Брат Раш» и «Соломон и Морольф». Первый («Bruder Rausch», ок. 1488) развивает общеевропейский мотив Бельфагора – о пришествии черта в мир, его похождениях и проказах. Книга является анонимной обработкой южнодатской легенды XII в. Кроме старейшего, не датированного нижненемецкого оригинала, известны верхненемецкие: страсбургское (1515), нюрнбергское (1554), магдебургское (1587) издания, а также датская, шведская и английская рецензии.

«Соломон и Морольф» («Salomon und Morolf») существует в двух версиях – смеховой и авантюрной. Смеховая представлена следующими изводами: ранним, XIV в. спором Морольфа и Соломона, латинским диспутом середины XV в. с развитой повествовательной частью и тремя его переводами – анонимным прозаическим, стихотворным Грегора Хайдена и драматическим Ганса Фольца. В основу «Морольфа» лег совершенно иной, не штриккеровский канон, но канон средневекового изопета, сочетающего речения и басни шута с историей его походов.

Книга о Соломоне и Морольфе сыграла важную роль не только в становлении немецкой литературы, она имела значение в пределах всего западноевропейского культурного

ареала. Европа познакомилась с Морольфом на заре Раннего средневековья. Морольф вошел в культуру манихейских, а затем и неоманихейских сект как оппонент Соломона в его вероучительных беседах<sup>2</sup>. Затем сакральные беседы были профанированы; «сокровенное сказание» инсценировалось карнавальными ряжеными и хмельными завсегдатаями пивных. Выродившийся в европейских литературах к XV в., маркольфический диспут получил мощное развитие в смеховой культуре Германии. Через переводы нюрнбергских изданий ренессансная Европа вновь обрела «Соломона и Морольфа», но уже в ином – повествовательном и сильно расширенном – виде. Известны его английский, итальянский, французский, датский и рукописный исландский переводы.

Анонимный «Тиль Уленшпигель» («Till Eulenspiegel») обычно датируется началом XVI в. – по дошедшему до нас страсбургскому изданию 1515 г. Оно, как полагают, восходит к любекским изданиям 1500 и 1478 гг., а эти в свою очередь – к верхненемецкому 1450 г. «Уленшпигель» – завершение и апогей культуры раннего шванка. Изображая жизнь шута от дурацких крестин до идиотских приключений трупа, произведение разрабатывает штриккерровский канон до абсолютного предела. «Тиль Уленшпигель» является также суммой сюжетов средневекового комического эпоса. У «Амиса» он заимствует фабулы о мнимом исцелении больных (шв.17), о картине, видимой лишь рожденным в законном браке (шв.27), о богословском споре (шв.28), об учении осла грамоте (шв.29), о пожертвованиях, принимаемых только от верных жен (шв.31). Из «Каленберга» он берет анекдоты о полете с крыши (шв.14), о золотых подковах (шв.23), некоторые мотивы комического диспута (шв.28). Из «Соломона и Морольфа» к нему переходит история о ночевке в улье (шв.9).

С 1522 г., изданием сборника «В шутку и всерьез» францисканца-проповедника Иоганнеса Паули, начинается период позднего бюргерского шванка эпохи Реформации и религиозных войн<sup>3</sup>. На поздний шванк оказали влияние «Фацетии» Поджио Браччолини (1438 – 1452)<sup>4</sup> – как в плане культуры поэтического слова и композиции, которые становятся теперь предметом активной рефлексии, так и в смысле

общей архитектоники произведения. На смену нанизывающей композиции протошлютовского романа Штриккера, Филиппа и Шаура приходит подчеркнуто свободное, мозаичное построение книги воспоминаний о виденном, слышанном, читанном, рассказанном людьми. В позднем шванке для нас представляют интерес «Жизнь Петера Лоя, другого Каленберга» А.Я.Видмана фон Галле (1557), «История доктора Фауста» И.Шписа (1587)<sup>5</sup> и «Лалленбух» «Шильдбюргеры» Фр. фон Шенберга (1-я и 2-я ред., 1597–1598).

Такова вкратце история раннего австро-немецкого шванка, смежного с типологически сходными, но исторически разновременными формами французского фавлю конца XII – середины XIV в., английского прэнка XVI в., российской сатиры XVII в., с которыми он находился в более или менее тесных литературных связях.

Теперь я хотел бы предложить несколько разборов. Их цель – показать структурное сходство фольклорных жанров, в своей совокупности составляющих устную культуру Германии XIII – XV вв.

*Шванк.* 46-й анекдот об Уленшпигеле повествует об очередной проделке шута. Устроившись в пивоварню 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.

Варка пива, как шитье шуб из волчьих шкур (шв.47) или приготовление пицци (шв.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 становится в ходе повествования двузначным словом. *Wolf* – крестьянский кафтан, *wolf* – волк. Второе значение – общеязыковое: первое – производное, переносное (с сырья на продукт), но

восходящее ко второму. В некоторых шванках, как, например 46-м, логика развивается в обратном направлении: предлагая свое, окказиональное истолкование слова (*hopfen*), шут противопоставляет его истолкованию обычному. 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*), собачья кличка (*hopfen*). Шут стоит вне быта, церкви, общества, производства с системами их внутренних и потому необязательных для шута смыслов.

Эта техника главенствует в немецком комическом эпосе. Приведу еще несколько примеров ее использования. В качестве входной платы привратник требует у Школяра пол-цены за рыбу, которой тот собирается угостить герцога Отто (*was dir der herzog hic wirt geben, /du wollest es mit mir teilen eben*). Школяр просит у герцога платы...розгами. Половина, следовательно, причитается привратнику (ст. 81 – 194). Герцог говорит Попу во время трапезы: «Что имеешь на своей тарелке, то у тебя не отнимется» (*was einer auff sein teller wolt haben, /und das imss keiner solt do nemen nit zu keiner stundt*). Утром Поп вводит на гигантскую, специально выточенную тарелку герцогского коня (ст. 1557 -1633). Поп просит у Отто Веселого овса. Тот позволяет взять не больше мешка (*nemrpt ein sack, der nit ist zu kluen*). Поп шьет огромный мешок, куда входит содержимое всего амбара (ст. 1634 – 1672, «Поп из Каленберга»). Соломон выгоняет прочь из дворца Морольфа: «Чтобы более твоей рожи я не видал!» (*angesicht*). Отныне царь вынужден созерцать голый зад «послушного» шута (неканонический шванк «Соломона и Морольфа»). Петеру Лою – он учится в латинской школе города Галле – задано просклонять «огонь» (*fac ignem*). Лой бросается к печи и раздувает пламя (ст. 297 -315, «Жизнь Петра Лоя») и т.д.

Итак, мы вернулись к знакомому нам строению пародии: исходная ситуация недостачи, конечная – избытка, шут – медиатор. Экстраполируя свою инаковость и созидательную мощь на окружающий мир, шут превращает его в праздничный антикосмос. (Последний разворачивается в других на-

родных книгах во всей гамме своих смысловых оттенков и опознается как всяческая полнота.) Сходным строением обладает и масленичное прение; обладает, с той лишь разницей, что центральная группа посредника  $Fy(b)::Fx(b)$ , находится не внутри, а вне устного текста, в ритуале<sup>6</sup>. Когда она переходит в текст, драматическая форма агона перерождается в повествовательную – шванка.

Словесно-жестовый поворот фольклорного анекдота соответствует чисто словесной технике поворота, присущей ритуальному прению. Как и в прении, предмет пародирования в шванке является не язык, а конкретная речевая практика, т.е. концепция вещи, сама же техника пародирования – двигательна. Травестирующий словесный ответ, в отличие от прения, явно не выражен, но скрыто содержится в жестовой реплике шута. Реплика эта принадлежит миру карнавального антиповедения, площадных неологизмов, принадлежит тем весенне-скоромным номинациям, что дает возрождающемуся космосу Жизнь-Лето-Мясо-Вино-Дочь.

В литературе средних веков и Ренессанса различимы несколько техник событийного поворота и, следовательно, несколько типов пуантированных произведений. Первая техника мною рассмотрена; это – словесно-жестовый поворот.

Сугубо жестовый, или двигательный, вариант новеллистического поворота запечатлен в российской «Повести о Шемякинском суде», написанной в XVII в. Здесь «убогий брат» привязывает кобылу за хвост, и она его отрывает; потом, желая разглядеть что-то, срывается с полатей и давит насмерть поповского сына; наконец, по пути в суд бросается с моста, надеясь покончить с собой, но падает в сани и убивает в них больного старика. Комизм «Повести» строится на столкновении двух логик: логики замысла и логики неожиданных последствий. Но слово в таком комизме никак не задействовано.

Совершенно иную, речевую технику поворота культивирует в своих фацетиях Поджио Флорентиец. В одной из них, «Остром словце актера о папе Бонифации» (фац. 34), поворотный момент задан в форме каламбура: род Томацелли (*familia Tomacellorum*) – колбаса Томацелли (*cibus Tomacelli*). Каламбур не организует сюжет произведения, но представляет собой его частный, хотя и центральный фрагмент. Воз-

возможности двигательного и речевого поворотов весьма скудны. Отсутствие слова или излишне пристальное внимание к его пластике мешает его смысловому (в том числе идеологическому) наполнению. А такое наполнение является непременным условием развития предновеллических форм.

Поворотный момент может быть выстроен вокруг «разнонаправленного» диалогического высказывания – и такая техника наиболее перспективна. Высказывание оформляется в виде предложения, либо периода, но не в виде отдельного слова – подобно тому, что мы наблюдали в шванке. Приведу 24 фацетию Поджио «О женщине на берегу По»: «Две девицы из тех, что предлагают себя нуждающимся,плыли на барке в Феррару вместе с несколькими служителями папской курии. Стоящая на берегу женщина, увидав блудниц, со смехом крикнула клирикам: “Безумные, неужели вы думаете, что в Ферраре вам не хватит шлюх? Их там больше, чем честных женщин в Венеции!”»<sup>7</sup>

Вынесенное в конец, шутовское по своей функции высказывание открыто для идеологического наполнения и разного рода модальностей. (Напомню, что Феррара и Венеция были конкурирующими промышленными центрами.) Смысловая весомость высказывания ослабляет диалогическую взаимосвязь реплик масленичного спора. Тем не менее, как бы в дальнейшем обе реплики ни развивались – разбухая в сложные фабулы и обрастая системами персонажей, – они будут соотнесены друг с другом как серьезный оригинал и его смеховая копия.

Остановлюсь на вопросах церковной травести и социальной сатиры. Отсутствуя в архаическом комизме «Нибелунгов», первая зарождается в X–XI в. – в ранневагантском «Стихе об аббате Адаме» и пародиях на богослужебные тексты. Сатира появляется позже. В переложении Генриха Ханжи французского «Романа о Лисе» Пьера де Сен-Клу (ок.1175) и романизированных шванках Штриккера она направлена на высшие круги церковной иерархии и выступает в нерасчленимом единстве с травестией. Обособившись во второй половине XV в., сатира окончательно прививается в «Соломоне и Морольфе» Хайдена-Фольца, нидерландском «Райнеке Лисе» Хинрека ван Алкмера и расцветает в произ-

водственных шванках «Уленшпигеля». Моя задача – выяснить, в каких литературных формах осуществлялись гравестийные и сатирические интенции.

Три шванка «Попа из Каленберга» предлагают тонкую и чрезвычайно едкую церковную травестию. Пав ниц перед деревянной фигурой апостола, Поп молит о ниспослании тепла в его нищий дом (*die stuben machest warm*). Тепла, однако, нет. Тогда шут, прославляя апостольскую жертвенность, низвергает фигуру на пол, ломает и топит ею очаг. Апостол действительно помог; дом светел и сух (ст. 1125 - 1194). Другой шванк «Каленберга» содержит травестию центрального литургического таинства, Евхаристии. Пользуясь своей властью преломлять хлеб в Тело Христово (*got wandelt in ein brot*), Поп и Епископ, «преломив» птиц в рыбу (*die vogel in die visch verwandelt*), едят рябчиков, уверяя всех, что в их образе явлены налимы (ст. 785–803). Наконец, последний анекдот (ст. 2018–2099) повествует о том, как Поп, надев церковную ризу, пасет скот, объясняя крестьянам, что он есть пастырь (*hütter*).

Как видим, каждый из трех шванков вполне классичен. В центре каждого – конфликтное слово (*machest warm, wandelt, hütter*). Оно, вспомним «junction» А.Кёстлера, является полем пересечения двух независимых логик: ортодоксально-церковной и комико-пародийной. В ходе повествования вторая логика перекрывает первую, и слово обнаруживает свою новую, неожиданную ипостась. Особенность травестийного шванка, следовательно, должно искать в качестве исходной реплики, исходной парадигмы, в ее церковно-конфессиональной отнесенности. Что же касается «языческой» процедуры смыслового роста, т.е. синтагматики, то она совершенно обычна, постоянна и едина – как для шванка, так и для масленичного прения.

Также строится старонемецкая пародийная сатира. Будучи формой литературной буффонады, она направлена в производственных шванках «Уленшпигеля» в первую очередь на устное авторизованное слово – с хорошо уясненным и подчеркнутым общественным статусом. И лишь потом удар отчасти распространяется на говорящего – мастера, епископа, герцога, папу. Если автором исходной реплики оказывается

церковный иерарх, равно значимый в религиозной и светской жизни государства, то возникает смешанная травестия-сатира, по преимуществу характерная для ранних памятников жанра.

По мере забвения ритуальных истоков и утилитарно-магического смысла пародии, она обрастает в эпоху Высокого и Позднего средневековья множеством примитивных мотивировок, призванных оправдать общую бессмысленность и бесцельность шутовства через его мелкую бытовую пользу. Наиболее частые из таких мотивировок: приобретение благ (пищи, денег), месть, пари, снискание господской милости, шутейное поучение и т.п. Вообще, по мере осознания древней пародии в терминологиях поздних культурных эпох, она отторгается от своих обрядовых истоков. Она становится чисто мыслительным построением (арматурой) – всегда тождественным себе и заполняемым все новым и новым, исторически преходящим материалом. Оставаясь неизменной, пародия постоянно обновляется.

Как известно, шут, плут и дурак составляют триаду протагонистов развитых комических эпосов средневековой Европы. Протагонисты выступают на фоне смеховых сообществ, трикстериад, которых в одной только немецкой литературе насчитывается около двадцати. Шут является средней, медиативной фигурой, снимающей противоположность дурака и плута через совмещение в себе ослабленных качеств этих персонажей. Когда шут сознательно пародирует культурное слово (слово цеха, богослужения и т.д.) – он ближе к плуту, когда пародирует бессознательно, «по неразумию», «без задней мысли» – ближе к дураку. Каждому протагонисту соответствует определенный тип сюжетных построений: шуту – новеллический поворот, дураку – поворот усеченный, плуту – розыгрыш, или лудификация (лат. *ludificatio* – осмеивание).

Суть усеченного поворота заключена в том, что предыстория карнавального хаоса – а она, как мы знаем, состоит в двойкой интерпретации слова – выносится за пределы текста. Остается лишь ответная реплика шута, которая может быть развернута до любых размеров: «Как только колокол один час пробил, взялись шильдбюргеры за работу и просто

чудеса творили. Одни раскрывали длинные мешки, наполняли их доверху солнечными лучами, быстро веревку затягивали и неслись во всю прыть в ратушу, чтобы свет там вытряхнуть – при этом уверяли себя, будто мешок со светом тяжелей нести стало. Другие ловили свет кастрюлями, горшками и прочим. Кто загонял его вилами в кузовок, кто – лопатой; иные из-под земли его выкапывали. А один шильдбюргер приволок мышеловку – чтобы сразу весь ясный день в нее залучить, прихлопнуть и в ратушу доставить. Короче, каждый творил то, что ему его дурная голова подсказывала»(гл.10)\*.

Не напоминают ли деяния жителей Шильды карнавальное творчество Уленшпигеля? «Уленшпигель...взял иглу и платье и со всем этим забрался под кадку и стал шить, держа шитье на коленях». «...Уленшпигель повесил кафтан на гвоздь, зажег две свечи, поставил их справа и слева от кафтана, взял рукав и кинул его в кафтан. Потом перешел на другую сторону и другой рукав оттуда кинул. Когда свечи догорели, зажег он две новые свечи и кидал рукава в кафтан до самого утра»(шв.47)<sup>9</sup>. Так Тиль понял приказы мастера – «шить...чтобы шва не видно было» и «...прикинуть рукава к кафтану...». Отсутствию эти приказы и их смеховая интерпретация – и оба анекдота следовало бы отнести к числу не шутовских, а дурацких шванков. Последним, кстати, принадлежат истории не только о коллективном неразумии (вроде «Лалленбух»), но и об индивидуальной глупости. В таких историях фигурирует простак-солист (см. цикл «Дурак из Мундингена», Г.Бебель «Фацетии», 1508–1512 г.).

Идея розыгрыша основана на сведении знаковых полей, разведенных и противопоставленных друг другу в шутовском шванке. Лудификация обычно разворачивается следующим образом. Плут проникает на территорию чуждого ему поля и, оставаясь внаходимым по отношению к нему и его речевой ситуации, внешне отождествляется с ним. Затем, спровоцировав карнавальную неразбериху, он это поле разрушает – из его же недр. Именно к такой схеме сводится действие нижненемецкого «Брата Раша». Демон является перед монастырскими стенами в образе юноши (he stunt dar als ein jungelink). Он взят послушником и затем, приняв по-

стриг, становится привратником обители. «Радивый» монах вырезает дюжину дубин – якобы на случай разбойного нападения. Стравив партии приора и аббата, не поделивших девиц, которых привел он сам, Раш подсовывает разъяренным инокам изготовленные дубины. Происходит кровавая стычка; братец швыряет в толпу массивную лавку. До этого он сварил в котле монастырского повара, предварительно подцепив его на крюк наподобие приманки для рыб.

Многочисленные примеры лудификации мы находим в «Нейдгарде Лисе». Нейдгард приходит в таверну Цейхзельмаур под видом невесты. Похитив ночью у жениха шкатулку с деньгами, он уходит в Вену (шв.7). В образе странствующего монаха Нейдгард встречает крестьян общины Цейхзельмаур. Напоив их вином, он стрижет спящим тонзуры, одевает в рясы, ведет на посмеяние к герцогу (шв.12). Преодевшись разносчицей, Нейдгард отправляется в ненавистный ему Цейхзельмаур. Там он оставляет короб, где крестьяне находят свои магические изображения (шв. 15).

Главное отличие плута от шута состоит в том, что он совмещает в себе обоих антагонистов шутовского шванка – условно говоря, Соломона и Морольфа. Свою внутреннюю противоречивость плут проявляет через двойное голосоведение по поводу вещи; он один знает две ее номинации: серьезную и пародийную. Как типичный плут ведет себя Каленберг в рассмотренных выше травести: помолвившись перед иконой, он топит ею печь. Приведу другой пример – из животной эпопеи «Райнеке Лис» («Reinke de Vos»). Составленная Хинреком ван Алкмером на основе старофранцузских «ветвей» XII-XIII вв., а затем изданная в Антверпене в 80-е годы XV в., эпопея была переведена на нижненемецкий язык и напечатана в Любеке в 1498 г.

Один из центральных эпизодов первой книги; Петух рассказывает животным о том, как Лис истребил его потомство:

...и вот он однажды приходит под видом монаха  
Райнеке, этот старый вор

(ст. 350-351)

Alse ein klûsenêre – dê sulve olde dêf: антагонисты шутовского анекдота создают, совмещаясь, внутренне противоречивый об-

раз. Сущность лиса – *olde dêf* – прикрыта «накладной рожей» – *klûsenêre*. Подтверждая свое обращение на стезю правды поддельным письмом Льва, Райнеке произносит исходную реплику:

– Не бойся за своих детешек (ст. 360).

Потом он все же подает свой истинный голос:

...и схватил одного из моих лучших детей (ст. 386)

В этом сюжете отчетливо выявлен принцип построения нидерландского «Романа о Лисе». Сквозь человекоподобное сообщество лесных зверей, с его культурной историей и иерархией, постоянно просвечивает беспорядочный и жестокий, но в сущности вполне обыкновенный мир дикой фауны. Такая стереоскопичность порождена двойным голосоведением. Будучи членом обеих общностей, зооморфный герой подает о любом предмете или персонаже два голоса человеческий и звериный.

«Брат Раш», как и «Недгард Лис», основан на древних и примитивных формах розыгрыша – масках и переодевании. «Райнеке Лис» использует позднюю и достаточно изощренную технику речевого перевоплощения. Для этого, однако, слово должно быть не только изображающим, но одновременно изображаемым. Между обоими качествами лежит смысловая пропасть, вероятно, непреодолимая при линейном развитии повествовательного искусства. Нельзя перейти от активного слова к пассивному, не поместив между ними розыгрыш, лудификацию. Именно розыгрыш представляет собой ту – исторически, возможно, наиболее раннюю – организацию текста, внутри которой возникает самообращенность говорящего на себя, речевая рефлексия. Автор как бы делегирует плуту свою рефлексивную способность, вынося себя за пределы произведения.

Сущность и лжевид. Трактую эти понятия, обратимся к работе О.М.Фрейденберг «Происхождение литературной интриги»<sup>10</sup>. Связанные отношениями принадлежности-посессивности, категории «сущность» и «свойство» являются результатом разложения прелогического сознания. Если мы помыслим сущность, оформленную инопредметными свойствами, то получим лжевид, лудус (лат. *ludus* – игра). Разведение сущности и свойства есть необходимая предпосылка возникновения па-

родии. Каждая вещь, фигурируя в ней как сущность, попеременно наделяется двумя системами свойств, исходной и конечной. В известном смысле, обе конструкции динамического образа представляют собой взаимный розыгрыш. Переход «белые – поля – зеленые» можно оформить предложениями *als, für, gleich als*, обычно вводящими лудификацию.

На этом я завершаю обзор классического шванка и перехожу к анализу смежных с ним форм.

В карнавале пародия задана ритуальными фазами полноты и истощания, в площадном слове – двумя основами, в прении – динамическим образом (см. гл. I), наконец, в шванке – исходной репликой и смеховым ответом. В *загадке* пародия представлена как знак и его денотат, означающее и означаемое.

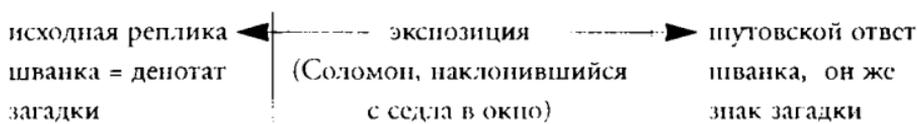
Перед нами энигматические шванки «Соломона и Морольфа» (ст. 636–691) – редкие и весьма примечательные примеры смешанных образований. Им свойственно усложненное строение, в котором совмещены конструкции повествовательного анекдота и драматической загадки.

экспозиция:		Тогда король его узнал и тотчас к дому подскакал, и, наклонясь с коня в окно,
	исходная реплика:	спросил: кто здесь внутри?
шванк	ответ —	Полтора мужика да конская голова.
загадка	знак:	- ???
	денотат:	- Ты - это пол мужика, ты здесь наполовину внутри, и твоего коня голова, и я здесь сижу взаперти.

(ст. 636-654).

Розньясь вопросительной и повествовательной интонацией, а так же степенью своей развернутости, исходная реплика шванка и денотат загадки совершенно тождественны в смысловом плане: реплика произносится Соломоном, загадка – для Соломона. Следовательно, противопоставлен-

ность семиотических полей, характерная для прения и шванка, свойственна и загадке. Экспозиция вводит «нейтральный» образ, который, получив двойкую интерпретацию, будет впоследствии выведен из состояния самотождества:



Как видим, загадка представляет собой перевернутый, или инверсированный, шванк, в котором шутливой ответ – теперь уже в форме условного вопроса – выдвинут вперед, а позади – в виде денотата – следует исходное и по обыкновению тривиальное утверждение о предмете.

Загадка близка рассмотренному выше розыгрышу; в ней присутствуют два высказывания об одной и той же вещи. Но, если в розыгрыше внимание сосредоточено на говорящем персонаже, то в загадке – на его речевой деятельности. Плут выносится за пределы своего текста. В зависимости от оформления загадка может быть как драматическим, так и повествовательным произведением.

Разберу одну из загадок прозаического «Соломона и Морольфа»: «У матери тоже есть работа, она делает куме услугу, которую та ей сослужить не может». – Кума умерла, мать пошла закрыть ей глаза. Эта загадка является пересечением двух утверждений. 1. Мать делает куме услугу. 2. Умершая кума не может закрыть матери глаза. Выпишу пары значимых членов:

знак:	кума	услуга	делает
денотат:	умершая кума	закрывать глаза	сделать не может

	термины загадки		предпосылки решения	
			постоянная	изменяемая
дано:	кума(I)	услуга(II)	делает(III)	может(IV)
подразумевается:	умершая кума(V)	закрывать глаза(VI)	- "- (VII)	не может(VIII)

Попытаемся угадать термины V и VI, используя в качестве алгоритма лишь постоянную предпосылку решения: делает – делает, кума – кума, услуга – ... Если же при решении

загадки я введу изменяемую предпосылку, т.е., полагая уже известные персонажи, предметы и функции, изменю их качество на противоположное, то приду к знакомой на и пародийной конструкции – переменным точкам зрения на вещь, при которых она обретает разные, а точнее сказать противопоставленные друг другу символы. Предметное тождество и смысловое изменение в этом случае совпадают.

Е.Кенгяс-Маранда, запискам которой<sup>11</sup>, я обязан своим разбором, описывает соотношение двух членов загадки термином «метафора». Метафора, по ее мнению, есть частный вид аналогии.

$A = \text{метафора (аналогия)} = B$

Я склонен видеть в метафоре (моя терминология – в пародии) совпадение параллелизма и антитезы. Именно оно порождает строение простых фольклорных форм. Соотношение этих начал в пародии – подвижно, изменение – обратно пропорционально. В прении, где речь идет о конечном разведении двух символов вещи, главенствует антитеза, которая, однако, не состоится в отрыве от параллелизма. В загадке, стремящейся к итоговому узнаванию вещи, более развит параллелизм, существующий на фоне исходной антитезы.

В этом плане интересно сопоставить классическую загадку с промежуточной формой *псевдоученного диспута*, внешне загадку напоминающего, по существу же стоящего ближе к буффонному прению. Это распространенный мотив комического эпоса старой Германии. Впервые появившись в штриккеровском «Амисе», он разрабатывается в «Попе из Каленберга» (ст. 528-588) и «Уленшпигеле» (шв.28). Рассмотрим примеры из «Амиса». 1. Сколько воды в море? – Останови реки, впадающие в него, и я измерю (ст. 108-118). 2. Сколько прошло дней от Адама до нас? – Всего семь. Когда они миновали, началась другая седмица – и так до скончания века (ст. 124-130). 3. Где центр мироздания? – Он проходит через амисову церковь. Впрочем, если Епископ не верит, пусть его слуги измерят канатами Землю (ст. 133-146). 4. Как далеко от Земли до неба? – Расстояние слышимости крика. Пусть Епископ лезет на небо, а Поп крикнет (ст. 151-160). 5. Как широко небо? – Тысячу сажений в длину и столько же в ширину (ст. 165-180).

Если вопрос 2 предполагает, по крайней мере теоретически, серьезное определение временного промежутка, то псевдоученый ответ, внешне к этому определению стремящийся, выдвигает пародийный эквивалент искомой величины:  $7+7+7+7$  и т.д. и, следовательно, противопоставляет богословскому свой, шутовской тип исчисления. Касательно других ответов нужно иметь в виду следующее. В народной культуре средневековья существовало несколько типов смеховых чисел. Во-первых, числа подозрительно круглые – провокационно неправдоподобные и заведомо непроверяемые. К ним относятся упомянутые 1000 сажень. (Под стать им центр мироздания, который проходит именно через амисову церковь.) Во-вторых, числа вроде 5003 и 1017, разрушающие свой округленный характер и содержащие кургузый и никак не обоснованный довесок. В-третьих, нечетные числа, активно используемые в романе Ф.Рабле. Неудобоваримые, они напоминают «расстояние слышимости крика», весьма растяжимое по своему определению. Псевдоученый ответ часто сопровождается, а иногда и подменяется абсурдной рекомендацией осуществить неосуществимую проверку или обеспечить «чистоту эксперимента».

Вернемся, однако, к загадке, не являющейся, с моей точки зрения, подобием математического уравнения и не сводимой к простой процедуре узнавания вещи через ее описание. Загадка есть скорее духовное преодоление тривиального взгляда на эту вещь. Будучи полным содержательным тождеством  $A = B$ , загадка представляет собой смысловое неравенство  $A > B$ .

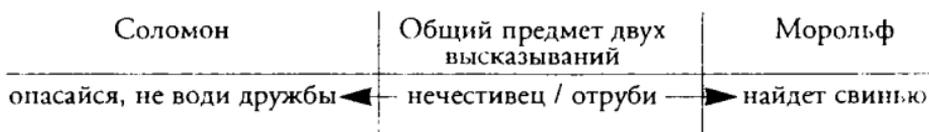
К псевдоученым диспутам близко стоит *прение*, занимающее около трети текста «Соломона и Морольфа». В противоположность диспутам, оно не маскируется под загадку. Главное же отличие буффонного прения от обрядовых агоний заключено в том, что прение не магично и не онтологично, но сводится лишь к игровым впечатлениям. Такое движение от онтологизма к игре (и как предел – детской игре) повторяет путь десакрализации карнавала. Буффонное прение существует не в однородной среде земледельческого обряда, а в поле пересечения христианства и язычества. Прение остается прежним, ибо использует древнюю техни-

ку самопреодоления и самоотрицания, и становится несколько иным, поскольку его исходная реплика инокультурна; она является осколком христианской культуры. Травестия, как мы убеждаемся вновь, – это частный вид обычной пародии. Она есть не что иное, как хорошо нам знакомая процедура смыслового роста, которую проходит речевой фрагмент иной культуры, заданный в прении как новая подставная парадигма при традиционной синтагматике. Приведу пару примеров:

Соломон  
 Благочестивая жена поистине -  
 честь мужу своему.  
 Морольф  
 Кувшин, полный молока,  
 следует беречь от кошек (ст. 174-177)...

Соломон  
 Опасайся нечестивца,  
 не води с ним дружбы.  
 Морольф  
 Кто копается в отрубях, станет ли сетовать,  
 найдя в них свинью (ст. 264-267)

Травестия образуется здесь двумя ходами. 1. Иносказанием: благочестивая жена / кувшин, полный молока; нечестивец / отруби. 2. Преодолением и отрицанием исходной морали, позаимствованной из «Книги притчей царя Соломона».



Обратимся к *басне*. Между нею и шванком существует несколько промежуточных форм, в которых один жанр плавно перетекает в другой. Прекрасным примером жанровой текучести является упомянутый выше «Райнеке Лис». В переложении Хинрека ван Алкмера он приобрел, по сравнению со старофранцузскими «ветвями», ряд поэтических особенностей. Помимо деления на 4 книги и создания пространственных заголовков к каждой из 75 глав, автор ввел большое количество нравоучительных глосс, как традиционных

народных, так и своих новосозданных: «Из враждебных уст редка похвала»(ст. 155), «Тот – сообщник в преступлении, кто оставит его безнаказанным» (ст. 3411-3412) и т.д. При этом на событийное членение животной сказки наложилось дополнительное, басенное членение. Каждый отрывок, связанный единством действия с другими, стремится к некоторой, хотя и слабой, самодостаточности, условной замкнутости. Отрывок состоит из двух членов: плутовского шванка, в животном его варианте, и покрывающего его, приблизительно ему равного по содержанию афоризма. Шванковый поворот повторяется и усиливается паремическим поворотом. Так сочетание традиционного, определенным образом организованного материала с извне навязанным нравоучительным заданием приводит к зачаткам новой структурности, к зарождению басенного цикла.

Кратко остановлюсь на комическом пророчестве. Оно встречается лишь в «Соломоне и Морольфе». Его суть также заключена в сочетании исходного афоризма с плутовским шванком. Афоризм представлен как доопытная – сексуальная, женоненавистническая, т.е. типично смеховая, – истина, явленная в «тонком сне» и затем торжественно возвещенная как истина мистическая. Шванк же мыслится ее опытным, практическим доказательством. Вот последние из пяти пророчеств книги Г.Хайдена.

Не открывай тайных намерений женщине (ст. 862-864). Морольф делится с сестрой замыслом – зарезать Соломона за нанесенную им обиду. Затем, перед троном он называет сестру «блудницей, опозорившей род», и та, оскорбленная, публично объявляет его план. Истинность откровения доказана на деле (ст. 893-1019).

Природа сильней приобретенных навыков (ст. 872-877). Соломон ужинает в трапезной. За его спиной на задних лапах стоит ученый кот, держащий подсвечник. Тайно, одну за другой Морольф выпускает из рукава трех мышей. Кот наконец не выдерживает, роняет свечи, бросается за добычей (ст. 1023-1052).

Как и басня, пародийное пророчество организовано вокруг новеллического поворота. Но в противоположность басне шванк и афоризм взяты в пророчестве в едином ракурсе

литературного события – оба равно принадлежат действию, о котором идет речь. Не так построена басня. Она содержит в себе два плана: событийный и внесобытийный, вневременной, внепространственный – план басенной морали.

Зарождение литературной басни в Германии связано с именем Алкуина. Получив развитие в творчестве Шперфогеля (вторая половина XII в.) и Томазия (начало XIII в.), близкого провансальской культуре, этот жанр расцветает в басенных сборниках Штриккера (20-50-е годы XIII в.). Басня Штриккера – явление неоднородное. Одна ее разновидность, пример (*bîspel*), разведена с другой, назидательной быличкой (*mâr*). Напоминая латинские «экземпла», пример разрабатывает «структурные мотивы»<sup>12</sup>, т.е. логическое строение басни, и существует ради итоговой морали. Сосредоточив внимание на «свободных мотивах»<sup>13</sup> – живописи и звукописи словом, портретах и т.п., быличка культивирует собственно искусство повествования. Обе формы рознятся в частности; в конструктивном же плане они тождественны.

Составим из нескольких текстов обобщенный образ штриккеровой басни. В двойном заголовке «Мартышка и орех (I). Как некто вступает в монастырь, но вскоре из него бежит (II)», заявлены ее образный строй и характер его толкования. Шванк (III) составляет основу произведения. Я не буду останавливаться на «антитентичности басенного сюжета»<sup>14</sup>, соотносящей его с первой частью заголовка. Отмечу лишь, что Штриккер стремится выразить поворот-антитезу геометрически наглядно. Во вращении круга и качании балансира («Лис и Волк в колодце»), когда понижение становится условием движения вверх, с предельной прозрачностью запечатлена идея карнавального воскрешения и, соответственно, идея пародии.

Занимая от половины до четвертой части текста, мораль басни открывается истолкованием (IV) системы персонажей шванка: «Саламандр – это образ нечестивого Антихриста...» («Саламандр и Муха»), «Овода я приравнял бы человеку...» («Овод в цветочном бутоне»). Далее следует изложение (V) анекдотического сюжета в образах производного ряда. Оно соотносено со второй частью басенного заголовка и имеет в своей основе поворот: «Также падает не познавший себя гор-

дец, который...» («Кот-жених»). Мораль завершается афоризмом (VI): «Кто совершил много неправедных дел, тот и умрет с позором» («Волк и гуси»).

