

В. П. Даркевич

Светская праздничная жизнь Средневековья
IX—XVI вв.



В. П. Даркевич

Светская праздничная жизнь Средневековья
IX—XVI вв.



Веселье, друг, и лукавая шутка — это самое лучшее из всего, что дал нам Бог, и самый лучший ответ на запутанные вопросы, задаваемые жизнью. Бог дал их нашему духу, чтобы, благодаря им, мы заставили улыбнуться даже ее самое, суровую жизнь.

Т. Манн. Иосиф и его братья

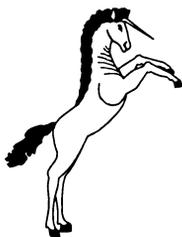




В. П. Даркевич

Светская праздничная жизнь Средневековья
IX—XVI вв.

Издание второе, дополненное



Издательство «Индрик», Москва, 2006



ББК 63.3(0)4
Д20

Даркевич В. П.

Светская праздничная жизнь Средневековья IX—XVI вв. Изд. 2-е, доп. — М.: Индрик, 2006. — 432 с., ил.

ISBN 5-85759-350-6

Монография посвящена праздничной культуре Средневековья. Главными источниками послужили произведения изобразительного искусства — романская и готическая скульптура, художественное ремесло, миниатюры рукописей. Их исследование дает возможность проникнуть в живую полнокровную действительность той эпохи.

Для историков, искусствоведов, археологов и более широкого круга читателей, интересующихся Средневековьем.

ISBN 5-85759-350-6

© Текст. В.П. Даркевич, 2006

© Оформление. Издательство
«Индрик», 2006



ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	7
----------------	---

Часть первая

ЖОНГЛЕРЫ

Глава 1. Репертуар жонглеров	29
Глава 2. Музыка в праздничной жизни Средних веков	35
Глава 3. Танцы и акробатика в искусстве Средневековья	59
Глава 4. Эквилибристы	93
Глава 5. Мастера жонглирования	101
Глава 6. Дрессировщики	107
Глава 7. Фокусники	153
Глава 8. Кукольники	163
Глава 9. Жизнь жонглеров	171

Часть вторая

НАРОД НА ПЛОЩАДИ

Глава 1. Танцы	205
Глава 2. Ряженые	217
Глава 3. Календарные празднества	247
Глава 4. Состязания и игры	255





Часть третья

КАРНАВАЛ

Глава 1. Шуты	283
Глава 2. Праздники дураков	299
Глава 3. Карнавальные процессии	311

Часть четвертая

В МИРЕ АНТИНОМИЙ

Глава 1. Слуги сатаны	341
Глава 2. Апология скоморошества	377
Глава 3. Музыка и танцы: оппозиция добра и зла	387
Заключение	399
Список иллюстраций	403
ИЛЛЮСТРАЦИИ	433





ВВЕДЕНИЕ

На протяжении всей истории человечества роль праздника была огромна. Праздничное утверждение жизни неотделимо от самой природы человека, стремящегося к игровому самовыражению и художественному творчеству. Изучение эстетики праздника с его ритуалами, архаическими чертами, уже утраченными в обыденной жизни, позволяет проникнуть в глубинные пласты сознания народа, в его эмоциональный мир, всесторонне представить культуру той или иной эпохи*.

Перед лицом всевозможных тягот и бедствий, в жестокой борьбе за существование средневековый человек находил забвение и передышку в празднествах и увеселениях. Ведь способность самозабвенно радоваться чаще встречаем у тех, кто знаком с тяжким трудом и горькой нуждой, с трагизмом страдания и давящим гнетом социальной системы. Грозная реальность, рождавшая чувство неуверенности и нестабильности, мучительные стороны бытия и боязнь загробного возмездия временно отступали перед необузданной праздничной стихией.

Казалось, становились иными сами измерения привычного мира. Однообразие повседневности, будничные заботы и серьезные проблемы — все это забывалось в приподнятой атмосфере бескорыстной и опьяняющей радости. Праздник снимал внутреннюю напряженность, переносил человека в «инобытие», расцвечивая яркими красками все земное.

* В этой книге я придерживаюсь широкой интерпретации понятия «народная культура» (в данном случае светская праздничная культура), которая так или иначе являлась достоянием всех людей той эпохи. У представителей духовной элиты, причастных к латинской образованности, мирская сторона жизни обычно скрывалась или подавлялась церковной доктриной, теологией, хотя авторство многих произведений пародийной литературы принадлежало клирикам. Смеховая культура сохраняла свою силу не только в хижинах, но и во дворцах и феодальных замках. Карнавал — общенародное действо, которое охватывало не только крестьян и городских ремесленников.

В людях бродила неумная жизнь. В самую религиозную из эпох, когда жизнь воспринималась как чреватая опасностями и несчастьями, насилием и стихийными бедствиями, человек не мог довольствоваться лишь бесплотной любовью к Богу и небесным ликованием. И если до глубины души его трогало великолепие церковной литургии, которая напоминала о «пребывающей в настоящем вечности» и создавала иллюзию единения с божеством, — высокое достоинство церемонии, величая торжественность песнопений и звуков органа, таинственный полумрак, пронизанный мерцанием свечей и лампад, красочность риз, сияние драгоценной утвари и благоухание ладана, — то и мирские «сиюминутные» праздники с их многоцветьем и многоголосьем никого не оставляли равнодушными. С одной стороны,

Весь блеск церковной лепоты:
Хоругви, свечи и кресты,
Кадила, раки золотые,
Где мощи спрятаны святые ¹.

С другой — шумные карнавальные процессии ряженных и блестящие рыцарские кавалькады, рассчитанные на массового зрителя. Пели трубы, гремели барабаны, радовали глаз расшитые золотом костюмы, сверкали на солнце доспехи, вооружение и гербы, переливались шелком разноцветные стяги. Истинное наслаждение для слуха и зрения — торжества при дворах знати.

Чтоб в замке поддержать веселье,
Искуснейшие менестрели,
Пленяя пеньем и игрой,
Собрались пестрою толпой.
Гостям готовят развлеченья
По силе своего уменья
Певцы, рассказчики, танцоры,

И акробаты, и жонглеры.
Те принесли с собою ноты,
Те арфы, дудочки и роты,
Тут звуки скрипки и виолы,
Там флейты голосок веселый,
А там девичий круг ведет
По залу легкий хоровод ².

Более традиционными были простонародные сельские празднества, истоки которых терялись в седой древности. Каждое новое поколение воспринимало их как неотъемлемую часть изначального уклада, унаследованного от предков. Праздничные даты помогали человеку ориентировать себя во времени, которое в средневековом обществе регулировалось как природными аграрными циклами, так и литургической практикой. В праздничной культуре сочетались освященный веками порядок и хаос, организованность и произвольность, архаика и новации. Напоминая о значимых явлениях и событиях, праздничные дни служили мощным механизмом передачи культурных традиций из поколения в поколение.

Праздновать — значило коллективно ощущать целостность мира. Праздник — особое время, вернее перерыв в нормальном круговороте времени, когда, говоря радостное «да» конкретному событию, говорили «да» жизни и миру как единому целому³. Участник игровой ситуации переходил в «идеальное» измерение, где «господствовала особая форма вольного фамильярного контакта между людьми, разделенными в обычной, т. е. внекарнальной, жизни непреодолимыми барьерами сословного, имущественного, служебного, семейного и возрастного положения... Отчуждение временно исчезало. Человек возвращался к себе самому и ощущал себя человеком среди людей»⁴. В народном празднике доминировало хоровое начало. Не язвительный, т. е. чисто отрицающий, сатирический смех, а ликующее открытое веселье царило на средневековой площади. Оно давало психологическую разрядку, выявляло человеческое в людях через самое плотское и осязаемое, противостояло глубокому пессимизму и трагическому мироощущению, характерным для религиозной жизни Средневековья.

Об интенсивности и остроте восприятия праздника в Средневековье свидетельствуют памятники искусства.

Изучению праздничной культуры отдельных европейских стран (преимущественно по письменным источникам) посвящен ряд капитальных трудов историков литературы и театра. Уже в 1801 г. вышло сочинение английского литератора, историка и художника-гравера Дж. Стратта (1749—1802) «Физические упражнения и игры английского народа» (переиздано в 1830 г.), не потерявшее значения до сих пор⁵. В нем, пожалуй впервые, были широко привлечены и прокомментированы материалы из области книжной миниатюры. Эрудиция, свежесть мысли и живость изложения отличают исследование крупного французского медиевиста Э. Фараля «Жонглеры во Франции в средние века»⁶. Солидная двухтомная монография о средневековом театре принадлежит перу английского театроведа Э. Чемберса⁷. Любопытные данные о скоморохах-хугларах, сыгравших видную роль в развитии испанской литературы, приведены в труде Р. Менендеса Пидала⁸. Археологические находки и иллюстрации рукописей использованы Г. Гояном в его оригинальном исследовании о древнеармянском театре⁹.

Русские народные праздники уходили корнями в языческое прошлое, представляя собой сплав разновременных элементов, что неопровержимо доказано представителями русской и советской научной школы (А. Н. Веселовский¹⁰, Е. В. Аничков¹¹, Н. М. Гальковский¹², В. И. Чичеров¹³, В. Я. Пропп¹⁴, Б. А. Рыбаков¹⁵ и др.). Они показали, что в славянской среде обряды официального христианства (например, культ икон и мощей,

культ святых) причудливо переплетались с элементами магического мышления. Дохристианские суеверия и обычаи, поддерживаемые рутинным строем жизни малоподвижного аграрного общества, оказывали влияние на церковные празднества. Как и в Западной Европе, «церкви очень часто удавалось привить ростки новой веры к старому языческому дереву»¹⁶. Одна из детально разработанных тем — древнерусское скоморошество (А. С. Фаминцын¹⁷, А. А. Белкин¹⁸). Исследователи рассмотрели вопросы происхождения скоморохов, их положение в обществе, охарактеризовали виды искусства профессиональных потешников.

Новым словом в науке явилась книга М. М. Бахтина «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» (М., 1965). «Две самые привлекательные черты книги — вдохновенный стиль и неустранимость концепции»¹⁹. После ее выхода теория праздника и пародийная сторона средневековой культуры стали привлекать пристальное внимание медиевистов. С позиций историзма в истолковании духовной жизни прошлого М. М. Бахтин глубоко проник в «полузабытый и во многом уже темный для нас язык» карнавальных форм и символов, выявил мировоззренческие основы смеховой культуры. Будущий мысль, новаторский труд М. М. Бахтина послужил стимулом для серьезных исследований в области праздничной проблематики (Д. С. Лихачев и А. М. Панченко²⁰, А. И. Мазаев²¹), а также для ценных монографий и теоретических статей, которые углубляют и уточняют систему взглядов выдающегося ученого²².

Некоторые уязвимые стороны концепции М. М. Бахтина отмечены А. Я. Гуревичем и прежде всего неправомерность слишком резкого разделения авторитарной культуры католицизма с ее «односторонней серьезностью тона»²³ и низовой карнавальной культуры, проникнутой духом утопического радикализма («временное освобождение от господствующей правды и существующего строя»). В действительности столь полной противоположности культур «церкви» и «народа» в период расцвета средневековой религиозности не существовало. Универсальная христианская культура предстала народной в той мере, в какой она не ограничивалась узкоклассовым подходом, аккумулируя умственный потенциал общества²⁴. «Комика, юмор, смеховая инверсия отнюдь не были чужды и официальной культуре»²⁵. Карнавальная традиция жила и среди отнюдь не монолитного духовенства. Признавая «вторую, дурацкую природу» человека, оно допускало в довольно широких пределах улыбку, шутку и смех. В пору расцвета католицизм был достаточно гибок и богат оттенками. Сам М. М. Бахтин констатирует: «Не только школяры и мелкие клирики, но и высокопоставленные церковники и ученые богословы разрешали себе веселые рекреации, т. е. отдых от благоговейной серьез-

ности»²⁶. С другой стороны, мировосприятию простолюдинов — крестьян, городских ремесленников — были свойственны не только безоглядная жизнерадостность, но и глубокий пессимизм, сковывающий страх перед властью божеской и человеческой, перед стихийными и общественными бедствиями, перед сверхъестественными силами (бесами, ведьмами) и ужасами загробного мира. По временам мистическая экзальтация находила выход в массовых покаяниях, эсхатологических настроениях (томительное ожидание «конца света»), в экстатических взрывах, которые охватывали целые области и слои населения²⁷. В многослойной и многосложной средневековой цивилизации диалектическое единство «высокого» и «низкого» вполне правомерно. Комическая стихия тяготела к всенародности, к хоровому началу: «Двери смеха открыты для всех и каждого»²⁸. Она не противостояла сфере священного как чему-то инородному, а взаимодействовала с ней в рамках целостной системы. «В этой системе сакральное не ставится смехом под сомнение, наоборот, — оно упрочивается смеховым началом, которое является его двойником и спутником, его постоянно звучащим эхом»²⁹.

В культурно-исторических изысканиях, посвященных праздничной жизни Средневековья, произведения искусства, как правило, остаются в тени. Они играют не самостоятельную, а в лучшем случае иллюстративную роль. Между тем, плодотворность скрупулезного анализа изобразительных материалов, тесно связанных с другими проявлениями культуры, подтверждают интересные статьи о музыкантах и акробатах в романской скульптуре³⁰. По изображениям на серебряных украшениях XII—XIII вв. Б. А. Рыбаковым реконструирована славянская русальная обрядность, освещены важнейшие стороны языческого мировоззрения³¹. Несколько работ об акробатике, танцах и музыке в искусстве Средневековья опубликовано автором настоящей книги³².

Источники

Эта книга посвящена светской праздничной жизни Средневековья. Ее главным источником послужили произведения изобразительного искусства, переносящие нас в живую действительность того времени. При неполноте письменных свидетельств, в которых нерегламентированная духовная культура находила одностороннее и тенденциозное освещение, памятники искусства приобретают особую значимость. Благодаря их наглядности, чувственной конкретности, воссоздание прошлого представляется не игрой воображения исследователя, а близким к подлинной исторической реальности. Если анализ текстов (например, поучений маститых теологов и церковных постановлений против игрищ) затрудняют их риторичность, элементы деконкретизации, проходящая сквозь столетия стереотипность образов и выраже-

ний, то в изобразительном искусстве заключена богатейшая информация о праздничной культуре, независимая от этикетных требований «высоких» литературных жанров. Средневековые увеселения предстают во всей достоверности, с удивительной прелестью и выразительностью подлинных деталей. Перед нами проходят музыканты со всевозможными инструментами, персонажи в масках животных и демонов, гимнасты в самых причудливых позах, неустрашимые канатоходцы, кукольники и фокусники-иллюзионисты, что поражали зрителей сногшибательными трюками, укротители львов и дрессировщики, которые на потеху толпе заставляли танцевать собак и коз. В этом своеобразном мире всенародно чествуют «шутовского короля» или «епископа глупцов», взгромоздившегося на ходули, забавляются турнирами закованных в доспехи обезьян и плясками неуклюжих медведей. Прекрасные, как мечты об утерянном рае, придворные спектакли сменяются разгульными масленичными карнавалами. Произведения искусства позволяют восстановить не только внешние, зрелищные моменты праздника: они помогают реконструировать архаичные народные верования и суеверия.

Привлекаемые мной иконографические материалы из области церковной скульптуры и живописи, а также декоративно-бытового искусства весьма обширны. Мастера великого сообщества «вещеделателей» были свободнее от канонических предписаний и обязательной ориентации на образец, чем создатели храмовых комплексов. По своему назначению художественное ремесло более интимно, приближено к человеку. Здесь в порядке вещей появление неожиданного образа, точного бытового и остроумного нетрафаретного штриха. Изделия ювелиров или резчиков по кости насыщены обрядовыми и эпическими мотивами, им свойственна открытость, неотгороженность от земного бытия.

Многочисленные «жанровые» сценки, будто нарисованные с натуры, проникали на страницы рукописных книг. При условии внимательного «археологического» изучения миниатюры кодексов, эти «окна в исчезнувший мир» (А. В. Арциховский), для нашей темы поистине драгоценны. Художники-миниатюристы не подчинялись жесткой «тирании» сюжета и композиции, их отличал жадный интерес к окружающему, обостренная наблюдательность. Книжная иллюстрация значительно полнее, чем другие виды искусства, дает возможность воссоздать праздничную жизнь Средневековья.

Неповторимое своеобразие отличает маленькие рисунки — маргиналы (маргиналии), в изобилии разбросанные на полях английских, северофранцузских (Артуа, Пикардия), парижских и фламандских манускриптов второй половины XIII—XIV в. — времени расцвета готического стиля (рис. 1*)³³.

* Иллюстрации воспроизведены по изданиям, указанным в примечаниях.

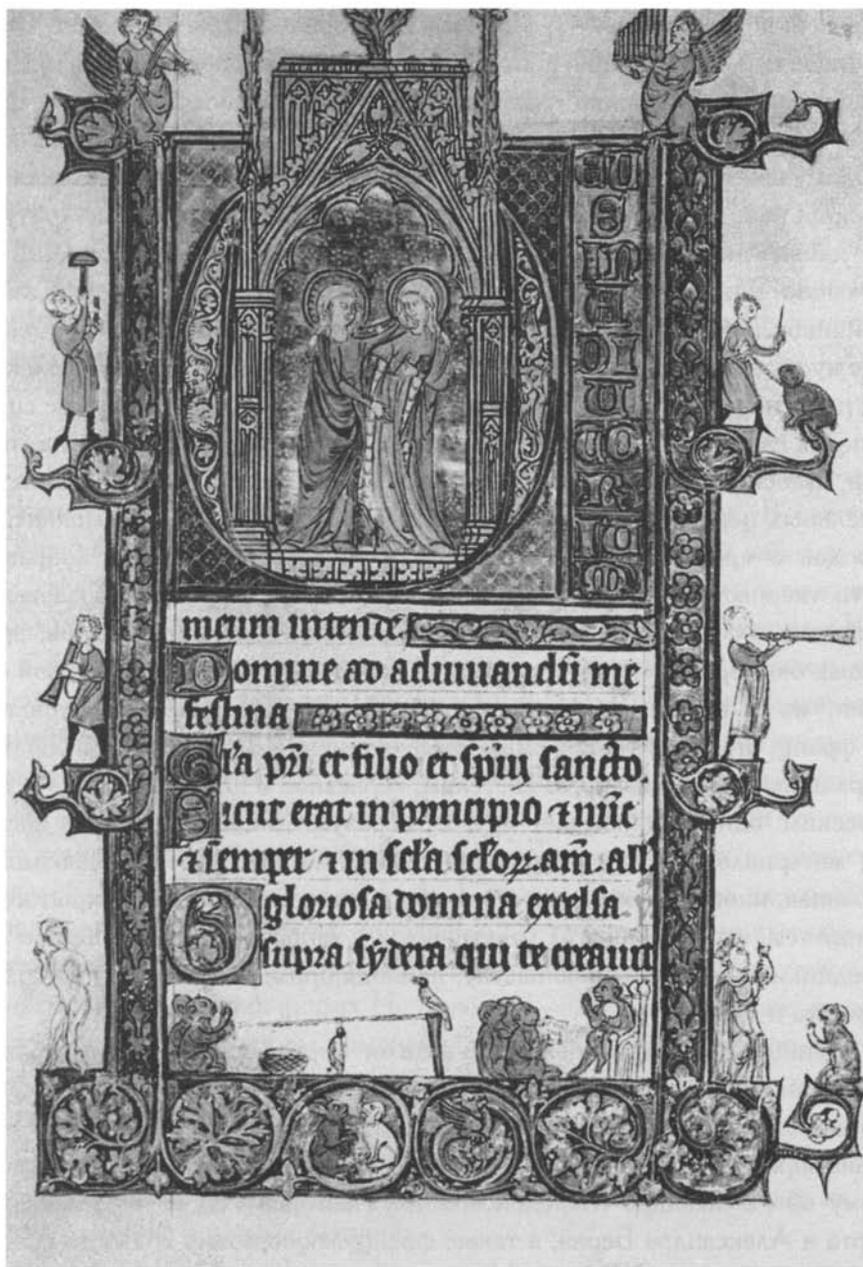


Рис. 1. Маргинальные рисунки
 Часослов. Франция или Фландрия, начало XIV в.
 (Балтимор, Уолтерс галерея, MS. 104. f. 28)

В первой половине XIV в. маргинальная орнаментика достигает апогея. В готической иллюстрации синтез смехового и серьезного (даже в пределах одной страницы) нередко озадачивает знатоков рукописной книги. Высокое и низкое, сакральное и профанирующее соприсутствуют. Едва ли не каждому явлению в области мирского и священного художник находил снижающий пародийный эквивалент. В обществе, где заостреные «ритуальные клише», казалось, извечно установлены, возникала и склонность к их осмеянию. Миниатюрист не останавливался перед созданием пародийных двойников почитаемых библейских персонажей или выставлял в смешном виде куртуазные нравы рыцарства. Нельзя забывать и о мощной фольклорной подоснове, постоянно влиявшей на мастеров. Однако шуточные сценки на полях главным образом литургических книг личного пользования (псалтири, часословы, бревиарии и т. д.), развлекавшие прихожан в течение утомительных церковных служб, еще не дают оснований для прямолинейных выводов о «реалистических тенденциях» и «сугубо светской направленности творчества миниатюриста XIII—XIV вв.»³⁴. Высокообразованные городские иллюстраторы, выполнявшие заказы королей, прелатов, знатных бюргеров, не только следовали игре капризной и прихотливой фантазии, но и вкладывали в свои эксцентрические «шалости»-«дролери» (от франц. *drôleries*) тонкие смысловые оттенки. В маргинальных бордюрах сакральное тесно связано со светским, серьезное и дидактическое — с комическим: одно пронизывает другое, образуя единый сплав. Без насилия над материалом четкие разграничительные линии провести невозможно. Забавная, иногда фривольная шутка художника не исключала скрытого получения тем, кто пренебрегал христианскими заповедями: так, опытные проповедники наставляли свою паству, приводя примеры (*exempla*) из области анекдота и басни.

Ценный систематизированный каталог маргинальных рисунков, извлеченных из 226 манускриптов, издан Л. Рэндалл³⁵. Первостепенное значение имеют иллюстрации «Романа об Александре» (Брюгге, 1338—1344 гг., миниатюрист Жан де Гриз)³⁶. Рукопись включает огромную французскую поэму об Александре Македонском двух авторов XII в. — Ламбера ли Торта и Александра Бернэ, а также французскую поэму Жака де Лоньона «Обеты павлина» (XIV в.). Нижние поля ее страниц — увлекательная энциклопедия средневековых празднеств и развлечений, эхо веселой старой Фландрии. Неисчерпаемо богатый мир экстравагантных гротесков создал парижский иллюминатор Жан Пюсель (первая половина XIV в.). Около 900 маргинальных мотивов входит в украшенный им «Часослов Иоанны Эвре»³⁷.

Множество маргинальных сцен содержат некоторые кодексы в библиотеках Санкт-Петербурга, изученные мной в оригиналах. В первую очередь упомяну сильно пострадавший северофранцузский *Легендарий* (сборник житий) рубежа XIII–XIV вв. из Библиотеки АН (СПб.)³⁸ и обширное энциклопедическое произведение учителя Данте, флорентийца Брунетто Латини — «Книгу сокровищ», написанную в Париже в начале 60-х гг. XIII в. Рукопись сочинения Латини из собрания Российской Национальной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина исполнена во французском скриптории в начале XIV в.³⁹ Многие иллюстрации этих манускриптов, особенно из *Легендария*, публикуются впервые.

Территориальные границы

Праздничная жизнь Средневековья — часть мирового общечеловеческого культурного наследия, явление интернациональное. В светской праздничной сфере как нигде обнаруживаем близость разных народов, определяемую единством путей их общественного и культурного развития, а также многогранными контактами между феодальными государствами Востока и Запада. Поэтому «смеховая культура» рассмотрена в широких географических рамках (искусство Западной Европы, Византии, Закавказья, Древней Руси, отчасти Дальнего Востока). Сходные элементы не исключали этнического своеобразия, что нашло отражение в изобразительных материалах. К приему, местный колорит явственно прослеживается при сопоставлении композиций заглавных букв греческих, древнерусских и армянских рукописей. Иллюстраторов «Гомилий» Григория Назианзина вдохновляли зрелища константинопольского ипподрома, где гастролировали выходцы из экзотических стран Азии и Африки. Самобытный облик «смехотворцев» запечатлен в рукописных книгах Новгорода — одного из главных центров скоморошества. Миниатюры армянских манускриптов проливают свет на театрализованные действия Армении, доказывают оригинальность сценических сюжетов, костюмов и масок гусанов-мимосов. Сравнительное исследование памятников позволяет вскрыть общие закономерности в становлении и эволюции обрядово-зрелищных форм. Вместе с тем оно выявляет их локальные различия в разных регионах.

Хронологические границы. Периодизация

Праздничным явлениям присуща особая система счисления. Они обнаруживают удивительную устойчивость, передавая каждой последующей эпохе стабильные традиции мышления и понятийные клише. Обычаи и церемонии, восходившие к культурам доклассового общества, сочетали ре-

ликовые пережиточные черты с новыми, вызванными к жизни актуальными требованиями современности. В искусстве позднего Средневековья и Возрождения, в творениях Иеронимуса Босха и Брейгеля Старшего, словно возродивших в монументальном масштабе дух готической маргинальной иллюстрации, в народных картинках XVIII—XIX вв. можно выделить субстратные элементы, происхождение которых теряется в глубине веков. Отсюда широкий хронологический диапазон исследования: от IX—XI вплоть до XV—XVI столетий. Ретроспективность метода позволяет по остаточным явлениям восстанавливать утраченные звенья зрелищной культуры более ранних периодов.

Протяженность временных границ, широкий хронологический диапазон работы дает возможность проследить эволюцию праздничной жизни Средневековья. Поскольку праздничные формы народной культуры менялись чрезвычайно медленно и неприметно, их следует рассматривать в рамках длительных хронологических отрезков. Вместе с их развитием обогащается иконография, меняются смысловые акценты «смеховых» сюжетов.

Раннее Средневековье почти не оставило изобразительных материалов по «карнавальной» тематике (в Западной Европе и Византии первые известные нам памятники датированы IX—X вв.). В монастырском романском искусстве XI и особенно XII в. число «праздничных» сюжетов (выступления жонглеров-скоморохов) заметно возрастает. В эту пору светские мотивы, условно трактованные, служили лишь образами потусторонней реальности, частями символической картины мироустройства. Романский художник преследовал чисто духовную цель: преподать моральный урок с помощью универсальных и легко узнаваемых символов, скрытых за внешней оболочкой предметов. Аскетически суровый дух эпохи отражен в потоке предписаний против игрищ с VIII по XII в. (папские декреталии, постановления вселенских и местных соборов, епархиальных синодов, указы и разъяснительные послания властей). Умопостигаемое значение персонажей «смехового мира» резко отрицательное: они относятся к царству демонологии, олицетворяют пороки или представляют обреченных грешников.

«История человеческой культуры знает периоды особенно светлого взгляда на мир, периоды как бы удивления вселенной, когда восхищение окружающим становится своего рода чертой мировоззрения и эстетического восприятия мира. Обычно это периоды... появления нового великого стиля в искусстве и в литературе... Новое истолкование мира приносит и новое его открытие»⁴⁰. Эти слова Д. С. Лихачева можно применить к готике, пронизанной пафосом обновления. Вновь возникшие направления философской мысли связаны с кардинальными открытиями в искусстве, с созданием неиз-

вестных ранее форм. Согласно религиозной доктрине, близкой неоплатонизму, земной мир во всей его красоте и бесконечном разнообразии есть откровение Господне, а потому каждая его частица достойна восхищения и изображения. В совершенных материальных образах, в их гармонической упорядоченности усматривали незримое присутствие Создателя. В своих прекрасных творениях Бог запечатлел самого себя. Гармония природы, ласкающая взоры людей, отражает небесное происхождение всех вещей. Городские мастера, выходцы из среды цеховых ремесленников, в стремлении приблизить объект к эмпирической реальности откровенно любят ее. Две тенденции в готическом искусстве обогащают друг друга: конкретизирующая тяготеет к визуальной действительности, идеализирующая ведет к предельной спиритуализации, к отрыву от «грешной земли» — человеческий дух стремится в недостижимую высь. В XIII—XIV вв. массами овладевают францисканские идеи мистицизма, эти столетия полны примеров болезненно-восторженного визионизма, таинственного общения избранных с Христом, Богородицей и святыми.

С конца XIII в. под влиянием новой системы ценностей вместе с ростом самосознания горожан иконография праздника стала неизмеримо богаче и полнокровнее. «Готический гуманизм» находил выражение в очень человеческих повествовательных сценках с точными бытовыми реалиями. Антропоцентризм, свежее восприятие жизни по-прежнему не выходили из рамок символически трактованного сюжета; границы между священным и мирским еще зыбки и относительны. Но к XIV в. символика мало-помалу теряет прежний религиозный пафос. Более произвольная и субъективная, она превращается в некое подобие интеллектуальной игры, в достояние ученой элиты — клириков и придворных, владевших ее знаковой системой.

В слиянии культа и игры, трагических страстей и фарса, благочестивого и пародийного, демонического и комического можно усмотреть изначальные проявления универсальных возможностей человеческого духа. Все же этот синтез характернее для позднего Средневековья (XV—XVI вв.) с его пристрастием к блестящим аристократическим празднествам, пронизанным аллегорическими условностями и уже окрашенным в меланхолические тона, с любовью к всенародным карнавальным спектаклям. Нерасчетливость смехового и дидактического начал типична для театрализованных постановок (мистерии, миракли, карнавалы) и изобразительного искусства. Старый язык символов близится к забвению. Его вытесняет аллегория, ставшая, к примеру, манией в тепличной атмосфере насквозь театрализованного бургундского двора с его последовательной стилизацией и эстетизацией жизни.

Методика. «Лес символов»

Затем, после прилежного чтения и долгих размышлений, вам надлежит разгрызть кость и высосать оттуда мозговую субстанцию.

Рабле. Гаргантюа и Пантагрюэль

Всесторонний анализ произведений искусства возможен лишь в контексте всей культуры Средневековья. Следовательно, необходимо привлечение всех возможных видов источников. Синтез вещественных и письменных памятников, открытие аналогий и связей между ними открывает широкие горизонты истории культуры Средневековья, помогает осознать ее внутреннее единство. Отсюда частое обращение к литературе, эпосу, мифологии, истории религии и философии. В изучении разветвленной системы праздников (домашних, сельских, общинных, храмовых и т. д.) особенно велика роль этнографии и фольклора. Ретроспективный этнографический фон важен для понимания более ранних феноменов. Разнохарактерные источники, дополняя друг друга, создают целостную и красноречивую картину праздничной жизни Средневековья.

Исследование проведено на нескольких уровнях. Первый уровень — *буквальный, или реально-исторический*. Независимо от содержания памятник рассматривается как конкретное повествовательное сообщение-документ. На этом этапе нас интересует фактическая информация, заключенная в произведении искусства. Традиционная христианская иконография не препятствовала мастеру правдиво передавать живые черты окружавшей его действительности (так, библейского царя Давида изображали как светского музыканта). Подробный историко-культурный комментарий ставит задачей изучить во всех подробностях реальные зрелищные формы.

На следующем, *углубленном*, уровне исследования памятников принята попытка встать на мыслительные позиции человека того времени, который сознавал, что за предметно-чувственной оболочкой, под толщей верхнего фабульного слоя скрыта гораздо более значительная духовная сущность. Художественный образ обладал большой смысловой емкостью. В средневековом мышлении предмет и его сокровенные иносказательные значения, выступая «неслиянно и нераздельно», обладали одинаковой мерой реальности. «„Низкая“ обыденность растворялась в сфере символического, связанной с миром подлинных, непреходящих ценностей. Переход образа в символ придает ему смысловую глубину и смысловую перспективу»⁴¹. «Умопостигаемые образы» поднимали человеческий дух от материальной действительности к идеальной, от зримого к незримому, от конечного к бесконечному.

Интерпретационный уровень нашего исследования, близкий иконологическому методу, призван установить контакт с сознанием людей Средневековья, проникнуть в их мысли и намерения, зашифрованные в памятниках искусства⁴². Для понимания духовных сторон праздничной культуры символический аспект композиций, независимый от индивидуального восприятия и в какой-то мере нормативный для всего коллектива, особенно показателен. Но если «полезный», морализирующий текст (осуждение разных степеней греха или прославление добродетелей) был общедоступен, заменяя неграмотным написанное слово, то аллегорико-символические толкования, более рационалистичные и абстрактные, утонченная теологическая экзегетика предполагали знание симвонологии, рассчитанной на аналитически-рассудочное восприятие представителей образованного меньшинства. Для всестороннего раскрытия семантики произведений следует принимать во внимание как формы массового сознания, так и творения видных поэтов и мыслителей, умозрительные построения ведущих теологов, диктовавших мастерам свою программу. В зависимости от интеллектуальной среды сосуществовали разные уровни понимания одного и того же сюжета.

Сложность смыслового комментария, требующего интенсивной работы мысли, объясняется, во-первых, полисемантизмом художественного образа, его многоступенчатой изменяющейся символикой; во-вторых, идентичным внутренним содержанием разных образов. При простоте внешнего вида вещи (здесь «вещь» как часть материального мира, имеющая относительно самостоятельное существование) она давала повод к бесконечной вариантности прочтений, ибо, как утверждал Иоанн Скот Эриугена, смысл божественных откровений многообразен и безграничен⁴³.

Средневековая символика амбивалентна: в зависимости от контекста объект мог олицетворять как положительные, так и отрицательные свойства. Один из многих примеров двойственного символизма — образ льва: он символизировал Христа, евангелиста Марка, воскресение верующих, но вместе с тем и сатану. Во избежание односторонней трактовки необходимо рассматривать отдельные изобразительные мотивы в контексте целого, в соотношении с их окружением. В новом контексте они переосмысливались, иногда в диаметрально противоположном плане.

Сложные проблемы дешифровки встают при изучении маргинальных рисунков — бездонного кладезя символики. По мере возможности их следует разбирать в связи со смежным текстом и оформлением страницы в целом. Готические маргиналии, особенно эрудированных художников, впитали сложный комплекс идей.

При украшении бордюров иллюминаторы руководствовались разными принципами: 1. Маргиналы никак не соотносятся с содержанием прилегающего текста, с главной миниатюрой и «историзованным» инициалом. Они живут самостоятельной жизнью. Это несоответствие «развлекательного» оформления серьезной сути при дальнейшем анализе может оказаться мнимым. 2. Маргиналы обнаруживают прямую тематическую связь с текстом, выполняя иллюстративную функцию. Как визуальный комментарий к событиям, о которых повествует литературное произведение, они органично входят в программу украшения страницы. В других случаях замаскированные смысловые отношения маргиналов и их окружения построены на взаимодействии ассоциативных образов. 3. Маргиналы введены по принципу символического параллелизма. Шутливые сценки на полях служат косвенным комментарием к тексту и основной композиции. 4. Между маргиналами и остальными элементами возникает и «обратная связь», основанная на идейных антитезах, противоборстве антагонистических начал. Сопоставлены и сбалансированы контрастные сюжеты, дополняющие друг друга (рис. 1). В инициале, внутри готической часовни, представлена встреча Марии и Елизаветы. Она происходит в замкнутом в своей святости мире, где царит нерушимая небесная гармония. Этой композиции противопоставлены рисунки на бордюре — воплощение земной греховности. Эквилибрист, поводырь обезьяны и музыканты олицетворяют легкомысленные светские развлечения. Лекарь-шарлатан с легковерной пациенткой-обезьяной персонифицирует обман. Обезьянья школа означает ложную мудрость, а макаки-птицеловы — западни, расставляемые нечистым на жизненном пути человека. Даже музицирующие ангелы превращены в демонических монстров. Изобилие гротескных форм как будто намекает на дисгармонию запутанного и непонятого посястороннего мира.

Структура книги

В построении книги в какой-то степени отражен процесс усложнения зрелищных форм на протяжении Средневековья: от индивидуальных и групповых выступлений скоморохов, от магических обрядов аграрного цикла, переходящих из поколения в поколение, — к массовым карнавальным празднествам, расцвет которых приходится на позднее Средневековье.

Первая часть исследования посвящена профессиональным исполнителям. В одаренном актере оживали богатейшие возможности человеческого тела. Отбросив обычную скучную одежду и стереотипные жесты повседневной жизни, он облачался в яркие ткани, скрывался под гримом или маской.

Но сколь бы талантливы ни были мастера смеха, народные праздники, подобно всему фольклору, тяготели к внеличному, типологическому, подчиняли и растворяли в себе любую индивидуальность (вторая часть).

В третьей части книги речь идет о синтетических карнавальных действиях. По словам М. М. Бахтина, они «как бы строили по ту сторону всего официального *второй мир и вторую жизнь*, которым все средневековые люди были в большей или меньшей степени причастны, в которых они в определенных сроки жили»⁴⁴.

Данные изобразительного искусства убеждают в том, что в недрах средневекового общества у каждой из социальных групп существовало двойственное, противоречивое отношение к светскому театрально-зрелищному искусству (четвертая часть).

Иногда к одним и тем же сюжетам приходится обращаться неоднократно, чтобы рассмотреть их под разными углами зрения. Поворачиваясь все новыми и новыми гранями, сюжет доставляет максимум информации. Необходимость таких повторений в исследовании вытекает из сложности исходного материала.

Примечания

¹ *Kretzschmar de Trua*. Эрек и Энида. Клижес. М., 1980. С. 210.

² Там же. С. 66.

³ *Роднянская И. Б., Кокс Х. Г.* Праздник шутов: Теологический очерк праздника и фантазии // *Современные концепции культурного кризиса на Западе*. М., 1976. С. 119.

⁴ *Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965. С. 13.

⁵ *Strutt J.* Sports and Pastimes of the People of England. London, 1830.

⁶ *Faral E.* Les jongleurs en France au Moyen âge. Paris, 1910.

⁷ *Chambers E. K.* The Mediaeval Stage. Oxford, 1925. V. 1, 2.

⁸ *Menendez Pidal R.* Poesia juglaresca y origenes de las literaturas romanicas. Madrid, 1957.

⁹ *Гоян Г.* 2000 лет армянского театра. М., 1952. Т. 1, 2.

¹⁰ *Веселовский А. Н.* Разыскания в области русского духовного стиха. СПб., 1883. Вып. VII: Румынские, славянские и греческие коляды.

¹¹ *Аничков Е. В.* Язычество и древняя Русь. СПб., 1914.

¹² *Гальковский Н. М.* Борьба христианства с остатками язычества в древней Руси. Харьков, 1916. Т. 1.

¹³ *Чичеров В. И.* Зимний период русского народного земледельческого календаря XVI—XIX вв. М., 1957.

¹⁴ *Пронн В. Я.* Русские аграрные праздники. Л., 1963.

- ¹⁵ Рыбаков Б. А. Язычество древних славян. М., 1981.
- ¹⁶ Фрээр Дж. Дж. Золотая ветвь. М., 1980. С. 385.
- ¹⁷ Фаминцын А. С. Скоморохи на Руси. СПб., 1889.
- ¹⁸ Белкин А. А. Русские скоморохи. М., 1975.
- ¹⁹ Баткин Л. М. Смех Панурга и философия культуры // Вопросы философии. 1967. № 12. С. 116. Оценку работы М. М. Бахтина см. также: Люблинская А. Д. М. М. Бахтин и медиэвистика // Средние века. М., 1976. Вып. 40; Гуревич А. Я. Мировая культура и современность // Иностранная литература. 1976. № 1. С. 212; Он же. Проблемы средневековой народной культуры. М., 1981. С. 272 сл.
- ²⁰ Лихачев Д. С., Панченко А. М. «Смеховой мир» древней Руси. Л., 1976. Рецензии см.: Пушкиарев Л. Н. Д. С. Лихачев, А. М. Панченко. «Смеховой мир» древней Руси // Вопросы истории. 1977. № 7; Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Новые аспекты изучения культуры древней Руси // Вопросы литературы. 1977. № 3. См. также: Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в древней Руси. Л., 1984.
- ²¹ Мазаев А. И. Праздник как социально-художественное явление. М., 1978.
- ²² Гуревич А. Я. Смех в народной культуре средневековья // Вопросы литературы. 1966. № 6; Он же. К истории гротеска: «Верх» и «низ» в средневековой латинской литературе // Изв. АН СССР. 1975. Сер. лит. и яз. Т. 34, № 4; Он же. Проблемы средневековой народной культуры. С. 273—278, 323, 324; Баткин Л. М. Смех Панурга...
- ²³ Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле... С. 82.
- ²⁴ Баткин Л. М. Смех Панурга... С. 116.
- ²⁵ Гуревич А. Я. О новых проблемах изучения средневековой культуры // Культура и искусство западноевропейского средневековья: Материалы научной конференции (1980). М., 1981. С. 30.
- ²⁶ Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле... С. 17.
- ²⁷ Гуревич А. Я. Смех в народной культуре средневековья. С. 208—212.
- ²⁸ Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 339.
- ²⁹ Гуревич А. Я. К истории гротеска... С. 327. См. также: Гуревич А. Я. Проблемы средневековой народной культуры. С. 324, примеч. 1 на с. 170. Об идеализации «карнавального смеха» М. М. Бахтиным см.: Баткин Л. М. Смех Панурга...; Мазаев А. И. Праздник... С. 101—103.
- ³⁰ Reuter E. Les représentations de la musique dans la sculpture romane en France. Paris, 1938; Deonna W. Le symbolisme de l'acrobatie antique. Bruxelles, 1953; Svanberg J. Gycklarmotiv i romansk konst och en tolkning av portalrelieferna på Härja kyrka. Stockholm, 1970.
- ³¹ Рыбаков Б. А. Русалии и бог Симаргл-Переплут // СА. 1967. № 2; Он же. Русское прикладное искусство X—XIII вв. Л., 1971; Он же. Язычество древних славян. М., 1981; Он же. Язычество древней Руси. М., 1987.

³² Даркевич В. П. Пародийные музыканты в миниатюрах готических рукописей // *Художественный язык средневековья*. М., 1982; *Он же*. Танцы и акробатика в искусстве средневековья // *Культура и искусство средневекового города*. М., 1984; *Он же*. Музыканты в искусстве Руси и вещей Боян // «Слово о полку Игореве» и его время. М., 1985; *Он же*. Кукольный театр средневековья // *Панорама искусств*. М., 1985. Вып. 8.

³³ *Randall L. M. C. Images in the Margins of Gothic Manuscripts*. Berkeley; Los Angeles, 1966. Fig. 11.

³⁴ Романова В. Л. Рукописная книга и готическое письмо во Франции в XIII—XIV вв. М., 1975. С. 107, 109.

³⁵ *Randall L. M. C. Images in the Margins...*

³⁶ *The Romance of Alexander / A Collotype Facsimile of MS. Bodley 264*. With an Introduction by M. R. James. Oxford, 1933. См. также: *Millar E. G. The Luttrell Psalter*. London, 1932.

³⁷ *The Hours of Jeanne d'Evreux*. N. Y., 1957.

³⁸ Неизвестный памятник книжного искусства: Опыт восстановления французского Легендария XIII в. / Под ред. В. С. Люблинского. М.; Л., 1963; *Мокрецова И. П., Романова В. Л. Французская книжная миниатюра XIII в. в советских собраниях. 1270—1300*. М., 1984. С. 22, 148—153 (с библиографией).

³⁹ *Constantinova A. Li Tresors of Brunetto Latini // The Art Bulletin*. N. Y., 1937. V. XIX, N 2.

⁴⁰ *Лихачев Д. С. «Слово о полку Игореве» и культура его времени*. Л., 1978. С. 69.

⁴¹ *Бахтин М. Эстетика словесного творчества*. С. 361.

⁴² *Даркевич В. П. Путиями средневековых мастеров*. М., 1972. Гл. 1.

⁴³ См.: *Гильберт К., Кун Г. История эстетики*. М., 1960. С. 168.

⁴⁴ *Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле...* С. 8.



ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ЖОНГЛЕРЫ

Бродячий фигляр, с детства сроднившийся с живучей, крепкой средою, которую называют проstonародьем..., насквозь пропи-тавшийся всеми стремлениями необъятной души человечества, он чувствовал себя частицей его угнетенных масс.

В. Гюго.

Человек, который смеется





Глава 1. Репертуар жонглеров	29
Глава 2. Музыка в праздничной жизни Средних веков	35
Глава 3. Танцы и акробатика в искусстве Средневековья	59
Глава 4. Эквилибристы	93
Глава 5. Мастера жонглирования	101
Глава 6. Дрессировщики	107
Глава 7. Фокусники	153
Глава 8. Кукольники	163
Глава 9. Жизнь жонглеров	171



Постоянными носителями праздничного начала в средневековом обществе были странствующие актеры — профессиональные потешники, развлекатели. Людей этого ремесла, снискавших всенародную любовь, в письменных памятниках называли по-разному. Церковные авторы употребляли по традиции классические древнеримские имена: мим (mimus), пантомим (pantomimus), гистрион (histrion). Общепринят латинский термин йокулятор (joculator — шутник, забавник, балагур). Представителей сословия увеселителей именовали плясунами (saltator), шутами (balatro, scurra), музыкантами (musicus); последних различали по родам инструментов (citharista, cymbalista и т. д.). Особое распространение получило французское название «жонглер» (jongleur); в Испании ему соответствовало слово «хуглар» (junglar); в Германии — «шпильман» (Spielmann), на Руси — «скоморох». Все эти наименования — практически синонимы.

Институт жонглеров — преемников античных мимов и дружинных певцов-сказителей варварских племен — не мог появиться внезапно. Их история уходит в дали прошлого — этот «колодец глубины несказанной» (Т. Манн). Традиции театра бродячих мимов не прерывались, видимо, и после падения Западной Римской империи. Несмотря на анафемы отцов церкви, преемственность площадного лицедейства сохранялась в Византии¹. В Англии уже с VIII в. постановления соборов запрещали священникам поддерживать мимов². В Каролингской империи упоминания о «бесстыдных играх» гистрионов, поощряемых светской и духовной знатью, известны с IX в. Это столетие и примем за условную отправную точку исследования. Именно в IX—X вв. изображения танцовщиц, акробатов, дрессировщиков появляются в манускриптах и церковной скульптуре Северной Италии, Испании, Англии и на нижнем Рейне.

Творчество жонглеров расцвело во второй половине XI—XII в. вместе с развитием городской и придворной культуры. Оно стало популярным во всей Западной Европе от Средиземноморья до ее северных рубежей, что нашло отражение в памятниках романского искусства.

XIII—XV столетия — золотой век жонглирии. В крупных городах жонглеры объединялись в корпорации со своими уставами. В Париже и Кёльне на «улицах жонглеров» и «улицах музыкантов» обитали «комедианты», «фидельщики», «скрипачи». Роскошные празднества требовали огромного числа «веселых людей». Педро дель Корраль так описал торжества, устроенные в 1430 г. жителями Толедо в честь короля Родриго: «Я не могу назвать вам точно, сколь велико было количество фокусников, жонглеров холодным оружием, певцов, некромантов-прорицателей, музыкантов и других людей свободных профессий, прибывших на эти праздники»³. Судя по миниатюрам готических кодексов, жонглеры обогащают и усложняют свой репертуар.



ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ЖОНГЛЕРЫ

ГЛАВА 1

РЕПЕРТУАР ЖОНГЛЕРОВ



Византийский хронист Никифор Григора подробно рассказал о «дивном искусстве» труппы египетских актеров. Они выступали в Константинополе, где показывали чудеса ловкости и силы. «Притом каждый из них знал не одно что-нибудь, — замечает историк, — но каждый знал все»⁴.

Универсальные артисты

Обычно гистрион подвизался в разножанровых номерах, выступал как универсальный исполнитель. В идеальном случае он — поэт-певец, рассказчик и мимический актер, но вместе с тем — гимнаст, плясун, музыкант, а также наездник, дрессировщик и фокусник. Артист «низового театра» не считал зазорным глотать огонь, имитировать голоса животных и птичье пение. Он воплощал синтез зрелищных искусств и удовлетворял все пожелания праздничного людского множества.

«Ты должен играть на разных инструментах, вертеть на двух ножах мячи, перебрасывая их с одного острия на другое; показывать марионеток; прыгать через четыре кольца; завести себе приставную рыжую бороду и соответствующий костюм, чтобы рядиться и пугать дураков; приучать собаку стоять на задних лапах; знать искусство жоака обезьян; возбуждать смех зрителей потешным изображением человеческих слабостей; бегать и скакать на веревке, протянутой от одной башни к другой, следя за тем, чтобы она не поддалась», — поучал провансальский трубадур Ги раут де Калансон жонглера Фадета (начало XIII в.)⁵. Трубадур Ги раут де Кабрера (конец XII в.) стыдил своего придворного хуглара Кабра: «Ты плохо аккомпанируешь на виоле, а поешь еще хуже. Ты скверно играешь в кости и не владеешь смычком, не умеешь жонглировать мячами и паясничать. Ты не способен исполнить ни сирвент, ни баллад»⁶. Оба поэта требуют, чтобы их жонглеры стали мастерами на все руки.

В старофранцузском фаблио «Два жонглера» (XIII в.) двое потешников спорят о первенстве. В комическом диалоге они наперебой расхваливают свои дарования: умение играть на духовых и струнных инструментах — ситоле, виоле и жиге, исполнять *chansons de geste* (поэмы о героических деяниях), сирвенты, пасторелы, фаблио, декламировать авантюрные рыцарские романы, рассказывать истории на латыни и народном языке. Они знают геральдическую науку и «все прекрасные игры на свете»: могут продемонстрировать удивительный фокус со шнурком, балансировать стульями и заставить танцевать столы, кувыряться и ходить на голове. Один «умеет играть ножами и ходить по канату», другой обладает и вовсе диковинными способностями: «пускает кровь кошкам и ставит банки быкам, делает уздечки

для коров и головные уборы для коз, перчатки для собак и шлемы для зайцев»⁷. Богатые на выдумку, импровизаторы легко переходили от возвышенного к низменному, от серьезного к шутке, от декламации героико-эпических произведений и сочинения любовных посланий для дам к озорной буффонаде. Лирическая манера контрастировала с пародийной комикой.

В старопровансальской поэме «Даурель и Бетон» жонглер Даурель, верный вассал и друг своего сеньора, блистает искусством перед избранным обществом. Под звуки виолы и арфы он поет героические поэмы и любовные песни-лэ, сам сочиняет стихи, но наряду с этим Даурель — прыгун и гимнаст, а его жена — акробатка⁸.

Жонглер, сеюший веселье вокруг, — существо многоликое. Его разветвленная «наука» еще не дифференцирована. В ней много фантазии и остроумных находок. В лице арабских и византийских уличных актеров, армянских гусанов, русских «глумотворцев» сочетались разные виды замысловатой скоморошьей премудрости. Выступления в одиночку или маленькими группами требовали умения «выделывать разные штуки».

Классификация жонглеров

В «Книге покаяний» Томаса из Кабхема, архиепископа Кентерберийского, различаются три вида гистрионов: «Одни изменяют форму и вид своего тела с помощью непристойных плясок и движений, либо бесстыдно обнажаясь, либо надевая ужасающие маски... Существуют другие гистрионы..., которые не имеют жилищ, но следуют за дворами вельмож и говорят позорящие и низкие вещи об отсутствующих, чтобы понравиться другим... Есть и третий вид гистрионов, которые имеют музыкальные инструменты для развлечения людей, и их бывает две разновидности. Одни постоянно посещают харчевни и непристойные собрания, чтобы петь там непристойные песни; таковые подлежат осуждению. И есть другие, которые называются йокуляторами; они воспевают подвиги властителей и жития святых, утешают людей в их горестях и скорбях и не совершают бесчисленных непристойностей, подобно плясунам и плясуньям, которые вызывают духов с помощью заклинаний или другим способом»⁹.

К трудовому люду относил менестрелей Вильям Ленгленд, автор аллегорической поэмы «Видение о Петре-Пахаре» (первая редакция около 1362 г.):

Другие ж в менестрели подрядились
И добывали хлеб веселой песней,
За это их никто не обвинит¹⁰.

Менестрелям высокого Средневековья предшествовал институт дружинников-сказителей, воспевавших героев, распространенный у древних германцев, скандинавов, кельтов (франкские скопы, кельтские барды и пр.).

Среди множества жонглеров существовали слишком расплывчатые границы, что отмечали и современники. «Последний трубадур» Гираут Рикьер обратился с назидательной поэмой к знаменитому покровителю искусств, королю Кастилии и Леона Альфонсу X. Он сетовал, что бесчестный люд, «унижающий звание жонглера», нередко смешивают со знающими трубадурами. Это «позорно и вредно» для представителей «высокого искусства поэзии и музыки, умеющих сочинять стихи и творить поучительные и непреходящие произведения». Под видом ответа короля Рикьер предложил свою систематизацию: 1) «доктора поэтического искусства» — лучшие из трубадуров, «освещающие путь обществу», авторы «образцовых стихов и кансон, грациозных новелл и дидактических произведений» на разговорном языке; 2) трубадуры, которые сочиняют песни и музыку к ним, создают танцевальные мелодии, баллады, альбы и сирвенты; 3) жонглеры, угождающие вкусу знатных: они играют на разных инструментах, рассказывают повести и сказки, распевают чужие стихи и кансоны; 4) буффоны (шуты) «свое низкое искусство на улицах и площадях показывают и ведут образ жизни недостойный». Они выводят дрессированных обезьян, собак и коз, демонстрируют марионеток, подражают пенью птиц. Буффон за мелкие подачки на инструментах играет или поет перед простонародьем..., путешествуя от двора ко двору, без стыда, терпеливо переносит всякие унижения и презирает приятные и благородные занятия ¹¹.

Предложенные градации несколько упрощают реальную картину. Классификация архиепископа Кентерберийского — жесткая классификация моралиста — определяет отношение людей церкви. В ней выделены категории гистрионов, которые в действительности, как и в социальной дифференциации Рикьера, не разделялись так резко. Между жонглерами, которые ублажали «чернь», и теми, кто развлекал рыцарское общество, не было непроходимых границ. Ворота замка не закрывались перед акробатами, поводырями медведей и кукольниками, а исполнители лиро-эпических поэм, усвоившие тонкости куртуазной этикетности, выступали и перед людьми низкого сословия.

Известные менестрели, напротив, похвалялись разнообразием талантов. Всесторонними способностями обладали такие незаурядные персонажи, как трувер Колен Мюзэ (род. около 1210 г.). Человек скромного происхождения, верхом на лошади, с виолой за спиной он странствовал в летние дни по дорогам Северной Франции. Мюзэ — одаренный поэт, музыкант, но выступал и в амплуа танцовщика. В песнях, чуждых аристократической изысканности, он называл вещи своими именами, осуждая алчность высоких господ:

«Сеньор, я играл на виоле перед вами в вашем замке; вы мне ничего не дали и не расплатились со мной. Это подлость. Клянусь девою Марией, я к вам больше не приду; моя котомка плохо набита и мой кошелек пуст»¹². Не отличался праведной жизнью трубадур Гаусельм Файдит (род. около 1150 г.), который в своих скитаниях доходил до Нормандии, Венгрии и Палестины (участвовал в третьем крестовом походе). Биограф рассказывает о нем: «Сын бюргера, он пел лучше, чем кто бы то ни было, сочинил множество хороших мелодий и песен; сделался жонглером по той причине, что все свое имение спустил в игре в кости; был чрезмерно толстым, так как любил хорошо поесть и выпить»¹³. Между привилегированными и «низовыми» жонглерами не всегда существовало четкое разграничение, особенно до XIII в., хотя современники и чувствовали различия. Практикуемые ими «сценические» жанры смешивались в причудливых комбинациях.

Специализация жонглеров

Синкретизм профессии жонглеров не исключал известной специализации. Каждый в зависимости от способностей первенствовал в определенном виде программы. Разделение по жанрам прогрессировало с усовершенствованием и усложнением музыки и зрелищного искусства. Если Фадету следовало научиться играть на девяти музыкальных инструментах, то придворные хуглары королей Кастилии и Арагона в XIII—XIV вв. виртуозно владели лишь одним. Если Даурель и Кабра совмещали с музыкой акробатику и жонглирование мячами, то в испанской стихотворной «Книге об Александре» (середина XIII в.) музыканты обособлены от вожakov обезьян и ряженных¹⁴. Русских скоморохов распознавали по родам инструментов: «Иль свирець, или гудець, или смычек, или плясець... да отвергуть» (Рязанская кормчая, 1284 г.)¹⁵.

Специализация жонглеров вполне закономерна. Площадной фигляр, который проделывал фокусы и корчил рожи, и уважаемый сказитель эпических поэм, настраивавший лиру на темы высокого общественного звучания, — совсем не одно и то же. Исполнители песен трубадуров, тесно связанные с аристократией, считали ниже своего достоинства осваивать акробатические трюки.

Но ни один из «увеселительных» жанров в Средние века еще не обособился, не зажил самостоятельной жизнью. Вокальные, инструментальные, танцевальные и комедийные номера, выступления эквилибристов и дрессировщиков сливались в едином спектакле. Памятники изобразительного искусства дают представление о богатстве репертуара и реквизите профессиональных потешников. По полноте и конкретности они превосходят другие виды источников.

Примечания

- ¹ *Nicoll A. M. A. Masks Mimes and Miracles. London, 1931.*
- ² *Faral E. Les jongleurs en France au Moyen âge. Paris, 1910. P. 21.*
- ³ *Menendez Pidal R. Poesia juglaresca y origenes de las literaturas romanicas. Madrid, 1957. P. 21.*
- ⁴ Римская история Никифора Григоры / Пер. под ред. П. Шалфеева // Византийские историки, переведенные с греческого при С. Петербургской духовной академии. СПб., 1862. Т. 6. С. 345.
- ⁵ См.: *Веселовский А. Н. Разыскания в области русского духовного стиха. СПб., 1883. Вып. VII: Румынские, славянские и греческие коляды. С. 156, 157.*
- ⁶ In: *Faral E. Les jongleurs en France... P. 84.*
- ⁷ *Ibid. P. 81, 82; Kirstein L. Dance. N. Y., 1969. P. 103; Жирмунский В. М. Теория литературы, поэтика, стилистика. Л., 1977. С. 281.*
- ⁸ *Menendez Pidal R. Poesia juglaresca... P. 37.*
- ⁹ См.: *Хрестоматия по истории западноевропейского театра / Сост. и ред. С. С. Мокульский. М., 1953. Т. 1. С. 49, 50.*
- ¹⁰ См.: *Зарубежная литература средних веков / Сост. Б. И. Пуришев. М., 1975. С. 275 / Пер. А. Сиповича.*
- ¹¹ *Шишмарев В. Лирика и лирики позднего средневековья: Очерки по истории поэзии Франции и Прованса. Париж, 1911. С. 474, 475; Гвоздев А. А., Пиотровский А. История европейского театра. М.; Л., 1931. С. 353–355; Живелегов А. К., Бояджиев Г. Н. История западноевропейского театра от возникновения до 1789 г. М.; Л., 1941. С. 18, 19; Живелегов А. К. Народные основы французского театра (жонглеры) // Ежегодник Ин-та истории искусств. 1955: Театр. М., 1955. С. 329, 330; Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения / Сост. В. П. Шестаков. М., 1966. С. 329, 330.*
- ¹² См.: *Обри П. Трубадуры и труверы. М., 1932. С. 47, 48; Gülke P. Mönche, Bürger, Minnesänger. Leipzig, 1975. S. 130.*
- ¹³ См.: *Обри П. Трубадуры и труверы. С. 46.*
- ¹⁴ *Menendez Pidal R. Poesia juglaresca... P. 37, 38.*
- ¹⁵ См.: *Срезневский И. И. Материалы для словаря древнерусского языка. М., 1958 Т. III. Стб. 273.*



ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ЖОНГЛЕРЫ

ГЛАВА 2

МУЗЫКА В ПРАЗДНИЧНОЙ ЖИЗНИ СРЕДНИХ ВЕКОВ



В средневековой Европе без пения и музыки, этой «веселой науки», не проходил ни один праздник. Поскольку игра на инструментах требовала высокой техники, она стала привилегией профессиональных потешников, развлекателей, которые почти монополизировали светское музыкальное исполнительство. Мастерское владение несколькими инструментами — одно из неперенных требований, предъявляемых к жонглеру. Трубадур Гираут де Калансон в начале XIII в. наставлял одного из них: «...Умей бить в барабан и кимвалы, сносно играть на симфонии... Умей играть на ситоле и мандоле, обращаться с монохордом и гитарой, умей натягивать семнадцать струн на роту, играть на арфе, аккомпанировать на жиге разговору, чтобы сделать его приятнее. Жонглер! Ты должен достаточно хорошо знать девять инструментов (фидель, волюнку, дудку, арфу, симфоний, жигу, декахорд, псалтериум, роту). Если ты выучишься играть на этих инструментах, то сможешь удовлетворить все вкусы. Заставь лиру звучать и колокольчики звенеть!»¹.

Музыка пронизывала все стороны праздничной жизни Средневековья. «Искусство преходящего счастья» проникало во все сословия, увлекая и мрян и клириков. Инструментальная музыка сопутствовала пирам, свадебным кортежам и охотам. Она звучала при коронациях, на встречах и проводах иноземных послов, она сообщала пышным церемониям «князей земли» движение, блеск и радость.

...И вот

Жонглеров наступил черед:
Привлечь внимание все хотят
Настройкой струн на разный лад,
Игрой, неслыханной дотоле...
То лютни, то виолы чьей-то
Звук слышен, то рожка, то флейты;
Тут — голос жиги; рядом — роты;
Один — слова, другой — к ним ноты;
У тех — свирель, с волюнкой — эти,
На дудке — тот, тот — на мюзете;
Тот — на мандоле, там — звенят
Псалтерий с монохордом в лад...

«Фламенка», старопровансальский
роман XIII в.²

В воинственном феодальном обществе инструменталисты выступали перед сражениями, во время походов, на турнирах (табл. 53). Без них не обходился ритуал посвящения в рыцари (табл. 54, 1). Стоя за зубчатыми стенами укреплений, трубачи и барабанщики предупреждали горожан о приближении неприятеля или возникновении пожара.

Как свидетельствуют произведения искусства, главная функция инструментальной музыки Средневековья — сопровождение, аккомпанемент. Для старинной музыки характерна нерасчлененность вокального и инструментального начал. Поэзия, внелитургическая музыка и пляска — «три сестры», связанные неразрывными узами. Чисто инструментальные импровизации жонглеров еще не получили широкого распространения.

Инструментальными украшениями сопровождалось декламирование нараспев героико-эпических поэм и духовных стихов о житиях святых. Исполняемые бродячими певцами песни-баллады и былины о «славных деяниях предков» звучали на мостах и перепутье дорог, в замке и монастыре, на корабле и в таверне. Когда вокруг сказителя собирались слушатели, он неторопливо начинал свой речитатив, заставляя звучать струны маленькой арфы или виолы. Красочное описание музицирования дано в романе «Фламенка» (между 1220 и 1250 гг.):

Исполнить новый на виоле
Напев, кансону, лэ, дескорт
Искусней прочих каждый горд.
Лэ жимолости там на вьелле
Играют, здесь — лэ Тинтажеля...³

Призывая слушателей собраться и сосредоточиться, народные певцы начинали с инструментальной прелюдии, которая намечала ритм и тональность, а завершали песню несколькими музыкальными аккордами, чтобы продлить в душах присутствующих чудесные впечатления. Вокальные мелодии коротких лэ сопровождали инструментальной игрой на всем протяжении. Длинные поэмы исполняли речитативом, монотонность которого, возможно, нарушалась инструментальными интермедиями⁴.

Мирская музыка с ее игрой плясовых ритмов звучала на представлениях акробатов и эквилибристов, дрессировщиков и шутов (табл. 16, 4; 17, 3; 13, 5; 26, 1; 55, 4). Она раздавалась на карнавалах с плясками ряженных и пародийными спектаклями. Музыканты сопровождали такие эпизоды мистериальных драм, как пир Ирода или триумфальное нисхождение Христа на землю, когда начинали играть органы и лютни⁵.

В католической литургии официально признавали лишь орган с его могучим голосом, колокола и колокольчики. «Сей инструмент (орган) единственный, которым пользуется церковь при различных песнопениях, прозе, секвенциях, гимнах; излишества гистрионов побудили отбросить употребление прочих инструментов» (Иоанн Эгидий, XIII в.)⁶. Торжественно-приподнятая церковная музыка стремилась к чистому вокализму. Поэтому именно жонглеры, а позднее городские музыканты пронесли через все Средневековые искусство инструментального исполнительства. На основе их опыта развились ранние музыкально-поэтические и музыкально-танцевальные жанры. В XIII—XIV вв. роль инструментальной музыки в танцах и аранжировке песен особенно возросла.

Музыканты в христианской иконографии

Произведения искусства — открытое окно в мир светской музыки Средневековья. Поскольку подлинных инструментов того времени почти не сохранилось, они содержат основную информацию о музыкальных инструментах, способах игры на них, о составе ансамблей. Изобразительные материалы позволяют судить о внешнем виде и устройстве инструментов, их эволюции, об исполнительской практике, о месте нерелигиозной музыки в повседневной жизни. Как правило, внедрение тех или иных инструментов предшествовало их появлению в церковной и светской иконографии.

Идея священной музыки, исполненной благоговения перед величием Всевышнего, взывала к образу царя Давида — пророка и праотца Христа. Предполагаемый автор псалмов, в которых средневековый человек находил нормы жизненного поведения и совершенной морали, пользовался репутацией поэта и «композитора»: он сумел расслышать и запечатлеть вселенскую мелодию небес, славословящих творца. «В музыке пусть для вас будет примером Давид, певец и в то же время пророк, сладкозвучно славящий бога» (Климент Александрийский, ок. 150 — ок. 215). Давида почитали покровителем музыкантов и вокалистов. С каролингской эпохи боговдохновенного певца изображали на заглавных листах Псалтирей, а с XII в. — в двухъярусном инициале «В» к псалму I («*Beatus vir...*» — «Блажен муж...»). С конца XI в. он появляется в романской скульптуре: бородатый коронованный старец восседает на престоле, играя на арфе, псалтири или виоле — «полезных» инструментах, побуждавших душу устремляться к Богу и евангельским добродетелям. Изредка псалмист выступает соло, но чаще в окружении музыкантов. Их число различно; на капители южного портала собора Сан-Педро в Хаке (Арагон, около 1100) Давид возглавляет целый «ансамбль» из одиннадцати человек со всевозможными инструментами⁷. Нередко соз-

датель литургической службы и основатель школ музыкального исполнительства в Израиле представлен в компании четырех игроков, «обученных петь пред Господом». Иногда приведены их имена: Асаф, Еман, Ефан, Идифун — главы родов наследственных храмовых музыкантов (табл. 18, 1). «И отделил Давид и начальники войска на службу сыновей Асафа, Емана и Идифуна, чтобы они провещавали на цитрах, псалтирях и кимвалах; и были отчислены они на дело служения своего» (Первая книга Паралипоменон, 25, 1). В образах исполнителей сакральных песнопений мастера изображали современных им гистрионов.

В связи с музыкой трактованы некоторые эпизоды Апокалипсиса. В романской скульптуре (архивольты порталов) музыкантами представлены старцы в коронах, окружающие трон Христа. «И когда он взял книгу, тогда четыре животных и двадцать четыре старца пали пред Агнцем, имея каждый гусли и золотые чаши, полные фимиама, которые суть молитвы святых» (Откровение апостола Иоанна Богослова, 5, 8). «Гусли» («кифары») в руках старцев принимали вид арф или виол. Небесный двор, поющий «новую песнь» христианского учения, которое привело в гармоничный порядок разноголосицу стихий, выглядит как многолюдный «оркестр». В своих комментариях доктора богословия интерпретировали апокалипсических старцев как двенадцать апостолов и двенадцать ветхозаветных пророков и судей-помощников Христа на Последнем суде⁸.

С XIII в. в сценах апофеоза Богоматери и Христа с виолами, арфами, портативами музицируют ангельские хоры.

В готической скульптуре и книжной миниатюре Музыка, которая входила в состав «семи свободных искусств», персонифицирована фигурой женщины, играющей на подвешенных колокольчиках и других инструментах. С XI в. восемь «церковных» ладов олицетворялись в образах светских музыкантов, танцовщиц, мастеров жонглирования. На парных четырехсторонних капителях хора церкви аббатства Клуни (1095), где музыка как умозрительная наука, «которая выражается в числах», пользовалась особым почетом, восемь ладов представлены музыкантами в овальных медальонах. Символический смысл каждого лада поясняют латинские надписи. Первый «серьезный» лад (молодой человек с лютней) напоминал клюнийцам о блаженстве праведников в раю. Кимвалы в руках танцовщицы, связанные цепочкой (второй лад), означали соответствие обоих Заветов и уста, восхваляющие Бога. Четвертый лад (колокольчики на коромысле) ассоциировался с похоронным звоном, шестой символизировал дни творения, седьмой — семь даров Святого Духа и т. д.⁹

Музыканты в куртуазном обществе

С XIII столетия возрастает стремление бродячих музыкантов в замки и города. Миниатюры испанской рукописи XIII в. «Кантиги святой Марии» (Эскориал) и «Песенника», исполненного в Цюрихе, свидетельствуют об увлечении инструментальной музыкой в светской аристократической среде (табл. 52, 1—3). Вместе с рыцарями и представителями духовенства придворные менестрели окружают своих венценосных меценатов. «Музыкальные пажи» в маргинальных рисунках XIII—XIV вв. выступают в связи с придворной и городской жизнью, сопутствуя военным предприятиям и изысканным развлечениям. Музыканты и певцы — непрменные участники увеселений обитателей рыцарских замков, спутники влюбленных кавалеров и дам (табл. 53).

Там трубы и тромбоны гремели, словно гром,
А флейты и свирели звенели серебром,
Звучанье арф и скрипок сопровождало пенье,
И много новых платьев певцы получили за рвенье.

«Кудруна», немецкая эпическая поэма XIII в.¹⁰

На лиможских жемельонах (чашах для омовения рук) и ларцах для драгоценностей юные арфисты и виелисты аккомпанируют акробатам и танцовщицам с кастаньетами (табл. 4, 2). Ведущим мотивом служения избранной даме сердца эти пленительные эмалевые картинки сближаются с песнями трубадуров.

Особенно любили певучую виолу с ее нежными аккордами и мелодичную арфу. На них сопровождали вокальное соло не только жонглеры, но и знатные поэты и певцы. «Пусть некоторые инструменты, как, например, труба и барабан, своим серьезным звучанием более воздействуют на души людей, например на празднествах, военных играх и турнирах, но все-таки при игре на виоле тоньше различаются все музыкальные формы» (Иоанн де Грохео, конец XIII — начало XIV в.)¹¹. Теоретическая и практическая музыка входила в программу обучения идеального рыцаря, ее почитали благородной утонченной забавой. «Тристрам был очень способным учеником и вскоре в совершенстве овладел семью главными искусствами и многими языками. Затем он изучил семь видов музыки и прославился как знаменитый музыкант, которому не было равных» («Сага Тристрама и Исонды», 1226). Тристан и Изольда во всех литературных фиксациях легенды — искусные арфисты:

Когда он пел, — она играла,
Потом она его сменяла...
И если пел один — другой
По арфе ударял рукой.

И пенье, полное тоски,
И звуки струн из-под руки
Сходились в воздухе и там
Взлетали вместе к небесам.

*Готфрид Страсбургский. Тристан
(первая четверть XIII в.)*¹².

Из владетельной семьи происходил шпильман Фолькер «Песни о нибелунгах»:

Не пожалел воитель умения и сил.
Смычок его напевом все зданье огласил.
Волною плыли звуки, сливаясь и журча,
И многих убаюкало искусство скрипача¹³.

Из «биографий» провансальских трубадуров известно, что некоторые из них импровизировали на инструментах и тогда именовались «violar». На миниатюрах Пердигон изображен с виолой или лютней, Монах Монтаудонский — с маленькой арфой, Альбертет — с виолой¹⁴. Император Фридрих II Штауфен «играл на разных инструментах и был обучен пению»¹⁵. «Сладчайшие наигрыши» менестрелей звучали в садах и замковых чертогах. Их отличала простота и безыскусственность, грация и непосредственность чувства.

На арфах, виолах и других инструментах играли и женщины, как правило — жонглерессы, изредка — девушки из знатных семейств. Французский придворный поэт XII в. воспел королеву-виелистку: «Королева поет сладко, песня ее сливается с инструментом. Хороши песни, прекрасны руки, голос нежен, звуки тихи»¹⁶. В «Романе об Александре» дамы выступают с арфой, псалтирем, волюнкой, виолой и переносным органом¹⁷. Агнесса — фаворитка чешского короля Вацлава III (ум. 1306) — слыла превосходной певицей и арфисткой. Она пользовалась таким влиянием, что возглавляла дипломатические посольства за границу, всегда имела наготове двенадцать лошадей. Впоследствии Агнессу обвинили в убийстве своего покровителя¹⁸. К достоинствам светской дамы, желающей нравиться, причисляли умение петь, подыгрывая себе на струнных. Но вплоть до XV в. этим талантом обладали лишь немногие из них. Героинь куртуазных романов, овладевших даром игры на инструментах, окружал почти магический ореол¹⁹.

Западноевропейские музыкальные инструменты

Музыкальные инструменты отличались разнообразием и постепенно совершенствовались.

Бубны и псалтерии тон им задавали,
Лиры гармонически мерно припевали,
Чистые мелодии флейты изливали,
И рога с рожочками вслед не отставали.

Прение Флоры и Филлиды. XII в.²⁰

Родственные инструменты одного семейства образовывали множество разновидностей. Отсутствовала строгая унификация: их формы и размеры во многом зависели от желания мастера-изготовителя. В письменных источниках тождественные инструменты часто носили различные названия или, наоборот, под одинаковыми наименованиями скрывались разные типы. Отсутствие твердой терминологии затрудняет определение имен конкретных инструментов в изобразительном искусстве. В работах музыковедов их названия неизбежно весьма условны и далеки от единообразия. Иногда достаточно указания на принадлежность инструмента к определенному семейству.

Примерно до 1000 г. иллюстраторы книг, ориентируясь на позднеантичные образцы, традиционно копировали древний инструментарий, для них он был столь же авторитетным, как для христианского теоретика музыки — учение Пифагора о гармонии небесных сфер и числовых соотношениях созвучий. Мысль обращена к аллегорическому истолкованию инструментов, внешнее правдоподобие не играло роли. В XI—XII вв. вместе с оживлением контактов с мусульманским Востоком и Византией состав инструментария расширяется. В произведениях искусства к освященным традицией инструментам присоединяют новые, изображенные реалистически²¹. В XIII—XIV вв. художники точно фиксировали специфические детали их устройства.

Наш краткий обзор следует классификации, предложенной Боэцием (480—525) — видным музыкальным теоретиком Средневековья. Он делил инструменты на струнные («cordata»), духовые («pneumatica») и ударные («pulsatilia»)²².

Группа **струнных** подразделялась на семейства смычковых, лютневых и арфовых. Струны изготовляли из скрученных бараньих кишок, конского волоса или шелковых нитей. С XIII в. их все чаще делали из меди, стали и даже из серебра.

Смычковые (виола-виела-виуэла, фидель, ребек, жига) были незаменимы в светском домашнем музицировании. Виолу, отдаленную предшественницу скрипки, считали особенно удобной: во время игры музыкант пел и пританцовывал. Виелисты соло выступали в интимном кругу, аккомпанируя как замедленным придворным танцам, так и акробатическим трюкам жонглересс. Под мелодию виолы выступали дрессированные звери, акробаты и мастера жонг-

лирования (табл. 32, 4; 11, 2; 18, 1, 2). Струнно-смычковые, обладавшие преимуществом скользящего звука со всеми полутонами, лучше всего подходили для сопровождения голоса. В Градуале XI в. взволнованной мелодии виолы (поясняемой надписью «consonancia») противопоставлено однообразное повторение одинаковых звуков у музыканта с рогом — «cuncta musica»²³. Живописуя придворное празднество в эпосе «Вильгельм фон Венден» (1290), немецкий поэт Ульрих фон Эшенбах особо выделил виелу:

Из всех, что я досель слышал,
 Достойна виела лишь похвал;
 Полезно слушать всем ее.
 Коль сердце ранено твое,
 То исцелится эта мука
 От нежной сладостности звука²⁴.

Парижский магистр музыки Иоанн де Грохео ставил виолу на первое место среди струнных: на ней «тоньше передаются все музыкальные формы», в том числе танцевальные²⁵.

Изображение смычкового инструмента появляется в Утрехтской Псалтири IX в. Вначале использовали смычок в более архаичных струнных инструментах, подобных лире. С XI в. струнные с луковидным смычком распространены в книжной иллюминации Испании, Франции, Италии, Англии. Их проникновение с этого времени объясняют влиянием Византии и арабской музыкальной культуры Средиземноморья.