В отличие от шванка поворотный момент задан в басне двумя поэтическими рядами: исходным (I, III) и вторичным (II, IV, V), организованным наподобие первого, но в иных образах. В соответствии со шванком басня способна выстраивать любое количество образных систем. Все они будут соотносены с заключительным афоризмом (VI) – их обобщением и конструктивным аналогом.

Само строение средневековой басни настаивает на корректировке наших представлений о ней. Автор басни не создает ее сюжетную основу, но берет в уже готовом виде; он черпает ее из фабульного фонда устной культуры, в частности из массива фабул, связанных с Лисом. Авторское творчество сводится к утверждению модельных возможностей позаимствованного сюжета – по сходству с ним автор истолковывает ситуации действительной жизни. Следовательно, именно они, истолкованные ситуации – вторичные и производные – должны быть поняты как аллегория шванка. Шванк же не является их аллегорией. При таком несколько инверсированном письме шванковый поворот превращается в метод интерпретации, своего рода эвристический принцип.

Помимо шванков и загадок, комических споров и басен, народные книги XIII – начала XVI в. и обиходная речь средневековья<sup>15</sup> содержат в себе огромное количество *паремий*: пословиц, поговорок, афоризмов, присловий и т.п. Все эти разновидности покрываются общим названием «шпрух» (нем. Spruch – меткое высказывание, сентенция). Извлеченные из текстов и приведенные единым списком, паремии демонстрируют чрезвычайную сложность того культурного конструкта, коим является фигура плута-шута-дурака.

Я хотел бы остановиться лишь на некоторых изречениях. Большая их часть посвящена безнадежной глупости простака<sup>16</sup>.

1. От дурака ничего не добьешься ни уговорами, ни угрозами.

2. Чем глупее дурак, тем громче его бубенцы.

3. Дураку не поможет ни мир, ни ладан.

Своей тематикой эти афоризмы напоминают дурацкие шванки с их усеченным событийным поворотом. К таким шванкам они, как правило, и тяготеют. Ряд предложений переводит глупость простака в план его речи.

4. Дураки болтают, как дуракам и пристало.

5. Дураки несут всякую чушь.

6. Дурака узнаешь по всегдашнему смеху.

7. Дурак узнается по словам.

Подобное единообразие нарушается высказыванием «Дураки и дети охотно бывают вместе»(8). Диссонанс состоит в том, что старые культуры обычно подчеркивают мудрость ребенка (ср. рус. «Устами младенца глаголет истина»). Своей мудростью ребенок сравним разве что со стариком<sup>17</sup>; в то время как первый еще не включился в смысловые системы общества, второй из них уже вышел. Но идея подобной включенности, внеаходимости – одна из основных идей шутовства. Именно этим шут похож на ребенка: «Шуты и дети говорят правду»(9). А потому-то лишь «Шуты – проповедники князьям»(10).

Оборот смысла завершен; возведенные в абсолютную степень, глупость и мудрость предстали ипостасями друг друга.

11. Слишком большая мудрость превращает в дурака.

12. Ученые дураки – глупей всех прочих дураков.

Подобные же парадоксы встречаются при обсуждении богатства и счастья, обычно выпадающих на долю простаков.

13. Дуракам везет на женщин.

14. Удача улыбается дуракам.

Но, «когда дураки идут на базар, торговцы выручают хорошую прибыль»(15).

Просматривая паремии, выбранные из комических текстов и обиходной речи Позднего средневековья, убеждаешься в том, что они отражают весь набор смыслов, инсценируемых карнавальной полнотой (гл. I). Как было сказано, шут является функцией и одновременно источником таких смыслов – иначе говоря, их персонализацией.

Теперь обратимся к паремийному своду, опубликованному медиевистами К. Мюлленгофом и В. Шерером<sup>18</sup>. Состав-

ленный в скриптории одного из южногерманских монастырей в X-XI вв., он содержит 235 шпрухов, приведенных параллельным латинским и древневерхненемецким текстом. Предложу наиболее типичные образцы афоризмов.

16. Вещи, прекрасные снаружи, бывают плохи внутри.

17. Едва ли разбогатеет человек, скитающийся по многим местам.

18. Колечко из стекла положено стеклянному другу.

19. Радуется болезни врач, а смерти – священник.

20. Слышит что не хочет тот, кто говорит что хочет.

Народный афоризм соседствует с педагогическим наставлением: «Однажды дай строптивому ребенку, дважды – послушному»(21). В своде богато представлена и древневерхненемецкая пословица.

22. Брошенная кость собаке не повредит.

23. Когда волк зубрит псалмы, он думает о ягнятах.

24. Кто убил оленя, должен хорошо грызть сухожилия.

К пословице примыкает поговорка, переменный член которой берется из речевого контекста: «... – впору вороватым сорокам»(25).

Рассмотрим строение шпруха. По мнению известного паремолога Г.Л.Пермякова, оно сводится к «...инвариантной паре противопоставленных сущностей»<sup>19</sup>. Это противопоставление, однако, свойственно не образам высказывания (взяты в прямом значении, они непротиворечивы), но субъективной проблеме, в образах воплощенной.

26. От первого удара дерево не рухнет.

27. Сильно натянутый лук ломается чаще.

28. Пачкает прикасающегося сажа старого котелка.

Поясняя пословицу, близкую 27-й, монах одного из древних патериков говорит о частых и тяжких искушениях, выпадающих на долю чрезмерно подвизающихся послушников. Будучи иносказаниями неумеренного подвига и искушения, натянутый лук и полонка вступают – и только через свое аллегорическое толкование – в некоторое противоречие, объективно им не присущее. Пословица имеет пуантированное строение лишь постольку, поскольку выполняет модельные функции.

Но что она моделирует? Ситуации действительной жизни? – Нет. Пословица моделирует процесс: смену одного

представления о вещи на другое представление о той же вещи. Рассмотренный шпрух, например, сталкивает две концепции монашеского подвига: концепцию неофитов и концепцию умудренного опытом старца. Проблема подвига может быть заменена на любую другую – и эта другая будет решаться в соответствии с заявленным методом. Потому-то Г.Л.Пермяков говорит об инвариантности пословицы и вариативности ее толкований.

Пословица является спором не о вещах, а о концепциях вещей – подчеркнуто субъективных и авторизованных. Подобно другим комическим жанрам, да и самому карнавалу, она разрушает смысловые конструкции, воздвигнутые на языковом фундаменте культуры. Такие конструкции могут быть индивидуальными и коллективными, и называться они могут «мифом» или «словом», «жаргоном» или «терминологией».

29. Тот, кто слишком себе нравится, не нравится мне (*Non placet ille mihi, quisquis placet sibi multum*).

Этот афоризм обладает хорошо нам знакомым строением – строением масленичного спора. Я хотел бы обратить внимание на следующее обстоятельство. В афоризме смысловой прирост более очевиден, чем в шванке (там он часто сопровождается разрушением материальных благ). Но мы вчитываем, восстанавливаем его в шванке, во-первых, на основании карнавальная системы ценностей, а во-вторых, за счет родственных шванку жанров: загадки и спора-агона.

Драма 29-го шпруха разыгрывается между двумя героями – «тем» и «мной». Поэтому шпрух соответствует шутовскому шванку. Афоризмы 1-7 соотносимы с дурацким, а пословица 23 – с плутовским анекдотом. Последняя, как можно предположить, является далекой предшественницей рассмотренной фабулы о Петухе и Лисе. Между паремией и шванком существует переходное звено, так называемый велеризм – устойчивое сверхфразовое единство, организованное вокруг событийного поворота и включающее в себя прямую речь.

30. Мудрец изрек: «Кто может и говорить, и язык держать за зубами, тот вправду умен». Дурак же выбалтывает все, что взбредет ему в голову.

Пародия порождает поговорку, поговорку и шпрук (в узком смысле – комический куплет, Spruchdichtung). Смысл этих высказываний раскрывается на основе аллегорического толкования. В аллегоризме – их близость басне. Названный ряд соотнесен с другим: афоризмом, присловием и велеризмом. Имея в качестве ядра также пародию, последние обладают прямым значением. При инверсии взаимно противопоставленных частей и установлении дополнительных логических отношений между ними, велеризм, присловие и афоризм в принципе обратимы в загадку (типа «Кто не нравится мне?» – «Тот, кто себе слишком нравится»). Изменение признаков, т.е. синтаксического оформления и способа толкования – что часто зависит от контекста, – влечет за собой переход паремических жанров друг в друга<sup>20</sup>.

Таким образом, составляя словарный, паремийный и фольклорный уровни народно-смеховой культуры XIII-XV вв., все рассмотренные формы являются раскладкой одного инварианта и имеют единый порождающий принцип, развиваемый ими по-разному. Принцип этот – пародия. Она дается автору ритуалом – дается «в готовом виде, в обязательном порядке».

Учитывая сказанное выше, мы не можем рассматривать устную культуру как расчлененное множество чистых, замкнутых в себе и неподвижных жанров.

Народно-смеховая культура – это агон, перетекающий в родственные ему шванк, басню, паремию, загадку, сворачивающийся в площадный неологизм и перерастающий свою словесную форму, переходя в форму двигательно-жестовую: драку и спортивную игру. При этом каждый из названных жанров представляет собой свое иное другого жанра, способ его инобытия, момент постоянного перераспределения и становления фольклорного материала. Именно такая нерасчлененность запечатлена, например, в «Соломоне и Морольфе», сплошь состоящем из смешанных, неканонических шванков – драматических, энигматических, басенных, паремийных и т.п. О переходе пуантированных форм друг в друга писал еще Г.Л.Пермяков<sup>21</sup>.

Устная культура представляется мне в виде живой, подвижной организации – как совпадение анархии и жесткой

структурированности. Составляя речевое тело культуры, фольклорный материал свободно, разнонаправленно и вполне анархично перемещается во всей ее толще. Но для такого перемещения необходим единый принцип построения всей этой устной материи, который порождает бы двусловное слово, фразу и сверхфразовое единство. Только в этом случае любое звено карнавальной культуры будет семантически и структурно тождественно другому, столь же произвольно выбранному и готовому перейти в первое.

Здесь мы вновь возвращаемся к пародии. Пародия, какой она запечатлена в литературных памятниках XIII – XVI вв., миновала в своем развитии по меньшей мере два этапа.

1. *Архаическая, или ритуальная, пародия.* Будучи конструкцией обрядового цикла: святочного, масленичного, летнего и осеннего, она в то же время является строением различных жанров, в частности веснянки<sup>22</sup> и песни-прения, обслуживающих этот цикл. Существовая как совершенно определенная структура (я описываю ее с помощью формулы К.Леви-Стросса), комическое еще подавлено на этом этапе ритуальными заданиями.

2. *Комическая, или фольклорная, пародия,* порвавшая с ритуалом, но унаследовавшая строение своей предшественницы (у П.Маранды модель № 4). Она не онтологична, поскольку «картину мира» выстраивает теперь не карнавал, а христианский культ; не магична, поскольку образ мыслится не явлением, а изображением денотата. Она бесцельна, поскольку замкнута в выдуманной ситуации анекдота; дробна, поскольку положительное достижение расщеплено в ней на ряд составляющих. Она, наконец, бессмысленна, поскольку утратила ритуальные задания и в силу этого стремится обрести новые, объясняющие ее мотивации: антицерковные, социальные и др., которые в конечном счете затемняют ее истинное содержание. Говоря кратко, комическая пародия – это архетип народного сознания. Неизвестно откуда пришедшая, неясно что из себя представляющая, однако же наличная, она постоянно и, по всей вероятности, не вполне осознанно используется творцами карнавальной речи, паремий, буффонных споров, загадок, шванков, басен, животного эпоса и масленичных пьес (гл.IV).

<u>Архаическая (ритуальная) пародия</u>	<u>Комическая (фольклорная) пародия</u>
онтологизм	игровой, развлекательный характер
магичность	изобразительный символизм
строение ритуала	принципы построения сюжета, ситуативный комизм анекдота
синкретическое положительное достижение	↑ ↑ дробные положительные достижения
утилитарно-магические задания	повые мотивации

Фольклорная пародия – это средоточие смеховой культуры средневековья, условие ее структурированности и подвижности. Фольклорная пародия – инвариант строения разных пуантированных жанров. Для обращения одного жанра в другой необходимо выполнить крайне примитивные процедуры. Выполнение таких процедур – спонтанно и автоматически.

Если медиатор вводится в текст, драматическое прение переходит в повествовательный шванк.

Когда медиатор из текста выводится, осуществляется инверсия реплик и между ними устанавливаются дополнительные логические отношения. тогда шванк преобразуется в загадку.

Загадка, в свою очередь, родственна прению; их различает лишь мера развитости антитезы и параллелизма, входящих в состав пародии.

Шванк может быть поняг как модель; в соответствии с ним выстраивается вторичная образная система, и он преобразуется в басню.

Шванк относится к басне так же, как афоризм, присловие и велеризм относятся к пословице, поговорке и шпруху (в узком смысле). Напомню: при изменении синтаксического оформления и техники толкования, часто зависящей от контекста, паремийные жанры переходят друг в друга.

Паремия способна разрастаться в шванк, непосредственно – дурацкий, если ее строение соответствует усеченному повороту дурацкого анекдота, опосредованно – в плутовской и шутовской, если она организована вокруг поворотной точки.

В последнем случае паремия минует стадию велеризма. В велеризме нет действующего лица (которое может вводиться), но есть прямая речь.

Паремия обратима в загадку и, вероятно, в каламбур. Она способна также сворачиваться в карнавальное клише, которое зачастую имеет в своем составе и которое, фокусируя, удерживает ее смысл.

Я описал, конечно, лишь фрагмент системных междужанровых связей, не затронув влияния пуантированных форм на разновидности масленичной пьесы и ничего не сказав о родстве этих форм с заклинанием; а они, если верить П.Маранде, имеют много общего. Думаю, однако, что какую бы жанровую трансформацию мы ни исследовали, речь в конечном счете сведется к наличию или отсутствию медиатора в тексте, порядку следования реплик, характеру их логических взаимоотношений, синтаксической развернутости высказывания, технике его толкования и связи с речевым контекстом.

В связи со сказанным возникает вопрос о содержательном различии рассмотренных жанров. Ответ на этот вопрос прост. Никакого содержательного различия между жанрами нет. Вообще, стремление повсюду обнаруживать «содержательные различия» является воспитанной, априорной установкой, быть может, имеющей смысл при изучении литератур нового и новейшего времени, но абсурдной в ее безоговорочной экстраполяции на старые культуры. В самом деле, не абсурдно ли признавать содержательные различия между анекдотом и загадкой — при том, что мы владеем образцами энигматических шванков? А как быть с народными книгами немецкого средневековья, включающими в себя, помимо шванков, ряд других образований? К какому роду и жанру относится «Соломон и Морольф» — отчасти драма, отчасти сборник пословиц и басен, и каково его жанровое содержание? И, если псевдоученые споры органично вписываются в повествовательную форму книг об Амисе, Каленберге, Уленшпигеле, Лое, то те же споры столь же органично входят в форму драматическую нюрнбергской «Игры о короле и аббате».

Я полагаю, что жанры, взаимно противопоставленные на поверхностном, структурном уровне, тождественны друг

другу на уровне глубинном, содержательном. Вместе с тем мне не хотелось бы сводить всю смеховую культуру, взятую в истории ее развития, к неподвижной, раз и навсегда заданной константе – тем более что пародия такой константой не является.

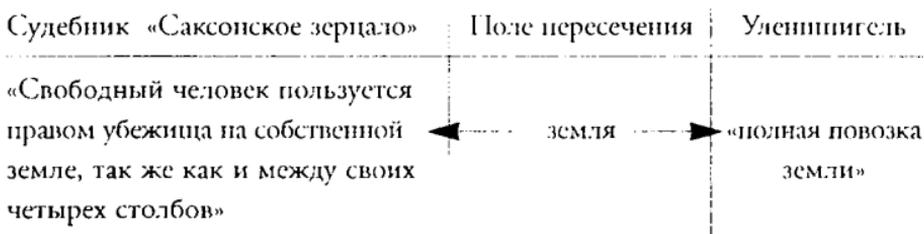
В основу разграничения пуантированных жанров может быть положен диахронический принцип, иначе говоря, периодизация пародии. Следует противопоставлять друг другу не отдельные жанры, а группы жанров: масленичный агон, веснянку и т.п. – шванку, загадке и т.д. Внутри каждой группы жанры различаются по структурным признакам; сами же группы рознятся по признакам содержательным.

Этапы, которые миновала пародия в своем развитии, необходимо рассматривать не только в порядке их следования. Однажды возникнув, разные качества пародии – и соответствующие им группы жанров – длительное время сосуществовали друг с другом. Диахрония выступает в облике синхронии.

Итак, я построил общую модель устной культуры. Устная культура, в моем ее понимании, отличается двумя особенностями: внутренним единообразием, возникшим в ходе пародийного смыслополагания, и внутренним же многообразием, порожденным различиями жанров по структурным и содержательным признакам. Едино- и многообразие не только не исключают, но предполагают друг друга.

Теперь я попытаюсь конкретизировать эту модель, сместив акцент с литературного на дописьменные способы бытования мотива.

*Мотив зарождается самопроизвольно.* Расстояние между его отсутствием и наличием преодолевается двумя шагами. Сначала в прении сталкиваются две номинации одной вещи и возникает динамический образ, представляющий собой дособытийную стадию существования мотива.



Потом виток агона пересказывается от третьего лица; в текст вводятся протагонисты: «Князь (епископ, мастер) сказал...», «Шут (понял и) сделал...». Шутовской ответ развивается в словесно-двигательную реплику. – Хотя герцог под страхом казни запретил Уленшпигелю приходить в окрестности Люнебурга, но Тиль, сев на груженую повозку и подъехав к замку, сказал: «Милостивый государь, я не на вашей, я на своей земле сижу»<sup>23</sup> (шв.26).

Есть и другой, более простой и продуктивный способ производства мотивов. Я имею в виду подстановку новых парадигм. Вместо «собственной земли» в шванк вводятся «свои четыре столба». – Оказавшись близ Люнебурга и опасаясь быть повешенным, Уленшпигель распорол кобыле брюхо, выкинул внутренности и влез между ребер. Князю же он сказал: «Милостивый и высокородный князь..., я всю жизнь слышал, что каждый может вкушать мир среди собственных четырех столбов»<sup>24</sup>, понимая под столбами ноги своей лошади (шв.25).

В обоих примерах пародия проявляет себя достаточно странным образом. С одной стороны, она не имеет конкретного содержания, ибо в любой ее вариант – драматический, повествовательный и пр. – подставляются переменные парадигмы. С другой же стороны, она, несомненно, обладает семантикой – пусть отвлеченной и беспредметной; пародия – всегда тождественный себе процесс смыслового роста.

Пародию следует обозначить как смыслополагание или как «пустая» арматура. При появлении слова, в котором подчеркнут социальный статус и удержано авторство, пародия переходит из потенциального состояния в реальное, из абстрактного – в конкретное, из беспредметного – в предметное. Пародия ищет словесный субстрат для своего закрепления и очередного выявления. И она находит его не только в речевой практике цеха, церкви, юриспруденции, но и в *пришлых мотивах*.

Когда на территорию смеховой культуры проникает бродячий мотив, ее семиозис обнаруживает себя с наибольшей силой. На стыке двух культур мотив резко меняет свою организацию – в соответствии с законами построения того знакового поля, в которое он входит. В полной мере это относится к международной фабуле о Морольфе и Соломоне.

Раннесредневековый диалог Соломона и Морольфа принадлежал числу так называемых «отреченных сказаний» и представлял собой катехизическое пособие некоторых сект. Во второй половине XII в., попав в стихию площадного смеха, диалог полностью и неузнаваемо перерождается. Его собеседники становятся лже-мудрецом и шутком, а их вероучительная беседа – буффонным словопрением. Драконообразный облик Морольфа изменяется в козловидное тело. Диалогическая часть обрастает повествовательной – шванками, выстроенными по законам ритуального спора. Комизм организует композицию нового произведения: оно превращается в сплошную череду положительных и отрицательных тезисов. Соломоново восхваление женщины – подружки, жены, матери, хранительницы очага (ст. 1287-1333) – соседствует с его похабной руганью в адрес хитрых, блудливых и завистливых жен (1591-1624). Суховатый сектантский антифеминизм переходит в смеховой – с «грязнотцой», устойчивым сексуальным подтекстом. В произведение вводятся комические темы: вражда мужской и женской половин общества, знакомая по аристофановской «Лисистрате»; и немецким «Шильдбюргерам» (гл.3), а также родословная персонажей, которая одновременно является историографией страны дураков. Этот мотив известен по первым главам романов Гриммельсгаузена и Рабле. В произведении сосредоточивается карнавальная лексика, развивается новый пространственно-временной континуум.

Изучая историю «Брата Раша», мы вновь сталкиваемся с феноменом знакового перерождения. В отличие от «Нейдгарда Лиса» и «Соломона и Морольфа» с их следами былой нерасчлененности жанров нижненемецкому памятнику свойственно насильственное объединение разных эстетических систем, народно-праздничной и церковно-клерикальной. Мотивы Бельфагора и обители дураков дополнены в нем мотивами патериковыми (метание беса во время Евхаристии), визионерскими (бесовская сходка на дубе, отчет перед Сатаной о своих проделках) и сказочными (путешествие на змее, перенос плит через Ла-Манш).

Обратимся к следующему, наиболее важному источнику сюжетов – лагинскому примеру XII – XIV вв. Через «Наста-

вления клирику» Петра Альфонси, «Народные проповеди» Жака де Витри, анонимные «Деяния римлян» и «Графа Луканора» Хуана Мануэля ранний австро-немецкий шванк, наряду с французским фавлио и английским прэнком, был тесно связан с индоевропейским фабульным фондом. Приведу роспись сюжетных заимствований и аналогий.

Анекдот «Уленшпигеля» о голом короле (шв. 54) знаком по сборнику Хуана Мануэля (прим. 32). Шванк «Амиса» о картине, невидимой рожденным вне брака (шв. 3), соотносен с примером о сукне (прим. 33) той же книги. Псевдоученные споры «Деяний римлян» (прим. 21, 33, 62, 80, 81, 90) известны по диспутам «Амиса», «Каленберга», «Уленшпигеля», «Лоя». Рассказ «Уленшпигеля» о плуговском исцелении больных (шв. 17) позаимствован из фавлио «О виллане-лекаре» или «Народных проповедей» (прим. 254). Анекдоты о Морольфе, плюнувшим на лысину придворного (ст. 1103-1160), и «прозорливом» Амисе, хитростью выведывавшем тайны людей (шв. 8-9) имеют параллели в том же сборнике (прим. 149, 264). Пример Жака де Витри о школярах, уверявших мужика, что его теленок – пес (прим. 21), напоминает шванк «Уленшпигеля», где плуг убеждает прохожего, что зеленое сукно – синее (шв. 67). Этот анекдот восходит к «Панчатантре». Истории «Амиса» о пожертвованиях, которые смеют давать лишь верные жены (шв. 2), и о завернутом в платок угле (шв. 6) известны по «Апологии Геродота» Стефана. Фабула «Уленшпигеля» о расплате звоном монет (шв. 79) широко распространена в комических литературах Востока, где традиционно связывается с Насреддином.

Некоторые шванки обязаны своим возникновением французской литературе. Это – история «Уленшпигеля» о слепых (шв. 70), она является переложением фавлио «О трех слепцах из Компьена»; анекдот «Каленберга» (ст. 829-907), восходящий к рассказу «О епископе, благословившем передок»; это, наконец, серия краж Тилем хлеба, вина, мяса (шв. 6, 56, 60), позаимствованных из поэмы XV в. «Даровая еда».

Переход мотива из романской городской литературы в немецкую не сопровождался его коренной переработкой – речь ведь идет о литературах стадияльно однородных. Отсю-

да – их известная поэтическая близость, сходство сюжетообразующих факторов и, как следствие, самих сюжетов. Изменения, видимо, происходили незначительные. Они сводились к отказу от нарицательности, нравоучительности латинского примера, к отбрасыванию его заключительной морали. Шванк развивал жестовую буффонаду, лишь потенциально присущую неподвижному, монументальному примеру. В раннем шванке – более архаической по сравнению с фаблио форме – четче прорисовано его ритуальное строение; оно просто, схематично, двигательное. Раннему шванку неведомы модуляции авторского голоса, полутона фаблио, легкая ирония и жесткий сарказм, живопись словом и вообще скольконнибудь развитая культура изображающего слова.

Мотивы приходили на территорию смеховой культуры Германии двумя способами: спонтанно, двигаясь через двуязычный Эльзас за Рейн в Баварию, и посредством свободного перевода, чем занимались книжники Любека и Вены, среди последних Штриккер (нем. *stricken* – вязать). Можно выделить три направления франко-немецких контактов: северное – через Нидерланды и города Ганзы, южное – через герцогство Австрийское, и центральное – через Страсбург. Перевод, как правило, осуществлялся в уже «заряженном» мотивами округе. Так, прежде чем Генрих Ханжа перевел «ветви» «Романа о Лисе», фавулы о Ренаре уже бродили по северной Франции, Нидерландам и западной Германии. Об этом сохранились свидетельства середины VII в. Генрих Ханжа в свою очередь подготовил почву для любекского перевода Хинрека ван Алкмера.

Немецкая комическая культура заимствовала фабульный материал не только из соседних регионов и параллельных ей местных традиций – куртуазной, сектантской и церковно-клерикальной. Она также осваивала идущий из глубины времен набор древнейших архетипов: космос, хаос, культурный герой, трикстер. В пределах культуры карнавала эти архетипы 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 неподвижного противостояния – круговорот, диалектика смертей и воскресений.

Трикстер и средневековый шут. Первый – далекий предшественник, второй – столь же далекий потомок? Возможно. Но древневерхненемецкая номинация *tôge* (совр. *Tor*) – а она встречается еще в штриккеровском «Амисе» – возводит шута к Донару / Тору, древнегерманскому громовнику, культурному герою, богу плодородия. Этимология подтверждена обширной иконографией, уясняется связь шута с козлом (см. гл. I).

Родство трикстера и шута бесспорно<sup>25</sup>. Но, с другой стороны, наделенный лишь разрушительными, деструктивными способностями, озорник архаических мифологий не может стать посредником между ритуальными истощанием и полнотой, он не в состоянии быть героем комических эпосов средневековья. Логика карнавала и поэтика простых жанров требуют поместить между трикстером и шутом дополнительное звено. Звено это – ритуалема козла, наслоившаяся и обогатившая архетип трикстера.

Итак, я пытался раскрыть следующие положения. Если история миграции удовлетворительно объясняет появление мотива в пределах местной культуры, то никак не объясняет новую организацию, которую мотив приобретает в этой культуре. Способ и характер организации выводим из местной, автохтонной традиции. Она, организация, рождается в ходе нового, оригинального смыслополагания на инокультурно моделированном знаке. Через единство смыслополагания весь разнообразный, полигенетический материал сплавляется в знаковое единство культуры. Карнавальная культура выявляет себя как мощнейшее силовое поле, в котором деформируется и преобразуется любой попавший в него извне артефакт.

Произвольно созданный, пришедший из соседних областей либо смежных традиций, *мотив движется не в отдельном «этаже»-жанре устной культуры, но сразу и одновременно во множестве своих проявлений во всей ее толще, как*

шванк, басня, загадка, поговорка, слово-клише, буффонное прение, наконец, как смешанное, промежуточное образование. Это есть следствие общего изоморфизма комических жанров. Большинство перечисленных форм представлена, например, австро-баварская традиция Нейдгарда Лиса.



Многодневные коллективные импровизации в дни карнаваловых праздников, их слаженность и связанность с действием предполагают наличие *правил комбинирования мотивов*. Речевая ткань праздника не воссоздается ежегодно заново, из отдельных слов, но выстраивается из готовых мотивов и их цепочек. Набор мотивов, которым потенциально владеет устная культура, относится к проговариванию, словесной реализации этих мотивов, как язык к речи. Реализация выборочна и, так сказать, личностна, свободна. Мотив является абстрактным инвариантом, а его повествовательное, драматическое, энигматическое и другие воплощения – производными вариантами. В мотив вводятся переменные члены: имена, парадигмы, географические названия и т.п. Речевая практика карнавала находит свое подтверждение в практике двигательной-жестовой и изобразительной: боях и комических потасовках, спортивных играх и розыгрышах, костюмах и масках.

Мотивы имеют тенденцию *группироваться* вокруг действительных, чем-либо примечательных лиц: датского цистерцианца Иоханна Краузе (XII в.), менестреля Нейдгарда по прозвищу Фухс (начало XIII в.), священника из свиты Отто Веселого (первая половина XIV в.), брауншвейгского крестьянина Тиля (середина XIV в.), силача из Галле Петера Лоя (1415-1496), уроженца Книтлингена и гейдельбергского студента И.Фауста (10-40-е годы XVI в.). Вокруг каждого из них создается своеобразная народная мифология. Что же

до литературно-художественного воплощения их образов, то на протяжении четырех веков смеховой культуры оно претерпело следующие изменения.

Сначала шут прилагается к своему действию как формально необходимый агент. Ассоциируясь с козлом либо чертом, он поселяется в «кромешнем» или «преисподнем» мире, откуда приходит в средневековый город с тем, чтобы, инспирировав карнавальную неразбериху, подвергнуть его цивилизацию тотальному, но конструктивному пересмотру.

Позже образ обретает простейшие параметры: пол, возраст и социальный статус<sup>26</sup>. Шут превращается в попа (ср. рус. аналог – поп Савва), а в XVI в. – монаха, ландскнехта, вдову, школяра, адвоката, целителя и т.п., по-прежнему оставаясь довеском к своему отчужденному от него действию.

В позднем шванке, в частности у зрелого Сакса, между действием и шутом перебрасывается «мостик». Речь идет о мотивировке поступка, логично вытекающего из наличной ситуации или этикетно обрисованной хитрости персонажа. На этом, собственно, шванк останавливается – не «интерризовав» (термин Е.М.Мелетинского)<sup>27</sup> безличное действие и не став новеллой. Шванк не сделал следующий шаг, не осуществил инверсию поступка и персонажа, аргумента и функции – так, чтобы функция (персонаж) стала аргументом, а аргумент (поступок) – функцией. И лишь позже, за пределами традиционалистской культуры, опираясь на шванк и противореча Аристотелю, авторы будут изображать характеры, захватывая при этом события.

По мере того как вокруг каждого из перечисленных персонажей складывается своя мифология, она начинает обмениваться фабульным материалом с подобными ей. Так возникает новое направление в движении мотивов, не «поперечное», из жанра в жанр, а «продольное», внутри одного жанра. Мотивы группируются по биографическому принципу, порождая тем самым причудливую временную конфигурацию народной книги.

Причудливость состоит в следующем. Биографический канон предполагает освоенность длительного времени. Но время шванка, как и смежных с ним форм, – это время ритуального цикла. Пространство представлено в двух качест-

вах: исходном и конечном, преобразованном. Если в агоне и веснянке оно включает теоретически весь мир, а в паремии свернуто в отдельную точку мира, то в шванке оно задано сегментом этого мира и чаще ограничено интерьером. Действие–посредничество связывает исходную и конечную ситуации анекдота.

В народной книге длительное время лишь заявлено. Оно номинально и лишено всякого содержания. Оно составлено механически соединенными шванками – с их религиозным, циклическим, замкнутым на себя временем. Время существует только внутри шванка. Между «концом» предыдущего и «началом» последующего оно не маркировано, а потому выпадает.

История устной традиции завершается созданием *народной книги*. «Народная книга» немецкого предвозрождения – это уникальный литературно-издательский жанр. В качестве такового она, с одной стороны, тесно связана с наборной техникой подвижных литер (И.Гутенберг, Майнц, середина XV в.) и молодым искусством рельефной гравюры<sup>28</sup>, с другой же – представляет собой раннюю запись фольклора. Народная книга середина XIV -начала XVI в. стоит между устным фольклором и собственно литературным творчеством, между *mentis*- и *artifac*. Об этом свидетельствуют формы ее бытования.

Комическая культура существует в «актах фольклорного сообщения»<sup>29</sup>. Шпильман (кодировщик) и его аудитория (декодер) объединены тождеством культурного кода. На сообщение шпильмана, т.е. фольклорное произведение, аудитория отвечает коллективными реакциями. Создается своего рода «ментальное поле» взаимоощущения, сотворчества, духовного взаимодействия. Народная книга, по всей вероятности, способна входить в круг мистрантов, заменяя собой устное сообщение. В этом кругу она становится основой все новых и новых импровизаций. Она растворяется в устной речи.

---

## Примечания

<sup>1</sup> *Фрейденберг О.М.* Миф и литература древности. М., 1978. С.13-14.

<sup>2</sup> *Веселовский А.Н.* Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине. СПб., 1872; *Он же.* Разыскания в области русского духовного стиха. СПб., 1881. Вып.V.

- <sup>3</sup> Периодизация шванка по: *Deufert W.* *Narr, Moral und Gesellschaft. Grundtendenzen im Prosaschwank des 16. Jahrhunderts.* Bern; Frankfurt am Main, 1975. Справочная литература по шванку: *Merker P., Stammeler W.* *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte:* In 4 Bd. B., 1925-1931; *Kosch W.* *Deutsches Literatur-Lexikon. Biographisch-bibliographisches Handbuch:* In 10 Bd. Bern; München, 1968-1972; *Garland H., Garland M.* *The Oxford Companion to German Literature.* Oxford, 1976; *Herford Ch.* *Studies in the Literary Relations of England and Germany in the Sixteenth Century.* L., 1966.
- <sup>4</sup> Итальянская фацетия в Германии, см.: *Бибель Г.* Фацетии/Изд. подгот. Ю.М.Каган. М., 1970.
- <sup>5</sup> Легенда о докторе Фаусте/Изд. подгот. В.М. Жирмунский. М., 1978.
- <sup>6</sup> *Maranda E.K., Maranda P.* *Structural Models in Folklore and Transformational Essays.* The Hague; Paris, 1971.
- <sup>7</sup> *Poggius Bracciolini.* *Opera omnia:* In 4 vol. Torino, 1964-1969. Vol. 1. P.429.
- <sup>8</sup> Немецкие шванки и народные книги XVI века. М., 1990. С.446.
- <sup>9</sup> Прекрасная Магелона. Фортунат. Тиль Уленшпигель. М., 1986. С.209-210.
- <sup>10</sup> *Фрейденберг О.М.* Происхождение литературной интриги//Труды по знаковым системам. Тарту, 1973. Вып. VI. С.497-512.
- <sup>11</sup> *Maranda E.K.* A Tree Grows//Structural Models in Folklore and Transformational Essays. P.116-139.
- <sup>12</sup> *Гаспаров М.Л.* Античная литературная басня. М., 1971. С.83.
- <sup>13</sup> Там же.
- <sup>14</sup> Там же. С.74.
- <sup>15</sup> *Flögel K.F.* *Geschichte der Hoffnarren.* Liegnitz; Leipzig, 1789.
- <sup>16</sup> Слово *Narr* равным образом переводится как шут и дурак. Тот или иной способ перевода я предлагаю в зависимости от содержания и отчасти строения афоризма.
- <sup>17</sup> См.: *Аверинцев С.С.* Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977.
- <sup>18</sup> *Denkmäler deutscher Poesie und Prosa aus dem VIII-XII. Jahrhundert:* In 2 Bd./Hrsg. von K.Müllenhoff und W. Scherer. Berlin; Zürich, 1964.
- <sup>19</sup> *Пермяков Г.Л.* Основы структурной паремиологии. М., 1988. С.8. См. также: *Он же.* От поговорки до сказки. М., 1970. Сопоставление средневековых предновеллических форм и паремии, см.: *Мелетинский Е.М.* Историческая поэтика новеллы. М., 1990.
- <sup>20</sup> *Пермяков Г.Л.* Основы структурной паремиологии. С.94.
- <sup>21</sup> Там же.
- <sup>22</sup> Многочисленные образцы лирической веснянки (*Mailied*) содержатся в «Нейдгарде Лисе». В отличие от прения она исполнялась одним протагонистом или хором и, по-видимому, сопровождала вынос Смерти/Зимы за пределы города. По содержанию веснянка близка агону; как и агон, она «обязана» преобразовать все без исключения реалии окружающего мира:

Каждый цветок распустил свои листья для радости,  
растаял прохладный снег

(ст. 4-5).

Приходит любимое время,  
всему миру дающее радость,  
оно украсит поле цветами  
(ст. 1663-1665)

Текст песни часто прерывается магическими заклинаниями Зимы:

Уходи же прочь, лютая Зима! (ст. 670),  
Херр Винтер, убирайтесь своей дорогой!  
(ст. 1458) и т.д.

<sup>23</sup> Прекрасная Магелона. Фортунат. Тиль Уленшпигель. С.183.

<sup>24</sup> Там же. С.182.

<sup>25</sup> См.: Мелетинский Е.М. Первобытные истоки словесного искусства//Ранние формы искусства. М., 1972; Он же. Поэтика мифа. М., 1976; Он же. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М., 1986.

<sup>26</sup> Maranda E.K., Maranda P. Op. cit. P.23.

<sup>27</sup> Мелетинский Е.М. Историческая поэтика новеллы. С.74.

<sup>28</sup> См.: Крестеллер П. История европейской гравюры XV-XVIII века. Л., 1939.

<sup>29</sup> Göhler P. Das Nibelungenlied: Erzählweise, Figuren, Weltanschauung, literaturgeschichtliches Umfeld. В., 1989.

## ГЛАВА III

# Карнавал и католицизм



*Карнавал* и фольклор XIII – XVI вв. развивались в рамках сложного культурного единства, которое, помимо народно-смеховой, включало в себя куртуазную, сектантскую и церковно-клерикальную традиции. Каждая из них не была вполне однородна внутри себя, но предполагала если не различие типов сознания, то по крайней мере варьирование идеологических и поведенческих установок, а также ценностных ориентиров.

В первую очередь это касается церковной субкультуры, где на рубеже XV – XVI вв. происходили расколы и глубокие размежевания. В них выразились не только предреформационный кризис римско-католической церкви, но и поиск путей его преодоления. Обостряясь, размежевания доходили порой до открытых скандалов.

Самый громкий из них был связан с делом Иоганна Пфедферкорна об уничтожении еврейских книг, в частности Торы и Талмуда. Скандал, как известно, завершился изданием «Писем темных людей» (К.Рубеан, Г.Буш, У. фон Гуттен; 1515-1517) – одной из блестящих мистификаций в истории европейской литературы. В «Письмах» окончательно оформилось размежевание эпигонов-схоластов и новых, гуманистически ориентированных интеллигентов. Во главе первых стояли кельнские доминиканцы Ортуин Граций, Арнольд Тонгрский и папский инквизитор Якоб Хоохстратен. Вторые сплотились вокруг Эрфуртского и Гейдельбергского

университетов. К началу Реформы интеллигенция – отчасти светская, отчасти монашеская по своему составу – насчитывала уже два поколения. Ранее возглавляли Якоб Вимпфлинг, Иоганн Рейхлин и Себастиан Брант; позднее было представлено Ульрихом фон Гуттенom, Якобом Лохером и францисканским проповедником Томасом Мурнером.

Идеология обоих поколений строилась на критике исторического католицизма и стремлении к внутрицерковной реформе. Особый интерес привлекали вопросы христианской этики, причем церковному обряду и священному Преданию уделялось подчеркнуто мало внимания. В низших интеллигентских кругах (Брант-Мурнер) произошла смычка гуманистической и бюргерской этик. Последняя развивалась в готических зеркалах Позднего средневековья: «Скакуне» Гуго Тримбергского (XIV в.) и анонимных «Сетях дьявола» (XV в.). Предреформационные интеллигенты также обосновали новую антропологию. Учение о человеке перестало быть проекцией учения о бытии. Человек выводился из всех метафизических детерминаций и оставлялся наедине с собой – своими волей и интеллектом. Проблема благодати не ставилась вовсе. Такова антропология в сочинениях С.Бранта.

Другое размежевание произошло в монашеской среде. Оно было связано с так называемой Немецкой конгрегацией, выделенной указами папы Евгения IV (1437,1438) из общего числа августинских монастырей Германии. Насчитывая 34 «реформированные обители», конгрегация имела теологическую кафедру в Виттенберге и подчинялась лишь Генеральному приору и папе. Каноническая независимость позволила развиваться в ее пределах новому духовному направлению, которое последовательно возглавляли Андреас Пролес, Иоганн Штаупитц и Мартин Лютер. Они культивировали интерес к посланиям ап. Павла, сочинениям Августина и Оригена, произведениям немецкой мистики (Таулера). Ими критиковались римская курия и продажа индульгенций, почитание мощей и культ святых. Стремление к внутрицерковной реформе постепенно перерождалось в идеологию Реформы внецерковной. Позже Лютер любил повторять: «Штаупитц подстрекал меня против папы»<sup>1</sup>. К внецерковным реформаторам примкнул Ульрих фон Гуттен.

Идеи реформистских направлений – умеренного и радикального – были возведены в ранг доктрин в сочинениях Эразма и Лютера. Современники, впрочем, догадывались о преемственности взглядов обоих мыслителей. Недаром говорили, что «Лютер высидел яйцо, которое снес Эразм». Направления размежевались в ходе дискуссии о свободе воли 1524-1527 гг. Спор ознаменовал собой кризис немецкого гуманизма и гуманистической антропологии<sup>2</sup>. Кризис ощущался уже в сатирах позднего Мурнера.

Культура Германии, объединявшая в XIII – XVI вв. народную, куртуазную, сектантскую и клерикальную традиции, не была их математической суммой, но была их системой. Система же существует лишь в той мере, в какой традиции, в нее входящие, взаимно реагируют друг на друга. Поэтому каждая из традиций представлена в культуре doubly – не только сама собой, но и внешними реакциями на нее. Такими-то реакциями я и займусь в этой главе.

Одной из них стала монашеско-интеллигентская *Narrenliteratur*, созданная критически настроенными гуманистами и впитавшая в себя их умеренно-реформистские идеи. *Литература о дураках – это литература дидактико-сатирического характера, рассматривавшая пороки частной и общественной жизни как проявление человеческой глупости и неразумия*. Реагируя на карнавал и фольклор, литература воссоздавала их образный строй с помощью инокультурных – моральных, рассудочных и метафизических – категорий. В ее основу заложено следующее умозрение. Предполагается, что грешащий человек так же глубоко отделен от своей нормальной «богозданной» сущности, как сходящий с ума участник карнавала отторгнут от его повседневного здорового сознания. Порок и карнавал – экстраординарные формы человеческого бытия. Там, где появляется метафора: грешник – масленичный шут, рождается литература о дураках<sup>3</sup>.

*Narrenliteratur* создавалась в эпоху немецкого гуманизма, ограниченную достаточно четкими временными пределами. Простираясь с последнего десятилетия XV в. до 20-х годов XVI в., т.е. до начала Крестьянской войны, она заняла около тридцати лет<sup>4</sup>. Именно в эти годы были написаны «Корабль дураков» С.Бранта (Базель, 1494), анонимный «Парусник из Страны

лентяев» (Майнц, ок. 1504), «Похвала глупости» Эразма Роттердамского (Лондон, 1509), «Заключение шутов», «Цех плутов» Т.Мурнера (Страсбург, 1512), наконец, сатира «О большом лютеровском дураке» того же автора (Страсбург, 1522).

Все тексты литературы о дураках, за исключением латинской «Похвалы» Роттердамца, написаны на средневерхненемецком языке ломаным книттельферзом, размером шванков, шпрухов и фастнахтшпилей. Тексты одобрены жаргонными и стилистически сниженными словами (особенно у Мурнера), а также карнавальными новообразованиями: *paggen orden*, *paggen zunfft*, *paggen werk* и т.д. Все это чрезвычайно важно, ибо народный диалект и кабацкий раешник были словесным и метрическим субстратом общественных архетипов сознания. Обращение гуманиста не к обычной для него латыни, но к народной речи свидетельствует о его стремлении манипулировать такими архетипами. И тогда рождается нечто новое – не площадный комизм низовой литературы, а преломленность карнавально-смеховых архетипов в постороннем по отношению к ним сознании гуманиста. То, что некогда «давалось автору в готовом виде в обязательном порядке», стало теперь бескачественным сырьем для его произвольного формотворчества. Это и есть литература о дураках, созданная интеллектуальной элитой для черни. Недаром комическое зеркало, составлявшее ядро литературы, реально бытовало как проповедь. Главы «Корабля дураков» проповедавались Гайлером Кайзербергским с Великого поста 1498 по Пасху 1499 г. Так же обстояло дело с произведениями брантовского преемника. В редакторском прологе к его «Цеху плутов» читаем: «Зерцало всяческих суетных глупостей, проделок и мошенничеств нашего времени. Забавно сочинено высокоученым мужем доктором Томасом Мурнером из Страсбурга и проповедано им с серьезнейшими намерениями во Франкфурте»<sup>5</sup>. В такой направленности – сверху вниз, из элитарной среды в профанную, с амвона к пастве – коренное отличие дурацкой литературы от литературы простонародной. Ведь последняя обладает внутренней однородностью ментальностей автора и его аудитории.

Брантовский «Корабль дураков» стал базовым произведением гуманистической сатиры; все, написанное позже, так

или иначе на него опирается. Брант исходил из фольклорной идеи шутовства: шут внеаходим по отношению к общественному быту, его знаковым и ценностным системам, это дает ему право «ругаться миру». Базельский гуманист предельно разводит социум и шута. Первый превращается в плоское и насквозь земное сообщество гробианов, которое расселяется в необозримых пространствах дольного мира. Наделенный сверхъестественной мудростью, второй возводится в степень нравственного императива, в ранг мелкобуржуазного бога и помещается в мире горнем. Возникает отнюдь не фольклорная вертикаль «верх-низ». Гробианы наряжены Брантом и Дюрером в саваны, капюшоны с гребнями, ослиными ушами и бубенцами, а над ними воцаряется гневливо-пристальное око, или, говоря словами П.А.Флоренского, «монархическая точка зрения правого глаза»<sup>6</sup> шута-мудреца.

К тому времени образ мудреца был уже разработан в готических зеркалах. Городская культура XIV – XV вв. увидела в мудрости умение вести свои дела. Мудрость обретает в ней хозяйственно-бытовой оттенок, привкус рачительности, рациональности и домовитости. Бюргерская мудрость, с ее охранительно-ограничительным характером, подчиняет личность корпорации, отнимает у нее свободу и социально связывает. Хозяйственно-религиозная мудрость средневекового немецкого горожанина в огромной мере обязана ветхозаветной «Книге притчей царя Соломона». В народных книгах такой мудростью наделены антагонисты шутов: Хозяин мастерской и Вагнер. Теперь же, в силу культурной аберрации, она приписывается шуту «Корабля дураков».

Т.Мурнер несколько изменяет противопоставленность дольного и горнего миров. Будучи соборным проповедником (одним из крупнейших в XVI в.), он занимал положение близкой внеаходимости городскому бюргерству и его комической культуре. Эта дистанция – между проповедником и его паствой – присуща сатирам его обоих зеркал. Такова сугубо мурнеровская техника «*Sich-selbst-in-Szene-setzen*». Оставаясь непричастным дольному миру гробианов, автор, он же шут, или божественный мудрец, постоянно соприкасается с ним: в приветствиях, проклятиях, перебранках, диалогах и т.п. Авторский образ, витающий над головами пер-

сонажей, более жив и конкретен в сравнении с императивом «Корабля дураков», вознесенным на высоту птичьего полета.

Мудрый шут страсбургских зеркал обладает бешеным темпераментом монаха-изувера. В этом, вероятно, сказались не только личные качества, но и общественное положение Мурнера. Он не был светским гуманистом, подобно Бранту, служившему юристом в Базеле; он не был также ренессансным клириком в миру, далеким, как Эразм, от монастырского быта и обрядовой практики. Мурнер – на минуту забудем, что он уподобляет грешника карнавальному дураку, – следует не возрожденческим, но средневековым представлениям о пороке. О самосовершенствовании, об интеллектуально-нравственном подвиге нет и речи. Возможно лишь заклятие, насильственное изгнание беса. Поздний Мурнер – демонолог и экзорцист, в своих зеркалах – почти инквизитор. Именно бес-плут, по его мнению, является духовной субстанцией глупости: «mit narren bsessen sein», «den narren vol stecken», «er treit narren vil heimlich by im verborgen». Еще шаг, и бес примет червеобразный облик – как в «Извлечении шутов» Г.Сакса. Что же касается глупости, то в предреформационную и предвоенную эпоху Мурнер исследует не частные, как Брант, но ее социальные, общественно опасные последствия.

Перейду к анализу текста. Мною выбраны три главы брантовского зеркала: «О счастливом падении» (37), «О конце власти» (56), «О высокомерии и чванстве» (92). Такой выбор не случаен, ведь каждая из глав истолковывает в морально-назидательном ключе один из основных образов карнавала, образ чертова колеса. Колесо, как известно, является зрительным воплощением «веселой карнавальной относительности» (М.М.Бахтин); оно – эмблема пародии. Сопоставив простонародную пародию с ее интерпретацией в сатирах «Корабля», мы увидим, что есть карнавал и фольклор в инокультурном восприятии.

Главы открываются зачалом-эпиграфом, задающим исходный образ: «Когда сидишь в колесе Фортуны, / Не думай, что тебе не грозит паденье, / И что ты не получишь холодной бани» (37,1-3). Эпиграфы проиллюстрированы молодым А.Дюрером. На гравюрах изображено колесо с разме-

щенными в нем шутами и ослами. Простершаяся с небес рука вращает его с помощью специального привода.

Основной текст 37-й главы разделен на две части. Каждая из них истолковывает обоюдонаправленное движение колеса в своем регистре. Мотив вращения постепенно социологизируется, наполняется общественным содержанием. Если эпиграф запечатлел гротескную диалектику увенчания-развенчания, когда повышение точки «zum hohen grad» было условием ее дальнейшего понижения «zu grunt», а в первом отрывке главы такое движение трактовано как социально-иерархический рост и крах карьеры, то в последней части амбивалентность используется для критики власти и стяжательства. Вращение разрывается на ряд дискретных и противопоставленных друг другу моментов верха и низа. Возникают неподвижные схемы состояний, содержащие в себе совмещение противоположностей: власть («wer gwalt hat»), сопряженная со страхом и скорбью («der hat angst und nott»), чреватая смертью («Vil synt durch gwalt geschlagen dott»); владычество («den gwalt»), не имеющее под собой опоры («man nit langzyt behalt»), и т.п. Составляя ткань главы, оксюмороны оформляются как сложные подчинения: «wo.., dort...», «wer.., der ...», «die.., die...»:

Wo nit lieb ist und gunst der gmein,  
Do ist vil sorg und wollust klein<sup>7</sup>...  
(гл. 37, ст. 17-18)

Свои изречения Брант подтверждает обильными ссылками на Ветхий Завет и античную мифологию. Примеры подбираются по темам: гордость – Люцифер и Фараон, Навуходоносор и Ксеркс; прелюбодеяние – Давид и Вирсавия, Парис и Елена. Каждая из глав базельского зеркала пронизана цепочками мифологем. В итоге рождается новая и опять-таки не фольклорная концепция длительного времени. Подробнее я остановлюсь на ней ниже.

Оксюмороны «Корабля дураков» представляют собой новое качество пародии – и качество это имеет мало общего с пародией средневековой. Брантовские пародии принадлежат стилю. Фольклорная пародия является принципом сюжетосложения. Новые пародии описывают дискретные состояния. Динамическая по своей сути, старая пародия воспроиз-

водит процесс, становление. Гуманистические пародии крайне отвлеченны; простонародная же – предельно конкретна. Если раньше увенчание-развенчание было карнавальской историей персонажа и вещи, то теперь эта история стала моделью, в соответствии с которой воссоздаются состояния, не имеющие к площадному действию ни малейшего отношения. Пародия превращается в метод. Образы, созданные с ее помощью, «...становятся насквозь рационально понятны»<sup>8</sup>. Средневековая пародия также диалогична. В ней непременно присутствуют два голоса: Амиса и Епископа, Лоя и Попа из Вештайна. В сочинении Бранта живое двуголосие малых фольклорных форм подменено логическим противоречием, «комбинацией рассудочных «да» и «нет»<sup>9</sup>. Доминирует авторский голос, главенствует «монологизм» (термин М.М.Бахтина). Брантовские пародии агрессивны. Карнавальский и фольклорный смех был незаинтересован; его содержание сводилось к «витальному энтузиазму» (гл. I). В базельском зеркале появляется рефлексия, направленная на пародируемую вещь. Вещи не утверждаются, а отрицаются через их осмеяние. Осмеиваемое явление – симония, невежество клира – обретает подчеркнуто общественное звучание. Полностью разворачиваются его репрезентативные возможности; явление принадлежит не выдуманной ситуации анекдота, но действительной жизни. Пародия становится средством борьбы: сначала у Бранта, потом у Мурнера, в «Письмах темных людей» и межконфессиональной полемике времен Реформации. Именно поэтому она превращается из коллективной модальности в модальность неповторимо личную и обретает индивидуальные оттенки: гнев, сарказм, иронию и т.п., чего раньше никогда не было. Развившиеся из оргиастического смеха средневековья, авторские пародии «Корабля дураков» представляют собой новое качество.

#### Фольклорная пародия

принцип сюжетосложения  
динамика (становление)  
прямое значение  
диалогичность  
незаинтересованность  
коллективная модальность

#### Пародия «Корабля дураков»

факт стиля  
статичность (состояние)  
модельное значение, метод  
монологизм  
агрессивность  
модальность личная

С.Брант разрушил образный строй карнавала и средневекового фольклора. Разрушил, желая воссоздать его с помощью отвлеченных понятий этики и метафизики, ведь «процесс переименования не проходит бесследно для того содержания, которое получает новое название»<sup>10</sup>. Брант прибегнул к чуждому для него языку городской площади, чтобы толковать черни свои просветительские идеи. Но таким языком эти идеи не излагают.

Достаточно очевидно, что пародии «Корабля» близки возрожденческой гравюре. «Гравюра есть схема образа, построенная на основании только законов логики...Ее задачей служит воспроизведение, или дедукция, схемы действительности помощью одних только утверждений и отрицаний, лишенных как духовной, так и чувственной данности»<sup>11</sup>. Эти слова П.А.Флоренского вполне приложимы к поэтике брантовского сочинения. Как реальность относится к ее гравюрному образу, так простонародная пародия относится к ее интерпретации в возрожденческом зеркале. «Корабль дураков», изданный типографией Иоганна Бергманна фон Ольпе в Базеле в 1494 году, представляет собой исключительное единство, в котором органично сочетаются текст и гравюры, орнамент и рисунок шрифта»<sup>12</sup>.

Как и вся литература о дураках, книга С.Бранта весьма сложно сориентирована в отношении народной культуры средневековья. Она ей принадлежит – в плане метра и языка, привлекаемых мотивов и обращенности к массовому читателю; и ей же противостоит – поскольку комические образы претерпевают в ней инокультурную интерпретацию. Качество их интерпретации свидетельствует о том, что брантовский «Корабль» входит в знаковое пространство монашеско-интеллигентской традиции. Он, однако, выделен и из последней своей далеко не гуманистической темой.

«Корабль дураков» является тематическим, но отнюдь не смысловым продолжением культуры простонародья. И вот такое-то продолжение может быть обозначено как *«периферия культуры»*. Периферия представляет собой совокупность внешних интерпретаций карнавала и фольклора. Любой факт карнавалыно-фольклорной традиции (А) обретает в результате его инокультурного воспроизведения новую,

инокультурную же структуру ( $A \neq A$ ). Имманентный традиции, он – в форме инобытия – одновременно является внешним по отношению к ней.

Но и внешний – в своем ином – может стать внутренним. Не есть ли месса иподьяконов тематическое, но отнюдь не смысловое продолжение католицизма? Не есть ли турнирная интермедия, как «Нейдгард Лис» и «Кольцо» Виттенвайлера, такое же продолжение рыцарской традиции? Не является ли вообще вся культура карнавала сплошной периферией сопредельных культур? – Ведь все они представлены в карнавале своими образами; но образы эти, отчуждаясь от себя, получают в нем иную структуру – в соответствии с силовыми линиями его семиотического поля.

Идея культурной периферии, конечно же, требует уточнения и развития. Для этого я перемещаюсь по временной шкале на несколько столетий назад – в пределы простонародного католицизма; его также можно назвать фольклорным или карнавализованным. Это не католицизм теологов, Альберта Великого и Фомы Аквинского, и не католицизм мистиков, Экхарта, Таулера, Сузо, но католицизм толпы – вчера сжигавшей масленичных кукол, а сегодня молящейся в храме. Несколько отдаленный от Чаши причащения, такой католицизм организован не только ее смыслами, но и смыслами карнавала. В конце средневековья он найдет свое отражение в зеркалах Томаса Мурнера.

Знаковое пространство простонародного католицизма складывается из взаимных номинаций церкви и площади. С одной стороны, в него входит францисканская проповедь, а с другой – месса иподьяконов. Рассчитанная на широкую народную аудиторию, первая по-своему интерпретирует архетипы ее сознания; вторая же воссоздает своими средствами чин христианского богослужения. Но, как было показано выше, язык описания уничтожает предмет описания, подменяя его логику своей логикой.

Отношения церковного обряда и карнавала не исчерпываются, однако, взаимными переименованиями. Под пластом переименований открываются совсем иные закономерности. «Сознательно» отталкивая друг друга, обе традиции

«подсознательно» тяготеют друг к другу. Такое тяготение (а оно, по-видимому, не осмыслено в средневековой культуре) есть результат их типологического сходства и единства происхождения из земледельческих культов древности. На этом основании может быть выстроен своеобразный метод: анализ христианского обряда проливает свет на строение языческих ритуалов. Среди прочих совпадений наиболее важна конструктивная близость обеих традиций, их общее структурообразующее умозрение: последовательность и взаимная обусловленность смерти и воскресения. Написанная в XI в. и дошедшая в чине богослужения до наших дней, пасхальная секвенция Випона точно воспроизводит смысл масленичного плеросиса – убийства и причащения:

С жизнью смерть сразилась  
в борении дивном;  
мертв Живый, но мертвым  
жизнь дарует...

(Пер. С.С.Аверинцева)<sup>13</sup>

Но это, так сказать, надличностная логика культуры, а ведь есть и другое, людское измерение тех же закономерностей. Как ощущает себя человек, попеременно и, тем не менее, полно включаясь в различные и несовместимые друг с другом модели мира, живя то в строго иерархизированном обществе, то в карнавале, вчера служа уставную, а сегодня комическую мессу? Откровения на эту тему сколь редки, столь же скупы; как правило, они не позволяют сделать никаких выводов. Среди самоотчетов выделяется один, процитированный, а затем раскритикованный в циркулярном послании парижского факультета богословия от 12 марта 1444 г.: «Наши предки, а среди них и великие люди, этот праздник (дураков. – *М.Р.*) разрешали; почему же он не может быть дозволен и нам? Мы справляем его не всерьез, но лишь ради шуток и для того, чтобы по старинному обычаю повеселиться. Чтобы глупость, которая есть вторая натура человека и, как кажется, прирождена ему, через это перебесилась хотя бы раз в году. Винные бочки потрескаются, если у них порой не открывать затычек и не выпускать воздух. Так и все мы плотно закупоренные бочонки и кадки, которые разорвет вино мудрости, если мы со своим всегдашним благоговени-

ем и страхом божьим позволим ему забродить; вино нужен воздух – и оно не прокиснет. В некоторые дни мы придаемся забавам, чтобы потом с еще большим усердием вернуться к чинной божественной службе»<sup>14</sup>

Как видим, к исходу средних веков карнавальная модель мира становится не более чем сводом правил запрещенной, но желанной игры, правил, которые могут быть произвольно вводимы и столь же произвольно устранимы. Языческий обряд, некогда претендовавший на роль онтологии и притом единственно возможной онтологии, в XV в. «...воспринимается...только как предмет незаинтересованного удовольствия.., как мир бескорыстного, легкого...существования»<sup>15</sup>. Сводясь к игровым или эстетическим переживаниям, площадный обряд превращается в одну из форм городского досуга; потому он вполне совместим – если не в этическом, то по крайней мере в психологическом отношении – с католицизмом и церковной доктриной.

В отличие от карнавала *христианский культ организован двумя основными представлениями о времени – времени как замкнутом цикле и времени как линейной длительности*. Первая идея, *Proprium de Tempore*, выстраивает годовой богослужебный круг, инсценирующий земной путь Иисуса (и отчасти Марии): рождение, смерть и воскресение, вознесение и сошествие Святого Духа. Идея вторая, *Proprium de Sanctis*, конструирует мифологическую историю христианства с тремя ее главными узлами: грехопадением, спасительными страстями Христа и Страшным судом. Этот каркас заполнен конкретной исторической материей – жизнью рода человеческого и житиями праведников: праотцев и пророков, апостолов и равноапостольных, мучеников и исповедников, преподобных и святителей. *Proprium de Sanctis* – время культа святых.

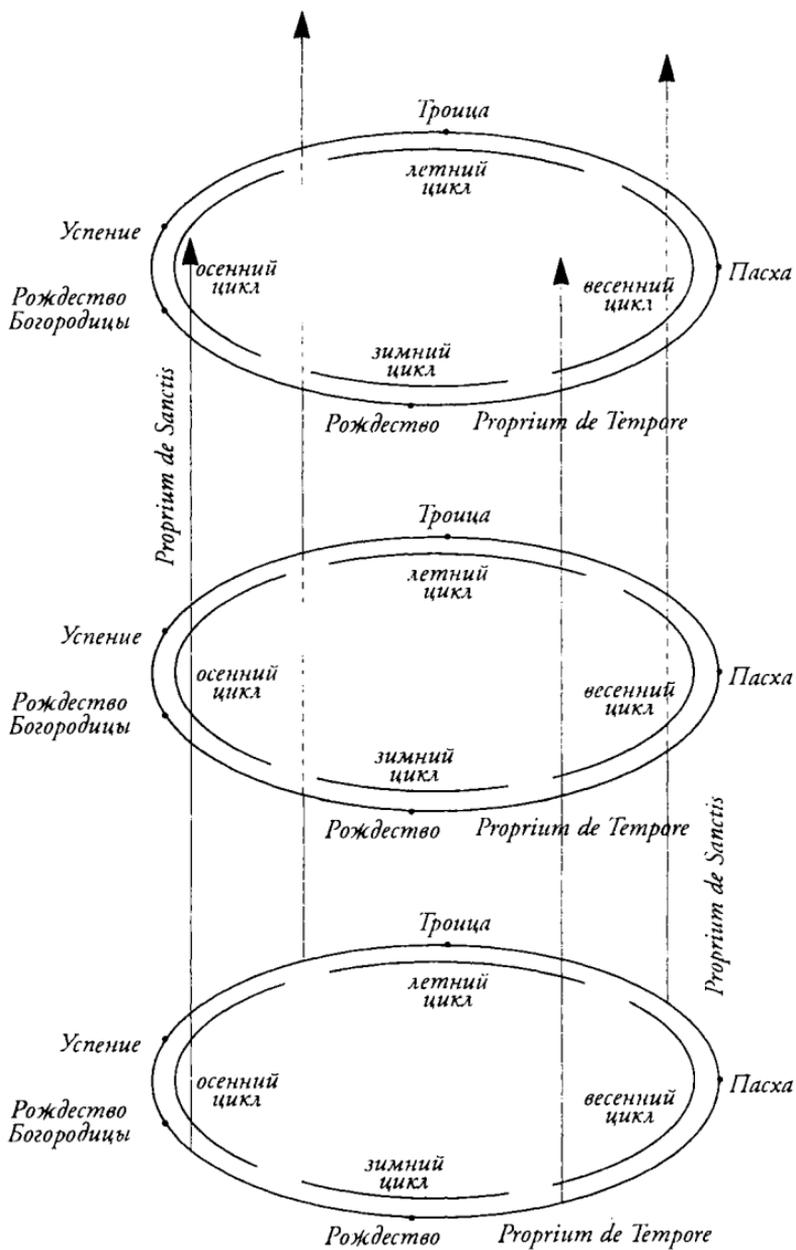
Месса, как, впрочем, и другие суточные богослужения, объединяет в своей организации оба временных образа. В зависимости от важности совпадающих праздников – всего же их 10 классов – по литургической таблице («*Si occurrat eodem die*») осуществляются подстановки и дополнения определенных молитв и песнопений. В одних воспеваются Тайная вечеря, бичевание и распятие Христа, в других вспоминается

Иоанн Дамаскин или Иустин Философ. Молитвы актуализируют циклическое или линейное переживание времени. Обе временные концепции соседствуют в тексте церковной службы – устойчивом и одновременно варьируемом.

Общность происхождения христианского культа и карнавала имеет своим следствием их календарную близость. Четыре праздничных цикла: святочный, масленичный, летний и осенний, с некоторой символической обобщенностью повторены Рождеством, Пасхой, Троицей и богородичными днями. Смерть и воскресение, четырежды в год инсценируемые карнавалом, христианство вплетает в единый сюжет жизни Иисуса и его Матери: в его декабрьское появление на свет, апрельское распятие и восстание из мертвых, июньское вознесение и сошествие Духа, в ее августовскую кончину и сентябрьское рождение. По существу эти узлы друг от друга отдельны и в смысловом плане друг другу тождественны. Заданные в разных сюжетных вариантах (за которыми стоит одно и то же сообщение), узлы эти обретают в контексте мифологического повествования чисто сюжетное соподчинение.

Интереснейшим периодом годового круга является Страстная седмица, так называемая хебдомада, или карвохе, во время которой вспоминаются вход Господень в Иерусалим, Тайная вечеря, предательство Иуды, крестная смерть и воскресение Христа. Особого внимания заслуживает следующее обстоятельство. Будучи ежегодным воспроизведением евангельского повествования, эта неделя по своей длительности тождественна времени воспроизводимого сюжета: каждому из его событий посвящен ее особый день. Такое совпадение длительности инсценировки и инсценируемого времени вовсе несвойственно годовому кругу; его 365 дней регулярно «проигрывают» 33-летнюю жизнь Христа.

Совпадение, правда, началось несколько раньше. Предшествующий седмице шестинедельный пост был предпринят в воспоминание сорокадневного поста и искушения Иисуса Сатаной. Само соседство Квадрагинты, Страстной седмицы и Светлой недели никак, конечно, не следует из новозаветного рассказа о Христе – там пребывание в пустыне и распятие разделены тремя годами его служения. Соседство возникло из потребностей ритуала, его трехчастной структуры.



Помимо временной, привлекает внимание и другая особенность хебдомады. Идея христианского праздника балансирует между воспоминанием и переживанием. В дни *Proprium de Sanctis* главенствует воспоминание – о жизни и подвигах некогда живших святых. В праздники *Proprium de Tempore*, а особенно в Рождество и Пасху, доминирует переживание: Христос родился, умер и воскрес не только когда-то и где-то, но рождается, умирает и воскресает сейчас и здесь – у меня на глазах. В какой мере переживание превалирует над воспоминанием, в той мере отвлеченно-символический строй обряда перерождается в строй конкретно-пластический. Как и всегда, символизм службы отсылает молящихся к первообразам – тем, что собраны в Священном Писании. Но поскольку Писание инсценируется, а его события переживаются – и переживаются как абсолютно уникальные, – постольку процедура отсылки теряет всякий смысл. В первый день Квадрагинты на главу посыпается пепел – в знак моего раскаяния. В предпасхальное воскресенье совершается ход с ветвями – одну из них я постелю под копыта ослицы. В «зеленый четверг» община причащается Тела и Крови – и я тоже, вместе с двенадцатью учениками Христа. В пятницу сооружается Гроб, а в субботу благословляются свечи – те, что осветят мне дорогу к нему. Вокруг уникальных событий организуется уникальное же пространство, которое просуществует на протяжении семи вполне уникальных дней.

Вообще, католический обряд развивает несколько пространственных концепций. Пространственный ракурс культа святых представляет собой одну из них. Те праведники, чьи подвиги и страдания заполняют линейное время *Proprium de Sanctis*, теми же страданиями и подвигами освятили физическое и инокультурное пространство, тем самым превратив его в пространство христианской ойкумены. Большое пространство и большое время *Proprium de Sanctis* составляют тот каркас, вокруг которого образованы большие христианские культуры. По этому-то каркасу и ударила лютерова Реформа, упразднив почитание святых. Не имеющий ни памяти, ни серьезных пространственных интенций, карнавал не мог стать фундаментом, на котором были бы выстроены столь же обширные культурные единства.

Другая концепция – это пространство главных католических праздников: Рождества и Пасхи, пространство не вспоминаемое, но непосредственно переживаемое. С одной стороны, оно совершенно реально, поскольку является интерьером местного собора – мельнского, рацбургского или любекского. С другой стороны, оно вполне иллюзорно, так как в зависимости от дневных тем Страстной седмицы церковное пространство преобразуется то в светелку, где свершается Вечеря, то в Гефсиманский сад, то в Голгофу, то, наконец, в дорогу к Гробу. Пространство храма помечается новозаветными топонимами.

Пространство предпасхальной недели напоминает своей конкретностью пространство масленичной казни. Возможно, между обоими обрядами существовали ассоциативные связи и обмен деталями оформления. Пространство казни, однако, насквозь реально и напрочь лишено иллюзорности; в отличие от христианства *карнавал не обладает мифом*, в терминах которого его участники могли бы его помыслить. Но *карнавал может выговариваться в мифе христианском*<sup>16</sup>. Следовательно, и осознаваться он будет в терминах христианского мифа: святки – в терминах Рождества, масленичные казни – в терминах Пасхи, а праздник урожая – в терминах богородичных праздников.

Вот тогда-то и происходит коренная метаморфоза. Не изменяясь по существу, карнавал утрачивает реальные и получает иллюзорные действие, пространство и время. Площадное действие превращается в инсценировку давно прошедших (или отдаленных будущих) событий, площадные пространство и время – в иллюзию совсем иных мест и времен. *Карнавал обретает форму театрального инобытия*. Выделившись из карнавала, драма отстраняется от него – прежде всего территориально, разыгрываясь в непосредственной от него близости: в соборе, на подиуме открытой сцены или в пивной. В календарном отношении она еще несколько столетий будет зависеть от языческих празднеств.

Кроме циклической и линейной, в церковном обряде заложено еще несколько временных идей, для нас менее существенных. Первая из них организует дневной, а вторая – недельный круг. Суточные службы (вечерня, утренья, хвалы,

месса, I, III, VI и IX часы)<sup>17</sup> регулярно воспроизводят набор базовых положений христианского учения. Обретая смысловое единство, физическое время суток становится временем культовым.