В XI—XII вв. преобладали трехструнные инструменты с грушевидным резонаторным корпусом. Он непосредственно переходит в короткую шейку с круглой (овальной) или ромбической головкой, на которой помещали колки для натяжения струн. На широкой части деки струны укреплены на небольшой пластинке. Басовая струна, помещавшаяся в середине, во время исполнения звучала непрерывно, создавая постоянный гнусавый звуковой фон (табл. 3; 4, 2). В Италии (XII в.) трехструнные смычковые имели «лопатообразный» корпус и прямую шейку с полукруглой или треугольной головкой. На ребеке играли «а браччо», прижимая его к левому плечу. Одновременно практиковали и «восточный» способ игры: инструмент держали вертикально на коленях или между ними — «а гамба». С такой манерой исполнения связана иная форма трехструнного инструмента, большего по размерам: его корпус напоминает «восьмерку», шейка удлиненная, на деке резонаторные скобковидные отверстия (английская Псалтирь из аббатства Saint-Albans)²⁶. В английской Псалтири начала XIII в. представлены оба способа игры и соответственно два типа смычковых²⁷. В XIII в. доминировали виолы с грушевидным или овальным

корпусом и длинным лунообразным смычком. Гриф отделен от корпуса. В XIV в. форма инструмента благодаря боковым выемкам («талии») становится гитарообразной (табл. 5, 3; 39, 1; 116, 1). Число струн увеличивается. В XIII—XIV вв. окончательно утверждается «плечевая» манера игры на виоле. В германской иконографии XIV в. корпус фиделя (нем. Fidel, от лат. fides — струна) прямоугольный со скошенными углами, от него отделена длинная шейка. По струнам водят смычком, держа фидель горизонтально у груди.

К самостоятельной разновидности струнных смычковых относилась лира (рота, крота). Ее держали «а гамба» с упором на левое колено. В Псалтири верденской школы конца XI в. музыкант Давида исполняет мелодию на лировидном смычковом инструменте без шейки²⁸. У него удлинённый овальный корпус с легкими выемками по сторонам. На таких шестиструнных или семиструнных лирах играли и щипком. Шестиструнную лиру начала VIII в. обнаружили в погребении знатного франка под церковью св. Северина в Кёльне. Длина ее корпуса, вырезанного из дуба, 51,3 см, ширина сверху 18 см²⁹. Англо-саксонские певцы играли на лире при исполнении речитативом длинных эпических поэм.

Лютневые струнно-щипковые инструменты (мандора, ситола) по форме и эволюции корпуса походили на смычковые. На них играли плектром (обычно длинным гусиным пером) или пальцами. Приятное нежное звучание лютневых удачно гармонировало с пением.

Арабо-персидская лютня («танбур») проникла благодаря мусульманам в Сицилию и Северную Испанию не позднее рубежа X—XI вв. Она известна в романской пластике Пиренейского полуострова («Портал небесного блаженства» собора Сант-Яго-де-Компостела, 1168—1188). Если в XII—XIII вв. употребление лютневых ограничивалось Италией (тимпан баптистерия в Парме)³⁰, Испанией и югом Франции, то с XIV в. они получили общеевропейское признание. В этот период у них грушевидный или гитарообразный корпус с плоским днищем («кифара» XIV в. — предок совр. гитары). На деке круглое резонаторное отверстие. Короткая шейка серповидно изогнута и завершена резной звериной личиной. Количество струн различно, чаще всего четыре. На других моделях колоквая коробка резко отогнута³¹. В Испании сохранялись «восточные» типы лютневых с небольшим овальным корпусом, закругленным сзади, и очень длинной прямой шейкой (в два раза длиннее корпуса). Число струн от двух (древний тип) и более. Арабская лютня с длинным грифом, имевшая металлические струны, издавала резкие, пронзительные звуки (табл. 55, 3).

Арфовые — щипковые инструменты без грифа с их негромким камерным звучанием по тембру напоминали лютневые. В раннее Средневековье

искусством игры на арфе славились дружинные певцы-скопы, барды и скальды, «воспевавшие хвалу подвигам героев и порицавшие трусов». Светлые мелодии арфы, приспособленной к игре аккордами, предполагали интимную манеру пения и декламации. Арфисты аккомпанировали монофоническим песням трубадуров или исполняли на арфе свободные прелюдии, которые предшествовали пению. Играли ногтями или кончиками пальцев. Величайшим арфистом почитали царя Давида. Арфа символизировала песенный дар, который снизошел на пророка (табл. 117). Для Климента Александрийского арфа — аллегорическое изображение восхваляющих Бога, ее струны — души верных, возбуждаемые плектром божественного логоса³².

В миниатюрах VIII—XI вв. еще встречаем «античную» лиру (кифару) с двумя рогообразными стойками, между которыми натянуты струны (табл. 7, 4; 99, 2). В эти столетия арфовые разнообразны: овальные, полукруглые, треугольные, прямоугольные; варьируется число и положение струн³³.

В XI — первой половине XIII в. господствует маленькая романская треугольная арфа. Ее размеры были пропорциональны росту человека — 50—70 см (от подбородка до колен сидящего музыканта). Инструмент состоял из направленного вверх резонатора (иногда слегка изогнутого) и горизонтальной трости струнодержателя с колками для настраивания струн. Некоторые экземпляры имели переднюю колонку. Планку с колками украшали выточенной головкой животного (табл. 4, 3). Количество струн от 7 до 20, в композициях с Давидом и апокалипсическими старцами арфы зачастую двенадцатиструнные (символическое число).

С XIII в. арфы видоизменяются от угловых к готическим, которые доминируют в XIV в. Они приобретают вычурные криволинейные очертания с плавно загнутыми углами. В отличие от романской, все элементы готической арфы объединены в слитную композицию³⁴. Наряду с арфами средних размеров появляются инструменты высотой до 140 см (табл. 4, 2; 38, 7; 116, 5; 118, 1).

Псалтирь (псалтериум, псалтерион) — арфовый инструмент с полым корпусом-резонатором, на который крепили струны. Играли на нем стоя, прислонив к груди, или сидя, поставив вертикально на колени. Струны, перебираемые пальцами или плектром, позволяли исполнять сложные многоголосные мелодии. Число струн варьировалось. Полагают, что псалтерион проник в Европу с Ближнего Востока во время крестовых походов (табл. 5, 5; 99, 2; 100, 3; 116, 1).

В XI — первой половине XIII в. преобладали прямоугольные и трапециевидные псалтири высотой около 50 см с круглыми голосниками в деке. С XIII в. боковые стенки трапециевидного корпуса становятся криволиней-

ными. В XIV в. распространены псалтири с дугообразно изогнутыми внутрь боковыми сторонами и резонаторными вырезами-розетками на деке.

В аллегорическом плане в псалтири усматривали призыв к добродетели: «Ведь звуки кифары и лиры раздаются от удара по нижней части струн, а источник стройных ритмов у псалтерия устроен вверху, чтобы и мы тянулись к вышнему, а не влеклись к страстям плоти, поддавшись обаянию напева» (Василий Кесарийский, ок. 330—379)³⁵. Прямые струны означали прямизну жизненных путей доброго христианина. Псалтерион, «издающий звуки в гармоническом согласии со звуками пения» (Василий Кесарийский), — любимый инструмент грациозных ангелов в живописи XIV—XV вв.

Колесную лиру (симфоний, органиструм), инструмент народных сказителей, застаем в романском искусстве XII в. (музыканты Давида, старцы Апокалипсиса в соборе Сант-Яго-де-Компостела)³⁶. Первоначальный симфоний крупных размеров, предназначенный для двух человек, держали на коленях. Он имел резонирующий деревянный корпус в форме восьмерки с голосовыми отверстиями на деке. Функцию смычка выполняло колесо, прикрепленное под струнами, края которого были натерты канифолью. Один музыкант вращал его при помощи коленчатой рукоятки, другой, изменяя длину средней струны, передвигал обеими руками подвижные кобылки на шейке органиструма. Две боковые струны звучали непрерывно, создавая бурдонный аккомпанемент, средняя служила для наигрыша подвижной, нередко танцевальной мелодии. В XIII—XIV вв. симфоний менее громоздкий, его снабжают пятью или шестью струнами. Присутствие двух игроков становится излишним, так как вращать ручку и управлять «клавиатурой» мог один музыкант. В «Романе об Александре» с колесной лирой выступает бродячий слепец с собакой-поводырем (табл. 47, 3)³⁷. Одновременно странствующие музыканты ходили с шарманкой: пестро разукрашенный прямоугольный ящичек с клавишами и коленчатой рукояткой носили на ремне через плечо³⁸.

Монохорд — однострунный инструмент — использовался средневековыми теоретиками музыки: с его помощью демонстрировали звуки гаммы. На монохорде играли плектром. Судя по упоминаниям во французских рыцарских романах и миниатюрах (с XI в.), его употребляли и в светском музицировании как аккомпанирующий инструмент.

Духовые инструменты дополняли звучание струнных, их звук колебался от нежнейшей вибрации до мощных фанфар. «Хвалите Его со звуком трубным, хвалите Его на псалтири и гусях» (псалом 150, 3).

В раннее Средневековье громкими протяжными звуками конических рогов подавали военные и охотничьи сигналы. Их выдалбливали из рогов животных (коров, коз). Инструменты из слоновьих бивней, богато декори-

рованные художественной резьбой, назывались олифантами. Проникшие на Запад из Византии, они стали знаковым отличием власти. Эти рыцарские атрибуты вызывали в памяти знаменитый подвиг Роланда, погибшего в битве с маврами в Ронсевальском ущелье:

Свой Олифан Роланд руками стиснул,
Поднес ко рту и затрубил с усилием.
Высоки горы, звонок воздух чистый.
Протяжный звук разнесся миль на тридцать.
Французы слышат, слышит Карл Великий³⁹.

Со своим булатным мечом Дюрандалем и олифантом, украшенным золотом и хрусталем, Роланд не расстается до смерти («свой меч и рог кладет себе на грудь»).

Возможно, до появления басовых труб гистрионы созывали зрителей, дуя в рога. На миниатюрах Псалтирей VIII—XII вв. в рога трубят музыканты Давида (табл. 18, 1). В XIV—XV вв. их широко применяли в охотничьей практике.

В длинные слегка изогнутые или конусовидные трубы трубят ангелы Страшного суда в рукописях Апокалипсиса XI—XII вв. Трубным гласом идолопоклонник приветствует статую вавилонского царя Навуходоносора в испанском Апокалипсисе X в. (табл. 99, 3)⁴⁰. Похожие трубы, составленные из деревянных звеньев или выдолбленных костей животных и обтянутые кожей, сохранялись среди жонглеров еще на рубеже XIII—XIV вв.

С возрастом репрезентативности и этикета в праздничной жизни аристократии связано усовершенствование духовых. Фанфарные приветственные и оповещающие сигналы глашатаев и герольдов, пенье труб и барабанный рокот звучали на войне и во всех торжественных случаях. С конца XIII в. наряду с барабанами главными сигнальными инструментами стали длинные медные трубы, издававшие оглушительные звуки (табл. 35, 1; 52, 2; 53). Высокая стоимость ограничивала их употребление рыцарской средой. Узкий ствол церемониальной трубы длиной иногда свыше двух метров состоял из нескольких колен. Возле воронковидного раструба подвешивали штандарт с вышитыми геральдическими эмблемами. Употребляли большие двойные трубы, а в войсках и короткие (60—90 см). Трубачи и барабанщики путешествовали в королевских свитах и по положению в обществе стояли выше большей части других профессиональных музыкантов. Возросшей популярности труб и барабанов содействовали крестовые походы. Великолепие сарацинских ансамблей, составленных из свирелей, труб и барабанов, побуждало крестоносцев создавать собственные военные оркестры.

В немецком «Домострое» XV в. фокусник привлекает народ громкими звуками раздвижной трубы (табл. 42, 1) ⁴¹.

Миниатюрные многоствольные флейты Пана встречаем в романской скульптуре и манускриптах XI — начала XIII в. (табл. 17, 5; 117). Тростниковые трубочки различной длины (чаще всего семь) связывали вместе. Игрой на этом простонародном инструменте, особенно популярном в XI—XIII вв., сопровождали танцы и простые мелодии трубадуров и труверов.

Продольные флейты, дудки — самые распространенные духовые инструменты жонглеров. Высокозвучающие крикливые флейты неотделимы от игр и всенародных празднеств на открытом воздухе. Флейтисты сопровождали плясовые и акробатические этюды, номера эквилибристов и обученных зверей.

В иконографии IX—X вв. находим «античные» двойные флейты, изогнутые и цилиндрические (табл. 23, 1; 99, 2). Большие и маленькие сдвоенные флейты знали и в период готики («Посвящение св. Мартина в рыцари», фреска нижней церкви Сан-Франческо в Ассизи работы Симоне Мартини, рубеж 20—30-х гг. XIV в.). В XI—XII вв. господствовали прямые свистковые флейты длиной до 70 см с игровыми отверстиями (обычно шесть) и мундштуком для вдвухания воздуха. Они одноствольные или с двойным каналом (табл. 17, 3). Иногда музыкант поддерживал флейту шестом с развилкой (табл. 18, 1). Некоторые духовые, снабженные игровыми отверстиями, слегка расширены к концу или выгнуты, как рога (цинки), и украшены драконьей мордой-раструбом. Видимо, состояли из нескольких секций. В XIII—XIV вв. флейты стали меньше, игра на них сопровождалась барабанной дробью (табл. 47, 3). Тогда же входят в обиход свирели с конусообразным каналом и отверстиями для пальцев — прототипы гобоя, имевшие резкое пронзительное звучание. На всем протяжении Средневековья бытовали тростниковые свирели — атрибуты пастухов в сценах Рождества Христова. В маргинальной книжной иллюстрации XIV в. встречаем поперечные флейты, распространенные среди миннезингеров. Поперечная флейта проникла в Центральную Европу еще в XII в. через посредство Византии.

Волынка с ее бляющим звуком и непрерывным гудением бурдонных тонов — любезный сельскому люду сольный инструмент. Под ее напевы плясали и пели (табл. 58, 2; 59, 1, 2). Волынку вводили и в придворные «ансамбли» (табл. 51, 2). Простой духовой инструмент с кожаным мехом (им часто служили выделанные козьи и бараньи шкуры) представлен в ломбардской Псалтири первой половины XII в. (библиотека Мантуи). Музыкант дует в трубку для нагнетания воздуха в мех, перебирая пальцами правой руки игровые отверстия свирелевой дудки в нижней части бурдюка ⁴². В маргиналиях XIII—XIV вв. типы волынок более развиты. В мех вделана

длинная бурдоновая труба с раструбом на конце (появляется с XIII в.). Ее непрерывный басовый тон сопровождал основную мелодию. Свирелевую дудку цилиндрической или конической формы с отверстиями для пальцев украшали скульптурной головкой зверя или «шутовского короля».

Западноевропейские органы всех размеров были сконструированы в течение XI—XIV вв. Клавиатура на них и практика игры двумя руками твердо установились с XIII в.

Переносный орган (портатив) отличало нежное легкое звучание. Его веселые мотивы раздавались на танцах и пирах (табл. 51). Первые изображения маленьких органов появились около 1100 г. в Северной Испании. Портатив вошел в моду у бродячих менестрелей с XIV в. Его носили на перевязи через плечо и играли стоя или на ходу. Между вертикальными стойками располагались в определенном порядке, соответствующем высоте звука, два ряда металлических трубок (на миниатюрах от 6 до 10 в одном ряду, часто их 7).левой рукой органист накачивал воздух в мех, пальцами правой нажимал на клавиатуру в нижнем ящике. Если верить «Роману о Розе» (XIII в.), этим не ограничивалось искусство органиста: «Бывают очень удобные органы, которые можно носить одной рукой, причем один исполнитель и раздувает (меха), и играет, и в полный голос поет мотеты сопрано или тенором...»⁴³.

Тогда как большие органы оставались в ведении церкви, портативы использовали во время придворных увеселений. Средним звеном между обоими видами являлся орган-позитив, излюбленный и в храмовой музыке и в домашнем музицировании. Позитив был больших размеров, чем портатив, имел два или три воздуходувных меха и требовал помощника, чтобы приводить их в движение. Это позволяло музыканту располагать обе руки на клавиатуре. Более громоздкие экземпляры устанавливали на земле, меньшие часто ставили на стол (царь Давид, сидящий за органом-позитивом, представлен в Псалтири XIII в. из замка Бельвуар)⁴⁴.

Ударные инструменты использовали для ритмического аккомпанемента или как мелодические.

Колокольчики разной тональности (карийон) подвешивали на горизонтальной перекладине или деревянной раме, часто рядом с органом. На них играли металлическими молоточками. В иконографии XI—XII вв. карийон, применявшийся для преподавания теории церковной музыки в школах хористов и в литургии (сопровождал песнопения во время службы), — инструмент храмовых музыкантов или самого царя Давида (табл. 117). Набор включал от двух до восьми чашевидных колокольчиков, а в английской Псалтири XII в. двое игроков вызванивают на пятнадцать, у каждого пара молоточков⁴⁵. Иногда ударяли по одному колокольчику, держа его в руке.

Постепенно в литургии карийон вытесняют массивные колокола, языки которых раскачивали за веревки.

Для создания шумовых эффектов в колокольчики звонили жонглеры. Их трезвон сопровождал игрища ряженных, пародийные мессы и похороны во время аграрных празднеств (табл. 62, 3; 70, 1). В каждой руке музыкант держал по крупному колокольчику или потрясал их связками.

Тарелки (кимвалы) — два крупных бронзовых диска, соединенные шнуром (от 30 до 50 см в диаметре). Ими ударяли друг о друга, держа за рукоятки или кожаные петли. В XI—XIV вв. чашеобразные в сечении тарелки при игре соприкасались только краями (табл. 2, 2; 58, 1; 68, 1). В отличие от современных тарелок при игре их держали не вертикально, а горизонтально. В Испании кимвалы сохранили «восточную» форму плоских дисков с выпуклой центральной частью.

Бубны (тамбурины) — инструменты с низким обручем и односторонней кожаной мембраной. Ноней ударяли кистью руки или палочкой, создавая четкие танцевальные акценты (табл. 34, 1). Обручи обвешивали миниатюрными металлическими тарелочками или бубенцами. Бубны занесены в Европу маврами: ранние изображения их находим в романской скульптуре Южной Франции и в испанских манускриптах XI—XIII вв.⁴⁶ В XIV в. тамбурины распространены повсеместно среди танцовщиц (табл. 3, 1; 22). Они сопутствуют «безбожным» экстатическим действиям и комическим пляскам.

Барабаны с обоюдосторонней мембраной застаем в Испании X в. У них восточная форма «песочных часов» из двух усеченных конусов (табл. 99, 3). На миниатюре Реймской Псалтири XII в. демон обеими лапами колотит в бочонковидный барабан, висящий на его животе (табл. 117). Натяжение кожаных мембран регулируют ремни⁴⁷. В XIV в. барабаны цилиндрические, обе мембраны натягивали шнурами, образующими зигзаги. Музыканты носили их на широком ремне через плечо и играли одной или двумя палочками (табл. 53, 2). Одновременно в ходу двойные полусферические барабанчики с односторонней мембраной около 40 см в диаметре (восточные накры). На накрах играли двумя палочками. Они были заимствованы с Ближнего Востока в период крестовых походов (входили в состав арабских военных оркестров). Их использовали для ритмической поддержки боевых фанфарных сигналов, в танцевальной музыке и в процессиях. В «Романе об Александре» мальчик несет накры на спине, а взрослый игрок, идя следом, ударяет двумя палочками (табл. 47, 3; 57, 1). Иногда парные небольшие барабаны исполнитель подвешивал к поясу.

Треугольник в миниатюрах XIV в. — изогнутый правильным треугольником прут из металла, на котором наигрывали металлической палочкой.

Его серебристые звуки дополнялись звоном круглых подвесок в нижней части треугольника.

Для выстукивания дробных танцевальных ритмов применяли всевозможные шумовые инструменты — трещотки, кастаньеты, возможно, заимствованные из Испании (табл. 3, 2; 4, 2). На одежду подвешивали «самозвучащие» бубенцы и колокольчики.

Инструментальные ансамбли

В Средневековье, когда доминировала монофоническая музыка, не знали оркестров, которые появляются только в XVI в. Даже в эпоху Возрождения составы инструментальных ансамблей пестры и случайны, не было и речи о стабильности оркестрового звучания. В Средние века выступления инструменталистов большей частью носили сольный характер. Если танцовщице или вокалисту аккомпанировала группа музыкантов, то главную мелодию вел один струнный или духовой, а ударный служил для ритмического сопровождения.

До середины XII в. в искусстве почти нет ансамблей, которые восходили бы к музыкальной практике своего времени. В композициях на темы сакральной музыки инструменты фигурируют как аксессуары в руках музыкантов — «символоносцев»⁴⁸. «Псалтериумы возвещают царство небесное, тимпаны предвещают плоти умерщвление, флейты — плач ради приобщения к вечной радости, кифары радость внушают верным из-за незыблемости вечных благ» (Григорий Великий)⁴⁹. Колокольчики означали призыв к исполнению священных песнопений, орган подчеркивал их духовность и т. д. Музыкальный аллегоризм лежал в основе композиций с Давидом, старцами Апокалипсиса, ангельскими концертами: в религиозной живописи XIV—XV вв. хоры ангелов принадлежат не миру, но парадизу. Само число музыкантов бывает символично: 4, 8, 12, 24. Эти «оркестры» — воплощение духовной «чистой музыки», ее мистической сладостности, возносящейся над грешной землей. В сценах языческих беснований, естественно, преобладали инструменты, которые считали орудиями дьявола. Иконографическое объединение музыкантов в многочисленные ансамбли не предполагало их одновременного участия в исполнении произведения.

Но когда художник воссоздавал светское празднество (например «Пир Ирода»), сцены совместной игры близки действительности. Богатый материал по истории группового музицирования содержат маргинальные рисунки рукописей XIII—XIV вв. Правда, и здесь «сводные оркестры» могут представлять собой лишь своеобразные «атласы» инструментов.

По данным изобразительного искусства, в выступлениях жонглеров-аккомпаниаторов доминировало сольное исполнение, индивидуальная игра. Тон задавал солист на смычковом, щипковом или духовом инструменте. Поскольку в танцевальной музыке значение четкого ритма огромно, то игрок на малой флейте в то же время отбивал такт на барабане. Барабан прикрепляли слева на поясе, подвешивали на ремне через плечо под левой рукой, в которой держали флейту. Ударный оттенял и акцентировал мотив ведущего инструмента. Получили распространение дуэты волынки и барабана, виолы и барабана, волынки или лютни и кастаньет. Высокие звуки главного инструмента ритмично подчеркивались ударными. Двое музыкантов могли играть на одинаковых инструментах — арфах, лютнях, флейтах, волынках. В дуэте струнных могли соединять разные инструменты: виолы и лютни, виолы и арфы:

Немало было совершенства
В изображении блаженства,
Что роты, арфы и виолы
Нам навевает звон веселый.

Кретьен де Труа. Эрек и Энида (ок. 1170) ⁵⁰

Дуэт ударных представляли барабан и колокольчики, а трио — барабан, тарелки и пара колокольчиков. Практиковали простейшие сочетания инструментов разных групп, что обогащало мелодию. Таков дуэт флейтиста и арфиста, флейтиста с барабаном и виелиста, игрока на треугольнике и музыканта с трубой и колокольчиком ⁵¹.

В неустойчивом инструментальном сопровождении трюковых номеров, в массовых плясках и комических инсценировках участвовало от одного до трех музыкантов. На тихих инструментах — арфах, псалтирях, лютнях — предпочитали играть в помещениях. Громкие духовые и ударные прекрасно звучали под открытым небом и в больших залах.

С XIV в. сигнальные трубы, барабаны, литавры сопутствовали массовым стилизованным празднествам высшего дворянства. На войсковых парадах и рыцарских турнирах, во время блестящих выходов сановных лиц к воинственным фанфарам труб и барабанному грохоту присоединяли свои голоса гнусавые волынки и звонкие колокольчики. В церемониях принимали участие исполнители на арфах, виолах, переносных органах. На церемониях в Вестминстере в 1306 г. участвовало более 60 инструменталистов. На великолепном банкете в Лилле (1454 г.), известном как «Праздник Фазана», выступило несколько живописных музыкальных ансамблей. 28 музыкантов играли в громадном торте, выпеченном в виде замка ⁵². Вот что рассказал хронист о встрече бургундского герцога Филиппа Доброго при возвращении

его из Португалии (1428): «Не спрашивайте, были ли герольды, трубачи и менестрели, — их оказалось такое количество, какого давно не видали: человек 120, если не больше, трубачей, игравших на серебряных трубах, а также и других трубачей и менестрелей, игравших на органе, арфе и бесчисленных других инструментах; сила звучности оказалась столь значительной, что весь город дрожал от звуков...»⁵³. «Бесчисленные» музыканты, рассеянные в огромных ликующих процессиях, не образовывали целостного оркестра.

Древнерусские инструменты

Как и на Западе, инструментальная музыка — «гудьба» славянских скоморохов, неотделимая от «песен бесовских» и «плясовой игры», была по преимуществу аккомпанирующей. Ее основу составляли гусли, гудки («смыки»), дудки («сопели»), волюнки, барабаны («бубны»). Конкретное представление о составе инструментария плясцов и гудцов XI–XIV вв. дают археологические открытия в Новгороде и польских городах, сценки, выгравированные на серебряных браслетах, изделия резной кости, заглавные буквы новгородских и псковских рукописей⁵⁴.

Былинные звончатые, «яровчатые» гусли с их красивым мелодичным звучанием — любимый инструмент древнерусских певцов и сказителей. С ними ходили от села к селу «веселые молодцы» скоморохи — «гудцы» и «игрецы», «гусленя гласы испущающие»:

Веселья скоморохи
Садилися на лавочки,
Заиграли во гусельцы,
Запели оне песенку⁵⁵.

«Гусленое художество», «гудение струнное» под «песни мирские» — желанное развлечение в придворном и домашнем быту. На пластинчатом браслете из старорязанского клада сидящий музыкант в костюме скомороха — колпаке с опушкой, нарядной рубахе и щегольских сапожках — наигрывает на больших крыловидных гусях с пятью струнами. Он держит их на коленях окрылом с колками влево. Правой рукой гусяр перебирает струны, пальцами левой глушит ненужные звуки. Гусельник с четырехструнным инструментом выгравирован на браслете из Киева. При раскопках в Новгороде в жилых комплексах XI–XIV вв. обнаружены целые деревянные корпуса и детали гуслей (23 находки). Они крыловидные разных типов и размеров длиной от 35 до 85 см, имели от 4 до 9 струн, но преобладали пятиструнные. Самые ранние гусли (середина XI в.) пятиструнные. У них уцелела верхняя дека с расположенным на ней струнодержателем. На боку корытца вырезано

имя-прозвище гусяра: «Словиша». Полностью сформировавшийся облик гуслей Словиши свидетельствует о многовековой традиции, восходящей к отдаленным временам (см. сообщение византийского историка Феофилакта Симокатты, что славяне, взятые в плен во Фракии в 591 г., имели при себе лиры). Вероятно снабженные бронзовыми струнами, гусли обладали приятным тембром со множеством обертонов, на них извлекали мягкие низкие звуки, а при необходимости — настоящие звоны: инструмент начинал «гудеть». В целом звучание гуслей было торжественным, серьезным. По мнению музыковедов, древнейшие гусли, родственные финской кантеле, являлись пятиструнными, что отвечало пятитоновому ладу народной песни. Доски от пятиструнных гуслей XII в. найдены при археологических исследованиях в Гданьске. Русские гусли с пятью струнами сохранялись в народе до конца XVIII столетия.

Не позднее XIV в. изобрели многострунные шлемовидные (псалтиревидные) гусли. Их клали на колени, упирая в грудь, и пальцами обеих рук защипывали струны. На таких инструментах «бряцают» гусельщики в инициалах новгородских рукописей XIV в. Своим обликом они напоминают царя Давида. У гусяра в инициале «Д» старообразное лицо с редкой бородкой, царская корона украшена подвесками (Псалтирь, Новгород, середина XIV в.). Другой «струнный», дородный и круглолицый, со шлемовидными двенадцатиструнными гусями, увенчан высокой «процветшей» шапкой (Служебник того же времени). Миниатюрист превратил Святого Духа-голубя, вдохновителя псалмопевца, в симметричные птичьи фигурки. Подобно подвескам, они безжизненно свешиваются с головного убора. Оба гусяра сочетают в себе черты псалмиста и «кощунника»-скомороха: на них вышитые короткие рубахи и красные сафьяновые сапоги. Художник низводит образ исполнителя священных стихов до уровня «глумотворца» и «шутовского царя», творящего «бесовское угодие» под «гусленяя словеса». Новгородские инициалы с гусярами преемственно связаны с декоративно-бытовым искусством домонгольской Руси. В инициале «В» из новгородского Евангелия 1358 г. струны шлемовидных гуслей подергивает «гудящий гораздо» скоморох-плясун⁵⁶.

Для сопровождения торжественных песнопений служил прямоугольный или трапециевидный псалтирь. В отличие от гуслей его ставили вертикально на колени и, придерживая левой рукой, пальцами правой «похаживали» по струнам. «Восстань, слава моя, восстань в псалтири и в гусях» («Слово Даниила Заточника», XII в.).

Гудок — легкий трехструнный смычковый инструмент длиной 30—40 см. Грушевидно удлинённый корпус заострен на конце, в деке прорезаны полукруглые резонаторные отверстия. Шейка непосредственно пере-

ходит в фигурную головку с колками. Два почти целых гудка найдены при раскопках Новгорода в домах конца XII и середины XIV в. Обломок нижней части корытца датирован серединой XI в. На фреске церкви в Мелетове (1465) смычник «гудит» на трехструнном инструменте с перехватом посередине корпуса (табл. 114, 4).

Одной рукой музыкант держал шейку гудка, а другой водил по тонким жильным струнам луковидным смычком («гудение лучцом»). Играя сидя, гудочник ставил инструмент вертикально, зажав его между колен, когда стоял — то прижимал к туловищу. Основную мелодию вела высоко настроенная верхняя струна, а вторая и третья, настроенные в унисон и выполнявшие роль бурдона, однообразно гудели. На этом популярном скоморошьем инструменте исполняли плясовые наигрыши. «Пение лучковых инструментов в высоком регистре красиво сочеталось с более низким звучанием бронзовых струн на новгородских гусях»⁵⁷.

К «гудебным бесовским сосудам» относилась волынка («козица»). Фигуры волынщика и плясуньи вырезаны на литейной форме для отливки браслетов из Серенска (начало XIII в.). Инструмент скомороха представляет собой наглухо зашитый мех из необработанной козлиной кожи, причем сохранена рогатая козья голова. Сверху в мех вделана надувная трубка, снизу — игральная, по голосовым отверстиям которой волынщик перебирает пальцами. Так же устроены примитивный немецкий *Platerspiel* XIII в. и старинная польская волынка, названная в Германии «польским козлом».

В сцене скоморошьих потех на браслете из Старой Рязани справа от гусяра сидит пирующий дудочник. Он держит дудку (сопель) — простой духовой инструмент типа свистковой флейты. В такую дудку дудит сопельник, участник игрищ вятичей, на миниатюре Радзивилловской (Кенигсбергской) летописи (табл. 99, 1). В Новгороде в слоях конца XI и начала XV в. найдены две сопели длиной соответственно 22,5 и 19 см, с четырьмя и тремя игровыми отверстиями. При археологических раскопках в Польше (Ополе, Крушвица) обнаружены трех-, четырех- и пятитоновые деревянные и костяные дудочки XI—XIII вв.

С древнерусского городища Волковыск происходит костяная шахматная пешка XII в. в виде барабанщика. Двусторонний цилиндрический барабан висит через его правое плечо на широкой ленте. Натяжение кожаных мембран регулирует шнуровка. В правой руке барабанщик поднимает загнутую на конце «вощагу» — плетъ из толстого ремня с ременным шаром на конце и короткой рукояткой. Аналогичный барабан изображен в Радзивилловской летописи. В Древней Руси трубы и барабаны (их называли «бубнами») употребляли в войсках для подачи сигналов.

Славянские инструментальные ансамбли включали двух-трех исполнителей. На старорязанском браслете представлен дуэт гуслей и дудочки; в Радзивилловской летописи трио музыкантов — барабанщик, дудочник и игрок на тростниковой флейте — «творят скоморошеское дело», аккомпанируя женской пляске (табл. 99, 1).

Примечания

- ¹ *Gülke P. Mönche, Bürger, Minnesänger. Leipzig, 1975. S. 129.*
- ² *Фламенка / Изд. подгот. А. Г. Найман. М., 1983. С. 23.*
- ³ *Фламенка. С. 23. Кансона* — любовная песня, преобладавшая в творчестве трубадуров. *Лэ* — краткий стихотворный рассказ любовно-авантюрного плана. *Дескорт* — жанр песни. *Лэ жимолости* («Лэ о Жимолости») — сочинение Марии Французской (XII в.), излагающее историю Тристана и Изольды. *Лэ Тинтажеля* («Лэ о Тинтажеле») — Тинтажель — легендарный топоним. В замке Тинтажель протекает действие ряда рыцарских романов, основанных на кельтской мифологии.
- ⁴ *Chambers E. K. The mediaeval stage. Vol. 1. Oxford, 1925. P. 74.*
- ⁵ *Cauvin C. Un cycle du théâtre religieux anglais du Moyen Age. Paris, 1973. P. 303, 304.*
- ⁶ Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения / Сост. текстов В. П. Шестаков. М., 1966. С. 321.
- ⁷ *Gaillard G. La sculpture romane espagnole. Paris, 1946. Pl. LI, 3.*
- ⁸ *Bridgman N. Les themes musicaux de l'Apocalypse, leur signification spirituelle et leur interpretation dans les miniatures // Musica e arte figurativa nei secoli X—XII. Todi, 1973.*
- ⁹ *Réau L. Iconographie de l'art chrétien. T. 1. Paris, 1955. P. 73, 74.*
- ¹⁰ *Кудруна / Изд. подгот. Р. В. Френкель. М., 1983. С. 12.*
- ¹¹ *Эстетика Ренессанса / Сост. В. П. Шестаков. Т. II. М., 1981. С. 560.*
- ¹² *Легенда о Тристане и Изольде / Изд. подгот. А. Д. Михайлов. М., 1976. С. 197, 217.*
- ¹³ *Песнь о нибелунгах / Пер. Ю. Б. Корнеева. Л., 1972. С. 212.*
- ¹⁴ *Machabey A. Introduction à la lyrique musicale romane / Cahiers de civilization médiévale X-e — XII-e siècles. № 3. 1959. P. 291.*
- ¹⁵ Цит. по: *Грубер Р. И. История музыкальной культуры. Т. I. Ч. 2. М.; Л., 1941. С. 238.*
- ¹⁶ *Струве Б. А. Процесс формирования виол и скрипок. М., 1959, с. 48.*
- ¹⁷ *Bédier J., Hazard P. Histoire de la littérature française illustrée. T. 1. Paris, 1923. P. 4.*
- ¹⁸ *Faral E. Les jongleurs en France au moyen âge. Paris, 1910, p. 63.*
- ¹⁹ *Rokseth Y. Les femmes musiciennes du XII-e au XIV-e siècle / Romania. T. LXI. № 244. Paris, 1935. P. 469—471.*

- ²⁰ Поэзия вагантов / Изд. подгот. М. Л. Гаспаров. М., 1975. С. 249.
- ²¹ *Seebass T. Musikdarstellung und Psalterillustration im früheren Mittelalter. Bd. 1. Bern, 1973. S. 158.*
- ²² *Gülke... S. 131.*
- ²³ *Bachmann W. Die Anfänge des Streichinstrumentenspiels. Leipzig, 1964. S. 149. Abb. 27.*
- ²⁴ *Струве... С. 48.*
- ²⁵ Музыкальная эстетика... С. 242.
- ²⁶ *Millar E. G. La miniature anglaise du X-e au XIII-e siècle. Paris; Bruxelles, 1926. Pl. 34b.*
- ²⁷ *Rickert M. Painting in Britain: The Middle Ages. Baltimore, 1954. Pl. 100.*
- ²⁸ *Seebass... Bd. II. 1973. Taf. 101.*
- ²⁹ *Crane F. Extant medieval musical instruments: A Provisional Catalogue by Types. Iowa City, 1972. P. 11, 12. Ill. 7.*
- ³⁰ *Francovich G. Benedetto Antelami. Vol. 2. Milano; Firenze, 1952. Tav. 159 (fig. 267).*
- ³¹ Четырехструнный инструмент с гитарообразным корпусом (ок. 1300–1330) хранится в Британском музее (Crane, p. 15, ill. 9).
- ³² Музыкальная эстетика... С. 21.
- ³³ Ср. реконструкцию шестиструнного музыкального инструмента V–VII вв. из Саттон Ху (Древнеанглийская поэзия / Изд. подгот. О. А. Смирницкая, В. Г. Тихомиров. М., 1982. Вклейка с илл.).
- ³⁴ Ср. хранящуюся в Вартбурге готическую тирольскую арфу второй половины XIV–XV вв. Ее высота 104 см; она имеет 26 струн (Crane, p. 18, ill. 13).
- ³⁵ Музыкальная эстетика... С. 106.
- ³⁶ *Munrow D. Instruments de Musique du Moyen Âge et de la Renaissance. 1979. Ill. p. 17.*
- ³⁷ *The Romance of Alexander / A collotype facsimile of MS. Bodley 264. With an introduction by M. R. James. Oxford, 1933. F. 180v.*
- ³⁸ *Rickert E. Chaucer's world. New York, 1948. Pl. p. 218, 219.*
- ³⁹ Песнь о Роланде. Старофранцузский героический эпос / Пер. Ю. Б. Корнева. М.; Л., 1964. С. 55.
- ⁴⁰ *Seebass... Bd. II. 1973. Taf. 123.*
- ⁴¹ *Baltrušaitis J. Réveils et Prodiges. Le gothique fantastique. Paris, 1960. Fig. 26 A. P. 296.*
- ⁴² *Seebass... Bd. II. 1973. Taf. 106.*
- ⁴³ *Munrow... P. 16.*
- ⁴⁴ *Ibid. P. 15.*

⁴⁵ *Seebass...* Bd. II. 1973, Taf. 21.

⁴⁶ *Reuter E.* Les représentations de la musique dans la sculpture romane en France. Paris, 1938. Pl. III.

⁴⁷ *Gülke...* Taf. 17.

⁴⁸ *Seebass...* Bd. I. 1973. S. 153–158.

⁴⁹ Музыкальная эстетика... С. 21.

⁵⁰ *Кретьен де Труа.* Эрек и Энида. Клижес / Изд. подгот. В. Б. Микушевич, А. Д. Михайлов, Н. Я. Рыкова. М., 1980. С. 206.

⁵¹ *Reese G.* La musica nel Medioevo. Firenze, 1960. Dis. 189.

⁵² *Munrow...* P. 6.

⁵³ *Грубер...* С. 320.

⁵⁴ О древнерусских музыкальных инструментах и перечисленных ниже памятниках см.: *Фаминцын А. С.* Гусли, русский народный музыкальный инструмент. СПб., 1890; *Финдейзен Н. Ф.* Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII в. Т. I. Вып. 2. М.; Л., 1928; *Рабинович М. Г.* Музыкальные инструменты в войске древней Руси и народные музыкальные инструменты // Советская этнография. № 4. 1946; *Розов Н. Н.* Еще раз об изображении скомороха на фреске в Мелетове // Древнерусское искусство. Художественная культура Пскова. М., 1968; Произведения искусства в новых находках советских археологов. М., 1977. С. 190–193. Илл. 3–5, 21, 48, 50; *Колчин Б. А.* Коллекция музыкальных инструментов древнего Новгорода // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник, 1978. Л., 1979; *Feicht H.* Studia nad muzyką polskiego średniowiecza. Kraków, 1975 и др.

⁵⁵ Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. М., 1977. С. 18.

⁵⁶ Н. К. Голейзовский усматривает в фигурках гусяров новгородских инициалов образы славословящей Бога души, достигнувшей бессмертия (*Голейзовский Н. К.* Семантика новгородского тератологического орнамента // Древний Новгород: История. Искусство. Археология. Новые исследования. Сб. статей. М., 1983. С. 234, 235. Илл. 116, 118).

⁵⁷ *Поветкин В. И.* Новгородские гусли и гудки // Новгородский сборник. 50 лет раскопок Новгорода. М., 1982. С. 318. Путем создания моделей из новой древесины автор убедительно восстанавливает как внешний вид, так и акустические качества средневековых новгородских инструментов.



ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ЖОНГЛЕРЫ

ГЛАВА 3

ТАНЦЫ И АКРОБАТИКА В ИСКУССТВЕ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

Пантеры прыгают через обручи, змеи обвивают колонны, плясуньи вертятся на острие кинжалов.

Гюстав Флобер.
Искушение
святого Антония



Танец, тесно связанный со светской инструментальной музыкой и песней, — излюбленное развлечение во всех слоях средневекового общества, а не только достояние профессионалов. Но именно скоморохи (жонглеры, шпильманы), хорошо знакомые с традиционными народными плясками, способствовали совершенствованию исполнительского мастерства и обогащению репертуара. Они усложняли танцевальную технику акробатическими элементами, требующими специальной подготовки. В конечном счете к искусству скоморохов восходит балетный театр. «Всякий спляшет, да не как скоморох», — говорит русская пословица.

Главный успех в далеких от благочестия акробатических плясках выпадал на долю девушек-жонглересс из бродячих трупп. Уже во второй половине IX в. Готье, епископ Орлеанский, предостерегал своих читателей от лицемерия бесстыдных игрищ, подобных пляске дочери Иродиады¹. Природная гибкость обеспечила женщинам первенство в жанре пластической акробатики с ее сложными фигурными стойками.

Скупые известия письменных источников не дают возможности восстановить хореографию сольных женских танцев. О средневековой исполнительской практике позволяет судить анализ произведений искусства — для Западной Европы — с XI в. (рис. 2).

Священные танцы, упомянутые в Библии, стали объектом внимания византийских миниатюристов². В греческих псалтирях славящая Бога пророчица Мариам представлена как танцовщица. После благополучного перехода израильтян через Чермное (Красное) море она «взяла... в руку свою тимпан, и вышли за нею все женщины с тимпанами и ликованием» (Исход, 15, 20). В Ватиканской Псалтири (около 1059 г.) ликующие девы в тяжелых парчовых одеяниях ведут торжественный хоровод, напоминающий о пышных танцевальных церемониях при дворе константинопольских василевсов³. Греческие иллюстраторы XI—XII вв. изображали танцы женщин израильских городов в честь юного Давида — победителя великана Голиафа. Они встречают героя, несущего голову гиганта, «с пением и плясками, с торжественными тимпанами и с кимвалами» (I Царств, 18, 6)⁴.

Оба библейских эпизода не получили распространения в романском и готическом искусстве, где преобладает резко отрицательное отношение к женским танцам как к сатанинской приманке. Это, однако, не относится к плясуньям, танцующим под музыку Давида-арфиста, например, в романской скульптуре Северной Италии (капитель кампанилы собора в Модене, XII в.)⁵ или в латинской Псалтири палестинского происхождения (XIII в.)⁶. Возможно, именно Давид в борьбе со львом (I Царств, 17, 34, 35) представлен на трех гранях основания лиможского подсвечника середины XIII в.

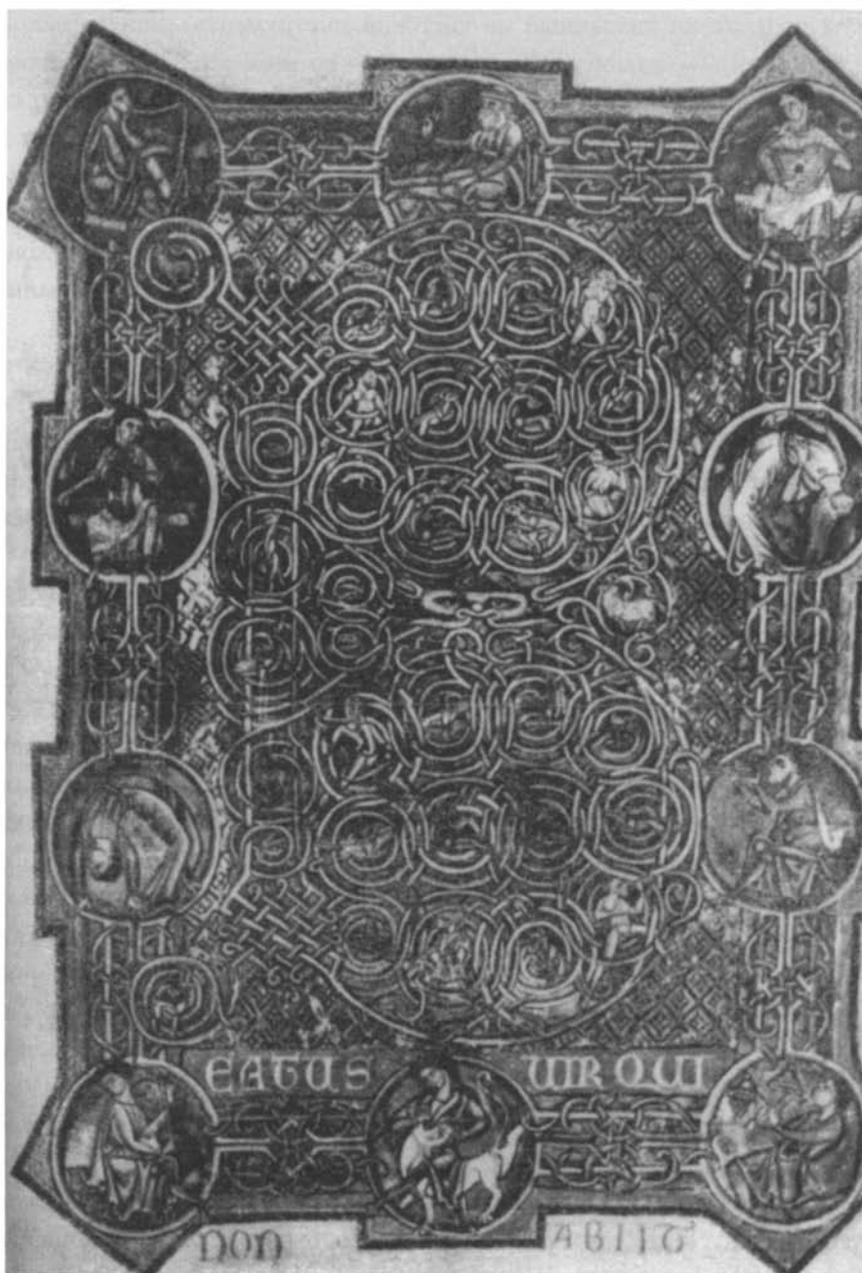


Рис. 2. Инициал «В» к псалму 2 («Beatus vir»)

Псалтирь. Англия, начало XIII в. (Нью-Йорк, библиотека Моргана, коллекция У. Глазье, MS. C. 25, f. 5v)

(Эрмитаж) ⁷. Акробатка в позе мостика с львиноборцем наводит на мысль о существовании рукописного оригинала этой композиции, где танцовщица входила в окружение царя Давида-псалмопевца. Совмещение на одной миниатюре двух акробаток и Давида, раздирающего пасть льва, находим в оформлении инициала «В» к псалму 1 английской Псалтири XIII в. (рис. 2) ⁸.

С XI в. западноевропейских мастеров все более привлекает мрачная слава греховной и обольстительной Саломеи. Страстный танец падчерицы Ирода Антипы послужил причиной мученической смерти Иоанна Крестителя: «Во время же празднования дня рождения Ирода дочь Иродиады плясала перед собранием и угодила Ироду, посему он с клятвою обещал ей дать, чего она ни попросит. Она же, по наущению матери своей, сказала: дай мне здесь на блюде голову Иоанна Крестителя» (Евангелие от Матфея, 14, 6–8). В христианской иконографии коронованного Ирода и его жену Иродиаду изображали сидящими за пиршественным столом среди «тысяченачальников и старейшин галилейских». Слух тетрарха Галилеи услаждают музыканты, слуги подносят яства. На переднем плане пляшет Саломея в образе жонглерессы — исполнительницы акробатического танца ⁹. На барельефе косяка портала баптистерия Пармы (1196 г.) восхищенный Ирод поднимает заздравную чашу в честь пленительной плясуньи ¹⁰. На капители церкви Сен-Этьенн в Тулузе очарованный танцем наместник ласково прикасается к подбородку девушки (табл. 1, 1) ¹¹. Нередко та же композиция включает сцену казни Иоанна Крестителя, голову которого подносят на блюде пирующим. На мозаике баптистерия собора Сан-Марко в Венеции (XIV в.) Саломея в облегающем ярко-красном (символический цвет греховной страсти, а также мученичества пророка) платье выступает танцевальным шагом, поднимая блюдо с головой Иоанна. Возможно, этим образом грациозной венецианской патрицианки навеяны строки Блока:

В тени дворцовой галереи,
Чуть озаренная луной,
Таясь, проходит Саломея
С моей кровавой головой.

А. Блок.

Холодный ветер от лагуны...

Танец Саломеи происходит в типично средневековой обстановке: мастера отражали свои непосредственные впечатления от выступлений танцовщиц на праздничных пирах в интермедиях между подачей блюд (междияствиях). Феодалные владетели и их знатные гости особенно любили сольные номера. Судя по памятникам искусства, с течением времени видоизменялись хореография танца, костюмы и атрибуты плясуньей.

Изображая танцовщиц, мастера далеко не всегда имели в виду Саломею. В романской пластике встречаем «анонимных» танцовщиц с аккомпанирующими им музыкантами. В обрамлении портала церкви Сен-Лазар в Аваллоне (третья четверть XII в.) акробатка и игрок на виоле изваяны рядом с поводом медведя¹². С XIII в. на лиможских эмалевых ларцах и жемельонах (чашах для омовения рук), в маргинальных иллюстрациях на полях рукописей, на древнерусских серебряных браслетах чисто светские танцевальные сценки не обнаруживают никакой связи с евангельской трагедией.

Хореография сольных танцев

Средневековые танцовщицы владели развитой танцевальной техникой:

В пляске манит зрение
Девичье кружение,
Пляски той блаженнее
Нет телодвижения!

Дева вьется, дева гнется,
Сладострастно клонится,
И душа из тела рвется,
За прекрасной гонится.

«Беззаботная песня»

(по «Буранскому сборнику» XIII в.)¹³

В произведении искусства запечатлено лишь мгновение сольного танца. Но при рассмотрении многих памятников во всем многообразии поз и жестов танцовщиц, их костюмов, атрибутов и музыкального сопровождения можно предпринять попытку его реконструкции.

Для женских плясок были характерны разнообразие меняющихся темпов, виртуозные движения рук, органическая связь с пластической акробатикой. Выступление профессиональной танцовщицы воспринимали как балетно-акробатическую сюиту. Она начинала пляску сдержанно и плавно, двигалась мелкими шажками, скользящей поступью, слегка приподнимаясь на носках и отделяя пятки от земли. Покачивая бедрами, танцовщица кружилась на месте, ее торс ритмически изгибался. Движения корпуса дополнялись выразительными жестами рук: то они воздеты над головой ладонями наружу (капитель церкви Сант-Амброджо в Милане, IX в.)¹⁴, то разведены в стороны (табл. 1, 2)¹⁵. Кружась, девушка вращала кистью поднятой руки, другая рука лежала на бедре (табл. 1, 3)¹⁶.

В наиболее напряженный момент танца, когда нарастало возбуждение, движения становились энергичнее, плясунья сильно закидывалась то назад, то вперед, касаясь руками земли. Гибкость тела позволяла танцовщице складываться вдвое (табл. 1, 4; 2, 1) и исполнять чисто акробатические номера.

Танцевальные па включали невысокие скачки с отрывом от земли согнутых в коленях ног (табл. 2, 2)¹⁷. Прыгали с сильным прогибом тела назад (табл. 2, 3)¹⁸. Танцевали и на плечах своего партнера-музыканта¹⁹.

Разнообразные оттенки душевных переживаний выражались пластичными движениями рук. Танцовщицы «говорили руками», всплескивая ими и учащая взмахи в самые экстатические моменты пляски. Чудодейственную «пляску руками» показывали развлекавшие властителей ислама грациозные танцовщицы в Иране и на Ближнем Востоке, наемные плясуньи на придворных пирах в Армении, Грузии, Византии, балканских странах. В плясовой жестикуляции важную роль играла специальная праздничная одежда с очень длинными расширяющимися к концам рукавами: ими эффектно взмахивали, как крыльями (по памятникам XI—XIV вв.). В рубахах с надставными рукавами, распущенными до земли, танцевали русские плясуньи (табл. 2, 4)²⁰. Стилль их танца описан игуменом Елизаровского монастыря Памфилом — свидетелем «неподобных игр сатанинских» в ночь на Ивана Купалу в Пскове (1505 г.): «Стучат бубны и глас сопелий и гудут струны, женам же и девам плескание и плясание и главам их покивание, устам их неприязнен клич и вопль, всескверненныя песни, бесовская угодия совершахуся, и хребтом их вихляние и ногам их скакание и топтание...»²¹. Манера этих эксцентричных обрядовых плясок, называемых монахом «лестью идольской», архаична и глубоко традиционна. На каменной формочке для отливки широких браслетов из раскопок в Серенске (конец XII — начало XIII в.) танцовщица, покачивая бедрами и изгибаясь всем телом («хребтом вихляние»), размахивает длинными рукавами (движения, именуемые в письменных источниках «маханием»). Судя по сценкам, выгравированным на русских серебряных браслетах, хореографический рисунок определялся красноречивой игрой рук, удлинённых рукавами (табл. 2, 4).

На западноевропейских предметах дворцового обихода с галантными сценами из рыцарской жизни изображали танцы знатных девушек куртуазного общества. Под звуки виолы или арфы, на которых играл юноша-менестрель, дама, одетая в блио (верхнюю тунику) со свисающими от рукавов декоративными полосами ткани, мерно выступала, кружась и жестикулируя руками. Ее простой и одновременно изящный танец в спокойном темпе не походил на неистовые пляски жонглересс (табл. 3, 1)²². Композиции на свадебных ларцах находят параллели в куртуазной эпике: Кретьен де Труа при описании блестящей свадьбы Эрека (роман «Эрек и Энида») упомянул о девушках, танцевавших под музыку²³. Сценка на лиможской шкатулке перекликается с мотивами лирики трубадуров: от музыканта к пляшущей донне подлетает птица — вестница любви и весны.

— Соловей, прошу тебя я
 К Донне с весточкой слетать
 В путь обратный улетаю,
 Попроси ответ прислать.

Пейре д'Альвернья
 (вторая половина XII в.)²⁴

Параллелизм между весенним обновлением природы и любовью певца восходил к архаическим фольклорным источникам. В другой сценке на том же ларце молодой человек опустился на одно колено перед дамой. Его избранница в левой руке держит птицу, в правой — короткую веревку, затянутую на шею поклонника (галантный мотив «пути любви»)²⁵.

Сходный сюжет находим в северофранцузской Псалтири: под мелодию виолы, слегка изогнувшись, танцует знатная дама в безрукавном сюрко (цельнокроеная одежда, сильно расширенная книзу) с тремя вышитыми гербами. Справа девушка в сюрко с одним гербом готовится наградить венком коленопреклоненного почитателя. У ее ног примостилась комнатная собачка (табл. 3, 3)²⁶. Рисунок напоминает одну из балетных пантомим, которые разыгрывали в замках современники Людовика IX, коротая дождливые дни и долгие зимние вечера. Сценарий игры о «Королеве апреля» не отличался сложностью: в одиночестве гуляя в роще, девушка забавляется венком из цветов, а затем удаляется с молодым сеньором, которого прислал за ней менестрель, игравший на виоле²⁷.

Акробатические номера

В тимпане портала Иоанна Крестителя кафедрального собора в Руане перед Иродом и его приближенными пляшет Саломея (табл. 4, 1)²⁸. Прогнувшись в спине, девушка стоит на руках, ее ступни почти касаются затылка. Флобер, очевидно вдохновлявшийся этой скульптурой, блестяще описал пляску дочери Иродиады с необычайными акробатическими трюками в кульминационной части²⁹.

Стройные, с «мягкими» спинами, танцовщицы выполняли серию акробатических этюдов, основанных на упорной тренировке и мастерском владении телом. Статическая акробатика органически объединялась с динамической (темповой): девушки ходили на руках, кувыркались колесом, исполняли сальто. Обычно выступая в одиночку, они не прибегали к хитроумным подсобным снарядам, а пользовались самым скромным реквизитом, например подставками-пьедесталами. На капители из аббатства в Бошервиле акробатка выполняет стойку на подставке в форме чаши (табл. 5, 5)³⁰.

На консоли кафедрального собора в Модене (около 1130 г.) одна из жонглересс готовится стать на голову, другая наблюдает за ее упражнениями³¹. Танцовщицы легко ходили в стойке на кистях рук с прогибом тела и ног назад (табл. 4, 2, 3)³². С конца XI в. все чаще изображают акробатов соло в позе мостика. На бронзовых воротах церкви Сан-Дзено в Вероне Саломея в облике «женщины-змеи» демонстрирует так называемую заднюю складку. Она круто откинула тело назад без касания пола руками, спина изогнута аркой, ступни касаются затылка (табл. 5, 2)³³. Выполнена почти полная складка: лопатки вот-вот коснутся голеней, Ирод и его сотрапезники застыли за столом, поглощенные необычным зрелищем. Один из гостей изумленно приложил пальцы к губам. Тот же номер пластической акробатики в его различных фазах показывают танцовщицы, изваянные на капители церкви Нотр-Дам-де-ла-Сов в Гюйенни (XII в.)³⁴ и замковом камне свода собора в Нориче (Норфолк, начало XIV в.)³⁵. В глубоком прогибе с упором на руки представлена Саломея в Евангелии из Гельмарсгаузена (табл. 5, 4)³⁶; в северофранцузском Миссале она изогнулась колесом, так что голова и плечи касаются ступней (табл. 5, 3)³⁷.

Акробатки владели трудной техникой передней складки, прогибаясь туловищем вперед. Передний мостик выполняет изображенная анфас жонглересса на капители собора Памплоны в Наварре (1291 г. — первая треть XIV в.). Лежа на груди и дугообразно согнув корпус, она закинула ноги за голову и придерживает руками ступни³⁸. Удивительные трюки «женщин без костей» смотрелись с захватывающим интересом. Медленные и стремительные танцы сочетались с мягкой плавностью сольных пластических этюдов.

В XV в. порывистый и зажигательный танец Саломеи исполняли во время циклических мистерий. Спектакль об Иоанне Крестителе, патроне местной церкви, ставили в Шомоне. Парижская мистерия Страстей Господних включала эпизод казни Иоанна с пиром Ирода и пляской Саломеи, названной в сценарии Флоранс. Исполнив испуганный танец, Флоранс подносила на блюде окровавленную голову Предтечи своей мстительной матери³⁹. В другую мистерию Страстей ввели сцену обольстительной пляски Марии Магдалины с римским офицером⁴⁰. В Византии и Армении танцующая гетера, символизирующая образ Саломеи, — одна из центральных фигур мимического жанра.

Акробатки с мечами

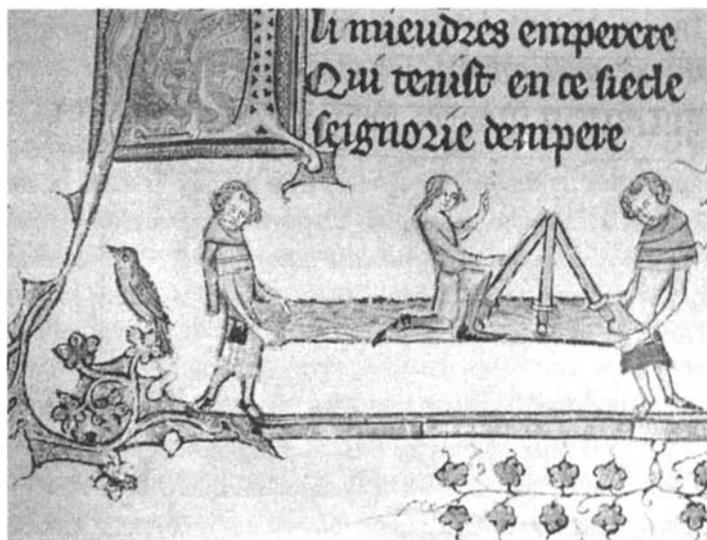
В опасных играх с мечами, щекотавших нервы зрителей, слиты элементы танца, акробатики и эквилибристики. Как женщины, так и мужчины фиксировали всевозможные стойки с прогибом над лезвиями и остриями мечей.

На капители собора в Модене акробатка под музыку арфиста выполняет стойку на мече, держа одной рукой рукоять, а другой — клинок. Ее голова находится над острым стальным лезвием (табл. 6, 1) ⁴¹. В английском Евангелии из Сент-Эдмундского аббатства Саломея изогнулась колесом над остриями двух мечей. Рядом — сцена усекновения головы Иоанна Крестителя (табл. 6, 5) ⁴². Танец с двумя мечами и кинжалом исполняет Саломея в алтарной росписи церкви Айдсворта (Гэмпшир). Ее тело, затянутое в красное платье (символический цвет крови, пролитой пророком), запрокинуто назад, так что голова почти касается пола. Танцовщица размахивает двумя длинными мечами и одновременно балансирует кинжалом на подбородке (табл. 6, 3) ⁴³. Замысловатый трюк, требовавший совершенной координации движений, демонстрирует падчерица Ирода на миниатюре рукописи Бодлеянской библиотеки (XII в.). Акробатка стоит вверх ногами на двух перекрещенных мечах, упираясь головой в средокрестие клинков. В то же время она балансирует на груди еще двумя мечами (табл. 6, 4) ⁴⁴.

Иногда жонглерессы показывали чудеса эквилибра. В «Романе об Александре» двое юношей держат за углы доску, на которой акробатка готовится к номеру. Вероятно, она перейдет в стойку на сходящихся концах трех мечей, составленных пирамидкой, сделает кувырок через них или же исполнит мостик, стремясь не прикоснуться к остриям круто выгнутой спиной (рис. 3) ⁴⁵. О сенсационном трюке напоминает рисунок английской рукописи XIV в.: точкой опоры для девушки в стойке на руках служат острия двух мечей, поставленных вертикально (табл. 6, 5) ⁴⁶. Средневековые акробатки

Рис. 3. Акробатка с мечами и музыканты

«Роман об Александре». Брюгге, 1338—1344 гг. (Оксфорд, Бодлеянская библиотека, MS. 264, f. 104v)

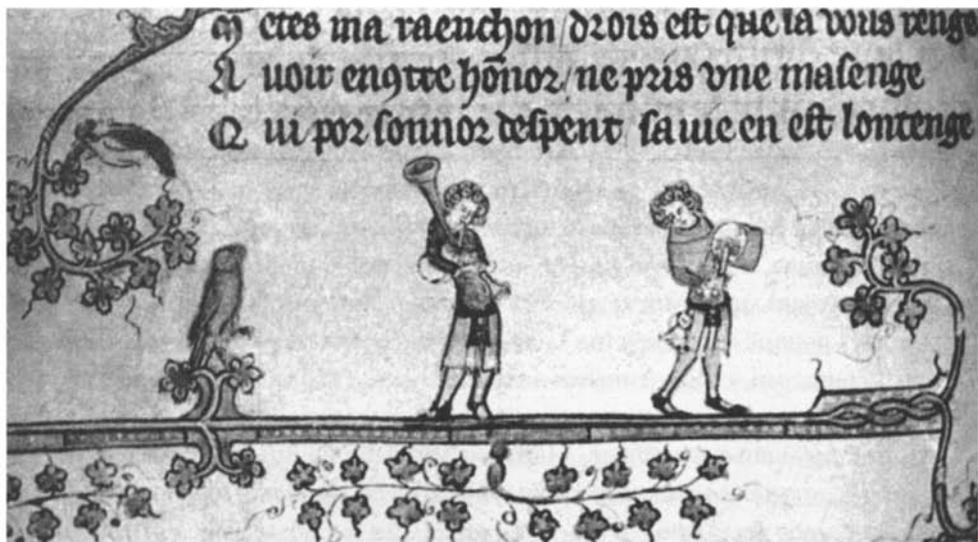


работали предельно точно и собранно, удерживая равновесие в самых необычных положениях. На витраже собора в Клермон-Ферране (XIII в.) Саломея стоит вниз головой на ножах, которые держит в каждой руке ⁴⁷.

Музыкальный аккомпанемент. Атрибуты и одежда танцовщиц

Манера исполнения сольных танцев определялась инструментальным сопровождением. Ритм музыки помогал создавать четкий и стройный хореографический рисунок. В строгом соответствии с ним строили и акробатические номера. Движения танцовщиц были органически связаны с ладом мелодии, ее повышением и понижением. В эпоху Средневековья танец, песня и их инструментальное сопровождение представляли собой нерасторжимое синтетическое целое.

Танцевальным сценкам обычно сопутствуют один-два музыканта. Плясали под сольную игру одного инструмента: треугольной арфы (табл. 2, 1; 4, 2), виолы (табл. 3, 1–3; 4, 2), флейты (табл. 1, 2), волынки (табл. 1, 4). Танцовщицам мог аккомпанировать игрок на малом органе-портативе или «шарманке» ⁴⁸. Под музыку виолы и арфы происходили церемонные танцы в замках (табл. 4, 2). На музыкальных инструментах играли не только жонглеры, но и рыцари, получившие «вежественное» воспитание. Известно, что поэты-трубадуры в XIII в. сочиняли танцевальные песни для виолы ⁴⁹. Искусным арфистом был юный Тристан-Тристрам («Сага Тристрама и Исонды», 1226 г.) ⁵⁰. Нередко музыкант играл сразу на двух инструментах: маленькой



флейте и барабане (табл. 1, 3), флейте и колокольчике ⁵¹. Флейта вела основную мелодию, ударные создавали ритмическое сопровождение.

Аkkомпаниаторы выступали и дуэтом: один играл на арфе, другой — на смычковом инструменте (тимпан окна церкви Сен-Вивиан-де-Медок, деп. Жиронда, XII в.) ⁵², арфисту вторил музыкант с изогнутой флейтой, украшенной звериной головой (табл. 4, 3), игроку с барабаном и флейтой — исполнитель с трехструнным смычковым инструментом (скульптура главного портала собора во Фрейбурге, вторая половина XIII в.) ⁵³. Акробатки демонстрировали головокружительные трюки под звуки волынки и барабана («Роман об Александре»; рис. 3) или барабана с маленькой флейтой и двойной флейты-рекордера (табл. 6, 5). Во французском Легендарии рядом с танцовщицей и волынщиком (табл. 1, 4) показан игрок на слегка изогнутой сигнальной трубе: ее резкими звуками созывали народ на представление.

Русские танцовщицы XII—XIII вв. плясали под музыку гуслей, волынки или дуэта пятиструнных гуслей и дудочки (табл. 2, 4). На миниатюре Радзивилловской летописи (конец XV в.) языческие игрища проходят под звучание дудки, тростниковой флейты с тыквой-резонатором и барабана. К древнерусским народным инструментам, сопровождавшим пляски, относился гудок. Этот трехструнный смычковый инструмент, как и гусли, известен по археологическим находкам в Новгороде (в слоях XI—XIV вв.) ⁵⁴.

Таким образом, в инструментальном сопровождении женских сольных танцев, как правило, принимало участие не более двух музыкантов. Чаще они играли стоя, расхаживая и приплясывая, реже — сидя (табл. 3; 4, 2). Солист на духовом, а также струнном смычковом или щипковом инструменте требовал ритмического аккомпанемента (барабан, колокольчики, кастаньеты). Сольный танец в сопровождении одного-двух инструментов типичен и для музыкальной культуры народов ислама. «Оркестры» из многих инструментов, которые изображены в *Beatus* — инициалах псалтирей (рис. 2) ⁵⁵ и на капители Бошервиля (табл. 5, 1), не отражают средневековой исполнительской практики. В Евангелии из библиотеки Гренобля (табл. 5, 1) ⁵⁶ акробатка представлена в окружении пяти музыкантов (фидель, квадратная металлическая пластинка, в которую ударяли кистью руки, кастаньеты, рог и арфа).

На музыкальных инструментах играли и сами участницы плясового действия. В Тропаре из аббатства Сен-Марсиаль жонглересса танцует с двумя колокольчиками, соединенными витым шнуром (табл. 2, 2); в Бривиарии из Монтье-Рамэ она держит трехструнную виолу (табл. 2, 3). Любили танцевать под щелканье кастаньет. Партнерами танцовщицы с двумя парами кастаньет выступали музыкант с виолой (табл. 3, 2) ⁵⁷ или арфист, исполнявшие основную мелодию.

Иногда плясали только под пение или создавали шумовой ритм, хлопая в ладоши, что усиливало или заменяло звучание инструментов. Рукоплексали сами танцовщицы, их партнеры или зрители (Радзивилловская летопись, л. 6 об.). В архаических верованиях хлопки в ладоши («дланми плескание», «плещевание», «в долони битие» по русским источникам) служили для отпугивания злых духов.

Кроме оружия и музыкальных аксессуаров типа кастаньет, танцевали с ветвями и цветами в руках (табл. 7, 1). На старорязанском браслете плясунья совершает обрядовое возлияние — пьет из чаши (табл. 2, 4), что напоминает о танцовщицах в живописи халифского дворца Самарры (Ирак, IX в.).

Перед выходом танцовщицы облачались в праздничную одежду, которая видоизменялась вместе с эволюцией моды. Подчиняясь христианским этическим нормам, даже акробатки, в отличие от античных, выступали в наглухо закрытом платье. Оно скрывало ноги и сковывало движения. В X—XI вв. танцевали в просторных приталенных блузах с рукавами, сильно расширенными к концам. Ворот, низ рукавов и подол этой верхней туники (блио) были отделаны цветными вышитыми полосами. Сверху накидывали большое головное покрывало, украшенное вышивкой (табл. 1, 2; 2, 2; 7, 4). В начале XII в. носили блио, которое обрисовывало верхнюю часть фигуры. Его рукава заканчивались широкими манжетами или, расширяясь от кистей, свисали почти до земли (табл. 4, 3). С XII в. танцовщицы и акробатки выступали в элегантных узких платьях (котта), перехваченных тонким пояском. Облегая торс и талию, котта расширялась от бедер. Широкая юбка, падавшая многочисленными складками, иногда имела шлейф, тесные рукава доходили до запястий⁵⁸. В XIII—XIV вв. вошли в моду приталенные со шнуровкой платья узкого покроя, которые подчеркивали изящество и грацию жонглерец (табл. 1, 3; 4, 2). Танцевали в ярких одеяниях из легких эластичных тканей — красных (табл. 6, 3), синих (табл. 1, 4), зеленых (табл. 2, 3), узорных золототканых. Женский костюм готической эпохи выявлял природную красоту и женственность танцовщицы, ее стройную, слегка изогнутую в танце фигуру с осиной талией и тонкими гибкими руками.

Отличались разнообразием прически жонглерец. В XII — начале XIII в. танцевали с распущенными волосами. Вьющиеся пряди, перехваченные налобной повязкой или обручем, струились по спине и спадали до пояса (табл. 2, 1)⁵⁹. На капители церкви в Эстани (Каталония) танцовщица с кастаньетами носит шапочку с жестким окольшем и треугольным верхом, украшенным дисками (табл. 3, 2). Необычный головной убор и туника с разрезами от пояса до подола, возможно, отражают влияние арабской моды. В XII—XIII вв. жонглереццы заплетали волосы в одну или две длинные пере-

витые ленточками косы (табл. 2, 3; 7, 1). С XIII в. косы стали укладывать над ушами в виде баранки, оставляя открытой шею (табл. 7, 3). В последней четверти этого столетия волосы начали разделять надвое и зачесывать в виде двух выступов над ушами, стягивая их головной сеткой (табл. 1, 4). Русские девушки танцевали простоволосыми, в длинные волосы, спускающиеся на спину, они вплетали ленты (табл. 2, 4).

Жонглерессы носили остроконечные кожаные туфли на мягкой подошве без каблуков; изредка они выступали босиком.

Пляска Саломеи

Песнопение грузинского гимнографа Бабили Хандзтели (IX в.) «Об усекновении главы Иоанна Крестителя» восходило к давней традиции:

Тогда та женщина,
Совратительница,
Вошла в круг опьяневших,
Которые веселились, как актеры,
Так что недостойно было даже их видеть,
И она танцевала
Среди сидящих,
Обезумевших
от вожделения. И был
Желанным царю этот танец.
И сказал ей: «Проси, чего хочешь, от царя...»
Исполненные дьявольской страсти,
Эти две змеи,
Точащие смертельный яд,
Завистью и низким умыслом
Посредством сиюда
Погубили Иоанна ⁶⁰.

Уже Иоанн Златоуст (IV в.), комментируя евангельский рассказ о конце Предтечи, произнес знаменательные слова, которые из века в век будут повторять проповедники: «Где танец, там дьявол» ⁶¹. В скульптуре портала пармского баптистерия Саломею вдохновляет сам Сатана (рядом с ним надпись «Satanas»). Крылатый, с всклокоченными волосами Князь тьмы служит связующим звеном между танцовщицей — орудием гибели — и палачом, который казнит Иоанна. Он побуждает девушку к пляске, подталкивая ее в спину (табл. 7, 1) ⁶². Сатана зловеще ухмыляется: он заполучил черную душу обольстительницы.

Чувственный танец Саломеи символизировал плотские радости, обрекающие грешников на загробные муки. «Пришла дочь Иродиады и плясала, и добилась усекновения главы Иоанна Крестителя, и обрела себе место в преисподней. Но мы, чада, возлюбленные добродетелью и душевной чистотой, обретаем рай, усердно будем поститься и славить Бога Отца и Святого Духа во веки веков». Так, вспоминая участь Ирода и Иродиады, Иоанн Болнели, грузинский церковный деятель конца X — начала XI в., внушал верующим: пьянствуя и увлекаясь омерзительными зрелищами, человек теряет духовную и телесную мощь, ввергает свою душу в ад⁶³. Во французской Морализованной Библии (XIII в.) в композиции возле сцены исступленного акробатического танца Саломеи раскрыто его символическое значение. Придворное пиршество воплощает проходящие мирские удовольствия (табл. 7, 2)⁶⁴. В центре за длинным столом знатная дама в головной повязке и венце ласкает красивого юношу. Ее кавалер держит чашу и сокола на перчатке (персонификация страсти к винопитию и охоте). Слева обнимаются влюбленные, справа сидит юноша, захваченный представлением жонглеров. Он олицетворяет суетную любовь к светской музыке и танцу. Один из лицедеев, приплясывая, играет на виоле, под музыку танцует дрессированная собачка. Второй музыкант со щипковым инструментом, скрестив ноги, сидит перед столом и трогает плектром струны.

На протяжении Средневековья образ распутной падчерицы Ирода давал обильную пищу для нравоучительных сентенций. В ее танце видели яркое проявление языческих бесчинств, смертоносное зелье для алчущих. Григорий Назианзин обличал императора Юлиана: «Если тебе нравятся танцы, то пляши сколько хочешь! Но зачем возобновлять перед нашими глазами разнузданную пляску язычников и танец безумной Иродиады, заставившей пролить кровь святого. Исполни лучше пляску Давида перед Кивотом Завета для прославления Бога. Такие мирные упражнения вполне подходящи для императора-христианина»⁶⁵. В отличие от благопристойных танцев перед царем Давидом, буйный экстатический порыв в танце Саломеи всячески подчеркивали. Как будто одержимая дьяволом, танцовщица пляшет на руках, извивается змеей (табл. 5, 2). Недаром Иродиаду и ее дочь сравнивали с двумя змеями. На рельефах клиросных сидений в соборе Амьена прельстительный танец Саломеи ассоциируется с образом дрессированной обезьяны — демона вожделения⁶⁶.

Согласно каталонскому средневековому преданию, Иродиаду, нередко отождествляемую с Саломеей, постигла страшная кара: от полуночи до первых петухов она осуждена вечно носиться над землей в бурной пляске ночной бури. В немецких поверьях Иродиада — это ведьма, крутящаяся в вихре непогоды⁶⁷.

«Невеста сатаны»

«О злое проклятое плясание, о лукавыя жены многовертимое плясание, — читаем в одном древнерусском поучении (по рукописи XVII в.), — пляшущи бо жена — любодейца диаволя, супруга адова, невеста сатанина; вси бо любящии плясати безчестие Иоанну Предтече творят...»⁶⁸. Женские танцы вызывали постоянные нападки духовенства, которое грозило отверженным «кошунницам бесовским» суровыми карами. В древнерусской повести «О танцующей девице» (рукопись XVII в.) бесы похитили «девку некую», проводившую святые дни в веселье и танцах. «И занесоша ю беси в геену, и тамо ю тако опалиша, иже ни един влас на главе ея не бысть...»⁶⁹. В другой старинной повести рассказывалось, как смоленские девицы устроили «бесстыдное беснование» в ночь на Ивана Купалу. Проклятые Георгием Победоносцем, они превратились в камни.

Беспутные танцовщицы вместо «радости духовной» творят «радости бесовские». Они находятся под эгидой демонов и пляшут под их музыку — так считали ревнители благочестия. В английской Псалтири XIII в. бес, хлопая в ладоши («плесканья сатанина»), ритмизирует танец девушки, идущей на руках (табл. 7, 3)⁷⁰. На капители церкви Сен-Дени в Амбуазе (XII в.) акробатке аккомпанирует демонический козел-флейтист (табл. 8, 1)⁷¹. Рядом с козловидным злым духом изваян Сатана — изобретатель и распорядитель танцев. По другую сторону танцовщицы помещен крылатый дракон, который воплощает зло во всех его формах. Сидящий мужчина обнял чудовище за шею. Плясунья выступает в самом устрашающем окружении. Предельная концентрация нечистой силы подчеркивает преступность ее деяний. Маленький драконовидный монстр с зеленой мордой нарисован между вольтником и танцовщицей на бордюре «Книги сокровищ» Брунетто Латини (табл. 8, 2) — с драконами сравнивали плясунов и плясуний⁷². Демон-барабанщик, заставляющий женщину танцевать, вырезан на деревянном сидении хора в капелле Вестминстера (XVI в.)⁷³.

Тема нечестивой пляски под звуки бесовской музыки привлекала проповедников. По мнению французского историка и богослова Жака де Витри (1180—1244), женщины, ведущие танец, носят на шее невидимый колокольчик дьявола. Нечистый не упускает их из вида, подобно пастуху, который следит за коровой, указывающей, где пасется стадо, звоном колокольчика⁷⁴. Доминиканец Этьенн де Бурбон (ум. 1261) утверждал, что некий святой человек видел лукавого в образе маленького эфиопа, который скакал на голове танцовщицы⁷⁵.

Моралисты не отличали жонглересс от любострастных куртизанок — «блудниц вавилонских». Женщина, пустившаяся в пляс, — заведомая бес-

стыдница: «Пляшущая бо жена многим мужам жена есть»⁷⁶. На миниатюре манускрипта X в. с «Психомахией» Пруденция порок *Luxuria* (Роскошь, Изнеженность, Разнузданность) олицетворен аллегорической фигурой женщины, которая танцует под звуки лиры и свирели (табл. 7, 4)⁷⁷.

Одно из средств дьявольского соблазна — непокрытые распущенные волосы и искусные прически «непотребных» танцовщиц. Клирики сравнивали их с языками адского пламени. В Европе существовало поверье, будто злая сила ведьм заключена в их прекрасных волосах. По русским народным представлениям, простоволосые женщины вызывали многие бедствия: гнев домового — покровителя домашнего очага, болезни людей, падеж скота и неурожай. Отсутствие головного убора — одна из примет нечистой силы (русалки, кикиморы). В романской скульптуре Испании этот признак крайней разнузданности особенно подчеркнут. Девушки, одетые в облегающее грудь платье, изогнулись в горячей экспрессивной пляске. Пряди волос, спадающие до земли, напоминают языки огня, которые увлекают души зрителей в пекло (табл. 2, 1). На капители в Биота (Арагон) арфист, помещенный левее танцовщицы, играет паре влюбленных — намек на грех сладострастия в связи с привораживающим танцем.

Пляски с распущенными волосами восходили к древним магическим действиям: опасались, что наличие узла или чего-то стягивающего на голове отрицательно скажется на эффективности обряда⁷⁸.

Танцоры, акробаты

В «Жонглере Богоматери», французской стихотворной легенде анонимного автора XIII в., перечислены «головоломные штуки» из репертуара искусного танцовщика-акробата:

И стал он прыгать и летать,	Потом свершил он ряд летаний,
Вперед, назад себя метать;	Какие делают в Бретани;
Перевернулся раз он пять...	Потом, с искусством ускорений,
И снова начал ряд фигур,	Какие делают в Лорени;
И головой он сделал тур,	И римский сделал тур в конце,
Потом он сделал тур испанский,	И с преданностью на лице
Потом французский и шампанский;	Изящный танец начал он... ⁷⁹

Длинный перечень «туров», танцевальных па, прыжков и поворотов, получивших наименования различных стран и областей, свидетельствует о многообразии и четкой дифференцированности плясовых и акробатических элементов, о разработанной технике мастеров акробатики. Их сольные и групповые номера получили отражение в изобразительном искусстве

(табл. 10—11). Значительно меньше известно о мужских сольных танцах, так как они слишком тесно переплетались с другими «цирковыми» жанрами. Танцевальные элементы органично входили в выступления акробатов, эквилибристов, музыкантов, дрессировщиков, включались в состав пантомимы.

Танцоры

Одно из наиболее ранних средневековых изображений танцоров находим на миниатюре английской Псалтири VIII в.⁸⁰ Восседавший на троне Давид-псалмопевец наигрывает на шестиструнном инструменте. По сторонам престола стоят «чиновники» с орудиями для письма, музыканты с охотничьими рогами и трубами. У подножия трона два плясуна, откинувшись назад, бойко танцуют вприсядку. Они скачут на согнутых коленях, поочередно выбрасывая ноги вперед и хлопая в ладоши. Вероятно, зарождение этой динамичной, со стремительными прыжками пляски восходило к отдаленным временам, когда она относилась к миру языческих ритуалов. На миниатюре Радзивилловской летописи похожие плясовые коленца демонстрирует участник вятических игрищ «между селами».

На серебряном с чернью браслете из Тверского клада (конец XII — первая треть XIII в.) между двух пирующих «блудных жен» выгравирован «глумец» в вышитой на груди парадной рубахе, заправленной в штаны. Он исполняет быстрый, с сильной порывистой жестикуляцией танец: голова высоко поднята, движения рук стремительны и размашисты, выступающая правая нога резко выдвинута вперед, носок левой едва касается земли⁸¹. «Русские в танцах не ведут друг друга за руку, как это принято у немцев, но каждый танцует за себя и отдельно. А состоят их танцы больше в движении руками, ногами, плечами и бедрами» (Адам Олеарий)⁸². Инициал «В» Псалтири 1395 г. из Онежского Крестного монастыря образован фигурой удалого скомороха — «плясца» в желтом колпаке и красных сапожках, который танцует на коленях, хлопая в ладоши⁸³. Рукоплескания («дланми плескание») во время пляски имели не только музыкально-ритмическое, но и магическое назначение: духовенство осуждает их как явный языческий обычай.

Сопровождая свою игру пением или шуточными репликами, пританцовывали музыканты. Приплясывали игроки на виоле (Градуал из Невера, 1060 г.)⁸⁴. На капители церкви св. Якова в Регенсбурге шпильман со смычковым инструментом выделяет замысловатые коленца. Рядом с ним исполнитель акробатического танца (табл. 9, 1)⁸⁵. В инициале московского Евангелия XIV в. приплясывает гусяр-скоморох. Рядом реплика художника: «Гуди гораздо»⁸⁶.

Атрибутами разгульных плясок, в которых сплелись игровое действие, гротеск, буффонада, служили сосуды с хмельным обрядовым зельем. Возможно, первоначально танцы с ними были связаны с магией вызывания дождя. «А друзии веруют в Стрибога, Дажьбога и Переплута, иже вертячеся ему пють в розех (курсив наш. — В. Д.)... и тако веселящеса о идолах своих», — говорится в древнерусском поучении против язычества⁸⁷. В инициалах новгородских рукописей XIV в. «потешные ребята» — скоморохи в шутовских коронах и красных сапогах — исполняют задорный танец вприсядку (табл. 9, 2, 3). Один «смехотворец», с ведерком в руке, сохраняя равновесие на биконическом пьедестале, поднимает кубок, словно провозглашает здравицу (табл. 9, 3). Второй плясун, не расставаясь с кувшином, пьет из большого ритона (табл. 9, 2). Вывороченные ноги обоих скоморохов, словно цепью, опутаны узлами плетения: их резкие движения как бы скованы. В новгородском недельном Евангелии XIV в. инициал «Р» оформлен в виде фигурки скомороха, танцующего с кубком и мечом⁸⁸. Танцовщики удерживали сосуды на лбу и подбородке, не проливая ни капли содержимого⁸⁹. Армянские скоморохи-гусаны в конусовидных колпаках показывали акробатические пляски с горящими светильниками (Евангелие 1475 г. из Матенадарана)⁹⁰.

В своеобразном экспансивном танце изображены два жонглера в испанском «Апокалипсисе Беатуса» конца XI в. (табл. 9, 4)⁹¹. Миниатюра не мотивирована смежным текстом. Один из жонглеров заливчато танцует, вскидывая ноги и играя на смычковом инструменте. Его товарищ пляшет, держа за шею крупную птицу с гребнем (петуха?), которая клюет его в лицо. Плясун заносит над птицей виноградный (?) нож, как будто намереваясь отрубить ей голову. Вся обстановка танца, странные башмаки его участников, снабженные «котурнами», свидетельствуют о ритуальном характере действия, о жертвенной роли птицы, обреченной на заклание.

Вплоть до начала XX в. в календарной обрядности европейских народов, в том числе у испанцев, сохранялись масленичные представления с обезглавливанием петуха⁹². В Средние века это был серьезный ритуал, связанный с аграрно-магическими заклинаниями: приносили в жертву птицу, которой приписывали обеспечение плодородия. В Галисии и Кастилии во время карнавальная игры «петушиный король», петухов, подвешенных на веревке, торжественно зарубали саблей под декламацию шуточных стихов. Последнего петуха — «духа зерна» — приносили в дар земле: по горло закапывали и бросали в него саблей или отрезали голову косой. В кастильских деревнях птицу обезглавливали скачущие всадники; мальчишки с завязанными глазами старались отрубить ей голову серпом⁹³. Пережиточный обряд

казни петуха местами превратился в комический спектакль — пародию на судопроизводство⁹⁴. Но в его основе видят жертвоприношение священной птицы языческому божеству плодородия или умерщвление одряхлевшего духа растительности⁹⁵. В Германии, Словакии, Болгарии убиение петуха совершали на празднике конца жатвы. «Жатвенному петуху» — олицетворению духа хлеба — срезали косой голову на поле, что должно было обеспечить хороший урожай. В Трансильвании перья жертвенного петуха подмешивали к зернам от последнего снопа и весной рассеивали их по пашне. В качестве воплощения духа хлеба петух якобы обладал животворящей оплодотворяющей силой: его смерть отождествляли с жатвой. В Бадене ритуал сопровождался танцем: плясали в сарае вокруг шеста, на котором сидел петух (ср. с обычаем воздвигать майское дерево с фигуркой петуха на верхушке), на сеновале играли музыканты⁹⁶. В Словакии всех присутствующих на казни птицы кропили петушиной кровью, каждый должен был отведать ее мясо⁹⁷. Параллелью кастильской миниатюре служат и армянские свадебные обычаи, уцелевшие до начала XX в. Вечером в последний день свадьбы дружки

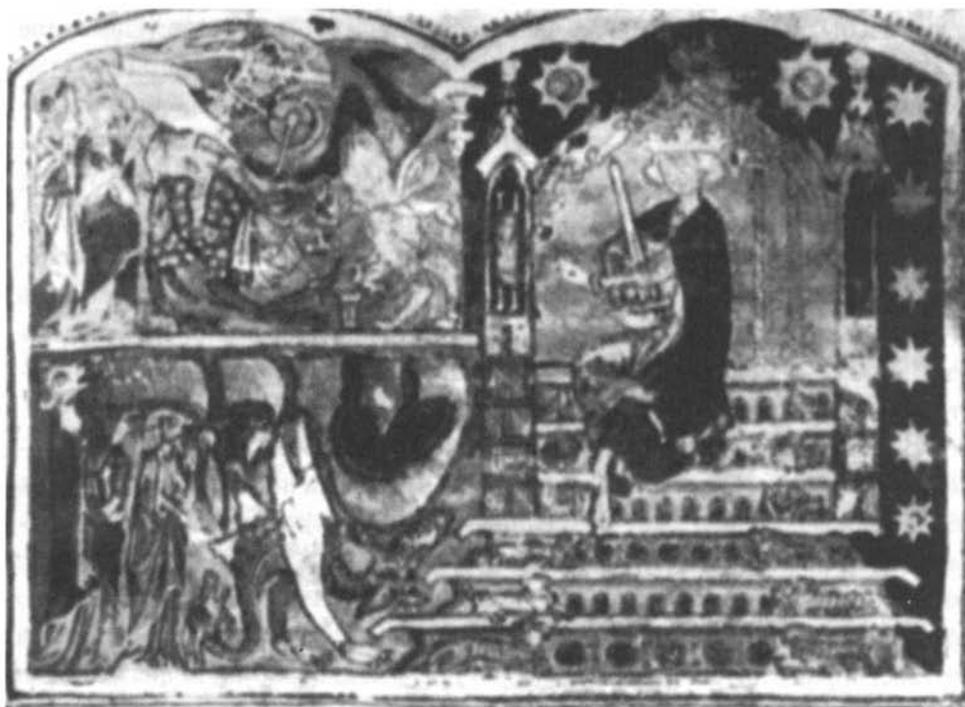


Рис. 4. Суд Соломона

Еврейский молитвенник. Южная Германия, около 1320 г.
(Будапешт, библиотека Академии наук, MS. A384, f. 183)

жениха поочередно танцевали во дворе, держа в одной руке живую курицу или петуха, а в другой — кинжал либо саблю. Последним выступал жених. Немного поплясав, он ударял птицу шеей о саблю и отрубал ей голову. Тотчас же курица переходила в собственность музыканта-зурначи ⁹⁸.

Акробаты

Фигуры акробатов находим в романской пластике Франции, Англии, Италии, Швеции, в готической скульптуре и маргинальных иллюстрациях. Судя по изобразительным материалам, акробаты-солисты выполняли стойки на руках, согнутых в локтях, или на голове с опорой на руки и с соединенными ногами, балансировали на высоких пьедесталах — «этажерках» (табл. 12, 3) — или на одной руке (табл. 12, 1). В еврейском молитвеннике XIV в. акробат, стоя на руках, пытается выпить содержимое кубка (рис. 4) ⁹⁹. К излюбленным трюкам относились прыжки сквозь кольцо. В «Романе об Александре», например, двое юношей держат обруч, третий, положив свой плащ на землю, изготовился прыгать (рис. 5).

Гимнасты демонстрировали сложные номера пластической акробатики. В медальоне архивольта церкви Сен-Мадлен в Везеле акробат изогнулся колесом, так что его макушка прилегает к ступням, а кисти рук охватывают щиколотки (табл. 10, 1) ¹⁰⁰. В позе задней складки представлены жонглеры и на капители нефа той же церкви ¹⁰¹, и на архивольте храма в Фуссе (табл. 10, 2) ¹⁰².

В медальоне восточного косяка «портала приоров» собора в Эли акробат, выполняющий задний мостик, показан в обстановке светского дворцового праздника (табл. 10, 3) ¹⁰³. В верхнем круге под изображением замка двое целующихся влюбленных держат общую чашу. Нижние медальоны заняты пирующими и музыкантами (на соседней колонке неподалеку от акробатов вырезан поводырь медведя). Не навеяны ли некоторые сцены на «портале приоров» легендой о Тристане и Изольде? Можно предположить, что в третьем от верха медальоне служанка принцессы наливает в чашу любовный напиток, а затем подносит его своей госпоже (второй медальон). В верхнем круге Тристан и невеста короля Марка испивают магическое зелье, связавшее их навеки. В самый нижний медальон вписан корабль с двумя гребцами (судно, на котором Тристан и Изольда плыли в замок Гинтажель — резиденцию короля?). Арфист в одном из кругов тоже напоминает о Тристане (Тристрате), который тешил своей игрой Марка (Маркиса) и его придворных. «Вечером, когда король насытился, в замке начались развлечения... Тогда Тристрам взял арфу и провел пальцами по всем ее струнам и сыграл такую красивую мелодию, что король и все, кто слышал ее, восхитились. Все хвалили Тристрама за

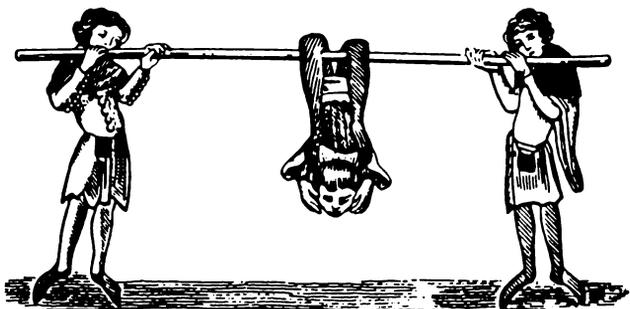
его искусство и учтивость, за то, что он умеет угодить и знает столько развлечений» («Сага Тристрама и Исонды», 1226 г.)¹⁰⁴.

Акробаты выступали и во дворцах мусульманских владетелей. На титульном листе «Макам» аль-Харири (XIV в.) пирующий правитель смотрит представление акробата, который под аккомпанемент лютни и тростниковой флейты фиксирует мостик на большой чаше-пьедестале (рис. 6)¹⁰⁵. Гимнасты так сильно изгибались назад, что просовывали голову между ног, придерживая колени руками (табл. 10, 4)¹⁰⁶. Акробат в подобной позе был изваян на северном портале церкви Сен-Мартен в Туре (середина XI в.). Это изображение у врат одной из самых почитаемых святынь Франции напоминало паломникам в Сант-Яго-де-Компостеллу о представлениях жонглеров на папертях храмов, встречавшихся на их пути¹⁰⁷. Капитель собора в Монреале (Сицилия) занята акробатом в положении передней складки (табл. 10, 5)¹⁰⁸.

Как и жонглерессы, акробаты демонстрировали упражнения с мечами: прогибались дугой над перекрещенными клинками (табл. 10, 7)¹⁰⁹; в позиции заднего мостика держали остриями у шеи кинжалы (табл. 12, 2). Во французской Псалтири с Бревиарием (XIV в.) юноша готовится к опасному номеру с прогибом над остриями двух мечей¹¹⁰. В каталонской Библии (около 1100 г.) акробат стоит вниз головой на лезвии меча, держа его рукоять и острый конец¹¹¹; на фреске церкви Сан-Хуан-де-Бои в Лериде (около 1100 г.) он опирается головой на два меча¹¹².

Основные трюковые элементы мужской акробатики — стойку на руках и на голове с опорой на руки, стойку на руках с прогибом над скрещенными мечами, задний мостик, заднее сальто — демонстрирует афиша фокусника на рисунке немецкой «Домашней книги» («Домостроя») XV в.¹¹³. Акробаты в позе переднего и заднего мостика изображены на похожей афише, которую вывесили скоморошествовавшие бесы на гравюре по рисунку Питера Брейгеля Старшего (табл. 12, 4)¹¹⁴.

Рис. 5. Акробаты
«Роман об Александре».
Брюгге, 1338–1344 гг.
(Оксфорд, Бодлеянская
библиотека, MS. 264,
f. 64v, 108v) Прорисовки
Джозефа Стратта



На капители церкви в Анзи-ле-Дюк (Бургундия) акробат корчится и извивается, как змея (табл. 10, 9)¹¹⁵. Плавные изгибы торса и ног жонглера соответствуют извивам хвостов рептилий, которые его фланкируют. В изломанных позах показаны «бескостные» акробаты на капители собора в Чефалу (табл. 10, 6)¹¹⁶. Их тела согнуты вдвое, так что ступни и голова, расположенная между ног, поддерживают абаку капители, а руки упираются в ее базу. Видимо, акробат исполняет «лягушку» — фигурную стойку на руках с заложенными за плечи ногами. Лягушкой прыгает демон-акробат на гравюре Брейгеля. На туловище он балансирует чашей, а зубами достает с полу монету-крейцер, чтобы бросить ее в чашу (табл. 12, 1). В «Романе об Александре» акробат, сложившись пополам, висит на горизонтальном шесте, который держат двое юношей (рис. 5). «Люди без костей», «человеко-змеи» — представители особой разновидности акробатики — демонстрировали телесные метаморфозы, вызывавшие содрогание у очевидцев. Детей начинали обучать с четырех-пяти лет, когда кости и суставы еще сохраняли гибкость. Подражая прыжкам лягушки или обезьяньему бегу, акробаты выворачивали суставы в любую сторону самым противоестественным образом. Спины, руки и ноги столь причудливо переплетались, завязывались в такие замысловатые узлы, что зрители теряли ощущение человеческой плоти. Всевозможные вывихи членов тела использовали в комических номерах и музыкальной эксцентрике. В английской Псалтири XIII в. акробат, ударяющий в кимвалы, обернулся вокруг собственной оси. Его ступни остались неподвижны, а лицо очутилось между ногами с противоположной стороны (табл. 10, 8)¹¹⁷.

Групповая акробатика

Акробаты выступали не только в одиночку, но и группами по два-три человека. Один из партнеров — силовой акробат, или так называемый нижний, — служил опорой. Обладая незаурядной физической силой и отличным чувством равновесия, он поднимал и удерживал верхнего в сложных трю-



ковых положениях. Верхний, более легкий участник номера, тренированный в эквилибристике и прыжках, исполнял различные упражнения, опираясь на руки, плечи или голову партнера (парный эквилибр).

На капители церкви Сан-Исидоро в Леоне (XII в.) акробаты образуют живую пирамиду: двое нижних, стоя на коленях и перегнувшись назад, поддерживают третьего, сидящего на корточках ¹¹⁸. Верхний акробат в пальметовидной короне, с витой гривной-обручем на шее неподвижно застыл, словно некий языческий божок. В чешской Библии XIV в. высокий и мощный жонглер, приплясывая, поднимает на вытянутых руках своего напарника — юношу умеренного веса. Верхний демонстрирует нечто вроде буффонного трюка: размахивая капюшоном, пытается поймать бабочку (табл. 11, 1) ¹¹⁹. Похожий акробатический дуэт находим в «Часослове Иоанны Эвре» (Париж, 1325—1328), причем верхний гимнаст держит инициал «О». Рядом гибридный монстр в короне, с дрессированной собакой и юноша — балансер шестом ¹²⁰. На консоли собора в Эксетере (XIV в.) акробат стоит вниз головой над менестрелем со смычковым инструментом (табл. 11, 2) ¹²¹.

Сложные формы приняла групповая акробатика в Византии. На диптихе консула Анастасия 517 г. (Эрмитаж) в акробатических играх участвует группа из восьми человек. Пятеро взрослых подбрасывают и ловят маленьких детей. Кувыркаясь в воздухе и исполняя головокружные сальто, акробаты выстраиваются в хитроумные пирамиды.

Инициал «Гомилий» Григория Назианзина (XI в.) оформлен в виде трех атлетов: верхний выполняет мостик с опорой на головы нижних (табл. 11, 3) ¹²².

Особенно поражал иностранцев, побывавших в Константинополе, фейерверк трюков с балансированием гибким лобовым шестом. Нижний атлет брал шест на лоб и балансировал им. На верхушке шеста выступали от одного до трех мальчиков легкого веса. Все усилия нижнего были направлены на сохранение равновесия этой шаткой живой площадки, которая приобрела крайнюю неустойчивость из-за непрерывных прыжков и гимнастических упражнений верхних гимнастов. Номера акробатов с лобовым шестом требовали точной согласованности, отрепетированности малейших движений. Они привлекали внимание уже раннехристианских авторов, например Иоанна Златоуста: «Держа шесты на своих лбах, они сохраняли их неподвижными, словно те были деревьями, укоренившимися в земле. Вызывали удивление не столько эти упражнения, сколько маленькие дети, стоящие на верхушке шеста и борющиеся друг с другом, а также то обстоятельство, что акробаты не пользовались ни руками, ни другими частями тела, но только лбами, которые, по-видимому, были надежным средством, чтобы нести и удерживать шест неподвижным...» ¹²³.



Рис. 6. Акробат на царском пиру

Аль-Харири. «Макамы». Титульный лист. Египет, 1334 г.
(Вена, Национальная библиотека, А. Ф. 9).

Спустя пять с половиной веков о подобном зрелище при константинопольском дворе вспоминал Лиутпранд Кремонский — посол итальянского короля Беренгария к императору Константину VII Багрянородному в 949 г. В высокий зал, где за столом пировали василевс и его гости, призывали актеров-мимов, музыкантов и акробатов. «Вышел один человек, который нес на лбу шест, не придерживая его руками, в 24 или даже более фута, а на нем локтем ниже верхнего конца была перекадина длиной в два локтя. Затем привели двух нагих мальчиков — на них были только набедренные повязки. Они карабкались вверх по шесту и выполняли там трюки, потом, перевернувшись головой вниз, спускались по нему, а он оставался неподвижным, словно бы врос корнями в землю. Наконец, после того как один из мальчиков спустился, другой, оставшись один, продолжал выступление; это привело меня в еще большее изумление, потому что, пока находились на шесте оба, это казалось вполне возможным, ведь они, хотя, слов нет, и были искусны, но управляли шестом, на который взбирались, благодаря одинаковой тяжести. Но каким образом один, оставшись наверху шеста, сумел сохранять равновесие так, чтобы и выступить с номером и спуститься невредимым, — это меня поразило настолько, что мое удивление не укрылось даже от самого императора» («Антаподосис») ¹²⁴.

Рассказу Лиутпранда соответствуют инициалы греческих манускриптов XI—XII вв., изображающие акробатов. В их числе атлет-гигант с руками на поясе, который балансирует лобовым шестом, снабженным наверху поперечной перекадиной. На шесте исполняют гимнастические трюки один или двое мальчиков (табл. 11, 4—6) ¹²⁵. Тот же номер под музыку арфиста демонстрируют акробаты в композиции олифанта (охотничьего рога из слоновой кости) X—XI вв. из музея в Ясберени (Венгрия) ¹²⁶. В декоре эмалевой чаши сельджукского эмира Артукида Сикман ибн Дауда (1114—1144) в роли верхних «работают» трое детей ¹²⁷. Атлет с вертикальным шестом, по которому поднимается мальчик (возможно, шест вставлен сзади в гнездо поясного ремня), представлен на фреске юго-западной башни Киевской Софии (XI в.) ¹²⁸. Перечисленные памятники отражают влияние византийской художественной культуры.

Но Византия не обладала монополией в этом виде групповой акробатики. Историк Никифор Григора (XIV в.) был в восхищении от акробатического искусства выходцев из Египта, выступивших на ипподроме Константинополя. В их программу входил номер, некогда описанный Лиутпрандом: «Иной ставил на голову свою длинное копьё, не меньше трех сажень, снизу доверху обвитое веревкой, образовавшей выступы, за которые мальчик ухватывался руками и ногами и, поочередно передвигая руки и ноги, в короткое время достигал самой верхушки копьё, с которой потом и спускался вниз. В то же

самое время имевший на голове копье безостановочно прохаживался взад и вперед»¹²⁹.

В VII–X вв. похожие трюки, но более изощренные, изобретали дальневосточные актеры. Их показывали правителям китайской династии Тан: «Однажды император устроил в башне „Циньчжэнлоу“ большое музыкальное представление. В это время в Цзяофане особым искусством славилась госпожа Ван. Она держала на голове бамбуковый шест в сто чи высотой, шест оканчивался площадкой с деревьями и горами, напоминавшими Фанчжан и Инчжоу, и маленький мальчик с красным флажком в руках без устали плясал, то появляясь среди деревьев и гор, то скрываясь за ними»¹³⁰.

Роспись на парадном луке VIII в. из храмовой сокровищницы в Сёоин (Нара) дает представление о мастерстве дальневосточных эквилибристов (рис. 7)¹³¹. Атлет-великан, способный выдержать огромную нагрузку, балансирует на голове очень высоким шестом-мачтой. На мачте выступают семь верхних акробатов: один готовится к подъему, двое взбираются по наклонным жердям, двое выполняют упражнения на поперечной перекладине (один из них висит на «зубнике»), остальные подбираются к верхушке мачты. Построение исполнителей симметрично, так что вес распределен равномерно. На том же луке изображена акробатическая пирамида. В ее основании — богатырь в набедреннике, который удерживает на своих плечах и руках четверых гимнастов.

Акробатам аккомпанировали на смычковых инструментах (табл. 11, 2), дудке (табл. 10, 2) или маленькой флейте с барабаном. На их поясах и щиколотках позванивали бубенцы (табл. 11, 1; 12, 1, 2). Бубенчиками украшали и обручи, которыми жонглировали во время трюков (табл. 12, 1).

В Византии специальная легкая одежда акробатов состояла из набедренной повязки, иногда в сочетании с короткой безрукавной курткой (табл. 11, 3). Выступали и в туниках до колен, полы их заправляли за пояс. На сицилийских капителях акробаты показаны обнаженными (табл. 10, 5). В романской скульптуре их изображали в рубахах до колен или даже до пят, с узкими рукавами. Одежды разделаны полосами-складками или украшены орнаментом (табл. 10, 4).

Буффоны Сатаны

На гравюре по рисунку Питера Брейгеля Старшего «Святой Иаков и маг Гермоген» (1565) в шабаше безобразных демонов, похожих на ярмарочных шутов-буфонов, принимают участие и акробаты. В бешено мечущемся сатанинском сборище приспешники мага демонстрируют чудеса ловкости (табл. 12, 1–4).



Рис. 7. Акробаты и музыканты
Роспись на парадном луке.
Китай, VIII в. (сокровищница
в храме Сёоин в Нара, Япония)

Взгляд на акробатов как на шутов Сатаны отражен в романской скульптуре. На капители церкви в Анзи-ле-Дюк акробата теснят демонические чудовища, которые вот-вот вопьются в него (табл. 10, 9). Извивающееся тело атлета, этого грешного представителя мира осужденных, как будто стремится к слиянию со змеевидными монстрами.

В еврейском молитвеннике XIV в. акробат противопоставлен вершащему суд царю Соломону и праведникам, которые подходят к его легендарному трону (миниатюра относится к «Песне песней»). Акробат пляшет на руках под музыку демона — игрока на флейте и барабане, который оседлал другого беса с колокольчиком на шее (рис. 4). Возможно, эта группа символизирует дьявольские искушения на пути праведных в их стремлении постичь пророческую премудрость Соломона.

Акробаты воплощали сущность нечестивой светской жизни: они играли не для Бога, но для толпы или земного владыки, прививая вкус к позорным развлечениям. В латинской рукописи XI в. посрамленное Высокомерие уподоблено акробату, падающему с шеста (нижняя зона миниатюры). Фигура атлета, которого постигла неудача, может восходить к сценам цирковых игр на консульских диптихах (табл. 12, 5)¹³². На капители из монастыря августинцев в Тулузе (конец XI в.) рядом с игроками в кости (?) изображены акробат и арфист в шапке с двумя острыми концами¹³³. Эти носители пороков, осуждаемых церковью, противостоят праведникам, выводимым из ада Христом (композиция в нижней части капители).

На архивольте портала церкви в Фуссе (Вандея) акробаты связаны с идеей апостольского просветительства. Очевидно, в контексте скульптурной программы они олицетворяют жителей отдаленных областей, обращаемых апостолами в истинную веру (табл. 10, 2). К числу обитателей неизведанных земель и морей принадлежат сирена-рыба и химерические существа. Центральную часть архивольта занимают Христос и символы евангелистов в окружении 12 апостолов; акробаты, музыканты и представители фантастической фауны помещены на концах его дуги. К одному из акробатов подходит апостол с крестом в руке. Язычники предстают в обличи жонглеров, беснующихся в дикой акробатической пляске¹³⁴.

В медальоне архивольта центрального портала церкви в Везеле акробат находится над головой Христа, на верхнем замковом камне дуги (табл. 10, 1). В других медальонах архивольта изображены 12 знаков Зодиака и работающие крестьяне из календарного цикла 12 месяцев. Тимпан портала посвящен теме миссии апостолов, которые проповедают учение Христа чудовищным племенам Азии и Африки: пигмеям, псоглавцам, панотиям-ушанам. В энциклопедической программе скульптуры портала деяния апостолов предстают в космическом аспекте. Христос повелевает не только пространством, распространяя свою власть на все народы Земли, но и временем — годовым циклом с постоянными сменами сезонов и месяцев (медальоны архивольта). Предполагают, что акробат и три соседних с ним медальона с фигурами орла, собаки (?) и сирены олицетворяют три элемента: воздух (орел), землю (акробат и собака) и воду (сирена)¹³⁵. В зодиакальном цикле гимнаст, выполняющий колесо, мог символизировать круговорот времен года¹³⁶.

Не исключено, что акробат Везеле, тело которого образует круг, связан с лунарной символикой. В астрологической знаковой системе «детьми Луны» считали уличных акробатов и фокусников — мастеров искусства иллюзии. На рисунке в немецкой «Домашней книге» среди «детей Луны» видим бродяг, художников, моряков, странствующих студентов. За спиной фокусника-престижителя, который показывает фокусы этому беспокойному люду, висит листок, афиширующий акробатические трюки.

Примечания

¹ Faral E. Les jongleurs en France au Moyen-âge. Paris, 1910. P. 273, 274.

² О танцовщицах в искусстве Византии и Ближнего Востока IX—XII вв. см.: Даркевич В. П. Светское искусство Византии. Произведения византийского художественного ремесла в Восточной Европе X—XIII вв. М., 1975. С. 177—179. Илл. 270—273.

³ Там же. Илл. 255.

⁴ *Gougaud L.* La Danse // Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie. Paris, 1920. IV, 1. P. 248.

⁵ *Francovich G.* Benedetto Antelami. Milano; Firenze, 1952. 2. Tav. 5, 99.

⁶ *Buchthal H.* Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem. Oxford, 1957. Pl. 154, a.

⁷ *Лапковская Э. А.* Прикладное искусство Средних веков в Государственном Эрмитаже. М., 1971. С. 20. Илл. 19.

⁸ *Schapiro M.* An illuminated English Psalter of the Early Thirteenth Century // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1960. XXIII. Pl. 22.

⁹ В саксонских переводах Евангелия говорится, что дочь Иродиады «прыгала», «скакала», «кувыркалась» (а не «плясала») перед Иродом (*Strutt J.* Sports and Pastimes of the People of England. London, 1830. P. 208).

¹⁰ *Réau L.* Iconographie de l'art chrétien. Paris, 1956. II, 1. P. 453.

¹¹ *Aubert M.* La sculpture française au Moyen-âge. Paris, 1947. P. 67.

¹² *Reuter E.* Les représentations de la musique dans la sculpture romane en France. Paris, 1938. P. 64. Pl. XVIII.

¹³ Поэзия вагантов / Изд. подгот. М. Л. Гаспаров. М., 1975. С. 204.

¹⁴ *Svanberg J.* Gycklarmotiv i romansk konst och en tolking av portalrelieferna på Härja kyrka. Stockholm, 1970. Ill. 15.

¹⁵ *Wesenberg R.* Bernwardinischen Plastik. Zur Ottonischen Kunst unter Bischof Bernward von Hildesheim. Berlin, 1955. Abb. 275.

¹⁶ *Randall L. M. C.* Images in the Margins of Gothic Manuscripts. Berkeley; Los Angeles, 1966. Ill. 490.

¹⁷ *Seebass T.* Musikdarstellung und Psalterillustration im früheren Mittelalter. Bern, 1973. 2. Taf. 9.

¹⁸ *Smits van Waesberghe J.* Musikerziehung. Lehre und Theorie der Music im Mittelalter // Musikgeschichte in Bildern. Leipzig, 1969. Bd III. Lfg 3. Abb. 16.

¹⁹ *Janson H. W.* Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance. London, 1952. Pl. XXIX, b.

²⁰ Радзивилловская или Кенигсбергская летопись. Фотомеханическое воспроизведение рукописи. СПб., 1902. Л. 6 об.; *Даркевич В. П., Монгайт А. Л.* Старорязанский клад 1966 г. // СА. 1967. 2. С. 218–221. Рис. 7–9; *Никольская Т. Н.* Кузнецы железу, меди и серебру от вятич // Славяне и Русь. М., 1968. Рис. 1; *Рыбаков Б. А.* Русское прикладное искусство X–XIII вв. Л., 1971. С. 104, 106. Илл. 149, 157, 160; Произведения искусства в новых находках советских археологов. М., 1977. С. 190–193. Илл. 3, 21.

²¹ *Архангельский А. С.* Театр допетровской Руси. Казань, 1884. С. 3, 4.

²² *Holmes U. T.* Daily Living in the Twelfth Century. Madison, 1962. P. 211.

²³ *Rokseth Y.* Les femmes musiciennes du XII-e au XIV-e siècle // Romania. Paris, 1935. LXI, 244. P. 465; *Кретъен де Труа.* Эрек и Энида. Клижес / Изд. подгот. В. Б. Микушевич, А. Д. Михайлов, Н. Я. Рыкова. М., 1980. С. 66.

- ²⁴ Поэзия трубадуров. Поэзия миннезингеров. Поэзия вагантов. М., 1974. С. 67.
- ²⁵ Kosmer E. The «Noyons Humoure of Lecherie» // The Art Bulletin, 1975. LVII, 1. P. 5.
- ²⁶ Robb M. The Art of the illuminated Manuscript. New York; London, 1973. Ill. 158.
- ²⁷ Обри П. Трубадуры и труверы. М., 1932. С. 29.
- ²⁸ Gotische Plastic in Europa. Frankfurt am Main, 1962. Abb. 44.
- ²⁹ «Ноги ее переступали одна перед другой под ритм флейты и кроталов. Округленными движениями рук она кого-то манила, кто все убежал от нее. Запела арфа; в ответ раздалась приветственные возгласы толпы. Расставив ноги и не сгибая колен, девушка вся изогнулась так, что подбородком коснулась пола... Она упала на руки, пятками вверх, прошла так по помосту, точно огромный скарабей, и сразу застыла» (Флобер Г. Иродиада // Флобер Г. Избр. соч. М., 1947. С. 535, 536).
- ³⁰ Sculptures romanes des musées de France. Paris, 1958. Ill. 53; Svanberg J. Gycklarmotiv... Ill. 23.
- ³¹ Jullian R. L'Eveil de la sculpture italienne // La sculpture romane dans l'Italie Nord. Album. Paris, 1949. Pl. LXV, 5.
- ³² «The Year 1200» A Centennial Exhibition Museum of Art. N. Y., 1970. I. N 155; Demus O. Romanische Wandmalerei. München, 1968. Abb. 11.
- ³³ Leisinger H. Romanische Bronzen. Zürich, 1956. Taf. 65.
- ³⁴ Dubourg-Noves P. Guyenne romane. Paris, 1969. Tabl. 90.
- ³⁵ Gotische Plastic in Europa. Abb. 145.
- ³⁶ Sztuka polska. T. 1. Przedromańska i romańska do schyłku XIII wieku. Warszawa, 1971. S. 108, 109.
- ³⁷ Randall L. M. C. Images... Ill. 617.
- ³⁸ Arte Medieval Navarro. V. 4. Arte Gotico. Pamplona, 1973. Lám. 138, b.
- ³⁹ Royer A. Histoire universelle du théâtre. Paris, 1869. 1. P. 230–232.
- ⁴⁰ Rudwin M. J. The Origin of the German Carnival Comedy. N. Y., 1920. P. 52.
- ⁴¹ Svanberg J. Gycklarmotiv... Ill. 24.
- ⁴² Zarnecki G. The Early Sculpture of Ely Cathedral. London, 1958. Ill. 94.
- ⁴³ Tristram E. W. English Wall Painting of the Fourteenth Century. London, 1955. Pl. 42.
- ⁴⁴ Sharp C. J., Oppé A. P. The Dance. London, 1924. P. 11. Ill. b.
- ⁴⁵ The Romance of Alexander. A collotype Facsimile of MS. Bodley 264. With an Introduction by M. R. James. Oxford, 1933. F. 104v.
- ⁴⁶ Galpin F. W. Old English Instruments of Music. N. Y., 1965. Pl. 28, 2.
- ⁴⁷ Jusserand J. J. English Wayfaring Life in the Middle Ages. London, 1891. P. 214.
- ⁴⁸ Брунетто Латини. «Книга сокровищ». Франция, начало XIV в. (РНБ, Fr. F. v. III, 4, f. 19v); Randall L. M. C. Images... Ill. 452.

- ⁴⁹ Обри П. Трубадуры и труверы. С. 9, 23.
- ⁵⁰ Легенда о Грестане и Иэольде /Изд. подгот. А.Д. Михайлов. М., 1976. С. 223.
- ⁵¹ *Randall L. M. C. Images... Ill. 311.*
- ⁵² *Reuter E. Les représentations... P1. XVI, B.*
- ⁵³ *Hammerstein R. Die Musik am Freiburger Münster // Archiv für Musikwissenschaft, 1952. IX, ¾. Abb. 10.*
- ⁵⁴ *Колчин Б. А. Коллекция музыкальных инструментов древнего Новгорода // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1978. Л., 1979.*
- ⁵⁵ Например, в английской Псалтири начала XIII в. См.: *Schapiro M. An illuminated English Psalter... Pl. 22.*
- ⁵⁶ *Sorell W. The Danse through the Ages. N. Y., 1967. P. 44.*
- ⁵⁷ *Jungent E. Catalogne romane. Paris, 1961. 2. P1. 34.*
- ⁵⁸ Английская Псалтирь XIII в. Танец Саломеи. См.: *Daffner H. Salome, ihre Gestalt in Geschichte und Kunst. München, 1912. S. 59.*
- ⁵⁹ *Seebass T. Musikdarstellung... Taf. 127.*
- ⁶⁰ *Джанелидзе Д. С. Грузинский театр с древнейших времен до второй половины XIX в. Тбилиси, 1959. С. 139. «Сигода» — шутовство, искусство имитации, танец.*
- ⁶¹ *Cougaud L. La Danse. P. 248.*
- ⁶² *Francovich G. Benedetto Antelami... Tav. 135, 239.*
- ⁶³ *Джанелидзе Д. С. Грузинский театр... С. 188, 189.*
- ⁶⁴ *British Museum. Reproductions from illuminated Manuscripts. London, 1908. Ser. III. Pl. XVIII.*
- ⁶⁵ *Худеков С. Н. История танцев. СПб., 1914. II. С. 13, 14.*
- ⁶⁶ *Debidour V. H. Le bestiaire sculpté du Moyen-âge en France. Paris, 1961. P. 261.*
- ⁶⁷ *Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу. М., 1865. I. С. 329; Веселовский А. Н. Разыскания в области русского духовного стиха. Вып. VII. Румынские, славянские и греческие коляды. СПб., 1883. С. 221, 222.*
- ⁶⁸ *Веселовский А. Н. Разыскания... С. 221.*
- ⁶⁹ *Памятники старинной русской литературы, изданные Г. Кушелевым-Безбородко. СПб., 1860. I. С. 209.*
- ⁷⁰ *Randall L. M. C. Images... Ill. 718.*
- ⁷¹ *Svanberg J. Gycklarmotiv... Ill. 57.*
- ⁷² *Джанелидзе Д. С. Грузинский театр... С. 188.*
- ⁷³ *Wright Th. Histoire de la caricature et du grotesque dans la littérature et dans l'art. Paris, 1875. Ill. 124.*
- ⁷⁴ *Обри П. Трубадуры и труверы. С. 23.*
- ⁷⁵ *Coulton G. G. Life in the Middle Ages. Cambridge, 1930. I. P. 90.*

- ⁷⁶ Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения... С. 345.
- ⁷⁷ Stettiner R. Die illustrierten Prudentiushandschriften. Tafelband. Berlin, 1905. Taf. 4, 22.
- ⁷⁸ Фрэзер Дж. Дж. Золотая ветвь. М., 1980. С. 276.
- ⁷⁹ Хрестоматия по истории западноевропейского театра / Сост. и ред. С. С. Мокульский. М., 1953. Т. I. С. 51, 52 (перев. С. Пинуса).
- ⁸⁰ Steger H. David Rex et Propheta. Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft. Nürnberg, 1961. VI. Taf. 3.
- ⁸¹ Рыбаков Б. А. Русское прикладное искусство... Илл. 145.
- ⁸² Адам Олеарий. Описание путешествия в Московию и через Московию в Персию и обратно. СПб., 1906. С. 19.
- ⁸³ Успенский А. И. Очерки по истории русского искусства. М., 1910. I. Табл. LXIX.
- ⁸⁴ Gülke P. Mönche, Bürger, Minnesänger. Leipzig, 1975. Taf. 12.
- ⁸⁵ Karlinger H. Die romanische Steinplastik in Altbayern und Salzburg. Augsburg, 1924. Abb. 17.
- ⁸⁶ Вздорнов Г. И. Из истории искусства русской рукописной книги XIV в. // Древнерусское искусство. Рукописная книга. М., 1972. С. 161.
- ⁸⁷ Азбукин М. Очерк литературной борьбы представителей христианства с остатками язычества в русском народе (XI—XIV вв.) // Русский филологический вестник. Варшава, 1896, XXXV, 2. С. 228; Рыбаков Б. А. Русалии и бог Симаргл-Переплут // СА. 1967. 2.
- ⁸⁸ Стасов В. В. Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени. СПб., 1887. Табл. LXIX, 12.
- ⁸⁹ Randall L. M. C. Images... Ill. 414.
- ⁹⁰ Петросян Э. Х. Театральные и плясовые черты в средневековых армянских миниатюрах. Канд. дис., рукопись. Хранится в РГБ. Рис. 105.
- ⁹¹ Dominguez-Bordona J. Spanish illumination. N. Y., 1969. I. Pl. 61, a.
- ⁹² Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы (конец XIX — начало XX в.). Весенние праздники. М., 1977. С. 36; Фрэзер Дж. Дж. Золотая ветвь. М., 1980. С. 499—501. Петуха и курицу принесли в жертву на похоронах руса, описанных ибн Фадланом.
- ⁹³ Календарные обычаи и обряды... Весенние праздники. С. 52.
- ⁹⁴ Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1971. С. 15, 54.
- ⁹⁵ Календарные обычаи и обряды... Весенние праздники. С. 144.
- ⁹⁶ Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы (конец XIX — начало XX в.). Летне-осенние праздники. М., 1978. С. 132, 234, 235; Mannhardt W. Die Korndämonen. Berlin, 1968. S. 15, 16; Фрэзер Дж. Золотая ветвь. М., 1928. 3. С. 165, 166; Он же. Золотая ветвь. М., 1980. С. 500, 521.

- ⁹⁷ Календарные обычаи и обряды... Летне-осенние праздники... С. 194.
- ⁹⁸ *Лисициан С.* Старинные пляски и театральные представления армянского народа. Ереван, 1958. I. С. 244.
- ⁹⁹ *Narkiss B.* Hebrew illuminated Manuscripts. Jerusalem, 1969. P1. 33.
- ¹⁰⁰ *Oursel Ch.* L'art de Bourgogne. Paris; Grenoble, 1953. Ill. 66.
- ¹⁰¹ *Salet F.* La Madeleine de Vézelay. Melun, 1948. P1. 38.
- ¹⁰² *Reuter E.* Les représentations... P1. XVII.
- ¹⁰³ *Zarnecki G.* The Early Sculpture... Ill. 88–92.
- ¹⁰⁴ Легенда о Тристане и Изольде. С. 223.
- ¹⁰⁵ *Ettinghausen R.* La peinture arabe. Genève, 1962. Ill. p. 148.
- ¹⁰⁶ *Aubert M.* L'art français à l'époque romane. Architecture et sculpture. Paris, 1929. 2. P1. 29; *Stranberg J.* Gycklarmotiv... Ill. 17.
- ¹⁰⁷ *Mâle E.* L'art religieux du XII-e siècle en France. Paris, 1924. P. 313.
- ¹⁰⁸ *Salvini R.* The Cloister of Monreale and Romanesque Sculpture in Sicily. Palermo, 1964. Pl. XXXII.
- ¹⁰⁹ Rękopisy i pierwodruki iluminowane biblioteki Jagiellońskiej. Wrocław; Kraków, 1958. Ill. 195.
- ¹¹⁰ *Randall L. M. C.* Images... Ill. 720.
- ¹¹¹ *Seebass T.* Musikdarstellung... Taf. 121.
- ¹¹² *Junient E.* Catalogne romane, 2. Pl. 12.
- ¹¹³ *Baltrušaitis J.* Réveils et Prodiges. Le gothique fantastique. Paris, 1960. Fig. 26, A. P. 296.
- ¹¹⁴ *Bastelaer R. van.* Les estampes de Peter Bruegel l'Ancien. Bruxelles, 1908. Pl. 118.
- ¹¹⁵ *Aubert M., Pobé M., Gantner J.* Gallia romanica. Beograd, 1964. Ill. 50.
- ¹¹⁶ *Salvini R.* The Cloister of Monreale... Ill. 24, 26.
- ¹¹⁷ *Randall L. M. C.* Images... Ill. 433.
- ¹¹⁸ *Gaillard G.* La sculpture romane espagnole. Paris, 1946. Pl. XXVI, 28.
- ¹¹⁹ *Bohatec M.* Schöne Bücher des Mittelalters aus Böhmen. Praha, 1970. Abb. 13.
- ¹²⁰ The Hours of Jeanne d'Évreux. N. Y., 1957. Pl. 9.
- ¹²¹ *Gülke P.* Mönche, Bürger, Minnesänger. Taf. 22.
- ¹²² *Grabar A.* Une pyxide en ivoire a Dumbarton Oaks // Dumbarton Oaks Papers. Washington, 1960. N 14. Ill. 35, a.
- ¹²³ *Galavaris G.* The Illustrations of the Liturgical Homilies of Gregory Nazianzenus. Princeton, 1969. P. 170.

Подобные номера показывали древнеримские акробаты: «Между тем в трик-
линий явились фокусники: какой-то нелепейший верзила поставил на себя лестни-
цу и велел мальчику лезть по ступеням и на самом верху танцевать под звуки песе-
нок; потом заставлял его прыгать через огненные круги и держать в зубах урну»

(Петроний. Пир у Трималхиона // Римская сатира / Сост. и комм. Ф. А. Петровского. М., 1957. С. 145).

¹²⁴ Памятники средневековой латинской литературы X—XII вв. М., 1972. С. 65.

¹²⁵ Grabar A. Une ruxide... Ill. 34, a; 35, b.

¹²⁶ Даркевич В. П. Светское искусство Византии... Илл. 279.

¹²⁷ Die Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst in München. München, 1912. II. Taf. 159.

¹²⁸ Новое в археологии Киева. Киев, 1981. С. 261, 262, рис. 117.

¹²⁹ Римская история Никифора Григоры. Перев. под ред. П. Шалфеева // Византийские историки, переведенные с греческого при С.-Петербургской духовной академии. СПб., 1862. 6. С. 344, 345.

¹³⁰ Нефритовая Гуаньинь. Новеллы и повести эпохи Сун (X—XIII вв.). М., 1972. С. 20.

¹³¹ Mahler J. G. The Westerners among the Figurines of the T'ang Dynasty of China. Roma, 1959. Pl. XLII.

¹³² Weitzmann-Fiedler J. Die figürlichen Initialen einer Horaz-Handschrift in Bern // Studien zur Buchmalerei und Goldschmiedekunst des Mittelalters. Marburg an der Lahn, 1967. Abb. 10.

¹³³ Svanberg J. Gycklarmotiv... Ill. 22.

¹³⁴ В армянском Евангелии 1392 г. бесноватый, исцеляемый Христом, изображен как акробат в позе мостика. См.: Петросян Э. Х. Театральные и плясовые черты... С. 212.

¹³⁵ Katzenellenbogen A. The Central Tympanum at Vézelay // The Art Bulletin. 1944. XXVI, 3. P. 146.

¹³⁶ Deonna W. Le symbolisme de l'acrobatie antique. Berchem; Bruxelles, 1953. P. 145.



ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ЖОНГЛЕРЫ

ГЛАВА 4

ЭКВИЛИБРИСТЫ



Искусство эквилибристики неразрывно связано с акробатикой. В своей простейшей форме оно включало стойки на руках и ногах на твердой, неустойчивой или движущейся опоре. Средневековые эквилибристы, используя реквизит и простейшие снаряды, обладали совершенным чувством равновесия, доводили до филигранной отделки каждый прием балансирования. В борьбе за сохранение «мертвой точки» они достигали поразительных результатов.

Балансеры на канате и шаре

Древний жанр эквилибристики представляли канатоходцы, особенно искусные в Китае, Японии, у народов Средней Азии и Кавказа (табл. 13, 1) ¹. Нурадин-Фридон, герой поэмы Руставели, рассказывал:

В детстве воспитатели обучали меня акробатике:

Они обучали меня разным ухваткам, заставляли
прыгать, муштровали;

Для глаз неуловимо пробегал я по канату.

И ровесники, смотря на меня, о том же мечтали ².

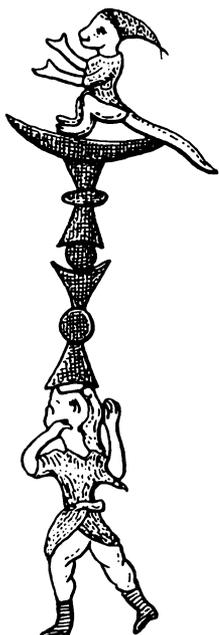
Никифор Григора обстоятельно описал «необычайные и чудесные» трюки египетских акробатов, дававших спектакль в Константинополе: «Взяв две или три корабельные мачты и вертикально поставив их в земле, они укрепляли их нетолстыми канатами так, чтобы не могли наклоняться ни на ту, ни на другую сторону. Потом от вершины одной мачты натягивали веревку до вершины другой. После того брали еще веревку и ею обвивали одну из мачт снизу доверху, благодаря чему образовывали некоторого рода вьющиеся ступеньки, по которым бы можно было всходить. Входя по ним, один становился на самой вершине мачты то на одной ноге, то на другой, то поднимал обе ноги вверх, а головой упирался в вершину мачты; потом, сделав неожиданный прыжок, одной рукой крепко хватался за веревку и уцеплялся за нее, после чего быстро и безостановочно начинал вертеться и кружиться колесом. Затем, вместо руки уцепившись за веревку голенью и повисши головой вниз, снова начинал вертеться и кружиться. Потом, став прямо на середине веревки и взяв лук и стрелы, стрелял в цель, поставленную очень далеко, и стрелял так метко, как не мог бы другой, стоя на земле. Потом, зажмурив глаза и взяв на плечи мальчика, он совершал по веревке воздушное путешествие от одной мачты до другой» ³. В византийских текстах находим упоминания об акробатах, которые, идя по натянутой веревке, балансировали кувшином с водой. Кувшин стоял на верхушке шеста, удерживаемого на голове эквилибриста ⁴.



8



9



11

Эквилибр с рискованными гимнастическими номерами на канате входил в репертуар западноевропейских жонглеров. В XII—XIV вв. о канатных плясунах, выступавших на головокружительной высоте, сообщают хронисты и поэты-трубадуры. В 1237 г. прыгун на веревке участвовал в дивертисментах во время пира короля Франции. В Базеле акробат показывал сложные номера на канате, протянутом от колокольни церкви к дому кантора (1275 г.)⁵. Согласно французскому хронисту Жану Фруассару, при торжественном въезде в Париж королевы Изабеллы, супруги французского короля Карла VI, показывал свое искусство итальянский канатоходец. С двумя свечами в руках он демонстрировал трюки на веревке, натянутой между одной из башен Нотр-Дам-де-Пари и самым высоким домом у моста Сен-Мишель⁶.

Эквилибристические номера и танцы на канате получили отражение в романской скульптуре Италии. На капители церкви в Петрелла Тифернина двое акробатов, подогнув ноги, подтягиваются на веревке. На них

Рис. 8. Зубной трюк

Маргинальный рисунок из молитвенника XIV в. (Оксфорд, Бодлеянская библиотека).

Прорисовка Дж. Стратта

Рис. 9. Игры гусанов

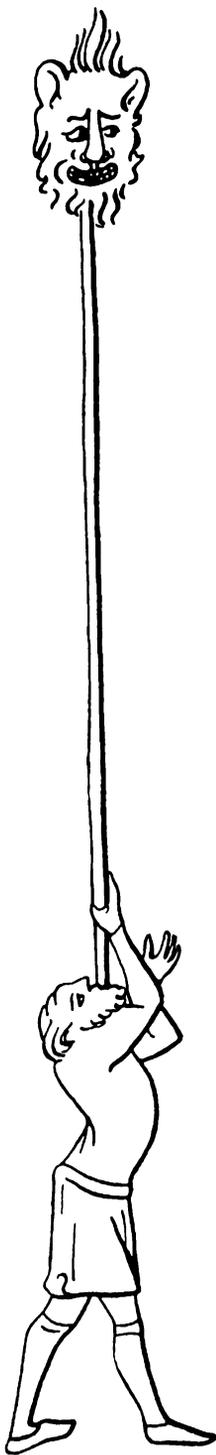
Евангелие. Армения (с. Арест, монастырь Харабаст), 1471 г. (Ереван, Матенадаран, № 6767, л. 32а)

Рис. 10. Балансирование шестом

«Смитфилдские декреталии». Лондон, вторая четверть XIV в. (Лондон, Британский музей, Royal MS. 10, E. IV. f. 5). Прорисовка

Рис. 11. Эквилибрист с обезьяной

Библия. Армения (Исфагань), 1649 г. (Ереван. Матенадаран, № 189, л. 472а)



шапочки-чепцы и силовые пояса; края рукавов и трико у лодыжек схвачены «браслетами». Между атлетами подвешена голова быка (табл. 13, 2) ⁷. На капители церкви в Отранто четыре эквилибриста танцуют на канате, держась за веревочные кольца. Двое канатоходцев поднимают за рога голову быка, здесь же сидит обезьяна — излюбленное животное скоморохов (табл. 13, 4) ⁸. На капители церкви аббатства Сан-Брицио в Тоскане (XII в.) бычья голова помещена между акробатом, висящим на канате, и поводырем медведя. В сценах упражнений на веревке изображение головы быка объясняют как символ смерти — постоянной спутницы опасного ремесла акробатики. Со времен крито-микенской цивилизации в странах Средиземноморья культивировали волнующие зрителей игры с быками, прыжки через голову разъяренного животного ⁹. Сложнейшие сальто-мортале через быка с помощью шеста совершали участники «бычьих торжеств» в Басконии. В Средневековье бои быков устраивали в Испании и Южной Франции.

Эквилибристы исполняли трудные «зубные» трюки. На рисунке Молитвенника XIV в. висящий «человек с железной челюстью» крепко вцепился зубами в воздушный канат, прикрепленный за оба конца (рис. 8) ¹⁰.

Гимнасты на наклонном канате выступали на ярмарочных площадях Византии и домонгольской Руси: «А ин, привязав вервь ко кресту церковному, а друтии конец к земли отнесет далече и с церкви по тому бегаёт долов, единою рукою за конец верви тои держит, а в другой руке держаше меч наг» ¹¹.

Верили, что в рискованном ремесле канатоходцев заключено нечто сверхъестественное. Мастера хождения по канату вызывали восхищение своей игрой со смертью. В Армении искусство канатных плясунов считали священным, наделенным магической силой ¹². Им покровительствовал сам св. Карапэт ¹³. Вместе с тем полагали, что танцоры на веревке впадали в грех, искушая судьбу и ставя на карту собственную жизнь; их необычайные трюки — это «бесовская мудрость», «дьявольское наваждение», где невозможно обойтись без вмешательства нечис-

той силы. Птицеголовый демон с длинным шестом-балансиром, идущий по туго натянутому канату, изображен на гравюре Иеронима Кока по рисунку Питера Брейгеля Старшего «Падение мага Гермогена» (1565 г.). Другой гимнаст висит на канате, закинув ноги за плечи. На афише за спиной канатоходца видим акробата, идущего по лезвию меча (табл. 13, 4).

Эквилибристы владели техникой балансирования на шаре. Переступая ногами и слегка наклоняя туловище в нужном направлении, они регулировали ход шара: останавливали его, заставляли катиться вперед, назад и в стороны с заданной скоростью. Согдийские танцовщицы, выступавшие перед знатными зрителями в танском Китае, скакали, передвигаясь прыжками, и вращались, стоя на шарах ¹⁴. На движущихся шарах плясали сарацинские «балерины» во время приема Фридрихом II Ричарда, графа корнуоллского (1241 г.). Танцую, девушки пели и ударяли в кимвалы ¹⁵. Инициал греческой рукописи «Гомилий» Григория Назианзина (XI в.) изображает акробата, сохраняющего равновесие на большом шаре (табл. 13, 5) ¹⁶.

Балансирование предметами

Маргинальные иллюстрации дают представление о мастерстве балансеров всевозможными предметами. Они включали в свои номера музицирование, жонглирование, элементы танца и акробатики.

Часто балансировали мечами: ставили их острием на ладонь вытянутой руки (табл. 14, 3) ¹⁷, на подбородок (табл. 14, 4, 6) ¹⁸ или кончик носа ¹⁹, удерживали в равновесии одновременно два-три меча (табл. 14, 2) ²⁰. Из местечка Блалер (Гудбрансдаль, Норвегия) происходит резной деревянный стул со спинкой, подлокотниками и глубоким сиденьем. Он предназначался для высокопоставленного лица или служителя церкви. На стуле изображен танцующий король с мечами средней длины в каждой руке. Третьим мечом он балансирует на своем запрокинутом лице. Рядом с королем сражаются двое рыцарей (табл. 14, 5) ²¹. Вероятно, коронованный властитель представлен в момент воинственного ритуального танца с мечами, воодушевлявшего бойцов. Известно, что перед битвой при Гастингсе нормандский певец Тайлефер, исполняя «Песнь о Роланде», трижды подбрасывал и ловил на лету меч и копье ²². В «Саге об Олаве Трюггвасоне» (XII в.) этот норвежский конунг (правил около 995—1000 гг.) состязается с языческим предводителем Эйндриди Асбьёрнсоном в плавании, стрельбе из лука и игре с мечами. При условии победы Олава тот обязан был перейти в христианство ²³. «Он (Олав) играл тремя ножами так, что один был все время в воздухе, а рукоять другого — в его руке» ²⁴. Постепенно культовые игры с оружием переходят в разряд простых развлечений.

Потехи с мечами отличались разнообразием приемов. Во французской Псалтири жонглера вращает меч на подбородке слегка изогнутой палочкой (табл. 14, 1); в Молитвеннике XIV в. юноша поставил один меч вертикально на круглый набалдашник рукояти и пытается привести в равновесие другой²⁵. По-видимому, он готовится к акробатическому трюку на остриях клинков или к пляске между ними. На рисунке Брейгеля Старшего демон-акробат в позе мостика балансирует мечом на шее (табл. 14, 6). На рисунке в немецкой «Домашней книге» среди «детей Луны» видим бродяг, художников, моряков, странствующих студентов. За спиной престижиджигатора, который показывает фокусы этому беспокойному люду, висит листок, афиширующий акробатические трюки, в том числе тот же номер с мечом (табл. 42, 1).

Балансировали копьями (табл. 15, 1)²⁶, колесом, которое перекачивалось по всему телу: со спины и плеч на шею, потом на затылок, лоб, снова на спину (табл. 14, 3). Под резкие звуки маленькой флейты и ритмическую дробь барабана эквилибристы удерживали на подбородке крупные предметы — доски или цилиндры с фигурными бордюрами (табл. 15, 2). Танцую под ритм бубна, балансировали на голове кубком с вином (рис. 9)²⁷.

На миниатюре фламандского Часослова бесстыдно заголившийся гистрион, позванивая на треугольнике, носится в комической пляске. В зубах он держит планку с двумя зажженными свечами (табл. 15, 3)²⁸. Стоя на пьедестале, вращали двумя кадильницами, прикрепленными цепочками ко лбу (табл. 15, 4)²⁹ или исполняли упражнения с палкой³⁰.

На лбу и подбородке балансировали длинными шестами. На верхушке шеста держали в равновесии разные предметы: бутфорскую голову льва (рис. 10)³¹, чашу на поддоне (табл. 15, 5)³². Такой трюк показывали в византийской столице египетские акробаты. Один из них, «поставив на голову палку длиной в локоть, а на верхний конец ее — полный сосуд воды, ходил так, что сосуд долго оставался неподвижным»³³. Номера с шестом включали разнообразные композиции: его ставили на пятку, а на подбородке балансировали чашей (табл. 15, 6)³⁴; в акробатическом положении передней складки удерживали шест вертикально на ступне³⁵.

В роли верхних эквилибристов выступали ручные животные — белки, обезьяны. С плодами или орехами в лапках они сидели в чашке на конце шеста (табл. 4, 1, 2)³⁶. В армянской Библии гусан держит на голове позолоченные сосуды и шары, поставленные друг на друга. На верхушке «пирамиды» восседает обезьянка в зеленой курточке и красном скоморошьем колпаке (рис. 9)³⁷.

Распространенный вид эквилибристики — жонглирование тарелками. Раскрученные тарелки вертели на концах палочек, которые держал артист. В «Романе об Александре» перед зрителями выступает маленькая труппа:

музыкант с флейтой и барабаном аккомпанирует акробатке. Рядом юноша балансирует тарелкой, вращая ее короткой палочкой (табл. 16, 4). Тот же номер демонстрирует поводырь медведя (табл. 26, 2). Подбрасывали и вновь ловили на концы тросточек по две-три тарелки (табл. 16, 3, 5)³⁸.

На маргинальных рисунках эквилибристикой занимаются и гротескные существа, олицетворяющие демонические бесчинства. То гибридное животное балансирует свечами на планке³⁹, то священник со звериными лапами вращает тарелку (табл. 16, 6)⁴⁰. В свите кудесника Гермогена обезьяноголовый бес с профессиональной сноровкой вертит тарелку на палочке (табл. 16, 7). В исландском альбоме рисунков XV в. (с использованием романской рукописи как образца) изображен бегущий кентавр в высокой шляпе-боннэ с полями. Подобно королю на стуле из Блэкера, он жонглирует тремя мечами (табл. 17, 1)⁴¹.

Примечания

¹ *Kalvodová D. Die Anfänge des Theaters in Japan // Das Altertum. Berlin, 1980. Bd. 26. N. 3. S. 172, 173. Abb. 6.* Упоминания о канатоходцах находим в стихах поэтов IV—VI вв., писавших на латинском языке, например, у безымянного автора:

Зыбкая напряжена веревка от жерди до жерди,
Твердо всходит по ней опытный юноша ввысь.
Воздухебежец в выси направляет бегучие стопы,
Там, где и птичьим порой крыльям нелегко полет.
Руки по сторонам раскинуты над пустотою,
Чтобы с канатной тропы не соскользнула нога.

Поздняя латинская поэзия / Пер. М. Гаспарова. М., 1982. С. 518

² *Руставели Шота.* Витязь в тигровой шкуре. Тбилиси, 1937. Строфа 1394.

³ Римская история Никифора Григоры. С. 343, 344.

⁴ *Galavaris G. The Illustrations of the Liturgical Homilies of Gregory Nazianzenus. Princeton, 1969.*

⁵ *Веселовский А. Н.* Разыскания... С. 165.

⁶ *Strutt J. Sports and Pastimes of the People of England. London, 1830. P. 217.*

⁷ *Svanberg J. Gycklarmotiv i romansk konst och en tolkning av portalrelieferna på Härja kyrka. Stockholm, 1970. Fig. 53.*

⁸ *Ibid. Fig. 54.*

⁹ *Ibid. P. 108. Fig. 55.*

¹⁰ *Strutt J. Sports and Pastimes... Ill. 134.*

¹¹ Слово Даниила Заточника по редакциям XII и XIII вв. и их переделкам / Пригот. Н. Н. Зарубин. Л., 1932. С. 71.

¹² *Лисициан С.* Старинные пляски и театральные представления армянского народа. Ереван, 1958. Т. 1. С. 60.

¹³ *Петросян Э. Х.* Театральные и плясовые черты в средневековых армянских миниатюрах: Дис. ... канд. ист. наук. Ереван, 1967. РГБ. С. 127.

¹⁴ Шефер Э. Золотые персики Самарканда: Книга о чужеземных диковинах в империи Тан. М., 1981. С. 85.

¹⁵ Faral E. Les jongleurs en France... P. 63.

¹⁶ Galavaris G. The Illustrations... Pl. IX, 54.

¹⁷ Ср. фигурку воина на крышке византийского ларца XI—XII вв. из собрания Эрмитажа. См.: Банк А. В. Византийское искусство в собраниях Советского Союза. Л.; М., 1966. Табл. 134.

¹⁸ Randall L. M. C. Images in the Margins of Gothic Manuscripts. Berkeley; Los Angeles, 1966. Fig. 720.

¹⁹ Ibid. Fig. 419.

²⁰ Ibid. Fig. 420.

²¹ Steger H. David Rex et Propheta // Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft. Nürnberg, 1961. Bd. VI. S. 87. Taf. 34, 1.

²² Kirstein L. Dance. P. 103.

²³ Steger H. David Rex... S. 93.

²⁴ Стулусон Снорри. Круг Земной / Отв. ред. М. И. Стеблин-Каменский. М., 1980. С. 150.

²⁵ Strutt J. Sports and Pastimes... P. 232; Lacroix P. Moeurs, usages et costumes au Moyen âge et à l'époque de la Renaissance. Paris, 1873. Fig. 169.

²⁶ Randall L. M. C. Images in the Margins... Fig. 418.

²⁷ Геворгян А. Ремесла и быт в армянских миниатюрах. Ереван, 1973. Табл. XLII, 2.

²⁸ Randall L. M. C. Images in the Margins... Fig. 421.

²⁹ Galavaris G. The Illustrations... Pl. VI, 21.

³⁰ Ibid. Pl. VI, 25.

³¹ Jusserand J. J. English wayfaring Life in the Middle Ages (XIV century). London, 1891. P. 212.

³² Randall L. M. C. Images in the Margins... Fig. 413.

³³ Римская история Никифора Григоры. С. 344.

³⁴ Randall L. M. C. Images in the Margins... Fig. 414.

³⁵ The Hours of Jeanne d'Evreux. N. Y., 1957. Pl. 9.

³⁶ Lyna F. De Vlaamsche miniatuur van 1200 tot 1530. Brussel; Amsterdam, 1933. Аф. 7; Randall L. M. C. Images in the Margins... Fig. 323.

³⁷ Геворгян А. Ремесла и быт в армянских миниатюрах. Табл. XLII, 10.

³⁸ Randall L. M. C. Images in the Margins... Fig. 411; Le Goff J. Kultura średniowiecznej Europy. Warszawa, 1970. Il. 165, a.

³⁹ Randall L. M. C. Images in the Margins... Fig. 480.

⁴⁰ Mediaeval and Renaissance Miniatures from the National Gallery of Art. Washington, 1975. Fig. 36, b.

⁴¹ Steger H. David Rex... Taf. 34, 3.



ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ЖОНГЛЕРЫ

ГЛАВА 5

МАСТЕРА ЖОНГЛИРОВАНИЯ



Среди средневековых гистрионов привлекали внимание мастера жонглирования: в определенной последовательности они многократно подбрасывали и ловили различные предметы. Жонглеров отличали мгновенная реакция, развитое чувство ритма, быстрота движений (табл. 5, 2) ¹.

Никифор Григора упомянул о египетском искуснике: он «бросал вверх стеклянный шар, и потом ловил его или мизинцами, или локтями, или другим каким способом» ². Во французской поэме Бенуа де Сен Мора «Роман о Трое» (середина XII в.) и в ее германском переложении — «Песне о Трое» Герборта из Фритцлара (около 1200 г.) — описано драгоценное убранство покоев, где лечили раненого Гектора. Их украшало изображение танцовщицы, жонглировавшей четырьмя ножами. Готфрид Страсбургский в романе «Тристан» (первая четверть XIII в.) сравнил искусство стихосложения поэта Блiggera фон Штайнаха с умением бросать ножи ³. В 1396 г. в Памплоне некий жонглер ножами был удостоен подарка от Карлоса Благородного, короля Наварры ⁴.

Судя по миниатюрам рукописей, жонглировали не только одинаковыми, но и различными по форме и весу предметами, что технически гораздо сложнее. Их число могло быть четным и нечетным. В состав реквизита жонглера входили тарелки, шарики, тряпичные или кожаные мячики, булавы, кольца. Бросали вверх и ловили за рукоятки большие острые ножи. Вещи, послушные воле артиста, «оживали» в его проворных руках: стремительно следовали одна за другой, перелетали из правой руки в левую, чередовались и перекрещивались, не сталкиваясь друг с другом. Они то взмывали парами, то неожиданно появлялись из-за спины или из-под ног жонглера. «Предметы то взлетали до потолка, поднимаясь медленно и на большом расстоянии друг от друга, то снова и снова мелькали в тесном и низком кругу, не превышавшем головы эквилибриста; благодаря непрерывности и быстроте вращения они казались цепью, звенья которой спаяны невидимым образом» ⁵. Элементы жонглирования, балансирования, акробатики сочетали в единой композиции, например, в трюках с тарелками. На памятниках искусства исполнитель всегда выступает в одиночку, но с музыкальным сопровождением.

На византийских консульских диптихах VI в. обнаженные атлеты жонглируют шарами ⁶. С XI в. изображения жонглеров появляются в европейских иллюминированных рукописях. В лиможском Тропаре четвертый тон музыки олицетворен двумя фигурами: опоясанный мечом исполнитель на духовом инструменте аккомпанирует жонглеру с четырьмя мячами, украшенными розетками ⁷. Аналогичная пара персонифицирует восьмой музыкальный тон: под звуки флейты гистрион подбрасывает два мячика и два ножа (табл. 17, 3) ⁸.

Оба дуэта намеренно сопоставлены с фигурами плясуна и плясуньи⁹. Подобное сочетание актеров в группе из трех человек миниатюрист мог наблюдать в повседневной жизни. В Градуале из Тулузы изображение жонглера с шестью шариками отнесено к третьему тону (табл. 17, 4)¹⁰.

Безошибочной координации движений требовала опасная игра ножами. Фигуры жонглеров с ножами и мячами встречаем среди музыкантов Давида-псалмопевца, связанных с библейскими текстами. На миниатюре английской Псалтири жонглер с тремя мячами и тремя ножами назван «Ефаном», музыкант с ребенком (струнный смычковый инструмент) — «Идифуном» (табл. 18, 1)¹¹. Это имена избранных музыкантов, «гласом радования» восхвалявших Господа у Ковчега Завета (1 Пар., 15, 16). Ефан — глава рода, наследовавшего должности храмовых музыкантов, один из тех левитов, «которых Давид поставил начальниками над певцами в доме Господнем, со времени поставления в нем Ковчега» (1 Пар., 6, 31–33). Жонглер входит в сообщество «певцов с музыкальными орудиями», славивших Бога культовой музыкой и танцами. С небесной помощью он приобретает сверхчеловеческое мастерство. В верхней половине инициала «В» английской рукописи XI в. Давид, вдохновляемый Святым духом в виде голубя, играет на треугольной арфе. В нижней петле псалмисту подыгрывают музыкант с ребенком и гистрион, манипулирующий тремя ножами (табл. 18, 2)¹². В Псалтири верденской школы жонглеры вписаны в нижние угловые медальоны обрамления основной композиции. Один из участников священнодействия жонглирует тремя



ножами, другой — пятью желтыми шарами (табл. 18, 5)¹³. В центре Давид на престоле сидит в окружении музыкантов и танцоров. В итальянской Псалтири XI–XII вв. жонглер возле Давида-лирика попеременно подбрасывает и ловит пять «булав»¹⁴.

Рис. 12. Жонглер, акробат, музыканты
Библия. Риполь³ (Каталония), около 1100 г. (Париж, Национальная библиотека, MS. lat. 6, f. 64 v)



Рис. 13. Группа скоморохов. Инициал «S»

Григорий Великий. «Моралии на книгу Иова». Монастырь Сито (Бургундия), первая половина XII в. (библиотека Дижона, MS. 179, f. 5)

бородатых скоморохов соприкасаются лицами: справа — музыкант со смычковым инструментом, слева — акробат с длинным мечом в руках. Монастырский художник, видевший выступления потешников за стенами обители, обнаруживает знакомство с их исполнительской практикой. Свои наблюдения он претворил в остроумную игру форм.