Так же обстоит дело с недельным кругом, каждые сутки которого посвящены отдельной теме. Первый день – воскресению Христа, понедельник – раскаянию иудеев, слушавших проповедь ап. Петра. Во вторник вспоминаются преследования христиан евреями и римлянами, в среду – установление христианской государственности при Константине. Тема четверга – обращение иудеев в истинную веру, а пятницы – страсти Господни. В субботу же выражается надежда на окончательное единение Церкви и Синагоги перед Вторым пришествием. Дневные и недельные темы вводятся в текст служб по известному нам принципу – в виде молитв и песнопений. Здесь они соседствуют с темами *Proprium de Tempore* и *Proprium de Sanctis*.

Предложенный перечень временных концепций был бы неполон, если бы я исключил из него образ, охватывающий протяженность человеческой жизни. В церковном обряде и околоцерковной культуре он представлен двояко – формами исповеди и жития. Эти «жанры» трактуют свой предмет по-разному. В исповеди образ человеческой жизни выстроен от первого, а в житии – от третьего лица. В исповеди он длителен, континуален и развивается столь же долго, сколь и отражаемая им жизнь; в житии же такой образ имеет подытоживающий, завершающий характер. Если исповедь разворачивает феноменальную историю человеческого бытия, то житие – метафизическую. Для метафизического истолкования привлекаются базовые категории христианства. Жизнь утрачивает свое спонтанно непредсказуемое (фиксируемое исповедью) течение и получает стороннюю культурную оформленность и завершенность. Так создается канонический портрет, речевая икона личности.

Рассмотренные временные концепции:

- 1) карнавальная (сезонных циклов),
- 2) *Proprium de Tempore* (годового круга),
- 3) *Proprium de Sanctis* (линейной истории),
- 4) недельного и

- 5) суточного единств, а также
- 6) человеческой жизни, –

все эти концепции в той или иной мере отражены немецкой драматургией средних веков и Возрождения. Последняя традиционно делится на *литургическую, полулитургическую и фольклорную*. Ее питательной средой стал католицизм городских низов – тот, что на протяжении нескольких столетий взрастил вагантские «всепьянейшие» мессы, бюргерские пляски смерти и монашеско-интеллигентскую литературу о дураках.

Повторю: народный католицизм представляет собой сложное семиотическое пространство, образованное смыслами Церкви и праздничной площади. Для него характерен а) процесс переименований, являющийся прямым следствием б) циркуляции знаков из языческой среды в христианскую и наоборот. Такая циркуляция по большей части связана со структурной тождественностью карнавальных циклов и круга *Progrum de Tempore*.

Как известно, история средневекового европейского театра начинается с *драматического тропы входной<sup>18</sup> пасхальной мессы*. В начале службы, сразу после благословения фимиама и каждения алтаря, несколько клириков инсценировали диалог Жен-мироносиц у Гробницы Господней. Гробницей же было некое вместительное сооружение около алтаря, который сам, помимо прочих своих значений, имеет значение гроба – на нем расположен ковчежец с мощами. Сохранилось несколько тропов X в.; среди них наиболее известен троп Лиможского псалтиря св.Марциала (между 923-934 гг.), запечатлевший момент выделения диалога из нерасчлененного песенного потока.

К концу X столетия троп “*Quem queritis in sepulchro*” («Кого ищите во гробе...») перешел на 3-4 часа назад по дневному кругу и, минуя час первый и хвалы, разместился в заключительном песнопении пасхальной утрени, так называемом респонсории. «Перемена места в дневном богослужении повлияла на жанровую сущность тропы»<sup>19</sup>. Причиной тому стало совпадение литургического и природного времени. Совпадение обострило общий временной синхронизм

Страстной седмицы и евангельских событий. В XI-XII вв. сформировался первый, собственно драматический жанр Посещения (*Visitatio*). В своем становлении он прошел три стадии – и каждой соответствует определенная мера развитости текста и постановочных ремарок, указывающих на движение по сценическому пространству, на выделенность этого пространства из пространства зрительского.

Диалог у Гроба обнажил древнюю ритуалему убитого и воскресшего бога. Именно этот факт объясняет как исключительную популярность пасхального тропы в эпоху Высокого средневековья, так и его абсолютную неспособность к саморазвитию и дальнейшему сюжетному разворачиванию. Неспособность вытекала из смысловой самодостаточности тропы и его перегруженности традиционной ритуально-магической символикой.

В XI в. возникает *рождественский троп* «*Quem queritis in presepe:*»

– Кого ищите в яслях, скажите, о пастыри?

– Спасителя Христа Господа, Младенца, пеленами обвитого, по благовестию ангельскому.

– Здесь Младенец с Марией, Матерью своею, о которой некогда, предрекая, сказал Исайя-пророк: «Се, Дева во чреве приимет и родит Сына»; теперь же идите и возвестите, что родился Он.

– Аллилуйя, аллилуйя! Теперь мы воистину знаем, что родился Христос на земле, его же воспевайте с пророком, восклицая:

– Псалом: Младенец родился... (Юнг, II, 4).

Идентичный по форме тропу пасхальному, рождественский троп прошел всю историю его становления: от литургии – к утрене. Он, впрочем, часто выносился за пределы респонсория и инсценировался между службами. Новому образованию также было суждено стать тупиковой ветвью, ибо «созданный по образу пасхального тропы рождественский троп его популярностью держался, питался от его корней, но так как своих корней у него не было, то не было и перспективы роста»<sup>20</sup>.

И все же рождественский троп не сошел на нет; подобно пасхальному, он начал развиваться экстенсивно, вбирая в се-

бя близлежащие сюжетные линии, в частности евангельскую фабулу поклонения волхвов. Поклонение отмечалось 6 января, в праздник Богоявления, через 12 дней после Рождества. Чтобы пастыри рождественского тропа встретились с крещенскими волхвами, театральное время должно было эмансипироваться и выделиться из времени литургического. Так возникло достаточно обширное «*Действо о волхвах*», названное в местных традициях «*Чином Звезды*» («*Ordo Stellae*») и «*Службой Трех Царей*» («*Officium Trium Regum*»).

«Действо» включает в себя три композиционных узла: встречу волхвов друг с другом и путеводительство звезды; разговор с Иродом; диалог с повитухами, принесение даров и уход. В XI–XIII вв. сильно развивается центральная часть, первая и последняя наоборот, формализуясь, превращаются в рудименты.

Как это ни странно, но главной фигурой рождественского «Действа» стал не Младенец, а Ирод. Сильно преувеличена его власть: «Тот царь, что, царствуя, владеет всем миром», «Царь... пред которым дрожит вся земля». Статус Ирода уравнивается со статусом Христа. Ирод видит в вифлеемском Младенце прежде всего соперника, способного положить конец его, как оказалось, мнимым всевластию и триумфу. Вторая часть драмы, во всех ее – сицилийской, страсбургской, руанской, бильзенской и фрейзингской – версиях, предельно обостряет оппозицию истинной и ложной царственности.

Антифон: «И ты, Вифлеем, земля Иудина, ничем не меньше воеводств Иудиных; ибо из тебя произойдет Вождь, Который упасет народ Мой Израиля».

Тогда Ирод, поняв пророчество, в припадке ярости отшвыривает книгу, а его сын, услышав шум, бросается к отцу, чтобы его успокоить...

Ирод: ...Царь родился могущественней  
и сильнее нас.

Боюсь, как бы он не сверг  
нас с царского престола.

(Юнг, II, 72; *монастырь св. Бенуа во Флери*)

Гнев Ирода: припадок ярости (*furore accessus*, Флери), отбрасывание книги (*iratus librum proiciat*, Руан), угроза дубин-

кой (*fuste minando*, Бильзен), выглядит как неожиданная попытка индивидуализации на безличностном фоне литургической драмы. Такое ощущение, впрочем, обманчиво: основанный на евангельском тексте гнев этикетен – но это уже не библейский, а карнавальный этикет.

Представление Ирода в богоявленную ночь  
(из богослужебного чина падуанского собора)

«По окончании восьмого чтения из ризницы, расположенной на возвышении, выходит Ирод со своим капелланом; на обоих – весьма грубые платья и инфулы. Имея в руке деревянную дубинку, Ирод с величайшей яростью швыряет ее в направлении хора. В неистовстве поднимается он на амвон (*pergamum*), причем два школяра несут перед ним свечи. Гневливым голосом он начинает девятое чтение. Между тем его слуги – в том же невероятном бешенстве – обходят епископский хор, каноников, школяров, стоящих в храме мужчин и женщин, колотя их надутым бычьим пузырем... Окончив чтение, Ирод спускается в сопровождении служек. С описанной выше яростью они вновь обходят хор, бия его, как и раньше»<sup>21</sup>.

Проникновение святочных мотивов в «Чин Звезды» более чем очевидно. Вспомним, что возглавляемая дурацким папой месса иподьяконов отправлялась в праздники Обрезания (1 января), Богоявления (6 января) или в крещенскую Октаву (13 января). «Действо о волхвах» заимствует из мессы не только ее смеховые мотивы, но – что более важно – оппозицию ложного и истинного архиереев.

Едва намеченные смыслы могут быть ретроспективно опознаны через сопоставление Чина из Флери с *бенедикт-бейренским рождественским действом*, созданным в XIII в. в Баварии и дошедшим до нас в одном из списков «Кармина Бурана». Предваряющая «Действо» Процессия пророков включает в себя комического епископа (*episcopus puerogum*) – прототипа всех карнавализованных персонажей рождественского театра. Епископ, правда, освобожден от своих ритуальных заданий; они переданы Архисинагогу, Дьяволу и Ироду. В диспуте с бл.Августином (диспут расположен между Процессией и собственно драмой) Архисинагог, «услышав пророчества, шумит что есть силы»: бьет слуг, трясет

головой, топает ногами, дрожит от гнева и стучит посохом оземь. Разъяренный, он не забывает острить по поводу непорочного зачатия. Во второй части драмы ему вторит Дьявол. Стихия вольного, не знающего запретов смеха разлита по всему «Действу». Что же касается сюжета, то противопоставленность Христа и Ирода, ранее заданную лишь статично и потенциально, пьеса разворачивает динамически. Повторяя судьбу солиста святочной мессы, ложный царь возвеличен, а затем низвержен: «Ирод снедаем червями; упав со своего трона, он умирает и уволакивается весьма довольными чертями»<sup>22</sup>.

В XIII в. латинская драма церкви достигла своего апогея. Помимо собственно Посещения, пасхальные действия (Osterspiel) этого века включали в себя тему кустодии: приход старейшин к Пилату, утверждение стражи у Гроба и подкуп воинов (Клостернойбург, Австрия). Тогда же возникли и страстные действия (Passionspiel), развившиеся по образцу пасхальных драм из лирического жанра Плачей Богородицы. Действа инсценировали последние дни жизни Иисуса от исцеления слепорожденного и входа в Иерусалим – до гефсиманского моления и крестной смерти. Составлявшие единый театральный цикл, страстные и пасхальные драмы разыгрывались на протяжении всей εβδοмады и завершались так называемым «Чужестранцем» (Peregrinus), посвященным явлению воскресшего Христа ученикам в Эммаусе. К εβδοмаде же было приурочено апокалиптическое «Действо о жемухе» («О мудрых и неразумных девах»), известное по Санкт-Марциальской рукописи XI-XII вв. и немецким постановкам 1322, 1428 гг.

В XIII в. мы обнаруживаем и рождественские драмы (Weihnachtspiel). Каждая из них открывалась Процессией пророков, куда входили не только персонажи Ветхого Завета, но и античной истории: Сивилла и Вергилий. (Последние почитались в средневековой Европе как языческие предвестники Христа.) Процессия некогда представляла собой совершенно самостоятельный жанр; он вырос из раннехристианской проповеди псевдо-Августина против ариан и иудеев. После такого вступления драма сразу переходила к паломничеству восточных магов, так как тема пастырей ос-

тавалась в Германии недостаточно развитой и часто подменялась диспутом Ангела и Дьявола. Значительным произведением рождественской драматургии стало упомянутое выше бенедиктбейренское «Действо». Вместе с другими действиями из Бенедиктбейрена, пасхальным и страстным, оно обозначило высшую точку в развитии немецкого литургического театра.

В XIV в. круг *Proprium de Tempore* был дополнен моосбургской «Игрой о Вознесении» (Бавария). Тогда же сложилось эмбриональное драматическое оформление богородичных праздников: Благовещения, Сретения (2 февраля), Успения и Введения во Храм (21 ноября). А несколько раньше возникли житийные пьесы, например, «Действо о св. Николае» (Хильдесгейм, Эйзиделн, XII в.) и др. Таким образом на исходе Высокого средневековья закладывались основы годового театрального круга, параллельного кругу богослужебному.

Из общего числа латинских драм XI–XII вв. обращает на себя внимание «*Действо об Антихристе*» («*Ludus de Antichristo*»)<sup>23</sup>. Эта, быть может, величайшая мистерия средневековой Германии разыгрывалась в баварских Альпах, в монастыре Тегернзее. Принадлежит времени *Proprium de Sanctis*, она, в отличие от житийных пьес, обращена не к прошлому, но отдаленным будущим событиям, тем «последним вещам», что открыты в Апокалипсисе св. Иоанна. Альпийская мистерия уникальна не только своей темой; она не имеет себе равных и по степени эмансипации от церковного обряда. Драма частично воспроизводит так называемую «*Книжицу об Антихристе*». Последняя была составлена в середине X в. монахом Адсоном в форме письма королеве Герберге Французской. Архитектоника «Действа» – с его монументальной неподвижностью, относительной, живой симметрией строения и всемирностью коллизии – сродни архитектуре готического собора, в стенах которого это произведение разыгрывалось.

Действо обычно датируется 1161–1162 гг.; в нем ощутим подъем немецкого национального самосознания, связанный с итальянскими кампаниями Фридриха I. В первые годы правления около Барбароссы сложился кружок литерато-

ров. Кроме знаменитых Архипииты и историка Отто Фрейзингского, в него входил и анонимный автор драмы из Тергернзее. В драме отчетливо проступает политическая направленность, характерная для кружка в целом. В самом деле, Адсон писал, что «Римская империя будет покорена одним из французских королей, живущим в конце всех времен... То будет великий и последний самодержец»<sup>24</sup>. Опираясь именно на это пророчество, автор пьесы ставит на место французского властелина «Короля тевтонов». Он также низводит папу, главного оппонента Барбароссы, до уровня немого статиста.

Хотя пьеса уже полностью выделена из состава церковной службы, она напоминает ее своими поэтическими особенностями. Как в устойчивую структуру мессы вводятся в зависимости от дат календаря переменные элементы: молитвы и песнопения, так в совершенно идентичные речи Императора («*Sicut scripta...*») подставляются разные топонимы и имена различных персонажей. По тому же принципу построены монологи легатов («*Salutem mandat...*») и ответы вассальных королей («*Romani nominis...*»).

Все эти реплики, но уже в сильно измененном виде, мы услышим и позже – из уст Лжемессии, его послов и самодержцев, присягающих новому сюзерену. Так обе части пьесы – а они условно именуется «Всемирное царство римского Императора», «Господство и конец Антихриста» – связаны системой отсылок и переключек в единое монолитное целое. Культовая монументальность «Действа» подчеркнута 13, 14 и 15-сложными стихами, «тяжеловатыми, но ясными и сильными»<sup>25</sup>. Подобно возгласам мессы, они произносились нараспев или пелись солистами и хором.

Постановки «Действа об Антихристе» были приурочены к Рождественскому посту, точнее той из его последних суббот, литургия которой включала в себя чтение II Послания ап. Павла к Фессалоникийцам: «Да не обольстит вас никто никак; ибо день тот не придет, доколе не придет прежде отступление и не откроется человек греха, сын погибели, / Противящийся и превозносящийся выше всего, называемого Богом или святынею, так что в храме Божиим сядет он, как Бог, выдавая себя за Бога» (II Фес., 2, 3-4). На пример-

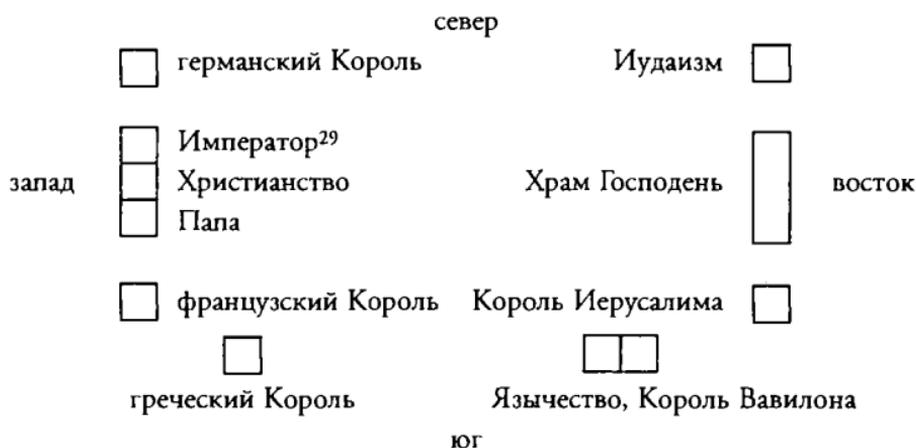
ную дату постановок указывают и отдельные вкрапления богослужебных текстов, в частности антифона вигилии Рождества: «Иуда и Иерусалим! не бойтесь и не ужасайтесь...» (часть I, 4, ст.31). Приуроченность к Адвенту имеет а глубокий смысл, ибо Адвент (т.е. приход) есть время ожидания Христа – и не только его первого, но по ассоциации и Второго пришествия, когда он в образе не раба, а Царя будет судить мир.

Апокалиптическое «Действо» разыгрывалось за несколько дней до инсценировок рождественской драмы. Их внутреннее родство смутно угадывали уже современники. Так Герхох Райхерсбергский, известный своим неприятием театрализованных служб, писал в 1162 г. о внезапной кончине тех клириков, что «представляют в играх Антихриста и Ирода»<sup>26</sup>. Действительно, соответствий здесь более чем достаточно. Ирод и Антихрист – главные противники Иисуса, первый – Младенца, второй – Царя. Власти первого и второго угрожает рождение/пришествие Мессии. Тот и другой, наконец, низвержены после своего мнимого торжества: Ирод уносится чертями, Антихрист поражается громом<sup>27</sup>.

Религиозный театр X-XIV вв. обладал совершенно уникальным опытом построения игрового пространства. «Изучая “Действо...”», – пишет немецкий медиевист Карл Лангош, – начинаешь понимать, сколь своеобразен мир средневековой драмы и до какой степени он непохож на то зрелище, что открывается нам на современных сценах... За редкими, специально оговоренными исключениями, каждый персонаж поочередно представляет себя во вступительном гимне. Затем все занимают предназначенные для них места, которые располагаются по окружности, на западе, юге и востоке сценического пространства. Во время представления ни один новый актер не вступает на игровую площадку и ни один, исполнивший свою роль, не покидает ее. Нет воображаемого “за сценой”, как нет перемен декораций или кулис. Все пространство, где в дальнейшем будут происходить различные события, компактно выстраивается с самого начала. Место действия может охватывать Землю, Небо и Преисподнюю»<sup>28</sup>.

Игровое пространство литургической драмы – а его называют *симультианной сценой* – в полной мере восстановимо

по ремаркам пьесы из Тегернзее. Пьеса разворачивает на небольшом пятачке весь «круг земной». Изображены его самодержцы: германский Император, французский, греческий, иерусалимский и вавилонский короли. Представлены его религии: язычество, иудаизм и христианство. Обозначена, наконец, главная его святыня – Храм Господень.



Как справедливо отмечает К.Лангош, «автор спроецировал на сцену не просто географическую карту... Перед ним стояла задача отразить церковно-догматический образ божественно упорядоченного мира», иначе говоря, пространственную концепцию *Proprium de Sanctis*. «Учредителями порядка являются прежде всего христианская Церковь (Ecclesia), Император и Папа. В качестве их противников выступают Язычество и его ратник, Король вавилонский. (Вавилон, эта резиденция Сатаны, задуман как противовес Иерусалиму.) К христианской Церкви и Язычеству добавлен Иудаизм; он увенчивает собой триаду мировых религий. Среди существовавших в средние века государств выбраны лишь те, которые претендовали на императорский престол... Иерусалимский Король таких претензий не имеет, но он введен в “Действо”, очевидно, потому, что управляет исконно христианскими землями...»<sup>30</sup>.

Итак, самодержцы, одни после военных поражений, другие сразу и добровольно, становятся вассалами римского Императора. Именуясь во второй части Королем тевтонов,

он ассоциируется, по мнению некоторых исследователей, 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. Приняв дары, вассалы германского Короля 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, клеветующие на Истину и представляющие ложные образы. Тот, кто раньше царил над вселенной, Император и Король Германии, теперь, унижившись, 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 узла пьесы.

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/архиерея<sup>31</sup>. В таком случае образы времени (*Proprium de Sanctis*), пространства (мировой универсум) 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

«Действие», должна найти свое логическое развитие в поздних драмах об Антихристе. «Действо» даст им – во временной перспективе – свои образы и фабулу; они же в свою очередь – ретроспективно – высветят его скрытые, но вполне реальные смыслы.

То, что произошло с драмой в следующие два столетия, принято называть ее обмирщением и связывать не с деятельностью соборных или монастырских клириков, но творчеством школяров-вагантов и энтузиазмом бюргерских трупп. Драма вышла из храма на соборную площадь. Этот выход зафиксирован, в частности, постановочными ремарками одного из Плачей Богородицы; Плач исполняли «в церкви перед хором, на слегка приподнятой площадке или вне церкви при хорошей погоде»<sup>32</sup>.

В эпоху Позднего средневековья образ «божественно упорядоченного мира» воссоздавался на деревянном подиуме, около 40 м в длину и 8-м в ширину. Символическое видение – ад и рай, первый – в виде дьявольской пасти слева, второй – справа от публики – со зрительной очевидностью являло метафизический смысл действия: борец сил добра и зла, спасение или вечное проклятие. Между крайними точками находился «мир», т.е. некоторое множество сцен, расположенных друг возле друга и обозначенных кусками раскрашенной ткани, натянутой на козлах. Действие сопровождалось звуковыми эффектами, применялась машинерия, использовались крыши, балконы и окна окрест стоящих домов<sup>33</sup>.

Перенос театральных постановок на площадь «in freien» связан с проблемой. Дело в том, что литургическая драма не создавала своего семиотического пространства, но эксплуатировала наличное – сложившееся в храмовом интерьере во время рождественских, страстных и других служб. Полулитургическая драма разыгрывалась в пространстве ино- или внесемиотическом. Она была вынуждена всякий раз заново порождать и разворачивать в ходе своего действия предельно обобщенную модель реальности, которая накладывалась бы на вещный мир ярморочной площади, давая ему второе, знаковое измерение. *Сцена в современном смысле слова возникла на площадном подиуме XIII-XIV вв.*

Бюргерский театр использовал народные диалекты. Переход с латыни на старонемецкий язык миновал несколько стадий. Сначала немецкий текст вводился в виде глосс, как перевод и комментарий латинских реплик. Потом за латынью оставались лишь ключевые, понятные всем сцены, вроде ангельского славословия или диалога у Гроба; остальное же действие давалось по-немецки. Наконец, латынь была оттеснена в область постановочных ремарок. Эта краткая схема, конечно же, не в состоянии отразить языковую пестроту бюргерской драматургии, временной разнობой, когда пьесы XIII в. оказывались более секуляризованы в сравнении с играми века XIV, но основная тенденция именно такова.

В поздних мистериях обращает на себя внимание развитой комический план. Покупка ароматов и веселый ад в пасхальных драмах. Тема Магдалины в страстных действиях. Гнев и низвержение Ирода в рождественских инсценировках. Повсеместные потасовки бесов... Смеховой элемент бюргерской мистерии очень многомерен; он не плосок, не банален и не безмятежен. Он зачастую не весел, а пугающ. В его глубине шевелится древний демонизм, понятый как чернокнижие и богоборчество. Таков шпильман-колдун из эпизода в таверне «Миракля о Теофиле», средневекового предвестника фаустианской темы. Миракль дошел до нас в трех нижненемецких редакциях XV в.: хельмштадской (Н), стокгольмской (S) и трирской (Т). Комизм поздних религиозных драм часто зол и агрессивен. В такой тональности дана сцена еврейского синедриона аутсбургской «Игры о св.Кресте» XV в. Скрывающие от Елены место захоронения святыни, иудеи вызывают брезгливость и ужас, которые причудливо сочетается со смешным. Бытовой антисемитизм, как показано выше, был одной из граней средневекового смеха. Наконец, в «Игре о герцоге Бургундском», тематически связанной с духовным театром, пародийные тона переливаются в смеховой садизм шутов. Терзая Лжемессию и еврейских старейшин, они заставляют их пожирать свиные испражнения.

Но не этот прорыв карнавальнoй стихии занимает мое внимание. Меня интересует принципиально новая драматургическая система, сложившаяся в XIV-XV вв. Религиозный театр попал из храма в чуждую ему среду праздничной

площади. За ним тянется как бы след нисхождения: тегернзейское «Действо об Антихристе» – цюрихская «Игра об Антихристе» – нюрнбергский фастнахтшпиль «О герцоге Бургундском». Другой след: нижненемецкий «Теофил», восходящий к мираклю Рютбефа XIII в., – майнцская «Игра о госпоже Ютте» 1480 г. Написанная викарием Дитрихом Шернбергом, игра представляет собой нечто вроде комедийного миракля; комическое не сосредоточено здесь в отдельных эпизодах и интермедиях, но разлито по всей ткани произведения. Попечением Сатаны ученейшая девица из Англии делает блистательную карьеру и становится папой. Беременного папу, понесшего от дружка-черта и обличенного благовестником-Гавриилом, спасает молитва Пречистой<sup>34</sup>.

Зададимся вопросом: как реально существует система жанров? Не на страницах современного исследования или учебного пособия, где она представлена чуть ли не с наглядностью геометрического построения, а как неотчужденный от себя факт литературного процесса? Ответ один, эта система существует лишь в той мере, в какой жанры, в нее входящие, взаимно реагируют друг на друга, находятся в состоянии многостороннего диалога. Следовательно, жанровая система обречена быть абстракцией, если ее не понять как внутреннее качество конкретного произведения, как его поэтику. Но и в поэтике важно увидеть не замкнутое одномерное пространство, а эстетическую многомерность, как бы делегированную ей всей системой жанров и шире – культурой. Поэтому, если перед нами культура, куда входят по меньшей мере две традиции, церковная и карнавальная, и если данный текст находится в поле их пересечения, то мы вправе ожидать от такого текста внутренних напряжений, внутренней конфликтности, в частности совмещения разнокультурных хронотопов.

Намеченные выше цепочки в эвристическом смысле очень многообещающи. Пьесы, их 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 тракти-

ров карнавальской площади. Тематическое единство, пришествие Антихриста и чуда Богородицы, еще более оттеняет культурную разнокачественность этих произведений. Само существование каждого из них является фактом их взаимной реакции – благочестивым стремлением бюргеров воссоздать славное действие клириков, желанием буршей и подмастерьев представить старую игру своих дедов. Таким образом, каждый из текстов обеих традиций как бы дан в другом, более позднем, а этот второй возникает как инокультурное восприятие первого, как его переименование.

Итак, «Миракль о Теофиле», «Игра о св.Кресте», «Игра о госпоже Ютте», «Игра о св.Ёрике» (Аугсбург, конец XV в.), «Действо о Сусанне», на котором лежит печать не собственно комизма, но лукавой маркольфической мудрости, спасшей жизнь неповинной, – все эти мистерии принадлежат бюргерскому театру «осени средневековья». Их отличительные черты: связь с библейской и житийной тематикой, апокрифом и легендой, относительная пространственность немецкоязычных текстов (до 2000 стихов), большое количество действующих лиц и, главное, исполнение на симультанной сцене городской площади.

Ярчайшим образцом полулитургической драматургии стала написанная в середине XIV в. цюрихская «Игра об Антихристе» («Des Entkrist vasnacht»). О характере ее ранних постановок можно судить по театральной традиции соседнего Люцерна, где двумя столетиями позже, в 1539 г., на деревянном подиуме площади Вайнмаркт в центре Старого города инсценировалось грандиозное «Действо о последних вещах». Помимо цюрихского, известны многочисленные (и чрезвычайно мелкие) фрагменты эсхатологических пьес, разыгрывавшихся в Куре, Дортмунде, Франкфурте и т.д. В XIV-XVI вв. эсхатология была одной из центральных тем в драматургии южнонемецкого культурного ареала.

Неожиданно обрываясь на торжестве Антихриста, швейцарская игра дошла до нас в позднем нюрнбергском списке начала XV в. В том, что некогда она кончалась низвержением Лжемессии, нет никакого сомнения. Игра достаточно близка тегернзейскому «Действу». Та же, характерная для средневековой мистерии, техника гонцов. В общем та же си-

стема персонажей, разделенных на три группы. Лжемессия в сопровождении 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 низведен до областного. В центре произведения – не Император тевтонов, но Король Богемии. Он идентифицируется с Карлом IV. Властелины Франции, Греции, Иерусалима и Вавилона превращены в богемских баронов. Папа умален до местного архиерея. Его прообразом считается епископ Дитрих фон Кугельвейт.

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

Обратим внимание на композицию цюрихской игры, основанную 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 сложившаяся 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 «допа» альпийской мистерии она превращает в пестрые россыпи карнаваловых 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 счета. 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».

Цюрихская пьеса интерпретирует «царство Антихриста», изображенное в драме из Тегернзее, как карнавальный антипорядок.

1 текст	2 текст
Исходный порядок	(выражен имплицитно)
Царство Антихриста	Карнавальный антикосмос
Низвержение Антихриста	(в списке отсутствует)

В свою очередь «Действо» XII в. также не лишено примечательных черт. И черты эти хорошо заметны на фоне простых фольклорных форм. Такие формы, напомним, воспроизводят структуру пародии с присущим ей противопоставлением «конца» и «начала». 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 чугуна, где лежали подковные гвозди, высыпал их, обрезал у них шляпки и все шляпки вместе сковал, и все стерженьки вместе»<sup>35</sup> (шв.40).

Между тем, отправной точкой действия в шванке, его исходной парадигмой является производственный космос. Он полон внутренних, присущих лишь ему смыслов: намеков, идиом, цехового жаргона, приблизительной и невнятно описательной речи. «Гнать выкройку», шить «серого волка», «прикидывать рукава» и т.п. Цех показан жестко организованной системой значений. Понимая слова прямо и непосредственно, шут порождает в ней смысловые провалы, разряженность смысла – в ее смысловой густоте. Исходный порядок мыслится в шванке отрицательным, ветхим, долж-

ным прейти, погибнуть и ... возродиться в смеховом антикосмосе, молодом, новом, бурно становящемся.

Подобное противостояние «конца» и «начала» хорошо заметно в «Действе об Антихристе». Этот факт весьма примечателен, ибо эсхатологическому мифу как таковому упомянутая оппозиция абсолютно чужда. Миф представляет собой возрастающий телеологический ряд. В нем каждая стадия обретает свой смысл через соотнесение с концом. И вот, вместо плавного становления – резкая оппозиция. Всемирный порядок, установленный тевтонским Королем, противопоставлен хаосу, который воцарился с приходом Лжемессии. 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 множество новых акцентов, внесенных альпийской мистерией в эсхатологическое сказание Адсона: история мира вместо истории жизни Антихриста, Антихрист как временный /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.

Возвращаясь к традиции апокалиптических драм – а она состоит пока из двух членов, – попытаюсь восстановить скрытую логику ее развития. Не имеющий собственного мифа площадный ритуал выговаривается в мифе христианском. Образы праздничной площади прорываются в культ и богослужебные тексты (тропы мессы и утрени) и заполняют словно бы для них приготовленные структуры. В драмах *Proprium de Tempore* прорастает 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 карна-

вальные образы, объединяющиеся в смеховой «мир навыворот». И рождается цюрихская мистерия.

Теперь обратимся к *«Игре о герцоге Бургундском»* («Ein spiel von dem Herzogen von Burgund»), завершающей триаду антихристовых драм. Написанная в Нюрнберге в первой половине XV в., масленичная пьеса опирается на швейцарское произведение, точнее на его поздний, дошедший до нас баварский список, созданный несколькими годами раньше нее самой. Соответствия явны и вполне очевидны. Порой они доходят до текстовых переключек и реминисценций.

Система персонажей в общем стара. В ее центре – Лжемессия и Герцог Бургундский, заменивший собой Императора германцев и богемского Короля. И тот, и другой, подобно предыдущим драмам, 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 функцию 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. Предвещая приход Антихриста, она заменяет собой Еноха и Илию. Но в отличие от них пророчица не гибнет, а все более и более полно торжествует над самозванцем. Сначала Сивилла побивает Лжемессию и его раввинов в богословском диспуте, напоминающем «ученые споры» бенедиктбейренского рождественского действия и драм раннего Ганса Фольца. Она доказывает, что ложный христос происходит из колена Данава, тогда как Истинный – из Иудина. Потом пророчица сажает Герцога и Лжемессию в «колесо счастья», (glücksrad или la rue de la fortune французских соти, к которым баварская игра очень близка). Это один из распространенных образов верхненемецкого карнавала. Он трижды встречается в «Ко-

рабле 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. Соскакивает маска – под ней оказывается обыкновенный еврей, карнавальный ряженный. Ложный архиерей низвержен. Начинается 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 мистерии XII в. Антихрист был низринут божественным вмешательством, в технике *deus ex machina*, то в фастнахтшпиле он истязуется руками самих же персонажей. Игра по существу является инсценировкой святочного развенчания епископа от отроков.

ритуал	1 текст	2 текст	3 текст
Уставная месса, канонический архиерей	Исходный порядок, владычество Императора	(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

В средневековой и ренессансной Германии постановки фольклорных драм приурочивались к весеннему циклу, по преимуществу – к масленичной неделе, предшествовавшей Пепельной среде. Потому-то в пьесе «О герцоге Бургундском» святочный сюжет дополнен ритуальными мотивами мартовско-апрельского периода. Вполне вероятно, что эти мотивы были вчитаны уже в цюрихскую «Игру об Антихристе», вчитаны анонимным автором ее баварского списка.

Тот же автор обозначил эсхатологическое действо Адвента как «vasnacht».

На страницах нюрнбергского фастнахтшпиля оживает старонемецкий обряд избиения евреев (Judenlauf). Драма, с ее многолюдностью, оглушающей звучностью, смешением голосов и обилием интонаций – от стилизованных ученых до непередаваемой брани, воспроизводит атмосферу народного праздника, когда, по словам Георга 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. Свяжав 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... Как некогда античные язычники истязали Христа, так, а может быть, с еще большей изощренностью, средневековые христиане пытаются Антихриста. В этих пытках нетрудно обнаружить все атрибуты карнавальная казни: огонь, испражнения, воду, расчленение.

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  
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 шути-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 соотношенные 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. В своей совокупности они являются точным слепком того сложного семиотического пространства, которое выше было названо карнавализованным, или простонародным, католицизмом. Отношения между драмами складываются в передаче друг другу прогрессивных и регрессивных значений. Прогрессивные значения – это тема, композиция и система персонажей. Они последовательно передаются от драмы к драме во временной перспективе. Значения регрессивные – это подспудные смыслы, вскрываемые через соотношение с поздней драмой, в которой они нашли более полное выражение. Такой перенос смыслов происходит во временной ретроспективе.