Изображения жонглеров-виртуозов нередки среди маргинальных рисунков XIII—XIV вв. В рукописи «История Грааля» (Пикардия) юноша бросает и перехватывает на лету три меча средней длины (табл. 19, 1)¹⁸. Во фламандской Псалтири жонглер ловко забрасывает ножи в котелок (табл. 19, 2)¹⁹. «Книга сокровищ» Брунетто Латини дает пример соло — жонглирования в эксцентрическом стиле. Схватившись за ступни разведенных в стороны ног, акробат одновременно играет шестью ножами, метко попадая ими в большой кувшин (табл. 19, 3).

В инициалах константинопольских манускриптов XI—XII вв. видим экзотические фигуры выходцев из Азии и Африки, которые давали представления на столичном ипподроме. Инициал «Т» «Гомилий» Григория Назианзина (Турин, университетская библиотека) изображает лютниста и акробата, стоящего на его плечах²⁰. Верхний исполнитель держит горизонтально у затылка

В других случаях жонглеры участвуют в нечестивых языческих действиях, фигурируя среди ничтожных почитателей золотого идола Навуходоносора. В каталонской Библии один из язычников жонглирует пятью мячами и четырьмя ножами (рис. 12; табл. 17, 5)¹⁵. На сильно пострадавшей фреске церкви Сан-Хуан-де-Бои (Каталония) тот же сюжет дан в сокращенной версии: представители народов и племен возвеличивают своим искусством статую безбожного царя. Среди них акробат в стойке на двух мечах, мастер жонглирования, подбрасывающий шары и ножи, игрок на треугольной арфе (табл. 18, 3)¹⁶.

В «Моралиях на книгу Иова» из аббатства Сито в Бургундии фигуры четырех гистрионов образуют инициал «S» (рис. 13; табл. 18, 4)¹⁷. Ниже пояса они заключены в большие изогнутые рога. В верхнем изгибе инициала — флейтист, в нижнем — жонглер четырьмя ножами. В средней части буквы двое

два меча и в то же время вращает кольцами, надетыми на вытянутые руки. Смуглая кожа актеров, островерхая шапка с отворотами и поза лютниста, сидящего скрестив ноги, пьедестал в форме чаши свидетельствуют об их «восточном» происхождении.

На шуточном рисунке французской Псалтири роль жонглеров исполняют обезьяны: они ловят на лапы кольца, бросаемые партнером (табл. 19, 4)²¹. В другой рукописи обезьяна на поводке жонглирует тремя ножами. Ее компаньоном выступает музицирующий осел (табл. 19, 5)²². Веселая сценка пародирует спектакли бродячих забавников. В тексте одной из версий «Романа о Ренаре» заяц, жонглирующий ножами, участвует в похоронном шествии зверей, которые провожают в последний путь притворщика Лиса²³.

Примечания

¹ *Kalvodová D.* Die Anfänge des Theaters in Japan. S. 172, 173. Abb. 7.

² Римская история Никифора Григоры. С. 345.

³ *Steger H.* David Rex... S. 88, 89.

⁴ *Menendez Pidal R.* Poesia juglaresca... P. 21.

⁵ Гонкур Э., де. Братья Земгано. М.; Л., 1936. С. 43.

⁶ *Банк А. В.* Византийское искусство... Табл. 40 (диптих консула Анастасия 517 г.).

⁷ *Seebass T.* Musikdarstellung und Psalterillustration in früheren Mittelalter. Bern, 1973. Bd. 2. Taf. 4.

⁸ Ibid. Taf. 8.

⁹ Ibid. Taf. 5; 9.

¹⁰ Ibid. Taf. 67; *Steger H.* David Rex... Taf. 19, 2.

¹¹ *Steger H.* David Rex... Taf. 15.

¹² *Dodwell C. R.* The Canterbury School of Illumination. Cambridge, 1954. Pl. 10, b.

¹³ *Steger H.* David Rex... Taf. 34, 4, 5.

¹⁴ *Seebass T.* Musikdarstellung... Taf. 115; *Garrison E. B.* Studies in the History of Mediaeval Italian Painting. Florence, 1955. V. II, N 2. Ill. 84.

¹⁵ *Grabar A.* Une pyxide en ivoire à Dumbarton Oaks // *Dumbarton Oaks Papers*. Washington, 1960. N 14. Fig. 37; *Seebass T.* Musikdarstellung... Taf. 121.

¹⁶ *Junyent E.* Catalogne romane. Paris, 1961. T. 2. Pl. 12; *Lejeune R.* Turoid dans la tapisserie de Bayeux // *Mélanges offerts à René Crozet*. Poitiers, 1966. T. 1. Ill. 5; *Seebass T.* Musikdarstellung... Taf. 124.

¹⁷ *Gutbrod J.* Die Initiale in Handschriften des achten bis dreizehnten Jahrhunderts, Stuttgart, 1965. Abb. 79.

¹⁸ *Randall L. M. C. Images in the Margins... Fig. 447.*

¹⁹ *Ibid. Fig. 448.*

²⁰ *Galavaris G. The Illustrations... Pl. IX, 53.*

²¹ *Randall L. M. C. Images in the Margins... Fig. 595.*

²² *Ibid. Fig. 48.*

²³ *Culloch F. The Funeral of Renart the Fox // Journal of the Walters Art Gallery. Baltimore, 1962–1963. V. XXV; XXVI. P. 11.*



ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ЖОНГЛЕРЫ

ГЛАВА 6

ДРЕССИРОВЩИКИ

Слонов, львов, носорогов, медведей, лошадей, собак он заставляет плясать, играть в мяч, ходить по канату, бороться, плавать, прятаться, приносить ему, что он прикажет, и брать, что он прикажет. И все это ради утробы!

Рабле.

Гаргантюа и Пантагрюэль



Бродячие скomorохи показывали дрессированных животных, обученных различным трюкам. Они ставили номера с одним или несколькими животными одного вида, выступали и со смешанными группами зверей. «Очеловечивая» своих питомцев, выигрышно используя забавный контраст между «партнерами», дрессировщики добивались комических эффектов, разыгрывали потешные пародийные сценки.

Судя по материалам изобразительного искусства, средневековые мастера дрессуры отличались бесстрашием в работе с хищниками, неистощимым терпением, изобретательностью, умением использовать инстинкты зверей. Вероятно, желаемых результатов достигали не только запугиванием и болевыми приемами. Веря в существование у «братьев меньших» души и разума, дрессировщики поощряли четвероногих артистов лакомой пищей и лаской («мягкая» дрессура).

Поводырь животного давал спектакль в одиночку или с помощником-музыкантом. Иногда с медведем или собачкой выступала семейная пара.

Средневековые зверинцы

В латинской поэме «Руодлиб» (XI в.) король преподносит другому правителю богатые дары:

Он их привел на широкий лужок, обнесенный оградой;
Там стояли столы, а на них громоздились подарки;
Возле в роскошном убранстве стояли на привязи кони,
Были и мулы, и много верблюдов огромного роста,
Тридцать онагров стояло, уже укрощенных и смирных;
Львы, наводящие ужас, и подле них леопарды,
Рысь прикована крепко была золотою цепочкой,
Связаны были друг с другом большой павиан и мартышка,
Два близнеца-медвежонка играли в забавные игры,
Пять прирученных птиц, человеческой речью владевших:
Ворон, скворец, попугай и сорока с болтливой галкой.
Молвил король: «Это все для тебя, досточтимый владыка,
Эти дары — духовенству, а эти — его подчиненным»¹.

Жизнь обитателей феодальных замков протекала в окружении разнообразных животных и птиц. Для охотничьих утех держали соколов и своры собак; ручные белки и комнатные собачки были баловнями дамского общества. В покоях раздавались напевы скворцов и щеглов, напоминавшие о долгожданной весне. Болтливый красавец-попугай соседствовал с вороном, сидящим на насесте. Вывезенная из далекой южной страны обезьяна резвилась рядом

с барсуком и лаской. В клетках, установленных в переходах замка, метались львы, леопарды, пантеры. По словам английского ученого-энциклопедиста Александра Некама (1157—1217), жилище барона иногда являло собой настоящий зверинец. Так, нормандский герцог в Кане (Кальвадос) мог показать своим гостям льва, леопарда, рысь, верблюда и даже диковинного страуса².

Невиданных в Европе животных коллекционировали не только светские и духовные магнаты, но и низшее дворянство, и даже монастыри. В 1276 г. супруга германского императора Рудольфа Габсбургского послала дикобраза монахам-проповедникам в Базель, «с тем, чтобы они могли узнать еще одно удивительное создание Бога». В 1245 г. папский легат запретил каноникам содержать в клуатрах монастырей медведей, оленей, обезьян и ворон. «Кто содержит злую собаку, или ручного волка, или оленя, или медведя, или обезьяну, тот должен возместить вред, причиненный кому-либо» («Саксонское зеркало». Кн. 2-я. Ст. 62, §1).

Уже Карл Великий был любителем экзотических зверей. Из Африки ему прислали марокканского льва и нумидийского медведя, а от багдадского халифа Харуна ар-Рашида — слона по имени Абулабаз. Толстокожего великана перевезли на корабле по Средиземному морю, переправили через Альпы и 20 июля 802 г. передали императору в Ахене. Слон, впервые увиденный в стране франков, произвел сенсацию. В Англию слона завезли в 1255 г. в качестве подарка Людовика IX английскому королю. Множество народа мечтало увидеть баснословного гиганта, Людовик получил этого слона от мамлюкского султана Египта во время пребывания в Святой земле.

Ценных животных Арктики доставляли в Северную Европу бесстрашные исландские мореплаватели. Согласно саге «Об Аудуне с Западных Фьордов», этот небогатый исландец подарил белого медведя, приобретенного им на зимовке в Гренландии, датскому королю Свейну Эстридссену (1047—1074). «Рассказывают, что Аудун купил там белого медведя — большое сокровище — и отдал за него все свое добро. И вот на следующее лето отправляются они назад и благополучно приезжают в Норвегию. У Аудуна при себе медведь, и он хочет поехать на юг в Данию к Свейну конунгу и подарить ему медведя»³.

Вывоз в Европу восточных зоологических диковинок возрос в период крестовых походов. Мусульманские князья, по временам вступавшие в союз с «франками», присылали редкостных животных в числе посольских даров. Как рыцари, так и простые паломники по возвращении из Святой земли не упускали случая порадовать ближних подобными раритетами. Самый образованный из Гогенштауфенов, император Фридрих II, известный и своим сочинением по «орнитологии» (1247 г.), использовал дружеские связи с ближневосточной знатью, чтобы получать прекрасные экземпляры иноземных зверей. В его

садах содержали верблюдов, львов, тигров, леопардов. У египетского султана он променял белого медведя на жирафа. Однажды император прибыл в Кольмар с целым караваном верблюдов; при его торжественном въезде в Кремону вели слона — подарок одного восточного правителя (1237 г.). По приказу Фридриха за животными его зоологических парков ухаживали пастухи и сторожа, которыми руководил сам монарх, отдавая специальные распоряжения по уходу за своими любимцами. Пытливый государь, прославивший у современников неверующим (Данте поместил его в шестой круг ада как еретика), приказывал анатомировать животных после их смерти.

В создании «зверинцев», где бережно содержали представителей местной и иноземной фауны, отразился интерес средневекового человека к животному миру, то хорошо знакомому, то баснословному и устрашающему. С XIV в. в Европе получают распространение охотничьи заповедники, подобные описанному Боккаччо во вступлении к новеллам третьего дня «Декамерона»: «Оказалось, что сад был полон прелестных животных самых разных пород, и гуляющие стали на них друг другу показывать: вот выскочили кролики, а вон бегут зайцы, здесь разлеглись дикие козы, а там пасутся молодые олени, и много других, как будто бы ручных, безвредных тварей себе на радость гуляло здесь на воле»⁴.

Шествия удивительных зверей

В дни всенародных торжеств на ипподроме Константинополя устраивали шествия необыкновенных животных, собранных «со всего света». По рассказу еврейского путешественника Вениамина Тудельского, в 1161 г. в праздник Рождества Христова в присутствии императора и императрицы на ипподроме показывали «изображения всех живущих на земле племен и народов. Туда же выпускают на травлю зверей: львов, медведей, леопардов, диких ослов, а также различных птиц. Подобного увеселительного зрелища нет в целом мире»⁵. Представления с участием диковинных животных вдохновляли греческих миниатюристов. В «Гомилиях» Григория Назианзина один из инициалов изображает слона, другой — горделивого верблюда под седлом, стоящего на двух пьедесталах (табл. 20, 1)⁶. Канон Евангелия XI в. (Париж, Национальная библиотека. Гр. 64) украшен «жанровой» сценкой: обнаженный негр с плетью гонит к фонтану слона и верблюда⁷. К византийским источникам восходит мотив поводыря с верблюдом на фреске северной башни киевской Софии (XI в.)⁸. О дрессированных верблюдах упоминают древнегрузинские тексты⁹.

Греческие василевсы посылали животных Азии западноевропейским государям. Лиутпранд Кремонский, глава посольства к Никифору Фоке (968 г.), приобрел для Оттона I онагра, чем очень порадовал императора.

Правда, сам Лиутпранд не нашел в онагре ничего примечательного. Он полагал, что незачем везти из Константинополя животное, родственное тем домашним ослам, которых свободно продают на рынках Брешии и Кремоны.

Дрессировщики львов

Среди маргиналов Псалтири с часословом (диоцез Меца, до 1302 г.) видим понурого плененного льва на железной цепи, привязанного к столбу¹⁰. Величавого царя зверей считали главным украшением княжеского или ярмарочного зверинца. Для демонстрации могущества феодальных владык царственных хищников брали в путешествия. Когда бургундский герцог Карл Смелый встретился в Трире с римско-германским императором Фридрихом III (1473 г.), в его свите находилась прирученная львица.

По-видимому, в Европу ввозили берберийских львов Северной Африки. При дворах крупных феодалов практиковали оригинальный способ их дрессировки. В «Книге рисунков» французского архитектора Виллара д'Оннекура (первая половина XIII в.) лев с мощной грудью и пышной гривой представлен в фас, рядом нарисован дикобраз¹¹. Очевидно, мастер, объездивший Европу, посетил собрание редких животных в поместье сеньора или один из бродячих зверинцев, которые сопутствовали большим ярмаркам. На втором рисунке во всю страницу укротитель с розгой держит на поводках двух собак перед львом на привязи (табл. 20, 2)¹². Пояснительный текст гласит: «Лев. Я хочу рассказать вам о дрессировке льва. Тот, кто дрессирует льва, имеет двух собак. Когда он хочет заставить льва что-либо выполнить, он ему приказывает. Если лев рычит, укротитель бьет своих собак. Когда лев видит, как бьют собак, на него нападает великий страх. Его смелость пропадает, и он делает все, что ему приказывают. Я не говорю о тех случаях, когда лев взбешен, так как тогда он не подчиняется ничьей воле и не сделает ни хорошего, ни дурного. И знайте, этот лев нарисован с натуры»¹³.

В английской «Псалтири королевы Марии» (рукопись принадлежала Марии Тюдор, откуда и происходит ее название) наставник поучает льва, избивая для острастки маленькую собачку, а затем уводит присмирившего хищника (табл. 20, 3)¹⁴.

Во время пира герцога Бургундии в Лилле (1454 г.) среди «живых картин» показали льва, привязанного к дереву, и человека, который на его глазах колотил собаку¹⁵. «Бить собаку в назидание льву» — крылатое выражение, встречаемое у Рабле («Гаргантюа и Пантагрюэль». Кн. 1. Гл. XI).

Укротители, вооруженные тяжелой дубинкой или плетью, работали по методу болевой дрессуры. Льва держали на цепи, прикрепленной к ошейнику (табл. 20, 4)¹⁶. В своем деле средневековые дрессировщики проявляли ту же

осмотрительность, что и их древнеримские предшественники, которых наставляли: «Берегись бить диких зверей, так как в них пробуждается чувство мести. Однако не ласкай хищников чересчур, а также не выказывай страха перед ними, ибо животные становятся надменными и непослушными. Чтобы быстрее приручить зверя, часто и слегка поглаживай его по шкуре рукой»¹⁷.

В «Псалтири королевы Марии» помещен рисунок: четверо музыкантов безуспешно пытаются разбудить льва (?), сладко спящего под деревом. Чтобы не слышать музыки, он прижал одно ухо к земле, а другое заткнул кончиком хвоста (табл. 20, 5)¹⁸. Очевидно, рисуя неподатливого хищника, художник вспоминал о повадках баснословного аспида, описанного в трактатах о животных — бестиариях. Этот крылатый змей с двумя лапами символизировал грешника, глухого к божественным наставлениям: «Аспид, похожий на дракона, охраняет древо утешения, так что никто не может к нему приблизиться. Между тем, существует средство отвлечь его от охраны, а именно — очаровать пением. Охотники берут с собой различные музыкальные инструменты, чтобы попытаться его умиловать. Но аспид предусматривает этот маневр и, дабы защитить себя от чар, прислоняет одно ухо к земле, а другое затыкает концом хвоста»¹⁹.

Трюки дрессированных львов

Интерес к представителям редкой профессии укротителей никогда не ослабевал. При торжественном открытии монастыря в Нантейе (XII в.) жонглеры приняли участие в церемонии, представив «игру медведей и львов»²⁰. В одном из рассказов «Деяний римлян» короля, переодетого менеджером, просят повеселить общество, показав искусство прирученного льва.

На рельефе портала дворцовой церкви Сан-Мигуэль-де-Лио в Астурии выпущенный из клетки лев стоит на задних лапах перед укротителем с хлыстом. Тут же акробат, ловко увертываясь от когтей хищника, выполняет стойку на шесте (табл. 21, 1)²¹. Резчик скопировал сцену цирковых игр с византийского консульского диптиха VI в. (консул в ложе цирка показан в верхней части плиты)²².

Львов водили на задних лапах, заставляли их «танцевать». На романских капителях Франции, Испании, Швейцарии дрессировщики удерживают львов на себе, что требовало немалой физической силы (табл. 21, 2)²³, выполняют акробатические упражнения на спине зверей (табл. 21, 3)²⁴. В кульминационный момент смельчак вкладывал руку или голову в раскрытую пасть хищника (табл. 21, 4, 5)²⁵. Во время рискованных номеров укротители оставляли торс обнаженным, короткие штаны перехватывали широким силовым поясом (табл. 21, 6).

Традиции дрессировки львов издавна сохранялись на Востоке. В 713 г. из Кана (Самарканда) «льва-плясуна» прислали в дар китайскому императору²⁶. Львят ловили и обучали в Армении: фигурки вздыбленных львов в ошейниках украшают хораны армянских манускриптов²⁷.

Львы-людоеды

Ранил предательски лев вожака коварною пастью,
Руки привычные в кровь дерзко посмеив разодрать.

Марциал. Книга зрелищ

Львиная потеха не всегда кончалась благополучно. Несчастные случаи, нередкие в практике укротителей, отражены в романской скульптуре. Свирепый лев, подмявший под себя дрессировщика, изваян под статуей апостола Иакова Алфеева в церкви Сен-Жиль в Гаре (табл. 20, 6)²⁸. Символическое значение ужасного льва, пожирателя людей, восходило к текстам псалмов: «Да не исторгнет он, подобно льву, души моей, терзая, когда нет избавляющего и спасающего» (Пс., 7, 3); «Спаси меня от пасти льва» (Пс., 21, 22). Погибающие в львиной утробе символизировали христиан, которых стремительный и неистовый дьявол обрекает на адские муки. Этот враг рода человеческого, подобно «алчущему добычи и рыкающему льву», постоянно ищет путей к овладению душой грешника. Идея плотоядного льва — Антихриста — распространена в искусстве XII в.

В романской пластике человек выступает не только в роли несчастной жертвы. Нередко он, как библейские львиноборцы Самсон и Давид или эпические герои, торжествует над inferнальным зверем (табл. 20, 3). Укротитель на капители собора в Женеве помещен рядом с Самсоном, раздирающим челюсти льва, т. е. пасть ада (табл. 20, 4)²⁹. В христианской иконографии Самсон со львом — прообраз воскресения Христа, его триумфа над смертью и преисподней. Хищник, подчиненный людской воле, — воплощение князя тьмы, побеждаемого церковью.

Поводыри медведей

У них барабаны и обручи есть,
И коврик, и гири — всего не счесть.
Косолапый медведь, их испытанный друг,
Медяки собирая, обходит круг.

Г. Аполлинер. Бродячие акробаты

Появление странствующего поводыря с бурым медведем, самым «артистичным» из зверей, вызывало всеобщий восторг. Его выступление в глухой деревне, на людной городской площади или у ворот замка восприни-

мали как неожиданный праздник. Толпы зевак спешили поглазеть на медвежью забаву, окружая плотным кольцом вожака и его косматого друга.

Во французской Библии XIII в. на нижнем бордюре первой страницы «Книги Бытия» две бытовые сценки никак не связаны со сценами сотворения мира, вписанными в медальоны крупного инициала «I» (табл. 22)³⁰. Слева — бродячее семейство скоморохов из трех человек с ручным медведем. Впереди с палкой в руке шагает отец, ведя на цепи крупного лохматого зверя. На спине косолапого едет мальчик, уставший после долгого пути, — будущий наследник отцовского ремесла. Ребенка поддерживает идущая сзади мать — помощница во время медвежьих спектаклей. В группе справа — поводырь с палкой и ковриком для выступлений тащит за собой ковыляющего медвежонка, которому еще предстоит длительное обучение. Поводырь обернулся к своей спутнице с барабаном на правой руке: барабанным боем созывали народ на представление и аккомпанировали медвежьим пляскам.

В любое время года кочевали по бесконечным дорогам «медведчики». Их жизнь была сурова, сборы скудны. По свидетельству австрийского дипломата Сигизмунда Герберштейна, в 1526 г. в «Руссии» царили такие морозы, что «находили мертвыми на дорогах многих проводников, которые обычно бродят в тех местностях с медведями, приученными к танцам»³¹. В своих скитаниях они попадали в отдаленные края. Согласно Максиму Греку, вожак медведей «обходят всяку страну и села, играюще»³². В XVI в. русские «медвежьи поводчики» выступали в Германии. В поэме Ариосто неустрашимый Роланд так же пренебрегает врагами, «как медведь, попавший в плен к русскому или литовскому фокуснику, не тревожится лаем собачонок»³³.

Польско-латинский поэт Севастиан Фабиан Клёнович в поэме «Роксоляния» (1584 г.) приводит любопытные подробности об ученых медведях в Литве и Галицкой Руси. «Русские туземцы похищают медвежат из берлог в отсутствие самки. Они выучивают животных, пока те еще не окрепли»³⁴. С XVI в. в Сморгони (Белоруссия) существовала особая «школа», где муштровали этих сообразительных зверей. В народе ее прозвали «Сморгонской академией»³⁵. Скоморохов-медведчиков поставляла Новгородская земля (северо-запад Руси традиционно считали центром скоморошества). В 1572 г. в Новгороде и по всем городам и волостям «брали веселых людей да и медведи описывали на государя» (Ивана Грозного). «Поехал из Новагорода на подводах к Москве Субота и со скоморохами и медведей повезли с собою»³⁶.

Многочисленные упоминания о медвежьей комедии встречаем в беллетристике и мемуарах XIX в. Художники Чернецовы в описании своего путешествия по Волге в 1838 г. рассказали о воспитании медвежат в некоторых уездах Нижегородской губернии. «Крестьяне ловят их сами и покупают...,

потом выкармливают; дав им несколько подрасти, продевают в губу железное кольцо, называемое бóльницею, действием которой приводят питомцев в послушание. Вслед за сим приступают к обучению; понятливые из медвежат приобретают нужные познания в полгода, а не так смышленные — в год и даже в два... Весною отправляются в странствия по России верст за тысячу и далее; таковые вояжи продолжаются иногда более года... Послушные и смышленные живут у хозяев лет по десяти... Медведи с хожальными (которые их водят) свыкаются и имеют к ним привязанность... В селе Ключищах Сергацкого уезда Нижегородской губернии жители имеют у себя до 80 медведей, что и составляет главный их промысел»³⁷.

Демонический медведь

Едва без промедления
Улеся на постели я,
Предстал с зубами черными,
Со спутанными космами
И с бельмами кровавыми,
С медведем схожий лапами,
А когтем с львом, и черную
Неся козу на дротике.

*Видение Анселла Схоластика
(X в.)*

В 852 г. Хинкмар, архиепископ Реймса, запретил священникам смотреть на «непристойные шутки» с медведями³⁸. О популярности медвежьих потех в каролингскую эпоху свидетельствует миниатюра Утрехтской псалтири (табл. 23, 1)³⁹. Густая толпа зрителей полукольцом окружила гистрионов. Один музыкант играет на двойной флейте, другой танцует с кастаньетами. Главный участник игрища — вожак с дубинкой — заставляет кувыркаться медведя, удерживая его на длинной веревке. В английских подражаниях Утрехтской псалтири та же сцена варьируется в деталях (табл. 23, 2)⁴⁰. Она относится к псалму 30 (7): «Ненавижу почитателей суетных идолов, но на Господа уповаю». Издавна поводырей медведей рассматривали как колдунов и даже отлучали их от церкви.

Мысль о связи медвежьих забав с языческим идолопоклонством, о демонизме медведя заключена в композиции инициала «А» рукописи трактата Присциана (табл. 24, 1)⁴¹. Дрессировщика, выходящего из рамки правой мачты буквы, отовсюду теснят сатанинские создания. Перед ним на задних лапах стоит медведь. Его пасть крепко стянута веревкой, конец которой держит укротитель. Левую мачту инициала образует громадный дракон, готовый

когтями вцепиться в голову дрессировщика, а зубами схватить его дубинку. Медведь выступает в союзе с другими порождениями ада: драконом и обитательницей глубин преисподней — чудовищной рыбой, на которой стоит человек. К inferнальному миру принадлежит и звериная голова с острыми ушами и растением во рту. Она вырастает из завитка в завершении инициала.

В инициале «А» рукописи сочинений Иеронима наставник обучает медведя грамоте, заставляя его твердить начальные буквы азбуки: А, В, С (табл. 24, 2)⁴². Вслед за ним четвероногий ученик произносит только первую букву «А». Сюжет напоминает популярную басню об учебе волка, претендента на прибыльную церковную должность. Басня нашла отражение в романской скульптуре. Писец решил научить читать волка, начав с первых букв алфавита. «Повторяй эти три буквы», — велит педагог. «Agnus» (ягненок), — отвечает волк, помышляющий совсем о другом. «Так уста выдают секреты сердца», — резюмирует автор⁴³. Согласно Рабану Мавру, алчный волк олицетворял дьявола, еретиков или коварных людей. Подобно волку, хитрый медведь затаил вероломные помыслы за личиной чисто внешнего послушания. В мачтах того же инициала проиллюстрирована притча «О сладости мира сего». На верхушке вьющегося растения сидит сборщик сладких плодов. Мышь, аллегория необратимого времени, подтачивает корни дерева, т. е. земной жизни. Мирские соблазны воплощены в драконе, угрожающем человеку. Оба сюжета по смыслу взаимосвязаны: в осознании скоротечности бытия необходимо противостоять проискам лукавого. Так, в агиографических легендах святые приручают кровожадных медведей и заставляют служить себе.

Образ медведя-демона восходит к библейским сказаниям и патристике. Борьба пастуха Давида с медведем, уносившим овец, служила прообразом единоборства Христа с сатаной. Комментируя рассказ «Первой книги Царств» о Давиде, убившем льва и медведя, Рабан Мавр истолковал его без затруднения: герой «победил гордость и сладострастие»⁴⁴. Согласно Августину, медведь, сила которого заключена в лапах, олицетворял «мощь дьявола»⁴⁵. По преданию, князь тьмы, приняв личину медведя, растерзал распутного папу Бенедикта IX в глубине дремучего леса (1056 г.)⁴⁶. Цистерцианский монах Цезарий Гейстербахский свято верил, что в медвежьем облике бесы искушали отшельников. В «образе медвежии» они нарушали покой подвижников Киево-Печерской обители⁴⁷. Дьявол Велиал явился доктору Фаусту «в обличье косматого черного, как уголь, медведя, только уши его стояли торчком и были, как и морда, огненно-красного цвета. Были у него как снег белые длинные клыки, длинный хвост, локтей около трех, а на шее имел он три раскрытых крыла» (Народная книга о Фаусте, XVI в.)⁴⁸.

На рельефе бронзовых врат собора в Хильдесгейме (1015 г.) демон с медвежьей мордой внушает Понтию Пилату мысль о казни Христа ⁴⁹. На косяке портала церкви бенедиктинского аббатства Больё (Коррез, 1130—1140 гг.) медведь пожирает грешников вместе с другими монстрами Страшного суда ⁵⁰. В видении пророка Даниила апокалипсический медведь знаменовал несущее смерть и разрушение Персидское царство, обреченное на гибель (Дан., 7, 5). Как и лев, он состоит в свите прислужников Люцифера в композиции «Страшный суд» на мозаике собора в Торчелло (конец XII в.) ⁵¹. В романской скульптуре сцены охоты на медведей ⁵², сражений с ними рыцарей ⁵³, успешной дрессировки этих зверей ⁵⁴ связаны с дуалистической идеей борьбы верующих с темными силами зла, с собственной греховной телесной природой, воплощенной в медведе.

«Хозяин леса»

Демоническому значению медведя в христианской традиции способствовала видная роль, которую «хозяин леса» играл в языческих верованиях варварских племен. Медвежий культ, порожденный условиями охотничьего быта, позднее перешел в земледельческую религию. У древних германцев и скандинавов бурый медведь, самый могучий из обитателей европейских лесов, гроза стад, — священное животное, воплощение таинственной и злобной силы. Его боялись прогневить и всячески задабривали. Опасаясь мести косолапого, избегали произносить его подлинное имя, которое было табуировано. В поэзии скальдов синонимы медведя — «фыркун», «зубастый», «зверь», «сумрачный», «лесник», «бродяга», «коногон», «алчный», «мохнач» и т. п. ⁵⁵. В «Калевале» Вяйнямейнен умасливает «гостя в шубе волосатой» льстивыми прозвищами: «красота с медовой лапой», «красавец муж», «золото лесное», «леса украшение», «знаменитый», «старый» (46-я руна). Медведя, в облике и повадках которого усматривали следы человеческой природы (звериный двойник человека), почитали славянские и финские племена ⁵⁶. Возможно, у восточных славян он был зооморфной ипостасью скотьего бога Велеса — противника громовержца ⁵⁷. В «Калевале» кузнец Илмаринен укрощает медведя из царства мертвых, связав его цепью, выкованной «в бурной пене трех потоков» (19-я руна). Божественно и происхождение медведя Отсо, которого мудрый Вяйнямейнен приручил своими песнопениями:

Он рожден не на соломе,
 Не в овине на мякине.
 Вот где он, медведь, родился,
 Где рожден с медовой лапой:

Возле месяца и солнца
И Медведицы небесной,
Около воздушной девы,
Возле дочери творенья ⁵⁸.

Верили, что «лохмач» легко превращается в человека, понимает язык людей, одарен вещим знанием и умеет ворожить. Такие названия медведя, как «ведун», «знатливец», объединяли его со знахарем-колдуном. У восточных славян медведь ассоциировался с лешим. Своими чарами он может принести пользу или, наоборот, причинить вред. Вождение медведя — не только развлечение, но и магический заклинательный акт. Зверя обводили вокруг скотного двора, он участвовал в ритуальной пахоте ⁵⁹. В XII в. вожак медведиц знахарствовали у греков. Увешивая зверя яркими лентами и нитками или срезая клочки его шерсти, они продавали эти талисманы женщинам в качестве средства от болезней и дурного глаза ⁶⁰. По свидетельству фессалоникского монаха Матфея Властаря (XIV в.), скоморохи лечили недуги медвежьим волосом ⁶¹. Общераспространены амулеты из медвежьих лап, клыков, когтей. Медведчики сохранили ритуальные функции в народной обрядности XIX—XX вв. Я был свидетелем, как поводырь медведя-плясуна одаривал ключьями его шерсти подававших монеты зрителей (1985 г., Андижан, Узбекская ССР). «Если в деревне или в хате завелась нечистая сила, появление медведя ее сразу уничтожает. У белорусов был обычай приглашать в подобных случаях медвежатника с медведем; последнего вели сначала в почетный угол хаты, под образа, угощали его щедро медом, сыром, маслом и пр., потом медвежатник приказывал медведю поклониться по очереди всем домашним и вел его по всем закоулкам и хлевам. Думали, что после такого обхода никакое колдовство дому не повредит... Апотропеическая сила медведя считалась помогающей и при лечении больных: медведя заставляли переступить через больного или наступить на него, веря в целительную силу зверя» ⁶². Произносятся заговоры, ключьями медвежьей шерсти окуривали дом и стойла для скота.

Чары, творимые «влачащими медведей», стимулировали борьбу клира с этими игрищами. Мимов, водивших медведей «на глумление и на прельщение», осудил 61-й канон Трульского вселенского собора в Константинополе (692 г.) ⁶³. Византийские писатели Иоанн Зонара и Феодор Вальсамон (XII в.), в толкованиях этого канона упоминают о «красных нитках» — амулетах, продававшихся вожакими медведиц ⁶⁴. В Кормчей 1282 г. содержание и кормление медведей упомянуто в числе языческих обычаев ⁶⁵. «Бесы обретенную прелесть медвежье плясание» обличал приверженец строгих аскетических правил Максим Грек: «скверные» скоморохи, «обретше бо окоании

медведь, дивий зверь, и многим временем и споспешеством бесовским научивше и стояща плясати к сурне и трубе и тимпану и плясанию рук, с душогубными песнями обходят всяку страну и села, играюще предверию безумных игрелюбцев всячьским кличом, въздвигше зверя к плясанию... Тогда же, тогда ино ест видети умно благоговейну и богобоязницу не точию самого сатану пляшуща играюща с зверем и веселящася о погыбели прельщающихся верных»⁶⁶. В «Стоглаве» (1551 г.) нечестивцы, которые «поганским обычаем» «к волхвам и ко обавникам ходят», приравнены к тем, кто, «кормяще и храняще медведи», водят их «на глумление и на прельщение простейших человек»⁶⁷. Неистовый протопоп Аввакум не вытерпел богомерзкого зрелища: «Прийдоша в село мое плясовые медведи с бубнами и с домрами, и я, грешник, по Христе ревнуя, изгнал их, и хари и бубны изломал на поле един у многих и медведей двух великих отнял, — одново ушиб, и паки ожил, а другова отпустил в поле»⁶⁸. Другой видный первоучитель раскола Иван Неронов принял в Нижнем Новгороде «много раны от скомрахов, бесовских слуг»: «Бе же в граде том научением диавольским множество скомрахов, иже хожду по стогнам града с бубны и с домрами и с медведьми. Иоанн же непрестанно запрещаша им, да останутся такового злаго обычая и смехотворных игралщ, яже не суть угодна богу, и сокрушаше их бубны и домры. Они же, гнева нань и ярости исполняющеся, бияху божия иерея» (Житие Ивана Неронова)⁶⁹. Непримириное отношение русского духовенства к медвежьим потехам отражено в «Домострое», в челобитных духовных лиц и царских запретительных грамотах XVII в.

Борьба с медведем

Скоморохи использовали природное пристрастие медведей к борьбе. Со зверем вступали в единоборство стоя, затем по ходу «сценария» он клал укротителя на лопатки (в этом виде программы мог участвовать только маленький медведь). В сценах рукопашных схваток человека с медведем скульпторов XII—XIII вв. вдохновляли рискованные номера скоморохов (табл. 24, 3, 4)⁷⁰. В сакральном искусстве этот сюжет символизировал борьбу добродетельного духовного начала в человеке со стихийной мощью дьявола. Верили, что бог насылает «лютого зверя» в наказание за смертные грехи. Именно медведь пожрал повешенные на дубе трупы ярославских волхвов после разгрома языческого восстания в Поволжье — «и тако погыбнуста наушеньем бесовским» (1071 г.)⁷¹.

О выступлениях звероборцев, отдаленных потомков древнеримских бесиариев, упомянуто в «Молении Даниила Заточника». Автор перечисляет головоломные и членовредительные трюки придворных скоморохов, являющих



Рис. 14. Травля медведя

«Псалтирь Лутрелла». Восточная Англия, около 1340 г.
(Лондон, Британский музей, MS. 42130. f. 161)

царю свою храбрость и «крепость сердца»: один вскакивал на коня и, рискуя жизнью, мчался по ристалищу; другой летал с церкви или с высоких палат на шелковых крыльях; третий нагим бросался в огонь. «А ин, обвився мокрым полотном, борется с лютым зверем»⁷². Потешая Василия III, люди «самого низкого звания» дрались с медведем деревянными вилами, и разъяренные животные часто царапали их⁷³.

Нередко поединок с медведем имел печальный исход: добродушный вид косолапого бывал обманчив. Его капризный и коварный нрав проявлялся в неожиданной агрессивности. На капители из Невера хищник терзает голову и спину упавшего на четвереньки укротителя (табл. 25, 1)⁷⁴. В инициале «В» английского Мартиролога зверь вцепился в лицо поводыря острыми и цепкими когтями (табл. 25, 2)⁷⁵.

Живую реакцию публики вызывала жестокая травля медведя охотничьими псами. Сеньор городка Ардра в графстве Гин (рядом с Булонью) Арнольд Старый (ум. 1139 г.) вывез из Англии медведя, который в праздничные дни при большом стечении народа сходил на бой с собаками во дворе замка. «Шерсть летела клочьями, и терзали медведя чуть не до смерти; все дивились и были радостны и довольны этим зрелищем». В уплату за потеху горожан обязали приносить сторожу хлеб для медведя, и этот налог стал тяжким бременем для народа⁷⁶. Подобная травля медведя представлена

на нижнем поле л. 161 «Псалтири Лутрелла». На зверя, привязанного цепью к пню, нападают четыре пса. Одного из них он разрывает когтями. Слева — трое мужчин, натравливающих собак, справа — смотритель медведя с палкой в руке, левым плечом опирающийся на дубинку (рис. 14).

Героя «Тидрексаги» Вильдифера, переодетого в медвежью шкуру, шпильман Изунг доставил на привязи ко двору короля Озантрикса. Во время спектакля «медведь» плясал под звуки арфы. Когда король спустил на него собак, Вильдифер, схватив за задние лапы самого рослого пса, побил им 12 остальных и вслед за тем расправился с самим венценосцем ⁷⁷.

Медвежья комедия

«Группа веселых людей, мужчин и девушек, пришла в деревню, приведя с собой пару танцующих медведей. Как только музыканты коснулись струн, медведи стали на дыбы для пляски и начали топтаться на месте, иногда высоко подпрыгивая, притворяясь, что вступают друг с другом в драку, и делая другие ужимки, в то время как музыка продолжала играть.

Затем медведи будут плясать с девушками, которые запоют танцевальную песню мелодичными голосами. Медведи будут танцевать с ними, положив свои большие лапы на их хорошенькие ручки, идя шаг за шагом в такт танцу и в то же время довольно рыча» ⁷⁸.

Эти латинские стихи о внешне неуклюжих, но очень сообразительных и восприимчивых к обучению зверях находят параллели в искусстве. Медлительные увальни проделывали акробатические трюки, связанные с точностью балансирования. Под аккомпанемент дудки, флейты и барабана они становились на голову (табл. 25, 4, 5) ⁷⁹, семеня и переваливаясь, вышагивали на задних лапах, ходили в стойке на передних лапах (табл. 25, 6) ⁸⁰, выполняли серию кульбитов (табл. 25, 7) ⁸¹. В инициалах греческой рукописи «Гомилий» Григория Назианзина один ученый медведь вздыбился на высоком пьедестале, другой танцует (табл. 25, 3) ⁸². На серебряном с чернью браслете XII — первой трети XIII в. из клада, найденного в с. Городище Хмельницкой обл., выгравирован какой-то зверь в стойке на передних лапах рядом с дрессировщиком или охотником с рогатиной. Для древнерусского ювелирного искусства эта композиция уникальна. С темой игрищ скоморохов, возможно, связана личина быка в промежутке между арочками на той же створке браслета ⁸³.

Особенно любили медвежьи пляски: по команде хозяина мохнатый зверь вставал на дыбы и, смешно потряхивая задом, начинал переминаясь в лад музыке. С ускорением ее темпа он воодушевлялся, подпрыгивал и махал лапами, «хлопая в ладоши». В «Руодлибе» после королевского пира показали дрессированных медведей: под музыку менестрелей они танцевали и

выполняли все более удивительные фокусы⁸⁴. Согласно Максиму Греку, скоморохи учили медведей «стояща плясати» и «въздвигше зверя к плясанию сурною и тимпаны и трубою песньми сатаниньскими»⁸⁵. По рассказу Клёновича, галицкие поводыри заставляли своих подопечных «по приказу подниматься на задние лапы, подражать человеческим движениям и плясать в такт под звуки волынки». Автор ставил животных в пример нерадивым слугам: «Учись трудиться, лентяй, по примеру зверя; ты видишь, как учение укрощает дикие нравы. Ты замечаешь, как из медведя вырабатывается забавный актер, а ты, раб, будучи человеком, ничего путем не делаешь»⁸⁶.

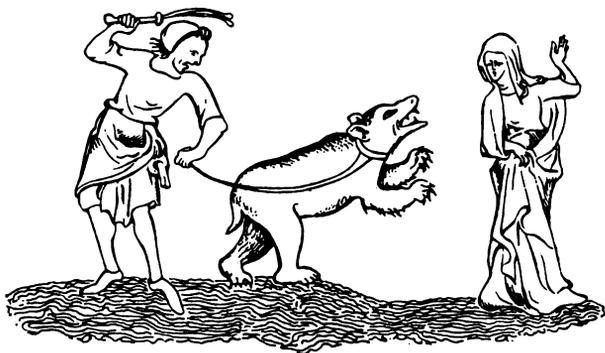
Партнером медведя в танце выступал его вожак (табл. 26, 1). Иногда девушка, танцующая, то приближалась к медведю, то удалялась от него. Не отрывая взгляда от маленьких острых глазок зверя, она ловко увертывалась от могучих лап (рис. 15)⁸⁷. И хотя медведь как будто раздражен плетью дрессировщика, это не поединок, а эффектный плясовой номер.

В «Романе об Александре» перед эквилибристом с тарелкой на тросточке стоит во весь рост большой медведь. К его железному ошейнику прикреплен массивный брус с цепью внизу (табл. 26, 2). Длинный стержень держал хищника на дистанции, обеспечивая безопасность дрессировщика. На инициале того же манускрипта медведь и юноша с палочкой сидят напротив друг друга. В руках вожака — свободный конец веревки, привязанный к ошейнику четвероногого кормильца⁸⁸.

Репертуар развенчанного «короля лесов» включал комические пантомимы — пародии на человеческие действия. По свидетельству Вундерера (1590 г.), литовцы обучали медведей борьбе, пляскам, верчению мельниц, ловле рыбы и черпанью воды. В Московии и Лифляндии они, как заправские матросы, лазили по мачтовым столбам⁸⁹. Шаловливый «Мишка» забавлял толпу веселыми сценками, поясняемыми прибаутками вожака: «А ну-тка,

Рис. 15. Игры с медведем
«Псалтирь королевы Марии». Восточная Англия, около 1320 г. (Лондон, Британский музей, Royal MS. 2, B. VII. f. 131).

Прорисовка



Мишенька Иваныч, родом боярич, ходи ну, похаживай, говори поговаривай, да не гнись дугой, словно мешок тугой, да ну поворотись, развернись, добрым людям покажись... Ходи не спотыкайся, вперед подавайся, разгуляйся, вались да катись, бока не зашиби, сам себя береги» (табл. 27, 1). На витраже капеллы замка Ла-Майерай в Нормандии жонглер воодушевляет медведя-плясуна в штанах, «играя» на кузнечных мехах щипцами (табл. 26, 3)⁹⁰. Во время банкета при бургундском дворе гостей развлекал шут, разъезжавший на медведе (1454 г.)⁹¹. Однажды на потеху царю Федору Ивановичу привели «медведя с хлебом да с солью, в саадаке», т. е. «вооруженного» как конный воин (1585 г.). Саадак состоял из лука в специальном чехле (налучье) и колчана со стрелами. Поводчик выводил дрессированного зверя на бой с диким медведем — зрелище, очень полюбившееся государю⁹².

Медведи-музыканты

Полагали, что медведи-танцоры обладают тонким музыкальным слухом. «Веселые гулящие люди» учили своих воспитанников имитировать игру на инструментах, держа их в лапах.

Пародирование музыкантов косолапыми солистами — международный номер. В живописи омейядского замка Кусейр-Амра медведь играет плектром на пандуре, рядом танцует обезьяна (табл. 27, 1)⁹³. На архитраве парного хорана в армянском Евангелии видим медвежий дуэт: «музыкант» широко разинул пасть и перебирает струны лютни, а его партнер с красным яблоком (?) в лапе пляшет и «поет» (рис. 16)⁹⁴. Русские медвежьих поводчики-сергачи учили зверей наигрывать на балалайке (народные картинки XIX в.); по дорогам Франции и Германии в XVI в. водили медведей-вольтыжников (табл. 28, 1)⁹⁵. Среди забавных маргинальных сюжетов, при-

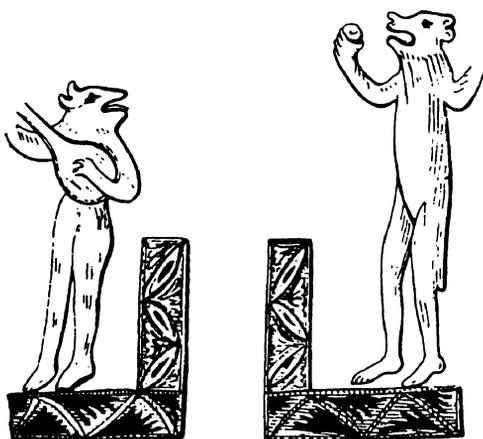


Рис. 16. Медвежий «дуэт»
Евангелие. Армения (Ортубазар),
1329 г. (Ереван, Матенадаран,
№ 7650, л. 46, 5а)

думанных братьями Лимбургам, встречаем седобородого старика, который везет в тачке медведя с волынкой (табл. 28, 2) ⁹⁶. В декоративном бордюре еврейской «Библии Кенникотт» медведь, костюмированный шутом, наигрывает на дудке. Он одет в короткую рубаху с красными, голубыми, розовыми узорами и капюшон с бубенчиком (табл. 28, 3) ⁹⁷. На аугсбургской гравюре-афише фиглярским атрибутом волынщика с кольцом в ноздрях служит пара маленьких крылышек на макушке (табл. 28, 1). Возможно, в них заключен намек на Меркурия (Гермеса) — вестника олимпийских богов и патрона магов, покровителя глашатаев, путников и гимнастических состязаний. Медведь на афише, вероятно, показан в роли зазывалы на представление шпильманов.

Подчас в образах музицирующих медведей различим символический подтекст. Поскольку медведь воплощал сатанинские свойства, сцена его игры на арфе в присутствии акробатки означала грехопадение человека, танцующего под музыку дьявола (табл. 28, 4) ⁹⁸. На архивольте в Барфрестоне (около 1170 г.) этот сюжет связан с соседними медальонами, где фигурируют демонические животные — участники адского концерта.

Предосудительная роль медведя-музыканта налицо в маргинальном декоре гнезнинского Миссала ⁹⁹. В инициал первого листа вписана композиция «Папская молитва», а нижний бордюр занимает медведь-лютнист, которого атакуют мухи; его слушает обезьяна (табл. 27, 2). Маргинальная фигура обогащена птицами, летящими к цветам; сверху затаилась сова. Миниатюрист последовательно проводит принцип идейной антитезы: христианские души защищены от сатанинских притязаний молитвой (фигура римского папы) и евхаристической пищей (птицы, черпающие цветочный нектар). Пороки, олицетворенные обезьяной и медведем, — это вожделение и духовная лень. Лютня, звуки которой приманили обезьяну, — источник сладостной музыки, рождающей жажду плотских утех. Из-за пристрастия к сладкому докучающие медведю мухи также символизируют тягу к чувственным удовольствиям. В сове, подстерегающей птиц, можно усмотреть сатану — ловца людей. Губительными свойствами обладает и музыка медведя в маргине при сцене Вознесения (инициал). Обманная мелодия фидели привлекла птицу (верующую душу). Она приближается к музыканту, не замечая, что из чашечки цветка выглядывает голова дракона (табл. 27, 3).

Иное значение имеет медведь в «Антифонарии Олесницкого» (в инициале — композиция Воскресение). Звуками сигнального рога он разносит весть о воскресении Спасителя и начале эры искупления. Здесь медведь персонифицирует слепые и беспощадные, но приведенные в подчинение силы природы (табл. 27, 4) ¹⁰⁰.

Медведь и обезьяна

Тут же и ручную медведицу, на носилках сидевшую, несли, как почтенную матрону, и обезьяна в матерчатом колпаке и фригийском платье шафранового цвета, протягивая золотой кубок, изображала пастуха Ганимеда.

Апулей. Золотой осел

Забавная пара животных — медведь и обезьяна, обученные выступать вместе, — как нельзя лучше исполняла бурлескные сценки. В пародиях на человека каждый из партнеров дополнял другого. Контраст во внешности и повадках животных создавал комический эффект.

В «Романе об Александре» макака на цепочке ожидает своего «выхода», в то время как ее спутник-медведь танцует с жожаком (табл. 26, 1). На капителях «клуатра кордельеров» в Шарльё обезьяна и медведь в наморднике скованы общей цепью (табл. 26, 4)¹⁰¹ — символ укрощенной похотливости, персонифицированной этими животными. Иногда обезьяна танцевала, а ее компаньон «музицировал» (табл. 27, 1, 2). Крупный сильный зверь подчинялся маленькой проворной проказнице.

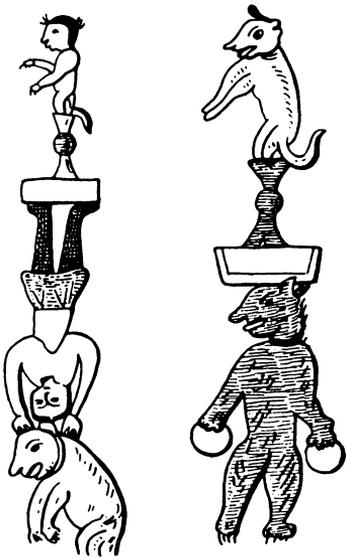
В манускриптах XIII—XIV вв. обезьяна играет роль наездника. С яблоком в лапе она едет на медведе (табл. 26, 5)¹⁰², держа поводья и хлыст, подстегивает его (табл. 26, 6)¹⁰³ или, напялив шутовской колпак, восседает на танцующем товарище (рис. 17)¹⁰⁴. В маргинальных рисунках серии «мира наизнанку» макака выступает в ампула укротителя, заставляя неловкого ученика плясать (рис. 18)¹⁰⁵ и делать кульбиты¹⁰⁶. В резьбе алтарных сидений в Беверли (1520 г.) обезьяна верхом на лошади ведет на цепи трех медведей в намордниках; под музыку кабанов — волынщика и арфиста — танцуют поросята¹⁰⁷.

Вместе с дрессировщиком медведь и обезьяна выстраивали акробатические пирамиды. На миниатюре армянского Евангелия медведь как самый сильный участник трюковой комбинации удерживает обнаженного по пояс атлета, стоящего на голове. Тот в свою очередь балансирует на ногах пьедесталом с обезьянкой. Отличное чувство равновесия позволяло вздыбленному медведю поддерживать на голове подставку с сидящей на ней собакой. Передними лапами косматый эквилибрист поднимает гири (рис. 19)¹⁰⁸.

Спектакли с медведем и обезьяной способствовали установлению символического родства между ними. С дохристианских времен медведь воплощал мужскую силу, а обезьяна как животное, «приверженное к жизненным благам», — женское сладострастие. Образ обезьяны верхом на медведе мог



17



19

заключать намек на грубочувственную страсть. Такое толкование подтверждается противопоставлением этих «нечистых» животных единорогу (образ целомудрия) на миниатюре французской рукописи начала XV в. и гравюрами XVI в., где медведь и обезьяна ассоциируются с влюбленными молодыми людьми¹⁰⁹. Пародийный «изначальный» смысл имеют миниатюры к литании в английском Часослове (табл. 26, 6). Рядом с именами праведных монахов и отшельников, призываемых во время молитвы, художник нарисовал волчицу с Ромулом и Ремом, а по соседству с именами святых девственниц — обезьяну, взнуздавшую медведя, — олицетворение распутства¹¹⁰. К 1430 г. относилась погибшая польская рукопись «Зеркала правосудия»

Рис. 17. Обезьяна верхом на медведе Часослов. Англия, первая четверть XIV в. (Лондон, Британский музей, Harley MS. 6563). Прорисовка

Рис. 18. Обезьяна — поводырь медведя Готье Мап. «Святой Грааль» (миниатюрист Пьерар из Тилта). Турне, 1351 г. (Париж, библиотека Арсенала, MS. 5218). Прорисовка

Рис. 19. Дрессированные животные Евангелие. Армения (с. Агуердз), 1581 г. (Ереван, Матенадаран, № 4346, л. 116, 12а)



18

схоластика Вильгельма Дюрана (ум. 1332 г.). В нижней части л. 268 об. представлены обезьяна с виолой и медведь-трубач, подпоясанный кушаком с заткнутым за него кинжалом (медведь как аллегория Гнева — Ira). Фляжка между животными намекает на порок пьянства. Маргинальной композиции отвечает инициал в начале раздела о преступлениях. В нем изображен монах с мечом, казнящий коленопреклоненного преступника. По-видимому, в данном контексте звери-музыканты означали грешников, которых приводят к злодеянию всевозможные излишества ¹¹¹.

Медведь и «коза»

Связь медвежьей потехи с аграрной магией отчетливо выступает в позднем скоморошестве и славянской праздничной обрядности, где зверя часто заменял ряженный в медвежью шкуру, вывороченный тулуп или гороховую солому. По народным поверьям, медведь даровал дому крестьянина изобилие; его появление способствовало размножению людей и скота. В святочной медвежьей игре на Южном Урале поводырь, входя в избу, произносил монолог:

Дорогой хозяин, принимай гостей
 Со всех сел и со всех волостей.
 Мы будем петь, плясать, веселиться,
 А за это тебе будет счастье валиться:
 Курица выведет двадцать цыплят,
 Свинья принесет двенадцать поросят,
 Овца — два ягненка, корова — теленка,
 А жена каждый год родит по ребенку...
 Вот первый гость — медведник идет,
 Медведник идет, медведей ведет ¹¹².

В рукописном Румянцевском сборнике (XVIII в.) описано примечательное гадание: «И чреваты жены медведю хлеб дают из руки, да рыкнет — девица будет, а молчит — отрок будет» ¹¹³. Встреча с медведем — покровителем свадеб — сулила беременной благополучные роды.

Реликтом обрядовых действий были совместные спектакли медведя и «козы», дожившие до начала XX в. В святочных маскарадах европейских народов и в Закавказье ряжение козой и медведем ¹¹⁴ связано с брачной и земледельческой символикой, с пожеланиями благополучия владельцу усадьбы ¹¹⁵. Скоморох с медведем и его помощник в вывернутой шубе и рогатой козьей маске, щелкавшей деревянной челюстью, — излюбленные персонажи старинного народного «театра» и русских лубочных картинок (табл. 29, 1, 2) ¹¹⁶. «Коза» выкидывала замысловатые коленца под барабанную дробь и перестук

деревянных ложек с бубенчиками на рукоятках. Уморительная пляска сопровождалась репликами поводыря: «Медведь с козю прохладяются, на музыке своей забавляются, и медведь шляпу вздел да в дудку играл, а коза сива в сарафане синем, с рожками и колокольчиками и с ложками скачет и вприядку пляшет». О древней взаимосвязи обоих зооморфных образов свидетельствует то, что у западных славян в роли «горохового медведя» выступал человек в гороховой соломе или в козьем мехе (горох — символ плодородия). Переодевание медведем могло восходить к архаичной вере в оборотней¹¹⁷.

Членов маленькой кочующей труппы в составе жожака, «Михайлы Иваныча» и «козы» (ее роль обычно исполнял мальчик-подручный десятидвенадцати лет) сплавивала взаимная привязанность, укрепленная в невзгодах. Братья Чернецовы вспоминали: «Случилось нам самим видеть роздых их в жаркий день; все трое — хожалый, медведь и коза — отдыхали, мы удивились доверенности первого к обитателю дремучих лесов, который спал рядом, обняв лапою своего спящего хозяина»¹¹⁸.

Дрессированные обезьяны

Эти наблюдательные имитаторы с их даром творческой импровизации, бесконечными ужимками и прихотливой логикой поведения доставляли острое удовольствие толпам зевак. С непревзойденным комизмом «лукавые твари» подражали «венцу творения». Средневековые дрессировщики рано оценили способности общительных и любопытных зверьков.

Для европейского жителя обезьяна была удивительным животным экзотических стран, одним из гротескных созданий Бога. Их покупали втридорога и содержали в зажиточных домах и даже в жилищах священников, что осудил в проповеди Гуго из Сен-Виктора: «Хотя обезьяна самое гнусное, грязное и отвратительное животное, клирики любят держать его в доме и выставлять напоказ в окнах, чтобы произвести впечатление на проходящую чернь своим богатством»¹¹⁹. Обезьян, прикованных цепочкой к ядру, изображали скульпторы и миниатюристы.

До XV в. в Западную Европу через Испанию и Италию ввозили бесхвостых берберийских макак-маго. Они обитали в гористых местностях Северо-Западной Африки и на скалах Гибралтара¹²⁰. «Нет сомнения, что обезьяна эта была известна уже древним грекам под названием *Pithesus* и что из обезьян она первая была привезена в Европу. Плиний рассказывает, что она все перенимает, выучивается играть в шашки, умеет различать разрисованные восковые изображения, любит, чтоб ею занимались, плодится в домах и т. д. ...Маго очень умен, хитер и лукав, проворен и силен»¹²¹. О связях Прованса с Северной Африкой свидетельствует рельеф церкви Сен-Жиль в Гаре:

рядом с одnogорбым верблюдом две плененные обезьяны пытаются сбросить свои оковы ¹²². Иногда сами поводыри, арабы и негры, были выходцами из африканских областей. В каталонской рукописи перед королем Арагона дает представление с обезьяной толстогубый негр (?) с серьгой в ухе и в короткой фестончатой юбочке (см. ниже рис. 27) ¹²³. Этнический тип и костюм жонглера на рельефе собора в Байё указывают на его иноземное происхождение (табл. 30, 1) ¹²⁴. На нем «фригийский колпак», облегающая рубаха и «юбка» с широким поясом, украшенным накладными бляшками. Обезьяна, сидящая на капители короткой колонны, хочет выскользнуть из ошейника, а вожак, подняв указательный палец, отчитывает ее.

Судя по византийским и армянским миниатюрам, иракским изделиям из металла, на Ближний Восток доставляли хвостатых обезьян: мартышек из тропической Африки или индийских макак-резусов.

Обезьяны в романском искусстве

Тогда предстал перед ним дух в образе
и обличи обезьяны.

Народная книга о Фаусте

С XII в. фигуры поводырей с обезьянами распространяются в романской скульптуре Франции и Тосканы ¹²⁵. Обезьяна, сидящая на корточках, обычно занимает угол капители; хозяин с дубинкой держит ее на веревке или цепочке, прикрепленной к ошейнику (табл. 18, 2, 5) ¹²⁶. В романской пластике обезьяна предстает как злое и непокорное существо с устрашающими чертами. Этот образ соответствует характеристике в энциклопедии Бартоломея Английского (XIII в.): «По природе животное непослушно и злобно и приручается насильственно посредством побоев и цепей. Обезьяну приковывают к тяжелому блоку или колоде, чтобы удержать от побега на волю и подавить ее наглость». Обезьяна — «чудовищное животное», но с человеческими хватками, чувствительна к дисциплине: ее можно научить кувыркаться и исполнять всевозможные трюки для «удовлетворения праздного любопытства людей» ¹²⁷. Автор хорошо знал, что обезьяны нередко противодействуют требованиям дрессировщика и даже кусают его; они не терпят наказания, бывают раздражительны и капризны.

В христианской символике обезьяна — одно из отталкивающих воплощений дьявола как имитатора Бога («*figura diaboli*») ¹²⁸ или грешного («выродившегося») человека («*hominum deformis imago*»). Морализаторы видели в обезьяне предостерегающий пример: тот, кто отвергает духовный аспект своей природы и позволяет восторжествовать животным импульсам, опускается до уровня обезьяны — лживого, нелепого и презренного существа, язвительной

пародии на человека. В романском искусстве пленная обезьяна символизировала демона, попавшего в западню, или грешника в цепях порока.

На гравюре по рисунку Брейгеля Старшего обезьянку в камзоле и колпаке с ослиными ушами видим в бесовском окружении мага Гермогена (табл. 104, 2). Другая сцена победы св. Иакова над колдуном вводит нас в сумрак ведьмовской кухни. Перед камином, через дымоход которого ведьмы вылетают на шабаш, греются мартышки. Рядом с ними сидят кошка и жаба¹²⁹. В романе Сервантеса обезьяну-прорицательницу возили вместе с кукольным райком. По твердому убеждению Дон Кихота, эта вывезенная из Берберии «бесхвостая обезьяна с задом точно из войлока, впрочем довольно милостивая», вещала по внушению самого дьявола. В «Фаусте» Гёте колдунья ведьма ставит мартышек в середину магического круга.

Идея обезьяны-грешника стала популярна благодаря двум басенным историям из зоологических трактатов. Первая повествовала о том, как обезьяна, подражая охотнику (дьяволу), примеряла обувь, налитую свинцом (мирские соблазны), и оказалась пойманной. Во втором рассказе мать-обезьяна с двумя детенышами, преследуемая охотниками, бросила любимое дитя и невольно спасла ненавистное (т. е. свои грехи). Мать-обезьяну сравнивали и со скупым богачом, ростовщиком. Любимое дитя — несправедливо нажитое богатство, которое нельзя унести на тот свет, а охотники персонафицировали смерть¹³⁰. Обезьяну считали жадным и вороватым созданием. На капители церкви в Кэно жонглера с обезьяной на веревке и скупец с мощной, увлекаемый чертом (олицетворение стяжательства), помещены по соседству (табл. 107, 4). На некоторых капителях XII в. обезьян держат на привязи демоны. В бурном мире романской тератологии обезьяна-грешник, подобно человеку, отдана во власть inferнальных сил¹³¹.

Обезьяна символизировала идолопоклонство: языческие статуи, ниспровергаемые святыми, похожи на обезьян. Следовательно, сцены с закованным животным могли означать триумф истинной веры: кумира стараются свергнуть, дергая его за веревку (табл. 30, 1). На рельефе из Байё обезьяна венчает колонну (табл. 30, 4), а кошмарные монстры в антресолях той же аркады кажутся порождением древней мифологии варварских племен. В патристической литературе врагов Иисуса — еретиков и неверующих — уподобляли обезьянам. В английской Псалтири XIII в. сценка дрессировки обезьяны вписана в медальон обрамления инициала «В»¹³². Ее можно отнести к словам: «Потому не устоят нечестивые на суде, и грешники — в собрании праведных» (Пс., 1, 5). Готические скульпторы приписывали гонителям Христа обезьяньи свойства. На фасадах соборов в Амьене, Шартре и Париже идолопоклонство олицетворено волосатой обезьяноподобной фигурой¹³³.

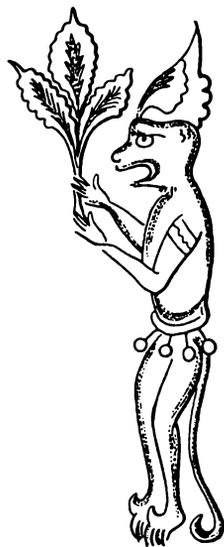


Рис. 20. Обезьяна жонглирует шарами
Евангелие. Армения (с. Арсе, Апагуник), 1321 г. (Ереван, Матенадаран. № 5505, л. 71-а)

Рис. 21. Дрессированная обезьяна
Евангелие. Армения, 1651 г. (Ереван, Матенадаран, № 6779, л. 256)

Трюки обезьян

Поля готических рукописей «населяют» бесчисленные обезьяны-пародисты, которые явно доминируют над прочими зверями. Кажется, нет границ их изобретательности в подражании всевозможным людским делам. Сценки полны юмора, насмешливая наблюдательность сочетается со свободной игрой фантазии. С уверенностью к миру скоморохов можно отнести лишь те из них, где обезьяна выступает исполнительницей приказаний «тренера», а не сама по себе. Помня о реальных «творческих» возможностях животного, следует сопоставлять рисунки с литературными сведениями и с трюками обезьян в современном цирке. Большая часть маргинальных иллюстраций, где фигурируют обезьяны, принадлежит к сфере пародии, популярных басен и анекдотов. Кроме маргиналов XIII–XIV вв., о номерах ученых обезьян, выступавших с горящими свечами, плодами, пучками листьев, дают представление миниатюры византийских и армянских манускриптов XII–XVII вв. (убранство хоранов и инициалы).

Бродячие жонглеры и нищие носили своих зверьков в корзинах за спиной (табл. 47, 1, 2). Обезьяны легко ходили на передних лапах (табл. 31, 1), выполняли кувьрки (табл. 31, 2)¹³⁴ и сальто (табл. 31, 3)¹³⁵. Благодаря врожденной цепкости, они без труда осваивали висы и раскачивания на трапеции (табл. 102)¹³⁶ или качелях (табл. 32, 1)¹³⁷, «работали» на шесте (табл. 32, 3)¹³⁸. Совершенная координация движений способствовала разнообразию репертуара «четвероруких артистов»: они балансировали на шарах (табл. 30, 2), пьедесталах (табл. 32, 2; 33, 4)¹³⁹, на голове поводыря (табл. 41, 1)¹⁴⁰; сидя на раскладных стульях, жонглировали мячами (рис. 20)¹⁴¹; подбрасывали и ловили на палочку тарелки (табл. 32, 4)¹⁴². Обезьяны вы-

шагивали на ходулях, цепляясь за них пальцами всех конечностей (табл. 32, 7), играли клюшкой в мяч (табл. 32, 2)¹⁴³, пародировали детские игры: скакали на палочке-лошадке под музыку дудки и барабана (табл. 32, 5)¹⁴⁴ или гоняли волчки (табл. 32, 6)¹⁴⁵. Аналогичные изображенным волчки-кубари и кони-скакалки в виде длинных палок, завершающихся плоской или объемной фигурой коня с уздечкой, находят при раскопках в Новгороде.

«Актера» смешно наряжали по моде времени: в рубаху или накидку с капюшоном (табл. 33, 1)¹⁴⁶, надевали на него шапку (табл. 33, 2), скомороший колпак (рис. 20), пояс с бубенцами (рис. 21)¹⁴⁷.

Обезьяны пользовались столовой посудой, лакомясь фруктами или вином (табл. 33, 2)¹⁴⁸. Обезьяна с кубком или плодом (знаком первородного греха) в лапе символизировала невоздержанность (табл. 33, 3, 4). С античного времени за ней укрепилась репутация гурмана, падкого на вино и сласти.

Обезьяны — музыканты и танцоры

Обезьяна эта была ученой и до поры до времени танцевала очень скромно и благопристойно и вызывала великое удивление, нося подобающим образом свой наряд, соблюдая все правила приличия и телодвижениями сопровождая свадебную песнь, которую исполняли певцы и флейтисты.

Лукиан. Оправдательное письмо

Средневековые дрессировщики не уступали своим античным собратьям, обучая обезьян танцам и «игре» на инструментах. Маленькие сморщенные «человечки» имитировали трюки хозяев и даже менялись с ними ролями, например, «заставляли» их выполнять акробатические стойки. Обезьяны играли на волынке, флейте, барабане, а девушки плясали (табл. 33, 5)¹⁴⁹. Музыцирующих и танцующих обезьян встречаем в готических маргиналиях, в книжной миниатюре Византии и Армении, в искусстве стран ислама.

Животные «владели» струнными, духовыми и ударными инструментами. В «Псалтири Тенисона» одна из обезьян, увлеченно танцуя, играет на волынке, другая жонглирует тарелками. Им аккомпанирует музыкант с виолой (табл. 32, 4). Веселый спектакль дают двое гистрионов в «Псалтири Ратленда»: под гуденье волынки и щелканье кастаньет лихо отплясывает макака в плаще (табл. 33, 1).

Обезьяны танцевали врозь или парами (табл. 33, 6)¹⁵⁰. Дрессировщики обучали их потешно гримасничать и делать бесстыдные жесты (табл. 30, 5),

что способствовало дурной славе «грязного» животного (Бернар Клервоский). Во фламандских рукописях XIV в. макаки, охваченные стихией буйного танца, не связаны с играми скоморохов, а пародируют галантные рыцарские обычаи и придворные забавы: дамы охотно пляшут с кавалерами-обезьянами, одетыми в мужское платье, ножами и кошельками на поясе (табл. 34, 2). Обезьяны как партнеры в куртуазных развлечениях знати воспринимались не только в пародийно-комическом, но и в символическом плане. Их игрища воплощали чувственную распущенность: в «Романе об Александре» эротическое начало подчеркнуто фигурой волосатого дикаря — образом стихийной необузданности и распутства, который танцует с обезьянами, родственными ему по духу (табл. 34, 1). Еще Исидор Севильский (около 570—636) считал дикарей прямыми потомками фавнов и сатиров. На капители собора в Магдебурге обезьяна с виолой изваяна рядом с нагой женщиной, оседлавшей козла, — аллегорией сладострастия (рис. 22) ¹⁵¹.

Музицирующие обезьяны — выходцы из демонического мира преисподней. В маргинальной композиции «Флорианской псалтири» крылатая обезьяна (сатана) оглушает ревом трубы птицу (набожную душу). Перед нами аллегория на тему слов Божьих и сатанинских (Пс., 11, 3): «Ложь говорит каждый своему ближнему; уста льстивы говорят от сердца притворного» (табл. 34, 3) ¹⁵². На полях «Антифонария Олесницкого» пара обезьян сопровождает композиции «Жены у гроба» в инициале. Одна из них играет на фидели, другая — на сигнальной трубе (табл. 34, 4) ¹⁵³. Фляжка, висящая над животным, связывает их с темой винопития: с XII в. пьянство, открывающее путь другим грехам, нередко называли на первом месте в списке бичуемых пороков. Видимо, обезьяны-музыканты здесь изображают раскаявшихся грешников, которые, играя, радуются воскресению Спасителя.

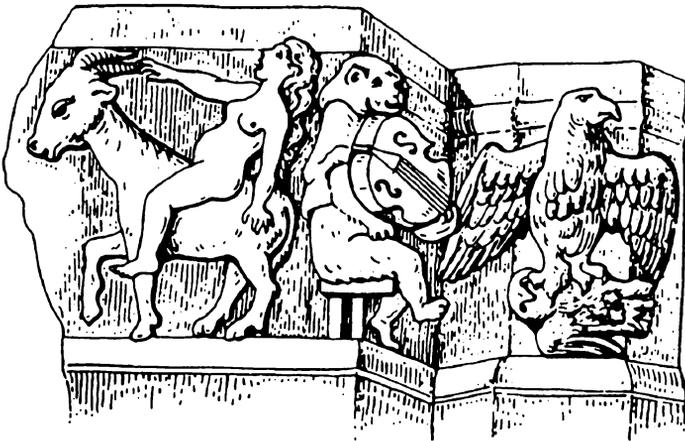


Рис. 22. Женщина на козле, обезьяна с виолой
Капитель кафедрального собора в Магдебурге. Прорисовка

В романской скульптуре Бургундии обезьяна с виолой выступает вместе с ослом-арфистом, который безуспешно пытается овладеть искусством музыки. В бурлескном дуэте обезьяна играла ту же незавидную роль уверенного в своих познаниях профана. Теолог начала XIII в., выражая недовольство светскими сюжетами в храмовом декоре, отметил рядом с обезьянами-флейтистами ослов-лирников¹⁵⁴. Образ осла с арфой — олицетворение тщеславия и претенциозного невежества — восходит к басне Федра и упомянут Бозэцием в «Утешении Философией».

Комические турниры

Английский ученый и дидактический поэт Александр Некам оказался свидетелем шуточной инсценировки — яркой находки дрессировщика: «Один из гистрионов приводил двух своих обезьян на военные игры, именуемые турнирами, дабы эти животные скорее могли научиться выполнять подобные упражнения. Затем он взял двух собак и обучил их носить на спине обезьян. Эти гротескные всадники были одеты наподобие рыцарей; у них были даже шпоры, которыми они кололи своих коней. Подобно рыцарям, сражающимся на огороженном поле, они преломляли копья и, сломав их, вынимали мечи, и каждый бил изо всех сил по щиту своего противника. Как не рассмеяться от такого зрелища?»¹⁵⁵. В комических пантомимах принимали участие самые разные звери: костюмированные обезьяны сражались, сидя на лошадях, козлах, баранах, свиньях.

Пародии на турниры, которые занимают видное место в рыцарской жизни XII—XIV вв., нередки на полях готических манускриптов. Сценки обезьяньих баталий, косвенно связанные с искусством дрессуры, пародируют нравы куртуазной среды.

В «Speculum historiale» («Зерцало историческое») Винсента из Бовэ обезьяны, оседлав козлов, скачут навстречу друг другу с копьями наперевес. Головы ездоков защищены шлемами, на треугольных щитах красуются геральдический лев и три звезды. Сигнал к бою подают макаки-герольды с пышными шарфами; их трубы украшены флажками с теми же гербовыми эмблемами. Обезьяна-музыкант в костюме аристократа — прилегающем коротком платье-котарди с подвесными рукавами и шапероне (капюшоне с длинным «хвостом») — подбадривает бойцов игрой на флейте и барабане (табл. 35, 1)¹⁵⁶. В «Книге сокровищ» Брунетто Латини единоборство гротескных наездников еще забавнее. Один из соперников галопирует на козле; на золотом поле его щита изображен красный лев. Другой мчится во весь опор на золоторогом олене, прикрывая грудь щитом с разноцветными полосами. На верховых животных высокие рыцарские седла со стременами, к лапам

всадников прикреплены шпоры. Как истые рыцари, противники пустили «коней» друг другу навстречу, чтобы сшибиться копытами по всем правилам турнирного кодекса (табл. 35, 3).

Обезьяна верхом на козле воплощала чувственное влечение, несовместимое с возвышенной идеальной любовью. В маргиналиях она предстает антагонистом рыцарства, насмешницей, снижающей «высокое». Жонглеры-дрессировщики разыгрывали похожие «скетчи». Немецкий дипломат Соломон Швайгер упомянул об игравших с обезьянами и козами турецких фокусниках, которых он встретил около Софии (1578 г.)¹⁵⁷. Во фламандском Часослове комичный поединок перерастает в «войну полов». Обезьяна с мечом и круглым щитом, вскочив на барана, спасается бегством от обезьяны, вооруженной прялкой вместо копья. Всадница сидит по-женски на спине разъяренного кабана, покрытого накидкой, как боевой конь (табл. 35, 2)¹⁵⁸.

В «Псалтири королевы Марии» обезьяны скрещивают клинки, сидя на других больших обезьянах. Возможно, та из них, которая заносит меч, шаржирует христианского паладина, ее противник с кривой саблей — сарацинского воителя. Боевой дух участников битвы поддерживают трубящий «герольд» и макака с тамбурином (рис. 23)¹⁵⁹.

Дуэли обученных вольгизировке обезьян в рыцарских доспехах привлекали толпы зрителей. Английский автор XVI в. осуждает священников, которые постыдно торопятся закончить службу, чтобы успеть на спектакль, где медведя или быка травят собаками, а обезьяны скачут на лошадях¹⁶⁰. Иногда макака выполняет воинское упражнение: она должна на полном скаку поразить дубинкой висящий щит-мишень (табл. 35, 4)¹⁶¹. В рукописях XV в. обезьян в полной рыцарской экипировке изображали гарцующими на конях.

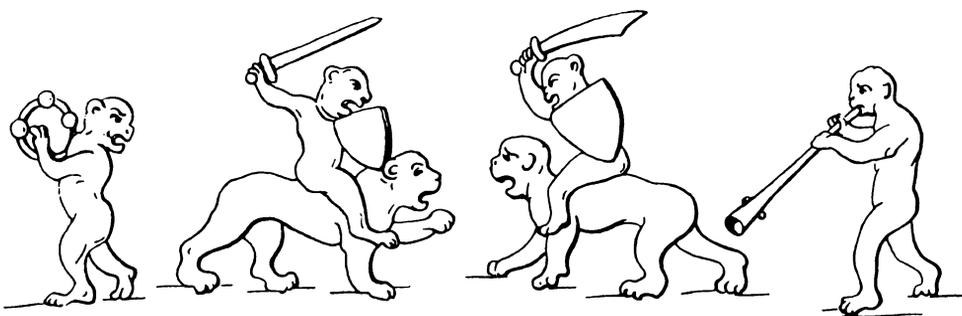


Рис. 23. Сражение обезьян
«Псалтирь королевы Марии». Прорисовка (f. 176)

На немецкой гравюре они вольтижируют на скакуне в богатом убранстве. Передний седок изготовился к схватке, а «герольд» за его спиной, дуя в трубу и уцепившись лапами за копые, стоит на голове (табл. 35, 5) ¹⁶².