Традиция начинается легкой, хотя и многозначной переакцентацией сказания Адсона. Заимствуя у него фабулу и образы, «Действо» XII в. предлагает новую, трехчастную структуру – как можно предположить, структуру народного праздника. Мистерия XIV в. видит в центральном ее звене – царстве Антихриста – карнавалы антипорядок; а фастнахтспиль XV в. узнает в ее последнем композиционном узле – низвержении Лжемессии – масленичную казнь. Так через эсхатологический миф выговаривается не имеющий своего повествования ритуал городской площади.



Становление традиции сопровождается сменой хронотопа. Пространство постепенно сжимается: от мирового универсума – 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*.

## Примечания

- <sup>1</sup> *Thudichum Fr.* Papsttum und Reformation im Mittelalter 1143-1517. Leipzig, 1903. S.382-388.
- <sup>2</sup> *Соколов В.В.* Философское дело Эразма из Роттердама // Эразм Роттердамский. Философские произведения. М., 1986. С. 5-68.
- <sup>3</sup> *Könneker B.* Wesen und Wandlung der Narrenidee im Zeitalter des Humanismus. Brant – Murner – Erasmus. Wiesbaden, 1966.
- <sup>4</sup> Периодизация по: Эразм Роттердамский и его время: Сб. статей М., 1989.
- <sup>5</sup> *Murner Th.* Schelmenzunft. Halle, 1912. S.6.
- <sup>6</sup> *Флоренский П.А.* Собрание сочинений: В 4 т. Париж, 1985. Т.1. Статьи по искусству. С.166.
- <sup>7</sup> «Где нет любви и сочувствия окружающих, Там много скорби и радости мало».
- <sup>8</sup> *Флоренский П.А.* Указ. соч. С.262.
- <sup>9</sup> Там же. С.261.
- <sup>10</sup> *Лотман Ю.М.* Культура и взрыв. М., 1992. С.206.
- <sup>11</sup> *Флоренский П.А.* Указ. соч. С.261-262.
- <sup>12</sup> *Schultz Fr.* Vorwort // Brant S. Das Narrenschiff. Faksimile der Erstausgabe von 1494. Strassburg, 1913. S.10.
- <sup>13</sup> Памятники средневековой латинской литературы X-XII веков. М., 1972. С.185; см. также: *Missale Romanorum. Ex decreto ss. Consilii Tridentini restitutum.* Ratisbonae, 1958. P.515.
- <sup>14</sup> *Flögel K.F., Ebeling Fr.W.* Geschichte des Grotesk-Komischen. Leipzig, 1862. S.184. См. также комментарий этого отрывка у Бахтина: *Бахтин М.М.* Творчество Ф. Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990. С.87.
- <sup>15</sup> *Лосев А.Ф.* Эстетика Возрождения. М., 1982. С.101.
- <sup>16</sup> *Андреев М.Л.* Средневековая европейская драма. Происхождение и становление (X-XIII вв.). М., 1989. С.10.
- <sup>17</sup> Суточный круг открывается вечерней (*vespera*) предыдущего дня. За ней следуют утреня (*matutinum*, 0-3.00), хвалы (*laudationes*, 4.30-5.00) и часы (*horae*: I – 6.00, III – 9.00, VI – 12.00, IX – 15.00). Месса служит-ся после I или III часа.

- <sup>18</sup> «Входной» (Introitus) называется песнопение хора, сопровождающее процессию духовенства из ризницы к алтарю. В X-XIV вв. к «входной» часто присоединялись тропы – произвольные (местные) текстовые дополнения, которые впоследствии были запрещены Тридентским собором.
- <sup>19</sup> Андреев М.Л. Указ. соч. С.89.
- <sup>20</sup> Там же. С.95.
- <sup>21</sup> Young K. The Drama of Medieval Church: In 2 vol. Oxford, 1933-1951. Vol.2. 1951. P.99.
- <sup>22</sup> Langosch K. Geistliche Spiele. В., 1957. S.176.
- <sup>23</sup> Средневековая традиция драм об Антихристе, см. тексты: Памятники средневековой латинской литературы X-XII веков / Подгот. текстов и коммент. М.Л. Гаспарова. М., 1972; Young K. Op. cit.; Langosch K. Op. cit.; Fastnachtspiele aus dem fünfzehnten Jahrhundert: In 4 Bd./Hrsg. von A. von Keller. Stuttgart, 1853-1858; литература об играх: Реутин М.Ю. Игры об Антихристе в южной Германии. Средневековая пародия. М., 1994; Aichele K. Das Antichristdrama des Mittelalters, der Reformation und Gegenreformation. Haag, 1974; Günther G. Der Antichrist. Ein mittelalterliches Drama. Hamburg, 1970.
- <sup>24</sup> Langosch K. Op. cit. S.251.
- <sup>25</sup> Памятники средневековой латинской литературы X-XII веков. С.415.
- <sup>26</sup> Langosch K. Op. cit. S.268.
- <sup>27</sup> У Адсона читаем: «...наконец суд Божий покарает его и будет он поражен силой Господа нашего Иисуса Христа. Так говорят отцы: Антихрист будет убит в своих палатах на троне своем, на горе Елеонской, в том самом месте, откуда некогда вознесся на небо Господь». Ibid. S.250.
- <sup>28</sup> Ibid. S.253.
- <sup>29</sup> С изменением статуса Император меняет и свое место на сцене.
- <sup>30</sup> Langosch K. Op. cit. S.253.
- <sup>31</sup> Андреев М.Л. Второе рождение европейской драмы // Проблема жанра в литературе средневековья. М., 1994. С.27-44.
- <sup>32</sup> Michael W.F. Frühformen der deutschen Bühne. В., 1963. S.27.
- <sup>33</sup> Cohen G. Le théâtre en France au Moyen âge: En 2 vol. P., 1928-1931.
- <sup>34</sup> Сюжет драмы обязан своим происхождением средневековой легенде. См.: Рюидис Э. Папесса Иоанна. М., 1991.
- <sup>35</sup> Прекрасная Магелона. Фортунат. ТильУленшпигель. М., 1986. С.202.

## ГЛАВА IV

# Фольклорный театр Германии XIV-XVI вв.



*Одновременно* с полулитургической драматургией во многих городах Германии бурно развивалась другая ветвь средневекового театра – драматургия фольклорная. Ее семиотический облик несколько отличается от знаковости шванка. На фоне знакомой нам поворотной композиции, восходящей к древним земледельческим обрядам, то и дело мелькают осколки иной, христианской традиции: образы длительного времени и обширного пространства *Proprium de Sanctis*, библейские персонажи, назидательные сентенции и т.д. В разных жанрах фольклорного театра, в зависимости от их удаленности от церковной проблематики, густота подобных вкраплений различна. В моралите и миракле она более, а в соти и фарсе менее интенсивна. (Немецкая филология, к сожалению, покрывает все разновидности народной драматургии единым названием «*фастнахтшпиль*». Им обозначается *«легкое развлекательное произведение драматического, а иногда и полудраматического характера»*<sup>1</sup>, написанное, как правило, ломаным книттельферзом и инсценировавшееся в период широкой масленицы. Для разработки вопроса о системе театральных жанров средневековой Германии по необходимости приходится прибегать к франкоязычной терминологии.)

С легкой руки классика медиевистики Гюстава Коэна фольклорный театр принято возводить к театру религиоз-

ному: первый возник в недрах второго в виде смеховых сцен-интермедий, которые, развившись, со временем выделились из текста мистерий и постепенно превратились в самостоятельные комедийно-драматические произведения. Подавая пример своим последователям, Г.Коэн рассматривает смеховые элементы «Игры о святом Николае» Жана Боделя. Далее он спрашивает: «...не является ли наш первый французский фарс, а именно “Мальчик и слепой”, остатком каких-нибудь утерянных Страстей?»<sup>2</sup> Впоследствии построения Коэна были дополнены гипотезой о возможном взаимодействии, симбиозе католицизма и карнавала (выговаривание площадного обряда в христианском мифе) и идеей переименования (профанация сакральных мотивов по мере их нисхождения в низовую культуру средневекового города). Все это позволило мне реконструировать традиции рождественских и апокалиптических драм XI-XV вв.

Между тем достаточно беглого взгляда на немецкий фольклорный театр, чтобы убедиться, что по отношению к театру религиозному он представляет собой совершенно посторонний сюжет. Само название его произведений – «Fastnachtspiel» – указывает в своем исходном значении на досценические формы сельскохозяйственных обрядов: фехтование, пляску с мечами, переодевание, медвежью забаву, спортивную игру в мяч, словом, на ту древнюю квази-драматургию, которая знакома нам, в частности, по Готским играм при дворе Константина Багрянородного. Лишь позже, в конце XIV в. это значение вытесняется другим, связанным с собственно театральными представлениями.

Об уникальности немецкой фольклорной драмы свидетельствует и ее *постановочный опыт*. Ко времени ее зарождения традиция симультанной сцены насчитывала уже несколько столетий. Масленичная пьеса обошла эту практику стороной. Ее разыгрывание осуществлялось не «in freien», но в закрытом помещении частных домов, гостиниц, пивных, городской ратуши. Полное отсутствие машинерии, театрального реквизита; лишь – стол, несколько стульев, лавка и дверь в соседнюю комнату. Бедные костюмы, символически означающие персонажей и подчеркивающие признаки пола. Техника постановки средневекового фастнахтшпиля обычно

воссоздается по приветственной речи театрального герольда: «Господь благослови вас, господа, /и всех сидящих в этом зале» («Игра о враче и больном»), «Отходите, отступайте, освобождайте место, /.../поднимайте скамьи, подушки и сундуки, /.../уносите детей и убирайте все с пути, /.../сносите лавки и стулья в одно место», «И стойте тихо кругом, /.../а если кто слишком широко будет разевать свою пасть, /то пусть убирается за дверь», «Где нет порядка, /там умолкают искусство и разум» («Игра о Ветхом и Новом браке»). Такая манера исполнения напоминает русский фольклорный театр XIX в. – постановки «Барина», «Мавруха», «Помещика», «Лодки», «Царя Максимилиана» и др. Эти последние, однако, были приурочены не к масленице, а к святкам.

Известный историк средневекового театра В.Ф. Михаэль называет подобную технику «*ortlose Szene*»<sup>3</sup>. Будучи предшественницей ренессансной сцены, в частности шекспировского «Глобуса», «*ortlose Szene*» еще не создает иллюзии игрового пространства. Архаической сцене, следовательно, нечего противопоставить пространству зрительскому; их отношения спонтанны и крайне неупорядочены. Более того, возможно их смешение – вторжение зрительского пространства в игровое и наоборот: обмен репликами с аудиторией, импровизации на злобу дня, экспромты, посвященные собравшимся, зрительские комментарии, поправки к действию и т.п.

Одной из особенностей масленичных инсценировок было умышленное разведение актера (как правило, знакомого всем человека) и его роли, их противопоставление. Отчасти это достигалось входной речью герольда. Вслед за приветствием и распоряжениями по сцене он представлял актеров и их персонажей, объявлял название пьесы и кратко излагал ее содержание, тем самым определяя характер зрительского восприятия. После такого вступления роль не стремилась слиться с актером, а ролевая игра – стать полноценной иллюзией жизни. Она обретала качество вещевого изделия, которые мастеровые производили на глазах у публики. Я сомневаюсь, чтобы подобная техника была в состоянии породить катарсис, ибо опредмеченная роль, – а актер демонстративно от нее отстранялся, открыто выражая симпатию или антипатию к своему герою, – не способна вызвать личност-

ного отношения зрителей. Это было, скорей, чем-то вроде брехтовского «волнения от мысли». Оно, волнение, инспирировалось действием, склонным стать намеком или притчей. Намек раскрывался в заключительной речи герольда – пространной и поучающей.

Исполнение фастнахтшпиля напоминает чтение народной книги в кругу слушателей. В обоих случаях письменный текст (если таковой имеется) является основой для устных импровизаций. Путешествуя из дома в дом, труппа бюргеров представляла разные варианты одного текста. С большой степенью достоверности это восстановимо на основании опыта русского фольклорного театра XIX – XX вв.<sup>4</sup> Как и ранний шванк, масленичная пьеса реально находилась между *menti-* и *artifac*t.

Обратимся к *сюжетному фонду* масленичной драматургии; он также свидетельствует о ее независимости от литургического и полулитургического театров. Фабульной связанностью с комическими жанрами средневекового города фастнахтшпиль демонстрирует свою глубокую укорененность в низовой культуре Германии XIV-XV вв. В первую очередь это касается его взаимоотношений со шванком. «Игра о короле Соломоне и Маркольфе» Г.Фольца, штирийские игры о Нейдгарде, игры об Уленшпигеле, кукольные пьесы XVI и пьесы английских комедиантов XVII в. о Фаусте однозначно указывают на соответствующие циклы фольклорных анекдотов. Нюрнбергские мастера эпохи Реформации инсценировали не только истории, взятые из отечественных сборников – «Эзопа», «В шутку и всерьез» и др., – но также обращались к французскому фаблио и итальянской фацетии Поджио и новелле Боккаччо.

Масленичная пьеса обнаруживает свое родство и со средневековым фольклором о дураках. Речь идет о так называемой хороводной игре, представляющей собой цепочку монологов-шванков. Сменяющие друг друга персонажи повествуют в них о своей феноменальной лености или глупости. Такова, например, «Игра о двенадцати поповских слугах». Пьесы, подобные этой, исполнялись, вероятно, одним шпильманом на манер старофранцузских мимов XIII в. – «Привилегии бретонцам», «Мира по-английски» и «Сказа о

травах» Рютбёфа. Это, разумеется, лишь предположение<sup>5</sup>. Вообще же перетекание шванка, в частности дурацкого шванка, в фастнахтшпиль, особенно активное к концу XV в., напоминает сходный процесс во французской культуре первых десятилетий XIV в., когда фаблио переходил в фарс<sup>6</sup>.

Масленичная пьеса связана и с агонем, давшим вторую из ее низших разновидностей, именно игру-прение. К этой разновидности принадлежат драма XV в. «Тангейзер» и три спора – нижненемецкий Смерти и Жизни Н. Меркатория, и южнотирольские – богатырей и гигантов, Мая и Осени из собрания В. Рабера и Б. Дебса.

Помимо фольклорных жанров, масленичная драматургия находилась в близком родстве с семейными обрядами: похоронами, свадьбой, а также многочисленными ритуализованными практиками: медицинской, судебной, торговой, рекламной и пр. Подобное родство заставляет предположить, что в ходе своего становления из зачаточных квазидраматических форм фастнахтшпиль мог эксплуатировать структуры различных, в том числе инокультурных, текстов. Не имея личной речевой организации, древняя квазидраматургия развивалась в речевом материале посторонних нарративов. Христианский миф являлся только одним из них. Будучи использованы, т.е. выполняя функцию кода, эти нарративы, как мы видели на примере «Книжицы об Антихристе», претерпевали значительные внутренние изменения.

Итак, речь идет о некоем перевоплощении: мимико-игровая традиция не может выявить себя иначе как в привлеченных со стороны повествованиях. В этом плане интересна средневековая пляска смерти (нем. – Totentanz, фр. – Danse de macabré, исп. – Dança de la muerte, нидерл. – Doodendans, ит. – El ballo della Morte, англ. – Dance of Machabree) – синтетический жанр, существовавший в европейской культуре с середины XIV по первую половину XVI в.<sup>7</sup> *Объединяя художественную словесность и изобразительное искусство, пляска смерти представляет собой цикл иллюстраций – рисунков, гравюр, картин, фресок, – сопровождаемых стихотворным комментарием, прологом и эпилогом.* На иллюстрациях изображен танец скелетов с новопреставленными.

Пляска смерти укоренена в средневековой иконографии. Смерть в образе мумифицированного трупа, Смерть, рассылающая послов-мертвецов, Смерть – жнец, Смерть – птицелов, Смерть – охотник с аркебузой. Помимо общеевропейской, существует и национальная 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 объединяются в самостоятельный мифо-поэтический ряд, отдельный от мифологии христианства и отчасти дублирующий функции ее персонажей. Например, Смерть-судия на порталах Парижского, Амьенского и Реймского соборов, вместо судии Христа. В большинстве же случаев эмблематика смерти основана на пассажах из Библии: Смерть побежденная – 1 Кор.15.55, всадник Смерть – Апокал.6,8;14,14-20. Изредка привлекаются атрибуты других новозаветных персонажей, в частности глазная повязка и покрывало, означающие духовную слепоту сынов Израилевых, т.е. синагоги – 2 Кор.3.14.

В средневековой культуре тема смерти не ограничена рамками церковного символизма. Как показано выше, Смерть/Зима/Чума изгоняется ритуальной общиной из города в середине Великого поста-Квадрагинты (т.н. *Todaustreiben*). По мнению историка культуры Шт.Козаки, языческий обряд составляет питательную среду плясок смерти. В карнавале есть привкус крови; его главным событием является реальное, но чаще символическое убийство. Карнавальная полнота инспирируется причащением убитому животному, либо его вегетативному, зооморфному и антропоморфному субституту, и выражается в массовой пантомиме-танце.

Жанр пляски смерти открывается латинской пляской из Вюрцбурга. Созданная монахом-доминиканцем ок.1350 г., она дошла до нас в аутсбургской рукописи 1445 г. Сразу после написания ее текст был переведен на средневерхненемецкий язык, так что каждому дистиху оригинала стало соответствовать четверостишие перевода.

#### Регент

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

#### Мертвец

Ваш, милый регент, хор певал  
когда-то сладостный хорал.  
Моя же флейта в этот раз  
вам возвещает смертный час (ст. 131-138)

#### Дитя

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

#### Мертвец

Учись плясать в моей стране,  
твой плач иль смех приятны мне.  
И даже будь при соске ты,  
тебе не избежать беды (ст. 203-210)

Темой пляски является загробное мытарство душ нераскаянных грешников. Это мытарство, однако, изображено не в духе визионерской литературы, как «хождение по мукам», но в виде праздничной пантомимы. Площадная пантомима нем. – Reigen, лат. – chorea) породила в середине – второй половине XIV в. не только хороводную игру, но и пляску смерти. Разница между той и другой заключена лишь в том, что в первом случае мимическая традиция прибегла в целях своего выражения к текстам фольклора о дураках, а во втором – к текстам покаянной литературы (элегия «Я умру» XIII в. и др.). Разведенные по разным областям средневековой культуры, задорные партии дураков-ленивцев-вралей и печальные четверостишия новопреставленных восходят к одной основе. Обе ветви, помимо прочего, связаны семиотикой костюма главных персонажей. Аксессуары масленичного дурака-Гарлекина включают в себя знаки смерти. Подобно российскому Петрушке-Ваньке Рататую, европейский шут убивает либо бывает убит (расчленен) – бит – облит навозом; от него разносится трупный смрад и запах испражнений.

Имея сложное – отчасти ритуальное, отчасти литературное – происхождение, вюрцбургская пляска смерти возникла как реакция на эпидемию чумы 1348 г. Пришедшая из восточного Средиземноморья, эпидемия опустошила некоторые города Европы почти наполовину. В Париже погибло ок. 50 000, в Базеле – ок. 14 000 человек. Люди умирали внезапно, нередко в праздничных и повседневных одеждах. Покойников грузили на повозки и увозили за город к местам массовых захоронений. Эта картина вызвала у некоего доминиканца видение пляски смерти – в ней участвуют сотни 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 плясок 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.

Содержащая в себе 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 его матери (всего 240 стихов), вюрцбургская пляска смерти распространяется во второй половине XIV – начала XV в. по всей Германии и за ее пределы. По Майну она спустилась к Рейну, вниз по течению – к северному побережью, Гамбургу, Росток и Любеку, по течению вверх – к Базелю, Боденскому озеру, Ульму, и далее – в Австрию по Дунаю. Старейшими формами пляски являются клееная пергаментная полоса-свиток размером ок. 50x150 см (*Spruchband*), а также разделенный на два-три десятка клейм пергаментный лист «ин фолио» (*Bilderbogen*). Обе разновидности имели хождение в доминиканской среде, о чем свидетельствует ученик Экхарта Генрих Зойзе. Он рассылал из Констанца и Кёльна рукописные миниатюры своим духовным детям. Цикл миниатюр использовался на манер латинских экземпляра как подспорье в проповеди. Издатели и коллекционеры XV – XVI вв. придают пляске смерти новый вид – иллюстрированной народной книги

(Blockbuch). При этом хоровод покойников дробится парно, и каждой паре уделяется по отдельной странице. Такой формы придерживался и Ганс Гольбейн Младший.

Что касается настенных изображений пляски, то они тяготеют, как правило, к следующим поверхностям.

1. Кладбищенская стена или стена склепа (Пиза, Кампо Санто, после 1348; Париж, кладбище Сан-Инносен, 1424-1425; Лондон, кладбище св. Павла, ок. 1440; Метниц, 1490). Маркируя пространство массовых захоронений, пляска смерти имеет подытоживающий характер. Это памятник жертвам эпидемии, созданный после ее ухода оставшимися в живых.

2. Крытая галерея монастырского двора (Ульм, 1440; Базель, монастырь Клингенталь, 1450) и стены боковых нефов или притвора храма (Любек, Мариенкирхе, 1463; Гамбург, церковь св. Магдалины, ок. 1473-1474; Берлин, Мариенкирхе, ок. 1484). Оформляя место монашеского отдыха и коллективной молитвы, пляска смерти тематизирует медитацию и молитвенное размышление.

3. Стена или фасад, обращенные к жилым кварталам (Базель, доминиканский монастырь, 1440; Клузоне, 1486). Написанная в разгар эпидемии, пляска смерти задумана как предупреждение живым. Отсюда ее критическая направленность и подчеркнутая репрезентативность. (В базельских фресках, например, обычный список дополнен образами шультаса, ростовщика, фогта, лесного брата, бегинки, уличного музыканта, слепца, девушки, шута, еврея, язычника и язычницы.) Будучи обличением, пляска смерти представляет собой также общественную исповедь. Пляска заказывается цехом либо церковной общиной – заказывается с тем, чтобы художник изобразил перед лицом Творца человеческий, но в самом 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; и то и другое предполагает его рефлексю. Исповедальная направленность Большой базельской пляски находит развитие в бернских фресках гуманиста Никлауса Мануэля (1516-1519). Опираясь на базельскую живопись – а она принадлежит одному из учени-

ков знаменитого Конрада Витца – Мануэль рисует портреты своих современников. Живые современники в образе новопреставленных влекутся скелетами в кладбищенский хоровод. На эти интенции: от мастера – к общине, от общины – через мастера – к Богу, накладывается дополнительная, защитно-магическая интенция. Отдав причитающуюся эпидемии дань, средневековый город документирует мрачную процедуру в пляске смерти. При следующем приближении чумы документ будет предъявлен. Написанная на стене фреска станет коллективным оберегом.

Особого внимания заслуживает следующий факт. Исконная пляска смерти имела не иллюстративно-текстовую, но танцевально-хороводную форму. В Каталонии XIV в., она исполнялась паломниками в сопровождении латинской песни «Мы умираем». Место исполнения – кладбище возле церкви. Вместе с шуткой цюрихских подростков и нидерландскими пантомимами, каталонский хоровод требует от исследователя известного пересмотра не только дефиниции жанра, но и самого подхода к нему. Филологическая медиевистика идентифицирует пляску смерти с ее памятниками. Пляска берется в искусственном ракурсе «текстового бытия для нас». В таком отчужденном от себя качестве она вошла после своего заката в историю европейской цивилизации. «Бытием для нас» подменяется «бытование пляски смерти среди современников». Это бытование является единственной реальностью, и изучаться оно может лишь в рамках культурологической медиевистики. Культурология, в отличие от литературоведения рассматривает пляску не как памятник, но как процесс – в первую очередь мимико-речевого функционирования и уже потом рукописно-печатного и живописного репродуцирования. Заслоненная от нас своим поздним ортодоксально-католическим обликом, пляска смерти имеет корни в площадном обряде. Она связана с фастнахтшпилем, восходит, как и он, к древней квази-драматургии, которая на рубеже XIV-XV в. начала себя выявлять в разнообразных текстах, не только литургических и житийных, но также фольклорных и народно-апокрифических.

Вводную часть глава я завершу краткой периодизацией фольклорного театра Германии XIV-XVI вв.

- Конец XIV – 40-е годы XV в. Полудраматические ритуальные игры и выделение масленичной пьесы. Формирование течений фольклорного театра – южная Бавария, Тироль, Нюрнберг, Любек.
- 40-е годы XV – начало XVI в. Ранний фастнахтшпиль. Мастера масленичной пьесы в Нюрнберге – Г.Розенплют, Г.Фольц. Школы немецкого фастнахтшпиля: любекская (Н.Меркаторий), базельская (П.Генгенбах) и штерцингская (В.Рабер, Б.Дебс). Драматургия юго-восточной Германии.
- Начало XVI – 80-е годы XVI в. Творчество П.Пробста и Г. Сакса: 50-е годы вершина развития нюрнбергского (и немецкого) фастнахтшпиля.
- Конец XVI – начало XVII в. Поздний фастнахтшпиль и его закат. Театр английских комедиантов.

В истории немецкого народного театра важную роль сыграл *Нюрнберг* – свободный имперский город (с 1219) с демократическим самоуправлением, промышленный и культурный центр южной Германии. Он также славился своей школой майстерзанга.

Среди масленичных пьес конца XIV- начала XV в. нюрнбергский фастнахтшпиль выделяется своей терпкостью, скабрешностью, шокирующей непристойностью. Названия – «Игра о девицах и молодых людях», «Игра о волокитстве», «Крестьянская игра об одной злой старой бабе», «Игра о дерьме» – говорят сами за себя. В драмах этого периода главенствуют скатологические и сексуальные темы. Неорганизованные, почти стихийные в плане формы, пьесы тем не менее делятся на две низшие разновидности: *хороводную игру* (Reihenspiel) и *драму-прение* (Streitspiel). Связанная с музыкой и пением, первая представляет собой последовательность речитативов; в таком строении, как полагают, сказалось влияние плясок смерти. Вторая восходит к старонемецким спорами-агонам и несет в себе зачатки сюжетности. Число словое преимущество принадлежит хороводным пьесам.

Перед нами «Игра о девицах и молодых людях». Она написана обычным для немецкого фастнахтшпиля книттельферзом и состоит из 20-строчной речи герольда, за которой

следуют 10 куплетов по 8 строк каждый. Пьеса открывается сокрушениями на тему неверности и злонамеренности дам – им служат кавалеры не щадя живота своего. Этакая этикетная скорбь, речевая личина, уподобление куртуазному миннезангу. Ламентацию прерывает жирная ухмылка средневекового горожанина: служение дамам осуществляется у них «под поясами».

Высокий ритм сменяющих друг друга куплетов, броскость фраз, эскизность намеченных ситуаций – все это напоминает русскую плясовую частушку, когда танцор, вырвавшись из общей пляски, прокрикивает свою партию и, сменяемый другим, ныряет в скачущую толпу. Девка: «Я ношу с охотой красно платьице, / потому как я весьма горда. / Часто вижу я парней, за мной увивающихся, / с их плясками и состязаниями». Парень: « Я хочу быть принят по своему воспитанию и роду, /.../ Кто может красно говорить и кто благородной породы, / Того едва ли примут за дурака». Следующие куплеты повествуют о злосчастной судьбе этой пары. При честном народе с молодым случается конфуз...: холодная брезгливость девицы, его торопливые оправдания, разрыв. И так далее, пока череда партий внезапно не прерывается выкриком герольда: «А ну, давай, давай, будем прыгать и танцевать!».

Другой образчик раннего нюрнбергского фастнахтшпиля, на этот раз неторопливый и сугубо повествовательный, «Игра о двенадцати поповских слугах», занимающая ок. 160 строк, состоящая из 12 куплетов, предваряющей и заключительной речей герольда. Игра напоминает и в сущности весьма близка немецкому средневековому фольклору о дураках-ленивцах-вралях, «Лалленбух»-«Шильдбюргерам» конца XVI в. Каждый из рассказов является дурацким шванком, изложенным от первого лица. Двенадцать работников по очереди повествуют о своей неслыханной и изумительной лени. Один грелся на солнце, набежала туча, хлынул дождь – да такой, что пробил дыру в голове, теперь ходит с пластырем. Другой умирал с голоду, хотя хлеб лежал рядом, умирал от жажды, хотя кувшин стоял под рукой – лень тянуться. Третий валялся на дороге и поленился убрать ногу, когда ее переезжала телега, и т.д. Игра кончается призывом

герольда к хозяину и гостям вышвырнуть ленивцев за дверь, не давать им ни еды, ни питья.

«Крестьянская игра об одной злой старой бабе» представляет другую разновидность немецкого фастанахтшпиля, пьесу-прение. Игра отличается некоторой организованностью и внутренним единством: реплики существуют не порознь каждая в своем пространстве, как это свойственно хороводной игре, но взаимосвязаны, реагируют друг на друга. Действие, хотя и крайне убогое, символическое, в отличие от хороводной игры имманентно тексту, а не стоящим за ним движению и жесту. Да и движение это иное – не коллективная пляска, а драка, потасовка двоих или троих.

«Крестьянская игра» начинается с мужних жалоб, проклятий и ругани в адрес жены: *die hui, der sprod*. Среди жалоб центральное место принадлежит общеевропейскому мотиву ночных невзгод и мужского бессилия. Мотив этот встречается как в немецком шванке и эпосе (сватовство Гунтера), так и во французском фавлю и фарсе («Новобрачный, что не сумел угодить молодой супруге»). Ночью жена избивает своего мужа «и сзади и спереди» и так рвет ему уши, «что глаза друг о друга стучатся»; потом она засыпает и храпит до конца мессы. Слушая мужнюю брань, жена огрызается и угрожает. Защищая честь мужа, вступается сосед: «Мужик ты или нет!». Оба повстанца тут же немилосердно избиты и загнаны под лавку, где с трудом сдерживают натиск старой ведьмы. Обещанием примерного поведения: «Я все буду делать по воле твоей, /Что ты прикажешь, то я исполню», муж вымаливает прощение и свободу. Соседа же не удается извлечь: «Дорогой, я дурак, ты считаешь?/Я вижу прекрасно, что она вытворяет!». Игра завершается призывом имени Господня и пляской.

Эта пьеса напоминает другую, юго-восточную «Игру о трех злых бабах, укравших рыбу из ада». Старые ведьмы Харлире, Вайнцанге и Глаттенклинг разгоняют своих мужей и пьянствуют в кабаке. Потом они побивают и обращают в бегство чертей, пришедших за ворованной рыбой.

Выше я упоминал о так называемой «*ortlose Szene*», лишь начинающей выделяться из внесемиотического или, лучше сказать, инородного семиотического пространства бюргер-

ского быта. В рассмотренных пьесах отражен первый этап этого выделения. Как некогда драматический троп использовал знаковость церкви, не привнося в нее своей пространственно-временной иллюзии, так и фастнахтшпиль конца XIV-начала XV в. эксплуатировал знаковость пивной. А она наличествовала, эта знаковость, ибо питейный быт – с его драками, плясками, здравицами, состязаниями и этикетным ухаживанием – имел ритуализованный характер. Драмы о девицах, поповских слугах и старой бабе ничем из такого «ритуала» не выделяются...ничем, кроме своей, пусть относительной, запланированности. Но что такое запланированность? Не сознательная ли установка на художественное удвоение реальности, на ее типизацию?

Первая авторизованная масленичная пьеса датируется 1441 г. Она принадлежит перу Ганса Розенплюта (ок.1400-1460) – основателя нюрнбергского майстерзанга и литературного фастнахтшпиля.

Я имею в виду «Свадьбу английского короля» («Des künig von Engellant hochzeit»). Относясь к хороводным играм, она вполне традиционна и для Нюрнберга неожиданно литературна. Ее куртуазно-обывательская литературность напоминает поэтику «Магелоны» и «Фортуната». Девять герольдов созывают «Горожан и горожанок, и благородных /И князей, и господ, и графов, и свободных» на свадьбу короля Англии. Гостям, участникам турниров и прочих увеселений в каждой речи обещаны подарки – с щедростью и фантазией, достойными народных книг Позднего средневековья. Здесь и гульдены, и золотые марки, и конь в попоне, украшенной сапфирами и диадемами, и волшебный меч с алмазом в рукояти, сверкание которого рассеивает темень ночи. Тут и венки из камней – лучшей танцовщице, и волшебное кольцо, в обладателя которого влюбляются женщины, и т.д. Фастнахтшпиль завершается торжественным чтением грамоты, где перечислены свадебные гости: короли, принцы, рыцари и «герцог Швидриаль Российский».

Перу Г.Розенплюта принадлежит около 55 масленичных пьес. Почти все они написаны в технике хороводной игры, что нашло отражение в их названиях: «Игра о дураках», «Игра о семи мастерах», «Игра о том, как семнадцать крестьян

себя расхваливали». Будучи, как правило, небольшими по объему (до 200 строк), каждое произведение открывается и оканчивается речами театрального герольда; между ними помещен ряд речитативов, связанных единством тематики – ею может быть обсуждение личных достоинств, досадных оплошностей, грехов молодости и пр.

В 1456 г. Розенплют пишет «Игру о Турке» («Des Turken vaspnachtspil»), драму, являющуюся одним из литературных шедевров немецкого средневековья, «первой политической сатирой Германии»<sup>8</sup>. Напомню, именно в это время социальная сатира проникает и в шванк, в народные книги «Соломон и Морольф» Г.Хайдена и «Тиль Уленшпигель» (первое верхненемецкое издание середины XV в.). «Игра о Турке» напряженна и трагична. В ней – всенародный ужас перед опасностью турецкого вторжения, нависшей над Европой XV-XVI вв., тоска жесточайше поработанного крестьянства и его апокалиптические ожидания. Как и прочие драмы Розенплюта, пьеса относится к старой традиции хороводных игр, наполненной теперь новым, общественным содержанием. В игре ощутимо влияние тегернзейского «Антихриста»<sup>9</sup> и вообще католической мистерии с характерным для нее использованием послов. Этот прием мы встречали в «Игре о св. Кресте», аугсбургской «Игре о св. Ёрике» и пр.

Пьеса открывается появлением первого гонца турецкого императора: «До нас дошел великий вопль и плач /От христиан и нерадивых и набожных, /Нам жалуется крестьянин и купец, /Которым нету мира /Ни ночью и ни днем, ни на воде, ни на земле». Великий позор дворянству, которое не в силах отвести беды от народа. «И таковое Турку не по нраву. /И он считает: все это может он пресечь, /И вновь вернуть и мир и солнце /На эти земли». Оттуда, где «каждый живет в свободе от налогов», появляются новые и новые гонцы, и в их приходе ощущается катастрофическое приближение Турка. Гонцы продолжают критику нравов. Между прочим достается и евреям, которые «жрут вас ростовщичеством /И слишком долго благоденствуют». Гонцам отвечают рыцарь, послы папы, императора и рейнских князей. Они обвиняют Турка в стремлении покорить их страну, разрушить Церковь, перебить попов. В вину ему также вменя-

ется разорение Константинополя, смерть невинных и благочестивых священников, насилие над женами и дочерьми. Каждое обвинение сопровождается угрозой: отлучить от Церкви и – уже по-нюрнбержски – заставить жрать свиные испражнения, пить из колодца, «что стоит на четырех копытах», посадить голым на год в муравейник.