В инсценировках обезьяны высмеивали монахов и церковные ритуалы, ученых и врачей-шарлатанов. Высокородная супруга шведского короля Густава II Адольфа владела обезьяной, которую заставляла надевать рясу капуцина и выполнять всякие фокусы ¹⁶³.

В средневековом мире, полном суеверий, дрессированные обезьяны становились невольными участниками мошеннических проделок. Анекдотическая история передана Джаубари («Китаб ал-мухтар»): «В 613 (1216) г. я видел в Харране одного странника, который научил обезьяну кланяться, перебирая четки, ковырять в зубах и плакать. В пятницу он послал в мечеть красивого и чисто одетого индийского раба, который разостлал близ молитвенной ниши роскошный молитвенный коврик. В четвертом часу к мечети подъехала сама обезьяна верхом на муле, в раззолоченном седле, в сопровождении трех пышно одетых индийских рабов и приветливо поклонилась присутствующим. Каждому, кто спрашивал о ней, отвечали следующее: „Это сын такого-то царя, одного из могущественных царей Индии. Но он околдован“. В мечети обезьяна молилась, вынимала из-за пояса платок, ковыряла в зубах. Тем временем поднялся старший раб, поклонился людям и сказал: „Клянусь Аллахом, друзья мои, не было в свое время никого более прекрасного и более богобоязненного, чем эта обезьяна, которую вы видите перед собой. Однако верующий ведь всегда во власти решения Аллаха, его заколдовала его жена, а отец, стыдясь сына, прогнал его прочь. За 100 тысяч динаров эта женщина обещала снять с него заклятие, а пока у него лишь 10 тысяч. Так пожалейте же этого юношу, у которого нет ни племени, ни родины, которого принудили сменить свой облик вот на этот“. Когда раб произносил эти слова, обезьяна прикрывала лицо платком и горько плакала. Тут таяли сердца, и каждый давал ему, за что Аллах подарил им радость, и они покинули мечеть с большими деньгами. Так вот и странствовал он с места на место» ¹⁶⁴.

Дрессированные лошади

Ярмарочно-площадные представления включали конные номера. Наездники-акробаты на обученных лошадях демонстрировали искусство верховой езды. Никифор Григора описал выступление египетского жокея в Константинополе, насыщенное гимнастическими трюками: «А другой, поднявшись на лошадь, погонял ее и на всем бегу стоял прямо то на спине, то на гриве, то на одной из ягодиц, постоянно и смело перебирая ногами и

принимая вид летящей птицы. Иногда вдруг соскакивал с бегущей лошади, хватался за ее хвост и неожиданно появлялся опять на седле. Или еще: опускался с одной стороны седла и, обогнув брюхо лошади, легко поднимался на нее уже с другой стороны и снова ехал. Занимаясь такими фокусами, он не забывал в то же время подгонять коня бичом»¹⁶⁵.

Практиковали и так называемую свободную дрессировку — без седоков. Умные животные исполняли фигурные и танцевальные движения под контролем дрессировщика, но на расстоянии от него. В «Романе об Александре» вздыбленный конь под седлом как бы атакует хозяина, который, надев перчатки, противостоит ему с дубинкой и маленьким щитом (табл. 36, 1). Рядом ручная обезьяна, привязанная к кольшку, и трое увлеченных зрителем детей. На другом листе взнузданная оседланная «лошадь-барабанщик» стала на дыбы и ударяет копытами в барабан, который держит юноша (табл. 36, 2). На том же бордюре слева лошадь бьет задними ногами, а дрессировщик принимает удары на мембрану барабана (табл. 36, 3). Подобный трюк показан в «Псалтири Лутрелла»: скачущий конь с удилами и поводьями, но без седла ударяет задними ногами в щит, который держит дрессировщик с мечом (рис. 24).

По-видимому, в XIV в. еще не употребляли длинный бич-шамбриер, а управляли «лошадью на свободе» при помощи палочки. Тренированные животные повиновались указующим движениям палочки, словесным командам

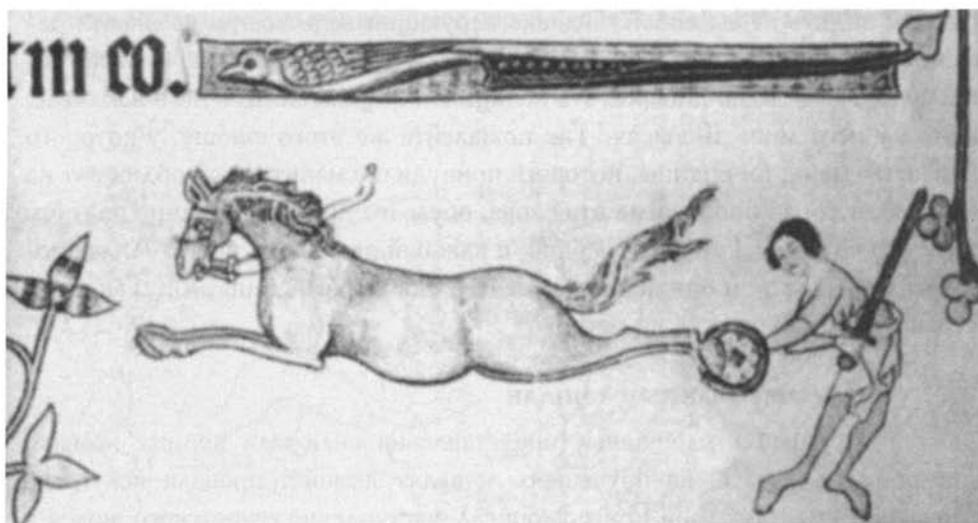


Рис. 24. Дрессированная лошадь
«Псалтирь Лутрелла» (f. 63v)

и музыкальному ритму. В одной из сценок юноша играет на дудке и барабане, а оседланная лошадь кружится в танце (табл. 36, 4) ¹⁶⁶.

Конные игры включали очень трудные номера: к примеру, конь-эквилибрист плясал на канате (XIII в.) ¹⁶⁷. В XVII в. английского фокусника Бэнка едва не сожгли по обвинению в союзе с дьяволом. Его «говорящая лошадь Мороко» стуком копыт отвечала на вопросы зрителей и определяла достоинство серебряных монет ¹⁶⁸. Для публики оставались неуловимыми такие команды дрессировщика, как легкое пощелкивание пальцами, причмокивание, неприметные жесты рук.

Дрессированные собаки

Преданными спутниками скоморохов были неприхотливые собаки-дворняжки. Благодаря цепкой памяти и смекалке, умению высоко подпрыгивать, долго сидеть и ходить на задних лапах (табл. 37, 1, 2), они стали незаменимыми партнерами гистрионов. Собаки прыгали сквозь кольцо (табл. 37, 3) ¹⁶⁹, перескакивали через палочку (табл. 37, 4).

В исландской саге о короле Сверри двое скоморохов со своей собачкой выступают при дворе: «К королю Магнусу явился однажды исландский скальд Мани из Рима, худой и оборванный, с остриженной маковкой, и застал в покоях двух фигляров, скоморохов, которые заставляли маленькую собачку прыгать через жерди, и тем выше, чем именитее были присутствующие.

„А скоморохи на тебя косятся“, — сказал король скальду и предложил ему сложить о них песню. Мани запел: „Хитрый бродяга скоморох ходит со скрипкой, пришел и сюда; его оружие — скоморошья ухватка и дуда. Поднялся шум, прислушайтесь: он заставляет рыжую сучку — вот так потеха — прыгать через шест“.

И еще он пропел: „Скрипка поет, где идут жалкие скоморохи, с дудой в руках и большой долей бесстыдства. Смотрите, как чудно поводит глазами тот, что играет на трубе! Вижу я у него брито лицо и надутые щеки“ » ¹⁷⁰. Четвероногие артисты выступали под музыку виолы, трубы, барабана (табл. 37, 5) ¹⁷¹.

Собаки с их тонким слухом очень чувствительны к незаметным для зрителей сигналам дрессировщика. На их способности к запоминанию слов-приказаний могли быть основаны трюки, описанные византийским хронистом Феофаном: «Пришел из Италии некий Андрей с рыжей и слепой собакой, которая по его приказанию давала представления. Дело происходило на площади. Андрей потихоньку от собаки брал у зрителей, толпившихся в большом количестве, кольца золотые, серебряные и железные, разбрасывал их, покрывал землей, а собака узнавала, кому какое кольцо принадлежит. Затем собака

распознавала, каким императором выпущена та или иная монета, наконец, она угадывала, какая из зрительниц беременна, кто в собравшейся толпе скуп, кто щедр, кто развратен»¹⁷². В инициале «Гомилий» Григория Назианзина собачка и обезьяна образуют «музыкальный дуэт». Стоя на цирковом пьедестале, обезьяна дудит в трубу, а упоенная звуками «певища», задрав морду, подвывает. Над ними выются птицы, похожие на голубей (табл. 20, 2).

Неизменный успех сопутствовал веселым собачьим пляскам: шустрые танцоры увлеченно отплясывали в быстром темпе. «Я думаю, что все приходят в изумление при виде множества фокусов, которым дрессировщики научают своих собак, при виде того, как собаки танцуют, не ошибаясь ни в одном такте мелодии, которую они слышат, при виде разных движений и прыжков, которые собаки исполняют по приказу своих хозяев»¹⁷³. На рисунке наблюдательного Виллара д'Оннекура обнаженный фигляр играет на виоле, а его собачка танцует. Рядом стоит девушка с попугаем и другой собачкой: участие в номере нескольких лохматых комедиантов вызывало особое оживление (табл. 37, 6)¹⁷⁴. Во фламандском Часослове музыкантша с виолой аккомпанирует жизнерадостной пляске своего спутника, тут же высоко подпрыгивает маленькая собачка в накидке с капюшоном (табл. 38, 1)¹⁷⁵. Иногда собак показывали вместе с дрессированным петухом, который важно шествовал на ходулях под звуки флейты и барабана (табл. 38, 2). В звериных пирамидах они выступали как верхние акробаты (рис. 19). Собак — поводырей слепых музыкантов (табл. 47, 3), нищих и калек (табл. 47, 2) приучали носить в зубах или передних лапах чашку для сбора подаяния (табл. 38, 3)¹⁷⁶. Они обходили почтенную публику, собирая мелкие монетки, останавливались у дверей тех домов, где привыкли получать милостыню, охраняли слепых хозяев от проезжавших повозок, проводили их по более удобным дорогам. На картине Иеронима Босха «Шарлатан» собачка в шутовском капюшоне и с поясом в бубенцах примостилась у ног бродячего фокусника. Она обучена прыгать сквозь обруч, прислоненный к столу (табл. 42, 3). С «плясовыми псицами», украшенными колокольцами, ходили по городам и весям русские скоморохи (челобитные приходских священников и царские указы XVII в.)¹⁷⁷.

Вместе с шутами ученые собаки разыгрывали потешные сценки (табл. 38, 4)¹⁷⁸. На церковном кресле в Дисте (Бельгия) буффон везет своего четвероногого друга в тачке. Инверсия логических связей порождает комическую ситуацию: человек транспортирует животное, которое в скорости намного превосходит его (табл. 38, 5)¹⁷⁹. Собак дрессировали в целях осмеяния политических врагов. Так, «очень гласною» стала издевательская шутка Семена Стрешнева, противника патриарха Никона. Он научил большую

собаку, названную «Никоном», сидя на задних лапах, передними осенять по-архиерейски¹⁸⁰. Широкой известностью пользовался аугсбургский дрессировщик Рудольф Ланг (первая половина XVIII в.). Его собаки Моше и Гансвурст играли пантомиму о Фаусте и Мефистофеле. Гансвурст-Фауст появлялся в черной докторской мантии и брыжах; Моше-Мефистофель — в звериной шкуре, с рогами и факелом в лапе. О собачке-Фаусте уведомление Ланга гласило:

На задних лапках в круг магический вступает.

Заслышав: — черт идет! — сейчас же удирает¹⁸¹.

В шуточных сценках французского Легендария все попытки жонглеров заставить выступить своих собак терпят неудачу. Хозяин увещевает непокорного пса, а тот, насторожив уши, внимает наставлениям (табл. 38, 6). На другом рисунке собака свернулась клубочком, один глаз ее приоткрыт. Арфист с помощником пробуют нарушить притворный сон, но собака несколько не реагирует на музыку (табл. 38, 7). На сильно поврежденной миниатюре в ампула незадачливого дрессировщика оказался демон с виолой: пес сладко спит, не обращая внимания на рогатого музыканта.

Адский пес

Последний сюжет как будто связывает пса с демоническим миром. На рисунке Брейгеля Старшего собачка с пушистым хвостом, наряженная в камзол и шутовской колпак, пляшет в кругу приближенных свергаемого мага. Ей аккомпанирует бес-барабанщик в костюме буффона (табл. 43, 4). У Босха ученая собака и сова — атрибуты обманщика (табл. 42, 3). На средней створке алтаря Босха «Искушение св. Антония» в черной дьявольской мессе участвует кошмарный гибрид с человеческим туловищем и головой свиньи. На его макушке сидит сова — символ смерти и оккультных наук (табл. 104, 1). Свиноголовый демон с лютней у пояса напоминает бродячего фигляра: на поводке он ведет дрессированную собачку в красном капюшоне и поясе с бубенчиками. За ним следует колченогий нищий с двумя собачками на привязи. Униженный шипами хвост указывает на его сатанинскую природу.

В «Житии Феодосия» (XI в.) злой дух являлся блаженному в образе черного пса¹⁸². В том же облики дьявол сопровождал чудесника Фауста¹⁸³. В восточнохристианской символике собака — нечистое животное. Апостол Петр применил поговорку «пес возвращается на свою блевотину» к тем, кто под влиянием лжепророков погрязает в мирских сквернах (2 Пет., 2, 22). Вместе с тем собака служила символом верности и самоотверженности, была

образом бдительности. Ее уподобляли доброму пастырю, стерегущему стадо, — епископу. Доминиканцы называли себя «божьими псами».

Кошки — спутницы шутов

Своенравные кошки, хотя и восприимчивы к человеческой ласке, но не любят подчиняться и плохо поддаются дрессировке. Работа с независимыми по характеру кошками, которых трудно заставить делать что-то силой, требовала слишком большого труда. Иногда вместе с этими животными перед публикой паясничали профессиональные шуты.

В романе Жака Лоньона «Обеты павлина» босоногий буффон в капюшоне с бубенчиками и красном трико-шоссах приплясывает, играя на виоле. К музыке прислушивается рыжий кот с полосатым хвостом — дрессировщики отмечают чувствительность кошек к знакомым мелодиям (табл. 39, 1) ¹⁸⁴. Чтобы вызвать смех, с животными обращались довольно жестоко: в резьбе хорового сиденья в церкви в Дисте шут устроил «кошачий концерт», дергая зверька за хвост (табл. 39, 2) ¹⁸⁵.

На гравюре по рисунку Брейгеля Старшего «Праздник дураков» один паяц несет на плече кота, другой, со скрипкой у пояса, держит сову (табл. 39, 3) ¹⁸⁶. Оба создания, предпочитающие мрак свету, считались спутниками князя тьмы. Способность кошки видеть в темноте, фосфорический блеск ее глаз с расширяющимися и сужающимися зрачками, загадочная отчужденность — все способствовало вере в магические свойства животного. Еретиков обвиняли в поклонении черному коту-дьяволу; в свирепых кошек превращались ведьмы, собираясь на шабаш, — посему этих животных чаще всего сжигали на кострах. Черный кот ростом с собаку — воплощение злого духа — фигурирует в булле папы Григория IX (1233 г.), направленной против обвиненных в связях с дьяволом жителей округа Штединга в Ольденбурге. Кота целуют участники нечестивых сборищ, заверяя оборотня в преданности. Для проповедников охотник за мышами служил образом сатаны — ловца душ верующих.

Дрессированные козы и свиньи

В ответе кастильского короля Альфонса X трубадуру Гирауту Рикьеру упомянуты буффоны — представители низшего вида зрелищного искусства: они заставляют проделывать мастерские прыжки обезьян, собак и коз. В «Майнете», поэме о Карле Великом, шпильман показывал поединок козы с козлом, а сам скакал на маленьком ослике ¹⁸⁷. В «Романе об Александре» козлиная пляска сопровождается барабанной дробью (табл. 40, 1). На другом рисунке козел танцует, стоя напротив эквилибриста (табл. 40, 2).

В средневековой Европе козу считали демоническим существом, спутницей колдуний.

Умели плясать на задних ногах ученые свиньи. Во время болезни Людовика XI в замке Плесси-ле-Тур короля развлекали дрессированные поросята. Одетые знатными дамами и сеньорами, они танцевали по приказанию своего хозяина-цыгана ¹⁸⁸. Подобными номерами вдохновлена курьезная сценка в «Романе об Александре»: к сосцам свиньи-танцорки приникло несколько поросят. Юноша-барабанщик аккомпанирует пародийной семейной пляске (табл. 40, 3). В фигуре совы слева возможен легкий намек на нечестивость зрелища. Известно, что некоего дрессировщика вместе с его свиньей сожгли на Гревской площади в Париже по обвинению в колдовстве ¹⁸⁹.

Ручные зайцы

*Уосл. ...Я всю ярмарку обегал, везде побывал...
Смотрел и собак, что танцуют моррис, и
зайца с барабанчиком...*

Бен Джонсон.

Варфоломеевская ярмарка

К рукам человека приучали и робких зайцев. Инициал «Н» в манускрипте «Моралий на книгу Иова» образован фигурами двух фокусников (табл. 41, 1). Долговязый и тощий актер хлопает в ладоши. По этому знаку из-под его одежды выпрыгивает заяц, которого ловит приземистый старик с длинными усами и волосами, отросшими до пояса. На голове старца танцует обезьяна.

Инициал в виде скомороха (?) с зайцем находим в новгородском Евангелии (табл. 41, 2) ¹⁹⁰.

В программу дрессировщиков входила имитация охотничьих забав. Спасаясь от гончей собаки, зайцы поочередно прыгали в капюшон фокусника (табл. 41, 3–5) ¹⁹¹.

Популярный номер «Зяц-барабанщик» основан на своеобразной привычке зверьков, сердясь и угрожая, быстро стучать лапками по земле или старым пням. Заяц с барабаном представлен в маргиналиях английского Часослова первой четверти XIV в. (Британский музей, MS. 6563) ¹⁹². Не исключено, что некоторые миниатюры серии «мира наизнанку» в «Псалтири из Горлестона» восходят к трюкам мастеров дрессуры: заяц играет на органе, а мехами старательно орудует его исконный враг — охотничий пес. На втором рисунке те же животные-органисты поменялись местами, на третьем — заяц ударяет по клавишам, а меха раздувает обезьяна ¹⁹³.

Говорящие попугаи

В альбоме Виллара д'Оннекура ручной попугай сидит на руке актрисы (табл. 37, б). Этим красивых птиц обучали имитировать человеческую речь, в том числе приветствия на разных языках (в XVI в. в Германии держали попугаев, которые произносили греческие и чешские слова). Попугаи демонстрировали разные трюки: повисали на своих сильных клювах и цепких лапках, перепрыгивали через невысокие барьеры, танцевали под музыку, качались на качелях. Говорящий попугай — излюбленная забава знатных и богатых, изысканная драгоценность. Трубадуры, миннезингеры и рыцарские эпика порассказали много удивительного об этой птице. Ее умение говорить и даже декламировать стихи обыгрывали в первую очередь. У одного из трубадуров попугай выполняет роль посредника влюбленных¹⁹⁴.

Примечания

¹ Памятники средневековой латинской литературы X—XII вв. М., 1972. С. 136.

² О коллекционировании зверей в средние века см.: *Kaufmann A. Über Thierliebhaberei im Mittelalter // Historisches Jahrbuch. München, 1884. Bd. V; Achermann A. J.-P. Les animaux dans la sculpture médiévale en France. Toulouse, 1970. P. 17—19.*

³ Исландские саги. Ирландский эпос. М., 1975. С. 81.

⁴ *Боккаччо Дж. Декамерон / Пер. Н. Любимова. М., 1970. С. 185.*

⁵ См.: Три еврейских путешественника XI и XII ст. Эльдад Данит, Вениамин Тудельский и Петахий Регенбургский / Изд. П. В. Марголин. СПб., 1881. С. 28.

⁶ *Grabar A. Une ruvide... Fig. 34, b, c.*

⁷ *Ebersolt J. La miniature byzantine. Paris; Bruxelles, 1926. Pl. XLIII, 2.*

⁸ *Грабар А. Н. Светское изобразительное искусство домонгольской Руси и «Слово о полку Игореве» // ТОДРЛ. М.; Л., 1962. Т. 18. С. 246.*

⁹ *Джанелидзе Д. С. Грузинский театр с древнейших времен до второй половины XIX в. Тбилиси, 1959. С. 213.*

¹⁰ *Randall L. M. C. Images in the Margins... Fig. 319.*

¹¹ *Darcel A. Album de Villard de Honnecourt architecte du XIII siècle. Paris, 1958. Tab. XLVII.*

¹² *Ibid. Tab. XLVI.*

¹³ См.: Мастера искусства об искусстве. М., 1965. Т. 1. С. 248.

¹⁴ *Hahnloser H. R. Villard de Honnecourt: Kritische Gesamtausgabe des Bauhüttenbuches MS. Fr. 19093 der Pariser Nationalbibliothek. Wien, 1935. Taf. 47; Queen Mary's Psalter. London, 1912. Pl. 206, c, d.*

¹⁵ *Cohen G.* Melanges d'histoire du théâtre du Moyen âge et de la Renaissance. Paris, 1950. P. 64.

¹⁶ *Gautier L.* La Chevalerie. Paris, 1960. P. 273, N 5.

¹⁷ См.: *Брабич В. М., Плетнева Г. С.* Зрелища древнего мира. Л., 1971. С. 63, 64.

¹⁸ *Queen Mary's Psalter.* Pl. 170; *Besseler H.* Die Musik des Mittelalters und der Renaissance. Potsdam, 1931. Abb. 69.

¹⁹ In: *Levoiturier F. L. R.* Les animaux fantastiques en Moyen âge. Toulouse, 1958. P. 21.

²⁰ *Svanberg J.* Gycklarmotiv... S. 106.

²¹ *Berenguer M.* Arte en Asturias. Oviedo, 1969. Ill. 131.

²² Ср. створку диптиха консула Ареобинда 506 г., где акробат на шесте прыгает над разъяренным медведем. См.: *Банк А. В.* Византийское искусство... Табл. 37–39.

²³ *Svanberg J.* Gycklarmotiv... Fig. 45, a.

²⁴ *Gaillard G.* La sculpture romane espagnole. Paris, 1946. Pl. LXVII, 1.

²⁵ *Deschamps P.* Die romanische Plastik Frankreichs. Firenze; Berlin, 1930. Taf. 61, a; *Svanberg J.* Gycklarmotiv... Fig. 46; 51, b.

²⁶ *Бичурин Н. Я. (Иакинф).* Собрание сведений о народах, обитавших в Средней Азии в древние времена. М.; Л., 1950. Т. II. С. 315.

²⁷ *Петросян Э. Х.* Театральные и плясовые черты... Рис. 59.

²⁸ *Salvini R.* The Cloister of Monreale and romanesque Sculpture in Sicily. Palermo, 1964. Fig. 69.

²⁹ *Svanberg J.* Gycklarmotiv... S. 105, 106.

³⁰ British Museum. Department of Manuscripts. Schools of Illumination: Reproductions from Manuscripts in the British Museum. London, 1926. Pt. 5. Pl. 11.

³¹ *Герберштейн С.* Записки о московитских делах / Введ., пер. и примеч. А. И. Малеина. СПб., 1908. С. 98.

³² См.: *Зимин А. А.* Скоморохи в памятниках публицистики и народного творчества XVI в. // Из истории русских литературных отношений XVIII–XX вв. М.; Л., 1959. С. 341.

³³ *Ариосто Л.* Неистовый Роланд (Orlando Furioso) / Пер. под ред. В. Р. Зотова. СПб, 1892. С. 108.

³⁴ См.: *Стороженко А.* Польско-латинский поэт второй половины XVI в. Севастиан Фабиан Клёнович // Университетские известия. Киев, 1881. № 9. С. 346.

³⁵ *Миско С.* Скоморохи в Белоруссии // Неман. 1962. 1. С. 152.

³⁶ ПСРЛ. М, 1965. Т. 30. С. 189.

³⁷ Чернецовы Г. и Н. Путешествие по Волге. М., 1970. С. 76, 77. Подробнее о медвежьей комедии в России см.: Некрылова А. Ф. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища, конец XVIII — начало XX в. Л., 1984 С. 35—53.

³⁸ Faral E. Les jongleurs en France... P. 19.

³⁹ Millar E. G. La miniature anglaise du X-e au XIII-e siècle. Paris; Bruxelles, 1926. Pl. 1, a.

⁴⁰ Ibid. Pl. 67; Martin H. Les bijoux de l'enluminure à la Bibliothèque Nationale. Paris; Bruxelles, 1928. Pl. 24. Fig. XXXII.

⁴¹ Gutbrod J. Die Initiale in Handschriften... S. 133, 134. Abb. 88.

⁴² Boase T. S. R. English Art, 1100—1216. Oxford, 1953. Pl. 7, c; Kauffmann C. M. Romanesque Manuscripts, 1066—1190. London, 1975. Ill. 48.

⁴³ Mâle E. L'art religieux du XII-e siècle en France. Paris, 1924. P. 339.

⁴⁴ Debidour V. H. Le bestiaire sculpté du Moyen âge en France. Paris, 1961. P. 328.

⁴⁵ Réau L. Iconographie de l'art chrétien. Paris, 1955. T. I. P. 110, 111.

⁴⁶ Villeneuve R. Le diable dans l'art. Paris, 1957. P. 55.

⁴⁷ Патерик Киевского Печерского монастыря. СПб., 1911. С. 131.

⁴⁸ Легенда о докторе Фаусте / Изд. подгот. В. М. Жирмунский. М., 1978. С. 58.

⁴⁹ Wesenberg R. Bernwardinische Plastik: Zur Ottonischen Kunst unter Bischof Bernward von Hildesheim. Berlin, 1955. Abb. 225.

⁵⁰ Aubert M., Pobé M., Gantner J. L'art monumental roman en France. Paris, 1955. Ill. 131.

⁵¹ Lorenzetti G. Torcello. Venezia, 1939. Ill. P. 52, 53.

⁵² Aubert M. La sculpture française au Moyen âge Paris, 1947. P. 86, 87.

⁵³ Fosca F. L'art roman en Suisse. Genève, 1943. Ill. 6.

⁵⁴ Deschamps P. Die romanische Plastik Frankreichs. Taf. 61, d.

⁵⁵ Младшая Эдда / Изд. подгот. О. А. Смирницкая и М. И. Стеблин-Каменский. Л., 1970. С. 163.

⁵⁶ Воронин Н. Н. Медвежий культ в Верхнем Поволжье в XI в. // Краеведческие зап. Гос. Ярославско-Ростовского историко-архитектурного и художественного музея-заповедника. Ярославль, 1960. Вып. 4.

⁵⁷ Иванов В. В., Топоров В. Н. Исследования в области славянских древностей. М., 1974. С. 46; Иванов В. В. Мотивы восточнославянского язычества и их трансформации в русских иконах // Народная гравюра и фольклор в России XVII—XIX вв. М., 1976. С. 275; Успенский Б. А. Филологические разыскания в области славянских древностей. М., 1982. С. 85.

⁵⁸ Калевала: Карело-финский эпос / Пер. Л. П. Бельского. М., 1949. С. 518.

- ⁵⁹ Успенский Б. А. Филологические разыскания... С. 85, 99–101. Примеч. 154 на с. 109.
- ⁶⁰ Павлов А. С. Номоканон при Большом Третьяке. М., 1897. С. 139.
- ⁶¹ Каракостов С. Българският театър: Средновековие. Ренесанс. Просвещение. София, 1972. С. 45.
- ⁶² Токарев С. А. Религиозные верования восточнославянских народов XIX — начала XX в. М.; Л., 1957. С. 48.
- ⁶³ Веселовский А. Н. Разыскания... С. 131.
- ⁶⁴ Павлов А. С. Номоканон... С. 142.
- ⁶⁵ Успенский Б. А. Филологические разыскания... Примеч. 132 на с. 99.
- ⁶⁶ См.: Ржига В. Ф. Неизданные сочинения Максима Грека // *Byzantinoslavica*. Praha, 1935–1936. R. VI. S. 105, 106.
- ⁶⁷ Стоглав. СПб., 1863. С. 264.
- ⁶⁸ Житие протопопа Аввакума / Под ред. Н. К. Гудзия. М., 1960. С. 62.
- ⁶⁹ Материалы для истории раскола. М., 1875. Т. I. С. 260, 261.
- ⁷⁰ Roussel J. La sculpture française: Époque gothique. Paris, 1932. Т. II. Pl. 35, 3, 4; Debidour V. H. Le bestiaire sculpté... Ill. 254; Swanberg J. Gycklarmotiv... Fig. 36.
- ⁷¹ Повесть временных лет. М.; Л., 1950. Т. 1. С. 119.
- ⁷² Слово Даниила Заточника... С. 71.
- ⁷³ Герберштейн С. Записки... С. 213.
- ⁷⁴ Debidour V. H. Le bestiaire sculpté... Ill. 292.
- ⁷⁵ Zarnecki G. The early Sculpture of Ely Cathedral. London, 1958. Fig. 62.
- ⁷⁶ Федотов Г. Феодальный быт в хронике Ламберта Ардрского // Средневековый быт. Л., 1925. С. 27.
- ⁷⁷ Веселовский А. Н. Разыскания... С. 170, 171.
- ⁷⁸ См.: Kirstein L. Dance. P. 104.
- ⁷⁹ Randall L. M. C. Images in the Margins... Fig. 330.
- ⁸⁰ Hartley D., Elliot M. Life and Work of the People of England. London, 1929. V. II. Pl. 29, a.
- ⁸¹ Zarnecki G. The early Sculpture of Ely Cathedral. Fig. 61.
- ⁸² Grabar A. Une ruvide... Fig. 34, d, f.
- ⁸³ Якубовський В. І. Давньоруський скарб з с. Городище Хмельницької обл. // Археологія. Київ, 1975. № 16. С. 91–93. Рис. 8, 3; Рыбаков Б. А. Язычество древней Руси. М., 1987. Рис. 140, г.
- ⁸⁴ Wright Th. Histoire de la caricature et du grotesque dans la littérature et dans l'art. Paris, 1875. P. 43.

- ⁸⁵ *Зимин А. А.* Скоморохи в памятниках публицистики... С. 341.
- ⁸⁶ *Стороженко А.* Польско-латинский поэт... С. 346.
- ⁸⁷ *Strutt J.* Sports and Pastimes... Ill. 59; Queen Mary's Psalter. Pl. 173.
- ⁸⁸ The Romance of Alexander / A Collotype Facsimile of MS. Bodley 264. With an Introduction by M. R. James. Oxford, 1933. F. 89.
- ⁸⁹ *Фаминцын А. С.* Скоморохи на Руси. СПб., 1889. С. 119.
- ⁹⁰ *Baltrušaitis J.* Réveils et Prodiges: Le gothique fantastique. Paris, 1960. P. 219. Fig. 19, A.
- ⁹¹ *Cohen G.* Mélanges d'histoire du théâtre... P. 64.
- ⁹² *Забелин И. Е.* Домашний быт русских царей в XVI и XVII ст. М., 1915. Т. I, ч. 2. С. 309.
- ⁹³ *Farmer H. G.* Musikgeschichte in Bildern. Leipzig, 1966. Bd. III, L. 2: Islam. S. 32. Abb. 14.
- ⁹⁴ *Геворгян А.* Ремесла и быт в армянских миниатюрах. Табл. XXXIX, 5, 6.
- ⁹⁵ *Hampe Th.* Die fahrenden Leute in der deutschen Vergangenheit. Leipzig, 1902. Abb. 30.
- ⁹⁶ The «Très Riches Heures of Jean, Duke of Berry». Musée Condé, Chantilly. N. Y., 1969. Pl. 33.
- ⁹⁷ The Kennicott Bible. Oxford, 1957. Pl. 1, b.
- ⁹⁸ *Gardner A.* English mediaeval Sculpture. Cambridge, 1951. Ill. 140; *Seebass T.* Musikdarstellung... Taf. 21.
- ⁹⁹ *Rozanow Z.* Muzyka w miniaturze polskiej. Warszawa, 1965. S. 137–141. Il. 40, 41.
- ¹⁰⁰ Ibid. S. 133–136. Il. 39.
- ¹⁰¹ *Debidour V. H.* Le bestiaire sculpté... Ill. 372.
- ¹⁰² *Swarzenski H.* The Berthold Missal. N. Y., 1943. Pl. LIV, d.
- ¹⁰³ *Culloch F.* The Funeral of Renart the Fox. Fig. 3.
- ¹⁰⁴ *Lacroix P.* Moeurs, usages et costumes... Fig. 171.
- ¹⁰⁵ *Martin H.* Un caricaturiste au temps du roi Jean: Piérart dou Tielt // Gazette des beaux-arts. Paris, 1909. 51-e année, 2-e semestre. Fig. 10.
- ¹⁰⁶ *Jusserand J. J.* English wayfaring Life... P. 218.
- ¹⁰⁷ *Evans E. P.* Animal Symbolism in Ecclesiastical Architecture. London, 1896. P. 222.
- ¹⁰⁸ *Геворгян А.* Ремесла и быт в армянских миниатюрах. Табл. XLII, 5, 6.
- ¹⁰⁹ *Janson H. W.* Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance. London, 1952. P. 262–265; *Rowland B.* Animals with Human Faces: A Guide to Animal Symbolism. [S. I], 1973. P. 32, 33.

¹¹⁰ *Verdier Ph.* Woman in the Marginalia of Gothic Manuscripts and related Works // The Role of Woman in the Middle Ages. N. Y., 1975. P. 127.

¹¹¹ *Gutowski M.* Komizm w polskiej sztuce gotyckiej. Warszawa, 1973. S. 88–91. II. 26.

¹¹² *Кузьмина В. Д.* Русский демократический театр XVIII в. М., 1958. С. 48.

¹¹³ См.: *Афанасьев А. Н.* Поэтические воззрения славян на природу. М., 1865. Т. 1. С. 391.

¹¹⁴ *Геворгян А.* Ремесла и быт в армянских миниатюрах. Табл. XLI, 11.

¹¹⁵ Люди, одетые в медвежью шкуру, участвовали в первой пахоте. См.: *Иванов В. В., Топоров В. Н.* Исследования в области славянских древностей. С. 58.

¹¹⁶ *Ровинский Д. А.* Русские народные картинки. СПб., 1900. Т. I/II. С. 364–368. № 272; Русский лубок XVII–XIX вв. М.; Л., 1962. № 18, 63; Лубок: Русские народные картинки XVII–XVIII вв. / Автор текста и сост. Ю. Овсянников. М., 1968. Илл. 42; *Корнилова А. В.* Альбом помещика конца XVIII в. // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. М., 1976. С. 325.

¹¹⁷ *Иванов В. В.* Мотивы восточнославянского язычества... С. 276.

¹¹⁸ *Чернецовы Г. и Н.* Путешествие по Волге. С. 76, 77.

¹¹⁹ См.: *Janson H. W.* Apes and Ape Lore... P. 30.

¹²⁰ По мнению средневековых толкователей, отсутствие хвоста сближало обезьяну с дьяволом. См.: *Ibid.* P. 37.

¹²¹ *Брем А. Э.* Жизнь животных. Одесса, 1896. Полutom I, вып. 2. С. 57, 58.

¹²² *Hammann R.* Die Abteikirche von St. Gilles und ihre Künstlerische Nachfolge. Berlin, 1956. Tafelband. Taf. 109.

¹²³ *Sanchez Canton F. J.* Dibujos Espanoles. Madrid, 1930. V. I. Pl. LVI.

¹²⁴ *Deschamps P.* Die romanische Plastik Frankreichs. Taf. 78, b; *Bernheimer R.* Romanische Tierplastik und die Ursprünge ihrer Motive. München, 1931. Abb. 124.

¹²⁵ *Salmi M.* La sculptura romanica in Toscana. Firenze, 1928. Dis. 15.

¹²⁶ *Deschamps P.* Die romanische Plastik Frankreichs. Taf. 26, a; 60, a; *Aubert M.* La sculpture française au Moyen âge. P. 113; *Grivot D., Zarnecki C.* Gislebertus — sculpteur d'Autun. Paris, 1960. Pl. 56; *Debidour V. H.* Le bestiaire sculpté... Ill. 405.

¹²⁷ In: *Janson H. W.* Apes and Ape Lore... P. 145, 146.

¹²⁸ В «Puerta de las Platerias» церкви Сант-Яго-де-Компостела в Галисии (1078–1120 гг.) демону-искусителю в сцене грехопадения придана внешность крылатой обезьяны, грызущей яблоко. В английской рукописи «Житие св. Гутлака» (конец XII в.) обезьяна присутствует в толпе зооморфных бесов, избиваемых святым. См.: *Schools of Illumination: Reproductions from Manuscripts in the British Museum.* London, 1915. Pt. 2. Pl. 3.

¹²⁹ *Fraenger W.* Hieronymus Bosch. Dresden, 1975. S. 184.

- ¹³⁰ *Janson H. W.* Apes and Ape Lore... P. 36.
- ¹³¹ *Ibid.* P. 50–53. Pl. VII, d.
- ¹³² *Rickert M.* Painting in Britain: The Middle Ages. Baltimore, 1954. Pl. 100.
- ¹³³ *Rowland B.* Animals with Human Faces. P. 13.
- ¹³⁴ *Randall L. M. C.* Images in the Margins... Fig. 325.
- ¹³⁵ *Millar E. G.* La miniature anglaise du XIV-e et XV-e siècle. Paris; Bruxelles, 1928. Pl. 59, d.
- ¹³⁶ *Debidour V. H.* Le bestiaire sculpté... Ill. 368; *Eygun F.* Art des Pays d'Ouest. Paris, 1965. Ill. 118.
- ¹³⁷ *Randall L. M. C.* Images in the Margins... Fig. 53.
- ¹³⁸ *Dos Santos R.* Les principaux manuscrits à peintures conservés en Portugal // Bulletin de la Société française de reproductions de manuscrits à peintures. Paris, 1932. 14-e année — 1930. Pl. XIX.
- ¹³⁹ *Rice D. S.* Inlaid Brasses from the Workshop of Ahmad al-Dhaki al-Mawsili // *Ars Orientalis*. Washington, 1957. V. II. Pl. 8, f; *Grabar A.* Une pyxide... Fig. 34.
- ¹⁴⁰ *Gautier L.* La Ghevalerie. P. 272. N 2; *Andersson A.* Från Augustinus till Dante. Stockholm, 1967. S. 198.
- ¹⁴¹ *Геворгян А.* Ремесла и быт в армянских миниатюрах. Табл. XLI, 10.
- ¹⁴² *Randall L. M. C.* Images in the Margins... Fig. 37, 324.
- ¹⁴³ *Grabar A.* Une pyxide... Fig. 34.
- ¹⁴⁴ *Bastelaer R., van.* Les estampes de Peter Bruegel l'Ancien. Bruxelles, 1908. Pl. 148; *Randall L. M. C.* Images in the Margins... Fig. 49.
- ¹⁴⁵ *Ibid.* Fig. 660.
- ¹⁴⁶ *Janson H. W.* Apes and Ape Lore... Pl. XX, a.
- ¹⁴⁷ *Геворгян А.* Ремесла и быт в армянских миниатюрах. Табл. XLI, 9.
- ¹⁴⁸ *Pelekanidis S. M., Christou P. C., Tsioumis Ch., Kadas S. N.* The Treasures of Mont Athos. Athens, 1974. V. I. Pl. 16.
- ¹⁴⁹ *Janson H. W.* Apes and Ape Lore... P. 170. Pl. XXIX, a, b; *Robertson D. W.* A Preface to Chaucer: Studies in Mediaeval Perspectives. Princeton, 1969. Ill. 117.
- ¹⁵⁰ *Janson H. W.* Apes and Ape Lore... Pl. XXIX, c.
- ¹⁵¹ *Champfleury J.* Histoire de la caricature au Moyen âge. Paris, 1871. Tabl. P. 35.
- ¹⁵² *Rozanow Z.* Muzyka w miniaturze polskiej. S. 113. Il. 26.
- ¹⁵³ *Ibid.* S. 133, 135. Il. 38.
- ¹⁵⁴ *Adhémar J.* Influences antiques dans l'art du Moyen âge. London, 1939. P. 226, 227; *Janson H. W.* Apes and Ape Lore... P. 54.

¹⁵⁵ См.: Гвоздев А. А., Пиотровский А. История европейского театра. С. 358, 359. Подобные номера показывали позднеантичные дрессировщики. См. эпиграмму Луксория «О собаках с обезьянами на спине» (начало VI в.):

Дивное зрелище вновь представлено тирскому люду:
Вот обезьяны на псах, и не противятся псы!
Добрые это сулит времена счастливому царству —
Даже и дикая тварь чувствует мир и закон.

Поздняя латинская поэзия. С. 491.

¹⁵⁶ Manuscris datés conservés en Belgique. Bruxelles; Gand, 1968. Т. I: 819–1400. Pl. 139. Ср. строки Ювенала (сатира пятая):

Ты же насладишься корявым яблоком наших предместий,
Где их грызут обезьяны верхом на козлах бородатых,
В шлемах, с щитами, учась под ударом бича метать копыя.

*Римская сатира / Сост. и комм.
Ф. А. Петровского. М., 1957. С. 198.*

¹⁵⁷ *Karakostov C.* Българският театър... С. 139.

¹⁵⁸ *Janson H. W.* Apes and Ape Lore... Pl. XXIV, с. На капители церкви Сен-Жену одна из обезьян стоит на спине свиньи (табл. 18, 2).

¹⁵⁹ *Wright Th.* Histoire de la caricature... Fig. 62; Queen Mary's Psalter. Pl. 203, b.

¹⁶⁰ *Strutt J.* Sports and Pastimes... P. 24.

¹⁶¹ *Randall L. M. C.* Images in the Margins... Fig. 591.

¹⁶² *Brückner W.* Populäre Druckgraphik Europas: Deutschland. Vom 15. bis zum 20. Jahrhundert. München, 1975. Abb. 17.

¹⁶³ *Kaufmann A.* Über Thierliebhaberei im Mittelalter...

¹⁶⁴ См.: *Мещ А.* Мусульманский Ренессанс. М., 1973. С. 275.

¹⁶⁵ Римская история Никифора Григоры. С. 344.

¹⁶⁶ *Hartley B., Elliot M.* Life and Work of the People of England. Pl. 30, b.

¹⁶⁷ *Strutt J.* Sports and Pastimes... P. 243.

¹⁶⁸ *Вадимов А. А., Тривас М. А.* От магов древности до иллюзионистов наших дней. М., 1966. С. 229.

¹⁶⁹ *Randall L. M. C.* Images in the Margins... Fig. 347.

¹⁷⁰ См.: *Веселовский А. Н.* Разыскания... С. 171, 172.

¹⁷¹ *Martin H.* La miniature française du XII-e au XV-e siècle. Paris, 1923. Pl. 24, XXIX.

- ¹⁷² См.: *Безобразов П.* Очерки византийской культуры. Пг., 1919. С. 154.
- ¹⁷³ *Монтень М.* Опыты. М., 1980. Кн. II. С. 403.
- ¹⁷⁴ *Hahnloser H. R.* Villard de Honnecourt. Taf. 51, b. Петр I отметил в путевых заметках (1697 г.): «В Амстердаме видел бабу, которая ходит по улицам, играет на скрипиче, перед нею ходят три собаки и как заиграет на скрипке, они перед нею танцуют на задних ногах». См.: *Всеволодский-Гернгросс В. Н.* Начало цирка в России // О театре. Л., 1927. С. 77.
- ¹⁷⁵ *Hartley D., Elliot M.* Life and Work of the People of England. Pl. 30, c.
- ¹⁷⁶ *Grabar A.* Une ruхide... Fig. 34, e.
- ¹⁷⁷ *Рождественский Н. В.* К истории борьбы с церковными беспорядками, отголосками язычества и пороками в русском быту XVII в. // Чтения в Об-ве истории и древностей российских. М., 1902. Кн. 2. С. 25, 26.
- ¹⁷⁸ Miniaturen aus Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek in München / Hrsg. von Georg Leidinger. München, 1924. Bd VII. Taf. 31. Abb. 61.
- ¹⁷⁹ *Maeterlinck L.* Le genre satirique, fantastique et licencieux dans la sculpture flamande et wallone: Les miséricordes de stalles. Paris, 1910. Fig. 82.
- ¹⁸⁰ *Морозов А. А.* Скоморохи на Севере // Север. Архангельск, 1946. С. 229.
- ¹⁸¹ Легенда о докторе Фаусте. С. 127, 332, 333.
- ¹⁸² Изборник: Сб. произведений литературы древней Руси / Сост. и ред. Л. А. Дмитриев и Д. С. Лихачев. М., 1969. С. 114.
- ¹⁸³ Легенда о докторе Фаусте. С. 15.
- ¹⁸⁴ *Plummer J.* The Glazier Collection of illuminated Manuscripts. N. Y., 1968. Pl. 6.
- ¹⁸⁵ *Maeterlinck L.* Le genre satirique... Fig. 81.
- ¹⁸⁶ *Bastelaer R, van.* Les estampes de Peter Bruegel l'Ancien. Pl. 195.
- ¹⁸⁷ *Constantinova A.* Li Tresors of Brunetto Latini // The Art Bulletin. N. Y., 1937. V. XIX, N 2. P. 213.
- ¹⁸⁸ *Тэтар А.* Укротители. М., 1931. С. 8.
- ¹⁸⁹ *Реми Т.* Клоуны. М., 1965. С. 75. В первой половине XVIII в. в английском кукольном театре дрессированная свинья пародировала знаменитых итальянских певцов, танцую и неистово хрюкая. См.: *Цехновицер О., Еремин И.* Театр Петрушки. М.; Л., 1927. С. 37.
- ¹⁹⁰ По мнению Н. К. Голейзовского, в композиции заключена сложная теологическая символика: заяц якобы символизирует «чувственное, подверженное тлению жизненное начало, приносимое душой в жертву ради воскресения и бессмертия ее в „теле духовном“». См.: *Голейзовский Н. К.* Семантика новгородского тератологи-

ческого орнамента // Древний Новгород: История. Искусство. Археология: Новые исследования. М., 1983. С. 236. Илл. 123.

¹⁹¹ *Randall L. M. C.* Images in the Margins... Fig. 219–222.

¹⁹² *Strutt J.* Sports and Pastimes... Ill. 82.

¹⁹³ *Cockerell S. C.* The Gorleston Psalter. London, 1907. Pl. XII.

¹⁹⁴ *Kaufmann A.* Über Thierliebhaberei im Mittelalter...



ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ЖОНГЛЕРЫ

ГЛАВА 7

ФОКУСНИКИ

Скорее это чар волшебных плод,
Подобный тем, которыми народ
Жонглеры тешат в праздничные дни.

Чосер.

Кентерберийские рассказы



Бродячие фокусники — неперенные участники народных гуляний. Их хитроумные иллюзионные трюки столь далеко выходили за рамки привычного, что считались проявлением мистических сил. Быстрые, безукоризненно точные и координированные движения, умение отвлечь внимание зевак обманными пассажами и балагурством позволяли фокусникам показывать всевозможные чудеса. По мановению волшебного жезла одни вещи превращались в другие, мгновенно появлялись и исчезали различные предметы, зверьки и птицы. Средневековый фокусник выступал в одиночку или с помощником. В прикрепленной к поясу сумке с несколькими отделениями хранились те принадлежности его искусства, которые следовало иметь под рукой.

Трюки фокусников

В единой программе сочетали фокусы двух родов — манипуляции и иллюзии. Манипуляции были основаны на ловкости и гибкости рук, в первую очередь на виртуозной технике пальцев, иллюзии — на использовании разнообразных приспособлений.

Манипуляторы (престижиджитаторы) оперировали небольшими предметами. Стоя или сидя за столом, они демонстрировали игры со стаканами и шариками (табл. 42). Обычно брали несколько шариков (три, четыре и более) и три металлических стаканчика в форме усеченного конуса. Стаканчики имели сферически вогнутое дно, на котором могли лежать шарики, и ободок в нижней части. Ободок не позволял стаканчикам, вложенным друг в друга, соприкасаться. За него было удобнее их приподнимать. Непременным атрибутом престижиджитатора служила деревянная «магическая палочка»: ею он отвлекал взгляды зрителей на посторонний предмет, маскируя свои истинные действия. Палочка давала возможность держать кисть руки сжатой, чтобы скрывать в ней шарики. Неуловимыми движениями фокусник прятал шарики между пальцами и в ладони, подменял их, незримо для присутствующих клал под стаканчики и моментально извлекал. Как по волшебству, шарики переходили из правой руки исполнителя в левую, неожиданно появлялись под пустым стаканом, исчезали из-под тех стаканов, куда были положены. Шарик вынимали из кончика «магического жезла», заставляли их пройти сквозь стакан или стол, изменяли число, цвет и размеры. Одно действие переходило в другое без единой запинки. Вместе с шариками манипулировали монетами.

Изображения престижиджитаторов со стаканчиками находим у художников XV—XVI вв. (табл. 42), но их репертуар сложился значительно раньше. На капители церкви в Зальцбурге фокусники (?) в шапочках,

похожих на колпаки, исполняют номер с шаром и трилистником (табл. 42, 2) ¹.

На эскизе Иеронима Босха — предварительном наброске к известной картине (Париж, Лувр) — изображен трюк, когда шарик перегоняется из одной руки в другую. Все подлинно: закатанные вверх рукава манипулятора (в них ничего не спрятано!), поднятый двумя пальцами и сопровождаемый околдовывающим взглядом шарик, нарочито подчеркнутое предъявление пустой левой руки. Не менее реальны спутницы фокусника — равнодушно ожидающая своего выхода собачка, уютно расположившаяся на земле, и обезьянка среди беспорядочно разброшенного инвентаря фигляров (шпага, тамбурин, обруч). Между публикой и фокусником наклонившийся маленький мальчик с обручем в руке исполняет свой трюк: он пытается перевести второй обруч с затылка на темя ².

Манипуляторы показывали фокусы с игральными костями, умели поставить на острый конец сырое яйцо (табл. 43, 2). Из капюшонов или шляп они извлекали кролика, а иногда целое кроличье семейство (табл. 41, 3). Вероятно, уже изобрели ларцы с двойным дном, которые неприметно открывали с помощью особого механизма. Иллюзионист предъявлял зрителям пустой сосуд и вслед за тем доставал из него удивительные вещи. На немецкой гравюре ползающая по столу змея могла «возникнуть» из такой вазы «с секретом» (табл. 44, 4) ³.

Искусство мастеров иллюзии нередко проявлялось в смаковании «кровавых» эффектов, построенных на обмане зрения. Вызывал содрогание знаменитый трюк с отрубленной головой. Над круглым отверстием в доске стола ставили большое блюдо с вырезанным дном. Стол со всех сторон завешивали тканью и прятали под ним человека. Тот просовывал голову и шею, окрашенную в кровавый цвет, в отверстие стола и блюда. Устрашенной публике казалось, будто на блюде покоится отрезанная голова (табл. 43, 4). На рисунке Брейгеля рядом с ней лежит огромный меч палача и распростерт обезглавленный труп (второй участник номера, голова которого скрыта под одеждой или в дыре стола).

Может быть, украшая поле лотарингского Бревиария, художник вспомнил о трюках с обезглавливанием (табл. 43, 5) ⁴. Двое безголовых мужчин, подняв мечи, идут друг на друга. Снятые с плеч головы, которые они держат в руках, очень напоминают бутафорские. В Средневековье, когда не знали сложной иллюзионной аппаратуры типа «черных кабинетов», подобный номер отличался простотой: на актеров маленького роста нахлобучивали искусственные плечи и шею, а в руки давали муляж головы.

Иллюзионные трюки с казнями исполняли при постановках мистерий. В сценах мученичества святых незаметно для глаз заменяли актеров манекенами. Невинно убиенные подвижники являлись народу, показывая срубленные конечности. Кровавую голову Иоанна Крестителя подносили на блюде пирующему Ироду.

Мороз пробегал по коже присутствующих, когда фокусник насквозь пронзал свой высунутый язык или кисть руки (табл. 43, 4). Для таких трюков использовали нож особой конструкции: его лезвие состояло из двух частей, соединенных согнутой проволокой. Иллюзионист делал вид, что протыкает руку или язык, а в действительности проворно вкладывал их между двумя половинками ножа, так что проволока оставалась невидимой. Язык прокалывали длинным железным гвоздем аналогичного устройства. При разрезании носа пополам (табл. 43, 2) применяли нож с полукруглым вырезом на лезвии. «Пораженные» места незаметно окропляли кровью животных, что создавало видимость кровоточащих ран. О сходных фокусах венецианских площадных фигляров поведал английский путешественник Кориат (1611 г.): «Я видел также монтимбанка, который резал и колол ножом свою обнаженную руку, так что жалко было на него смотреть, ибо кровь струилась из его руки в изобилии; потом же он помазал руку каким-то



Рис. 25. Фокусник (?)
«Псалтирь Лутрелла» (f. 159)

маслом, с помощью которого он мгновенно остановил кровотечение и так замечательно залечил раны и порезы, что, когда он затем снова показал нам свою руку, мы не могли обнаружить на ней ни малейшего шрама»⁵.

Чтобы замкнуть рот (табл. 43, 3), привешивали на губы замок со специальным механизмом: его дужка состояла из двух половинок, раздвигаемых скрытым рычажком.

Возможно, в английской «Псалтири Лутрелла» нарисован фокусник, выпивающий огромное количество воды (табл. 43, 6)⁶. Чудесный «опивало» лежит навзничь, опираясь на руки, и держит во рту устье воронки, подвешенной на крюк. Его напарник с капюшоном на поясе, неизменным атрибутом фокусника, наливает в воронку содержимое кувшина. Миниатюрист раскрывает и секрет необыкновенного «водопийцы»: из разреза в его одежде выглядывает трубка, через которую незаметно должна вытекать жидкость (?). Не исключено, что рисунок является пародийной репликой к псалму 87: «Надо мною прошла ярость твоя, устрашения твои сокрушили меня, всякий день окружают меня, как вода» (17, 18). В той же рукописи изображен фокусник (?), который, припав на руки и колени, держит во рту шнурок с птицей, прикрепленной за клюв. Его напарник, скрестивший ноги в танцевальной позе, держит горящую свечу (рис. 25).

«Дети планеты Луна»

В Средние века искусство иллюзионистов, которое связывали с алхимией, окружал покров тайны. Им приписывали умение воздействовать на материю путем знания ее скрытых и загадочных форм. Верили, что, подобно колдунам, они заклинали духов ада, что совершаемые ими чудеса возможны лишь при попустительстве нечистой силы. Эти мастера на все руки не отрицали своей репутации кудесников: они предсказывали будущее, толковали приметы, сны и небесные знамения, занимались знахарством, привораживая любовь или накликая беду, торговали самыми фантастическими снадобьями собственного изготовления и рекламировали их достоинства при помощи иллюзионных приемов. У Чосера в «Рассказе кармелита» сам бес — выходец из ада и обманщик человеческих чувств, славный искусством превращений, — сравнивает себя с фокусником высшего ранга:

В аду определенной нету формы,
А на земле — тут с некоторых пор мы
Какой угодно принимаем вид.
И, судя по тому, кто как глядит,

Он человека, обезьяну видит
Иль даже ангела (пусть не обидит
Тебя тот облик, мой дражайший друг).
И фокусник одним проворством рук
Вам чудеса показывает; что же,
Так с черта можно спрашивать и строже ⁷.

На гравюре по рисунку Брейгеля Старшего в столпотворении дьявольских чудовищ вокруг мага Гермогена почетное место занимают фокусники. Они выступают с обычным балаганным репертуаром. Изощренная фантазия художника придала им облик невероятных существ — обитателей демонического царства, но устойчивый набор трюков реалистически конкретен, что заставляет верить в достоверность недостоверного (табл. 43, 2—4). Тыквоподобный гибрид, как истинный факир, пронзил себе кинжалом руку, а гвоздем — высунутый язык. Гад с жабьей головой, подобный чудищу из ночного кошмара, пытается удержать яйцо на своей заостренной шапочке. Висячим замком он накрепко запер непомерно растянутый рот. Монстр обладает всеми аксессуарами фокусника: перед ним на прямоугольном сукне размещены стакан, монеты-крейцеры, «магическая палочка», рядом вставленные друг в друга усеченноконические кубки и несколько шариков. В искусстве и литературе Средневековья жаба символизировала грех магии, порождая демонологические ассоциации. Символом чародейства считали и яйцо. В центральной части триптиха Иеронима Босха «Искушение св. Антония» в сцене празднования черной мессы негритянка подносит блюдо, на котором восседает жаба, поднимающая яйцо (табл. 104, 1).

Этот атрибут магии в «дьяволиаде» Брейгеля фигурирует дважды. Возможно, здесь яйцо относится к ритуальным символам алхимической науки: адепты герметического искусства алхимии считали его вместилищем первичной материи и составных частей философского камня. Яйцом балансирует на макушке гигантский дьявол-мистификатор с закутанной, как у священника, головой. Бесстрастно сидя за волшебным столом среди неопишуемого хаоса, он манипулирует стаканами и шариками. Рядом бес с обезьяньей мордой разрубает ножом свой нос. Со всеми подробностями показано и самое ужасное зрелище — трюк с отсеченной головой.

На картине «Шарлатан» Иеронима Босха (хорошая старая копия с утраченного оригинала) атмосфера призрачного как будто отсутствует: престижитатор в высокой цилиндрической шляпе и красной мантии демонстрирует ловкость рук, играя со стаканчиками и шариками (табл. 42, 3). Но о демонической природе трюков обманщика напоминает сова — колдо-

вская птица ночи, символ греха, неверия и ереси, но вместе с тем и птица мудрости, знак искусника высокого пошиба. Она выглядывает из его корзинки, подвешенной к поясу. На волшебном столе изображены атрибуты чародея: два симметрично поставленных кубка, на одном из которых показан шарик. Точно посередине перевернут бокал. Рядом лежит «магическая палочка» и по ее оси — два шарика. «Чудотворец» гипнотизирует аудиторию, демонстрируя шарик в поднятой правой руке. Этот сеанс гипноза — своеобразный отвлекающий маневр. Любопытная старуха настолько поддалась внушению, что не замечает, как карманный вор — помощник фокусника, одетый в квазиакадемический костюм бакалавра, — срезает ее кошелек. Из открытого рта любопытной выскакивает лягушка, имеющая аллегорический смысл. Другая лягушка с шариком на голове сидит на столе, уставившись на фокусника. В средневековом фольклоре выражение «проглотить лягушку» значило быть одураченным, проявить наивную доверчивость. Бытовая сцена приобрела у Босха морализаторский оттенок осуждения оккультного мошенничества. Бродячий фигляр — воплощение плутовства, лицемерия, хитрости, а захваченная спектаклем толпа горожан демонстрирует людскую глупость и轻信. Искусство фокусника с его обманными уловками в своей основе демонично и связано с потусторонними силами мрака. В картине Босха усматривают связь и с астрологическими категориями, столь распространенными в Европе в XV—XVI вв., что они проникли даже в церковное искусство⁸.

В астрологической и алхимической символике странствующих фокусников, этих «магов» и мастеров иллюзии, считали «детьми» изменчивой и призрачной планеты Луна. На рисунке в немецкой «Домашней книге» фокусник изображен среди прочих «детей Луны» (табл. 42, 1). Фигляр выступает за круглым столом, восхищая невежественную аудиторию манипуляциями со стаканчиками и шариками. Из рта простака он вытаскивает лягушку. В этой детали, как и у Босха, помимо символического подтекста, можно видеть и реальный трюк манипулятора. Фокусника сопровождают его жена с ребенком, дрессированная обезьяна и собака⁹.

Заклинатели змей

Мы заклинаем змей, а если надо,
И от змеиного спасаем яда.

Макиавелли.

Карнавальные песни

В средневековой Европе, особенно в Византии, неизменным успехом пользовались заклинатели змей — в большинстве случаев пришельцы из Азии или Африки. Верили, что тайное знание давало им власть над пресмыкающимися, гарантируя неуязвимость от змеиного яда. На миниатюре Хлудовской псалтири заклинатель пытается укротить змею, побуждая ее танцевать под ритм напевов его дудки. Чтобы не подчиняться дрессировщику, змея заткнула уши хвостом. Рисунок служит иллюстрацией к псалму 57 (5, 6): «Яд у них — как яд змеи, как глухого аспида, который затыкает уши свои и не слышит голоса заклинателя, самого искусного в заклинаниях» (табл. 44, 1) ¹⁰. На фокуснике восточный «варварский» костюм: усеченноконическая шапка, просторная синяя рубаха и широкие узорчатые штаны. На других миниатюрах Хлудовской псалтири в сходных одеждах и фригийских колпаках представлены «персы» (л. 135).

В туринской рукописи «Гомилий» Григория Назианзина изображен человек, который держит двух змей (f. 3v) ¹¹. Другой инициал манускрипта образован фигурой обнаженного актера, танцующего на большой змее под аккомпанемент кимвал (табл. 44, 2) ¹². Инициал «М» следующего листа оформлен в виде двух заклинателей (?): они играют на дудочках у алтаря с огнем, откуда, вероятно, должна явиться змея (табл. 44, 2) ¹³.

Уже в V в. н. э. армянский писатель Езник Кохбацци осуждал «некоторых людей», которые вылавливали вишапов (змей) и приручали их ¹⁴. Пресмыкающихся заставляли свиваться в клубок, взбираться по руке фокусника, висеть кольцом на его шее. Борьбу с удавом демонстрирует



Рис. 26. Гусан со змеей

Евангелие из Дразарка. Армения, 1290 г.
(Ереван, Матенадаран, № 5736, л. 96)

актер на площадке хорана армянского Евангелия (рис. 26)¹⁵. «Единоборство» человека с необычайно сильным и прожорливым удавом слыло сенсационным номером. Он требовал от укротителя особой осторожности и знания повадок змеи, которая от полной пассивности внезапно переходила к необузданной ярости. В ходе многих тренировок удава постепенно приучали обвиваться вокруг своего хозяина без мускульных усилий. В опасных ситуациях дрессировщик мгновенно схватывал змею за голову, парализуя ее нервные центры и ослабляя объятия могучих колец. Обнаженные борцы с большими змеями в руках изваяны на капители монастыря Фромиста в Кастилии (табл. 44, 3)¹⁶.

По свидетельству Матфея Властаря, скоморохи носили змей за пазухой¹⁷. На немецкой гравюре змея ползает посредине стола возле обычных атрибутов бродячего фокусника, окруженного толпой любопытных (табл. 44, 4). Кориат вспоминал о венецианских фиглярах: «Я видел, как один из них держал в руке гадюку, играл с ее жалом в течение четверти часа, и все же не был ею ужален, хотя всякий другой человек был бы ею искусан до смерти»¹⁸.

Примечания

¹ *Karlinger H.* Die romanische Steinplastik in Altbayern und Salzburg. Augsburg, 1924. Abb. 101; *Svanberg J.* Gycklarmotiv... Fig. 14.

² *Fraenger W.* Hieronymus Bosch. S. 201. 469.

³ *Hampe Th.* Die fahrenden Leute... Abb. 26.

⁴ *Randall L. M. C.* Images in the Margins... Fig. 440.

⁵ См.: Хрестоматия по истории западноевропейского театра. С. 210.

⁶ *Randall L. M. C.* Images in the Margins... Fig. 415.

⁷ *Чосер Дж.* Кентерберийские рассказы / Пер. И. Кашкина и О. Румера. М., 1973. С. 304.

⁸ *Фомин Г. И.* Иероним Босх. М., 1974. С. 15; *Tolnay Ch., de.* Hieronimus Bosch. London, 1975; *Fraenger W.* Hieronymus Bosch. S. 199–202, 469, 470. Taf. 60; *Никулин Н. Н.* Золотой век нидерландской живописи: XV век. М., 1981. С. 328. Илл. 189.

⁹ *Bossert H. Th., Storck W. F.* Das mittelalterliche Hausbuch. Leipzig, 1912. Taf. 18; *Hampe Th.* Die fahrenden Leute... Abb. 22; *Pigler A.* Astrology and Jerome Bosch // *The Burlington Magazine.* London, 1950. V. 92. N 566. P. 135.

¹⁰ *Щенкина М. В.* Миниатюры Хлудовской псалтири. М., 1977. Л. 56.

¹¹ *Galavaris G.* The Illustrations... P. 172.

¹² *Ibid.* Pl. IX, 50.

¹³ Ibid. Pl. IX, 51.

¹⁴ *Петросян Э. Х.* Театральные и плясовые черты... С. 98.

¹⁵ *Геворгян А.* Ремесла и быт в армянских миниатюрах. Табл. XL, 4.

¹⁶ *Gaillard G.* La sculpture romane espagnole. Pl. LXVII, 2.

¹⁷ *Каракостов С.* Българският театър... С. 45.

¹⁸ См.: Хрестоматия по истории западноевропейского театра. С. 209, 210.



ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ЖОНГЛЕРЫ

ГЛАВА 8

КУКОЛЬНИКИ

- Коукс.* Как! Разве они живут в корзинке?
Лезерхед. Они лежат в корзинке, сэр!
Ведь они маленькие!
- Коукс.* Так это и есть ваши актеры?
Вот эта мелюзга!
- Лезерхед.* Актеры, сэр, и еще какие!
Не хуже других! Правда, они
годятся только для пантомимы,
но я говорю за них всех.

Бен Джонсон.

Варфоломеевская ярмарка



В числе скоморохов, проникавших в самые глухие углы, иногда встречали похожего на коробейника человека. Он нес корзинку на спине или вез тележку с нехитрым реквизитом — аляповато расписанным ящиком и разборной ширмой из деревянных рам и пестрых тканей. В ящике до времени лежали самые покладистые на свете «актеры»: они не требовали ни денег, ни пропитания и никогда не ссорились. Владельцем этого скарба был представитель древнего племени кукловодов, передававшего из поколения в поколение секреты своего искусства.

Хозяина переносного балаганчика охотно приглашали в замки и богатые дома; он давал представления в деревенских трактирах, на ярмарках и народных гуляньях. Актеры с куклами за пазухой повсюду вносили праздничное оживление ¹. Средневековый кукольный театр — «радость мира», по словам современника, — сохраняя фольклорный дух площадного народного действия, был понятен зрителям разных стран. Он «всегда отличался живостью, богатой фантазией и поистине восхитительной свободой диалога» ².

В Средневековье знали две разновидности кукольного театра. В одних спектаклях действовали управляемые нитями марионетки (низовые, или ничточные, куклы), в других — куклы, надеваемые на руки (ручные, они же перчаточные, или верховые). В позднее Средневековье устройство кукольного театра осмыслялось как идеальная модель мироздания. В вертепе, народном украинском кукольном театре XVII—XIX вв., в верхнем ярусе происходили события священного писания, нижний — означал преисподнюю, куда проваливались грешники. Аналогичная ярусность характерна для западноевропейского мистериального театра.

Театр марионеток

Около 1185 г. ученая настоятельница эльзасского аббатства св. Одилии Геррада Ландсбергская составила для своих монахинь антологию библейских и патристических текстов «Сад радостей» (*Hortus deliciarum*). Оригинальная рукопись сгорела в Страсбургской библиотеке в 1870 г. По счастью, три четверти ее миниатюр на темы моральных аллегорий известны благодаря хорошим копиям. Одна из них изображает кукольное представление при дворе феодального сеньора (табл. 45, 1) ³. Шпильманы, мужчина и женщина (?), стоя по сторонам узкого стола-сцены, управляют двумя плоскими марионетками-дергунчиками с помощью горизонтальных витых шнуров («марионетки на планшете»). Шнуры, продетые сквозь туловища кукол, условно нарисованы пересекающимися крест-накрест. Перебирая пальцами концы веревочек, кукловоды приводят в движение деревянные (?) фигурки с подвижными сочленениями рук и ног. Следовательно, уже в XII в. владели сложной техникой

управления марионетками, дергая нити не в вертикальном, а в горизонтальном направлении — известный и впоследствии способ вождения кукол⁴. Не разыгрывают ли миниатюрные рыцари эпизод из героического эпоса? Облаченные в полный боевой доспех, они сражаются большими мечами. Миндалевидные щиты позволяют им отражать удары.

Спектакль истолкован в связи с библейским морализующим текстом. Сидящий на троне царь Соломон, указывая на игрушечных воинов, приходит к неутешительному выводу: труды людей под солнцем — только «суета сует» (Еккл., 12, 8). Уже античные философы и поэты уподобляли человека трагической марионетке, ведомой волей божества или рукой слепого рока. В Средневековье марионетка — символ подчиненности высшим силам, бренности земного существования. «Радости жизни — лишь игра марионетки», — сетует Ульрих фон Тюргейм в поэме о Вильгельме Оранском⁵. Люди в руках равнодушной Фортуны — всего-навсего безвольные куклы, которыми повелевает жонглер. В дополнение мысли о непостоянстве мирской славы на той же миниатюре «Сада радостей» показано колесо Фортуны с мудрым Соломоном наверху.

Театр перчаточных (петрушечных) кукол

«Раек уже был установлен, открыт, и вокруг него горели восковые свечи, от коих он весь сверкал ярким светом. Маэсе Педро спрятался за сценой, ибо ему надлежало передвигать куклы, а впереди расположился мальчуган, помощник маэсе Педро, в обязанности коего входило истолковывать и разъяснять тайны сего зрелища и показывать палочкой на куклы». Так начался спектакль на постоялом дворе перед Дон Кихотом, Санчо и другими его обитателями. «Говорящий за шестерых» хозяин балагана представил «правдивую историю»: освобождение сеньором доном Гайферосом своей супруги Мелисендры — пленницы мавров. По словам мальчика, «истолкователя балаганных чудес», сюжет был заимствован из французских хроник и испанских романсов, которые знали наизусть даже малые ребята. Финал зрелища, прерываемого репликами Дон Кихота, оказался неожиданным: разгневанный идальго поспешил на выручку благородным беглецам. Он обнажил меч и стал осыпать ударами картонные фигурки мавров⁶.

Рыцарские истории с традиционной фабулой, любимые и в высшем обществе, и у простонародья, занимали почетное место в репертуаре кукольников. Подвиги рыцарей в честь возлюбленных, турниры, схватки с волшебниками и великанами давали возможность кукольникам блеснуть мастерством. Забывая об истинных размерах кукол, зрители экспансивно переживали все перипетии спектакля. Искренне смеясь, горюя или негодуя, они становились

соучастниками действия и «соавторами» текста, импровизируемого кукловодом (табл. 46, 1, 2).

В миниатюрах «Романа об Александре» подчеркнута непосредственная связь микромира кукольной сцены с аудиторией: двое мужчин и двое юношей оживленно обсуждают представление (табл. 46, 3). Верхняя часть сцены театра перчаточных кукол ограничена порталной аркой. Грядка переносной ширмы воспроизводит зубчатую стену замка с угловыми башенками. На башенках застыли стражи с палицами — неподвижные куклы, надетые на распорки ширмы. Они наблюдают за боем двух рыцарей в центре игрового пространства. Кукол показывают по пояс; они перемещаются по воображаемому полу ниже верхнего края ширмы. Стоящий во весь рост актер полностью скрыт драпировкой трехгранной выгородки. Он работает с двумя куклами, надетыми на каждую руку. Незатейливый спектакль идет в стремительном темпе. Держа мечи обеими руками, управляемыми пальцами актера, рыцари нещадно колотят друг друга. Этот излюбленный трюк натренированных кукловодов сопровождался отрывочными восклицаниями и имитацией звона клинков. Кукольнику сопутствует поводырь медведя, жонглирующий тарелкой (табл. 26, 2).

Панч и Джуди

По своей игровой природе перчаточные куклы, пародирующие поступки людей, — великолепные буффонные комики. Маленькие существа устраивали потасовки с затрещинами и щелчками, лихо отплясывали, пели шуточные песенки.

На одной из миниатюр «Романа об Александре», вероятно, разыгрывается сценка из классической кукольной пьесы «Панч и Джуди», доньяне популярной в Англии (табл. 46, 4). На зеркале сцены подвизаются мужчина в шутовском колпаке, с увесистой дубинкой, которую он держит обеими руками, и дама, молящая о пощаде. Перед сценой разместились зрительницы, сочувствующие героине.

Шумный и дерзкий Панч, родственник по духу озорному русскому Петрушке, — персонаж жестокий и порочный, по-детски наивный и вместе с тем находчивый. Дубинка служит неизменным атрибутом этого неисправимого драчуна, который вздергивает на виселицу самого «мистера Черта». С ее помощью он легко разрешает жизненные проблемы:

Мистер Панч — малый бывалый,
Камзол на нем желто-алый,
Грубиян, забияка, гуляка,
Не для всех одинаков, однако:

С красотками он кроток и ласков,
 С теми, кто строит глазки.
 Он транжира и мот,
 Живет себе без забот.

Панч пускает в ход дубинку не только против врагов; ею он поучает и свою подругу жизни Джуди, приговаривая: «Кто потерял жену, тот ничего не потерял!»

Я ль не герой?
 Не святой ли я Георгий второй —
 Победитель домашнего дракона,
 Прозываемого женой! ⁷.

Разношерстная публика восторженно встречала задиристого уродца с горбом, крючковатым носом и пронзительным скрипучим голосом. «Трагическая комедия или комическая трагедия о Панче и Джуди» веками не сходила со сцен кукольных театриков. «Что зрителям судьба юной Сабры, исход сражения между святым и драконом, лишь бы Панч — ибо в нем вся прелесть спектакля — был достаточно возбужден и в конце концов победил всех своих врагов!» (Свифт) ⁸.

Театр Петрушки

Кукольные герои разных стран обладали сходными характерами и внешностью. Перекликались друг с другом и эпизоды комедий, освященные традицией. В России ярмарочное веселье олицетворял Петрушка — длинноносый паяц в колпаке с кисточкой, смешивший дурачествами и прибаутками.

Первые сведения о русских кукольниках относятся к 1636 г. Голштинский путешественник Адам Олеарий сообщает: «Их плясуны — вожаки медведей — имеют при себе и таких комедиантов, которые, между прочим, при помощи кукол, устраивают представление... Эти комедианты завязывают себе вокруг тела одеяло и расправляют его вверх вокруг себя, изображая таким образом переносной театр, с которым они могут бегать по улицам и на котором в то же время могут происходить кукольные игры» ⁹. Судя по рисунку в сочинении Олеария, ширмы петрушечников XVII в. были сходны с простейшими ширмами узбекских народных кукольников (табл. 45, 2). Верхний деревянный обруч, из-за которого показывали кукол, укрепляли стойками на поясе актера. Для устойчивости стойки привязывали ко второму поясу, снабженному помочами и надетому на грудь. Петрушечник выступал с музыкальным сопровождением. У Олеария ему аккомпанируют гудошник и скоморох с многострунными шлемовидными гусями. Как на бордюре

«Романа об Александре», в представлении участвует вожак с медведем. Комедиант держит на каждой руке по перчаточной кукле (две крайние фигурки надеты на стойки ширмы). По мнению Д. А. Ровинского, в записках немецкого посла запечатлен известный эпизод кукольной пьесы: покупка Петрушкой лошади у цыгана. «Справа высунулся цыган — он, очевидно, хвалит лошадь; в середине длинноносый Петрушка в огромном колпаке поднял лошадке хвост, чтобы убедиться, сколько ей лет; слева, должно быть, Петрушкина невеста, Варюшка. Комедия эта игралась в Москве и до настоящего времени»¹⁰.

«Комедь» о Петрушке, беззаботном острослове и нарушителе обыденного порядка, уходила истоками в Средневековье.

Куклы-дьяволята

На рисунке Брейгеля кукольник выступает в сонме неистовствующих демонов — исполнителей фокусов и цирковых трюков (табл. 45, 3). Он оживленно говорит за куклу, изображающую шута в колпаке с ослиными ушами. Рука актера скрыта платьем паяца, пальцы управляют движениями его рук и полой головы.

Поместив кукловода среди бесов, художник отразил общераспространенные поверья о связи марионеток с оккультными науками и волшебством. Отцы церкви относили кукол — «поганных идолищ», осмеливавшихся подражать природе, — к порождениям языческого мира, где, связанные с культом предков, они воплощали гениев домашнего очага. Движущиеся куклы не воспринимались как простые механические игрушки. Верили, что в эти создания с их скрытой таинственной жизнью легко вселялись злые духи. Убежденность в чародейной силе марионетки, одушевленной чувствами ненависти, любви или честолюбия, отразилась в тождестве имен кукол и дьяволят. Первых марионеток немцы называли «кобольдами», а демонов, служивших магам, — «марионетками». Бродячих кукольников обвиняли в вызывании душ усопших и сношениях с нечистой силой. В первом десятилетии XVII в. на одном из процессов во Франции подсудимым предъявили обвинение, что «они держат в своем доме марионеток (которые являются маленькими дьяволятами, имеющими обыкновенно образ жаб, лягушек, всегда отвратительных) и кормят их варевом из молока и мела, давая им из уважения всегда первый кусок, советуясь с ними во всех делах, путешествиях и торговых предприятиях»¹¹. Во второй половине XVII в. в пособники дьявола попал директор парижского кукольного театра Бриюше. Его арестовали в Швейцарии, так как он заставлял «говорить, спорить и двигаться маленькие существа, которые могли быть только дьяволами»¹². Идея мистического контакта водителей марионеток

с потусторонним миром поддерживалась самим содержанием популярных кукольных пьес, подобных немецкой «Истории мнимого архиколдуна Иоганна Фауста». По ходу действия обуюанный гордыней герой продавал душу Люциферу. Кукловод-«медимум» вызывал из «преисподней» полчища пугавших публику бесов, которые с торжеством уносили грешного Фауста¹³.

Не случайно на нюрнбергском карнавале в роли кукольника выступает сам дьявол (табл. 65, 4)¹⁴. Ряженный одет в покрытый шерстью костюм, на голове маска с козлиными рогами и ушами, но с птичьим клювом. С пояса свешиваются колокольчики, ноги обуты в остроконечные башмаки. Демон согнулся под тяжестью глубокого деревянного короба. Лево́й руко́й он дергает скрытую под коробом веревочку, приводя в движение двух кукол. В корзине идет буйная потасовка: пожилая женщина в костюме XVI в. и козловидный бес нещадно царапают друг друга. Они разыгрывают фарс о старой и злой жене, от которой приходится туго даже черту, — обычный сюжет в карнавальных бурлескных играх. Кукольники нередко использовали эффект подобного механизма, сходный с действием попрыгунчика. Ряженный демоном «шпильман с куклами» — одна из своеобразнейших фигур карнавала в Нюрнберге.

Примечания

¹ О них пишет в своей поэме Гуго фон Тримберг. См.: *Гвоздев А. А., Пиотровский А.* История европейского театра. С. 363.

² *Лорка Гарсиа Ф.* Театр. М., 1957. С. 207.

³ *Herrad von Landsberg.* Hortus deliciarum. Strasbourg, 1899. Pl. XV (f. 215).

⁴ *Magnin Ch.* Histoire des marionnettes en Europe depuis l'antiquité jusqu'à nos jours. Paris, 1852. P. 69, 70.

⁵ *Слонимская Ю.* Марионетка // Аполлон. Пг., 1916. № 3. С. 3. Ср. четверостишие Омара Хайама:

Мы — послушные куклы в руках у творца!

Это сказано мною не ради слова.

Нас по сцене Всевышний на ниточках водит

И пихает в сундук, доведя до конца.

Омар Хайам. Рубайат /
Пер. Г. Плисецкого. М., 1972. С. 23

С марионетками, дергающимися по воле «ловетбази» — кукловода, сравнивает людей Низами Гянджеви (1141–1209). См.: *Путинцева Т. А.* Тысяча и один год арабского театра. М., 1977. С. 98.

⁶ *Сервантес М.* Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский / Пер. Н. Любимова. М., 1955. Ч. 2. С. 210 сл.

⁷ См.: *Театр кукол зарубежных стран / Сост., ред. и вступ. статья С. Дрейдена. Л.; М., 1959. С. 107, 112.*

⁸ См.: *Слонимская Ю. Марионетка. С. 25.*

⁹ *Олеарий А. Описание путешествия в Московию и через Московию в Персию и обратно. СПб., 1906. С. 190.*

¹⁰ *Ровинский Д. А. Русские народные картинки. С. 361. Подробнее о кукольных представлениях в России см.: Некрылова А. Ф. Русские народные городские праздники... С. 55–85.*

¹¹ См.: *Слонимская Ю. Марионетка. С. 5.*

¹² См.: Там же.

¹³ *Легенда о докторе Фаусте. С. 131.*

¹⁴ *Sumberg S. L. The Nuremberg Schembart Carnival. N. Y., 1941. P. 114, 115. Fig. 24.*



ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ЖОНГЛЕРЫ

ГЛАВА 9

ЖИЗНЬ ЖОНГЛЕРОВ

Наши гитары заплеваны, брильян-
товые украшения на нашей груди
забрызганы грязью, дождь водо-
сточных труб вымочил нас, стекая
вдоль спины, всеми скорбями жиз-
ни омыта наша душа, и мы уходим
далеко в поле, чтобы поплакать там
в одиночестве.

Г. Флобер.

Искушение святого Антония



Жонглеры, стоявшие вне всякой иерархии, происходили из разных сословий. Среди них и их предков были разорившиеся крестьяне, ремесленники, променявшие свои инструменты на виолу и арфу, безместные клирики, бродячие студенты и даже обедневшие выходцы из родовитых семей. Пешком или в седле они скитались по свету: зимой ночевали в придорожных кабачках и на фермах, расплачиваясь песнями за приют и скудную пищу, а в теплое время года устраивались где придется: на лесной опушке, у деревенской околицы или на рыночной площади города. Произведения искусства запечатали живые черточки быта «мастеров веселья».

«Ты так беден и жалко одет...»

Ходят шуты за глумцом,
Но опасна толпа их шальная.
Ветром Фортуны гоним,
Любит слепой их богач.

Петрарка.

Лекарства от превратностей судьбы

Обличители мирской суетности считали беспутное ремесло жонглера, призванное забавлять каждого встречного и потворствовать низменным страстям, несовместимым с религиозной моралью:

Не водись с буфонами и не слушай их рассказов,
И особенно избегай таких людей за обедом,
Ибо это бесовы рассказчики, уверяю тебя ¹.

Представителей племени кочующих развлекателей презирали как опустившихся бродяг, что шатаются день и ночь и не особенно разборчивы в выборе средств к пропитанию. Проповедники громили бродячий пестрый люд за безнравственность и грозили отлучением от церкви; нераскаявшихся гистрионов не допускали к причастию, их отказывались хоронить в освященной земле. Памятники германского законодательства объявляли актеров неспособными, хотя и не приравнивали их к ворам или разбойникам («Саксонское зеркало» (XIII в.). Кн. 1. Ст. 38, 50). Над ними могли учинить насилие без какого-либо возмещения. В «Саксонском зеркале» (Кн. 3. Ст. 45, § 9) указана пеня для насмешки: «Актерам и всем тем, которые передают себя в собственность другого, служит в качестве возмещения тень человека» ², иначе говоря, они могут наказать лишь тень обидчика. На Руси в XV—XVI вв. «походных» («перехожих»), т. е. странствующих, скоморохов приравнивали к пропащим «бражникам кабацким». Согласно Судебнику 1589 г. (ст. 65, 66), величина бесчестия (т. е. плата за оскорбление) кочующему скомороху в 20 раз

«Низовым» жонглерам приходилось нищенствовать и голодать, их горькая жизнь была полна превратностей и унижений в ожидании «дара обеда или ужина»: «Ты так беден и жалко одет, я одной сирвентой выведу тебя из беды», — обращался трубадур Раймон де Мираваль к своему жонглеру⁷. Обездоленных гистрионов почти не отличали от нищих, обреченных бродить по свету до старости.

В Бревиарии XIV в. нарисован странник с посохом, несущий на спине корзину с двумя обезьянками (табл. 47, 1)⁸. Во фламандской Псалтири начала XIV в. слепца с сумой на поясе ведет на поводке его собака. Держа в зубах деревянную чашку для милостыни, она обходит присутствующих. Неподдалеку, опираясь на клюку и протягивая миску для подаяния, бредет босоногий бедняк в накидке с капюшоном. Из корзины за его спиной выглядывает ручная обезьяна (табл. 47, 2)⁹. Похожего нищего с невзрачной обезьянкой, запеленутой, как младенец, видим во фламандской Псалтири первой четверти XIV в. (Оксфорд, Бодлеянская библиотека). О приближении путника возвещает звон колокольчика, прикрепленного к концу его капюшона¹⁰. На картине Брейгеля Старшего «Битва Карнавала с Великим Постом» в толпе калек видим нищенку с корзиной за спиной, где сидит обезьяна. На шляпе женщины — атрибуты пилигримов: ключи св. Петра (она побывала в Риме) и какой-то образок. Скитальцы зарабатывали на хлеб насущный при помощи забавных зверьков — товарищей по несчастью. В «Романе об Александре» к поясу незрячего лирника привязана собака-поводырь. Она собирает мелкие монетки в чашку, зажатую в зубах (табл. 47, 3).

На выбор горемычного ремесла гистриона могло повлиять увечье или врожденное физическое уродство — как считали, Божье наказание.

И вот пришли под Рождество
Три менестреля в дом его.
Все трое были горбуны.

*О трех горбунах*¹¹.

Карлика или горбуна наделяли зловещими свойствами: подозревали, что они посвящены в тайны ведовства и знают с нечистым. В «Церковной истории Испании» Евсевия (рукопись XV в.) согнутый дугой калека демонстрирует акробатические трюки обезьян (табл. 32, 3).

Положение низшей прослойки жонглеров никогда не улучшалось: «Когда один гистрион ночью застал у себя дома каких-то воров, он им сказал: „Не знаю, что вы хотите здесь найти ночью, когда я и при свете дня ничего не могу найти“»¹².

Судя по писцовым книгам XVI—XVII вв., русские «описные» (т. е. попавшие в перепись) скоморохи ютились в ремесленных слободах и на церковных погостах рядом с нищими и убогими. Часто бедность не позволяла им платить тягло. Окончательно разоряясь, «веселые» разбрелись куда глаза глядят — «сходили безвестно». Нужда скоморошьей братии, бродившей «для своего промыслишку», отражена в пословицах: «Звонят бубны хорошо, да плохо кормят»; «Скрипка да гудок сведет домок в один уголок»¹³. Вместе с тем в Судебнике 1589 г. (составленном в северных волостях) определена довольно высокая норма бесчестия описному скомороху (равная бесчестию сотского — 2 рубля), что свидетельствует о процветании скоморошества в Поморье еще в конце XVI в.¹⁴

Усиление репрессий против скоморохов при Алексее Михайловиче связано с общей тенденцией к «восстановлению нравов». Традиционные народные праздники, к которым в более ранний период церковь относилась с большей терпимостью, отныне запрещаются и преследуются, так же, как и различные обычаи, не подконтрольные духовенству. Создается новая атмосфера надзора и принуждения.

Группы жонглеров

Хотя многие жонглеры странствовали в одиночку, взаимная поддержка и товарищеская сплоченность были важным условием их выживания. Судя по маргинальным иллюстрациям, жонглеры предпочитали объединяться в маленькие замкнутые группы из двух-трех человек — участников коллективного спектакля. Нередко ядром актерской компании была супружеская пара: мужу — главному кормильцу и «премьеру» — помогала его подруга — танцовщица, аккомпаниаторша, певица. «Жонглер тот, кто вращается среди людей со смехом и с игрой и высмеивает себя, свою жену, своих детей и всех прочих» (Брунетто Латини. «Книга сокровищ») ¹⁵. Профессиональные секреты зрелищного искусства отцы передавали сыновьям. Дети по стопам родителей с малолетства вступали в суровую школу скоморошьего ремесла. В течение многих лет, работая до изнеможения, они проходили курс ученичества, овладевали всеми тонкостями «науки». Благодаря семейной преемственности и упорному труду, из подростка формировался мастер своего дела — акробат, дрессировщик, музыкант.

Вокруг семейной ячейки группировались «вольнонаемные» актеры. Иногда в состав труппы входило много исполнителей. В рыцарском романе «Галеран Бретонский» Жана Ренара (первая половина XIII в.) описана одна из них: «Там двадцать, а там и сотня человек заставляют реветь львов и медведей. На главной площади города один играет на виоле, другой поет,

один исполняет акробатические трюки, другой забавляет [зрителей]»¹⁶. По свидетельству Никифора Григоры, сообщество египетских акробатов включало свыше 40 человек. В «Стоглаве» огромные ватаги бродячего люда, творящие «кощуны бесовские», признаны подлинным бедствием: «Да по дальним странам ходят скомрахи ватагами многими, по шестидесят и по семидесят человек и по сту, и по деревням у христиан сильно ядят и пьют, из их клетей животы грабят, а по дорогам людей розбивают»¹⁷. «Скитальцы меж двор» в одной «артели» включали, кроме скоморохов, странствующих ремесленников и нищую братию. На рисунке Олеария скоморошничают четверо «глумотворцев»: кукловод, поводырь медведя, гусяр и гудошник. По данным таможенных книг Устюга Великого (1635—1636 гг.), «веселые» выступали здесь тремя группами по двое—пятеро¹⁸.

Промысел гистриона объединял людей всех возрастов: от детей и юношей на ролях учеников до бывалых старцев.

Костюмы жонглеров

Жонглеров издали узнавали по кричащим «лоскутным» одеждам, музыкальным инструментам у пояса, тощим коврикам, которые они перекидывали через плечо, а во время выступлений расстилали прямо на мостовой. Наполняя улицы беспорядочным весельем, они несли корзинки с обезьянами и разноцветных попугаев, вели дрессированных медведей, лошадей, собачек и коз.

Судя по изобразительным материалам, разношерстная жонглерская братия не знала единых костюмов, подобных специальному костюму шутов. Одевались по моде времени и в зависимости от достатка; от нищенского рубища до нарядного платья придворных менестрелей. Придворные жонглеры в XIII—XIV вв. музицировали в двуцветных «гербовых одеждах» с узорами из диагональных и поперечных полос или в шахматную клетку. На миниатюре гейдельбергского «Песенника» солист с виолой в центре «оркестра» облачен в длинное платье, отороченное мехом. Как и наряд его патрона — миннезингера Генриха Фрауенлоба, оно отделано зелеными зигзагообразными полосами. Залито зеленым и поле герба Генриха (табл. 52, 3)¹⁹. На другой миниатюре того же манускрипта барабанщик в центре музыкантов носит зеленый котт — цельнокроеное приталенное платье под цвет туалета сеньора — миннезингера Оттона Бранденбургского, играющего в шахматы с дамой сердца (табл. 52, 2)²⁰. В «Романе об Александре» и в «Книге сокровищ» Латини (РНБ) каждая половина одежды музыкантов имеет разную окраску. Так, у трубача-глашатая (f. 11) рубаха разделена по вертикали на красную и синюю части.

В пути или на привале жонглеры носили ничем не примечательное будничное платье. Мужчины ходили в чепчике, шенсе — верхней рубахе до колен (реже до шиколоток), чулках-штанах (шоссах), мягких кожаных туфлях без каблуков. К поясу подвешивали нож и кошелек. В непогоду закутывались в плащ-манто, скрепленный завязками. Голову прикрывали куафом-капюшоном с пелериной и длинным мысом, спускавшимся с темени на спину. «Оба, господин Тристан и Курневаль, оделись, как два странника или шпильмана, в короткие серые куртки и короткие красные накидки с желтой бахромой, их еще называют раппен» («Удивительная и занимательная история о господине Тристане». XV в.)²¹. Гримировка под юродивого или жонглера с целью проникнуть в неприятельский замок или избежать преследования — частый мотив рыцарской литературы.

Платье жонгересс доходило до пят. Замужние женщины скрывали волосы под покрывалом, девушки танцевали простоволосыми.

Перед выступлением жонглеры наряжались в праздничное яркое платье, выделявшее их из толпы. В «Книге сокровищ» Латини эквилибрист щеголяет в белом чепце, красной рубахе, подтянутой на бедрах, коричневых шоссах и белых башмаках (табл. 15, 2). На фреске музея Барселоны и на миниатюре испанской рукописи X в. «Комментария к Апокалипсису» монаха Беатуса из Льебаны (сочинение написано в 786 г.) хуглары носят шенс с прямым вырезом у шеи и длинные штаны-брэ, расклешенные к ступням (табл. 18, 3). Перед представлениями гистрионы надевали конические шапки, головные обручи с цветами — «шапо-де-флёр» (табл. 52, 3), венчики с парой птичьих крылышек, как у музыканта с арфой (табл. 47, 5)²². Возможно, крылья арфиста являются пережиточным атрибутом Гермеса (Меркурия) — изобретателя лиры, покровителя агонев и магии. Конусообразные колпаки — отличительный признак армянских гусанов. В кастильском «Комментарии к Апокалипсису» Беатуса (начало XII в.) туфли танцоров снабжены котурнами²³.

В комических сценках жонглеры надевали маски, раскрашивали лица, использовали парики и накладные бороды.

Акробаты, борцы и укротители выходили с обнаженным торсом; штаны подпоясывали широким ремнем.

Русские «пустошники» и «сквернословцы» творили «бесовские дивы», красуясь в островерхих колпаках с опушкой по краю, шутовских коронах с павлиньими перьями, красных сафьяновых сапожках.

Жизнь в пути

Пусть скрутит рак эту профессию и того, кто ее выдумал! Когда я с ними устроился, я надеялся испытать счастливую жизнь, но нашел настоящую жизнь цыган... Сегодня сюда, завтра туда, когда сушей, когда морем, а что хуже всего — это вечная жизнь по постоянным дворам, где платится хорошо, а живет плохо. Ведь мой отец мог бы пристроить меня к какому-нибудь иному ремеслу.

Доменико Бруни. Актерские труды
(1623 г.)

Своеобразие профессии жонглеров и песнесказителей определяло их страннический образ жизни.

Жил я в державах
Чужих подолгу,
Обошел я немало
Земель обширных,
Разлученный с отчиной,
Зло встречал и благо
Я, сирота, скитаясь,
Служа властителям.

*Видсид (около VII в.)*²⁴

Судьба жонглера — вечное кочевание «по землям дальним». Он ощущал себя «птицей, носимой воздушными дорогами, листом, игрушкой ураганов». Бродячие актеры скитались месяцами, боролись с усталостью, страдали от переходов и ночной стужи. Неимущие и поэтому легкие на подъем, «дети большой дороги» ходили по городам и весям — от замка к замку, с ярмарки на ярмарку, от деревни к деревне, останавливаясь там, где их ожидал заработок. «Много по земле ходоки» не задерживались на одном месте. Если жонглер оставался ночевать в доме, где его радушно приняли, то на другое утро он продолжал путь. Скоморошье искусство мобильно: зрелище не требовало хитрых приготовлений и могло состояться в любой обстановке.

Готические миниатюры показывают нам многострадальные семьи медвежьих поводчиков, бредущие пешком (табл. 22), или более зажиточного хуглара, который разъезжает верхом на лошади (табл. 48, 2). В немецкой «Домашней книге» нарядная труппа шпильманов проходит мимо городов и замков, вздымающих башни в окрестных горах. В низину спускается король

со свитой, чтобы увидеть редкостный спектакль. Один фигляр закидывает змею, другой выплевывает огонь изо рта, третий жонглирует ножами. Здесь же вступают в схватку борцы и фехтовальщики (табл. 48, 1) ²⁵.

Жонглеры подвергались всем опасностям кочевой жизни. Путешествия по трудным дорогам и тропам среди дремучих лесов, гор и ущелий требовали мужества и выдержки. Следовало быть готовым к рискованным встречам с разбойниками и всякими лихими людьми. В сборнике хвалебных песнопений (кантиг) в честь девы Марии, созданном при участии кастильского короля Альфонса X Мудрого, песнь 194 озаглавлена: «Как святая Мария помогла хуглару, которого хотели убить и отобрать все, что он вез». Однажды в Каталонии один бродячий певец посетил замок скупого и вероломного кабальеро. Наутро, когда он, простившись, уехал, сеньор приказал своим людям напасть на хуглара в безлюдном месте и отнять у него лошадь и одежду. В эскориальской рукописи кантиг история подробно проиллюстрирована (табл. 48, 2—4) ²⁶. Двое челядинцев, вооруженных мечами и копьями, стаскивают верхнее платье с несчастного хуглара. Рядом стоит его взнузданный конь. Ограбление совершено в глуши, среди залесенных холмов. Известно, что когда трубадур Гираут де Борнель (творческая деятельность — 1160—1200 гг.) возвращался из Кастилии во Францию с богатыми дарами Альфонса VIII, король Наваррский подослал к нему грабителей и получил с них свою долю добычи.

С гистрионами случались и другие неприятные происшествия. Некий жадный вельможа натравил собак на жонглера, решив, что тот напрашивается на обед. Между тем странник хотел только спросить дорогу и узнать новости. Опасаясь случайностей, подстерегавших их на каждом шагу, хуглары перед дальней дорогой испрашивали совета у предсказателей судьбы. Некоторые из них, к примеру Мартин Васкес, сами занимались астрологией ²⁷.

Жонглеры тосковали по оседлой обеспеченной жизни:

Ибо тоска — ходить весь год пешком
И трогать надоевшую струну;
Хотел бы я иметь уютный дом,
Чтобы спокойно отходить ко сну.

Пистолетта.

Песня жонглера, мечтающего
о богатстве и знатности (первая четверть XIII в.) ²⁸

Места и стиль выступлений

Жонглеры попевали везде, где скапливался падкий до зрелищ «добрый люд»: на престольный праздник и ярмарку, выборы папы и коронацию, свадебное торжество или крестины в дворцовых покоях. Они — желанные гости на всех государственных и частных празднествах. Перед жонглерами опускали подъемные мосты замков, гостеприимно распахивали двери частных домов и деревенских харчевен, куда их наперебой приглашали. Когда барабанная дробь и пение трубы возвещали о приближении «бесовских игрецов», торговцы закрывали лавки, ремесленники — мастерские. Все спешили увидеть и услышать тех, чей приход нарушал томящую монотонность будней. Принося любопытные вести и слухи, жонглеры приобщали слушателей к делам широкого мира, что раскинулся за пределами ближней округи.

Появление бродячих потешников было радостным событием. Несмотря на протесты аскетически настроенных ревнителей благочестия, они собирали многолюдную и пеструю аудиторию. Жонглеры встречали дружелюбный прием и у простонародья, и в королевских апартаментах, и даже в домах священнослужителей и монастырях. Знатный барон щедро награждал сказителя, который на званом пиру достойно восхвалял подвиги его предков.

Безвестный ли, иль знаменитый
 Жонглер, быв под его защитой,
 Не голодал, не холодал.
 У многих он любовь снискал,
 Даря им лошадей иль платье ²⁹.

Духовные лица поощряли исполнителей гимнов о чудесах святых и знаменитых реликвиях. С XIV в. городские статуты признавали, что сообщества сведущих «менестрелей и менестрельш, жонглеров и жонглерш» «мастерством своим общине города... нужны и полезны» ³⁰. На рельефе из дома в Кюни музыкант играет перед лавкой ремесленника (табл. 49, 1) ³¹. Открытый ларек образован полуциркульным окном почти во всю ширину постройки. Прилавком служит опущенная решетка (по ночам ею закрывали помещение). За ним сидит сапожник с деревянной колодкой (?) в руках; к нему обращается заказчица. У бокового арочного входа остановился виелист в островерхом колпаке.

Были вездесущи и русские скоморохи, «глумы деющие и позоры бесовские творяще». «Бесчинники» и «кошунники» скоморошили на свадьбах, поминках и похоронах, на «сборищах идольских» во время празднеств земледельческого годового цикла. Без них казались пресными княжеские пиры. Дерзкие «срамословцы» играли «в павечерницах» на торжищах и дорожных

перекрестках, устраивали «уродословия и глумления» в домах и «на улицах града». Народ тек к скоморохам, «аки крылати», собираясь там, куда звали «гуслыми и плясцы и песньми и свирельми»³².

Интерьер замка и зал купеческой гильдии, сельская улица и постоялый двор, рыночная площадь и паперть храма — вот естественный фон представлений жонглеров. Их импровизированные «арены» не требовали специальных помещений и театральной рампы. «Сценическая площадка», облюбованная потешником, не отделялась ни подмостками, ни занавесом. Декорации заменяла улица с ее живописными домами и прохожими; оживленную площадь превращали в огромную эстраду.

На миниатюрах жонглеры выступают в тесном общении с благожелательными зрителями. Толпы зевак, мужчин и женщин, осаждают открытое со всех сторон место, где происходит спектакль. Поскольку в его оформлении применяли крайне незатейливый реквизит, все внимание непритязательной аудитории сосредоточивалось на актере — авторе, исполнителе и «режиссере» одновременно. Поглощенные игрой зрители соучаствовали в «действе»: во всеуслышание обменивались впечатлениями, вмешивались в диалоги актеров, подавали реплики. Жонглеры как находчивые мастера экспромта остроумно отвечали. Подзадоривая публику, они втягивали ее в орбиту представления — так по ходу действия возникали искрометные импровизации с неожиданными выходками и проказами. «Ремесло их таково, что не заключает в себе никакого обмана, ибо они ежеминутно выносят свой товар на народную площадь, и всякий его видит и о нем судит» (Сервантес. «Лицензиат Видриера») ³³.

Жонглеры на мостах

Должно заметить, что в Париже живут такие олухи, тупицы и зеваки, что любой фигляр, торговец реликвиями, мул с бубенцами или же уличный музыкант соберут здесь больше народа, нежели хороший евангелический проповедник.

Рабле. Гаргантюа и Пантагрюэль

В 1317 г. французскому королю Филиппу V Долгорукому преподнесли великолепно иллюстрированную рукопись «Жития святого Дионисия» — первого епископа Парижа и мученика за веру. В серии миниатюр во весь лист художник обстоятельно поведал о деяниях святого. В нижней части каждой композиции изображены Большой и Малый мосты через Сену, на которых встречаются люди всякого рода, состояния и возраста, бурлит ремесленная и торговая деятельность. В выразительных сценках перед нами

предстает повседневная жизнь трудового Парижа начала XIV столетия, проходят разнообразные типы парижан³⁴. Большой мост, на котором обособились менялы и ювелиры (с XV в. получил название Моста менял), соединял остров Сите с правым берегом Сены. Малый, занятый торговцами, выводил с острова через узкий южный рукав Сены на Большую улицу (Сен-Жак). На миниатюрах в центре показан остров Сите (иногда над ним надпись *Parisius*), слева — Большой мост с четырьмя, пятью или шестью арочными опорами, справа — Малый на двух устоях (оба моста условно представлены в одной плоскости). У выхода на мосты в оборонительной стене острова изображено двое ворот с опускаемыми решетками. Ворота фланкированы сторожевыми зубчатыми башнями, где помещались караульные. По сторонам замощенного проезда мосты тесно застроены мастерскими и лавками. В них работают и бойко торгуют своими изделиями оружейники, суконщики, аптекари, ювелиры. Врач, принимая больную, глубокомысленно созерцает уринал, цирюльник стрижет клиента, продавец птиц предлагает покупателю щегла в клетке. Среди «мостовых жителей» много женщин: кумушки прядут пряжу, домохозяйка принимает мешок муки, который притащил с мельницы мальчик, у ворот торгует молочница. По мосту струится неиссякаемый людской поток: гонят скот крестьяне из окрестных деревень, медленно бредут паломники, слепцы и калеки на костылях, предлагают товар коробейники, старьевщики, продавцы вина и пирожных, спешат на охоту псаря со сворами собак. Проезжают повозки, наполненные снопами и дровами; две лошади дугом везут громоздкий экипаж с пассажирами.

Самая гуща городской сутолоки — стихия жонглеров. Перед лавками менялы и золотых дел мастера, людей зажиточных, остановился музыкант с портативом. Это час полуденного отдыха — сиесты: один горожанин прикорнул на стуле в доме, другой дремлет в лодке, привязанной к кольшку (табл. 49, 3)³⁵. На одной из миниатюр толпа любопытных глазееет на пляшущего медведя. Спутница вожака с медведем собирает мелкие деньги со зрителей. С противоположной стороны устало плетется разносчик булок с корзиной на спине. В лодке, пришвартованной к пилону, за чашей вина веселится компания студентов (табл. 50, 1)³⁶. На л. 4 об. на Большой мост въезжают два всадника, справа шагает поводырь с обезьяной на привязи (табл. 50, 2)³⁷. Парижский статут XIII в. гласил: «Если на мосту появится обезьяна и ее везет не простой обыватель для собственного развлечения, но жонглер, дающий с ней представления, то он должен дать его (в виде пошлины) тут же на мосту»³⁸.

В центральном медальоне лиможского жемельона (чаша для омовения рук) из Берлина (XIII в.) жонглересса, танцующая на руках, и игрок с виолой выступают на мосту с восемью арками, под которыми изображены волны³⁹.

Жонглеры на свадьбах

На нижнем бордюре листа в «Романе об Александре» показана свадебная процессия. Слева двое молодых людей ведут невесту, за ними следуют ее подруги. Шествие возглавляют музыканты с дудкой и переносным органом. Справа, у портала церкви с башенкой над средокрестьем, невесту встречают жених со своим «дружкой», храмовый прислужник с кропилом и священник в альбе и stole, переkreщенной на груди. Вслед за тем духовный пастырь поведет молодых к алтарю (табл. 51, 1). На фреске Джотто «Свадебное шествие Марии» в Капелле дель Арена в Падуе (между 1305 и 1313 гг.) музыканты со смычковым инструментом и длинными трубами предшествуют процессии.

Скоморохи в свадебном поезде «творили глумы» на всем пути в церковь. С языческих времен их неперемное присутствие на торжествах служило залогом благополучной жизни новобрачных. Ритуальный смех скоморохов выполнял функцию оберега, отвращая всякую «порчу». Суровые богословы придерживались противоположного мнения: собор в Ахене (816 г.) предписывал клирикам покидать брачную церемонию, прежде чем появятся фимелики-гистрионы⁴⁰.

При известии о предстоящей свадьбе высокопоставленного лица жонглеры пускались в дорогу из отдаленных провинций. Они развлекали именитых гостей на свадебном пиру, и «благородные сердцем» сеньоры, «чтобы почтить себя», не скупились на приношения:

В ту ночь все радовались там:
За труд веселый играцам
Без счета щедро заплатили.
Даров богатых надарили —
Одежды с меховой подкладкой

Из кролика и белки гладкой;
Сукна, шелков, коней — одним,
Тяжелых кошелей — другим.
Все получили награжденье
По их заслуге и уменью⁴¹.

Пышные свадьбы обходились недешево, но для жонглеров, угодивших гостям, ничего не жалели. Были и исключения. Епископ Оттон Фрейзингенский одобрил поступок германского императора Генриха III. Празднуя в Ингельгейме свадьбу с дочерью аквитанского герцога Агнессой (1043 г.), он выслал из города «огромное скопище плясунов и гистрионов», не одарив и даже не накормив их. Отнятое у «слуг дьявола» он щедрой рукой раздал неимущим⁴². Моралисты гневно осуждали суетных рыцарей, которые, задабривая гистрионов, тем самым наносили ущерб церкви и беднякам.

Жонглеры, приглашенные на свадьбы, старались превзойти самих себя. В старопровансальском романе «Фламенка» (XIII в.) на блестящем балу по случаю бракосочетания героини с графом Арчимбаутом присутствовали сотни увеселителей:

У тех — театр марионеток;	И как Нарцисс прекрасный тонет
Жонглер ножами — быстр и меток;	В ручье, где отразился он;
Тот — пляшет с кубком, тот —	Как над Орфеем верх Плутон
скользит	Взял, у него жену отняв;
Змеей, тот — делает кульбит,	Как филистимский Голиаф
Тот — в обруч прыгает; кого,	Тремя камнями был убит,
Не знаешь, выше мастерство.	Которые пустил Давид...
Кого ж истории влекли	Про нравы Круглого Стола,
Про то, как жили короли	Где всем оказана была
И графы, мог узнать о разном;	Честь королевская за дело
Там слух не оставался праздным,	И благородство не слабело...
Поскольку кто-то о Приаме	И как сам Карл Великий правил
Вел речь, другой же — о Пираме;	Германией до дней раздела.
Тот — о Парисе и Елене,	Иных история задела
Ее прельщении и плене;	О Хлодвиге и о Пипине;
Там — об Улиссе говорили,	О Люцифере, что в гордыне
О Гекторе и об Ахилле;	Низвергся с высей благодати...
О том, как поступил Эней	Все, как могли, старались. Гул
С Дидоной, и как тяжко ей	Неумолкающий виольный
Остаться было одинокой...	И от рассказов шум застольный
Звучал рассказ об Александре,	Слились над залом в общий гам ⁴³ .
Затем — о Геро и Леандре...	

Перечень пленительных и поучительных историй, исполняемых жонглерами, уникальный по полноте, — своего рода конспект средневековой хрестоматии с характерным смешением античных, библейских и «исторических» сюжетов, а также эпизодов из рыцарских романов.

Жонглеры при феодальных дворах

Когда я вижу, как плывут,
 Пестрея средь листвы, знамена,
 И слышу ржанье из загона
 И звук виол, когда поют
 Жонглеры, заходя в палатки, —
 Труба и рог меня зовут
 Запеть...

*Бертран де Борн. Песня,
 изобличающая вероломство
 короля Арагонского, союзника
 Ричарда (конец XII в.)*

Как только цветистое общество бродячих музыкантов, фокусников и укротителей появлялось вдали, сторож на башне замка возвещал их приход. На миниатюре рукописи «Кантиг святой Марии» хуглар в дорожном плаще и башмаках со шпорами спешил с лошади возле дворца (табл. 48, 2). К седлу приторочена виуэла в чехле. Сам хозяин, выходя из ворот, встречает приезжего с распростертыми объятиями, а шаловливый мальчуган уже успел взобраться на его лошадь. Кантига гласит:

Сладкогласно поющий хуглар,
 Находчивый и беззастенчивый,
 Бродит, коротко стриженный,
 И отлично знает свое дело ⁴⁴.

В другой сценке к той же песне 194 гость платит за добрый прием песнями и музыкой. Вечером в парадном зале, украшенном фигурными арочками на тонких мавританских колонках, собрались обитатели замка: сам кабальеро, его супруга с собачкой на коленях, их дети и домочадцы. «Сладкогласно поющий» хуглар выводит рулады под аккомпанемент виуэлы (табл. 48, 3) ⁴⁵.

Обе иллюстрации хорошо прокомментировать отрывком из «Истории французской литературы» Ж. Деможо (Париж, 1884) в переводе А. Блока.

«Чтобы представить себе, с каким нетерпением ожидали этих гостей, надо вспомнить долготу однообразной жизни феодальных владений... Шесть зимних месяцев феодальный замок окутан облаками, без войн и без турниров, посещаем немногими иностранцами и пилигримами; когда кончались эти долгие и однообразные дни и бесконечные вечера, занятые надоевшей шахматной игрой, тогда вместе с ласточками ждали желанного возвращения поэта; вот он наконец, его выследили издалека с крутого замкового вала, он

несет с собой виелу, привязанную к седлу, если он приехал верхом, или висящую через плечо, если пришел пешком. Его одежда из разноцветных лоскутьев, волосы и борода обстрижены, хотя частью; у пояса висит кошелек, заранее приглашающий хозяев быть щедрыми.

В самый вечер его прихода барон, его рыцари и дамы собираются в большом зале с каменным полом послушать поэму, которую он кончил зимой... Здесь нет ни критики, ни насмешек, все слушают внимательно... Слушать такие песни — „удваивать“ свою жизнь»⁴⁶.

С конца XI в. замок становится средоточием светской рыцарской культуры. Пирьы и танцы аристократической молодежи, развлекаемой жонглерами и жонглерессами, — частый мотив в искусстве. Наиболее талантливые менестрели оседали в резиденциях королей и баронов, причислявших их ко двору (табл. 51, 2). В лице вельможных меценатов они встречали утонченных ценителей своих дарований.

Певцы и все, кто были в их странствующем братстве,
Мечтали о внезапно полученном богатстве.
Один воитель знатный услышал их желанье
И милостью своею поддерживал их упования.

«Кудруна». XXXI авентюра:

Как короли праздновали коронацию (XIII в.)⁴⁷

Особенно покровительствовал хугларам Альфонс X Мудрый, король Леона и Кастилии. Кастильский двор слыл притягательным центром наук и искусств от Пиренеев до Альп. Просвещенный правитель был одним из авторов коротких притч-песнопений о чудесах девы Марии, заступницы за всех страждущих перед Господом. Профессиональные певцы и музыканты, которых содержал на жалованье Альфонс, исполняли его гимны и сочиняли мелодии к ним. На миниатюрах рукописей «Кантиг святой Марии» (XIII—XIV вв.) хуглары играют на 30 видах музыкальных инструментов. Торжественная вводная иллюстрация к 1-й песне (библиотека Эскориала, MS. T. j. 1) изображает королевскую свиту в момент литературного творчества. Великолепный зал разделен стройными колонками, на которых покоятся трехлопастные стрельчатые аркады. В центре на троне под балдахином восседает монарх с раскрытой книгой в руках: он диктует двум писцам со свитками, сидящим у его ног. Под правой аркой ученые клирики просматривают манускрипты, готовые своей эрудицией помочь высокопоставленному поэту. Слева музыканты сопровождают импровизации короля игрой на смычковых инструментах (табл. 52, 1)⁴⁸.

Двор Альфонса Мудрого — «земля обетованная» для хугларов разных направлений. В литературном окружении государя испанские поэты создавали

любовные кансоны и танцевальные пастурели. Провансальские трубадуры сочиняли сирвенты об актуальных политических событиях. Придворные хроникеры записывали эпические поэмы («жесты») кастильцев и впоследствии украсили ими тома «Истории Испании» («Первая всеобщая хроника», начатая около 1270 г.)⁴⁹.

С XII в. жонглеры поступали на службу к рыцарям-трубадурам и труверам, авторам поэтических текстов. Вместе с сеньорами, странствуя от замка к замку, они исполняли их песни или аккомпанировали им. В сценках на лиможских жемельонах «сеньориальные» менестрели принимают участие в «вежественных» развлечениях знати (табл. 49, 2)⁵⁰.

Шпильманами окружали себя немецкие миннезингеры. В «Большом Гейдельбергском песеннике» («Рукопись Манессе») странствующий миннезингер Генрих Мейсенский по прозвищу Фрауенлоб, т. е. расточающий хвалу дамам (около 1260—1318), представлен руководителем музыкальной «капеллы» (табл. 52, 3). Основатель первой «певческой школы» в Майнце возвышается на троне с жезлом в руке и «дирижирует» целым «оркестром». Его эмблема — гербовый щит с погрудной фигурой женщины в венце. В виртуозных по форме любовных песнях Генрих с энтузиазмом восхвалял достоинства дам, влекущих душу «в глубины радости».

По преданию, прекрасные обитательницы Майнца, скорбя о смерти певца, понесли его хоронить в собор на своих плечах.

«Служилые» жонглеры-менестрели, вращаясь в мире избранных, знали все нюансы светского обхождения. Без них не проходили церемонии посвящения в рыцари, приуроченные к религиозным празднествам. На миниатюре «Романа о Трое» запечатлена кульминация ритуала: с полной верностью обычаям своего времени посвящаемого опоясывают мечом и прикрепляют к обуви золотые шпоры (табл. 54, 1)⁵¹. Затем ему вручат шлем и щит с геральдическим львом. Перед покрытым ковром помостом, где совершают обряд, двое менестрелей наигрывают на лютне и виоле. В сцене посвящения св. Мартина в рыцари (фреска Симоне Мартини в нижней церкви Сан-Франческо в Ассизи, рубеж 20—30-х гг. XIV в.) музыканты и певцы в модных костюмах концертом сопровождают торжество⁵².

Придворные жонглеры сопутствовали дипломатическим посольствам. На ковре из Байё (около 1120 г.) низкорослый человек в таком же костюме, как у хугларов на фреске церкви Сан-Хуан-де-Бои (табл. 18, 3), держит под уздцы коней, на которых прискакали послы герцога Вильгельма Завоевателя⁵³.

Жонглеры сопровождали военные экспедиции, развлекая рыцарей в лагерьях, на маршах и привалах. В войсках и на флоте музыканты служили в

качестве платных солдат. Трубачи, барабанщики, волынщики подавали условные сигналы; во время сражения они поднимали дух бойцов (табл. 53).

По словам францисканца Салимбене Пармского (XIII в.), если войско возвращалось с поля боя без музыки и песен, это значило, что оно потерпело поражение ⁵⁴.

Жонглеры на церковных праздниках

Священнослужители нынче стали плохи:
 Наши им не ведомы горестные вздохи,
 В их домах, бесчинствуя, пляшут скоморохи,
 Вместо нас последние подъедая крохи.

Архипиита Кёльнский.

Послание к Регинальду,
 архиепископу Кёльнскому, архиканцлеру
 императора Фридриха (1163 г.)

Жонглеры оживляли религиозные церемонии: при пении псалмов и гимнов играли на музыкальных инструментах, танцевали, хлопая в ладоши. Праздники церкви были и их праздничными днями. Если в честь Христа, Богородицы или святого готовили пышную процессию, жонглеры не оставались в стороне ⁵⁵. В действие литургической драмы они вводили элементы буффонады, в мистериях XIV—XVI вв. исполняли роли ангелов с арфами, флейтами и другими инструментами. Гистрионы возглавляли экзальтированные пляски под сводами храма в честь святого, праздник которого отмечали. На миниатюре «Кантиг святой Марии» (5-я песнь) двое хугларов, взявшись за руки, танцуют в церкви перед алтарем со статуей Мадонны с младенцем (табл. 54, 2) ⁵⁶. Третий играет на виуэле во славу «дерзновенной ходатаицы перед Сыном и Богом за спасающихся». Вокруг молятся мужчины и женщины со свечами в руках: они пришли воздать хвалу «царице ангелов и христиан». На первом плане перед изваянием преклонил колени святой с большой свечой.

В древнем обычае религиозных празднеств чтить божество восторженной пляской перед его изображением князя церкви усматривали пережиток идолопоклонства. Но искоренить его не удавалось. Идея храмового танца продолжала существовать не только в символически преображенном, спиритуализованном виде ⁵⁷: она воплощалась в реальной жизни. Постановление Римского синода 826 г. гласило: «Есть люди, особенно женщины, которые в праздничные и священные дни, равно как в дни памяти святых, приходят в церковь не с приличной этим дням настроенностью, но для того, чтобы плясать, для мирских песен нескромного содержания, для того, чтобы состав-

лять и водить хороводы, подобно язычникам»⁵⁸. В XII—XV вв. против танцев в церквях и монастырях — явления повсеместного — вело борьбу высшее духовенство Франции⁵⁹. «Певцы и комедианты» проникали в испанские храмы. Под их влиянием прихожане «приучались к нечистым песням, пляскам, попойкам и другим неуважительным действиям». Дело доходило до того, что в «дом Бога» впускали хугларов — арабов и евреев в ущерб душам истинно верующих⁶⁰.

Однако местные церковные власти и приходское духовенство нередко благоволили гистрионам. «Духовные лица, стремившиеся, естественно, распространить славу своей обители и реликвий..., вряд ли могли не понимать, что жонглеры, которые на общественных площадях исполняли наряду с самыми светскими песнями благочестивые поэмы агиографического содержания, были превосходным орудием пропаганды»⁶¹.

Жонглеров оплачивали не скупясь и угощали в монастырских трапезных. В Абвиле на празднике Богородицы некий священник предоставил им для исполнения фарсов помещение церкви (конец XIII в.)⁶². Несмотря на запрещения, традиция водить хороводы в храмах не исчезала до XVII в.:

На всем на этом свете, право,
Я не видал вредней забавы,
Чем в храмах — танцев допущенье
При первом даровозношенье,
Когда, забыв и стыд, и страх,
Не только поп, но и монах
С толпой мирян во грех сей
тяжкий
Впадает, оголяя ляжки⁶³.

Идеальные нормы поведения, выработанные отцами церкви, никогда полностью не совпадали с повседневной практикой, ибо многие духовные лица и по образованию, и по мировосприятию почти не отличались от своих прихожан. «Законам и заповедям предоставляется жить своей жизнью, мы же живем своею»⁶⁴. Клирикам не было чуждо ничто человеческое. Начиная с VIII в. в сочинениях богословов, постановлениях церковных соборов, папских посланиях и государственном законодательстве осуждаются священники и монахи, приверженные к «срамным игрищам» гистрионов. Но даже епископы и аббаты держали их при себе, разрешая давать представления в пределах монастырских стен. В трактате «Христианская теология» Пьер Абеляр метал громы и молнии против епископов, которые в праздники «приглашают к трапезе фигляров и танцоров, магов и певцов непристойных

песен, празднуют с ними день и ночь, совершают шабаш и вознаграждают их потом богатою платою, расхищая церковные бенефиции и приношения бедняков»⁶⁵. Знаменателен рассказ о том, как двух странников, принятых по ошибке за жонглеров, с восторгом встретили приор и братия бенедиктинского монастыря возле Абингдона. Когда же выяснилось, что убежища попросили нищенствующие монахи-минориты, то их с позором прогнали (1224 г.)⁶⁶.

Клирики-жонглеры

Инвективы против священников, преданных светским развлечениям, не давали желаемого эффекта. Мало того, иногда представители низшего клира сами выступали в роли лицедеев. Ученая культура не только противостояла народной. В постановлении Зальцбургского собора (1310 г.) читаем: «Нескромные служители церкви, на своих должностях предающиеся ремеслу жонглера, голиарда или буффона и упражняющиеся в течение года в этих позорных играх, если они не раскаются, будут, по крайней мере после третьего предупреждения, лишены всех духовных привилегий»⁶⁷. Попутчиками и «конкурентами» жонглеров зачастую были безместные клирики и странствующие школяры — ваганты (голиарды), которые предпочитали нелегкое бродяжничество суровой дисциплине монастырей.

Пародии на дурных служителей церкви, «поющих песни в застолье» и «занимающихся постыдным шутовством», находим в маргиналиях. Во фламандском Часослове дородный монах играет прялкой-смычком на воздушных мехах, а босоногая женщина, подоткнув подол и расставив руки в стороны, пустилась в пляс (табл. 54, 3)⁶⁸. Меха как эротический символ придают особое значение сцене. Развеселый брат приводит на память «прыткого кармелита» Губерта из «Кентерберийских рассказов»:

Он в капюшоне для своих подружек
Хранил булавок пачки, ниток, кружев.
Был влюбчив, говорлив и беззаботен.
Умел он петь и побренчать на роте.
Никто не пел тех песен веселей.
Был телом пухл он, лилии белей⁶⁹.

В одном из старофранцузских фаблио совращенная священником настоятельница монастыря, бросив святую обитель, становится жонглершей.

На других рисунках видим гротескного клирика — эквилибриста с тарелкой на тросточке (табл. 16, 6), гибридных музыкантов в монашеском облачении. Монах и монашка с лютней — главные персонажи картины Босха «Корабль дураков».

Глумились мирскими кощунами и русские священнослужители. В Новгороде на усадьбе церковного иерарха (Троицкий раскоп) найдены обломки гудка (80-е гг. XIII в.)⁷⁰. В поучении московского митрополита Даниила (XVI в.) сказано: «Ныне же суть нецъи от священных, яже суть сии пресвитеры и диаконы, иподиаконы, и чтеци, и певци, глумяся, играют в гусли, в домры, в смыки»⁷¹. В глазах протопопа Аввакума никонианские архиереи предстают скоморохами или язычниками⁷².

Международное искусство

При всем национальном своеобразии искусство средневекового «цирка» и «эстрады» развивалось в широком культурно-географическом ареале. Оно обладало собственным универсальным и достаточно консервативным «языком» и, благодаря чувственной наглядности, было доступно зрителям любой страны. Для бродячих трупп не существовало языковых барьеров: выступления музыкантов, укротителей диких зверей, фокусников-иллюзионистов и мимов, «говоривших» лицом и руками, не требовали перевода. «Тех, кто изъясняется телодвижениями, все и поймут одинаково»⁷³. Похожие акробатические номера демонстрировали и греческому василевсу, и киевскому князю, и китайскому императору. Нивелировке местных артистических особенностей способствовали постоянные передвижения жонглеров-скоморохов. Сопутствуя торговым караванам, паломникам и крестоносным ополчениям, они переправлялись через широкие реки, проходили богатые города, пересекали границы нередко враждующих государств. Временами эти «перелетные птицы Средневековья» преодолевали огромные расстояния. Акробаты с Востока, «гастролировавшие» в Константинополе, «вышли первоначально из Египта и сделали как бы круг, пройдя к востоку и северу Халдею, Аравию, Персию, Мидию и Ассирию, а к западу Иверию, лежащую у Кавказа, Колхиду, Армению и другие государства, идущие до самой Византии, и во всех странах и городах показывали свое искусство... Нередко, обрываясь, и люди ушибались до смерти. Из отечества их отправилось больше сорока человек, а достигло Византии в добром здоровье меньше двадцати... Несмотря на то, собирая со зрителей большие деньги, они продолжали ходить всюду... Оставив Византию, они через Фракию и Македонию достигли Гадир (современный Кадис в Испании. — В. Д.), и таким образом почти всю вселенную сделали зрительницей своего искусства»⁷⁴.

Жонглеры сопровождали толпы паломников к прославленным или местным святыням, развлекая богомольцев на путях в Рим, Палестину, в монастырь Сант-Яго-де-Компостела в Галисии. Французский хронист Жан Жуанвиль в «Истории святого Людовика» упомянул о трех жонглерах-

пилигримах, которые, трубя в трубы, шли в Иерусалим⁷⁵. В маргинальном декоре польского «Антифонария Адама из Бендкова» шут в капюшоне с ослиными ушами и коротком красном кафтане идет, беззаботно наигрывая на дудочке (табл. 55, 2)⁷⁶. Бродяга-буффон предстает как антипод св. Иакова Компостельского, чья фигура с характерными атрибутами — раковиной и посохом — включена в инициал того же листа. Патрон паломнических путешествий и благочестивых путников, направляемых любовью к Богу, противопоставлен бесстыдному шуту, который кочует ради наживы и во славу мишурной мирской суеты.

На фреске часовни тамплиеров в Крессаке конный отряд крестоносцев выезжает из укрепленного города, чтобы ударить на сарацин (табл. 55, 1)⁷⁷. Фреска посвящена победе, одержанной над Нур ад-дином Махмудом, правителем Алеппо и Дамаска, у крепости Крак де Шевалье (1163 г.). Рыцарей сопровождает музыкант с виолой. Известно, что Элиас Кайрель, золотых дел мастер и рисовальщик гербов из местечка Сарлат (Перигор), став жонглером, посетил государства крестоносцев на Востоке. Несколько лет поэт провел в Греции среди участников четвертого крестового похода⁷⁸. Миннезингер Рейнмар, «схоластик несчастной любви», отправился в третий крестовый поход со своим сеньором герцогом Фридрихом (1190 г.)⁷⁹. В Испании жонглеры сопутствовали рыцарям из разных европейских стран — участникам реконкисты.

Театрально-зрелищное искусство Средневековья могло приобретать надэтнический облик. В VIII в. иностранные правители присылали в Китай музыкантов, певцов и танцоров, которые внедряли не только свои инструменты, но и «экзотические» мелодии.

Певицы варваров песни ввели
и музыку варварских стран.

Юань Чжэнь (конец VIII в.)

«Так музыкальные традиции Кучи, Ходжо и Кашгара, Бухары и Самарканда, Индии и Кореи под официальным покровительством слились с китайской музыкальной традицией... Фокусы и выступления чародеев, канатных плясунов, акробатов, пожирателей огня и карликов назывались совокупно „смешанной музыкой“, и немало таких исполнителей из Туркестана и Индии появлялось в городах Китая»⁸⁰. О внешности кочующих актеров «Западного края» дают представление танские теракотовые статуэтки.

«На пограничье» культурных зон, например в Испании и Сицилии, бок о бок выступали представители различных религий и рас. В XIII в. при дворе Фридриха II и его сына Манфреда в Палермо и Неаполе с почетом принимали сарацинских мимов и танцовщиц⁸¹. В «Кантигах святой Марии»

Рис. 27. Поводырь обезьяны перед королем Арагона
 Миниатюра рукописи.
 Каталония,
 первая треть XIV в.
 (Мадрид, библиотека
 Эскориала, MS. Z. III.
 f. 14). Прорисовка



двое хугларов, аккомпанируя на одинаковых лютнях, воодушевленно поют. Один из них — смуглый араб в чалме и просторном платье с широкими рукавами, другой — христианский менестрель. Между певцами стоит маленький столик, на нем чарка и кувшин вина (табл. 55, 3)⁸². Миниатюрист не считал удивительным, что в восхвалении девы Марии принимает участие мавританский музыкант. Как известно, при испанских католических дворах пользовались успехом певицы из морисков. На одной из них женился трубадур Гарсиа Фернандес. Супруги свободно странствовали между христианскими и мусульманскими владениями Испании⁸³. Со времен Кордовского халифата актеры из центров ислама в Аравии, Сирии, Персии и Египте проникали на Пиренейский полуостров, где под их влиянием сформировались главные «школы» хугларов. Во дворце Альфонса Мудрого подвизались арабские музыканты, прыгуны, плясуньи и певицы. При дворе его сына Санчо IV Храброго в 1293 г. получали месячное денежное содержание 27 хугларов трех вероисповеданий. Из них 13 были маврами (среди них две женщины), 12 — христианами; еврей Исмаэль, игрок на роте, музицировал вместе с женой. Согласно ведомостям королевского дома, двоим хугларам-маврам выдавали ткань для одежды⁸⁴. В христианских королевствах Испании наслаждались андалусской музыкой и любовными песнями, хотя и не понимали их языка, дивились темнокожим дрессировщикам — выходцам из Северной Африки (рис. 27).

Чужеземные вожаки обезьян достигали Нормандии (табл. 30, 1). В конце старофранцузской песни-сказки «Окассен и Николетта» (начало XII в.) героиня предпринимает поиски своего друга. Перед отплытием из Карфагена в Прованс она переделалась в сарацинского жонглера — фигуру, типичную для Южной Франции. Николетта раздобыла виолу и научилась играть на ней, достала «одну траву и натерла себе голову и лицо, так что стала совсем черной. И заказала себе одежду — плащ, рубашку и штаны»⁸⁵. На капители собора в Цюрихе поза скрестившего ноги музыканта и манера игры на смычковом инструменте наводят на мысль, что он — пришелец из страны ислама (табл. 55, 4)⁸⁶. Как подтверждают произведения искусства, на протяжении столетий византийская, итальянская, испанская народная музыка подвергалась влиянию арабской. Благодаря обоюдным контактам теряли локальные черты музыкальные инструменты.

Интенсивный взаимообмен в области зрелищного искусства происходил между европейскими регионами. Все нововведения за короткий срок становились всеобщим достоянием. На стыках культур возникал симбиоз театральных форм. На празднества в Геную прибывали гистрионы из Тосканы, Прованса и соседних стран (1217 г.). Французские жонглеры пели перед паломниками у гробницы Томаса Бекета в Кентербери, сопутствовали пилигримам в Компостеллу, преодолевали альпийские перевалы по дороге к римским святыням⁸⁷. Около XI в., благодаря культурным связям между Русью и Германией, в немецкий героический эпос проник былинный образ Ильи Русского (Ilias von Riuzen)⁸⁸. В XIV в. при бургундском дворе любили слушать менестрелей из Англии, Португалии, Константинополя⁸⁹. В XV столетии польские музыканты «гастролировали» в Гамбурге и Турине.

Культурно-историческая роль жонглеров

Еще мгновение — и забудем мы

О балаганах, лавочках, палатках

И всех шатрах, где жило волшебство и кончилось...

В. Незвал. Пражские празднества

Французский историк Э. Фараль сравнил жонглеров с мотыльками, которые переносят с места на место цветочную пыльцу. «Они были украшением общества, его поющей душой», «анонимными, но могучими тружениками цивилизации»⁹⁰.

Не обласканные судьбой, жонглеры дарили людям радость. В течение столетий «низовые» актеры — единственные профессиональные представители светского театрально-зрелищного искусства. В их синкретичном творчестве были рождены начальные элементы тех искусств, которые обособятся

и расцветут позднее: музыки, балета, комического театра (*comedia dell'arte*), цирка, эстрады. От скоморохов вели родословную масленичные балаганные зрелища.

Жонглеры — хранители коллективной памяти народа, носители художественного слова для не умевших читать, но любивших слушать. «Это была эпоха слуха... Поэзия кружила по свету чаще в живом слове, нежели в форме книжки. Книжки были редки и дороги. Подручную библиотечку, избранное из любимых поэтов хранили в памяти»⁹¹. В средневековой Европе, где знание ученой латыни монополизировала просвещенная элита и грамотность оставалась привилегией избранных, эпическая и лирическая поэзия на народных диалектах циркулировала в устной передаче. Профессиональные певцы и сказачики не только распространяли фольклорные произведения, выполняя важную общественную миссию: они могли быть и безымянными авторами песен, поэм, повестей, в которых история причудливо переплеталась с легендой.

При отсутствии привычных нам средств связи и техники информации странствующие актеры служили посредниками в культурном общении между народами. Велико значение жонглеров в развитии литературы и упрочении литературных контактов. Благодаря этим «первым учителям литературного вкуса» на протяжении Средневековья осуществлялись межэтнические фольклорные связи, совершался обмен идеями, сюжетами и жанровыми формами между литературами разных народов, в особенности говоривших на родственных языках.

Примечания

¹ Ленгленд У. Видение Уильяма о Петре Пахаре / Пер., вступ. и примеч. Д. М. Петрушевского. М.; Л., 1941. С. 221.

² Саксонское зеркало: Памятник, комментарии, исследования. М., 1985. С. 98.

³ Судебники XV—XVI вв. М.; Л., 1952. С. 384, 472, 473.

⁴ Фаблио: Старофранцузские новеллы / Пер. С. Вышеславцева и В. Дынник. М., 1971. С. 327, 328.

⁵ См.: Эстетика Ренессанса / Сост. В. П. Шестаков. М., 1981. Т. 1. С. 32.

⁶ *Сервантес М.* Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский. С. 89.

⁷ См.: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. С. 327.

⁸ *Randall L. M. C.* Images in the Margins... Fig. 478.

⁹ Ibid. Fig. 82.

¹⁰ Ibid. Fig. 52.

¹¹ Фаблио. С. 237.

- ¹² Бебель Г. Фацетии / Изд. подгот. Ю. М. Каган. М., 1970. С. 27.
- ¹³ Пословицы русского народа / Сб. В. Даля. М., 1957. С. 824.
- ¹⁴ Судебники XV–XVI вв. С. 384, 472, 473.
- ¹⁵ См.: Обри П. Трубадуры и труверы. С. 56.
- ¹⁶ In: Egbert V. W. On the Bridges of mediaeval Paris. Princeton, 1974. P. 76.
- ¹⁷ Стоглав. С. 137.
- ¹⁸ Петухов В. И. Сведения о скоморохах в писцовых, переписных и таможенных книгах XVI–XVII вв. // Тр. Москов. гос. историко-архивного ин-та. М., 1961. Т. 16. С. 418.
- ¹⁹ Bessler H. Die Musik des Mittelalters... Taf. VII.
- ²⁰ Harksen S. Women in the Middle Ages. Leipzig, 1975. Ill. 48.
- ²¹ Легенда о Тристане и Изольде / Изд. подгот. А. Д. Михайлов. М., 1976. С. 608.
- ²² Randall L. M. C. Images in the Margins... Fig. 487.
- ²³ Dominguez-Bordona J. Spanish Illumination. N. Y., 1969. V. 1. Pl. 61, a.
- ²⁴ Древнеанглийская поэзия / Изд. подгот. О. А. Смирницкая, В. Г. Тихомиров., М. 1982. С. 17.
- ²⁵ Bossert H. Th., Storck W. F. Das mittelalterliche Hausbuch... Taf. 2.
- ²⁶ Menendez Pidal R. Poesia juglaresca... P. 83–85.
- ²⁷ Ibid. P. 83; Фридман Р. А. «Кодекс» и «законы» куртуазного служения даме в любовной лирике трубадуров // Уч. зап. Рязан. гос. пед. ин-та. М., 1966. Т. 34. Вып. 2. С. 83.
- ²⁸ Песни трубадуров / Пер. А. Г. Наймана. М., 1979. С. 183.
- ²⁹ Фламенка / Изд. подгот. А. Г. Найман. М., 1983. С. 57.
- ³⁰ См.: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. С. 332, 333.
- ³¹ Sculptures romanes des musées de France. Paris, 1958. Ill. 9.
- ³² См.: Белкин А. А. Русские скоморохи. М., 1975. С. 122.
- ³³ Сервантес М. Назидательные новеллы / Пер. Б. Кржевского. М., 1966. С. 250.
- ³⁴ Martin H. Légende de Saint Denis: Reproduction des miniatures du manuscrit original présenté en 1317 au roi Philippe le Long. Paris, 1908; Тиханова-Клименко М. Парижский Малый мост // Средневековый быт. Л., 1925; Egbert V. W. On the Bridges of mediaeval Paris...
- ³⁵ Martin H. Légende de Saint Denis. Pl. L; Egbert V. W. On the Bridges of mediaeval Paris... Pl. XV.
- ³⁶ Martin H. Légende de Saint Denis. Pl. LVII; Egbert V. W. On the Bridges of mediaeval Paris... Pl. XXVII.

³⁷ *Martin H. Légende de Saint Denis. Pl. II; Egbert V. W. On the Bridges of mediaeval Paris... Pl. I.*

³⁸ См.: *Тиханова-Клименко М. Парижский Малый мост. С. 138.*

³⁹ *Marquet de Vasselot J. J. Les gémeillons limousins du XIII-e siècle. Paris, 1952. Pl. III, b (N 51).*

⁴⁰ *Полевой П. Н. Исторические очерки средневековой драмы. СПб., 1865. С. 24.*

⁴¹ *Кретъен де Труа. Эрек и Энида. Клижес. М., 1980. С. 68.*

⁴² *Полевой П. Н. Исторические очерки средневековой драмы. С. 25.*

⁴³ *Фламенка. С. 23—26.*

⁴⁴ *Menendez Pidal R. Poesia juglaresca... P. 82, 83.*

⁴⁵ *Ibid. P. 84, 85.*

⁴⁶ См.: *Жирмунский В. М. Теория литературы... С. 281, 393.*

⁴⁷ *Кудруна / Изд. подгот. Р. В. Френкель. М., 1983. С. 284.*

⁴⁸ *Menendez Pidal R. Poesia juglaresca... P. 181, 182; Gülke P. Mönche, Bürger, Minnesänger. Taf. 29.*

⁴⁹ *Menendez Pidal R. Poesia juglaresca... P. 183.*

⁵⁰ *Gauthier M. M. Emaux limousins champlevés des XII-e, XIII-e, XIV-e siècles. Paris, 1950. Pl. 55.*

⁵¹ *Gautier L. La Chevalerie. P. 138; Gülke P. Mönche, Bürger, Minnesänger. Taf. 28.*

⁵² *Vunпер Б. Р. Итальянский Ренессанс, XIII—XVI вв. М., 1977. Т. I. Илл. 51, 52.*

⁵³ *Legeune R. Turoid dans la tapisserie de Bayeux. P. 425. Ill. 4.*

⁵⁴ *Menendez Pidal R. Poesia juglaresca... P. 74.*

⁵⁵ В 1454 г. кафедральный собор Севильи заплатил хуглару Хуану Канарио и его приятелю, которые в шествиях верующих изображали святых и самого Иисуса. См.: *Ibid. P. 73.*

⁵⁶ *Ibid. P. 72.*

⁵⁷ *Аверинцев С. С. У истоков поэтической образности византийского искусства // Древнерусское искусство: Проблемы и атрибуции. М., 1977. С. 433.*

⁵⁸ См.: *Сидорова Н. А. Очерки по истории ранней городской культуры во Франции. М., 1953. С. 204.*

⁵⁹ *Полевой П. Н. Исторические очерки средневековой драмы. С. 45, 46.*

⁶⁰ *Menendez Pidal R. Poesia juglaresca... P. 72, 73.*

⁶¹ *Блок М. Апология истории или ремесло историка. М., 1973. С. 148.*

⁶² *Faral E. Les jongleurs en France... P. 88.*

⁶³ *Брант С. Корабль дураков / Пер. Л. Пеньковского. М., 1965. С. 164.*

⁶⁴ *Монтень М. Опыты. М., 1979. Кн. III. С. 195.*

- ⁶⁵ См.: Сидорова Н. А. Очерки... С. 434.
- ⁶⁶ Chambers E. K. The Mediaeval Stage. Oxford, 1925. V. 1. P. 57.
- ⁶⁷ См.: Хрестоматия по истории западноевропейского театра. С. 49.
- ⁶⁸ Randall L. M. C. Images in the Margins... Fig. 509.
- ⁶⁹ Чосер Дж. Кентерберийские рассказы. С. 39.
- ⁷⁰ Янин В. Л., Колчин Б. А., Хорошев А. С., Ершевский Б. Д. Новгородская экспедиция // Археологические открытия 1976 г. М., 1977. С. 38.
- ⁷¹ См.: Фаминцын А. С. Скоморохи на Руси. С. 63.
- ⁷² Успенский Б. А. Филологические разыскания... Примеч. 131 на с. 98, 99.
- ⁷³ Эразм Роттердамский. Разговоры запросто / Пер. С. Маркиша. М., 1969. С. 447.
- ⁷⁴ Римская история Никифора Григоры. С. 343, 345.
- ⁷⁵ Constantinova A. Li Tresors of Brunetto Latini. P. 209.
- ⁷⁶ Rozanow Z. Muzyka w miniaturze polskiej. S. 124–127. Il. 34.
- ⁷⁷ Le Goff J. Kultura średniowiecznej Europy. Il. 23.
- ⁷⁸ Фридман Р. А. Любовная лирика трубадуров и ее истолкование // Уч. зап. Рязан. гос. пед. ин-та. М., 1965. Т. 34, вып. 1. С. 293.
- ⁷⁹ Струве Б. А. Процесс формирования виол и скрипок. М., 1959. С. 188, 189.
- ⁸⁰ Шефер Э. Золотые персики Самарканда... С. 48, 80, 82.
- ⁸¹ Menendez Pidal R. Poesia juglaresca... P. 8.
- ⁸² Ibid. P. 96, 97 (il).
- ⁸³ Уотт У. М., Какиа П. Мусульманская Испания. М., 1976. С. 153.
- ⁸⁴ Menendez Pidal R. Poesia juglaresca... P. 96–98, 183.
- ⁸⁵ Средневековый роман и повесть. М., 1974. С. 255.
- ⁸⁶ Seebass T. Musikdarstellung... Taf. 127.
- ⁸⁷ Faral E. Les jongleurs en France... P. 95, 257–261.
- ⁸⁸ Глазырина Г. В. Илья Муромец в русских былинах, немецкой поэме и скандинавской саге // Методика изучения древнейших источников по истории народов СССР. М., 1978.
- ⁸⁹ Грубер Р. И. История музыкальной культуры. М.; Л., 1941. Т. I, ч. 2. С. 317.
- ⁹⁰ Faral E. Les jongleurs en France... P. 262.
- ⁹¹ Парандовский Я. Алхимия слова. М., 1972. С. 210.



ЧАСТЬ ВТОРАЯ

НАРОД НА ПЛОЩАДИ

Кто воспринять не в силах жизни радости,
Не счастья тот лишен, а просто разума.

Менандр.

Из комедии, название которой
неизвестно





Глава 1. Танцы	205
Глава 2. Ряженые	217
Глава 3. Календарные празднества	247
Глава 4. Состязания и игры	255



Коллективные игрища, приуроченные к бытовым и сельскохозяйственным праздникам и нередко связанные с ритуальной практикой, не требовали профессиональной подготовки. Средневековое празднество — это всенародное действо, вовлекавшее в свою орбиту население целых городов и деревень:

Народ шумит, народ кричит,
Навстречу музыка звучит.
Дорога застана шелками,
Как будто небо облаками...
Когда, прогнав заботу вон,
Певучий колокольный звон
Все закоулки оглашает,
Он гром небесный заглушает,

Пускаются девицы в пляс.
Какое пиршество для глаз!
Кругом веселые погудки,
Литавры, барабаны, дудки,
Прыжки забавников-шутов.
Возликовать весь мир готов,
Сияют радостные лица.

*Кретъен де Труа. Ивэйн,
или Рыцарь со львом (XII в.)*¹

Любой участник праздника — villan или ремесленник, клирик или рыцарь, отключившись от повседневных тягот жизни, легко превращался из зрителя в активное действующее лицо. Для обитателей замка праздник являлся частью светского ритуала, одним из способов общения с соседями и друзьями, манифестацией сословной солидарности. По сравнению с сельскими общинными празднествами в нем усиливаются чисто эстетические моменты. В предвкушении долгожданного торжества заранее готовили костюмы и бутафорию, доставали из сундуков выходные одежды. Во время всенародных увеселений нарядные толпы высыпали на улицы, ярмарочную площадь, луг за деревней. «Площадь позднего Средневековья и Возрождения была единым и целостным миром, где все „выступления“ — от площадной громкой перебранки до организованного праздничного зрелища — имели нечто общее, были проникнуты одной и той же атмосферой свободы, откровенности, фамильярности»².

Судя по изобразительным материалам, многие массовые праздники, где царил общинный дух, «коллективная форма самых высоких порывов радости» (И. Хёйзинга), генетически восходили к дохристианским ритуалам, к наиболее устойчивой низшей мифологии. С удивительной жизнестойкостью они прошли сквозь столетия и в традиционных обществах дожили до нашего времени, постепенно видоизменяясь и теряя культовую направленность. Особенно заметная роль принадлежала аграрно-магической обрядности с ее ярко выраженным смеховым акцентом и избытком бурлескных деталей. В праздничном поведении крестьян, приверженных магии, бессознательно смешивалась древняя языческая практика с поверхностно усвоенным христианством.

Смеховые антиобряды скоморохов («ритуальный смех») неотделимы от идеи телесного благополучия, плодovitости человеческого племени и плодородия земли. Ревностное исполнение традиционных действий и молений, направленных на контакт с силами природы, сводилось к обеспечению насущных потребностей общины и человека, ощущавшего себя частицей природного круговорота. В основе символической условности древних календарных игрищ, в их обрядовом реквизите лежали различные приемы магии подобия, воздействия на мир магическими средствами.

Аскетически настроенные блюстители нравственной чистоты усматривали в «кумирских празднованиях» «ликование и величание дьявола» в мире темного хаоса и дисгармонии. Вместе с тем светская музыка, пение, танец, спортивные состязания обладали непреодолимым очарованием для общества. Вопреки теологической ортодоксии народ не видел в своих увеселениях ничего противоречащего истинному благочестию. Такие народные обычаи, как традиционные праздники дураков, не были чужды «людям церкви». Заклинательные обряды и суеверия языческой поры, находившиеся на уровне мироощущения, общественной психологии, — составная часть «народного христианства», отличного от книжного богословия видных мыслителей эпохи. Это мировоззрение низов, впитавшее элементы непреодоленного прошлого — архаические дохристианские верования и мифы, элементы анимизма, хтонических и иных культов, было могучим и по-своему органичным. «Это отнюдь не „пережитки“ дохристианских верований и способов поведения, а неотъемлемая часть повседневной практики людей аграрного, традиционного общества»³. Отсюда проистекала долговечность «двоеверия» (термин неточный, ибо вера являлась достаточно цельной), или «религиозно-магического синкретизма» (определение М. Арнаудова)⁴ — специфического типа средневекового религиозного сознания, которое своеобразно переиначивало и трактовало официальную христианскую догму⁵. «Унаследованные от глубокой древности верования и христианская религия, находясь между собой одновременно и в постоянном взаимодействии, и в антагонизме, представляли два синхронных аспекта средневекового общественного сознания, образуя специфическое единство, которое можно было бы назвать „народным христианством“»⁶.

Церковь адаптировала архаичные языческие празднества, типологически однородные во всей Европе. Она стремилась установить господство над аграрным временем. Литургический год был согласован с природными ритмами крестьянского труда. День Всех Святых приурочен к 1 ноября, времени завершения всех сельскохозяйственных работ. Языческий праздник встречи весны совпадал с церковными празднествами — Пасхой или Троицыным днем. Он сливался с праздником Воскресения Христова и символизировал победу

Спасителя над смертью и весны над зимой. Рождественские празднества совпали с языческими обрядами в пору зимнего солнцеворота. Популярный крестьянский праздник Ивана Купалы (Иоанна Крестителя) также связан с языческим празднованием летнего солнцестояния. В ночь накануне Ивана Купалы магические обряды должны были обеспечить защиту будущего урожая: в т. н. «танце головешек» крестьяне с факелами и свечами шествовали по лугам, виноградникам и огородам, творя молитвы. В книжной миниатюре прослеживаем яркие схождения обрядов европейских зон, в том числе славянских, Кавказского культурного региона. Близкие обрядово-зрелищные комплексы, связанные с поклонением стихийным силам природы и жизненным циклом, возникали у разных народов независимо друг от друга, они были этнически неспецифичны ввиду закономерной связи между близкими формами трудовой деятельности и формами мировоззрения. Сходство сезонных праздников в разных областях (совпадают набор элементов праздничной композиции, вещественные атрибуты, растительные, животные и антропоморфные символы) обусловлено общностью их смысла.

Средневековые художники зафиксировали лишь беглые мгновения праздника, который слагался из многих компонентов. В нем объединялись элементы магии, искусства («народная драма»), дохристианской натурфилософии. В едином «спектакле», утверждавшем красоту жизни, сливались пиры и танцы, ритуальные потехи ряженых, соревнования в ловкости и силе.



ЧАСТЬ ВТОРАЯ

НАРОД НА ПЛОЩАДИ

ГЛАВА 1

ТАНЦЫ

Пляска вносит лад и меру в душу смотрящего, изоощряя зоры красивейшими зрелищами, увлекая слух прекраснейшими звуками и являя прекрасное единство душевной и телесной красоты.

Лукиан. О пляске



Ни один общественный и домашний праздник не проходил без танцев — торжественных и веселых, грубоватых и изысканных, неторопливых и стремительных. Плясали на площадях, лесных полянах и постоялых дворах, в церквах и дворцовых залах, даже на кладбищах во время погребальных церемоний. Простые танцевальные формы Средневековья, различные по хореографической структуре и музыкальному сопровождению, дали начало многим танцам эпохи Возрождения. Судя по маргинальным иллюстрациям, вплоть до XV в. простонародные и придворные танцы имели много общего. Первые тличались большей непосредственностью, сохраняли связь с трудовыми процессами, языческими и бытовыми обрядами. Стиль же аристократических танцев, входивших в универсальную систему куртуазных ценностей, с XII в. подчинялся регламентированному этикету. Им «приличествует сохранять известное достоинство, смягчаемое легкой грацией движений» (Бальдассаре Кастильоне. «Придворный». 1528 г.)⁷. Синтетичное хореографическое искусство Средневековья не существовало вне музыки, которая усиливала выразительность танцевальной пластики, составляла эмоциональную и ритмическую основу танца. Плясали под инструментальную музыку и пение самих танцующих.

Хороводы

Во вступлении к новелле первого дня «Декамерона» Боккаччо рассказывает о развлечениях жизнерадостного общества в загородном имении под Флоренцией: «Девушки и юноши умели танцевать, некоторые — играть и петь, а потому, как скоро убрали со столов, королева велела принести музыкальные инструменты. Затем, по ее распоряжению, Дионео — на лютне, а Фьямметта — на виоле заиграли медленный танец. Королева отослала прислугу поесть, а затем она, другие дамы и два молодых человека стали в круг, и начался плавный круговой танец. После этого все стали петь прелестные веселые песенки»⁸. Описанию Боккаччо соответствуют спокойные, немного жеманные хороводы-шествия в живописи треченто и кватроченто (фреска «Доброе правление» кисти Амброджо Лоренцетти в палаццо Пубблико. Сиена. 1337–1339 гг.).

В «Романе об Александре» шесть девушек и юноша исполняют круговой танец-рондо под звуки переносного органа (табл. 56, 1). Медленно и церемонно они ходят сомкнутым кругом, держась за руки. Меланхолическое рондо сопровождалось монотонным пением-речитативом. Маргинал связан с темой пиршества царя Пора в честь золотого павлина. На лиможском жемельоне XIII в. из Вены 16 кавалеров и дам ведут замкнутый хоровод под музыку виелиста и плясуньи с кастаньетами. Танцоры скомпонованы вокруг

центрального медальона, где коронованный властитель со скипетром любуются трюками акробатки⁹.