С ее перемежающимися партиями турецких гонцов и европейских послов, игра напоминает старинную картину с несовмещенными планами: каждая фигура, вписанная в общую композицию драмы, живет своей жизнью, в своем отдельном пространстве; она независима от других изображений и не соотносена с ними. В порыве обличения гонцы не слышат речей послов, эти не слушают друг друга. Каждый речитатив существует ради себя, имеет в виду только себя. Вопли, стенания народов и классов раздаются в безмерном пространстве и времени, стремительно приближающемся к катастрофическому концу.

С появлением Турка напряжение достигает высшей точки. Начинается трагическое «видение Германии», напоминающее экстазы простонародных мистов средневековья. Богатый лжет бедному, а хитрый обделяет простеца, грамотный нуждается и голодает, а книжники и ученые уподобились грубой толпе. Отец сокрушается о сыне, господин притесняет крестьян, и все христиане – несчастны. Господь отвернулся от Германии из-за девяти грехов: высокомерия, ростовщичества, нарушения браков, клятвопреступлений, отступления иерархов от веры, подкупа судов, из-за симонии, порабощения сильными слабых, из-за налогов и пошлин. Грядет гнев Господень, «с его голодом, смертью, кровопролитием». Встает кровавый Сатурн, и никто не спасется даже в затворенной комнате. Игра завершается громогласной хвалой, которую поют избавителю-Турку толпы крестьян и городского плебса: «Высочайший рекс, могущественный император. /Властитель Турции, Серафеи и языческих стран, /Ближайший к богу Магомету!»

Кратко остановлюсь на двух других пьесах, традиционно приписываемых позднему Розенплюту – «Наряде Люнеты» («Der luneten mantel») и «Игре с короной» («Das vasnachtspil mit der kron»). К ним присовокуплю анонимную «Игру о ко-

роле Артусе», юго-восточную драму «О князьях и господах» второй половины XV в., а также раннее произведение Г.Сакса «Прядильня» 1536 г.

Пять пьес с удивительной наглядностью являют жизнь единого мотива. В центре трех первых драм находится волшебный предмет: платье, корона и рог. Каждый из царских гостей – ибо речь идет о застолье – обязан примерить подарок или испить из него вина. Заведомо известно (начертано на подарке), что это удастся лишь не осквернившему брачных уз. Платье, естественно, сидит дурно, корона съезжает, а из рога выплескивается вино. Так, ко всеобщему удовольствию и глубокому удовлетворению, вскрывается и посрамляется частная жизнь монархов. «Игра о князьях и господах» дополняет указанный мотив другим, взятым из фавлю об Аристотеле. Вместо волшебного предмета в ее центр помещен греческий прозорливец, открывающий каждому из монарших гостей его «комплекс», т.е. греховную жизнь. За этим следует искушение самого Аристотеля женой короля Солдана, а через это – полное аннулирование первого мотива, исходной морали. Герой саксовской «Прядильни», цыган, также открывает крестьянам их «комплекс», за что его вышвыривают на улицу. Игра оканчивается сказочной этиологией: с тех пор цыгане сменили правду на лесть и фиглярство и стали ими кормиться.

Вторым мастером раннего нюрнбергского фастнахтшпиля был Ганс Фольц (1435/40-1513). В.Ф.Михаэль характеризует творческий путь Фольца как движение от пьесы, приуроченной к масленице («spil ze vaspnacht»), к собственно масленичной пьесе<sup>10</sup>. Когда в начале 70-х годов Г.Фольц – к тому времени уже известный вормский майстерзингер – переселился в Нюрнберг, он выступил с двумя драмами, выделявшимися из местной традиции и потому снискавшими ему мало славы у его современников.

Это был диптих «Игра о Ветхом и Новом браке, о победе над еврейским Талмудом» и «Император Константин». Написанные с интервалом в год, обе пьесы трактуют общую тему – отношение двух Заветов, иудаизма и христианства, закона и благодати. Пьесы связаны единством формы: богословский диспут в его несколько вульгарном воплощении.

Такой диспут, вероятно, является смутным воспоминанием о рождественском театре Высокого средневековья с его прениями Дьявола и Архангела. В обеих драмах сходны системы персонажей: Синагога и Церковь, сменяемые Раввином и Доктором, Падающим евреем и Христианином. Для произведений, наконец, свойственно единство действия – от спора равных в «Игре о браке» к победе над Евреем, его воцерковлению и крещению в «Императоре Константине». Драмы, однако, различны по уровню художественного мастерства.

Первая производит впечатление некоторой сумбурности. Длиннейшие списки талмудических книг и апокрифов соседствуют со стремительным диалогом, сменяемым песнопением еврейских отроков. Песнопение записано прозаическим текстом на иврите. Иврит переходит в латынь с вкраплением немецких слов. Пьеса буквально наводнена именами древних раввинов: Иоэля, Рахи, Самсона, пространными цитатами из Талмуда, Апостольских посланий, Псалтири. Сумбурен подбор тем, невнятна аргументация. На поэтическую реплику Раввина о плаче и печаловании Господа о своем народе католический педант отвечает логическим построением об излиянии Божества в слезах, об их, следовательно, божественности и божественности водной стихии – каковое утверждение противоречит определению и есть потому ересь. Также обсуждаются вопросы турецкого нашествия, происхождения бесов и т.п. Вторая пьеса более стройна. Темы диалога – Троичность, божественность и человечество Христа, его чудеса и безгрешность, его непорочное зачатие – степенно сменяют друг друга. Игра сдержанна и спокойна; соотнесенная с общим замыслом пьесы, каждая реплика способствует прозрению иудея.

В промежутке между 1482 и 1494 г. Фольц написал «Игру о короле Соломоне и Маркольфе» («Ein spil von könig Salomon und Markolfo»). Она представляет собой драматическое переложение значительной части книги Грегора Хайдена. Именно эта пьеса определила место Фольца в истории немецкого фольклорного театра.

В чем новаторство пьесы? Она является одним из первых и чистейших образцов нового типа народной драмы, так на-

зываемой *сюжетной игры* (Handlungspiel). В констатации такого факта еще не заключено никакой сложности, никакой проблемы. Проблема появляется лишь тогда, когда мы пытаемся вывести из наличных низших форм форму высшую. Поясню. Не трудно понять, как старинная тенсона переходит в народную драму-прение. Легко осознать перерождение мелких повествовательных форм фольклора о дураках в хороводную игру и обратно. Еще легче осмыслить развитие сюжетной пьесы в *циклическую*: последовательное нанизывание фабул, характерное для народной книги. Но как, из чего рождается сама сюжетная пьеса? Откуда берется принцип, идея сюжета?

Наличные формы. Хороводная игра и драма-прение. Первую можно сразу вывести за скобки, ибо ее способности к развитию весьма скудны. Самое большее – дурацкий фольклор, вроде «Шильдбюргеров». Остается драма-прение. Напомню, что каждое ее отдельное звено, реплика-ответ, удар-сдача, именуется swanс'ом. Вспомним также: сюжетная пьеса часто инсценирует шванк. Может быть, в этом стоит видеть намек, а между драмой-прением и сюжетной игрой следует поставить малую повествовательную форму?

Выше я писал, что основным структурным отличием тенсоны от шванка является присущая ей вынесенность медиатора, посредника между исходной и конечной ситуациями за пределы текста. Посредником может быть маска Лета/Жизни или же сакральная община в целом. Когда медиатор вводится в текст, возникают внутритекстовое действие и его агент-шут. Драматическая форма перерождается в повествовательную.

*В становлении народной драматургии повествовательный шванк имеет функцию, аналогичную христианскому мифу.* Шванк, однако, не инокультурен, но представляет собой квазимифологическую, как бы мифологическую, литературно-событийную «производную» праздника. Так вот, сюжетная пьеса – это, говоря условно, его вторая (или третья, если считать агон) «производная». В отличие от шванка пьеса является ролевой игрой, т.е. не повествовательной, а драматической формой. В отличие же от тенсоны ей присуще повествовательное начало, т.е. внутритекстовые действие и де-

ятель. Сюжетная пьеса, следовательно, вбирает в себя признаки двух названных форм, по существу являясь ни той, ни другой, а новой, нарративно-драматической формой.



Но вернемся к игре Ганса Фольца. Она открывается двумя родословными: соломоновым, написанным по первой главе Евангелия от Матфея, и соломоновым, комическим.

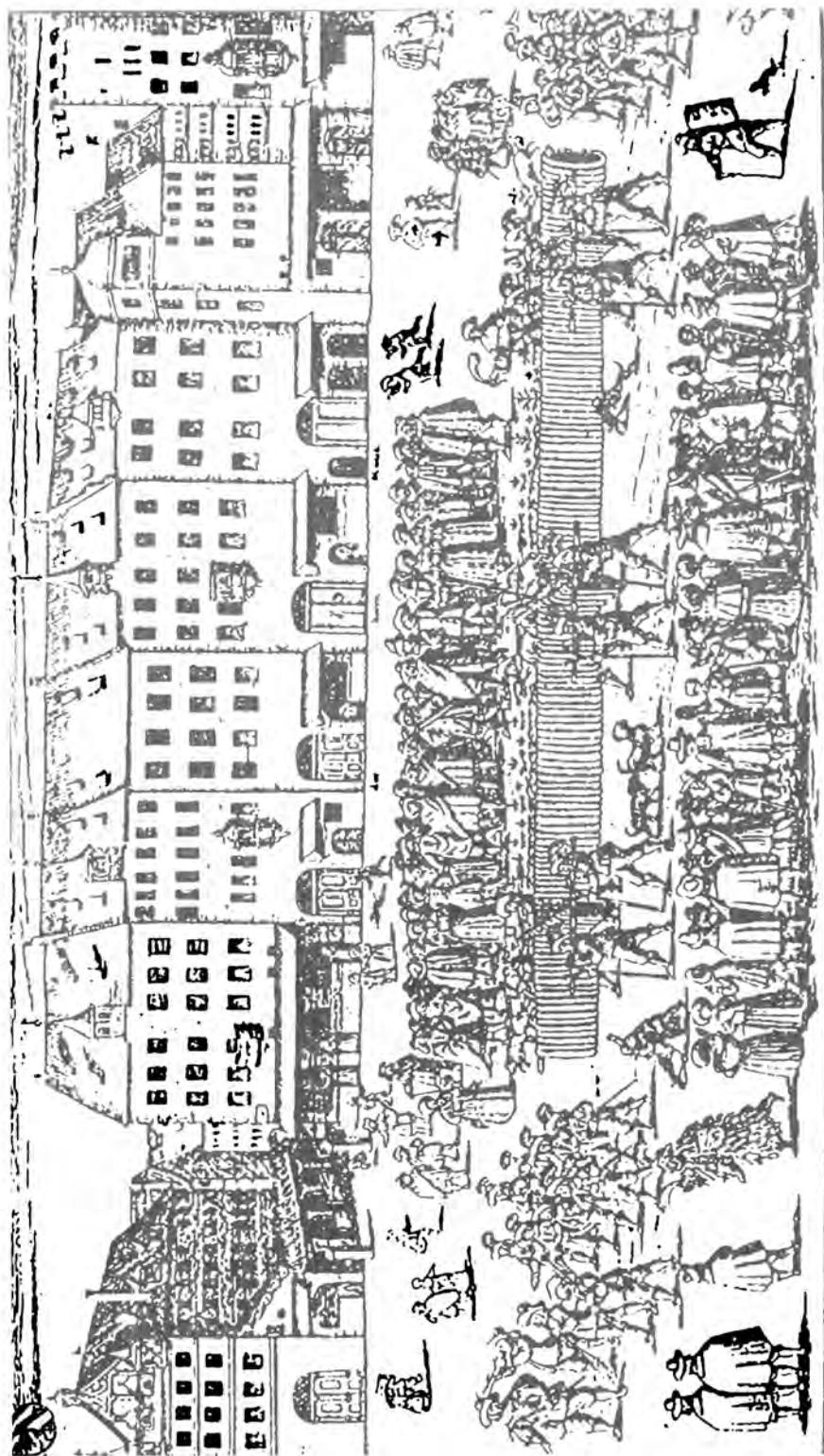
Я – отпрыск двенадцати крестьянских поколений  
С их общим прозвищем Кнауэр.  
Крестьянин Троль, потом был  
Крестьянин Кноль, что родил Лаппа,  
Лапп родил Дремеля, Дремель – Аппатапа,  
Аппатап родил Зеутуга, Зеутут – Гинлоффеля,  
Гинлофель родил Лулцафа, Лулцаф – Старкольфа,  
Старкольф родил меня, и я прозываюсь Маркольфом.

Родословные, подобные этой, были впоследствии использованы Гриммельсгаузенем в его «Симплициссимусе».

За «книгами родства» следует несколько сокращенное, в сравнении с кодексом Г.Хайдена, словопрение царя и шута. За ним – инсценированный шванк о двух женщинах и ребенке, потом – история о мнимом желании Маркольфа зарезать Соломона, далее – драматические анекдоты о плевке на лысину придворного и женском бунте. Все это завершается плясками пьяных крестьян и комической молитвой Маркольфа.

Кроме названных произведений, перу Г.Фольца принадлежат несколько хороводных пьес и довольно известная «Игра о свадьбе». Стоит ли молодому жениться? На эту и близкие ей темы рассуждают крестьяне, бывшие с его суженой в интимной связи. По своей вдохновенной скабрёзности это сочинение оставляет далеко за собой все, когда-либо написанное как в Нюрнберге, так и за его пределами. Доморощенный богослов, вероятно, понял, что от него ждут нюрнбергские театралы.

Среди драм, написанных в кругу Фольца, обращают на себя внимание «Малая игра о Нейдгарде» и «Игра о неком





Николай Мельдельманн. Народный праздник  
в Гимпельсбрунне, XVII в.

◀ Лука Шнитцер. Ход с Большой Колбасой  
в Нюрнберге, 1658 г.



Святочные маски Фрау Перхты-Холле  
(Городской музей Зальцбурга)



Титульный лист лондонского издания "Соломона и Маркольфа".  
Типограф Роберт Вайер, между 1527—1529 гг.



Титульный лист страсбургского издания "Тия Уленшпигеля"  
Типограф Иоганн Гринингер, 1515 г.

# Das Narrenschiff



Ad Narra gonia



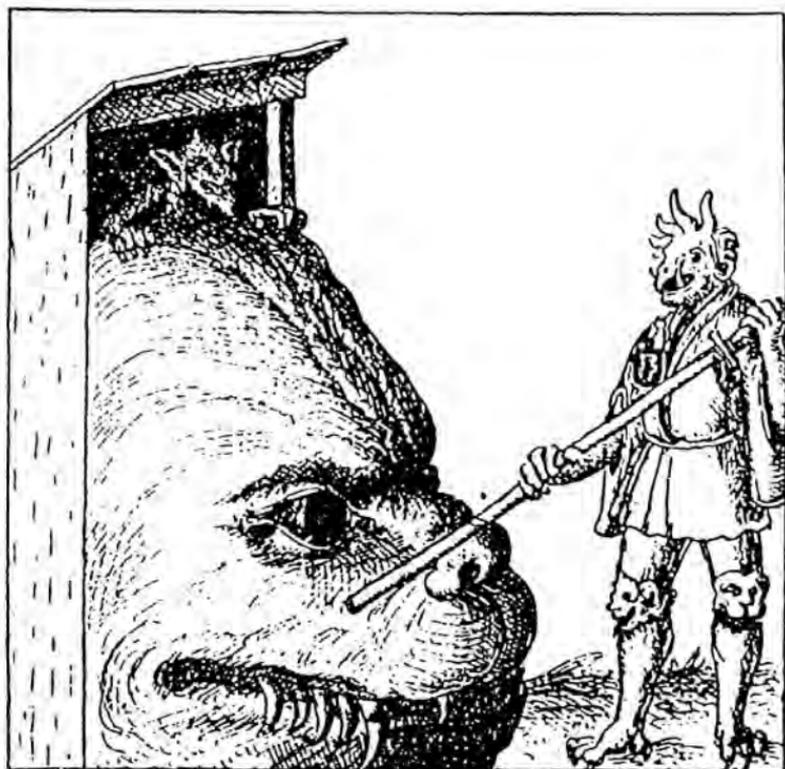
Zu schiff Zu schiff brüder Es gat/ es gat

# Diß ist ein teurer liden tag uber die Todten kisten :



Титульный лист стихотворной  
сатиры Памфилиуса Генгенбаха  
“Пожиратель трупов”, 1522 г.  
В гравюре использована композиция  
фрески Леонардо да Винчи  
“Тайная вечеря”, 1495—1498 гг.  
На месте Христа и его апостолов –  
“римский ересиарх” в окружении  
епископов и куриалов

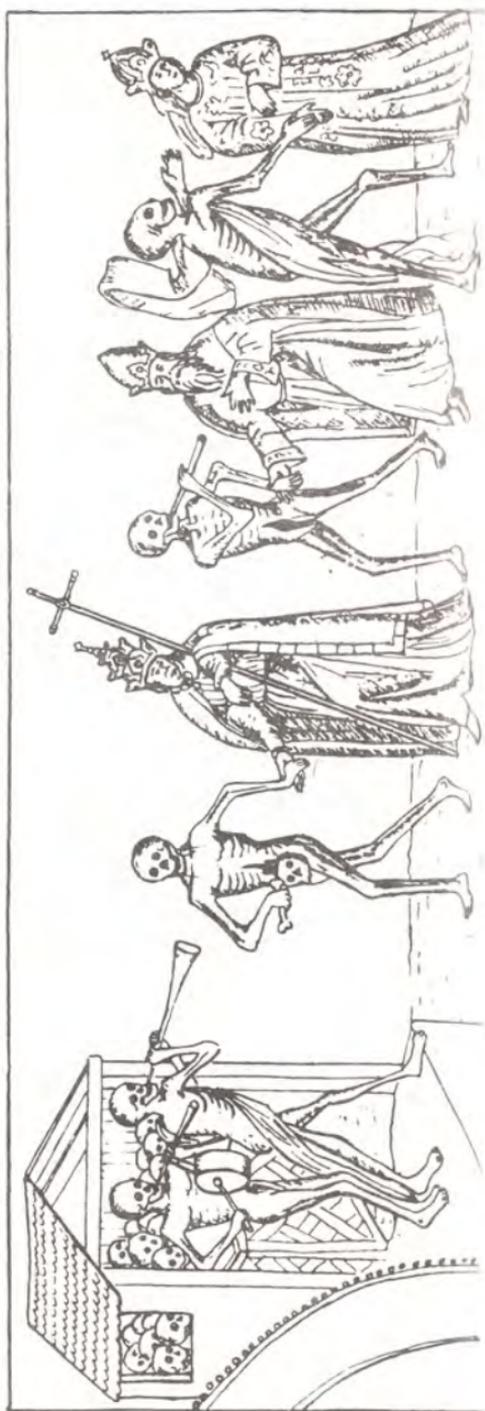
Титульный лист базельского издания  
“Корабля дураков” Себастиана Бранта.  
Типограф Иоганн Бергманн фон Ольпе, 1494 г.



Театральная декорация входа в преисподнюю.  
Рисунок пером неизвестного цюрихского художника, 1539 г.



Казнь шута (так называемая депозиция).  
Эрфрутская гравюра 1578 г.





Фрагмент Любекской пляски смерти в Мариенкирхе.  
Художник Бернт Нотке, 1463 г. (копия г. Риваля)

- ◀ Фрагмент Большой пляски смерти.  
Доминиканский монастырь г. Базеля, 1440 г.
- ◀ Фрагмент Малой пляски смерти.  
Женский монастырь Клингенталь г. Базеля, 1440 г.



Die Kirche an sich ist schön  
Wer sie ver- stößt  
ist auch seiner wehrlos  
Sich selbst und  
Gleicht es dem

Sie verkehrt  
man sie verkehrt  
man kann sie nicht

Der manich mahl gar  
Doch hat  
in Negativen  
fragen  
schreit  
Nur mit  
Stoff ein  
großes  
Narren  
verment  
das  
Selbst  
Narren  
Lachen  
Nur  
als er  
so muss man  
es

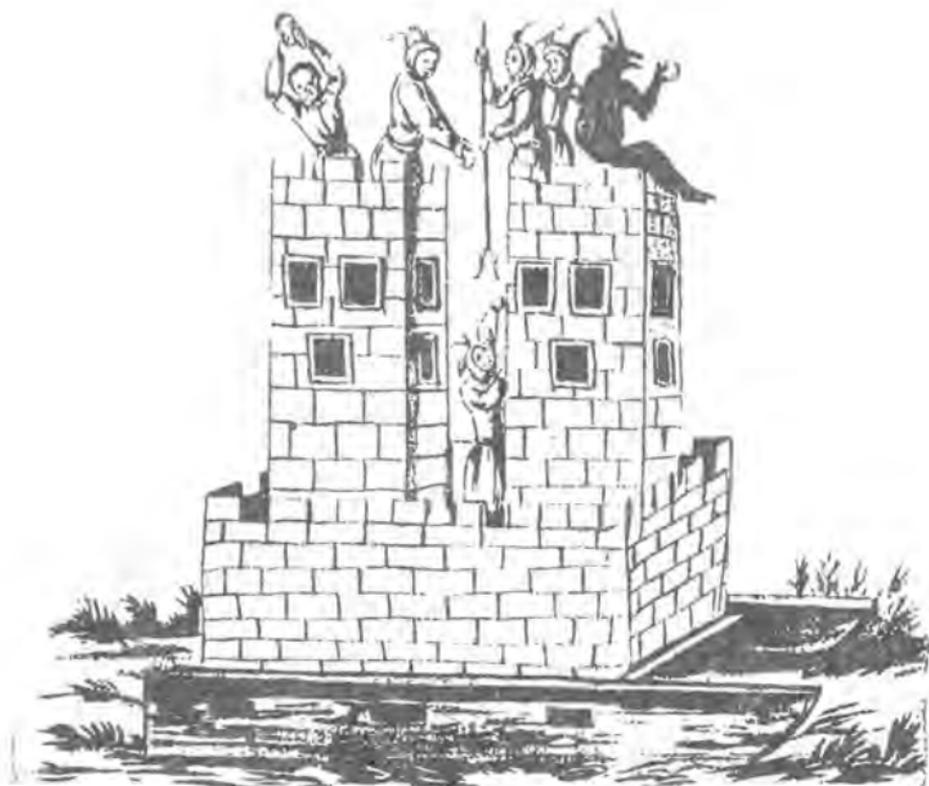
Der manich mahl gar  
Doch hat  
in Negativen  
fragen  
schreit  
Nur mit  
Stoff ein  
großes  
Narren  
verment  
das  
Selbst  
Narren  
Lachen  
Nur  
als er  
so muss man  
es

1848



Персонажи масленичного театра  
средневековой Германии.  
Черт. Старая баба.

◀ “Картинки-перевертыши”. Шаржи  
на католическое духовенство, XVII в.



Масленичный "Ад". Нюрнбергский Шёнбартлауф, 1504 г.

Заставка из "Нравственной философии" Дж. Дони.  
Венеция, 1552.



короле и аббате». В обеих использованы пришлое мотивы. На первой я остановлюсь ниже в связи с тирольскими и штирийскими играми о плуте-менестреле. Что касается второй («Ein spil von einem keiser und eim art»), то, наряду с «Игрой о Турке», «Игрой о короле Соломоне и Маркольфе», она относится к числу шедевров фольклорного театра средневековой Германии. Стремительность и стройность действия, легкая эскизность сцен заставляют говорить о мастерстве неизвестного автора. По своему изяществу игра приближается к лучшим французским фарсам. В ней использован распространенный мотив хитроумных ответов, встречавшийся нам в «Амисе», «Попе из Каленберга» и «Уленшпигеле». Этот мотив дополнен столь же популярной в средневековой предновеллистике темой переодевания.

По совету герцога и пфальцграфа король задает аббату три вопроса. Сколь много воды в море? Дорого ли стоит жизнь короля? К кому ближе всех счастье? Из замка действие переносится в монастырь. Усталый приор докладывает аббату о тщетных поисках в древних книгах. Напрасно бодрствовала всю ночь и монастырская братия. А не обратиться ли к мельнику, что живет подле монастыря? Такой хитрой бестии не сыщешь во всей Германии. Действие переносится вновь – теперь из монастыря на мельницу. Мельник согласен помочь и пользуется случаем выклянчить мелких благ – хороших вин и обильных яств. Опять монастырская келья. Мельник пирует, за его спиной – усталый и счастливый аббат. На бестию напялена ряса, выбрита тонзура. И вновь дворец. Королевская аудиенция. «Аббат»: 1. Море можно вместить в три бадьи. Если они будут достаточно велики, не останется и капли. 2. «Владыка, стоит ли грош как и раньше?» – Король: «Господин аббат, как всегда он равен семи пфенningам». – «Тогда король стоит четыре гроша. /Христос был продан за тридцать пфенningов, /Цена вашей жизни – 28». 3. «Я близок к счастью, поверь мне господин. / Ведь я был мельником, а стал аббатом». Мельник возведен в сан аббата.

Современник Петер Пробст (конец XV в.-1576) и Ганс Сакс (1494-1576) принадлежат к следующему и последнему поколению мастеров нюрнбергского фастнахтшпиля. В 50-е

годы XVI в. масленичная пьеса достигла под их пером наивысшей точки в своем развитии. Это была уже во многом новая, возрожденческая драма. И дело, конечно, не в том, что в отличие от театра Позднего средневековья она использовала сюжеты ренессансной новеллы – «Декамерона» Боккаччо, «Фацетий» Поджио Флорентийца или позднего шванка, весьма к новелле близкого. Дело в том, что фастнахтшпиль эпохи Реформации обрел новое художественное качество. Чтобы убедиться в этом, достаточно сопоставить две драмы – «Игру о короле Соломоне и Маркольфе» и «Игру о двух ландскнехтах» («Ein spil von den zwei landsknechten») П.Пробста. Последняя датируется 1548-1553 гг. и восходит к одной из историй «Эзопа» Буркарда Вальдиса.

Как известно, масленичная пьеса относится к разряду простых пуантированных форм. Для нее характерен резкий событийный поворот (фр. – *point*), свойственный и прочим жанрам средневекового фольклора. Технику такого поворота с исключительной четкостью демонстрирует следующий фрагмент игры Г.Фольца. Шут входит в тронный зал и начинает плевать по углам. Соломон предлагает ему пользоваться «плоским местом», имея в виду плевательницу. Маркольф понимает предложение по-своему (умышленно или нет – неважно) и харкает на глянцевою лысину придворного.

Каким образом в этой сцене рождается комическое? Сочетание слов «плоское место» является полем пересечения двух независимых сознаний – Соломона и Маркольфа, местом встречи их самостоятельных мыслительных логик («junction» А.Кестлера). Комический эффект возникает далеко не при любой ошибке шута, но лишь при той, которая представляет собой неожиданный, но в сущности разумный переход из одной индивидуальной логики в другую: «плоское место» – не плевательница, а плешь.

«Игра о двух ландскнехтах» П.Пробста состоит из двух частей. Бродячие воины встречаются в лесу францисканца, который делит с ними свою скромную трапезу. Ландскнехты претендуют и на содержимое его кошелька. В ответ на заверения монаха о своей полной нищете один из воинов предлагает вознести молитву патрону ордена с тем, чтобы денежный дар св. Франциска был разделен поровну. По свер-

шении молитвословия проверяют кошельки. У нищенствующего брата, естественно, находят деньги, которые, несмотря на его шумные протесты, делят на троих. Затем ландскнехты отправляются в корчму ближайшего селения пропивать дар угодника, а монах спешит жаловаться деревенскому старосте, шультасу. Но тот, узнав при разборе о его скаредности, прогоняет францисканца прочь и хвалит находчивость воинов.

Как и предыдущий фрагмент, каждая из двух сцен содержит поворотный момент-перипетию: припрятанные чернецом деньги становятся даром Франциска; будучи должностным лицом, староста обязан восстановить справедливость, но он поступает как простой человек со своими антипатиями. В отличие от игры Г.Фольца поле пересечения мыслительных логик никак в тексте не задано – ни словом, ни сочетанием слов, ни предложением. Поворотный момент не определен и не концентрирован, а размыт, разжижен. Он имеется в виду, подразумевается, но в тексте не обозначен и существует «за строкой». Из конкретного каламбура он перерастает в общую конструкцию драмы.

Итак, в фастнахтшпиле Позднего средневековья и предвозрождения поворот существует в виде конкретного и примитивного каламбура. Сюжетная пьеса периода Реформации оставляет эту технику позади и развивает на ее основе новую, более совершенную. Она расширяет каламбур до общего строения литературного произведения. В таком же соотношении находятся ранний (XIII-XV в.) и поздний (XVI в.) шванк и, как кажется, предновеллические формы и ренессансная новелла. Речь, разумеется, идет не о законе, а о тенденции.

Кроме рассмотренной пьесы, перу П.Пробста принадлежат «Комедия о слепорожденном», инсценирующая 9-ю главу Евангелия от Иоанна, «Игра о мельнике и его жене», восходящая к сборнику Б.Вальдуса, и пять других малоизвестных фастнахтшпилей. Все произведения собраны в одной рукописи, датирующейся 1553 г.

В истории национальной культуры Ганс Сакс занимает то же место, что Шекспир и Лопе де Вега. Досаксовская драматургия Нюрнберга типологически сопоставима с предшекспиловским театром Англии.

Г.Сакс работал с литературными жанрами, выделившись в XV в. из синкретического единства дописьменной культуры и существовавшими теперь в виде отдельного множества. Но каждый из них «помнил», что исходно он есть форма инобытия другого жанра. Эта память запечатлена в структуре литературных произведений того времени, в резком повороте их действия, в их пуантированности. В принципе каждое произведение способно перейти в другой жанр. Но переход уже не может быть спонтанным, как это свойственно устной культуре. Требуется волевое, художественное усилие мастера. Вот таким мастером и был Ганс Сакс. Большая часть его творчества заключалась в «перекачивании» мотивов из жанра в жанр, в их переоформлении, литературной обработке. (Отсюда его на первый взгляд необъяснимая плодovitость.) В приложении к масленичной пьесе это означает, что драматург инсценировал шванки И.Паули, Б.Вальдиса, новеллы Боккаччо и средневековые французские фавлю.

Сакс создал тот обобщенный образ немецкого фастнахтшпиля, который, заслонив собой историю самого жанра, вошел в европейскую и мировую культуру как его каноническое воплощение. Старинная хороводная игра обрела свой канон в «Придворной челяди Венеры», а игра-прение – в «Корзине торговца». «Дикое озеро» стало классикой сюжетной драмы, а «Фюнзингский конокрад» – циклической. В масленичной пьесе Сакса мы уже не обнаружим того внутреннего брожения энергии, которым привлекателен фастнахтшпиль XV в. и которое порождало сколь варварские, столь изумительные формы. Напротив – все уравновешенно и классично, на всем печать искусственности и умелой стилизации.

Я не буду останавливаться на биографии известнейшего поэта немецкого Возрождения. Упомяну лишь, что в цех нюрнбергских майстерзингеров он был введен неким Лиенгардтом Нуннебеком. Начав «учеником», он миновал здесь впоследствии все степени посвящения: «школьного друга», «певца», «поэта», «мастера» и, наконец, «цензора». Написав в 1517 г. свой первый фастнахтшпиль «Придворная челядь Венеры», Сакс дебютировал как драматург. Потом увлекся

религиозной реформой Лютера, на почве чего имел трения с городским Советом. В 30-40-е годы писал мало, написал, однако, масленичную пьесу «Судья, развратник, игрок и пьяница» на тему судопроизводства. Кроме нее, в этот период были созданы уже упомянутая «Прядильня» и политический фастнахтшпиль «Масленичный спор горожанина, крестьянина и дворянина» (1540). На время с 1550 по 1559 г. приходится расцвет творчества Сакса-драматурга. Он пишет пьесы, позже ставившиеся по всей стране: «Путешествующий школяр в раю», «Никто не хочет приютить госпожу Правду» (1550); «Высиживание телят», «Крестьянский парень хочет иметь двух жен», «Горячее железо» (1551); «Инквизитор с котлами супа», «Фюнзингский конокрад и глупые крестьяне» (1553); «Поп и распутные поселяне», «Корзина торговца», «Служка, его жена и поп» (1554); «Дикое озеро» (1555); «Нейдгард с фиалкой», «Извлечение шутов» (1557); «Доктор с большим носом» (1559) и др.

Сам характер драм Г.Сакса подталкивает к тому, чтобы подвести общие итоги истории нюрнбергского фольклорного театра. Меня интересуют наиболее глубокие характеристики, именно: действие, время и пространство в их художественной освоенности масленичной пьесой. Или иначе – ее хронотоп.

*Действие сюжетной игры точно определяется понятиями аристотелевой «Поэтики». Драма есть «воспроизведение действия законченного и целого, имеющего определенный объем. Целое – то, что имеет начало, середину и конец»<sup>11</sup>. «Дикое озеро» («Das wildbad»), например, начинается путешествием клюнийского аббата на водный курорт, где он мечтает спустить лишний жир и поправить здоровье. Кончается – возвращением того же монаха в родной Ключи окрепшим и статным. В середине – резкий событийный поворот, перипетия, т.е. «перемена происходящего к противоположному»<sup>12</sup>. Курорт преобразен в каменную клеть, куда аббат посажен на хлеб и воду встречным рыцарем.*

Действие драмы-прения, напротив, есть то целое, «что имеет начало...и конец». «Корзина торговца» («Der Krämerskorb») представляет собой цепочку трех споров-потасовок на предмет того, кто должен нести корзину: проигравшийся

торговец или Кратц-Эльз, торговка, горожанин или его жена, слуга Хайнц или кухарка. В каждой из трех сцен, состоящей из исходной реплики и ответа, удара и сдачи, опущен посредник, каковым был рыцарь в предыдущей пьесе. Очевидно, и саму ту пьесу с легкостью можно изменить в прение: вывести из текста медиатора, а его действие аннулировать. Исходная реплика, удар: поправить здоровье можно на лесном озере. Заключительная сдача: поправить его можно и голоданием, сидя на воде и хлебе. Как видим, сообщения сюжетной драмы и пьесы-прения тождественны, техники – различны.

Цель драмы – изобразить «какое-нибудь действие, а не качество». Драматурги «захватывают характеры, изображая действие»<sup>13</sup>. Примат действия – это краеугольный камень поэтики фольклорных форм, укорененных в ритуале. В тенсоне существует, так сказать, чистое действие-медиация без всякого видимого посредника. В раннем шванке к действию прикреплен агент, шут – как бескачественная, лишь формально необходимая точка. Средневековый шут – якобы источник и причина этого действия. На самом деле наоборот: он прикреплен к своему действию, о древности и былой космичности которого он даже и не подозревает. В шванке и фастнахтшпиле XV – начала XVI в. шут начинает примитивно определяться – через пол, возраст и социальный статус (см. гл. II). Но никакой причинно-следственной связи между этой характеристикой и шутовским действием не существует. Они взаимно независимы и как бы параллельны друг другу.