Архаичные коллективные песнепляски с построением в круг возникли в глубокой древности. В крестьянской среде они не порывали связей с аграрной магией во время календарных празднеств, входили в свадебные и погребальные ритуалы. В домах германских поселений покойника клали в центре помещения невысоко над землей и окружающие, образовав круг, исполняли над ним сакральные танцы с чертами пантомимы, сопровождая их песнопениями-заклинаниями и ритуальными плачами. Обрядовые хороводы выполняли охранительные функции: в пределы магического круга злые духи проникнуть не могли. Круговые танцевальные фигуры восходили к культу солнца и полной луны, являлись движением символическим. Но постепенно их древнее значение забывалось (десемантизация).

В живописи Балкан эпохи Палеологов хороводы сохранили значение плясового священнодействия, но уже в христианской трактовке. Они напоминают сцены из византийской жизни: «Простой и рыночный народ принялся водить хороводы и распевать о событиях, на ходу сочиняя песни»¹⁰. В росписи Преображенской церкви (1335–1342 гг.) Хрелевой башни Рильского монастыря девять мужчин в коротких туниках исполняют сакральный танец «хоро» («коло»).образовав замкнутый круг, они держатся за руки, но не с рядом стоящими, а через одного, так что их руки скрещены. На фоне скалистого пейзажа играют пятеро музыкантов (с кастаньетами, трубой, псалтирем, лютней и барабаном). Фреска иллюстрирует псалмы: «Все дышащее да хвалит Господа!» (Пс., 150, 6); «Да хвалят имя Его с ликами, на тимпане и гусях да поют Ему» (Пс., 149, 3)¹¹. Юноши славят Творца в мажорной динамичной пляске. Теми же псалмами вдохновлена сцена хоровода в росписи монастырской церкви св. Гавриила в Лесново, где танцорам аккомпанирует царь Давид с псалтирем (табл. 56, 2)¹².

Кароль-фарандола

Хотела б я, Робен,
Чтоб в праздник наш веселый
Нас всех повел ты фарандолой.

Адам де ла Аль.

Игра о Робене и Марион (XIII в.)

Нередко в готических кодексах изображали кароль (фарандолу). Танцоры, став в цепочку, двигались по одной линии. Опущенные руки подавали друг другу или держались за платки, ветви, букеты цветов. Цветы и молодые ветви символизировали конец зимы и возрождение жизни. Верили в

их оберегающую целебную силу. Незамысловаты движения фарандолы: шаги, бег, изредка скачки. Танец возглавлял ведущий. У ведущего и замыкающего свободная рука лежала на поясе. Кароль мог быть мужским (табл. 58, 2), женским (табл. 57, 2) или смешанным (табл. 57, 1).

Чопорный и замедленный придворный кароль отличала известная манерность. В «Романе об Александре» его танцуют под музыку виолы и двойного барабана (табл. 57, 1). На другой миниатюре под ритмическое сопровождение барабана, тарелок и колокольчиков чинно выступают две цепочки из девушек и молодых людей (табл. 57, 3; 58, 1). На нижнем бордюре л. 58 кароль отличается утонченной грацией. Цепочка из двух юношей и трех девушек неторопливо шествует вправо, руки их едва касаются. Кавалер, замыкающий ряд, целует свою подругу. Танцоров приветствует элегантная дама с венком (?), которым она готова наградить ведущего; у ее ног сидит комнатная собачка. Бородатый музыкант отбивает такт на двух барабанчиках, висящих на спине подростка. Вокруг вьются виноградные лозы. Избранное общество развлекается в саду на лоне природы — зрелище, очаровавшее молодого Салимбене в Пизе: «Внутри над всем двором был протянут зеленеющий виноград... Были там также отроковицы и отроки в лучшем возрасте, любезные красотой одежд и пригожестью лиц. И держали в руках как женщины, так и мужчины виелы и кифары..., на которых исполняли сладчайшие наигрыши и сопровождали их подходящими телодвижениями»¹³.

Хоровод и кароль — излюбленные танцы молодежи, принадлежавшей к цветку феодальной знати. Хореография танцев следовала этикету изысканного ухаживания. Оплакивая смерть Леопольда Австрийского (1230 г.), анонимный поэт восклицал: «Кто будет теперь запевать нам песни в Вене во время хорового пения, как он это часто делал? Кто поведет нам хоровод осенью и в мае?»¹⁴. На миниатюре аллегорического «Романа о Розе» Гильома де Лориса (рукопись XIV в. Оксфорд, Бодлеянская библиотека, MS. Mus. 65) нарядные кавалеры и их возлюбленные попарно вышагивают под нехитрую мелодию волынки и флейты¹⁵. На рисунке представлен пророческий сон юного героя романа: в мае, когда все живое радуется весне, он переносится в чудесный Сад наслаждений — подобие земного рая. За стенами Сада Веселье с Забавой ведут хоровод, во второй паре Амур пляшет с Красотой, прекрасную даму Щедрость держит за руку Артур Бретонский. Танец, «рассеивающий семена любви», знаменует господство Венеры и ее сына Купидона. На миниатюре куртуазно-любовная аллегория напоминает весенний праздник: знатные девушки с поклонниками танцуют кароль в саду на цветущей лужайке. Все охвачено светлой радостью бытия: зеленые поляны, сверкающие краски, фигуры, исполненные юношеской пленительности и грациозности. Сравним описание

майских забав во французском романе «Гийом де Доль» (первая половина XIII в.): на лугу водят хоровод девицы и молодые люди, еще не достигшие посвящения в рыцари. Одна из дам, выдвигаясь из круга, начинает плясовую песню: «Там далеко на зеленом лугу — Вы не чувствуете вовсе любовных страданий. — Туда дамы идут, чтобы водить хоровод. Смотрите, держите руки. — Вы не чувствуете любовных страданий, как это чувствую я»¹⁶.

В «Псалтири королевы Марии» танцующих мужской кароль сопровождает запевала. Вероятно, припев танцоры подхватывали хором. Песнепляске вторят барабанщик и музыкант с волынкой (табл. 58, 2)¹⁷. Мелодии песен (*chanson de carole*) и инструментальный аккомпанемент определяли темп танца.

Без фарандолы не обходились ни один народный праздник, ни одна свадьба. В «Псалтири Лутрелла» цепь танцоров выходит из главных ворот Константинополя. Город окружен зубчатыми стенами с круглыми башнями. На центральной площади возвышается собор готической архитектуры. На некоторых фахверковых домах вывески корчмы — шест с пучком веток. Фарандолу ведут под громкую музыку двух длинных труб, рожка и флейты с барабаном. Женщины глазект на зрелище со стен (табл. 58, 3)¹⁸. Возможно, сцена танца связана со словами псалма: «Рано насыти нас милостью твоею, и мы будем радоваться и веселиться во все дни наши» (Пс., 89, 14). В отличие от театрализованных и сдержанных танцев знати, для живой веселой фарандолы горожан характерны импровизационность, резко обозначенный ритм (флейта, барабан, волынка). Танец, плавный и медленный, мог убыстряться и переходить в бег. Двигаясь разомкнутой цепочкой, исполнители вскидывали согнутые в коленях ноги, торс оставался неподвижным. Пляска увлекала и музыкантов (табл. 58, 2).

Быстрота и порывистость — отличительные черты крестьянского кароля. В рукописи «Декад» Тита Ливия цепочка поселян под музыку волынки безудержно несется по цветущему лугу (табл. 59, 1)¹⁹. У народов Европы сельская фарандола — не только увеселение вилланов, но и часть аграрно-магического действия. Верили, что танцоры, проходящие по полям из села в село, содействовали пробуждению природы. Там, где они ступили, нивы быстрее зацветут и принесут обильный урожай. Чем выше подскакивали участники шествия, тем выше должны подняться всходы²⁰.

В «Часослове Иоанны II» работы Пюселя пасторальная сценка словно выхвачена из жизни: приветствуя рождение Спасителя, пастухи пустились в необузданный пляс²¹. Сплетя руки, они неуклюже, но самозабвенно переступают с ноги на ногу, подпрыгивают и кружатся. Импульсивное веселье вскружило голову даже старику. Танцорам аккомпанируют волынщик и игроки с

парными барабанчиками — доморощенные деревенские музыканты, отбивавшие хлеб у профессионалов.

Один жонглер с негодованием писал, что «слепые» крестьяне, отвергая благородных менестрелей, теснятся вокруг своих «пастухов», как возле бочки с пшеницей, выставленной на продажу. День и ночь вилланы готовы слушать тех, у кого барабан и волынка звучат громче. Собрав побольше денег, сельские музыканты возвращаются к повседневным трудам; один берется за мотыгу, другой — за косу, одни исправляют ров, другие молотят ²².

Парные танцы

Танцы парами, порицаемые церковью и городскими властями, не получили широкого распространения до начала XV в., когда придворные и народные танцы окончательно разделились ²³. Ранее господствовали групповые песнепляски. В сценах крестьянских празднеств в живописи и графике XV—XVI вв. (Нидерланды, Германия) мужчины и женщины танцуют несколькими парами, построившись в затылок друг другу, шагая вперед и в стороны с подскоками и притопыванием (табл. 59, 3; 69, 3). Неповоротливые крестьяне отплясывают довольно нескладно, но страстно и до конца отдаются танцу под звуки волынок.

Танцы с мечами

У них (германцев. — В. Д.) один вид зрелищ, и на всех собраниях тот же самый: нагие юноши в виде забавы прыгают между [воткнутыми в землю острием вверх] мечами и страшными копьями.

Тацит. Германия

Воинственные песнепляски с мечами были распространены по всей Европе. Восходя к языческим обычаям варварских племен, они кое-где дошли до наших дней. Культовые танцы с оружием первоначально служили магической защитой общины: отгоняя духов бесплодия, танцоры стимулировали весеннее возрождение растительности. В Балкано-Карпатском регионе перекрещивание мечей с целью дарования здоровья было одним из элементов врачующей магии ²⁴. Пляски с мечами исполняли при феодальных дворах, где процветал культ оружия, а в деревнях — на Рождество и Масленицу.

Воин в сольной пляске с мечом и миндалевидным щитом выгравирован на серебряном браслете из киевского клада (конец XII — первая треть XIII в.). На другой створке браслета ему соответствуют фигурки танцовщицы и гусляра ²⁵. Видимо, имеются в виду игрища при княжеском или боярском дворе:



Рис. 28. Танец с мечом
Инициал «Р». Микулино еван-
гелие. Новгород, XIV в.
(БАН, 34.5.20, л. 166 об.)

в средние арочки створок вписан геральдический орел — эмблема знатности и власти ²⁶. В инициале новгородского Евангелия «пляска меча» связана с пиришественной темой: в левой руке танцор поднимает расписной кубок (рис. 28) ²⁷.

В латинском манускрипте IX в. с произведениями римского поэта Пруденция два воина в конических шлемах, подняв мечи и прикрывая грудь щитами, вступил в показательное «сражение». Воинский танец сопровождается звуками рога. Рядом с музыкантом приплясывает женщина ²⁸. На маргинальном рисунке XIV в. два бойца с мечами и круглыми щитами-тарчами, которыми рыцари пользовались только на играх и состязаниях, исполняют пляску в такт гнусавой музыки волынщика (рис. 29) ²⁹. Звон скрещиваемых клинков создавал активный шумовой ритм. После нанесения удара воины отскакивали друг от друга. Бой на мечах входил в программу военного обучения юных дворян.

На гравюре по рисунку Брейгеля Старшего групповая пляска с мечами происходит в центре деревенской площади с десятком ярмарочных лавочек (табл. 59, 3) ³⁰. Она приурочена ко дню весеннего св. Георгия (23 апреля),

ознаменованному спектаклем «борьба с драконом». Ближе к церкви, окруженной толпой зрителей, конный рыцарь-змеборец скачет навстречу бутфорскому дракону, изрыгающему огонь. У европейских народов праздник Георгия считали началом весны, днем первого выгона скота в поле. Обрядность в Георгиев день насыщена элементами магии плодородия и апотропическими действиями: крестьяне катались раздетыми по озимым («чтобы хлеб родился высокий»), обходили поля с жертвенной едой и зарывали ее на меже, обливались водой и собирали теплую росу «от сглазу» и «от семи недугов»³¹. В тот же обрядовый комплекс входили пляски с мечами, призванные обеспечить удачу в новом хозяйственном сезоне. Поскольку в день Георгия козни нечистой силы представляли особую опасность³², ее отпугивали ударами клинков. Символично само число участников пляски. У Брейгеля танцуют 12 мужчин (из них один скрыт за фургоном?), что отвечает сведениям письменных источников. По описанию миннезингера Гоэли, в сакральном танце меча на Пасху участвовало 12 юношей, разделявшихся на два круга. Девушка в центре каждого круга воспламеняла танцоров заклинательными песнопениями³³. В 1551 г. в Ульме 24 подмастерья, переодетых крестьянами, плясали вокруг шута, прикасаясь мечами к его плечу³⁴. На рисунке Брейгеля крестьяне в одинаковых круглых шляпах и куртках, держа мечи горизонтально за рукояти и концы лезвий, бегут извивающейся цепью. Они построены так, что средний ряд, как под воротами, проходит под мечами, которые поднимают танцоры двух внешних рядов (в основе: побежденная дружина шествует под скрещенными мечами победителей — обряд, известный по русалиям южных славян?). Под коленями и на щиколотках плясунов подвязаны связки бубенчиков, звенящие при каждом шаге.

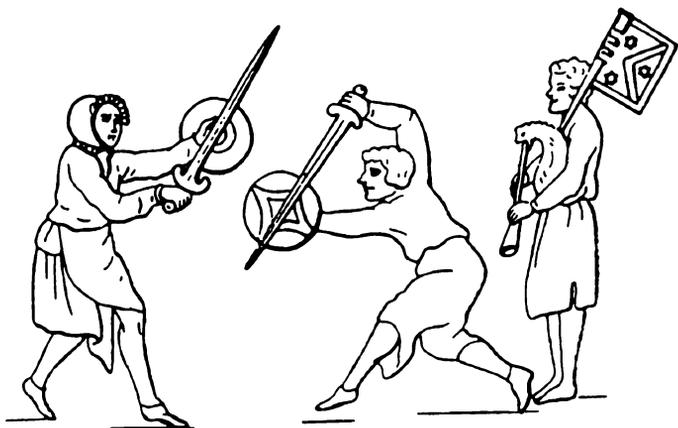


Рис. 29. Танец с мечами
Миниатюра
рукописи XIV в.
(Британский музей).
Прорисовка

Мавританская пляска

Графиня. Неужели твой ответ подойдет для всякого вопроса?

Шут. Подойдет, как... мавританская пляска к майскому празднику...

Шекспир. Все хорошо, что хорошо кончается

В Англии этот «экзотический» танец, популярный в позднее Средневековье, называли моррис, во Франции — мореска, в Испании — мориска, в Германии — морискентанц. О его манере дают представление гравюры и рисунки XV—XVI вв., деревянные статуи работы Эразма Грассера, украшавшие танцевальный зал мюнхенской ратуши (исполнены между 1477—1480 гг.)³⁵, а также позднеготические рельефы панелей на эркере «Дома с золотой крышей» в Инсбруке (табл. 60, 1)³⁶. Под дробь барабана и звон бубенцов на запястьях и лодыжках четыре пары профессиональных танцоров — «мавров» — бешено и самозабвенно пляшут в «восточном стиле». Танцовщики показаны в самых разнообразных позах. Экспрессивная, эмоциональная мореска изобиловала сложными и выразительными фигурами, в ней была велика доля импровизации и пантомимы. Она включала подскоки и прыжки, сильные прогибы корпуса, резкие размашистые движения рук, хлопки в ладоши. Танцоры на рельефах Инсбрука одеты по «испанской» моде: в рубашки, рукава которых снабжены короткими буфами, облегающие фигуру жилеты, штаны-чулки, перевязанные над коленом лентами, туфли без каблуков. «Мавры» различаются головными уборами и прическами. Один акробат обрит наподобие шута, у барабанщика короткие курчавые волосы, у одного плясуна длинные вьющиеся пряди достигают пояса, двое носят восточные тюрбаны. У ног лицедеев танцуют дрессированные собачки, тут же сидят ручные обезьяны. Неистовая мориска с ее вычурностью движений носила утрированно гротескный характер. Оргиастический экстаз сближал ее с темпераментными танцами шотов.

Танец среди яиц

Крестьянскую сольную пляску среди яиц, разложенных на земле, видим на гравюре антверпенского художника Мартена де Воса (1532—1603)³⁷. Не выходя за пределы небольшого круга, танцор ловко лавирует между яйцами (табл. 60, 2). Ему аккомпанируют волынец и ряженные с кухонными принадлежностями вместо инструментов. Один из них, с котелком на голове, отбивает такт ножом на рашпере-«виоле», другой, в шляпе с павлиньими перьями, колодой карт и двумя ложками, заткнутыми за поля, играет на

каминных щипцах, как на лютне. Этот персонаж — олицетворение пороков: ложка символизирует обжорство, карты — расточительность и мотовство, павлинье перо — тщеславие. В чисто жанровой, казалось бы, сценке заключен морализаторский подтекст: осуждение греховных суетных развлечений, танцев, уподобляемых вакханалиям. На греховность зрелища намекает и гульфик, нарисованный на вывеске харчевни, эротический символ. Посмотреть на зрелище у деревенской корчмы явилась знатная дама в роскошном бархатном платье, сопровождаемая молодым человеком. На заднем плане три крестьянские пары отплясывают под волюнку.

Иногда танцующим накладывали на глаза повязку, как описано у Гёте в «Годах учения Вильгельма Мейстера»: «Миньона завязала себе глаза, подала знак и, словно заведенный механизм, начала двигаться под музыку, подчеркивая кастаньетами такт и напев.

Ловко, легко, быстро и четко выполняла она танцевальные па. Так смело и решительно вонзалась носком между яйцами и рядом с ними, что, казалось, вот-вот она либо раздавит одно, либо в стремительном повороте отшвырнет другое. Но нет! Она не задела ни одного»³⁸.

Поскольку яйцо — символ плодородия и возрождения, первоначально танец принадлежал к миру аграрных ритуалов.

Примечания

¹ Средневековый роман и повесть. М., 1974. С. 82, 83.

² Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965. С. 166.

³ Гуревич А. Я. Проблемы средневековой народной культуры. М., 1981. С. 137.

⁴ Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1971. С. 198.

⁵ Гуревич А. Я. Народная культура раннего средневековья в зеркале «Покаянных книг» // Средние века. М., 1973. Вып. 37.

⁶ Гуревич А. Я. Проблемы средневековой народной культуры. С. 137.

⁷ Кун Л. Всеобщая история физической культуры и спорта. М., 1982. С. 109.

⁸ Боккаччо Д. Декамерон / Пер. Н. Любимова. М., 1970. С. 49.

⁹ Marquet de Vasselot J. J. Les gémeillons limousins du XIII-e siècle. Paris, 1952. N 34.

¹⁰ Пселл Михаил. Хронография / Пер. Я. Н. Любарского. М., 1978. С. 65.

¹¹ Прашков Л. Хрелева башня Рильского монастыря и ее стенопись // Древнерусское искусство: Зарубежные связи. М., 1975. С. 163–166.

¹² Talbot Rice D. Byzantine Painting: The last Phase. London, 1968. Pl. 97.

- ¹³ См.: *Бицилли П. М.* Салимбене. Одесса, 1916. С. 157.
- ¹⁴ См.: *Аничков Е. В.* Весенняя обрядовая песня на Западе и у славян. СПб., 1905. Ч. II. С. 18.
- ¹⁵ *Robertson D. W.* A Preface to Chaucer: Studies in Mediaeval Perspectives. Princeton, 1969. P. 130, 131. Ill. 42.
- ¹⁶ См.: *Аничков Е. В.* Весенняя обрядовая песня... Ч. II. С. 13, 14.
- ¹⁷ *Robertson D. W.* A Preface to Chaucer... Ill. 41.
- ¹⁸ *Millar E. G.* La miniature anglaise du XIV-e et XV-e siècle. Paris; Bruxelles, 1928. Pl. 59, e.
- ¹⁹ *Martin H.* La miniature française du XIII-e au XV-e siècle. Paris, 1923. Pl. 73, XCVIII.
- ²⁰ *Фрэзер Дж. Дж.* Золотая ветвь. М., 1980. С. 39.
- ²¹ *Morand K. Jean Pucelle.* Oxford, 1962. Pl. XVIII, b.
- ²² *Иванов К. А.* Средневековая деревня и ее обитатели. Пг., 1915. С. 67.
- ²³ *Sachs C.* The World History of Dance. N. Y., 1963. P. 299; *Kirstein L.* Dance. N. Y., 1969. P. 107.
- ²⁴ *Златковская Т. Д.* К проблеме античного наследства у южных славян и восточных романцев // СЭ. 1978. № 3. С. 53.
- ²⁵ *Рыбаков Б. А.* Русское прикладное искусство X—XIII вв. Л., 1971. С. 115, 116. Илл. 149—152.
- ²⁶ *Орлов Р. С.* Символіка зображень на київському браслеті-наручні // Археологічні дослідження стародавнього Києва. Київ, 1976.
- ²⁷ *Голейзовский Н. К.* Семантика новгородского тератологического орнамента // Древний Новгород: История. Искусство. Археология: Новые исследования. М., 1983. С. 233. Илл. 113. Автор трактует инициал как «образ души, вооруженной высшим знанием, напоенной и окрыленной книжной премудростью» (?!).
- ²⁸ *Strutt J.* Sports and Pastimes of the People of England. London, 1830. P. 215, 216. Ill. 60.
- ²⁹ *Lacroix P.* Moeurs, usages et costumes au Moyen âge et à l'époque de la Renaissance. Paris, 1873. Fig. 170.
- ³⁰ *Bastelaer R., van.* Les estampes de Peter Bruegel l'Ancien. Bruxelles, 1908. Pl. 207; *Glück G.* Bruegel. Paris, 1956. Tabl.; *Bruegel: Paintings, Drawings and Prints.* London, 1975. Pl. 69.
- ³¹ Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы: Весенние праздники. М., 1977. С. 233, 262—264, 289; *Соколова В. К.* Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белорусов. М., 1979. С. 155, 171 сл.
- ³² Календарные обычаи...: Весенние праздники. С. 26, 197, 233, 266, 309.
- ³³ *Грубей Р. И.* История музыкальной культуры. М.; Л., 1941. Т. I, ч. 1. С. 368.

³⁴ Тиандер К. Ф. Очерк истории театра в Западной Европе и России. Харьков, 1911. С. 2.

³⁵ Либман М. Я. Немецкая скульптура, 1350–1550. М., 1980. С. 185, 186. Илл. 140–143.

³⁶ Busch H. Deutsche Gotik. Wien; München, 1969. Abb. 143–146.

³⁷ Sorell W. The Dance through the Ages. N. Y., 1967. P. 99; Damadian L. Flemish Engraving in the Sixteenth and Seventeenth Centuries. Bucharest, 1982. Pl. 15.

³⁸ Гете И.-В. Годы учения Вильгельма Мейстера // Собрание сочинений: В 10 т. М., 1978. Т. 7. С. 92, 93.



ЧАСТЬ ВТОРАЯ

НАРОД НА ПЛОЩАДИ

ГЛАВА 2

РЯЖЕННЫЕ

Везде личина, все подвох.
Вот ряженный, вот скоморох.
Откуда ни возьмись — арапы.
Вон барин — бабою-растяпой,
Вон баба, в свой черед, в штанах.
Вон трубочист, а вон монах.
Вон мужики, а вон цыгане,
И теснота, как в балагане.
Что наипаче невпопад,
Тому награда за ряд.

Ганс Сакс.

Немецкая масленица



В праздничной жизни Средневековья мотив маски многозначен. «Маска связана с переходами, метаморфозами, нарушениями естественных границ, с осмеянием... В маске воплощено игровое начало жизни, в основе ее лежит совсем особое взаимоотношение действительности и образа, характерное для древнейших обрядово-зрелищных форм»¹.

Сложная символика маски неисчерпаема и социально обусловлена. До недавнего времени во всей Европе ряженье, сопровождаемое музыкой, танцами и инсценировками, оставалось частью народной культуры, вобравшей в себя мощные пласты традиционных дохристианских представлений. Перевоплощение человека в иное существо сохраняло значение религиозного обряда, восходившего к языческим аграрным празднествам. Ряженье в телячьи или оленьи шкуры «по обычаям язычников» наглядно утверждало единство человека с природой. Маскирование, создавая мир, обратный эмпирическому, ставило ряженных вне общепринятых норм и запретов. Ритуализованные вольности, карнавальная свобода пародирования — их неотъемлемые привилегии. В рыцарском обществе идея маски иная: она теряет магические функции и входит в систему куртуазных увеселений. На городских карнавалах позднего Средневековья отдельные личины как бы растворяются во всеобщей смеховой стихии. Обрядовое ряженье, где маска являлась ритуальным атрибутом, переходит в игру, в праздничное развлечение. Периодически испытывая потребность преобразиться, отрешиться от своего «я», человек на короткое время превращался как бы в собственную противоположность. В раннем профессиональном театре (например, в комедии дель арте) комедийная маска воспроизводила характерные человеческие типы, служила знаком, достаточным для опознавания персонажа зрителями. Ту же роль играли маски в сценических представлениях византийских мимов.

На браслете из Старой Рязани зооморфная личина, помещенная у ног плясуньи (мена верха и низа, свойственная ряженым), — символический атрибут игрищ скоморохов (табл. 61)². Она подчеркивает культовую природу действия под «гусельные словеса», их «черный», колдовской смысл. На романской капители церкви в Тингстеде (Готланд) в похожей маске выступает акробат, стоящий на руках (табл. 64, 1)³. Его высунутый язык означает греховность, торжество плотского начала в человеке⁴. Рядом с жонглером изваян человек, извлекающий из ноги занозу, — образ античного происхождения. Средневековые теологи интерпретировали его как инкарнацию мужской похоти (*Luxure*). «Терны и сети на пути коварного; кто бережет душу свою, удались от них» (Притч., 22, 5)⁵. Церковные авторитеты утверждали, что ряженные, теряя образ человеческий, созданный по подобию Божию, и приобретая жуткие демонические черты представителей потустороннего мира, совершают вопиющее

святоотатство, требующее искупления. В России сами ряженые называли маски «личиной дьявола», «чертовой рожей», «чертовской харей». Среди крестьянской молодежи ношение масок, в первую очередь масок нечисти, воспринималось как грех, подлежащий очищению в освященной воде. На протяжении всего Средневековья «нелепые и глупые превращения» в зверей и чудовищ, сопровождаемые всевозможными бесчинствами, вызывали резкие нападки. Согласно сирийскому епископу Севериану (рубеж IV—V вв.), на новогоднем празднике январских календ «люди преображаются в животных и мужчины в женщин — высмеивается благонравие, насилуется законность, производится издевательство над общественной нравственностью»⁶.

В «бесовом образе» выступали не только гистрионы, личину мог надеть всякий желающий. Любовь к маске всенародна. Как показывают изобразительные и этнографические материалы, обычай рядиться — мужская привилегия. Мужчины исполняли и женские роли. На Рождество толпы ряженых ходили по улицам Парижа и Лондона, врываются в дома горожан, требуя угощения и подарков. «Ужасающие маски» появлялись на похоронах, поминках и свадьбах; на масленичных карнавалах их массовое беснование достигало апогея. Рядились и представители низшего клира. В письме к архиепископу Гнезненскому (1207 г.) папа Иннокентий III осудил представления в масках (*monstra larvarum*), даваемые в кафедральных соборах. Забыв о достоинстве своего сана, в игрищах участвовали диаконы, пресвитеры и субдиаконы⁷. В январские календы на улицах византийских городов видели монахов, переодетых сатирами и шутами⁸. По свидетельству князя Курбского, однажды сам Иван Грозный, пируя с «любимыми ласкатели своими», «начал со скоморохами в машкарах плясати»⁹.

Из меха, кожи, дерева, бересты изготавливали личины разных видов. Объемные маски-головы обычно были одинарными, реже — двоянными. Плоские маски закрывали только лицо.

Зооморфные маски

Употребление зооморфных масок в Средневековье восходило к ранним формам религии. Эти обрядовые подражания ликам дохристианских кумиров связаны с культом животных, который прошел несколько этапов. В религии первобытных охотников с ее тотемизмом и «оборотнической логикой» господствовала вера в родство человека и зверя. При полном отождествлении идеи вещи с самой вещью божество выступало в анималистическом образе. В период производящего хозяйства, особенно с возникновением классового общества и героической мифологии, звери и птицы стали атрибутами-спутниками антропоморфных богов¹⁰.

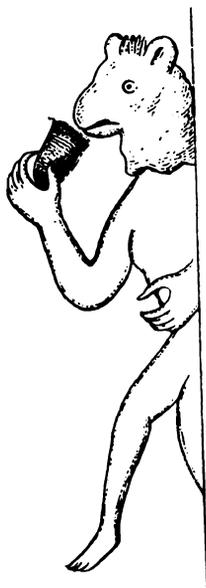


Рис. 30. Ряженный в маске медведя
Евангелие. Армения, XII в.
(Ереван, Матенадаран, № 3782, л. 23а)

Средневековое ряженье — как бы временное превращение в животных с имитацией их повадок — отразило наслоения разных эпох. Как показывают этнографические материалы, в консервативной крестьянской среде оно отвечало представлениям о сакральности некоторых животных, входило в комплекс реликтовых земледельческих верований. На празднествах аграрного календаря «звериное ряженье» связано с культами умирающих и воскресающих (исчезающих и возвращающихся) богов (демонов) плодородия, с преодолением темы смерти. Его цель — гарантировать сельскому хозяйству покровительство высших существ — носителей животворной силы. Маскированных считали зооморфным воплощением аграрных божеств, духов хлеба и растительного мира ¹¹; обрядовое преобразование в животное было призвано обеспечить изобилие магическими средствами. Инсценировка его убийства (страстей) и воскресения — полузабытое в XIX в. таинство, которое имитировало процессы круговорота года ¹². В этом отношении показательны «игры с медведем», сценарии которых имеют много общего в Западной и Восточной Европе (рис. 30). И на

Балканах, и в Пиренеях за «гибелью» медведя следовало его «воскрешение» при помощи «доктора», поводыря-цыгана или других персонажей. Как ни в чем не бывало зверь вставал и начинал танцевать. В игре, символизировавшей триумф жизни над смертью, подчеркивались эротические мотивы (скандирование непристойных стихов, вырезанный из дерева фаллос, носимый ряжеными), которые указывали на связь образа медведя с культами плодородия (конец его спячки знаменовал начало весны) ¹³.

Церковь осуждала ношение бесовских «личин косматых и зверовидных». Таких культовых животных, как козел и свинья, она относила к числу сугубо «низких». Тесная связь этих олицетворений нечистой силы с демонологией нашла отражение в изобразительном искусстве.

С XIV в. в рыцарском обществе звериные метаморфозы получили аллегорическое истолкование в духе куртуазных идеалов. Их древний сакральный смысл забывали. На придворные маскарады являлись в фантастических костюмах и личинах, которые придавали празднеству волнующий оттенок тайны и смутной опасности. Вначале галантные развлечения с танцами ряженных

отражали влияние аграрных игр, о чем свидетельствует традиционный выбор масок. Возможно, происхождение придворных костюмированных балов — результат постепенной трансформации народных ритуалов. В рождественские дни и на Масленицу пляшущие вилланы в личинах проникали и в замковые покои, им подражали высокородные сеньоры.

В «Романе об Александре» лист 181 об. озаглавлен: «Как Элий, Эменид и другие устроили большой праздник». Текст перемежается музыкальными значками. Обе главные миниатюры ограничены сверху зубчатыми стенами с башенками. На одной миниатюре знатные юноши и девицы водят хоровод, на другой — дамы и их поклонники увлеченно беседуют; у одного из кавалеров на руке сидит охотничий сокол. На нижнем бордюре справа — девушки танцуют кароль; слева — тот же танец исполняют пятеро молодых людей в масках осла, обезьяны, козла, быка и хищной птицы (табл. 62, 1). На ряженных пелерины с гербовыми эмблемами (у «козла» — геральдический орел), к поясам подвешены ножи и кошельки¹⁴. Состав масок предполагает любовно-аллегорическую трактовку «спектакля»: в теологической символике и народных верованиях перечисленные животные воплощали плодоносящие функции. В куртуазной пантомиме они намекают на эротическую подоснову танцев, их связь с чувственными утехами. То же значение имеют маски оленя, зайца и кабана на другом маргинальном рисунке «Романа об Александре» (табл. 62, 2)¹⁵. Маскированные вовлечены в фарандолу вместе с женщиной и монашкой. Рядом изображен гибридный клирик с розгой в руке.

Согласно Жану Фруассару, Изабелла Баварская, супруга французского короля Карла VI, после своей коронации (1385 г.) приняла дары от участников мимического действия, переодетых в медведя, единорога, мавров и турок¹⁶. В XV в. на фантастически роскошных банкетах герцогов Бургундии выход аллегорических масок при перемене блюд оформляли как драматизованную «литературную» пантомиму. Освященные традицией звериные персонажи в придворных балетах сохранялись очень долго: «Ныне в наших маскарадах не брезгают ничем, носят маски медведей, волков, собак, быков, оленей, чудовищ, сатиров и чертей» (Жан Саварон. «Трактат против масок». 1611 г.)¹⁷.

Ряженные принимали участие в пародийных представлениях. На Троицу в 1313 г. в Париже французский король Филипп IV Красивый по случаю посвящения в рыцари трех своих сыновей организовал блестящие празднества. Наряду с библейскими сценами члены корпорации ткачей разыгрывали по ходу процессии комические истории о Лисе-Ренаре. Ряженный лисом выступал в роли врача-шарлатана, а также высших сановников церкви, воплощая их хитрость и лицемерие¹⁸. Лис (Рейнеке?) с гусем в зубах участвовал в нюрнбергском карнавале (табл. 93, 2).

Среди зооморфных личин часто видим маски рогатых животных.

Маска быка (тура) — одна из самых архаичных. Распространена у народов Европы, в том числе у славян. В жизнеописании Кола да Риенцо упомянут буффон, плясавший на пиру в бычьей шкуре с рогами¹⁹. В «Романе об Александре» персонаж в личине быка танцует кароль (табл. 62, 1). На нюрнбергском карнавале члены цеха мясников, взявшись за руки, пляшут вокруг «быка» и «коня» (табл. 93, 2)²⁰. На широкой ленте через плечо актеры несут каркас, покрытый тканью, как попоной; спереди приделаны головы животных. В одной руке «всадники» держат связку прутьев, в другой — поводья. Двое танцоров, ведущих цепь, поднимают жезлы с наверхием в виде лежащего быка — образа плодovitости и жизненной силы. Во Франции «жирный бык», украшенный лентами и цветами, бывал центральной фигурой карнавала²¹. О перереяженных «турами» во время «еллинских и бесовских игр» (между Рождеством и Богоявлением) упоминается в челобитной девяти нижегородских приходских священников патриарху Иоасафу (1636 г.): «И делают, государь, лубянья кобылки и туры, и украшают полотны и шелковыми ширинками, и повешивают колокольцы на ту кобылку»²².

В масленичной потехе нюрнбергских мясников перевоплощение в священного быка связано с его ролью в магии плодородия²³. Возможно, по сценарию карнавальнoй игры предусматривали «убийство и воскресение быка». В XIX в. в Словакии на Рождество и Масленицу в свите «туроня» шел «мясник» с деревянным ножом. При обходе крестьянских дворов он «перерезал» туроню горло. Верили, что кровь жертвы, смешанная с навозом, увеличивала урожай²⁴. В позднее Средневековье в английской городке Стамфорд (Линкольншир) сохранялся обряд «погони за быком» — отголосок языческого заклятия с последующей общинной трапезой. В день св. Мартина (11 ноября) мясники выпускали на улицу купленного в складчину быка, и каждый горожанин, вооружась дубинкой, мог принять участие в убое животного²⁵. «Жертвоприношение» ряженого «ярым туром» — стадийно более поздний ритуал (замена жертвы ее подобием). На Украине верили, что вождение по избам и вокруг села парня, выряженного быком, обеспечивало благоденствие и обильный урожай²⁶. В Венгрии в коровью шкуру с рогами облачали крестьянина, который при молотье наносил последний удар цепом²⁷.

Ряженые козлом. В «Романе об Александре» «козел» пляшет в центре фарандолы (табл. 62, 1). На нижнем бордюре л. 117 об. танцор с двумя колокольчиками аккомпанирует жонглеру, переодетому в козла; между ними «служит» ученая собака (табл. 62, 3). С верхушки ветки насмешливая сорока с любопытством глядит на происходящее (сороку считали птицей, связанной с дьявольскими силами, она символизировала и порок болтливости).

О нечестивости зрелища свидетельствует и рогатое чудовище с трубой (демонический образ), помещенное на симметричном завитке. Туловище ряженого полностью закрыто шкурой с длинным хвостом, на голове — бородастая козлиная маска. В правой части бордюра поводырь отплясывает с медведем (табл. 26, 1).

Маскарадная «козья комедия» (рис. 31) имела глубокие корни в земледельческой религии народов Европы и Закавказья. Против косматых «сатурских» и «козлых лиц» выступало греческое и русское духовенство. Оно причисляло «козлогласования» к нечестивым «праздникам Дионисовым» (с античного времени козел ассоциировался с Дионисом-Вакхом). К козловидным лесным духам, родственным Дионису-козлу, принадлежали Пан, Силен, сатиры, фавны. В языческой Скандинавии козел — атрибут бога плодородия Фрейра и громовника Тора, в Литве — спутник Перкунаса. Кровь жертвенного животного якобы обладала лечебными свойствами.

Ряжение в личины и шкуры этого демона плодородия, воплощавшего мужскую силу, было призвано оказать благотворное влияние на урожайность полей и приплод скота. Рождественские и масленичные «хождения с козой», сопровождаемые плясками и заклинательными песнями-«календами», включали магические действия. У славян при обходе дворов «коза», вызывая переполох, брыкалась и бодала девушек, а ее вожак или хор колядников пел благопожелания хозяину дома:

Где коза ходит,
Там жито родит.
Где коза хвостом.
Там жито кустом.
Где коза ногою,
Там жито копною ²⁸.

Меховые козьи маски носили на сырной неделе болгарские кукеры, обходившие село с пожеланиями благополучия ²⁹.

Земледелец, живший в единстве с природой, не видел особой разницы между плодovitостью скота и тучностью полей: плодоносные свойства животного старались передать злакам. В жатвенных обрядах последний сноп или жнеца, который его вязал, называли «козой». Близ Гренобля перед окончанием жатвы козе, убранной цветами и лентами, отрубали голову. Все жнецы отведывали ее мясо, а из шкуры изготовляли плащ, который работавшие в поле надевали при дождливой погоде ³⁰. В святочное игрище вводили эпизод внезапной смерти (или имитацию заклания) ряженого козлом и его оживление. Мотив мнимого умерщвления «козы» в шествии ряженных род-

стен по смыслу аналогичным обрядам с «туронем» и «кабаном» (гибель и возрождение духа хлеба).

В армянских Евангелиях скоморохов-гусанов в козлиных масках рисовали на выступлениях архитрава по обе стороны хорана. Ряженые ассоциируются с идеей плодородия: они несут цветущие ветви — растительный символ (рис. 31) ³¹. В Евангелии 1260 г. (Иерусалимская библиотека, № 251) персонаж в маске козла держит ветку и серп; ему навстречу идет переодетый быком с таким же растением в руке (ср. обычай украшения цветами жертвенных быков и козлов) ³². До начала XX в. в армянских селах на Крещение дети и юноши ходили по домам, собирая подарки съестными припасами. Ряженный козлом во главе процессии плясал и пел, восхваляя хозяев усадьбы. В чудодейственную силу его благословения верили безоговорочно ³³. В грузинской мифологии Берика — божество, связанное с плодородием, — представляли в облике козла. На Масленицу «козлиные пляски» в масках (берикаоба) происходили на улицах старого Тифлиса ³⁴.

Ряженые оленем. Судя по маргиналиям XIII–XIV вв., маска оленя (лани) была одной из наиболее популярных. Люди-«олени» смешно танцевали под музыку волынки (табл. 63, 1) или маленькой флейты с барабаном (табл. 63, 2, 5) ³⁵, разыгрывали потешные сценки вместе с плясунями и виртуозами жонглирования (табл. 63, 4). В Часослове из Камбре начала XIV в. маскированный оленем играет на трубе, как герольд ³⁶; в «Романе об Александре» он ведет фарандолу (табл. 62, 2). В «Истории Грааля» «олень» полностью задрапирован в звериную шкуру, хотя еще сохраняет человеческие черты: видны ноги ряженого, а из отверстия спереди выглядывает его лицо. Маска приподнята на скрытой от глаз жерди (табл. 63, 1). В других случаях ряженный, идя на четвереньках или опираясь на палку, воссоздает облик четвероногого оленя. Маска с ветвистыми рогами и подвижной нижней челюстью составляет одно целое со шкурой или наброшенным полотнищем. В дыре на груди животного видна физиономия буффона (табл. 63, 2, 3).

В маргинале «Романа об Александре» появление человека-«оленя» внушило суеверный страх: тревожно оглядываясь, женщина уводит двух испуган-



Рис. 31. Ряженный в козиной маске

Евангелие. Армения. (Дразарк). 1290 г. (Ереван, Матенадаран, № 5736, л. 8а)

ных детей подалше от «бесовского дива». С IV по XI в. против переряживания в оленей выступали церковные авторы, его запрещали постановления соборов и синодов как языческое бесчинство. В проповеди, приписываемой св. Элуа (VI в.), в январские календы верующим не разрешали переодеваться в оленей и телят. Церковный собор в Осере (573 г.) возбранял рядиться в оленей на 1 января³⁷. Покаянная книга из Кентербери (вторая половина VII в.) предписывала: «Тому, кто в январские календы переоденется оленем или старухой, — один год покаяния»³⁸. Немецкий хронист Регинон, аббат Прюмский (ум. 915 г.), сообщал о ряжении в период январских календ: «Народ переодевался в телячьи и оленьи шкуры и шествовал с изображениями богов, украшенными зеленью, с песнями и плясками по дорогам и полям»³⁹.

Оленьи маски долго сохраняли культовые функции. В Венгрии во время рождественских поздравлений главным колядником выступал ряженный оленем. Цель ритуала, сопровождавшегося буйными танцами и шумной музыкой, — магическими приемами защитить плоды труда крестьянина⁴⁰. Святочные маски оленя известны у немцев, австрийцев, поляков, румын. В Рейнской области день накануне «жирного» вторника масленичного карнавала называли «оленьим понедельником», поскольку ведущий участник праздника выступал в костюме этого животного⁴¹.

По-видимому, в дохристианских верованиях варварских племен Испании, Галлии, Германии оленя почитали покровителем лесных зверей и домашнего скота. Древние греки посвящали лань Артемиде — владычице диких животных, богине-охотнице. «Оленю»-человеку поклонялись как хозяину оленьих стад и другой дичи. Кельтского хтонического бога Цернунноса — проводника душ в царстве мертвых — изображали с оленьими рогами; в масленичных карнавалах ряженный оленем служил как бы посредником между двумя мирами: преисподней (зима) и возрождающейся землей (весна)⁴². По убеждению жрецов-друидов, белый олень обладал пророческим даром⁴³. Человек-«олень», связанный с охотничьей магией, исполнял роль жреца. В Стаффорде (Средняя Англия) в первый понедельник после 4 сентября шестеро мужчин с оленьими рогами демонстрировали «танец рогов» — вероятно, пережиток праздника в честь начала охоты на крупную дичь⁴⁴. В аграрно-скотоводческой обрядности ряженный оленем опекал засеянные нивы, приносил счастье новобрачным, символизировал долголетие (ежегодно весной меняя рога, животное как бы омолаживалось).

Фольклорный полисемантический образ белого оленя-золотые рога, чудесного помощника сказочного героя, мог вдохновить автора одной из интермедий знаменитого «Фазаньего банкета» во дворце бургундского герцога Филиппа Доброго в Лилле (1454 г.). В зал вступил большой белый олень с позолочен-

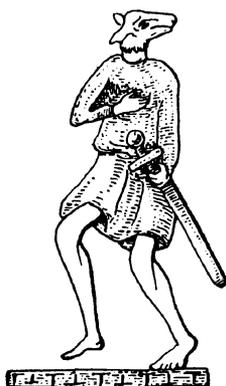
ными рогами, покрытый светло-красной шелковой попоной. Двенадцатилетний мальчик в темно-красном костюме и черной шапочке, сидя на нем, пел высоким голосом. Партию аккомпанирующего баса вел сам олень. Исполняя песни, волшебное животное сделало несколько танцевальных туров перед пирующими⁴⁵. Белый олень — любимая геральдическая эмблема Ричарда II. В 1397 г., когда короля приготовился встречать парламент, Ричард повелел придворным сопровождать его в Вестминстер в костюмах оленей⁴⁶.

«Кобылка бесовская». Всадник на бутафорском коне вместе с «быком» принимал участие в нюрнбергском карнавале (табл. 93, 2). Седок вздергивал лошадку на дыбы, а та скакала, лягалась, выделявала курбеты. Инсценировки ряженных конем или всадником на лошади — излюбленное масленичное развлечение (Франция, Испания, Британские острова, Польша, Чехия). Восходили к древним земледельческим культам и основные «животные» личины русских святочных игрищ — коня и быка⁴⁷. Царские и патриаршие указы XVII в. запрещали вождение «бесовских кобылок» — «срамные языческие игры».

Народ верил, что конь приносит счастье. В крестьянском искусстве его изображения служили апотропеями, предохранявшими от болезней и дурного глаза. То же значение оберега приписывали конскому черепу или маске. Обряд «вождение коня» в сопровождении ряженных или хора девушек связан с благопожелательной магией. Он включал эпизод смерти и погребения коня (лошадиного чучела). Ритуальные шествия с конем (у басков белая лошадь — олицетворение духа зерна)⁴⁸ входили в цикл аграрных празднеств, отражавших представления о смене сезонов⁴⁹.

Маска осла. Осел воплощал материально-телесный аспект жизни. Его маску (табл. 62, 1) носили во время святок (Швейцария) и масленичных карнавалов (Югославия, Греция). У лужичан в Вербное воскресенье по полям для охраны посевов таскали деревянного осла — обычай, запрещавшийся протестантским духовенством в XVI в.⁵⁰ В патристической литературе осел символизировал похоть; известна его связь с фаллическим культом. Он был священным животным Диониса, Деметры и вакхических божеств, которых торжественно вез в храм во время дионисий⁵¹. Средневековый праздник дураков включал травестийный ритуал чествования осла — воспоминание о въезде Христа в Иерусалим. На севере Франции 14 января отмечали «ослиный праздник» в память бегства Святого семейства в Египет. Широко бытовали поверья о превращениях человека в осла.

Маска кабана. «Кабан» со щетиной на загривке танцует кароль в «Романе об Александре» (табл. 62, 2). В кельтском мире вепрь — хтонический зверь, атрибут одного из богов⁵². У кельтов существовал миф о валлийском царе, за грехи превращенном богами в вепря. В скандинавской мифологии



избранные воины Одина, обитатели Вальгаллы, вкушали мясо жертвенного вепря по имени Сэхримнир: «Каждый день его варят, а к вечеру он снова цел»⁵³.

Кабан — символ боевой мощи и плодородия, одна из персонификаций умирающего и воскресающего божества. В Скандинавии представление о «рождественском кабане» как духе хлеба неотделимы от ряжения в шкуру с имитацией заклятия⁵⁴. В Грузии образ кабана был связан с земледельческим культом оплодотворения и размножения. В берикаоба (народном театре масок, сценарии которого создавали многие поколения) кабана убивают, оплакивают, а потом празднуют его воскресение — символическое отображение ежегодно умирающей и оживающей природы. Верили, что такие мистериальные действия благоприятно влияют на урожай, обеспечивают достаток и довольство в семейной общине. В селении Зана главное действующее лицо спектакля — божество-жених в маске кабана. Управляя животным миром при помощи чудодейственной флейты, он покровительствовал людям и помогал им в борьбе с врагами, но подвергался осмеянию со стороны неблагодарных. В конце концов, сбросив кабанью личину, герой открывал свой истинный облик. Берикаобу устраивали на Масленицу в виде процессии. Она проходила по селу под звуки зурны и наведывалась в дома, где ряженые собирали дань⁵⁵.

Рис. 32. Актер в маске волка

Евангелие. Армения, 1260 г.

(Иерусалимская библиотека, № 251)

Рис. 33. Актер в собачьей маске

Евангелие. Армения (Ортубазар), 1329 г.

(Ереван, Матенадаран, № 7650, л. 246)

Рис. 34. Актер в собачьей маске

Евангелие. Киликия, XIII в.

(Ереван, Матенадаран, № 7644, л. 284а)

Поедание свињи («кесаретского поросенка») в новогодний вечер (у русских) — пережиток ритуального убийства животного для достижения благополучия⁵⁶. Тот же обычай засвидетельствован византийским писателем VI в. Иоанном Лидом («О месяцах», IV, 158): «Брумалии означает зимний праздник... Сельские жители закалывали в честь Кроноса и Деметры жертвенных свиней. Поэтому и теперь сохраняется обычай резать свиней в декабре»⁵⁷.

Маска волка. В маргиналиях французского Легендария ряженный в волка изображен дважды. Маску с подвижными челюстями исполнитель держит над головой. К личине прикреплена серая звериная шкура, закрывающая туловище актера. На одном рисунке волчьей пляске аккомпанируют музыкант с виолой и кентавр-арфист (табл. 64, 2), на другом — демон с барабаном и флейтой, чем подчеркнута нечестивость «мятежного бесовского действия» (табл. 64, 3).

Согласно византийским источникам, во время праздника в волчьи шкуры наряжались древнегерманские (готские) воины. В игрищах «волчьих празднеств» церковь видела сатанинские козни. Документы IX в. упоминают о монахах, которые рядились в волков, лис, медведей⁵⁸. В жатвенных обрядах европейских народов волк и собака фигурировали в качестве духов растительности⁵⁹. Переодевание в волчьи шкуры или процессии с чучелом волка были приурочены к празднествам осенне-зимнего сезона.

Волки, которые еще в XV в. по ночам проникали в крупные европейские города, включая Париж, представляли для средневекового человека вполне реальную угрозу. В них усматривали образ универсального зла: в волчьем обличе демоны являлись отшельникам в пустыне⁶⁰; «волком ада» называли дьявола; верили, что женщины, которые сожительствовали с нечистым, рождали монстров с волчьей головой⁶¹.

Актера, «сидящего в волке», легко отождествляли со свирепым зверем, чему способствовали широко распространенные в Средневековье поверья о волках-оборотнях, об умевших превращаться в них колдунах. Вервольф, «человек-волк» германской низшей мифологии, ночью облачался в волчью шкуру, днем снимал ее. По временам вера в оборотничество принимала форму массового психоза: вообразив себя волками, безумцы бегали на четвереньках и кусали окружающих; этих несчастных сжигали как чародеев. Белорусские крестьяне рассказывали, что охотники находили под снятой с волка шкурой остатки одежды либо скрипку со смычком (в волка превратился кудесник — скоморох?)⁶². Не случайно рождественские и масленичные волчьи маски долго сохранялись в Польше и на Балканах⁶³, где вера в существование людей-волков, волколаков, по ночам нападавших на людей и скот, была особенно устойчива.

На архитраве хорана армянского Евангелия гусан в маске волка, возможно, исполняет пантомиму на басенный сюжет (рис. 32) ⁶⁴. Хищник с крючковатым посохом чабана прикинулся пастухом. Во время масленичных увеселений в Армении ряженный волком ходил с палкой, выл по-волчьи и кидался на зрителей ⁶⁵. Мотив превращения в волка-оборотня был широко распространен на Кавказе. Хороводная игра «волк и овца (коза)» известна в Латвии и Литве ⁶⁶. Волк-пастырь, стерегущий овец, образ коварства и алчности, мог символизировать фальшивых проповедников: «Берегитесь лжепророков, которые приходят к вам в овечьей одежде, а внутри суть волки хищные» (Мф., 7, 15); «Худо овцам, где волк в пастухах» (русская пословица) ⁶⁷.

Маски собаки. Гусанов в собачьих масках находим в армянских миниатюрах XIII—XVII вв. (рис. 33, 34) ⁶⁸. В античности они представляли аралезов — добрых псоглавых духов, воскрешавших Гисанэ-Ара Прекрасного (Диониса). В христианской Армении актеры в масках собак изображали воинствующих язычников, еще не обращенных в истинную веру ⁶⁹. Двойная маска, одна половина которой воспроизводит морду пса, а другая — человеческое лицо, могла означать превращение нехристей в людей после принятия апостольского учения ⁷⁰.

В армянском Евангелии босоногий мужчина в собачьей личине опоясан мечом (рис. 33). Меч заносит один из псоглавцев, угрожающих Христу, на миниатюре Хлудовской псалтири (табл. 100, 1). Иллюстрация относится к псалму 21 (17): «Ибо псы окружили меня, скопище злых обступило меня, пронзили руки мои и ноги мои». Судя по греческой надписи, в роли ряженных выступают гебридии — люди, жившие по реке Гебр (Марица). «Это бывшая область фракийцев, от которых буйное языческое празднование наступления весны перешло к грекам, а позднее к болгарам» ⁷¹.

На нижнем бордюре «Романа об Александре» помещен любопытный рисунок (табл. 64, 4): бородатый мужчина, сидя в кресле, держит конец длинной веревки и палку. Выражая свою покорность, к нему подходят трое босых хвостатых псоглавцев, связанных этой веревкой вместе. Идущий впереди пленник подносит повелителю свиток с какой-то надписью, последний тащит большой камень (самородок золота?). Похоже, что ряженные (?) разыгрывают спектакль о завоевании Александром Македонским сказочно богатых индийских земель, где он подчинил племена песьеголовых людей — кинокефалов.

Маска зайца. В «Романе об Александре» переодетый зайцем участвует в фарандоле (табл. 62, 2). В компании с оленем и кабаном этот культовый зверек Афродиты символизирует плодотворящее начало. В славянском обрядовом и песенном фольклоре образ «ярого» зайца имеет отношение к любовной

и брачной тематике, связан с ритуальным эротизмом. По народным поверьям, он способен отгонять нечистую силу⁷².

В грузинской берикаобе «Заяц» (Гшавия) деревенские мальчики, один из которых надевал заячью маску, обходили дома селения Навстречу им выходила хозяйка, вырывала у «зайца» три шерстинки и дарила ему яйца⁷³.

Маска обезьяны типична для дворцовых маскарадов (табл. 62, 1). На пышном банкете при бургундском дворе Филиппа Смелого в Брюгге (1468 г.) «обезьяны» появлялись из высокого замка, воздвигнутого в центре зала. Они исполняли сценку ограбления спящего разносчика, раздаривая гостям его товары⁷⁴. Этот популярный сюжет связан с романом о Ренаре, известен и в маргинальной иллюстрации⁷⁵.

В Часослове XIV в. маскированный верхом на коне пародирует трубящего герольда. На нем двойная обезьянья личина под коническим колпаком (табл. 64, 5)⁷⁶. На «Фазаньем банкете» в Лилле во время перемены яств в зал въезжали два трубача в масках, сидя спина к спине на пятящейся лошади⁷⁷.

На миниатюре «Романа о Фовеле» ряженный обезьяной принимает участие в шумном шаривари (табл. 68, 1). Пританцовывая под звон бубенцов, висящих на поясе, он азартно колотит в барабан.

Маски птиц. В декоре хорана армянского Четвероевангелия (миниатюрист Торос Рослин) два актера в масках сокола или орла с цветущими ветвями в руках могут означать благостных вестников (рис. 35)⁷⁸. В мировом фольклоре, в том числе армянских песнях, птицы — посланцы весны и любви:

Вновь прилетели те птицы,	Надели зеленый наряд,
Опять прилетели те птицы,	Надели зеленый наряд,
Снова явились те птицы,	Надели зеленый наряд,
Что каждой весною приходят.	Над землею кружатся, кружат.

*Песня о временах года*⁷⁹

В киликийской рукописи они возвещают рождение Спасителя. Под полуциркульной аркой хорана изображен пророк Исая. Надпись на его свитке гласит: «Итак, Сам Господь даст вам знамение: се, Дева во чреве примет и родит Сына, и нарекут имя ему: Еммануил» (Ис., 7, 14). Армяне надевали личины для свадебных обрядов и процессий. Птичьи маски (аиста, журавля и др.) употребляли в европейских святочных ряженях. На майских празднествах в Верхней Баварии и Бадене маску или чучело водяной птицы обливали водой, чтобы летом хватило осадков⁸⁰.

Ряженые демонами

Тут Дьявол натянул вожжи и кротко ответил:
 — Сеньор, мы актеры из труппы Ангуло Дурного...
 Этот юноша изображает Смерть, тот — Ангела,
 эта женщина, жена хозяина, — Королеву..., а я —
 Дьявола, одно из главных действующих лиц: я в
 нашей труппе на первых ролях.

Сервантес. Дон Кихот

В процессиях ряженых демоны являлись носителями ярко выраженного игрового начала. Они выступали на крестьянских святках и в литургической драме, на масленичных карнавалах и в театре мистерий, который расцвел в XV в.

В челобитной нижегородских священников патриарху Иоасафу обличаются народные святочные увеселения: «А на лица своя полагают личины косматыя и зверовидныя и одежду таковую ж, а созади себе утврждают хвосты, яко видимыя беси»⁸¹. «Личины различныя страшныя по подобию демонских зраков» надевали участники рождественских «бесовских игралиц» в Вологде (Житие Ивана Неронова)⁸². Инфернальные «хари» впитали черты зооморфных покровителей урожая (табл. 65, 1); не усматривая особого различия между ними, считали, что те и другие — суть «зраки» демонов. «Черти вырядились в волчьи, телячьи и ягнячьи шкуры, напялили бараньи головы, нацепили на себя кто — бычьи рога, кто — здоровенные рогатки от ухвата и подпоясались толстыми ремнями, на которых висели огромные, снятые с коровьих ошейников бубенцы и снятые с мулов колокольчики, — звон стоял от них нестерпимый. У иных в руках были черные палки, набитые порохом, иные несли длинные горящие головешки»⁸³.

Демонские маски были бесконечно разнообразны, что отвечало поверьям о способности князя тьмы и подчиненных ему бесовских полчищ к бесчисленным перевоплощениям. Сатана появлялся перед толпами горожан то огромным огнедышащим драконом (мистерия в Бурже, 1536 г.), то чудовищем с рогом на лбу, которое влекли два человека, скрытых в его туловище (афиша бесов-развлекателей на рисунке Брейгеля; табл. 45, 3). В неисчерпаемо богатой демонологической фауне романского искусства легионы бесов предстают мрачными зловещими существами, которые со всех сторон теснят греховных людей. В эпоху готики (с XIII в.) в трактовке чертей усиливаются моменты комизма и фарса; в мистериальных действиях сам сатана иногда приобретал черты буффона.

Отношение зрителей к импровизациям чертей с их «отвратительными телодвижениями» было противоречивым. С одной стороны, эта «нежить»,

вызванная к жизни всеобщей верой в могущество нечистой силы, возбуждала суеверный трепет: ходили слухи, что во время игрищ в толпу переодетых дьяволами проникали настоящие бесы. Вместе с тем демонические маски считали средством защиты от козней врага рода человеческого (архаичный принцип профилактической магии: устрашение злого духа его подобием). В мелких бесах «оставалось нечто от языческих духов и эльфов, и отношение к ним народа было двойственным, колеблясь от страха и ненависти до добродушной усмешки»⁸⁴.

В причудливые наряды облачены двое гусанов в убранстве хорана киликийского Евангелия (рис. 36)⁸⁵. Один из них носит антропоморфную маску, другой — львиную. Длинные «перчатки» до локтей и «гетры» на ногах оформлены в виде рыб. Золотые облегающие костюмы украшены личинами львов, фигурами змей и рыб. Танцуя, мимосы размахивают бутафорскими змеями. Сравнение с ряжеными мистерии «Апостольских деяний» в Бурже (1536 г.) позволяет включить персонажей армянского театра в сферу демонологии. В Бурже дьяволы шествовали в одеждах, усеянных «маленькими золотыми харями», «вышитыми змеями, ящерицами, ехиднами и другими гадами», «держали в руках изготовленные в форме змей огневые палицы»⁸⁶. Возможно, ряженые в киликийской рукописи с приметами разных inferнальных существ имеют отношение к сценам Страшного суда. В его иконографии адский лев — один из плотоядных прислужников Люцифера, хтонические змеи и рыбы, обитатели мрачных глубин преисподней — антропофаги, поглощающие грешников. На костюме одного из

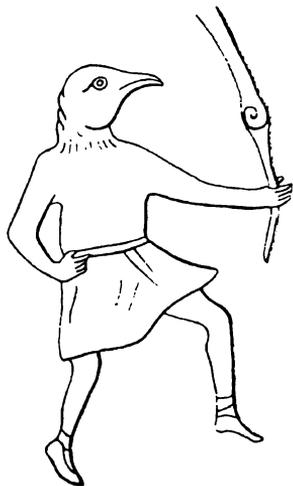


Рис. 35. Актер в птичьей маске

Четвероевангелие. Киликия (монастырь Ромкла), 1262 г. (Балтимор, Уолтерс галерея, MS.W. 539, f. 5 v)

Рис. 36. Ряженный гусан Евангелие. Киликия, XIII в. (Ереван, Матенадаран, № 2629, л. 116)

актеров изображена змея, подползающая к нагому человеку, — олицетворению души. Маски демонов-дэвов характерны для грузинской берикаобы⁸⁷.

В пикардийском манускрипте «Истории Грааля» мужчина с двумя мечами атакует буффона в рогатой демонской маске (табл. 66, 1)⁸⁸. У беса устрашающая рожа, из оскаленной пасти выглядывают клыки. Презрительно высунув язык, дух тьмы как бы дразнит противника своей неуязвимостью. Тесное трико (обозначен вырез воротника) имитирует наготу, что означало бесстыдство и злую волю пособника сатаны. Нагота присуща гротескным страшилищам мистерий: на параде исполнителей спектакля в Бурже шествовали «адские фурии — голые люди с длинными волосами на многих частях тела». Не изобразил ли миниатюрист «Истории Грааля» эпизод из литургической драмы? В церковном театре черти появляются уже в XI в. В «Романе об Александре» туловище ряженого демоном покрыто густой шерстью, маска снабжена мощным изогнутым клювом (табл. 66, 2).

В игры масленичного карнавала проникали некоторые образы литургических драм и мистерий. К ним принадлежали и черти — непременные веселые участники карнавала в Нюрнберге. На исходе Средневековья иконография бесов значительно обогатилась. Об их костюмах дают представления рисунки в немецких «Книгах Шембарта» (XVI в.), особенно рукописи 1539 г. Здесь изображена семейная пара демонов: отец ведет за руку сына-бесенка (табл. 65, 1)⁸⁹. Оба полностью покрыты коричневой шерстью, зеленые личины (зеленый цвет — цвет дьявола) имеют козлиные рога и уши, но птичьи клювы. Демон-отец несет на плече мотыгу, его отпрыск — вилы (отголосок народных представлений о демонах плодородия, благотворно влияющих на урожай). На поясе у родителя висят красные колокольчики, пояс сына состоит из мелких позолоченных бубенцов с одним колокольчиком. Наряд дополняют модные желтые перчатки и остроконечные башмаки. В христианской иконографии козел, подобно Пану, фавнам и сатирам, — образ дьявола и верховое животное для Распутства, персонифицированного обнаженной женщиной⁹⁰. Отверженных грешников уподобляли развратным «козлищам», в противоположность праведникам — белым овцам. Верили, что ведьмы, оседлав козлов, летали на бесовские ночные сборища⁹¹; в немецких преданиях создание этого животного приписано дьяволу. Еретиков обвиняли в поклонении гадкому и презренному козлу — воплощению князя тьмы.

В той же рукописи «Книги Шембарта» ряженный демоном-птицей звонит в два красных колокольчика на «погребении Карнавала» (табл. 65, 2)⁹². У похоронного звонаря желтая птичья маска с длинным зеленым клювом, который раскрывался и громко щелкал. Туловище и ноги до колен закрыты белой овчиной, телесного цвета ткань покрывает накладные женские груди

демона (признак крайней разнузданности) и ноги с раздвоенными, как копыта, ступнями. На ленте через плечо чудища висит сигнальный рожок, пояс украшен бубенчиками.

На следующем листе дьявол выступает в обличье свиньи (табл. 55, 3)⁹³. Свиная маска с высунутым языком позолочена («свинка — золотая щетинка»). Косматая коричневая шкура достигает колен, на ногах — белые чулки. Левой рукой ряженный прижимает к себе светловолосого мальчика в красной рубаше и голубых чулках: карнавальные бесы пугали и «похищали» маленьких зрителей. В христианской символике свинья — инкарнация демона и атрибут иудейства. В резьбе алтарных сидений собора в Стендале (около 1430 г.) обнаженная девушка, олицетворение Сладострастия, едет на свинье верхом⁹⁴.

Очеловечивание демонов нюрнбергского карнавала — их чадолобие и трудолюбие, равнодушие к модным туалетам, всегдашняя готовность к игре — создавало комический эффект.

Демоны мистерий

В дощатом этом балагане
Вы можете, как в мирозданье,
Пройдя все ярусы подряд,
Сойти с небес сквозь землю в ад.
Гёте. Фауст

С огромным успехом ряженые демонами подвизались на сцене мистериального театра, выступая в отдельных действиях и интермедиях. В религиозном театре короткие смеховые интермедии заменяли антракты, на время снимая у зрителей высокое эмоциональное напряжение. Фиглярствуя, приспешники сатаны вертелись среди публики, оживляли ее внимание балаганными проделками. В своих дьяблериях (игре дьяволов) они изобретательно мучили грешников, безуспешно пытались искушать Христа и святых, с торжествующими воплями уносили нечестивые души Ирода и Иуды. Мистерийные черти и чертовки напоминали вегетативных демонов языческих маскарардов; перед спектаклем участникам дьяблерии в их костюмах разрешали бегать по городу и окрестным деревням. Площадные дьяблерии воодушевляли Иеронима Босха.

В мае 1539 г. во дворе кафедрального собора в Цюрихе швейцарский драматург Якоб Руоф осуществил постановку мистерии «Игра в винограднике». В исполненной тогда же рукописи с текстом этой религиозной драмы запечатлены наиболее яркие моменты зрелища. Согласно средневековой традиции, преддверие ада оформлено в виде пасти гигантского чудовища Левиафана,

«которая никогда не насыщается» (табл. 66, 4, 5)⁹⁵. «Пасть, служившая входом в ад ..., была очень хорошо сделана, ибо с помощью некоего механизма она открывалась и закрывалась сама собой, когда черти желали войти в ад или выйти из него. И имела эта голова два стальных глаза, которые сверкали на диво» (мистерия «Страсти Христовы» в Меце, 1437 г.)⁹⁶.

Голова монстра (рукопись 1539 г.) изготовлена на деревянном каркасе и обтянута холстом, расписанным декоратором. Поглощая и изрыгая крупную и мелкую нечисть, исполинская «адова пасть» служила люком (табл. 66, 4). Отталкивающие демоны-комедианты мистерии Руофа носят маски со змеевидными отростками, рогами и вздыбленными, как пламя геенны огненной, прядями волос. Оскаленные пасти растянуты в злорадной ухмылке, жаловидные языки высунуты. Челюсти и клювы демонов приводились в движение и стучали друг о друга. Их туловища местами покрыты шерстью или чешуей; женские груди обнажены. На концах обезьяньих хвостов (сатана — подражающая Богу обезьяна) — головки драконов. Руки и ноги «так устроены, что при ходьбе их когти раздвигались и сжимались, как у павлина» (мистерия в Бурже, 1536 г.). На животах, задах и коленях ряженых нашиты безобразные свирепые личины — символ звериной сущности бесов⁹⁷, всецело преданных не духовному, а материально-телесному началу. Эти усердные палачи готовы пытаться осужденных: показывают «огненные трюки» с воздуходушными мехами, из которых выбивается пламя, звенят оковами для грешников.

В позднесредневековой мистерии и изобразительном искусстве остро выразительные образы демонов обладают комическими чертами. В них синтезировано трагическое и пародийно-гротескное, что вообще характерно для средневекового видения мира. Снижающий комизм дьяблерий — особого рода: смешное входит составной частью в теологические драматические структуры, развивается в рамках единственно значимых богословских доктрин. В мире, разделенном между царством Бога и царством сатаны, комика и бурлеск при всей самодовлеющей занимательности относились к демонической области, являлись достоянием человека, который утратил божественную благодать. Дьявол театра мистерий комичен и ужасен одновременно⁹⁸. Смеясь над грубыми ужимками и шутовскими выходками мечущихся по сцене чертей, этих «веселых страшилищ», по выражению М. М. Бахтина, «смиранный духом» зритель, страдавший свойственной его веку демономанией, не переставал бояться кошмарных выходцев из преисподней. «Смех кажется здесь проявлением своеобразного психического механизма, при помощи которого человек только и был способен взглянуть в лицо смерти и ее носителей, нечистой силы, представителей ада»⁹⁹. Они напоминали людям о невыразимых ужасах загробного возмездия. «Мы страшимся, когда демоны появляются и говорят,

у них такие ужасные лица и такие большие нижние челюсти», — признавались в то время¹⁰⁰. «В потешной демонологии всегда приходится предполагать и жуткую сторону... Это амбивалентное, серьезно-смеховое отношение к нечистой силе есть существенное проявление народной религиозности. Смеховое начало не самостоятельно здесь, скорее его нужно было бы понимать как *организмический элемент структуры серьезного*»¹⁰¹.

«Потешная демонология», характерная для театрально-зрелищных жанров XIV–XV вв., получила развитие и в иконографии, зависимой от мистерийной сцены. В композициях Страшного суда или Сошествия Христа во ад «снижение» образов демонов достигалось довольно тонкими приемами. К ним относится курьезная обыденность поведения незлобно лукавых чертей, занятых всевозможными житейскими делами. Состоя «на службе» в преисподней, они поглощены сиюминутными будничными трудами, подражающими человеческим. Эта прозаичная повседневность контрастировала с вечным, сверхмирским и величественно патетичным, что создавало комический эффект. Однако в восприятии тогдашнего зрителя забавные проделки бесов не были лишены и мрачного оттенка. Враги рода человеческого деловито везут тачки, в которых сидят короли, епископы и дамы (рис. 37); подобно разносчикам, они сгибаются под тяжестью корзин, наполненных не плодами, а грешниками; охаживают, как дрова, тащат отверженных к жерлам печей (табл. 67, 1)¹⁰². В отношении бесов к душам как к неодушевленным вещам художники находили дополнительный источник смешного. Вооружившись кузнечными инструментами, «быговые черти» выковывают орудия пыток (табл. 67, 2), старательно работают мехами, поддерживая огонь под котлом или в печи, где варятся осужденные (табл. 66, 5), причем «повара» пользуются кухонной утварью — большими ложками, крючьями для захватывания мяса (табл. 67, 4)¹⁰³. Наподобие лавочников, обвешивающих покупателя, лукавые плетут в споре с ангелом за душу усопшего, а заполучив ее, радостно музицируют, как жонглеры (рис. 37; табл. 67, 1). «То невыразимо-страшное, что связывалось с образом пекла, можно было эмоционально преодолеть только комическим его „снижением“»¹⁰⁴. Надеялись, что враг, которого удалось принизить смехом, не в силах парализовать человека полностью.

Смеховая трактовка касалась преимущественно «рядовой» нечисти, так как суровый и гордый князь тьмы не мог казаться забавным. Таков фольклорный образ беса-калеки, несущего явные следы побоев своего хозяина Вельзевула (табл. 67, 1). В сцене Страшного суда на миниатюре XIV в. дьявол на деревянной ноге и с перевязанной головой толкает тачку с грешниками. Его товарищ, играя на волынке, помогает тянуть тяжелую тачку при помощи лямок (рис. 37)¹⁰⁵. Во фламандских мистериях незадачливые демоны-

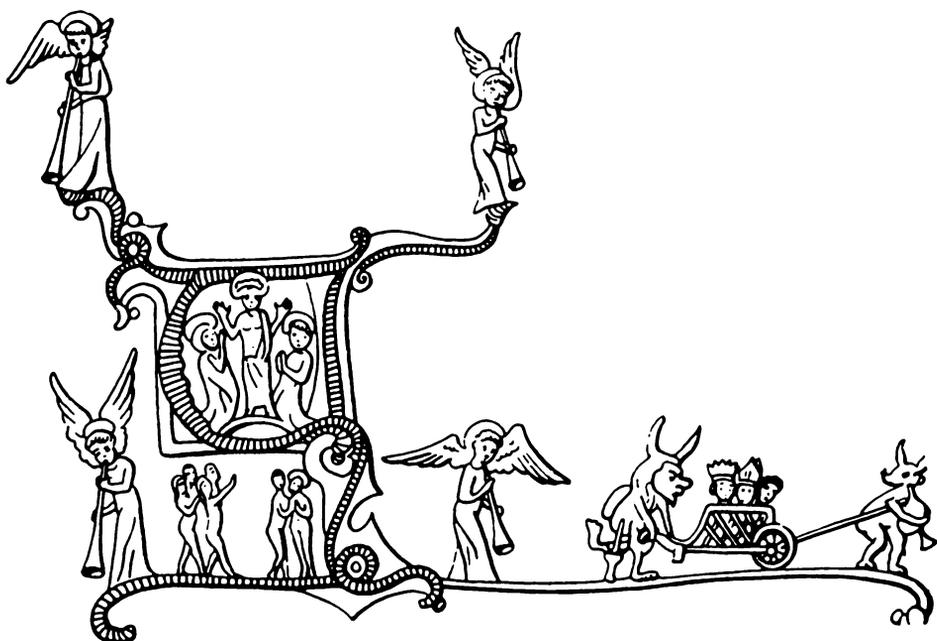


Рис. 37. Страшный суд

Библия. Франция или Фландрия, начало XIV в.
(Сент-Омер, муниципальная библиотека, MS. 5).
Прорисовка Л. Метерлинка

искусители, посрамленные святыми и ангелами и изувеченные злобным Люцифером, горько жаловались друг другу на грубое обращение своего наставника, который их нещадно истязал ¹⁰⁶. По другой версии сам Люцифер захромал с тех пор, как был свергнут с неба в преисподнюю и при падении сломал ногу. Многострадальный, но самый озорной, ловкий и всезнающий из адских греховодников, любитель танцев и развлечений, Хромой бес — излюбленный персонаж средневекового театра. «Хромой бес проворней прочих» — гласит испанская народная поговорка ¹⁰⁷.

Шаривари

Шаривари («кошачий концерт») — игра ряженых, во Франции входила в святочно-новогодний обрядовый комплекс. Участники шаривари «изгоняли старуху» — воплощение уходящего года ¹⁰⁸. Наполняя улицы беспорядочным весельем, ватаги в «косматых сатирских харях» останавливались перед каждым домом и требовали выкупа. Ряженые кривлялись, плясали и прыгали, колотили в ведра, миски, противни и всевозможные гремящие

предметы. Неимоверный шум с петушиными криками и кошачьими воплями поднимали для нейтрализации нечистой силы: считали, что чем больше грохота и треска, тем вернее она рассеется (обрядовый шум).

Ритуальный смысл шаривари постепенно забывали. Обряд переродился в жестокое осмеяние человека, чей брак считали ненормальным. Дикий кошачий концерт исполняли под окнами пожилого вдовца, который женился на юной девушке, или вдовы, заключившей брачный союз с молодым человеком. Жестоко потешались над мужем, которого поколачивала сварливая супруга, глумились над скрягой или женщиной легкого поведения — теми, кто нарушал общепринятые нормы.

Судя по иллюстрации во французском аллегорическом «Романе о Фовеле», написанном Жерве де Бю между 1310 и 1314 гг., шаривари сродни дьяблериям: те же демонские маски, та же кухонная утварь, предназначенная для шумовых эффектов, те же буйство и непристойные шутки ряженных (табл. 68, 1)¹⁰⁹. На рисунке орава маскированных устроила шаривари по поводу свадьбы героя романа — безобразного бурого коня Фовеля, олицетворявшего Обман, Вероломство и другие пороки. После того как Дама Фортуна отказала ему в своей руке, Фовель женится на Тщетной Славе.