В масленичной пьесе начала XVI в. и особенно пьесе Сакса такой параллелизм начинает разрушаться. Сакс пытается разглядеть в обстоятельствах, качествах персонажа мотивацию его действия. Он стремится подчинить действие его функции, агенту-персонажу. И это уже перестановка, вернее самое ее начало («интериоризация» литературного поступка). Дьячок в драме «Служка, его жена и поп» («Der blind messner mit dem pfaffen und der messnerin») избивает «со слепу» палкой свою супругу и священника, крутящих друг с другом любовь и, по их мнению, ослепивших его, законного мужа. Супруг в «Горячем железе» («Das heiss eysen») заставляет жену нести в руке раскаленный металл – из мести и из-

за стремления узнать ее подноготную. В обоих случаях поступки мотивируются; они выводимы из примитивно очерченных характеров (обиды, ревности и т.д.) и обстоятельств. Еще один шаг, и комедия ситуации станет комедией нравов.

Фастнахтшпилю не было свойственно равномерное линейное время, которое понималось бы как некое вместилище разнообразного человеческого опыта и активности, заполняемое торговыми операциями, деловыми аферами, странствиями и т.д. Время масленичной пьесы – не опытно, не устремлено от прошлого к будущему; оно циклично, замкнуто на себя, религиозно. Такое его переживание было воспитано древним земледельческим культом, каждый цикл которого, с его движением от истощания к полноте через перипетию-плеросис, по необходимости включал «начало, середину и конец». К исходу средневековья от такой смысловой нагруженности не осталось и следа. Осталось непонятное, из себя необъяснимое переживание временной длительности как в себе замкнутого цикла.

Содержащие два и больше событийных центра, народная книга и сюжетная драма изображают время в виде множества отрезков, связанных друг с другом чисто механически. Время переживается лишь внутри отрезка-цикла. Интервалы между отрезками (шванками, эпизодами драмы) не имеют смысла и выпадают. Таков образ времени в «Игре о короле Соломоне и Маркольфе», «Путешествующем школяре в раю», в «Фюнзингском конокраде», «Докторе с большим носом» и т.д.

За свою историю масленичная пьеса миновала следующие этапы художественного освоения пространства.

1. Использование семиотики бытового пространства, характерное для полудраматических игр конца XIV – начала XV в.

2. Построение сценического пространства с помощью относительных мет, содержащихся в авторских ремарках и репликах персонажей. К такой технике прибегал Г.Фольц и драматурги его круга («Игра о короле и аббате», «Малая игра о Нейдгарде»). Когда герой последовательно обращается к новым и новым действующим лицам, это косвенно указывает на его или их перемещение. Такой способ создания пространст-

венной иллюзии хорошо иллюстрирует «Масленичная игра» («Ain guot vasnachtspil»), созданная на юго-востоке Германии. Игра содержит около 500 строк и включает в себя 18 сцен-диалогов. Молодой рыцарь задумал жениться на дочери своего пожилого друга. 1. Молодой рыцарь и его сваты. 2. Сваты и старый рыцарь. 3 и 4 – повторение. 5. Поп пытается соблазнить дочь старого рыцаря, она отказывается. 6. Люцифер и черти: решили расторгнуть брак. 7. Черт и главная ведьма. 8. Ведьма и молодая жена: оговаривает ее мужа. 9. Служанки утешают молодую. 10. Ведьма и рыцарь, оговаривает его супругу – ее якобы соблазнил поп. 11. Рыцарь и герольды. 12. Рыцарь и поп; бьет попа мечом. 13. Чудо-лекарь со слугами. 14. Лекарь и служки попа. 15. Лекарь исцеляет попа. 16. Молодые супруги; примирение. 17. Перебранка люциферова воинства с ведьмами. Потасовка. Бегство чертей. 18. Чудо-лекарь исцеляет ведьмам раны. Каждая сцена занимает 10-20 строк и включает в себя 3-5 реплик по 4-5 строк. Этот корпус обрамлен входной и заключительной речами герольда.

3. Сюжетные драмы Сакса вводят иллюзию игрового пространства посредством географических мет и привязок к интерьеру или ландшафту. Такие обозначения заключены в репликах персонажей. Сцена поимки ключнийца в «Диком озере» помечается, например, следующим образом: «Скорей, чем через два часа он должен /Проехать этой дорогой», «Взгляни-ка, господин, вон двое идут...», «Спрячьтесь у дороги...» и т.п. Другой пример – «Фюнзингский конокрад» («Der rossdieb zu Fünsing»). Сельская сходка: пойман вор, он «лежит в нашей башне», завтра он будет повешен, к виселице «ведет пшеничное поле Штеффля Лёлля». По глупости вор отпущен, он идет «в Фюнзинг», «на ярмарку».

Обращает на себя внимание тот факт, что именно сюжетная драма добилась наибольших успехов в художественном освоении пространства. И это понятно. Ее действие по необходимости выражается в физическом перемещении. А последнее может мыслиться таковым, если оно себя метит с помощью привязок к месту. Действие – это стимул и способ создания пространственной иллюзии. Интенсивность такой иллюзии влечет за собой выделенность игрового пространства из пространства зрительского (бытового).

Завершая обзор нюрнбергской драматургии, кратко остановлюсь на взаимоотношениях цензуры и театра. Роль первой играл городской Совет, чьи акты сохранили ценные сведения. В 1495 г. им были распущены две труппы актеров, так называемые *gotten*. В 1497 г. Совет оштрафовал другую труппу за то, что она высмеивала некоего Ганса Цамассера. В 1535 г. этот же Совет запрещает постановку неизвестной пьесы. В Нюрнберге не существовало процедуры предварительного рассмотрения драм, их утверждения или запрета. Труппа ходила со своей игрой по домам, и лишь через несколько дней до отцов города доползали слухи о крамоле. Так после нескольких постановок было запрещено «Дикое озеро» Сакса. Все это, естественно, вызывает некоторые сомнения по поводу карнавальная вседозволенности и универсальности смеха.

Народной драматургии Нюрнберга противостоял *фольклорный театр Любека*, культурного и промышленного центра нижней Германии, вольного имперского города (с 1226), возглавлявшего Ганзейский союз. Если верхненемецкая драма была скабрезна и на первых порах сводилась к хороводу и прению, то нижненемецкую, наоборот, отличали склонность к нравственному поучению и сюжетность. Если в Нюрнберге масленичная пьеса ставилась усилиями ремесленников и подмастерьев одновременно на многих домовых сценах, то в Любеке попечением городского Совета ежегодно разыгрывалась всего лишь одна пьеса после тщательного и длительного приготовления. Наконец, если история нюрнбергского фастнахтшпиля имела характер постепенного становления из простейших полудраматических форм, то любекский театр, по-видимому, такой истории не имел и был заимствован.

У В.Ф.Михаэля заимствованность любекской драматургии не вызывает сомнений<sup>14</sup>. Но когда и откуда? Скорей всего, из самого же Нюрнберга. Здесь в 1403 г. осела большая группа любекских патрициев, высланных из родного города восставшими цехами. 1416 г. – год ее возвращения – считается наиболее ранней и вполне вероятной датой первого те-

атрального представления. Но достоверные сведения относятся лишь к масленице 1430 г. Драмы первых десятилетий не сохранились; остались только названия (всего 73), позволяющие судить об их содержании.

Между 1430 и 1434 г. «О двух товарищах, царь Бальдах»- тема верности и восточная экзотика. «Бальдах» традиционно переводится как Багдад. «Вестфаль, сын своего отца»- местный сюжет, восходящий к действительной истории, сохраненной в городских Анналах. «О больном», так обычно трактуется заглавие «de krake». В игре, возможно, использован мотив о враче-шарлатане, пришедший с юга и популярный в Нюрнберге («Игра о враче и больном»).

1434 г.«Первый суд Соломона». Название однозначно указывает на верхненемецкую традицию, отраженную в маркграфических кодексах.

1435 г.«О старике».Возможны несколько вариантов: неудачная брачная ночь, волокитство старца за девицами или его омоложение. Известно, что последний сюжет инсценировался в южнонемецком Мёскирхе в 1483 г. («Старик, которого омолодили»).

1436 г.«Об ослином мосте». Сохранились сведения, что драма восходит к девятой новелле девятого дня «Декамерона»: о поучениях Соломона и Гусином мосте...

1438 г.«Об аде и Кримольт». Кримольт – Кримхильда из эпоса о Нибелунгах. Остается неясным, в какой связи упомянут ад. Быть может, драма разрабатывала смеховой мотив злых жен и была сродни «Игре о трех злых бабах».

1439 г.«О женских добродетелях».

1440 г.«О кузне». Возможна тема переплавки и омоложения мужей (ср.: карнавальная декорация «Weibermülle», фр. фарс «Жены, которые решили переплавить своих мужей»).

1441 г.«Колесо счастья». Заглавие связывает пьесу с карнавальным образом, распространенным в верхней Германии. Мы встречали его в «Игре о герцоге Бургундском» и «Корабле дураков» С.Бранта.

Мотив вращающегося колеса был на севере весьма популярен. Об этом свидетельствуют так называемые картинные шпрухи, настенные чертежи, снабженные стихотворными комментариями. Сохранился текст таких комментариев<sup>15</sup>.

Он содержит девять четверостиший, отражающих четыре фазы человеческой жизни. Первое принадлежит «Слепому счастью» («Ik bin dat blinde wilde eventure...»). Оно размещено в центре колеса, на месте пересечения диаметров. Слева на окружности изображен силуэт смотрящего вверх человека, символизирующего стремительное восхождение («To mer eeren, to beteren dingen/ Mach di dat eventur bringen...»). Напротив, на окружности справа нарисован мужчина с опущенным взором – эмблема падения («Unde mot in mynen olden dagen/Grote armode leren dragen...»). На верхней дуге сидит богато одетый счастливец, уверенный в завтрашнем дне («Ik bin also rike en man /Dat my nicht en breken kann...»); а нижняя дуга накатывается на поверженного нищего («Hiik ligge ik arman under /To spotte unde to wonder...»). По всей вероятности, картинный шпрух мог озвучиваться и существовать в форме хороводного фастнахтшпиля.

Что касается любекских пьес более позднего периода, то они постепенно приближаются к нюрнбергскому образцу. Из обширных заглавий, передающих общее содержание драм, можно сделать вывод об их скабрёзности и сюжетной примитивности. Такова, в частности, «Ребельская игра» («Röbeler Spiel...»), написанная в окрестностях Любека в первой трети XVI в. и предназначенная для инсценировок «in freien». Действие игры изысканностью не отличается. Две группы – горожан и крестьян – отмечают приход масленицы обильными возлияниями. Напившись плохо сваренного пива, крестьяне блюют и испражняются. Горожане их избивают и прогоняют; на сцене остаются лишь те, кто не держится на ногах. Звонит деревенский колокол. Собравшись, крестьяне прогоняют и избивают горожан.

История нижненемецкого театра ставит меня перед необходимостью затронуть чрезвычайно важную проблему «двойной сцены» (Doppelform), актуальную и для средневекового Нюрнберга. В каком соотношении находились карнавальные инсценировки и постановки масленичных пьес?

В канун Великого поста в Нюрнберге шествовал Шён-бартлауф, ход ряженных, берущий свое начало в «плясках мясников» XIV в. В центре процессии, возглавляемой карнавальная Дурой, двигался масленичный Ад – сани с укреп-

ленной на них декорацией. На снях каждый год воздвигались разные макеты: дракона, башни, корабля, горы, дома, чертова колеса и т.п. В них размещалось до дюжины статистов. В середине любекских процессий двигался «vogch», сцена с впряженными в нее волами. Она изображала пасть дьявола, «schoduvcl lopen». В бургe, как, вероятно, и нюрнбергском Аде, осуществлялись инсценировки – но не драмы, а пантомимы – «живых картин» на распространенные комические мотивы. Пантомимы были масленичной игрой в более широком, дотеатральном значении термина. Известно, что накануне поста любекский Совет отряжал двух режиссеров к бургу и двух для постановки фастанхтшпиля в ратуше. Таким образом обе формы, пантомимная и драматическая, существовали параллельно и независимо друг от друга.

В последней четверти XV в. в Любеке жил известнейший из северонемецких драматургов, Николай Меркаторий из Гольштейна. Судя по прозвищу, он был ганзейским купцом. В 1484 г. Николай написал в традициях средневековой тенсоны «Игру о Смерти и Жизни» («Ein vastelavendesspiel van dem dode unde van dem levende»). Она была поставлена лишь в 1515 г. и потом – в 1567 и 1576 г. – дважды переиздавалась. Игру выгодно сопоставить со старинной песней – «Спором между Жизнью и Смертью». Через такое сравнение обнаруживаются смысловые сдвиги, запечатленные в поздней драме.

Итак, тенсона полифонична. Ее поэтический строй организован борением двух образно-языковых стихий, Жизни и Смерти. Каждый из пяти куплетов прения открывается рефреном: «Мир этот мой» – так попеременно заявляют, снабжая общий рефрен своими эпитетами, Жизнь и Смерть о едином, одном и том же мире. «Мир» становится полем пересечения двух знаковых систем. По очереди втягиваясь в каждую из них, его образ теряет свое тождество, начинает двоиться. Мир «окутан вечной тьмой», в нем «умолкли песни в ночи немой», но он же «с весельем, песнями и кутерьмой»; мир, в котором «в могилу ляжет весь род людской», и в нем же «не похоронишь любви святой», и т.д. Победу, естественно, одерживает Жизнь. Ее куплет, ее утверждение о мире последнее, заключительное.

В «Игре о Смерти и Жизни» паритета голосов нет. Каждая реплика имеет смысл не в себе самой, как это было в тенсоне, но лишь поскольку способствует утверждению изначально заданной истины. Нравоучительная доктрина подавляет всякую полифонию, всякое борение, она тяжела и тотальна. В игре, занимающей около 350 строк (против 30 строк песни), пространственное и смысловое преимущество принадлежит репликам Смерти. Жизнь лишь жалуется, проклинает и задает риторические вопросы, выгодные для самохарактеристики Смерти, чем та и пользуется. Смерти не могут избежать ни папа, ни император, ни князя, ни прелаты, ни каноники, ни отшельники, ни лесные братья-еретики. Вообще в сравнении с полуритуальной песней действительная жизнь представлена в игре несравнимо трагичней и разнообразней.

В этом нельзя не заметить влияния любекской пляски смерти. Речь идет прежде всего о знаменитой живописи Мариенкирхе, выполненной художником Бернтом Нотке на манер вюрцбургского Totentanz и французского *dance de macabré* Жана Ле Февра (1375). Включающая 24 сцены, пляска была завершена 15 августа 1463 г., в дни тяжчайшей эпидемии чумы, поразившей, помимо Любека, весь север Германии, в частности Гамбург, Росток и Висмар. За холстами Мариенкирхе стояла обширная традиция рукописных и печатных книг, содержавших, как и всякие народные книги, рисунки (гравюрные оттиски) и комментарии к ним. Именно так выглядели «книжицы-на-память», «зеркала Смерти» типографа Ганса Гетелена и его школы. К этой традиции, включавшей в себя также массовые пантомимы, примкнул и Николай Меркаторий.

В его игре мы обнаруживаем умозрение, принципиально не свойственное смеховой культуре средневековья. Это идея временной длительности, *Proprium de Sanctis*, которую не могли освоить ни прение, ни шванк, ни обычный фастнахтшпиль. Умер Адам, Авраам, Лот, Самсон, Давид, Соломон, разрушен Иерусалимский храм, умирают сейчас стар и млад и будут умирать всегда. Свои слова Смерть подтверждает ссылками на Исаяю, Евангелие от Матфея и т.д. Смерть повествует о радости избранных, о муках грешников, призыва-

ет к покаянию. Рвавшаяся сначала в бой, Жизнь кончает свою партию за упокой: «О как хотела бы я покинуть этот мир /И войти в Небесное Царство». Впрочем, за упокой ли? Языческая тенсона – «речевой слепок» ритуального наполнения-плеросиса – торжествует переход из смерти в жизнь. Потому каждый ее двуликий, двуипостасный образ внутренне динамичен, наполнен переживанием перехода от истощания к полноте. Христианская «тенсона» воспевает переход из жизни в смерть. Воспевает его как Пасху, как переход...из временной смерти в вечную жизнь со Христом. Эстетическое усилие игры сосредоточено на смене знаков. Это то глубокое, простое и важное, что Николай имеет сообщить своим согражданам, ежедневно гибнущим от чумы. «Игра о Смерти и Жизни» состоится в борьбе нового христианского смыслополагания с традиционной карнавальной формой.

Кроме картинного шпруха, рёбельской пьесы и произведения Меркатория, до нас дошла из Любека довольно выразительная «Игра о том, как строптивых жен надо делать смиренными» («Ein schönes spil, wo men böse frouwens främ maken kan»). Написанная в первой половине XVI в., игра восходит к местной народной книге «Моргенс Фелл», точнее к одному из ее небольших шванков – «О рыцаре с конской шкурой».

Действие пьесы стройно и чрезвычайно динамично. Оно открывается входной речью прокуратора, коллеги театральных герольдов Розенплута, который повествует о некоем докторе-шарлатане (Doctor in der Phantasie), недавно прибывшем из Парижа. Париж, сифилис, шарлатан с урином в руке – этот ассоциативный комплекс довольно распространен в народной культуре Германии XVI в. Сюжет сводится к следующему. Супружеская пара живет в труде и взаимном согласии. Но теще не нравится, что ее дочь вынуждена работать дни напролет. На своем опыте учит она молодую держать мужа под каблуком. Поучение тещи варьирует тему, знакомую нам по нюрнбергской «Игре об одной злой старой бабе». Пришед домой, молодая учреждает новый порядок, в семье воцаряется ад. Друг рекомендует мужу обратиться за советом к доктору. Рассмотрев содержимое уринала, прибывший из Парижа плут заявляет, что злая ведьма вдохнула в молодую «злые ветры». Молодую должно выпороть, посы-

пать пеплом и закутать в лошадиную шкуру – шкура вытянет яд. Это удастся не сразу. Пьяные мать и дочь прогоняют друзей. Лишь подросший доктор в состоянии осуществить задуманное. Пьеса завершается признанием: 1 вины. Прокуратор развивает признание, подкрепляя его цитатами из «Притчей царя Соломона».

Как видим, «Игра о строптивых женах» имеет откровенно компилятивный характер. Ее сюжет образуется в воспроизведении, репродуцировании мотивов, уже знакомых зрителю по другим пьесам и другим театральным традициям. Мотивы участвуют в построении сюжета как далее нечленимые единицы. Их число в сущности не велико. Варьируясь в разных текстах, они объединяют все их множество в компактное и легко обозримое единство. Восприятие каждого из текстов обогащено многочисленными ассоциациями. Разыгрывая драму, актеры актуализируют в сознании зрителей целый пласт культуры.

Как и в Любеке, *«на юго-западе немецкоязычного ареала масленичная пьеса формировалась под влиянием Нюрнберга»*<sup>16</sup>. Впрочем, еще до этого влияния здесь существовали полудраматические игры. Связующим звеном между южнонемецким и швейцарским театрами было творчество базельского майстерзингера Памфилиуса Генгенбаха (ок. 1480-1525). В юности Генгенбах длительное время жил на родине Дюрера, где подмастерьем изучал книгопечатное дело. Здесь он познакомился с нюрнбергской драматургией первого десятилетия XVI в. С 1511 г., по возвращении в родной Базель, Генгенбах становится мастером-печатником и книготорговцем. Пишет религиозно-политические памфлеты, а в 1515 г. пьесу «Десять возрастов этого мира» («Die x alter dyser welt»), благодаря которой входит в историю немецкого театра. В 1516-1517 гг. он создает два менее значительных фастанхтшпиля, один из которых имеет общий источник с «Придворной челядью Венеры» Сакса.

На «Десяти возрастах» лежит печать Нюрнберга: композиция прения, полное отсутствие действия, пространственной и временной закреплённости. В то же время пьеса вос-

ходит не к нюрнбергскому прозаическому источнику. Она не скабрезна и является, пожалуй, полноценным моралите. Известно, что своей поучающей направленностью произведение повлияло на раннюю драматургию Сакса, а также на религиозно-политические пьесы Никлауса Мануэля, автора бернской пляски смерти, начертанной им на стене местного доминиканского монастыря. Переработкой «Десяти возрастов» начал в 1531 г. свою драматургическую карьеру кольмарский гуманист Йорг Викам. В поле влияния генгенбаховской пьесы также находились многие второразрядные литераторы Эльзаса, Люцерна и Фрибурга.

Базельская игра логически продолжает тему, поднятую в связи с любекской драмой Меркатория. Будучи моралите, оба произведения связаны единой концепцией времени, но пьеса Генгенбаха развивает ее несравнимо сильнее, наполняет действительным содержанием. «Игра о Смерти и Жизни» включает в себя два временных образа. И сам факт их сосуществования есть признак неразвитости обоих. Во-первых, являясь – хотя и вполне символическим – приемом, любекская драма пронизана идеей циклического времени, общей для шванка, загадки и т.п. Во-вторых, с этой идеей соседствует переживание временной протяженности, переживание церковно-культурное. Оно конкретно дано в перечне праотцев, патриархов, пророков, апостолов, мучеников и современных клириков. В «Десяти возрастах» концепция длительного времени едина и вполне содержательна; попытаюсь ее описать.

Занимая около 1000 строк, моралите открывается обширным прологом, где запечатлена история мироздания, сотворения человека, его грехопадения, спасения Христом и грядущего Страшного суда. Таков ортодоксальный образ времени, *Proprium de Sanctis*, с которым мы не сталкивались в обычном фастнахтшпиле. Корпус драмы состоит из десяти собеседований отшельника с грешником, приходящим через каждые десять лет на исповедь в пустынь. Сначала это ребенок с навыком греха и следующий примеру нечестивых родителей; затем юноша, добродетели которого – «игра, объедение, смех, дневные и ночные возлияния». Потом мужчина в цвете лет и сил, женатый и бесконечно распут-

ный; ландскнехт-грабитель храмов и монастырей; старец в силе, с тяжелым и насмешливым взором, у которого на поясе – ключи от служб, под пятой – семья и дворовая челядь. Далее немощный старик, жаждущий смерти без мук; и, наконец, всем надоевший столетний глупец. Это жизнь грешника. Она охвачена в нескольких исповедях как единая протяженность. (Повторюсь: народная книга изображает такую протяженность в виде набора циклов.) Помещая жизнь непосредственно перед Вторым пришествием, пролог встраивает ее временной образ в образ времени *Trorgium de Sanctis*.

Отшельник всякий раз осмысляет исповедь грешника с помощью понятийного арсенала обоих Заветов. Он ищет духовные параллели и аналогии. Ребенку он рассказывает об учении Товии, наставлениях Израиля, Иакова и Давида своим детям. Непочтительному к родителям юноше повествует о Хаме и Олоферне, о древней заповеди побивать таковых камнями. Сорокалетний развратник узнает о падении Трои через блудодейство Париса. История открывается как всегда себе тождественный опыт, а духовная самотождественность – как смысл длительного времени. Время предстает в виде последовательности, раскладки сходных мифологем. Прелюбодейство: Парис и Елена, падение Трои; Давид и Вирсавия, Божий суд через пророка Нафана. Гордыня и ненависть: падение Сатаны, Каин и Авель, сумасшествие Навуходносора. Болезнь и страдание: Товия, Иов и т.п. Всякий раз в конце этих цепочек ставится он, грешник. Под накатом, под давлением мифологем проясняется духовный смысл каждого этапа его жизни. Сам этап преобразуется в очередную мифологему. Жизнь грешника становится его житием, из феноменального факта – фактом церковной культуры. Сумбурная и мутная в устах исповедника, она воспроизводится отшельником в терминах культа, проясняется, организуется внутрикультурными смыслами.

Здесь мы нащупываем чрезвычайно важную особенность средневекового сознания. Уподобление фигурирует в нем не как эпитет, но как конструктивный принцип. Личность конструируется из внешне находимых по отношению к ней событий и ситуаций. Личность разомкнута в историю, история собрана в личности. История и личность выступают как взаим-

ные проекции, как изоморфные, единосущные друг другу образования. Такова церковная концепция личности, таково ее церковное осмысление; нечто подобное мы встречали в зеркалах Бранта и Мурнера. Нетрудно догадаться, как каждый из десяти возрастов был бы описан на языке другой, смеховой культуры.

Итак, мы рассмотрели традицию, восходящую к ритуальным агонам. Она состоит из трех текстов: «Прения о Жизни и Смерти», «Игры о Смерти и Жизни» и базельского моралите Генгенбаха. Эта традиция разворачивается в обратном порядке по отношению к традиции антихристовых драм. Если там речь шла о последовательной профанации церковного сюжета, то здесь она идет о столь же последовательном воцерковлении масленичного мотива. Развитие традиции сопровождается разрушением карнавального хронотопа и разрастанием времени *Proprium de Sanctis*.

Перенесемся в Люцерн. В первой трети XVI в. здесь была создана игра «Умный работник» («Der kluge knecht»). Ее последний акт воспроизводит вторую часть знаменитого фарса об адвокате Пьере Патлене. Возможно, этот мотив привез Иоганн Рейхлин из своей поездки в Париж, Орлеан, Пуатье. В 1497 г. он использовал его в латинской драме «Генно». Впоследствии мотив был развит Саксом в одноименной комедии 1531 г.

Разделенная на шесть актов, игра содержит четыре сюжетных узла. 1. Цыган открывает крестьянину Руди, что его жена Грет прячет в стойле деньги. 2. В тот же момент со скотного двора выбегает работник с известием о найденном им кошельке. 3. Работник послан к портному заказать новое платье. Вместо того, чтобы отдать деньги и предупредить о скором приходе хозяина для снятия мерки, работник их прикарманивает и от лица Руди берет в долг сукно. 4. Плач Грет о своем кошельке. 5. Руди и портной; комическое непонимание друг друга и общая ярость. 6. Суд; работник известным образом избегает наказания и платы адвокату.

Произведение несовершенно. В нем много избыточных и взаимно не соотнесенных сцен. Зачем весь первый акт и откровение цыгана, если работник находит деньги сам? Почему он не крадет их сразу? С другой стороны, драма интерес-

на резкой сменой планов, стремлением изобразить одновременные, параллельные события: работник и портной – плач Грет – портной и Руди. Это уже не непосредственное следование мотиву и не передача его в простой линейной фабуле; это достаточно изоцированная компоновка сюжета, которая свидетельствует о выделенности, рефлектирующей отстраненности автора от той речевой стихии, в которой он живет и с которой работает.

Среди немецкоязычных театральных традиций *штерцингская драматургия* занимала особое положение. Чрезвычайно развитая в смысле жанрового амплуа, она вобрала в себя несколько постановочных практик и массу художественных форм. Инсценировки на площадном подиуме, в кабаке и церкви, их приуроченность к осеннему и весеннему циклам церковно-земледельческого календаря, религиозная, эпическая и комическая тематика – такого многообразия не знала ни одна из местных традиций средневековой Германии.

На фоне высокой культуры южнотирольского театра в конце XV – первой половине XVI в. разворачивалась деятельность нескольких режиссеров Штерцинга и Боцена. О некоторых из них, в частности Штоффле Шопфере, до нас дошли лишь отдельные упоминания. Другие – Вигиль Рабер и Бенедикт Дебс – оставили достаточно обширные списки драматургических текстов. Говоря о средневековом и возрожденческом режиссере народного театра, необходимо иметь в виду синтетический характер его творчества. Например, В. Рабер (80-е годы XV в. – 1552). Продюсер и постановщик, собиратель и редактор пьес, актер, художник костюмов и декораций. В 1510 г. Рабер приступил к записи, обработке и коллекционированию произведений, впоследствии вошедших в его знаменитое «Собрание». Основу собрания составил так называемый «Debs-Kodex», содержащий 14 духовных и несколько масленичных игр. Кодекс был завещан Раберу его коллегой и лидером другой бюргерской труппы Б. Дебсом (вторая половина XV в. – 1515). Последний происходил из Ингольштадта, расположенного недалеко от

Нюрнберга. Здесь в качестве органиста и учителя латыни Дебс провел первую часть своей жизни. Этот факт позволяет объяснить многочисленные реминисценции и тематические переключки, связывающие театральные традиции северной Баварии и южного Тироля.

Обратимся к раберовскому «Собранию»<sup>17</sup>. Помимо религиозных мистерий, оно включает в себя пять групп пьес: - прений, о враче, суде, сватовстве, на тему античности, а также «Игру о Нейдгарде» и «Нейдгаровский сценарий». (Всего 27 произведений.) Я рассмотрю произведения первой, второй, третьей групп и, чуть ниже, драмы о плуте-менестреле.

Пьесы-прения. Их всего две: «Игра о витязях» («Das recken spil, 1511»), «Май и Осень» («May und herbst», 1512). Первая инсценирует эпическое сказание о розовом саде. Через своего посла, герцога Брабантского, Кримхильда приглашает богатырей во главе с Дитрихом Бернским. Они должны сразиться с гигантами, охраняющими в Вормсе сад с чудесными розами. Победитель получит цветок и поцелуй Кримхильды. Большую часть игры занимает бой – взаимные хулы великанов и витязей, сопровождаемые обширными ремарками. Центральное место отведено поединку Дитриха с Роговым Зигфридом.

В отличие от этой пьесы «Май и Осень» является сплошным агонем. На сцене выстраиваются две партии персонажей. Май в окружении рыцарей Лепестка Розы, Благоухания Луга, Девичей Радости, Букета Лилий, Женской Похвалы и Лета. Осень с вассалами Глоткой, Обжорой, Дармоедом, Гулякой, Выпивохой и Набитым Пузом. Их диалоги находятся в ближайшем родстве (и, так сказать, «диффузном взаимопроникновении») с веснянками и застольными песнями «Нейдгарда Лиса». Особое внимание привлекает сценическое пространство «Мая и Осени». Оно архаично и напоминает пространство масленичного ритуала местности Оденвальд (гл. I). Его суть состоит не только в раскрытости к аудитории (речь герольда, общие пляски и пр.), но в реальной втянутости зрителей в действие, в общей активности актеров и публики. Согласно сценария в игре побеждает Осень – ее реплика последняя. Но смыслом августовско-сентябрьской постановки, как полагает исследователь штер-

цингского театра Вернер Бауэр<sup>18</sup>, является выбор победителя зрителями. В таком совпадении – текстовой запланированности и свободы выбора – противоречия нет, как нет его в пасхальных инсценировках Христова Воскресения. Запланированность должна быть пережита как спонтанный опыт, а победа Осени – как результат коллективных усилий.

Пространственную концепцию «Мая и Осени» интересно сопоставить с концепцией «Игры о герцоге Бургундском». В последней пространство дублировано. Перед аудиторией инсценируется убийство; его совершают шуты, окруженные ритуальной общиной. Ритуальная община – перед театральной публикой. Первая активна, вторая пассивна. Первая убивает, вторая наблюдает убийство. В этом плане «Герцог Бургундский» напоминает некоторые драмы Штерцинга. Их декорации, воссоздававшие интерьер кабака, размещались в реальной пивной.

Раздел игр о лекаре включает в себя произведения «Ипократ» («Iprokras», 1510), «Доктор Чеснок» («Doctor knoflach», 1511), «Врач Хенниман» («Artzt hännimann», 1520) и «Аптека» («Doctors appotegg», 1531). Содержание этих драм в основных чертах идентично. Каждую открывает пролог, за которым следуют сцены рекламы мазей, лечения, наема слуги, его бегства с докторской женой и ее побоев. В играх задействовано не более пяти типажей, ранее встречавшихся нам в произведениях Любека и Нюрнберга. Врач-шарлатан, слуга-проходимец, неверная супруга, сварливая баба и глупый крестьянин. Последний образ густо тонирован темой экскрементов. (Одно из произведений так и называется «Испражняющийся».) Лейтмотивом пьес является изнурительный понос либо роковой запор. Разрешение от запора чревато катастрофическими последствиями – причем не только для персонажей, но и для зрителей.

Игры о врачах разворачивают перед современным читателем мир средневекового праздничного балагурства. *Балагурство – это массовая речевая деятельность, основанная на определенных моделях и правилах комбинирования.* Становясь прибауткой, синтаксическая конструкция (словосочетание, предложение, период) обретает качество нечленимого единства. Оно переносится из драмы в драму в нетронутom или

слегка измененном виде. Его строение хорошо нам знакомо по загадке и шванку.

Mein herr hat auch solichn gbal,  
Den hat im ain ungebeichter pischof gebm.  
(«Доктор Чеснок», ст. 220-221)

Власть, данная нерукоположенным епископом... Или:

Kann er die plinten reden machen  
Und ein stumenden gsehn drat.  
(«Врач Хенниманн», ст. 29-30)

Слепым дарует речь, а немым прозрение... Едва закрепленный в начале фразы, тезис обесмысливается во второй ее части. В эпизоде рекламы мазей, позаимствованной из пасхальной драматургии (покупка благовоний мироносицами), подобным образом поименована вся предметная реальность. Реальность обращается к неверную, комически-зыбкую стихию. Здесь фигурируют корешки, которые укоротят жизнь, сделают на оба глаза кривым, снадобья из вороньего грая, ветра, колокольного звона и пр.

Традиция игр о врачах представлена родственными, близнечными текстами. Тексты связаны единством фабулы, но фабула получила в каждом из них разную инкрустацию. Понятие «инкрустации» может быть разъяснено на примере драм о суде. Перед нами четыре версии одного произведения: «Забавная игра о свадьбе» («*Ludus solaciosus exercendus tempore nuptiarum*»), «Игра о Румпольте и Марехт» («*Ein recht von Rumpolt und Marecht*») и два «Суда над Румпольтом» («*Consistory Rumpoldi*»). Записанный в конце XV в., первый текст вошел в «Кодекс Дебса». Оба суда составлены В. Рабером в 1510-1511 гг.

Действие четырех игр состоит в следующем. Марехт подает жалобу на Румпольта, сделавшего ее беременной и теперь отказывающегося жениться. Нанимаются адвокаты, начинается тяжба. Латинское собеседование судейских чиновников перемежается перебранкой родственников жениха и невесты. Вызываются свидетели, которые рассказывают где и когда они видели молодых. Румпольт огрызается и отговаривается, пока случайно не пробалтывается сам. Судья

выносит решение в пользу Марехт. «Забавная игра» на этом завершается, а остальные изводы добавляют последнюю сцену. Приходит некто Ян, претендующий на руку Марехт. Завязывается его перебранка с Румпольтом, теперь нес киданно пылким и нежным к невесте. Изводы кончаются объяснением в любви, общим миром, плясками и пьянкой.

Во всех пьесах система персонажей одина. Но в каждой из них персонажи разработаны в разной мере. Адвокаты постепенно обретают черты судебных крючков, мать – сварливой бабы, а невеста – гулящей девки из «Игры о свадьбе» Г.Фольца. Образы развиваются в рамках и за счет типажей, наличных в народной культуре, иначе говоря, в других текстах – устных и письменных.

Помимо действующих лиц, в играх о суде варьируется и паремийный состав. Сочетание латыни и южнотирольского диалекта дает широкие возможности для построения всевозможных каламбуров.

*Ipsse est suspectus.*

Сознался сам.

*Herr, ich kain spek nit gessen.*

Господин, я вовсе не ел сала.

(«Игра о Румпольте и Марехт»,  
ст. 284-286)

Авторы других пьес изменяют ответную реплику Румпольта, подбирая, на их взгляд, более удачные варианты: «*Herr, ich rун nit ein leker*» (Господин, я не сладена), «*Ja, freylich, herr, ist er ain lecker*» (Конечно, господин, он сладена) и пр. Эта подборка хорошо показывает, как шванк и каламбур реально существовали в устной культуре; в заданную модель вводились различные субституты. В конце раберовской драмы 1511 г. собраны неблагозвучные имена свидетелей – на манер родословной Морольфа, а также составлена комическая опись приданого, напоминающая рекламу мазей в играх о враче.

Весь этот переменный ряд – типажи, мотивы, паремии, каламбуры, риторические фигуры вводной речи – имеет формульный и вполне самоценный характер. Фабула перегружена множеством произведений-клише, позаимствованных из окружающей культуры. Совокупность таких клише я назвал выше «инкрустацией» фабулы.

Достаточно очевидно, что в драмах о враче и суде (как, впрочем, и во многих иных) мы имеем дело с феноменом *средневекового фольклорного интертекста*. Любое произведение может быть привлечено для построения другого, причем в самых разнообразных ракурсах: от скрытых аллюзий и намеков на него – до использования его сколь угодно крупных фрагментов. Фабула выступает в качестве формального и зачастую бессодержательного повода для интертекстуальной игры, в которой участвуют не только актеры, но и зрители. Вторые участвуют активно и пассивно: активно – открытым вмешательством в инсценировки (подсказками, комментариями и проч. возгласами), пассивно – своими спонтанными, быть может, не вполне рефлектируемыми ассоциациями.

Самой старой среди немецкоязычных театральных традиций является традиция *юго-восточной Германии*. Она избежала сколько-нибудь сильного воздействия нюрнбергского театра, хотя сама на него активно влияла, снабжая его своими текстами и мотивами. Ее «Спор между Осенью и Маем», фрагмент «Как семь девиц за парня сватались», ранние игры о Нейдгарде были созданы в середине XIV в., т.е. за несколько десятилетий до первых нюрнбергских постановок. Пьесы юго-востока привлекают внимание своим полуэпическим характером, своей явной близостью к малым повествовательным формам. От шванка их порой отличают лишь режиссерские ремарки: «Король Александр говорит...», «Королева сказала...». Австро-баварские пьесы разыгрывались на симультанной площадной сцене «in freien». Пьесы относились к типу «spile ze vaspacht». Будучи изначально приурочены к весеннему и осеннему циклам земледельческого календаря, они впоследствии ставились в закрытых помещениях на масленицу.

Выше я уже касался некоторых австро-баварских драм («Игры о трех злых бабах, укравших рыбу из ада», «Игры о князьях и господах», «Масленичной игры», «Спора между Осенью и Маем»). Фрагмент «Как семь девиц за парня сватались» открывается похвальбой молодого спесивца, за которой следуют речи его поклонниц. Каждая из девок стара-

ется больной пнуть свою соперницу. Побеждает седьмая, самая злая. Ее-то на горе себе и выбирает незадачливый «freier». После своей постановки драма канула в море устной культуры, и мы не знаем, где и в каком виде она существовала. В 1518 г., через 150 лет после своего создания, драма, уже значительно измененная, внезапно появляется в Цвикау и почти одновременно в польском Бреславле. Теперь она разыгрывается в трактирах накануне поста.

Такова же судьба пьесы «Как четверо мужчин сватались за девицу». Она известна в позднем, силезском варианте как «Масленичная игра о сватовстве за девушку». В ней уже не четыре претендента, но рыцарь, крестьянин, поп, служка, монах, язычник, купец, каретник, сапожник, портной, мясник, меховщик, писарь, который и выигрывает. Пьеса, как и предыдущая, относится к числу хороводных. Она состоит из речей претендентов, пространных и обстоятельных, кратких и колких ответов девушки. Корпус драмы обрамлен речами герольда. Инсценируемое теперь в трактире, произведение содержит вступительный пассаж своей далекой предшественницы: «Dorumbe ist sy her /Komen off desen plan» (Потому она пришла на эту площадь).

Несколько особняком стоит штирийская «Игра о Танавешеле» второго десятилетия XV в.- самый ранний и значительный образчик верхненемецких драм о суде и судопроизводстве. Именно эта пьеса вызвала к жизни идентичные традиции в Тироле и Нюрнберге. Игру следует рассматривать на фоне карнавальных казней Зимы-Смерти-Чумы.

Танавешель – таково название эпидемии гриппа, поразившей юг страны в феврале 1414 г. Теперь, несколько лет спустя, ее олицетворение – Tanawäschel – стоит перед судом присяжных. В лице своих представителей средневековая Германия бьет на него челом судейскому маршалу. У рыцаря он убил жену, у девицы – отца. Торговец не может работать, кормить детей и супругу, ведь он, больной, лежит на лавке. Крестьянский скот пал, плуг застрял в пашне. В монастыре не поется месса, не звучат часы. Присяжные голосуют за смерть злодея. Пытающийся сначала отговориться, улестить маршала и его жену, Танавешель исповедуется брату Копольду и складывает голову на плахе.

В заключение я остановлюсь на традиции *нейдгаровых игр*. Она представляет собой, вероятно, самое значительное явление народной культуры средневековой Германии. Традиция эта, как и все прочие, недоступна нам в своем непосредственном, устном виде, но мы можем судить о ней, ее реконструировать по дошедшим до нас артефактам и косвенным свидетельствам.

К числу первых принадлежит изданная между 1491-1495 гг. «История благородного и грозного господина Нейдгарда, рожденного в Майсене, рыцаря светлейшего князя Отто, впоследствии ставшего верным слугою Фридриха, герцога Австрийского». В событийную канву «Истории» вошли многочисленные образцы ритуальной поэзии XIII-XV вв.: веснянки, прения, хулы, боевые кличи, песни обжор и пр. (см. гл. II). Поэтическая ткань произведения настолько синкретична и до такой степени неопишуема в дискретных литературоведческих категориях, что австрийская филология вынуждена прибегать к специальной номинации его жанра – «ain nithart»<sup>19</sup>.

На протяжении двух столетий на фоне повествовательно-лирической традиции развивалась традиция драматическая. Ее исходным пунктом стали инсценировки масленичного ритуала середины XIV в.: «В венском дворе времен Лепольда VI был славный обычай – искать в дунайской пойме первую мартовскую фиалку. Нашед цветок, счастливец тотчас сообщал о том герцогу, который со всей своей челядью отправлялся в долину, чтобы там приветствовать этот знак приближающейся весны. Достоянейшая из девиц имела честь сорвать цветок и прикрепить его на корсаж»<sup>20</sup>. Дунайский ритуал вылился в старейшую фольклорную драму Германии – «Грацкую игру о Нейдгарде» («St. Pauler Neidhartspiel»). Она состоит из 66 строк и включает в себя, помимо речи прокламатора, всего шесть реплик – герцогини и Нейдгарда. Драма, по-видимому, исполнялась одним шпильманом. Некогда высказанное по поводу старофранцузских мимов, это предположение Фараля активно поддерживает современный исследователь австро-баварского театра Джон Маргеттс<sup>21</sup>. Помимо протагонистов на сцене присутствуют крестьяне и придворные дамы. Не имея своих текстов, они выстраивают «живые картины».

Созданная в середине – второй половины XIV в., Грацкая игра чрезвычайно близка дунайскому обряду, более того, она его намеренно воспроизводит. Почти вся ее пантомима сводится к карнавальным пляскам. Но именно Грацкая игра демонстрирует абсолютную невозможность трансформации бессюжетного ритуала в сюжетную драму. Используя знакомость последнего, драма инсценирует не столько сам ритуал, сколько связанный с ним казус, художественный мотив. Мотив же состоит в том, что цветок, источник карнавальной плеромы, праздничной полноты, похищен, но плерома все же состоится, хотя потом выясняется, что она ложна, фиктивна. Поздние игры о Нейдгарде подкладывают вместо фиалки грубую кучу мужицких испражнений. Полнота, таким образом, инспирируется символом не жизни, но смерти. Как видим, средневековый комизм способен разрушить семиотику не только церковного, но и породившего его языческого обряда. Мотив похищенного цветка сродни святочной профанации гостии, св. Тайн. Отсюда – на первый взгляд неадекватная реакция герцогини и прочих мистрантов: Нейдгарду грозит смертная казнь. Мотив фиалки позаимствован из нарративного источника, повествовательного шванка, впоследствии вошедшего в качестве второй песни в «Историю» Иоганна Шаура. По необходимости такой переход повлек за собой появление пространной речи прокламатора<sup>22</sup>.

Поздние драмы о Нейдгарде: Большая («Das Grosse Neidhartspiel»), Малая («Das Kleine Neidhartspiel»), Штерцингская («Das Sterzinger Neidhartspiel»), а также написанный на основе последней сценарий В. Рабера («Das Sterzinger Neidhartszenar») развивают тему мести плута-менестреля жителям деревни Цейхзельмаур. Драмы сложились в рамках антикрестьянской направленности, свойственной городской культуре Позднего средневековья в целом. Этикетность, литературность этой направленности обычно преувеличивается; она лишается своего событийного, реально-исторического содержания. А содержание таково: острейшие конфликты между городским населением Тироля, с одной стороны, и крестьянами, фабричными рабочими – с другой. Массовые драки, убийства, погромы, наконец, восстание Михаэля Гайсмера в мае 1525 г. Свидетелем восстания был

штерцингский интеллигент В. Рабер. Он собирает и редактирует драмы, активно нелюбимые окрестным крестьянством. Нелюбовь эта документирована и в сущности понятна – тридцатью годами раньше, в 1495 г., Максимилиан I не находит лучших слов для описания расправы над баварскими крестьянами-повстанцами, как «Neytharts tancz».

Упомянутые игры, как, вероятно, все прочие, до нас не дошедшие, инсценируют не более шести мотивов – о фиалке, бочонке, исповеди, о враче, точильщике мечей, стрижке тонзур – и дьяблерий, позаимствованный из пасхальной драматургии XIV-XV вв. Все мотивы абсолютно уникальны и принадлежат исключительно австро-баварскому ареалу.

Здесь я хотел бы вернуться к идеям второй главы. Шесть мотивов – во всем обилии их жанровых аранжировок и вариаций – способны образовать цельную и обширную традицию. Такая традиция не исчерпывает всей устной культуры, но она тождественна последней по своему жанровому амплуа. Что это за амплуа?

1. Шванки, тенсоны и пр. из кодекса И. Шаура.

2. Игры второй половины XIV – начала XVI в., приуроченные к апрельско-майскому периоду и инсценируемые на подиуме площадной сцены.

3. Фастнахтшпиль Г. Сакса «Нейдгард с фиалкой» (1557) и его же шпрухи (1556).

4. Паремии обиходной речи, восстановимые, в частности, по переписке императора Максимилиана.

5. Пантомимы в Бургхаузене (1488) и Прессбурге (-Бреславе, 1492).

Повторюсь: комические жанры родственны и изоморфны друг другу, в дописьменном состоянии они едва ли членимы. Мотивы движутся не в отдельном «этаже»-жанре устной культуры, но сразу и одновременно во всей ее толще, во всем наборе их жанровых вариаций. *Все разножанровые проявления группы мотивов составляют традицию. Сумма традиций образует культуру.*

Литературными произведениями список интересующих нас артефактов не исчерпывается. К нейдгардовой традиции принадлежит и настенная живопись. Она сохранилась в Майсене (Альбрехтсбург), окрестностях Инсбрука (бург

Траутсон), Вены (г.Диссенхофен, пивная «Цур Цинне»), Цюриха (г. Винтертур, кабак «Цум Грундштайн») и т.д. Как правило, композиции на тему анекдотов о Нейдгарде встречаются в заведениях, активно посещавшихся знатью. Это подтверждает предположение о том, что простонародные сюжеты, в частности сюжеты сельского миннезанга, пользовались популярностью и в куртуазно-рыцарской среде. Не только город, но и феодальный замок был потребителем и творцом игр и песен о Нейдгарде.

Итак, перед нами вырисовывается обобщенный образ устной традиции. Он складывается из совокупности не только художественных памятников, но и косвенных свидетельств о постановках нейдгаровых драм (счетов, финансовых запросов и пр.). Традиция существовала в пределах городской и замковой культур с середины XIV по середину XVI в. на территории Баварии, Тироля, Штирии, Богемии и Граца (треугольник Прессбург – Нюрнберг – Инсбрук).

Помимо кодекса И.Шаура, главным текстом традиции является Большой Нейдгард. Игра представляет собой полноценный *Gesamtkunstwerk* в романтико-вагнеровском понимании этого термина. Ее, впрочем, следует охарактеризовать как произведение не синтеза, но синкретизма искусств.

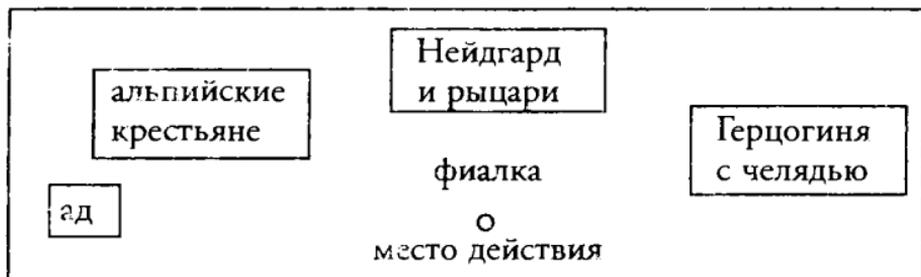
Большой Нейдгард уникален. По своим масштабам он оставляет далеко позади любое произведение народной драматургии средневековой Германии. Занимая более 2600 строк, он превосходит втрое, если не вчетверо, рядовой немецкий фастнахтшпиль. Драма выводит на сцену более ста ряженных (69 говорящих ролей, 34 статиста) и выводит иногда одновременно. Это косвенно указывает на оромный размер театрального подиума. Разыгрывание произведения занимало около пяти часов. Учитывая, впрочем, что постановки «Игры о св.Кресте» членились на два дня, то же можно предположить о представлениях тирольской пьесы. (Последняя содержит в себе две входные речи прокуратора.) Сложностью и разнообразием удивляет реквизит Большого Нейдгарда: лошади, бочки, церковная утварь, перемены костюмов, пространственные обозначения, в частности макет «глотки дьявола». А каков был ансамбль, аккомпанировавший танцу многих десятков актеров? О нем можно судить по базельским пляскам смерти. В обеих

плясках – доминиканского монастыря и монастыря Клингенталь – изображен не «шпильман Смерть», как того требовала немецкая традиция, но духовой оркестр скелетов, включающий флейтиста, волынщика и барабанщика. Парижское издание Ги Маршана (1485) дополняет трио лютинистом и фисгармонистом. Вероятно, подобный набор инструментов входил в музыкальный ансамбль тирольской пьесы.

В отличие от комической эпопеи Большой Нейдгард не связан единством главного героя. В отличие от одноактного фастнахтшпиля, он не связан и единством центрального события, поворотного момента-перипетии. Драма удивительно непосредственна, на первый взгляд – неорганизована и непоследовательна. Она перемещает массы персонажей. Одних забывает, других убивает. Иные являются вновь, но уже под новыми именами, из центра уходят на периферию и навсегда покидают сцену. Пьесу, пожалуй, объединяют лишь тема взаимного гнева – рыцарского и крестьянского – и единая антикрестьянская направленность.

Сценарий В.Рабера дает нам возможность увидеть «Большую игру о Нейдгарде» не в ее абстрактном, текстовом, но конкретном, сценическом воплощении. И хотя сценарий написан для штерцингской драмы, такое наложение не является некорректным – речь ведь идет о родственных произведениях компактной тирольско-штирийской культуры.

Перед началом представления сцена пуста. Расталкивая толпу, к ней идет прокуратор, за ним – актеры, разделенные на три группы. Герцогиня в сопровождении дам, Нейдгард с рыцарями и крестьяне деревни Цейхзельмаур. По-видимому, особняком идут и черти (в штерцингских игре и сценарии дьяблерий отсутствует). Пока прокуратор выступает с речью, актеры занимают свои места.



Согласно сценария, группы выстраиваются на расстоянии нескольких шагов друг от друга, по краям подиума полукругом. Позиции крестьян и двора противоположны. Их антагонизм подчеркнут уже на зрительном уровне. Срединное положение, однако ближе к двору, занимает группа «служилого люда» – бедных рыцарей и вассалов. Таким образом на сцене находит отражение трехчастная структура средневекового общества. Вполне вероятно, что представители социальных слоев были разделены не только пространством, но и высотой театральной площадки<sup>23</sup>. Если предположить, что ад, следуя библейскому символизму, находился слева от зрителей, то жители Цейхзельмаура оказывались (не без умысла) в непосредственной от него близости.

Противопоставление знати и крестьянства заявлено в драме сразу и недвусмысленно. Прежде всего через подбор имен собственных. Участников придворного маскарада зовут Гебейн и Сабина, Ройнталь и Сусанна, Парцифаль и Отилия, Рыцарь Розы и Аффа. Комический эффект вызывает нагромождение неблагозвучных прозвищ крестьян:

Рунтцольт, Пунцольт, Гундльвайн,  
Гумпп и Эпп и Петерляйн...  
(ст. 347-348)

Здесь же мы встречаем Маркольфа и Ейзенгринна из эпоса о Ренаре. Как показано выше, комизм неблагозвучия был хорошо известен в средневековой Германии.

Действие пьесы начинается с того, что дамы отказывают пригласившим их на танец крестьянам. Обиженные и озлобленные, деревенские дураки «tölpel» убираются восвояси плясать с деревенскими товарками. Атмосфера напряжена, конфликт обозначен с первых же строк. Необходим случай, казус, который перевел бы его из потенциального состояния в действительное. Таким случаем оказывается эпизод с фиалкой. В отличие от кодекса И.Шаура и прочих австро-баварских драм этот эпизод в Большом Нейдгарде мотивирован и основательно подготовлен.

Как явствует из «Сценария», на подиуме все выглядело следующим образом. Прежде чем произнести реплику, персонаж выступал на шаг за пределы своей группы. Дей-

ствие инсценировалось в середине игровой площадки. Каждый эпизод был обрамлен выходом и уходом солистов на свои места. Движение по сцене не сводилось к перемещению актеров с ее периферии к центру и обратно. Минуя центр, между группами сновали послы. Иногда все актеры начинали разом плясать.

Эпизод с фиалкой влечет за собой мечь Нейдгарда, состоящую из четырех авантур. Лишь в первой он открыто врывается в Цейхзельмаур и отрубает крестьянам левые ноги. В других авантюрах он пробирается в деревню тайком – то в образе точильщика мечей, то спрятавшись в винную бочку. Назвавшись братом Перхтольдом (исследователи видят здесь смутное воспоминание о Бертольде Регенбургском), он исповедует крестьян, потом спаивает, стрижет тонзуры, напяливает рясы и уводит в монастырь.

Такова событийная канва драмы. Она едва уловима из-за множества отступлений от фабулы. Существует своеобразная техника, с помощью которой эти отступления подключаются к действию. С одной стороны, каждый его эпизод – будь то ярость Нейдгарда, крестьянская пляска или дьяблерий – плотно встроен в структуру драматического повествования. С другой же стороны, эпизод является «зазором», в который могут быть введены произведения иных жанров. Например, ярость – она разбухает в агон. Группы рыцарей и крестьян обмениваются хулами. Пляска – в нее входят клишированные приглашения, танцевальные и любовные песни. Бой – он не обходится без пространных и по правилам выстроенных угроз. Так же в игру вводятся речи базарных зазывал (ст. 1989-1997, 2199-2202), нарративные шванки (ст. 1822-1887), проповедь (ст. 1641-1739) и т.д. Направленная против крестьянства, проповедь звучит из уст Люцифера. Каждое из отступлений рассчитано на самодавлеющий интерес. Оно важно не только как момент развития действия, но и как самодостаточное, полноценное произведение. *Сюжет служит своего рода «обоймой», в которую вставлены артефакты, в совокупности исчерпывающие (или почти исчерпывающие) жанровое амплу австро-баварской народной культуры.*

В связи со сказанным важно обратить внимание на одно свойство нейдгардовых рукописей XIV-XV вв. Переписчики оставляют для своих коллег пустые места. Оставляют с тем, чтобы очередной псевдо-Нейдгард заполнил их по своему усмотрению. Речь идет не о фабульном развитии драм, а о привнесении в них иных жанров. Фабула остается относительно постоянным каркасом. Коллективное творчество встраивает в него новые и новые произведения. Не напоминает ли это структуру другого текста – ...католической мессы?

---

### Примечания

- <sup>1</sup> *Michael W.F.* Das deutsche Drama des Mittelalters. B.; N.Y., 1971. S.187.
- <sup>2</sup> *Cohen G.* Le théâtre en France au Moyen âge: En 2 vol. P., 1928-1931. Vol.2. P.10.
- <sup>3</sup> *Michael W.F.* Das deutsche Drama der Reformationszeit. Bern, 1984. S.324.
- <sup>4</sup> *Савушкина Н.И.* Русский народный театр. М., 1976.
- <sup>5</sup> *Farel E.* Mimes français du XIII em siècle. Contribution à l'histoire du théâtre comique au Moyen âge. P., 1910.
- <sup>6</sup> *Михайлов А.Д.* Старофранцузская городская повесть «фаблио» и вопросы специфики средневековой пародии и сатиры. М., 1986. С.93.
- <sup>7</sup> Литература по пляскам смерти: *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; *Kosáky I.* A halaltancok torténete. Budapest, 1936; *Rosenfeld H.* Totentanz // Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. B.; N.Y., 1984. Bd. 4. S.513-523; *Idem.* Der mittelalterliche Totentanz. Köln; Wien, 1974; *Stammler W.* Die Totentänze. Leipzig, 1922.
- <sup>8</sup> *Michael W.F.* Das deutsche Drama des Mittelalters. S.234.
- <sup>9</sup> Некоторые исследователи приписывают Розенплюту авторство нюрнбергской версии цюрихской «Игры об Антихристе» (гл.III). Например: *Glier I.* Rosenplütsche Fastnachtspiele // Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon: In 8 Bd. B.; N.Y., 1992. Bd.8. S.211-231.
- <sup>10</sup> *Michael W.F.* Das deutsche Drama des Mittelalters. S.234.
- <sup>11</sup> *Арустотель.* Поэтика. Л., 1927. С.49.
- <sup>12</sup> Там же. С.53.
- <sup>13</sup> Там же. С.48.
- <sup>14</sup> *Michael W.F.* Frühformen der deutschen Bühne. B., 1963; *Idem.* Das deutsche Drama des Mittelalters; *Idem.* Das deutsche Drama der Reformationszeit.
- <sup>15</sup> *Seelmann W.* Mittelniederdeutsche Fastnachtspiele. Leipzig, 1885.

- <sup>16</sup> *Michael W.F.* Das deutsche Drama des Mittelalters. S.210.
- <sup>17</sup> *Zingler O.* Sterzinger Spiele. Nach Aufzeichnungen des Vigil Raber: In 2 Bd. Wien, 1886.
- <sup>18</sup> *Bauer W.M.* Sterzinger Spiele. Wien, 1982. S.575.
- <sup>19</sup> *Margetts J.* Neidhartspiele. Graz, 1982. S.262.
- <sup>20</sup> *Michael W.F.* Das deutsche Drama des Mittelalters. S.215.
- <sup>21</sup> *Margetts J.* Op. cit. S.262.
- <sup>22</sup> *Ibid.* S.276.
- <sup>23</sup> *Ibid.* S.304.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ



*В 1989 г.* на страницах сборника «Одиссей» была опубликована статья С.И.Великовского «Культура как полагание смысла»<sup>1</sup>. Несомненный интерес представляет сформулированная и обоснованная в ней методология культурно-исторических исследований.

По замыслу автора, последняя должна включать в себя два этапа: «построение эвристически плодотворной гипотезы, которая бы теоретически, в замысле, охватывала большую часть подлежащего изучению движущегося поля» и «проработку эмпирического материала в свете такой исходной ключевой гипотезы»<sup>2</sup>. Эта методология способна «похоронить позитивистские предрассудки», «будто простое накопление разрозненных результатов на отдельных узких участках знания о культуре в конце концов даст...вождеденную сводную культурологию»<sup>3</sup>.

Сам С.И.Великовский выдвигает в качестве эвристически плодотворной гипотезы идею о «способе полагания смысла». «Ведь и впрямь: что такое культура... как не вновь и вновь, каждый раз и в каждом своем проявлении осознанно или произвольно предпринимаемая человеком попытка вскрыть и утвердить смысл человеческой жизни в соотносительности его со смыслом сущего? Постройка собора или гражданского здания, писательское сочинительство, исполнение песни или музыкальной пьесы, разбивка сада, театральное зрелище, нанесение красок на холст, украшение утвари...были, есть и пребудут по сути своей деятельностью смыслополагающей»<sup>4</sup>.

В тезисе, выдвинутом С.И.Великовским, закреплена рациональная основа разграничения как отдельных культур, так и разных культурных эпох. «Разница способов полагания смысла, понижающего любое из образований культуры, вплоть до мельчайших, и отличает, если вдуматься, одну цивилизацию от другой»<sup>5</sup>. Предложенная основа проста, для иных шокирующе примитивна; но она, как кажется, тверда – на нее можно опираться и от нее можно отталкиваться. Через соотнесение со способом полагания смысла – для каждой культуры строго индивидуальным – культура опознается в ее совершенной уникальности, предельной целокупности и исторической ограниченности.

С.И.Великовский обосновал методiku *редукционизма*. Культурологическая модель, построенная согласно его взглядам, могла бы иметь следующие очертания. Она охватывает свое движущееся поле – произвольно выбранную культуру, одну из ее эпох либо традиций. Присваивая полю определенный способ полагания смысла, редукционизм обнаруживает такой способ во всех без исключения произведениях этого поля – какому бы жанру и роду искусств произведения ни принадлежали. В результате складывается образ внутренне единообразной культуры – культуры, являющейся суммой перекодировок своего коренного сообщения.

Подобная техника описания для настоящего времени наиболее типична. Взять хотя бы такие шедевры научно-исследовательской мысли, как «Творчество Ф.Рабле» М.М.Бахтина и «Готическую архитектуру и схоластику» Э.Панофского. В каждой работе выдвинут общий знаменатель: последовательность смерти /рождения – в первом случае, а во втором – строение теологического диспута, включающего в себя тезис (*videtur quod...*), антитезис (*sed contra...*) и их примирение-синтез (*respondeo discendum*). Далее на этих основах сопоставляются и друг другу приравниваются ритуальная брань и образцы терракотовой пластики, принципы готического строительства и схоластического богословствования.

Последовательным редукционистом выказывает себя и ранее неоднократно упомянутый Д.Р.Мозер. Реконструируя

«изнаночный мир» масленицы, он видит в нем сплошную и в сущности весьма однообразную череду аллегорических контрверз Великому посту и постному миропорядку.

По мере того как разворачивается «проработка эмпирического материала», картина внутреннего единообразия культуры претерпевает серьезные испытания и значительные изменения. Но это происходит в случае не точечного, а лишь *сплошного анализа* – когда рассмотрению подвергаются если не все памятники культуры, то по крайней мере все ее жанровое амплуа. Сами же памятники исследуются как цельные структуры, где каждый элемент выполняет свою, присущую ему функцию. Сплошной анализ есть гарант того, что тексты не будут волевым образом деформированы в соответствии с заявленным способом полагания смысла, но сам этот способ, определяя угол зрения на тексты и помогая задавать им вопросы, будет постоянно уточняться и корректироваться благодаря производимым анализам.

Здесь уместно вспомнить о последней монографии Ю.М.Лотмана «Культура и взрыв». Сводя историю культуры к пересечению текстов и спонтанному порождению метафор, работа являет собой яркий образчик редукционизма. Ее терминология с легкостью наложима на выше развернутую терминологию настоящего исследования<sup>6</sup>. Но в отличие от него книга тартуского филолога свойственна поистине беспредельная широта фактуры. Семиотика самодурства: Нерон – Дракула – Грозный, категории «чести» и «славы» в средневековых культурах Руси и Западной Европы, судьба Анны Орловой-Чесменской, литературный салон в России и Франции XVIII-XIX вв., творчество Ч. Чаплина, правила ведения поединков, распространение гомосексуализма в петербургских офицерских школах, сны спящей собаки...этот перечень может быть с легкостью продолжен. Поскольку в монографии Ю.М.Лотмана отсутствует сплошной анализ компактной культуры, постольку в материал, разбитый на множество фрагментов и потому лишенный внутренней логики своего бытия, могут вчитываться (разумеется, под видом вычитывания) любые смыслы и любые же закономерности. Пресекается ток «от материала – к автору», противонаправленный, но по существу необходимый авторской ини-

циативе «сверху» – коль скоро эта инициатива не тоталитарно-упорядочивающая, а вопрошающая и исследующая.

Отсутствуя в работе Ю.М.Лотмана, сплошной анализ включает в себе способности к преодолению редукционизма. Речь идет именно о преодолении, а не манкировании и молчаливом обходе, ибо редукционизм, при всей его очевидной недостаточности, несет в себе частичную правду о культуре. Культуру невозможно мыслить в ее предельной всеобщности, скажем, «комической культурой средневековой Германии», без отсылки к пародии – ее коренному способу полагания смысла. Однако по мере разворачивания сплошного анализа текстов выясняется, что каждому из них присуща своя структура. Ею может быть каламбур и оксюморон, трюк шута, плута, дурака. Одна структура у песни-прения, другая – у шванка, иные – у загадки, паремии, масленичной пьесы и смешанных образований. Свою структуру имеет социальная сатира и антицерковная травестия, агрессивный и ненаправленный комизм, комизм утверждающий и отрицающий предмет осмеяния.

Сопоставив эти структуры, мы приходим к выводу, что они являют собой разные ипостаси развивающейся во времени пародии. Их многообразие, следовательно, нельзя понимать как дискретное множество и представлять в образе графического соположения. Необходимо отказаться от идей жанровой статики и перейти к идеям культурного синкретизма и динамических отношений. *В итоге возникает картина подвижного многообразия жанров и форм в пределах знакового единства культуры.*

В той же манере – противоречиво, но в рамках одного способа полагания смысла – необходимо описывать всю народно-комическую традицию. В Германии она начала складываться *в первой половине XIII в.*, по мере возникновения пародийного ряда, оформившего, вместо плясовой пантомимы, ритуальную фазу полноты-плеромы. Традиция прекратила свое существование *во второй половине XVI в.* вследствие того, что переосмысленный на языке иной, церковно-клерикальной культуры пародийный ряд превратился в последовательность отвлеченных аллегорий и контроверз. Переосмыслению подверглись площадный обряд и фольклор.

В результате возникли воцерковленный карнавал, пляска смерти и литература о дураках.

Народно-комическая культура чрезвычайно своеобразна. Она неопишима в категориях современных культур. Ее произведения, например, находятся между *mentis*- и *artifacts*. Основу произведений составляли рукописные тексты, которые, втягиваясь в устное общение, становились ядрами кристаллизации будущих драм, народных книг и паремийных сборников. В такой кристаллизации важную роль выполняет интертекст. Задача большинства масленичных представлений сводилась к вызову интертекстуальных ассоциаций с другими представлениями и задействованными в них типажам. В отличие от современного фольклорное произведение проницаемо. Оно готово слиться с другими произведениями, растворить их в себе либо само раствориться в них. Средневековая культура знала и другой вид интертекста – карнавальные манипуляции с бытовыми формами. Но манипуляции эти не имеют ничего общего с современным постмодерном. В постмодернистском творчестве культурные величины низведены до уровня «семиотического бульона»; игра с ними является адекватной реакцией на их бессмысленную легкость. Площадный же смех раздавался в мире полновесных онтологических сущностей. Смех не разрушал такие сущности, но утверждал их, давал им вторую жизнь. Анализируя фольклорные произведения, аналогичным образом необходимо отбросить и другие иллюзии и трюизмы: идеи жанрового содержания, первенства персонажа по отношению к его действиям, отвлеченное, построенное на зрительных навыках мнение о глухой оппозиции внутри- и инокультурной сфер. Попытка воссоздать народно-комическую традицию первой половины XIII – второй половины XVI в. в категориях культур нового и новейшего времени равносильна методологическому краху.

Помимо перечисленных, старонемецкой культуре была свойственна еще одна особенность. *В средневековой Германии активно использовались формы, выработанные за ее пределами – в романском мире и главным образом во Франции.* В приложении к литературе это означает, что каждому немецкоязычному жанру, будь то миннезанг или рыцарский роман,

шванк или духовная и масленичная пьесы, соответствовал в качестве образца жанр франкоязычный. Романская литература могла влиять – посредством немецких жанровых аналогов – и на становление эпоса о Нибелунгах<sup>7</sup>. Развиваясь с незначительной задержкой, Германия осознавала себя в категориях французской культуры. На таком фоне единственным исключением выглядит пляска смерти. Но это исключение лишь подтверждает общую закономерность. Созданная в Вюрцбурге, пришедшая в Париж через Эльзас, пляска возвращается в Любек торговыми путями Ганзейского союза. В новой ипостаси восьмистишника Жана Ле Февра она вытесняет вюрцбургский канон, исстари здесь бытовавший. Ее изображения 1463 г. воспроизводят популярные на севере Германии бургундско-фламандские моды первой половины XV в. Изображения размещаются в Мариенкирхе, в XIII в. трижды перестраивавшейся в соответствии с последними архитектурными стилями Бургундии... Ни в коей мере не отрицая самобытность немецкой культуры, ориентация на Францию имела существенное значение на последней стадии обработки и оформления литературных текстов.

---

### Примечания

- <sup>1</sup> *Великовский С.И.* Культура как полагание смысла // *Одиссей*, 1989. Человек в истории. М., 1989. С.17-20.
- <sup>2</sup> Там же. С.17.
- <sup>3</sup> Там же.
- <sup>4</sup> Там же. С.18.
- <sup>5</sup> Там же.
- <sup>6</sup> *Рутин М.Ю.* Культура и взрыв // *Arbor mundi*. М., 1994. Вып.3. С.193-203.
- <sup>7</sup> *Göhler P.* Das Nibelungenlied: Erzählweise, Figuren, Weltanschauung, literaturgeschichtliches Umfeld. В., 1989.

Реутин М.Ю.  
Р 05 Народная культура Германии: Позднее средневековье и  
Возрождение. М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 1996. 217 с.

ISBN 5-7281-0151-8

В очерках, связанных сквозной идеей, автор рассматривает народную культуру Германии XIII—XVI вв. как единый и цельный феномен. В книге делается попытка сплошного анализа ритуальных явлений (карнавала, католического культа), речевых и художественно-литературных форм (шванка, фастнахшпиля, паремии и др.). На малоизвестном русскому читателю материале исследуются проблемы исторической поэтики, пародии, культурологического моделирования. Особая статья посвящена уникальному явлению старонемецкой словесности - литературе о дураках.

Для студентов, аспирантов и преподавателей высших гуманитарных учебных заведений.

С карнавалом связан парадокс. Он хочет казаться и кажется глубокомысленней, чем есть на самом деле. В действительности же глубина его смеха менее значительна, быть может, почти ничтожна – ведь пересмотру он подвергает не языки, но авторизованные речевые практики и локальные, зачастую ограниченные интерьером смысловые образования.

Карнавальный смех “универсален” (термин М.М. Бахтина). Карнавал пародирует не всю культуру и выстраивает не антикультуру, а образ, модель антикультуры, используя для этого наличные языки осмеиваемой культуры.



ИЗДАТЕЛЬСКИЙ  
ЦЕНТР РГГУ

БИБЛИОТЕКА СТУДЕНТА