Рисунок разделен на три регистра. Вверху Фовель, представленный в лошадином обличье, входит в опочивальню к новобрачной. В двух нижних сценах толпа беснующихся участников шаривари запрудила улицу перед домом супругов. Из окон выглядывают горожане, обеспокоенные шумом. Среди ряженных видим обезьяну, шута, чудищ в кошачьих личинах. Бородатый «демон» в докторском берете, но со звериными ушами и хвостом, приплясывает, бесстыдно заголившись. Здесь же «клирик» ударяет колотушкой по сковороде. Вместо музыкальных инструментов пущены в ход предметы домашнего очага: насмешники стучат колотушками по сковородам и тазам, звонят в коровьи колокольчики, бьют в металлические чашки. Один игрок скребет по котелку крюком для нанизывания мяса, другой таким же крюком водит по струнам виолы.

Не одобряемые духовенством шаривари с их «карнавальной свободой» иногда приводили к скандальным происшествиям. Так, в Авиньоне молодоженов, дочиста ограбленных в собственном доме, вынудили уплатить выкуп серебром, которое тут же употребили на устройство шаривари (1337 г.). По сведениям синодальных статуты, ряженые сопровождали новобрачных до церкви и провожали домой после венчания под звуки душераздирающего кошачьего концерта. Торжество заканчивали общим пиром¹¹⁰.

Антропоморфные маски

Между зоо- и антропоморфными масками не существовало четкой грани, звериные личины «очеловечивали», человеческим — придавали черты чудовищности. Пример синтеза тех и других признаков — костюмы демонов. «Инии лица своя и всю красоту человеческую, по образу и подобию Божию сотворенную, некими лярвами (от лат. Larva — маска) или страшилами, на диавольский образ пристроенными, закрывают, стряшаше или утешающе людей» (Иннокентий Гизель. Синописис. Конец XVII в.)¹¹¹.

В первой половине XI в. новгородский епископ Лука Жидята наставлял свою паству (Пouchение к братии): «Москолудство вам, братие, не лепо имети»¹¹². Из раскопок в Новгороде происходит 11 кожаных антропоморфных масок-«скурат» XII—XIV вв.¹¹³. Особенно интересна ритуальная маска конца XII в., расписанная красками. Возможно, ее носили на языческих игрищах в честь небесных светил. «Машкара» изображает смеющееся мужское лицо с небольшой бородкой и закрученными кверху усами. На лбу большим красным кругом обозначено солнце, испускающее красные, желтые и белые лучи; к нему примыкает желтый полумесяц. С обеих сторон светило «стерегут» фантастические существа, похожие на драконов¹¹⁴. Солярные маски употребляли в календарной обрядности народов Европы. В день св. Мартина — праздник окончания сбора урожая и наступления зимы — в Люцерне (Швейцария) устраивали игры с жареным гусем. Их участники надевали круглолицые «солнечные маски», окруженные лучами¹¹⁵. На Мартина возжигали костры, связанные с культом солнца, а по деревням из дома в дом ходили ряженые.

Остальные новгородские «наличники», среди которых встречены и маленькие детские, довольно примитивны. Они представляют собой лоскут кожи овальной или яйцевидной формы с прорезями для глаз, носа и рта (зубы намечены зигзагообразной линией, нос-клапан иногда пришит) и напоминают святочные маски Русского Севера (ср. архаичные деревянные личины Вологодчины)¹¹⁶. Близка святочным и резная из дерева маска XII в., обнаруженная при археологических исследованиях в Ополе (Польша)¹¹⁷.

Благодаря археологии, можно представить, как выглядели новгородские ряженые — те «окрутники» и «кудесники», которые на святочных и масленичных карнавалах толпами ходили по улицам с нескромными песнями и плясками, гадая о будущем и смущая благочестивых горожан страшными «харями». Маскированных побаивались, наделяя магической силой: в воображении народа — это кудесники, колдуны.

В XV в. в антропоморфных масках играли актеры западноевропейского светского литературного театра. Парижский манускрипт с комедиями Терен-

ция содержит полезные сведения по истории мизансцены в Средние века. В верхней части фронтисписа показан театр в Риме с актерами в комических масках, музыкантами и зрителями (табл. 68, 2)¹¹⁸. Идет представление одной из комедий: на переднем плане оживленно жестикулируют четверо гротескных персонажей — «имитаторы человеческих дел» — в разноцветных личинах и красных колпаках. Черты смеющихся масок гиперболически преувеличены: у них длинные носы, рты широко растянуты.

«Лиственный человек». Вегетативные демоны, дарующие плодородие, могли принимать антропоморфный облик. На маргинальном рисунке северофранцузской Библии изображен бородатый человек, опирающийся на палку. Листья, собранные над головой гнома, образуют подобие короны (табл. 64, 6)¹¹⁹.

Персонажи, убранные ветками и цветами, отражали древние поверья о благодетельных духах поля, урожая и леса. Под разными названиями («майский король», «зеленый человек», «Джек в зелени» «зеленый Юрий», «дикий человек» и др.) они принимают участие в европейской весенней обрядности. Закутанный в зелень юноша со срубленным деревцем в руках персонифицировал возрождение растительности. «Дикого человека» водили от дома к дому, где ему вручали подношения; драматизированное действие включало «охоту на дикаря» с инсценировкой его казни и воскресения: носимый им каркас, увитый зеленью, топили, а его самого символически разрывали, коллективно обрывая с него листву. «Зеленому королю» приписывали умение вызывать дождь: чтобы животворная влага напоила поля, ряженого окатывали водой (провокационная магия: земные воды провоцируют воды небесные)¹²⁰. В Хорватии и Словении во время обхода усадеб «зеленый Юрий» молча подпрыгивал, чтобы выше вырос лен¹²¹. Анимистические воззрения на растения как на живые существа, которые обладают способностью чувствовать, переходить с места на место и превращаться в человека, повлияли на создание гибридных образов людей с вегетативными придатками. В основе готического гротеска лежала нерасчлененность, недифференцированность личности и того, что лежало за ее пределами, — животного и растительного природного мира.

«Дикий человек» — излюбленная фигура нюрнбергского карнавала¹²². В XIV–XVI вв. маска «дикаря» популярна в придворных балетах-момериях. Вероятно, на французском костяном гребне XV в. с галантными сценками представлена игра о королеве мая (табл. 64, 7)¹²³. В центре композиции, распустив волосы, танцует декольтированная дама в тюрбане и длинном платье с разрезом спереди. Ее свита облачена в костюмы, украшенные листьями. По сторонам танцовщицы весело отплясывают двое мужчин в

высоких шапках, их сопровождают шут с погремушкой и музыкант, играющий на барабане и флейте.

В дворцовых маскарадах традиционный образ «человека в листе» подвергся радикальному переосмыслению. В куртуазной литературе дикий человек — абориген легендарных стран Востока, покоренных Александром Великим, или обитатель непроходимых лесных чащ. С этим похитителем пригожих девушек нередко вступают в единоборство добрые рыцари. Дикарь олицетворял животные импульсы, низменные страсти — антитезу рыцарскому вежеству. Находясь вне культуры, он воплощал необузданные природные силы, это — противостоящий куртуазии образ социального беспорядка. Его маска неотделима от стремительных неистовых плясок. Грубобуффонная жестикация, вызывающе шумное поведение, комическая эксцентрика сближали дикого человека с карнавальными демонами. В 138-й главе «Хроник» Фруассар рассказал о трагическом «Бале пылающих»: в 1393 г. на празднестве по случаю свадьбы одной придворной дамы Карл VI и четверо вельмож вырядились дикарями, чтобы поразить гостей. Они ворвались в пиршественный зал, начали бегать, взявшись за руки и испуская ужасающие вопли. Герцог Орлеанский, желая отгадать, кто скрывается под масками, нечаянно поджег факелом костюмы из пеньки. Удалось спасти только короля, его партнеры сгорели заживо¹²⁴.

Примечания

¹ Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле... С. 46, 47.

² Даркевич В. П., Монгайт А. Л. Старорязанский клад 1966 г. // СА. 1967. № 2. С. 218—291. Рис. 7; Произведения искусства в новых находках советских археологов. М., 1977. С. 190, 191. Илл. 3.

³ Gotländska stenmästare. Malmö, 1959. Sid. 90.

⁴ Gutowski M. Komizm w polskiej sztuce gotyckiej. Warszawa, 1973. S. 116.

⁵ Svanberg J. Gycklarmotiv i romansk konst och en tolkning av portalrelieferna på Härja kyrka. Stockholm, 1970. P. 103, 104; Carlsson F. The Iconology of Tectonics in Romanesque Art. Hässleholm, 1976. P. 95.

⁶ См: Ельницкий Л. А. Византийский праздник брумалий и римские сатурналии // Античность и Византия. М., 1975. С. 345.

⁷ Грубер Р. И. История музыкальной культуры. Т. I, ч. 2. С. 228.

⁸ Cottas V. Le théâtre à Byzance. Paris, 1931. P. 14.

⁹ См: Иванов В. В. Из заметок о строении и функциях карнавального образа // Проблемы поэтики и истории литературы. Саранск, 1973. С. 50. В «Истории о великом князе Московском» Курбский сообщает, что князь Михаил Петрович Репнин за отказ плясать в маске вместе со скоморохами на царском пиру был убит

во время всенощного бдения в церкви «близу самого алтаря стояща». См.: Переписка Ивана Грозного с Андреем Курбским. М., 1981. С. 377. Комм. В. Б. Кобрин и Я. С. Лурье.

¹⁰ Лосев А. Ф. Античная мифология в ее историческом развитии. М., 1957.

¹¹ Mannhardt W. Die Korndämonen. Berlin, 1968.

¹² Фрэзер Дж. Дж. Золотая ветвь. М., 1928. Вып. 3; Пропп В. Я. Русские аграрные праздники. Л., 1963.

¹³ Mesnil M. La fête masquée: Dissimulation ou affirmation? // Cultures. Paris, 1976. V. III, N 2. P. 14–18.

¹⁴ Baltrušaitis J. Réveils et Prodiges: Le gothique fantastique. Paris, 1960. P. 213. Fig. 12.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Strutt J. Sports and Pastimes... P. 252.

¹⁷ См.: Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр: Очерки истории. От истоков до середины XVIII в. Л., 1979. С. 91.

¹⁸ Champfleury J. Histoire de la caricature au Moyen âge. Paris, 1871. P. 132; Foulet L. Le Roman de Renard. Paris, 1914. P. 531–534.

¹⁹ Веселовский А. Н. Разыскания в области русского духовного стиха. СПб., 1883. Вып. VII: Румынские, славянские и греческие коляды. С. 162.

²⁰ Schultz A. Deutsches Leben im XIV. und XV. Jahrhundert. Prag; Wien; Leipzig, 1892. H. 2. Abb. 438.

²¹ Календарные обычаи...: Весенние праздники. С. 35.

²² См.: Рождественский Н. В. К истории борьбы с церковными беспорядками, отголосками язычества и пороками в русском быту XVII в. // Чтения в Об-ве истории и древностей российских. М., 1902. Кн. 2. С. 24.

²³ В виде быка представляли Диониса, «ревущих» богов-громовержцев и астральные божества. Подвески-амулеты с изображением бычьей головы (XI–XII вв.) известны у восточнославянского племени радимичей.

²⁴ Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. С. 35, 36.

²⁵ Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы: Зимние праздники. М., 1973. С. 84, 85.

²⁶ Липец Р. С. Образ древнего тура и отголоски его культа в былинах // Славянский фольклор. М., 1972. С. 106.

²⁷ Фрэзер Дж. Дж. Золотая ветвь. М., 1928. Вып. 3. С. 172.

²⁸ См.: Пропп В. Я. Русские аграрные праздники. С. 111, 112; Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. С. 36.

²⁹ Календарные обычаи...: Весенние праздники. С. 278.

³⁰ Фрэзер Дж. Дж. Золотая ветвь. М., 1928. Вып. 3. С. 168, 169.

³¹ Der Nersessian S. Armenian Manuscripts in the Walters Art Gallery. Baltimore, 1973. Pl. 37, 50 (Евангелие. Киликия, монастырь Ромкла, 1262 г. Художник Торос

Рослин. Уолтерс галерея в Балтиморе, MS.W.539, f. 8); *Геворгян А.* Ремесла и быт в армянских миниатюрах. Ереван, 1973. Табл. XXXIX, 8.

³² *Петросян Э. Х.* Театральные и плясовые черты в средневековых армянских миниатюрах: Дис...канд. ист. наук. Ереван, 1967. РГБ. С. 40, Рис. 10; 11.

³³ Там же. С. 51, 52.

³⁴ *Лисициан С.* Старинные пляски и театральные представления армянского народа. Ереван, 1958. Т. 1. Табл. CXXVII.

³⁵ *Rickert E.* Chaucer's World. N. Y., 1948. P. 218, 219.

³⁶ *Baltrušaitis J.* Réveils et Prodiges... P. 211. Fig. 11.

³⁷ *Verdon J.* Fêtes et divertissements en Occident durant le haut Moyen âge // Journal of mediaeval History. Amsterdam, 1979, V. 5, N 4. P. 309, 310.

³⁸ In: *Kuret N.* Košuta-cervula // Arheološki vestnik. Ljubljana, 1978. Т. XXIX. S. 498, 499.

³⁹ См.: *Грубер Р. И.* История музыкальной культуры. Т. I, ч. 1. С. 367.

⁴⁰ Календарные обычаи...: Зимние праздники. С. 199, 200.

⁴¹ *Rudwin M. J.* The Origin of the German Carnival Comedy. N. Y., 1920. P. 34.

⁴² *Филип Я.* Кельтская цивилизация и ее наследие. Прага, 1961. С. 174. Табл. XXV; *Gaignebet C., Florentin M.-C.* Le Carnaval. Paris, 1974. P. 135, 136.

⁴³ *Rowland B.* Animals with Human Faces: A Guide to Animal Symbolism [S. 1] 1973. P. 96.

⁴⁴ *Лисициан С.* Старинные пляски... Табл. CXXVIII, 2; Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы: Летне-осенние праздники. М., 1978. С. 92.

⁴⁵ *Грубер Р. И.* История музыкальной культуры. Т. I, ч. 2. С. 313; *Cohen G.* Mélanges d'histoire du théâtre du Moyen âge et de la Renaissance. Paris, 1950. P. 68.

⁴⁶ *Rowland B.* Animals with Human Faces. P. 98, 99.

⁴⁷ *Чичеров В. И.* Зимний период русского народного земледельческого календаря XVI—XIX вв. М., 1957. С. 196.

⁴⁸ Календарные обычаи...: Весенние праздники. С. 56.

⁴⁹ *Крюкова Т. А.* «Вождение русалки» в с. Оськине Воронежской обл. // СЭ. 1947. № 1. С. 191, 192.

⁵⁰ Календарные обычаи...: Весенние праздники. С. 239.

⁵¹ *Фрейденберг О. М.* Миф и литература древности. М., 1978. С. 511.

⁵² *Филип Я.* Кельтская цивилизация... С. 156, 177. Табл. XVIII.

⁵³ Младшая Эдда / Изд. подгот. О. А. Смирницкая и М. И. Стеблин-Каменский. Л., 1970. С. 58.

⁵⁴ *Фрээр Дж. Дж.* Золотая ветвь. М., 1928. Вып. 3. С. 175.

⁵⁵ *Джанелидзе Д. С.* Грузинский театр с древнейших времен до второй половины XIX в. Тбилиси, 1959. С. 57, 58, 60, 61, 65, 66.

- ⁵⁶ Чичеров В. И. Зимний период... С. 78—80.
- ⁵⁷ См.: Ельницкий Л. А. Византийский праздник брумалий... С. 346.
- ⁵⁸ Rudwin M. J. The Origin of the German Carnival Comedy. P. 32.
- ⁵⁹ Фрэзер Дж. Дж. Золотая ветвь. М., 1928. Вып. 3. С. 162—165; То же. М., 1980. С. 496—499
- ⁶⁰ Debidour V. H. Le bestiaire sculpté du Moyen âge en France. Paris, 1961. P. 322.
- ⁶¹ Rowland B. Animals with Human Faces. P. 165.
- ⁶² Токарев С. А. Религиозные верования восточнославянских народов XIX — начала XX в. М.; Л., 1957. С. 44—46.
- ⁶³ Календарные обычаи...: Зимние праздники. С. 227; Календарные обычаи...: Весенние праздники. С. 203, 247; Фрэзер Дж. Дж. Золотая ветвь. М., 1980. С. 499.
- ⁶⁴ Гоян Г. 2000 лет армянского театра. М., 1952. Т. 2. Рис. 81. С. 278.
- ⁶⁵ Петросян Э. Х. Театральные и плясовые черты... С. 52, 53.
- ⁶⁶ Суна Х. Ю. Древнее действо латышских ряженных // Народный театр. Л., 1974. С. 77.
- ⁶⁷ См.: Шаповалова Г. Г. Сатира и юмор в русских пословицах и поговорках // Русский фольклор: Материалы и исследования. М.; Л., 1957. Т. II. С. 90, 91.
- ⁶⁸ Гоян Г. 2000 лет армянского театра. Т. 1. Табл. I, 4; Геворгян А. Ремесла и быт в армянских миниатюрах. Табл. ХLI, 1, 6.
- ⁶⁹ Гоян Г. 2000 лет армянского театра. Т. 1. С. 371, 372, 529.
- ⁷⁰ Там же. Т. 2. С. 487.
- ⁷¹ Щепкина М. В. Миниатюры Хлудовской псалтири. М., 1977. Л. 19 об.
О масках собак см.: Даркевич В. П. Светское искусство Византии: Произведения византийского художественного ремесла в Восточной Европе. X—XIII вв. М., 1975. С. 212—215.
- ⁷² Тура А. В. Символика зайца в славянском обрядовом и песенном фольклоре // Славянский и балканский фольклор: Генезис, архаика, традиции. М., 1978.
- ⁷³ Джанелидзе Д. С. Грузинский театр... С. 57.
- ⁷⁴ Welsford E. The Court Masque. N. Y., 1962. P. 72.
- ⁷⁵ Randall L. M. C. Images in the Margins of Gothic Manuscripts. Berkeley; Los Angeles, 1966. Fig. 20—24.
- ⁷⁶ Millar E. G. Bibliothèque de la National Gallery of Victoria à Melbourne // Bulletin de la Société française de reproductions de manuscrits à peintures. Paris, 1925. IX année. Pl. VII, d.
- ⁷⁷ Cohen G. Mélanges d'histoire du théâtre... P. 66.
- ⁷⁸ Der Nersessian S. Armenian Manuscripts... Pl. 34; 35, 47, 48.
- ⁷⁹ Армянская классическая лирика. Ереван, 1977. Т. 1. С. 105.
- ⁸⁰ Календарные обычаи...: Весенние праздники. С. 159.

- ⁸¹ См.: *Белкин А. А.* Русские скоморохи. М., 1975. С. 170.
- ⁸² Там же. С. 77, 78.
- ⁸³ *Рабле Ф.* Гаргантюа и Пантагрюэль / Пер. Н. Любимова. М., 1966. С. 475, 476.
- ⁸⁴ *Гуревич А. Я.* Проблемы средневековой народной культуры. С. 301
- ⁸⁵ *Геворгян А.* Ремесла и быт в армянских миниатюрах. Табл. XXXIX, 3, 4.
- ⁸⁶ *Хрестоматия по истории западноевропейского театра* / Сост. и ред. С. С. Мокульский. М., 1953. Т. 1. С. 111.
- ⁸⁷ *Джанелидзе Д. С.* Грузинский театр... С. 225, 226.
- ⁸⁸ *Randall L. M. C.* Images in the Margins... Fig. 367.
- ⁸⁹ *Brüggemann F.* Vom Schembartlaufen. Leipzig, 1936. S. 49; *Sumberg S. L.* The Nuremberg Schembart Carnival. N. Y., 1941. P. 109, 110. Fig. 21.
- ⁹⁰ *Gotische Plastik in Europa.* Frankfurt a/M. 1962. Abb. 134, 135 (консоль трансепта собора в Осере. XIV в.).
- ⁹¹ См. гравюру по рисунку Брейгеля Старшего «Святой Иаков и маг Гермоген» в кн.: *Fraenger W.* Hieronymus Bosch. Dresden, 1975. S. 184.
- ⁹² *Brüggemann F.* Vom Schembartlaufen. S. 53; *Sumberg S. L.* The Nuremberg Schembart Carnival. P. 111. Fig. 22.
- ⁹³ *Brüggemann F.* Vom Schembartlaufen. S. 45; *Sumberg S. L.* The Nuremberg Schembart Carnival. P. 112. Fig. 23.
- ⁹⁴ *Sachs H.* Mittelalterliches Chorgestühl. Leipzig, 1964. Abb. 60.
- ⁹⁵ *Borcherdt H. H.* Das europäische Theater im Mittelalter und in der Renaissance. Leipzig, 1935. Abb. 18; 103.
- ⁹⁶ См.: *Хрестоматия по истории западноевропейского театра.* С. 109.
- ⁹⁷ *Gauvin C.* Un cycle du théâtre religieux anglais du Moyen âge. Paris, 1973. P. 351, 352.
- ⁹⁸ Ibid.
- ⁹⁹ *Гуревич А. Я.* Проблемы средневековой народной культуры. С. 282.
- ¹⁰⁰ *Maeterlinck L.* Le rôle comique du démon dans les mystères flamands // *Mercure de France.* Paris, 1910. Т. LXXXVII, N 319. P. 388.
- ¹⁰¹ *Гуревич А. Я.* К истории гротеска: «Верх» и «низ» в средневековой латинской литературе // *Изв. АН СССР.* 1975. Сер. лит. и яз. Т. 34, № 4. С. 321, 322.
- ¹⁰² *Gaspar C., Lyna F.* Les principaux manuscrits à peintures de la Bibliothèque Royale de Belgique. Paris, 1947. P. 2. Pl. CXXV, b.
- ¹⁰³ *Leroquais V.* Les psautiers manuscrits latins des bibliothèques publiques de France. Planches. Mâcon, 1940–1941. Pl. CVIII.
- ¹⁰⁴ *Гуревич А. Я.* «Эдда» и сага. М., 1979. С. 149.
- ¹⁰⁵ *Maeterlinck L.* Le genre satirique dans la peinture flamande. Bruxelles, 1907. Fig. 97.

- ¹⁰⁶ *Maeterlinck L.* L'art et les mystères en Flandre // *Revue de l'art ancien et moderne.* Paris, 1906. Т. 19. Р. 310.
- ¹⁰⁷ Плутувской роман. М., 1975. С. 527 (примеч. С. Ереминой).
- ¹⁰⁸ Календарные обычаи...: Зимние праздники. С. 48.
- ¹⁰⁹ *Martin H.* Les bijoux de l'enluminure à la Bibliothèque Nationale. Paris; Bruxelles, 1928. Pl. 36, XLVIII.
- ¹¹⁰ *Wright Th.* Histoire de la caricature et du grotesque dans la littérature et dans l'art. Paris, 1875. Р. 83–85.
- ¹¹¹ См.: *Белецкий А. И.* Старинный театр в России. М., 1923. С. 28.
- ¹¹² См.: *Фаминцын А. С.* Скоморохи на Руси. СПб., 1889. С. 85.
- ¹¹³ *Арциховский А. В.* Археологическое изучение Новгорода // *МИА.* М., 1956. № 55. С. 36. Рис. 21, 1; *Рыбаков Б. А.* Русское прикладное искусство... Илл. 142.
- ¹¹⁴ *Арциховский А. В.* Раскопки 1956 и 1957 гг. в Новгороде // *СА.* 1958. № 2. С. 231, 232. Рис. 3. Солярные знаки нередки на масках болгарских кукуеров. См.: *Черкезова М.* Български народни карнавални маски. София, 1978.
- ¹¹⁵ Календарные обычаи...: Зимние праздники. С. 179, 180.
- ¹¹⁶ *Чекалов А. К.* Народная деревянная скульптура русского Севера. М., 1974. Илл. 120; 121.
- ¹¹⁷ *Herrmann J.* Zwischen Hradschin und Vineta. Leipzig; Jena; Berlin, 1976. Bild. 76.
- ¹¹⁸ *Martin H.* La miniature française... Pl. 4.
- ¹¹⁹ *Randall L. M. C.* Images in the Margins... Fig. 488.
- ¹²⁰ *Фрэзер Дж. Дж.* Золотая ветвь. М., 1980. Гл. X.
- ¹²¹ Календарные обычаи...: Весенние праздники. С. 266.
- ¹²² *Sumberg S. L.* The Nuremberg Schembart Carnival. Р. 98–106.
- ¹²³ *Koehlin R.* Les ivoires gothiques français. Planches. Paris, 1924. Pl. CXCVIII, 1153.
- ¹²⁴ *Красовская В. М.* Западноевропейский балетный театр... С. 24, 25. Илл. 45. Ср.: рассказ Эдгара По «Лягушонок».



ЧАСТЬ ВТОРАЯ

НАРОД НА ПЛОЩАДИ

ГЛАВА 3

КАЛЕНДАРНЫЕ ПРАЗДНЕСТВА



Произведения искусства позволяют судить о специфической окраске некоторых сезонных праздников, о древних ритуалах как символическом переходе между различными формами космического и социального бытия. Идея смерти и обновления растительности, тления и произрастания обуславливала выработанные веками обряды веселых проводов-похорон зимы и ликующих встреч весны в образах «майского короля» и «майского дерева». Приход весны знаменовали молодая зелень берез, прилет певчих птиц, появление бабочек (табл. 69, 1). Осенние праздники сбора урожая и первого вина принимали вакхический оттенок.

Майский король

В феодальную эпоху возник обычай избрания «майского короля» или «королевы», стадийно более поздний, чем архаический обряд «убийства» «лесного человека». В «Романе об Александре» изображен шуточный кортеж. Главная фигура шествия — юноша в короне и мантии, поддерживаемой двумя пажимами. Впереди бежит шут, ударяя ремнем с узлом на конце по большой бадье-«барабану» (табл. 69, 2). Образ майского короля, «короля-жениха», тождественный «зеленому человеку», здесь лишен черт духа растительности, обычно покрытого ветками и листьями. Никакие атрибуты не напоминают о первичном значении языческого весеннего божества. Скорее перед нами куртуазная потеха знатной молодежи: венценосец обходит свои владения, поздравляя подданных с наступлением желанной весны. Обрядность перерождается в этикетность.

Майского короля или графа выбирали на год из числа богатых молодых людей в награду за первенство в воинских состязаниях. Этот обычай феодального дворянства не был чужд и бюргерству. Первого мая в сопровождении блистательной свиты майский король торжественно въезжал в город, где задавал пиры, возглавлял гильдейские и религиозные процессии¹. Королевские игры, имевшие множество вариантов, были известны большинству европейских народов. В Англии во время майских игр йомены разыгрывали театрализованные представления на тему полной приключений жизни Робина Гуда (известны с конца XV в.), который в народной среде мог иногда заменять майского короля.

Майское дерево

Иногда игре в короля сопутствовало внесение в город майского дерева — символа жизненной силы в природе, эквивалентного «космическому» мировому дереву — воплощению универсальной концепции мира. Письменные источники упоминают о майских деревьях с XIII в.²

Обычай мест блюда, в дни Пасхи
 Там норовил затеять пляски,
 Поужинав, иль хоровод
 Развеселившийся народ.
 Деревья майские сажали
 В ту ночь, звенели смехом дали ³.

Свежесрубленные молодые деревца — атрибуты участников нюрнбергского карнавала (табл. 93, 2). На гравюре Николааса Мелдемана все жители села, покинув дома, собрались на деревенской площади, чтобы радостно отметить приход весны (табл. 69, 3). На переднем плане крестьяне с утрированными накладными (?) носами несутся в быстром хороводе вокруг майского дерева. Это его поздняя модификация — высокий столб с поперечинами на верхушке, на их концах висят венок из цветов, капюшон и башмак ⁴. Ритуальное подвешивание разных предметов к мировому дереву превращено в простую забаву. Парни взбирались по гладкому, вымазанному жиром шесту, чтобы завладеть призами. Добравшийся до верха получал сплетенный девушками венок. Его провозглашали королем праздника и в окружении молодежи с музыкой и песнями вели в харчевню, где устраивали пир.

Сельскохозяйственная магия породила другую разновидность майского дерева — столб с фигурой петуха на верхушке (петух — одна из ипостасей хлебного духа) ⁵. Вокруг него мужчины и женщины танцуют парами под звуки волынки (табл. 69, 3). К столбу привязывали и живого белого кочета. Петух как вестник света, утренней зари, прогоняющий криком нечистую силу, тут равнозначен колесу, символу солнца, которым увенчивали майский шест. Изображение петуха — бдительного стража, что разгонял своим криком демонов ночи и отпугивал мертвецов, помещали на крышах домов, шпилях, флюгерах. Флюгер — петух с золотыми перьями — образ солнца как небесного огня, апотропей, дарующий благоденствие, счастье и плодородие; верили, что петушиный крик предохраняет от болезней. Лужицкие сербы прикрепляли железного петушка к вершине дуба, посаженного посреди селения. Крестьяне танцевали вокруг дерева и прогоняли вокруг него скот, чтобы обеспечить обильный приплод ⁶. В Скандинавии с чучелом петуха на майском шесте, предметом особой гордости деревни, связывали надежды на предстоящий урожай ⁷. Навершие в виде петуха со временем стало трофеем на соревнованиях в ловкости или в стрельбе из лука на стрелковых состязаниях. Того, кто попадал в деревянного петуха (замена жертвоприношения птицы), объявляли «петушиным королем» (табл. 76, 2) ⁸. Птица на верхушке майского шеста — отголосок вертикальной структуры мифопоэтического мирового древа, верхнюю часть которого (ветви) занимали птицы.

Пародийные похороны

Шутливая инсценировка похорон изображена на нижнем бордюре в «Романе об Александре» (табл. 70, 1). На всех участниках церемонии, имитирующей церковный обряд, — длинные хвостатые капюшоны. Смеховое шествие возглавляют пятеро танцующих фигляров, последний из них звонит в колокольчик. На погребальных носилках двое мужчин несут «покойника»; хвост его колпака свесился до земли. Перед носилками пляшет музыкант с бубном, вслед за ними бубфон с парой колокольчиков призывает прохожих помолиться об усопшем. Представлена не чинная и горестная похоронная процессия, а шутовское действо — пародийное дублирование серьезного церемониала с глумлением над «мертвецом». Его провожают с шумом и гамом, дикой музыкой, приплясыванием и кривляньем.

Игра в покойника на святках и масленицу включала отпевание и проводы с шуточными песнями и причитаниями, захоронение, поминки. В своих истоках этот архаичный ритуал означал изгнание старого года и зимы — злого, враждебного человеку и природе начала. Его олицетворяло антропоморфное чучело, кукла, или, что то же самое, — ряженый покойником (у славян — похороны Масленицы, Ярилы и Костромы, в Западной Европе — погребение Карнавала)⁹. В народных обычаях ритуальный смех на похоронах, знаменуя полноту жизни и преодоление смерти, был направлен на приумножение человеческого рода, животных и урожая. Высмеивая бездыханное божество, отгоняли вредоносные силы и саму смерть¹⁰. Магическое попрание смерти смехом свойственно древнеславянским похоронным и поминальным обрядам, культу предков. В «Стоглаве» сказано: «В троичную субботу по селом и по погостом сходятся мужи и жены на жальниках, и плачутся по гробом умерших с великим воплем, и егда скомрахи учнут играти во всякие бесовские игры, и они от плача преставше, начнут скакати и плясати, и в долони бити, и песни сатонинские пети»¹¹.

В земледельческом цикле празднеств гибель языческого бога не была необратимой, она снималась в круговороте времени и поэтому всегда оказывалась ненастоящей. «Вся образность первобытного земледельца проходит под знаком круговых повторений»¹². «Покойницкая игра» вводила момент оживления мнимого мертвеца — смерть превращалась в новое рождение. В общей форме этот мировоззренческий принцип сформулирован М. М. Бахтиным: «Ритуал и образы праздника стремились разыграть как бы самое время, умерщвляющее и рождающее одновременно, переплавливающее старое в новое, не дающее ничему увековечиться»¹³. В «Романе об Александре» слева видим шествие вновь избранного майского короля (табл. 69, 2), а справа — издевательское развенчание старого государя, которого собира-

ются «топить». Налицо строго регламентированная последовательность действий в структуре ритуала. Двое юношей несут на плечах жердь с привязанным к ней сиденьем. Третий тащит на спине головой вниз обнаженного, т. е. посрамленного, лишенного всех регалий молодого человека (табл. 70, 2). Так, во время майских королевских игр в Центральной Чехии юношу в короне «топили» в воде. Маргинальные сценки в «Романе об Александре» связаны с той стадией языческих в основе обрядов, когда «сакральное антиповедение вырождается в антиповедение собственно ритуальное, когда сохраняется сама функция действий при утрате их семантики»¹⁴.

Заклинание весны

«И дару божию хлебу ругаются — всяко животно скотское и звериное и птичье пекут», — гласит царская грамота 1648 г., направленная против народных суеверий¹⁵. В рязанском Евангелии привлекает внимание одна из заглавных буквиз: мужчина в парадном облачении, в декоративной короне («весенний царь»?) держит по птице в поднятых вверх руках (рис. 38)¹⁶. Рисунок напоминает обряд, который был распространен в Центральной России. По крестьянским поверьям, в первый весенний праздник — сороки (9 марта, день сорока мучеников севастиийских) птицы прилетают из теплых стран. В этот день девочки и мальчики приносили на огороды выпеченных из ржаного теста «жаворонков» (или «куликов») с распростертыми крылышками, как бы летящих (ср. инициал). То поднимая, то опуская птичек, они пели «веснянки»:

Летел кулик	Или:	Жаворонки, жавороночки!
Из-за моря,		Прилетите к нам,
Принес кулик		Принесите нам
Девять замков.		Лето теплое,
«Кулик, кулик!		Унесите от нас
Замыкай зиму,		Зиму холодную;
Отпирай весну —		Нам холодная зима
Теплое лето» ¹⁷ .		Надоскучила,
		Руки, ноги отморозила! ¹⁸

С теми же приветственными песнями-заклинаниями ребяташки обходили дома деревни. В заключение, собравшись вместе, они съедали жаворонков (модификация жертвоприношения). Жаворонок, «отмыкавший» весну, связывал воедино небо и землю. В облике священной птицы — провозвестницы весенних радостей и счастья — закликали весну на Украине. В Греции дере-

вянная фигура ласточки — необходимая принадлежность благопожелательного обхода ¹⁹.

Другой инициал рязанского Евангелия (л. 193 об.) изображает человека с желтыми кольцообразными предметами в воздетых руках, возможно, обрядовыми калачами ²⁰.

Не исключено, что со смеховой пасхальной обрядностью связан инициал «Р» новгородского Евангелия 1355 г. (ГИМ, Син. 70, л. 48). Инициал выполнен в виде человеческой фигуры, обливающейся водой из бадьи (сверху надпись: «Обливается водою»). Шутовские обливания, «вметание» в воду, распространенные в период пасхальных игрищ, восходили к магической обрядности вызывания дождя. В пасхальном цикле древнее почитание воды как очистительного и целебного средства, связанное с идеей весеннего возрождения природы, слилось с темой воскресения Христа.

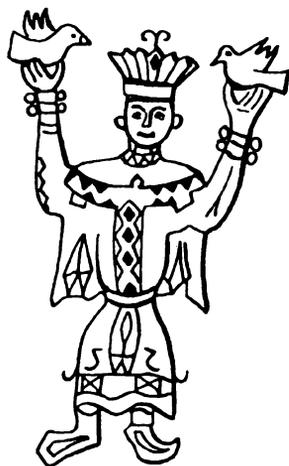


Рис. 38. Персонаж с птицами
Инициал. Евангелие недельное (л. 213 об.). Рязань, 1544 г. (хранилось в библиотеке Боголюбова монастыря Владимирской губернии)

«Славянский Вах»

При археологических раскопках экспедицией М. К. Каргера города Изяславля в Волынском княжестве, сожженного монголо-татарами в 1240 г., была найдена необычная керамическая статуэтка. Толстый бородатый мужчина в княжеской сферической шапке с меховым околышем сидит верхом на бочке, держа вместительную чашу (табл. 70, 3).

Фигурка приводит на память масленичное «погребение Бахуса». Еще в прошлом веке этот обряд справляли в Чехии. Бахуса — исполинского роста мужчину неподобной толщины — усаживали верхом на бочке в углу трактира с кружкой пива в руке. Вокруг ненасытного пьяницы и обжоры все было убрано зелеными ветвями, знаменами, бумажными гирляндами. Затем следовала инсценировка погребения: умершего Бахуса парни клали на носилки, оплакивали и произносили траурные речи, после чего выносили во двор и «предавали земле», сбрасывая в кучу золы (мотив глумления над зимой-смертью) ²¹.

Масленичный персонаж под названием Бахус известен в Польше. В Иорданове (Подгалье) в канун Великого поста парни возили на санях или телеге бочку, на которой сидел их товарищ в обличье Бахуса. Вдовы, не вышедшие замуж в прошлом году, доставляли Бахуса в корчму, где давали ему выкуп ²².

Во Франции на празднике завершения сбора винограда чествовали хозяев прессов, восседавших на бочке, как на троне: их носили на руках, дарили им букеты цветов²³. Возможно, в персонаже на бочке отражены представления о каком-то дохристианском божестве с дионисийской функцией. Ему поклонялись на «еллинских» празднествах окончания осенних сельскохозяйственных работ, подобных древнеримским сатурналиям с их шуточной игрой в царей. Плясания «над бочками и корчагами» порицают в «Стоглаве».

Как бы ни трактовать статуэтку из Изяславля, несомненна ее связь с народно-праздничной пиршественной темой. На картине Брейгеля «Битва Карнавала с Великим Постом» на винной бочке, как на коне, выезжает Карнавал — ражий детина с вертелом вместо копья, одетый в голубую куртку, лопающуюся под напором его телес (табл. 98, 3).

Примечания

¹ Аничков Е. В. Весенняя обрядовая песня... Ч. II. С. 73—75.

² Фрэзер Дж. Дж. Золотая ветвь. М., 1980. С. 145.

³ Фламенка / Изд. подгот. А. Г. Найман. М., 1983. С. 85, 86.

⁴ Schultz A. Deutsches Leben... Н. 1. Abb. 194. В разновидность майского дерева превращена мачта ладьи на картине Босха «Корабль дураков». Один из членов безумного экипажа карабкается по шесту, чтобы срезать привязанную к верхушке жареную птицу. В дидактической трактовке майское дерево стало одним из атрибутов человеческой глупости.

⁵ Фрэзер Дж. Дж. Золотая ветвь. М., 1980. С. 499—501.

⁶ Там же. С. 140.

⁷ Календарные обычаи...: Летне-осенние праздники. С. 96.

⁸ Фрэзер Дж. Дж. Золотая ветвь. М., 1928. Вып. 4. С. 142.

⁹ Максимов С. В. Нечистая, неведомая и крестная сила. СПб., 1903. С. 300—302; Берков П. Н. Русская народная драма XVII—XX вв. М., 1953. С. 69; Чичеров В. И. Зимний период... С. 202—206.

¹⁰ Пропп В. Я. Фольклор и действительность. М., 1976. С. 188 сл.

¹¹ Стоглав. СПб., 1863. С. 140.

¹² Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. Л., 1936. С. 255.

¹³ Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле... С. 92.

¹⁴ Успенский Б. А. Антиповедение в культуре древней Руси // Проблемы изучения культурного наследия. М., 1985. С. 329.

¹⁵ См.: Афанасьев А. Н. Древо жизни // Афанасьев А. Н. Избранные статьи. М., 1982. С. 159.

¹⁶ Стасов В. В. Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени. СПб., 1887. Табл. LXXXV, 13.

¹⁷ См.: Шейн П. В. Великорус в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т. п. СПб., 1898. Т. I, вып. 1. С. 337; Максимов С. В. Нечистая, неведомая и крестная сила. С. 354, 355.

¹⁸ См.: Аничков Е. В. Весенняя обрядовая песня на Западе и у славян. СПб., 1903. Ч. I. С. 93, 94.

¹⁹ Там же. С. 94, 219.

²⁰ Стасов В. В. Славянский и восточный орнамент... Табл. LXXXV, 9.

²¹ Водовозова Е. Н. Жизнь европейских народов. СПб., 1883. Т. III. С. 414.

²² Календарные обычаи...: Весенние праздники. С. 205.

²³ Календарные обычаи...: Летне-осенние праздники. С. 33.



ЧАСТЬ ВТОРАЯ

НАРОД НА ПЛОЩАДИ

ГЛАВА 4

СОСТЯЗАНИЯ И ИГРЫ



Стилю средневековой жизни отвечало пристрастие к разнообразным подвижным играм как на открытом воздухе, так и комнатным. Эти увеселения, связанные с праздничной площадной атмосферой, доставляли искреннюю радость самим участникам и не нуждались в зрителях.

«Играющий человек» стремился выявить все стороны своей натуры: силу и выносливость, быстроту реакции и ловкость, находчивость и богатство фантазии. Ярмарочно-балаганские развлечения простого люда имели много общего с забавами при феодальных дворах. Вместе с тем игры воспринимались как жизнь в миниатюре (шахматные сражения ассоциировались с настоящими битвами), отражали профессиональные занятия общества: так, военный спорт и турниры характерны для рыцарского быта. Средневековые потехи не только играли коллективизирующую тренирующую роль, но сохраняли мирозерцательное значение: «В образах игры видели как бы сжатую универсалистическую формулу жизни и исторического процесса: счастье — несчастье, возвышение — падение, приобретение — утрата, увенчание — развенчание... Это касается не только карт, костей и шахмат, но и других игр, в том числе спортивных (игра в кегли, игра в мяч) и детских игр»¹. В дидактическом аспекте массовые игры — образ лишенного разума, оглушенного человечества, одержимого суетными, низменными интересами.

Многие развлечения взрослых сближались с шумными детскими играми: беря на себя роль взрослых, дети воспроизводили их деятельность и систему отношений в обществе. Задолго до создания энциклопедически полной картины Брейгеля Старшего «Детские игры» (1560 г. Вена, Историко-художественный музей), в которой насчитывают до 80 наименований детских игр, бесчисленные вариации тех же забав появились в маргинальных рисунках. Следуя средневековой традиции, Брейгель вместо детей изображает человечков, отличающихся от взрослых лишь меньшими размерами, игнорирует специфику образа ребенка. Вероятно, художник разделял средневековые воззрения: детство определялось как некий асоциальный статус, в ребенке видели несовершенное существо, неподвластное социокультурным нормам. Подчеркивали глупость ребенка, его необузданность и непредсказуемость поступков: недаром в картине Брейгеля усматривают аллегорическую безумную и алогичную человеческую жизнь.

Состязания в силе

Проявлением типичного для средневековья культа физической мощи была страсть к силовым единоборствам. Мужские соревнования в силе — не просто игры, но и военные тренировки.

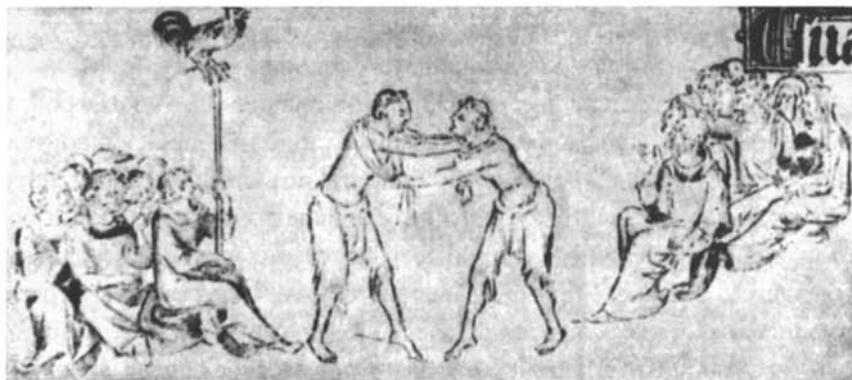


Рис. 39. Борцы. «Псалтирь королевы Марии» (f. 160 v)

Борьба. Атлеты вели поединок стоя, обхватив друг друга за талию или поперек тела руками крест-накрест. Побеждал тот, кто первым ставил соперника на колени или повергал наземь. Боролись обнаженными до пояса и босиком, широкие штаны засучивали до колен (табл. 71, 1) ². Площадные силачи Византии на подставках-пьедесталах состязались в набедренных повязках (табл. 71, 2) ³. Вступали в схватку и не снимая одежды (табл. 71, 3) ⁴. В «Псалтири королевы Марии» борются «на поясах», накинув матерчатые жгуты на плечи противника. Победитель получал в награду петуха или барана, воплощавших бойцовские качества (рис. 39) ⁵.

Был как никто в стрельбе удал,
В борьбе всегда барана брал,
С любимым готов схватиться ⁶.

Борцы в романской скульптуре символизировали Гнев — один из смертных грехов, служили аллегорией Раздора (табл. 71, 4, 5) ⁷. Иной раз их изображали хватающими друг друга за волосы и бороды, но чаще — в борьбе по всем правилам. На столбе портала церкви в Суйаке три пары борцов размещены по вертикали. Их считают персонификацией Раздора и Гнева, так как на другой стороне столба в ожесточенной битве переплелись демонические чудовища (табл. 71, 5) ⁸. Напротив, по иному толкованию борцы, попирающие драконов, в тектонической композиции столба означали духовную силу верующих, которая, в противовес дьявольским козням, поддерживает здание вселенской церкви. Подтверждением служит внешность соперников: бородатый мужчина преклонных лет схватился с молодым атлетом. Согласно комментаторам Библии (Рабан Мавр, Гуго Сен-Викторский), старцы и отроки воплощали могущество Господа ⁹. «Слава юношей — сила их, а украшение стариков — седина» (Притч., 20, 29).



Рис. 40. Солнце и его «дети»

«Домашняя книга». Германия, XV в. (на заднем плане изображены силовые состязания: метание камней, борьба, фехтование на шестах)

В Часослове XIV в. за исходом единоборства борцов следит птица с подковой в клюве (табл. 71, 3) — возможно, неумелое изображение страуса, который, согласно bestiариям, способен съесть железные подковы.

В силовой игре под названием «rick-a-back» (на спине) соревновались две пары. Верхний участник состязания, оседлав своего партнера, должен был стащить противника с его «коня» (табл. 72, 1, 2)¹⁰. У Брейгеля в «Детских



Рис. 41. Игры с метанием камня. «Псалтирь Лутрелла» (f. 198)

играх» верхние мальчики ведут борьбу, держась за ремень. В пародийных сценках роль борцов исполняли обезьяны (Легендарий, БАН, F. 403, f. 111). В «Романе об Александре» (л. 3) двое юношей, размахивая руками, пытаются столкнуть друг друга со скамейки.

Перетягивание. Игроки садились на землю и упирались подошвами в подошвы визави. В обе руки брали палку (табл. 72, 3) или кольцо из толстой веревки (табл. 72, 5) и старались перетянуть соперника на свою сторону¹¹. Буквица новгородского Евангелия изображает «добрых молодцев» с горизонтальной длинной жердью, которые прилагают все силы, чтобы потеснить друг друга (табл. 72, 6)¹². Аналогичные сценки силовых состязаний с шестом находим в западноевропейской маргинальной иллюстрации (табл. 72, 4)¹³.

Метание камней. Техника бросания увесистого камня была близка толканию ядра в современном спорте (рис. 40, 41; табл. 72, 7)¹⁴. С XII в. эти соревнования стали особенно популярны во Франции¹⁵. На нижнем маргине «Псалтири Лутрелла» мужчина в капюшоне, с перчаткой в левой руке готовится метнуть камень от условной черты, отмеченной палкой. Вторым участником состязания следит, чтобы метатель не переступил черту, тогда как третий, в которого направлен бросок, закрыл голову рубахой. В чем заключалась эта игра, — не совсем ясно (рис. 41).

Состязания в ловкости

Прыжки. В «Романе об Александре» представлены состязания по прыжкам с разбега. Один из участников разбегается; второй судит, указывая на черту отталкивания; третий юноша показан в позе приземления (табл. 73, 1).

Практиковали и прыжки в длину с шестом. В «Романе об Александре» прыгун начинает разбег, держа перед собой шест, равный его росту (табл. 73, 2). Левая рука, на которую во время прыжка придется вес всего тела, помещена ниже правой. На бегу шест втыкали в землю и отталкивались им, описывая в воздухе дугу.

Ходули. Состязания на ходулях приурочивали к сезонным праздникам. Верили, что увеличение человеческого роста ходулями способствовало высоте будущих колосьев¹⁶. Придя в Коломну и став в Голутвине монастыре, великий князь Иван Васильевич совершил заклиательные обряды (1545 г.): «И тут была у него потеха: пашню пахал вешнюю и з бояры и сеял гречиху, и иныя потехи: на ходулях ходил и в саван наряжался»¹⁷. Следовательно, забавы молодого Грозного включали и игру в покойника, что напоминает о святочных обычаях ряженых, имитировавших мертвецов.

У Брейгеля в «Детских играх» верхние концы ходулей поднимаются выше головы; на маргинальных иллюстрациях они доходят только до подмышек. К каждой палке привязано по деревянной подножке, на которых ступни остаются свободными, чтобы в случае потери равновесия легко спрыгнуть (табл. 74, 1, 2)¹⁸. На ходулях музицировали (рис. 41)¹⁹, бегали наперегонки, прыгали, танцевали и боролись. Подчас такие состязания переходили в открытую драку (табл. 74, 3). Англичанин Роберт Дарлингтон (1560—1620) в записках о Франции заметил по этому поводу, что «если бы с таким пылом проходил какой-либо серьезный бой, это была бы не битва, а бойня»²⁰. Описывая флорентийские празднества, Вазари упоминает о шедших на ходулях «великанах» в диковинных масках. Они воссоздавали легендарных персонажей, например, «Большого Морганте» — героя поэмы Луиджи Пульчи, появившейся в 1482 г.²¹

Качели любили и дети, и взрослые. В «Романе об Александре» веревка качелей перекинута через блок. Молодой человек, стоящий на земле, раскачивает своего товарища. Третий участник состязания сидит на скамье, выставив вперед левую ногу. Он должен удержать равновесие при стремительном ударе ступни соперника, направленном в его подошву (табл. 73, 3). Подобные соревнования устраивали и без качелей²². Иногда игрок, прини-

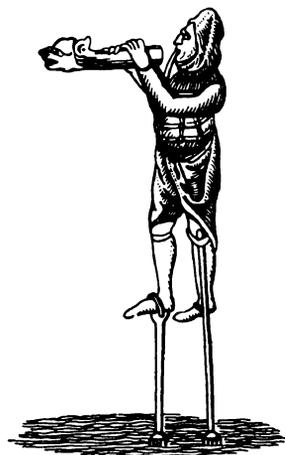


Рис. 42. Музыкант на ходулях

«Генеалогия английских королей». Англия, до 1300 г. (Лондон, Британский музей, Royal MS. 14, B. V).

Прорисовка Дж. Стратта

мавший толчок, садился на спину партнера, который опускался на четвереньки (табл. 73, 4)²³. Во фламандском Календаре ту же забаву дублируют макаки-пародисты²⁴. У Брейгеля в «Кермессе святого Георгия» качели установлены под крытым гумном (табл. 59, 3).

«Качелища» относили к «неподобным безчинным игрищам». На Руси в пасхальную неделю их ставили на лобных местах. «И многие люди приходя качаются и с качелей убиваются до смерти и пропадают меж собою також без покаяния» (Челобитная нижегородских священников 1636 г.)²⁵. По мнению Симеона Полоцкого, на качелях некогда качались в честь языческих богов²⁶. В весенне-летней календарной обрядности взлеты на качелях — ритуальное действие, призванное ускорить рост посевов. Связанное эротической символикой с семейно-брачной магией, оно предохраняло девушек и женщин от тяжелых недугов. В греческих селах качели ставили в доме молодоженов в первое воскресенье после свадьбы. Со временем сакральный смысл качелей забылся²⁷.

Балансирование. В «Романе об Александре» нарисован юноша, балансирующий на круглой в сечении жерди над бадьей с водой. Концы жерди свободно лежат на двух скамьях. В правой руке эквилибрист держит горящий факел, в левой — свечу (табл. 75, 1). Цель упражнения — зажечь свечу и удержать равновесие, не испугавшись. На маргинале в Молитвеннике XIV в. сходный трюк усложнен: сидя над кадкой, наполненной водой, молодой человек обязан зажечь свою свечу от свечи, укрепленной на противоположном конце жерди²⁸.

На маргинальном рисунке «Романа об Александре» юноша, растянувшийся на длинной скамье, склонил лицо над тазом, чтобы схватить ртом плавающий предмет. Его помощник придерживает скамейку (табл. 75, 2). То же упражнение с элементами акробатики представлено в Молитвеннике XIV в. Двое участников, сложив руки ниже колен, заняли концы скамьи. Один из них, лежа на спине и запрокинув голову, делает попытку извлечь губами какую-то вещь из бадьи с водой²⁹.

Ловля ртом висящих булок или лепешек требовала недюжинного терпения (табл. 75, 3)³⁰. Булочку подвешивали на веревке и раскачивали. Тот, кто ухитрялся откусить кусочек, получал в награду всю булочку. На картине Иеронима Босха «Корабль дураков» (около 1500—1510 гг. Париж, Лувр) эта игра — аллегория всепоглощающей Глупости в ее тщетном стремлении к недостижимому. Монах, монашка с лютней — символом Распутства и другие пассажиры никем не управляемого утлого судна, плывущего по житейскому морю, напрасно стараются поймать губами висящий на веревочке каравай.

Подобные игры имели много разновидностей. На правом бордюре в «Псалтири Лутрелла» представлен мужчина с завязанными за спиной руками. В сильном наклоне он пытается схватить зубами круглый предмет в отверстии

**Рис. 43. Соревнование
в ловкости**
«Псалтирь Лутрелла»
(f. 158)

**Рис. 44. Соревнование
в ловкости**
«Псалтирь Лутрелла»
(f. 158 v.)



мраморного столба, а его помощник держит горящую свечу (рис. 43). На обороте того же листа участник состязания, упираясь руками и коленями в лежащий на земле шест, старается дотянуться губами до цветка на верхушке холмика. Преодолев расстояние, отделяющее его от растения, игрок не должен потерять равновесия. Двое его компаньонов удерживают шест ногами в неподвижном положении (рис. 44).

Состязания в меткости

Стрельба из лука в цель носила военно-прикладной характер. Мишенью могли служить перчатка на шесте (табл. 76, 1), живой петух (табл. 76, 4) или его резная фигурка на верхушке майского дерева (табл. 69, 3), коньке крыши или крыле ветряной мельницы (табл. 76, 2)³¹. При точном попадании стрелок получал приз — сбитую вещь. На гравюре по рисунку Брейгеля местом массовых стрелковых состязаний в праздник св. Георгия избран холм у околицы деревни. Лучники осыпают тучей стрел мишень наверху жерди, увенчивающей ветряк (табл. 59, 3). На картине того же художника «Сенокос» (Прага, Национальная галерея) они стремятся попасть в верхушку высокого шеста, установленного на деревенской площади. С XIII в. в чешских городах победителю в стрельбе по деревянным птицам — «птичьему королю» — оказывали царские почести. Моралисты объявляли эти забавы кощунством по отношению к Святому духу — голубю³². Соревнования под названием «стрельба по птицам» получили распространение в Нидерландах в день св. Губерта (3 ноября). Изображения птичек устанавливали на деревьях или верхнем крыле мельницы³³.

Игра с гусем родственна обряду «казнь петуха»³⁴. Живую птицу привязывали к кольшку, воткнутому наклонно в землю, или зажимали ее шею в развилке. С определенной дистанции метали дубинку, изогнутую наподобие бумеранга, норовя снести гусю голову (табл. 76, 3)³⁵. У народов зарубежной Европы жестокие забавы с обезглавливанием гуся происходили в день св. Мартина³⁶, на Масленицу и Троицу³⁷. Победителя провозглашали «королем» и вручали ему убитого гуся.

Военные игры

Де Монтрёйль. Отойдем немного в сторону, мужики собираются играть в квинтану. По-моему, нет забавнее зрелища, чем когда иной пентюх хватится со всего маха оземь, получив добрый удар по плечам.

П. Мериме. Жакерия

В обширной программе воинских упражнений рыцари и горожане видели практическую «школу войны». Под наблюдением опытных наставников молодежь готовили к сражениям, обучая искусству владения оружием и отработывая приемы защиты и нападения в конных и рукопашных схватках. Военными играми увлекались и зрелые мужи, и юноши, не достигшие возраста посвящения в рыцари, и дети, подражающие взрослым.

Квинтана — мишень для тренировок с копьем — известна во Франции с XII в. Она представляла собой чучело врага-сарацина или щит на подставке.

Конный или пеший воин должен был с ходу точно и сильно поразить цель. При игре в квинтану использовали древки копий без железных наконечников; в отличие от турниров, она не связана с серьезным риском.

На маргинальных иллюстрациях XIV в. видим конных рыцарей в боевых доспехах. Они наносят удар копьем или мечом по треугольному щиту на столбе, вкопанном в землю³⁸. В «Романе об Александре» юноша с копьем наперевес бежит к прямоугольной деревянной мишени, которая вращается на поперечной перекладине. Посредине мишени прибита подкова (табл. 77, 1). Его напарник придерживает мешок с песком, привязанный к другому концу вертушки. Задача копейщика — поразить центр щита, иначе горизонтальная планка повернется вокруг и мешок ударит по спине промахнувшегося. О начале состязания возвещает гротескный герольд. В детском варианте игры двое мальчиков тащат игрушечного коня на колесиках. «Всадник» в седле направляет древко в квинтану с подковой (табл. 77, 2). Во французском Легендарии рыцарское упражнение пародирует шут: насмешник готов преломить длинную дубинку-«копье» о золотой с красными полосами гербовый щит (табл. 77, 3).

В «Романе об Александре» удар копьем принимает на себя «живая мишень» — воин в шлеме и броне, защищающей грудь и руки. Он сидит на скамье, скрестив ноги и прикрывшись щитом с фигурой геральдического дракона. Ловко владея щитом, рыцарь должен удержаться на скамье и так отразить нападение, чтобы атакующий не устоял на ногах (табл. 77, 4).

Квинтаной служила бочка с водой, установленная на вертикальном столбе. При неловком попадании она опрокидывалась и обливала участников соревнований. Чтобы не вымокнуть до нитки, они выступали нагишом (табл. 78, 1). В «Часослове Иоанны Эвре» на нижнем бордюре страницы с главной миниатюрой «Поцелуй Иуды» (л. 15 об.) представлена пародийная забава с квинтаной. Она напоминает комические интермедии на королевских празднествах в Англии и Франции. Всадники на козле и баране мчатся к бочонку, закрепленному на столбе. Наездник справа метко попадает в отверстие, сделанное в бочке, левый приподнял копье, не решаясь нанести удар. В контексте страницы копыеносцы на «нечистых» животных соотносятся с темой предательства Иуды. Они разбивают сосуд с вином, ассоциирующийся со страстями Господними (вино — жертвенная кровь Христа). В комической на первый взгляд сценке заключен аллегорический намек³⁹. В английском Миссале из аббатства Шерборн в Дорсете (около 1400 г., л. 216) двое рыцарей персонифицируют Гордыню и Честолюбие. Оседлав осла и животное, похожее на лису, они нацелили копья в предмет с лопастями — вероятно, колесо водяной мельницы. Головные уборы седоков украшены эмблемами Заносчивости — фигурой лебедя и павлиньим хвостом. Поскольку основная миниатюра

тюра на странице — «Воскресение Христа», квинтана входит в число сложных дидактических аллегорий: «мистическая мельница» — символ церкви и таинства евхаристии — подвергается нападению Тщеславия⁴⁰.

Несравненное удовольствие получали от игр с квинтаной на воде. Мощные гребцы направляли лодку вниз по течению к столбу с мишенью, стоящему в реке. Юноша с копьем наперевес занимал корму. При неверном ударе он неизбежно падал в воду на радость толпам зрителей, собиравшихся на берегах. Английский монах Уильям Фитцстефен в «Описании жизни знатных горожан Лондона» (1175 г.) рассказал о подобных забавах лондонской молодежи: «На Пасху бои идут на воде. На сваю в середине реки прикрепляют щит, а потом запускают одну лодку за другой без гребцов, чтобы течение выносило их к свае. На носу лодки стоит юноша, готовый пробить щит копьем. Если сломает копье о щит и не упадет в воду, — считают, что он добился успеха. Если же его оружие не ломается..., то будет сброшен в воду, ибо поток несет ладью с большой силой... На мосту, на берегу и в домах вдоль реки собирается много зрителей, у которых такие случаи вызывают немало смеха»⁴¹. На рисунке в «Романе об Александре» пострадавший выбирается на сушу в одной нижней сорочке. Участников состязания ободряет сирена — рыба, играющая на дудочке (табл. 78, 2). Кроме гребцов, в лодку уселись две дамы — потеха привлекала многих желающих посмеяться. По условиям игры следовало сломать о щит конец копья, а основание древка удержать в руках, чтобы сохранить равновесие. Во время студенческих пасхальных каникул молодежь Лондона устраивала такие соревнования на Темзе. В XIV—XV вв. эта игра в присутствии сеньора была превращена в шуточную повинность для его вассалов и крестьян-арендаторов, собиравшихся жениться⁴².

Поединки пеших бойцов один на один — излюбленный вид военных тренировок. Противники сражались однотипным оружием. Легко одетые, иногда даже босые, молодые люди фехтовали на дубинках, на шестах (рис. 40), рубились мечами (рис. 29) и топориками (табл. 78, 4). Они умело маневрировали с оружием, нанося удары и отражая щитами выпады соперника. Иногда рыцарские турниры проходили на воде (табл. 78, 3).

Игра в турнир представлена в «Книге сокровищ» Латини: двое мужчин, идущих друг на друга, держат на плечах мальчиков с тонкими палочками-копьями и треугольными щитами (табл. 78, 5).

Пародийные турниры

Огромное место в военной подготовке рыцарства занимали турниры, без которых не обходился ни один придворный праздник. Победа в этих показательных единоборствах служила мерилом доблести, сулила славу и почет.

В смеховых турнирах горожане и вилланы пародировали аристократические забавы «людей меча» с их сложившимся ритуалом. Праздничные сражения мастеровых в «рыцарских доспехах» с веселой пирушкой в финале являлись украшением масленичных карнавалов европейских народов⁴³.

На рисунке XV в. (Германия) «рыцарь» на коне, крепко упираясь в ременные «стремена» и отпустив поводья, лихо несется навстречу опасности (табл. 79, 1)⁴⁴. Но вместо блестящих доспехов на нем повседневная крестьянская одежда, вместо тяжелого копья он угрожает граблями, а грудь прикрыл не щитом, а круглой корзиной. Шлем заменила корзина с щелью для глаз, увенчанная не султаном из перьев или дворянским гербом, а стоптанным башмаком (характерная для карнавальнoй поэтики смена «верха» и «низа»; ср. один из сюжетов русской лубочной картинки серии «мира наизнанку»: «Ногами в шляпе хожу, на голове сапог ношу»). Рыцаря сопровождают «пехотинцы» — простые поселяне, вооруженные граблями и вилами.

Шуточное единоборство «достолавных рыцарей» показано и на бордюре северофранцузского Часослова (табл. 79, 2)⁴⁵. Средством комического сдвига служит то же снаряжение всадников: плетеные корзины заняли место шлемов и щитов. Но травестия зашла еще дальше: рыцарь верхом на козле «выбил из седла» своего противника, скакавшего на баране. От сильного удара баран упал на колени, а незадачливый седок перелетел через его голову. В «Орландино» — произведении итальянского макаронического поэта XVI в. Фоленго (Мерлина Кокайо) — описан потешный турнир паладинов Карла Великого. Они галопируют на ослах, мулах и коровах, щиты замещены корзинами, шлемы — ведрами, котелками, кастрюлями⁴⁶. В буффонадах крестьянских турниров с их заездами, падениями и шутовской бутафорией все возвышенное и показное в рыцарском «кодексе чести» оборачивалось своей изнаночной стороной.

Карнавальнoе ристания «в зеленом платье, с соломенным щитом и жердью в руках» входили в число новогодних увеселений. На относящейся к январю странице в «Бревиарии Гримани» крестьяне в ярких праздничных нарядах разделились на две партии (табл. 79, 3)⁴⁷. Двое «рыцарей» в шлемах из лозы, выставив перед собой щиты и длинные дровки, оседлали бочки, установленные на салазках. Враждующие рати тащат салазки на веревках по снегу. Каждую рать сопровождает свой знаменосец. На одном знамени нарисован геральдический орел, на другом — лев. «Герольд» с рогом подает сигнал к сближению противников. Заменявшие лошадей бочки — традиционный образ винопития — связывают веселый спектакль с пиршественной темой. Недаром в карнавальнoх битвах дрались кухонной утварью. В «Гаргантюа и Пантагрюэле» во время войны с Колбасами брат Жан вооружил

солдат полным набором принадлежностей для стряпни: вертелами, жаровнями, каминными решетками, сковородами, противнями, кочергами, щипцами, метлами, котлами, ступками с пестиками.

Забавные турнирные поединки устраивали на городских карнавалах. В нюрнбергской «Книге Шембарта» (XVI в.) под музыку барабанщика, трубача и флейтиста двое закованных в броню рыцарей ринулись друг на друга, изготовив копья с тупыми наконечниками. Шлем одного из них украшен эмблемой беспутства — «мельницей» из игральных карт. Рыцарей волокут на деревянных салазках молодые люди. Возле каждой группы играющих паясничают шут с дубинкой ⁴⁸.

Игры с мячом и шарами

Всевозможные подвижные игры на открытом воздухе — в мяч, шары, кегли — любили люди всех возрастов. Эти забавы не требовали обширного пространства. Во дворе замка, на лужайке в роще, на деревенской площади сходились две команды или пара соперников. В одной категории игр движущийся предмет бросали и отбивали ногой (игра в ножной мяч изображена на алтарном сиденье в Глаучестере, XV в.) ⁴⁹ или рукой (табл. 80, 1: юноши перебрасывают друг другу мячик) ⁵⁰, в другой — посредством палки, клюшки, деревянной лопаточки-ракетки. Употребляли обшитые хорошо продубленной кожей тугие мячи, близкие по размерам нашим теннисным. На некоторых миниатюрах у них обозначены швы. Мячи XI—XVI вв., набитые шерстью, мхом, кострикой, известны из раскопок в Новгороде (несколько сот мячей).

Лапта (пелота) — одно из популярнейших развлечений во всех слоях общества, особенно среди сельских жителей, студентов, цеховых подмастерьев. В 1292 г. 13 мастеров Парижа изготовляли мячи для лапты, которые находили спрос и за пределами Франции. В предписании парижского прево 1397 г. указано, что многие ремесленники и прочие простолюдины в рабочие дни бросают работу и семьи, чтобы идти играть в лапту, шары и иные игры, понапрасну растрчивая свое время и достояние ⁵¹. Мужчины или женщины делились на две партии. Стоя на игровой черте, «подавальщик» подбрасывал мяч кверху, а «метальщик» отправлял его в поле дощечкой-битой, вырезанной в форме лопатки или постепенно расширяющейся к концу. «Метальщик» посылал мяч как можно выше, чтобы успеть домчаться до проведенной в поле линии и вернуться к своему месту невредимым. Во время перебежки игрокам противной стороны следовало поймать мяч на лету и попасть им в бегущего — «запятнать» его (табл. 80, 2, 3) ⁵². После меткого броска соревнующиеся менялись ролями. В игре типа лапты могли принимать

участие и два человека: один из них отсылал мяч по направлению к сопернику (табл. 80, 4)⁵³. Если игроки в поле не сумели подхватить мяч в воздухе, то его возвращали бьющему и состязание продолжалось. Мяч подавали и при помощи особого приспособления. На вбитом в землю столбике с развилкой двигался рычажок-«ловушка» для мячика. Ведущий ударял битой по свободному концу рычажка, затем вторым ударом направлял взлетевший мяч противнику, а тот ловил его (рис. 45)⁵⁴.

«Хоккей». В мяч играли палкой, конец которой был слегка утолщен и изогнут крючком. В XIII в. среди ремесленников Парижа, плативших подать, фигурировали два торговца клюшками. Эта редкая отрасль ремесла требовала особой квалификации: при разнообразных вариантах игры использовали и различные типы клюшек. Две группы «хоккеистов» гоняли мяч клюшками (трогать его рукой или ногой запрещалось), стараясь поразить ворота соперника, обозначенные вертикальными столбиками. Целью могли служить вкопанная жердь или лунка в земле. Защитники-сторожа отпасовывали мячик от своих ворот. В «хоккей» и кегли охотно играли и зимой на льду⁵⁵.

В древнем Новгороде, судя по археологическим находкам, деревянный шар (обнаружено более 200 экз.) загоняли в лунку (?) специальной клюшкой (их также находили неоднократно). Диаметр шаров около 5 см. Возможно, игра проходила по правилам, сходным с зимней игрой в «пышку» (XIX в.). Две партии играющих становились по обе стороны улицы; каждый участник имел «кочергу» — палку с загнутым концом. Одна из команд стремилась гнать шар на другую сторону улицы, а противники возвращали его обратно⁵⁶.

Во французском Легендарии клюшками по мячу ударяют два игрока (табл. 80, 5). В той же рукописи видим шуточную сценку: «хоккеист» загнал мяч на верхний завиток орнаментального бордюра. По его приказу совершенно обнаженный мужчина (проигравшийся догола?) лезет по лестнице, чтобы достать мяч (табл. 80, 6). По условиям другой игры требовалось с помощью короткой биты прокатить мяч через подвижное кольцо (табл. 59, 3) или, стоя на одном колене, послать его сквозь подковообразные воротца и угодить в расположенный на расстоянии конус (рис. 46)⁵⁷.

Игра в шары. Между участниками делили поровну деревянные шары. С определенной дистанции их начинали по очереди катать, целясь в выставленный шар соперника (табл. 81, 1). При точном попадании в него шар снимали с кона и пользовались правом вторичного броска. Игру продолжали до тех пор, пока у одного из участников не кончался весь запас шаров. Во фламандской Псалтири находим смеховую параллель этой модной потехе: камни неправильной формы здесь катают обезьяны⁵⁸.

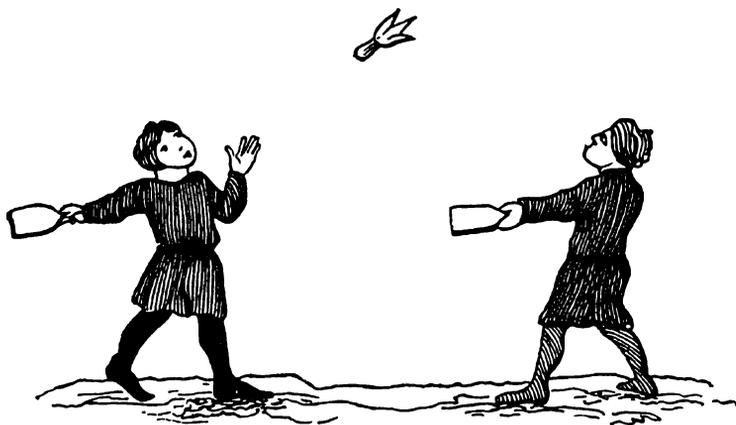
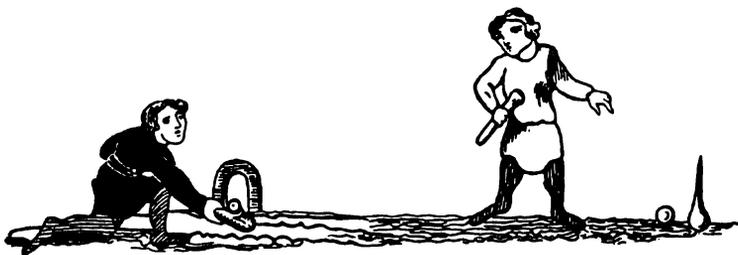


Рис. 45. «Мяч в ловушке»

Маргинальный рисунок в рукописи XIV в. (Оксфорд, Бодлеянская библиотека, ранее в собрании Ф. Дуса). Прорисовка Дж. Стратта

Рис. 46. Игра в мяч

Маргинальный рисунок из рукописи XIV в. Прорисовка Дж. Стратта

Рис. 47. Волан

Маргинальный рисунок в рукописи XIV в. (Оксфорд, Бодлеянская библиотека, ранее в собрании Ф. Дуса). Прорисовка Дж. Стратта

Кегли. Мишенью служили не только шары, но и деревянные конические чурки-кегли, которые ставили на площадке в один или несколько рядов. С исходного рубежа (со своего кона) в них пускали катящиеся шары (табл. 69, 3). Задача игры — сбить больше фигур меньшим числом шаров. На рисунке во французском Песеннике (рубеж XIII—XIV вв.) молодой человек, опустившись на одно колено, метит шаром в кегли. Зрителям и игрокам разносят прохладительный напиток, который продавец наливает в кубок (табл. 81, 2)⁵⁹.

При другой разновидности игры рюхи опрокидывали палкой-битой, как в городках (табл. 81, 3, 4)⁶⁰.

Волан — оперенный маленький мячик. В «бадминтон» играли деревянными лопаточками, не давая волану упасть (рис. 47)⁶¹.

Метание колец, вращавшихся в полете, — один из видов жонглирования. Описывая дугу, кольца летели по направлению к противостоящему игроку, который ловил их на руки (табл. 19, 4). Кольца нанизывали на кольшечек в земле или вбитый в стену крюк. Одерживал победу чаще попадавший в цель.

Необычная игра с участием четырех человек показана на нижнем бордюре в «Псалтири Лутрелла». Мужчина в ярко-красном капюшоне, с перчаткой в левой руке держит цилиндрический предмет, сужающийся на концах и с отверстиями в середине (ядро?). Предмет стоит вертикально на ступне левой ноги, на ней же лежит вторая перчатка. Игрок готовится метнуть ногой свой «снаряд» в направлении припавшего к земле человека, который, вероятно, должен поймать его в небольшой мешочек (рис. 48).



Рис. 48. Игра
«Псалтирь Лутрелла» (f. 197 v)

Кубари вытачивали из дерева. Они имели форму цилиндра с коническим основанием или яйцевидную со срезанным верхом (высота 5—6 см, диаметр по верху 4—5 см). Круговой желобок в средней части волчка-кубаря обхватывали во время запуска веревкой. Вращение поддерживали, подхлестывая кубарь кнутиком или треххвостной плеткой сначала легонько, потом все сильнее, пока он не начинал плавно вертеться (табл. 81, 5)⁶². Игра с кубарем — излюбленная детская забава: при раскопках в Новгороде в слоях X—XV вв. их найдено более 800⁶³. Гоняли одновременно и два кубаря, чтобы при столкновении один из них упал; спорили, кто дальше утонит свой кубарь.

Разные игры

Жмурки. В нескончаемые зимние вечера юноши и девушки собирались для игры в жмурки. Водящему завязывали лицо капюшоном так, что длинный «хвост» свисал спереди, и стегали капюшонами, завязанными узлом, а тот ловил увертывающихся обидчиков (табл. 82, 1). Водящий называл имя пойманного и, если угадывал, передавал ему роль ловца.

Другая игра состояла в том, что «человек под капюшоном» пытался ударить деревянной булавой по металлическому котлу, перевернутому вверх дном (табл. 82, 2). Вероятно, его партнер позванивал в сосуд, указывая направление, как у Брейгеля в «Детских играх», где мальчик постукивает по котелку ножом. После удачного попадания победителю выдавали приз, лежавший под котлом. Похоже, что в «Романе об Александре» (л. 44) запечатлен финальный момент игры. В центре помещен перевернутый котелок. Слева дама вручает награду (?) юноше с массивной дубиной в руках. Зрители приветствуют его хлопками в ладоши. Стрекоза в полете — лишь декоративный мотив для заполнения свободного пространства, вроде веточки на предыдущем рисунке (табл. 82, 3).

«*Лягушка посредине*» («frog in the middle») — одно из самых модных куртуазных развлечений в конце XIII—XIV в. Во французских и фламандских манускриптах, в парижской резной кости зафиксированы разные мгновения игры⁶⁴. Главный персонаж — «лягушка» — садится, скрестив ноги, на землю (дама опускалась на скамеечку). Остальные игроки как могли измывались над своей жертвой. Ее дразнили и осыпали насмешками, награждали шлепками, толкали, дергали за волосы. Не меняя позы, «лягушка» старалась схватить одного из мучителей, который, попавшись, занимал ее место. Поскольку из «лягушачьего дома» выходить запрещалось, играющие могли дерзко танцевать и кривляться вокруг, притворяясь готовыми нанести удар.

Иногда ведущий закрывал глаза ладонью, что усугубляло его плачевное положение. В парижском Песеннике вблизи «лягушки» бешено жестикулиру-

ют молодые люди (табл. 83, 1) ⁶⁵. Один из атакующих, подбегая, касается головы сидящего, а тот должен угадать противника по голосу. В Часослове из парижской Национальной библиотеки юный насмешник в студенческой шапочке безбоязненно схватил за плечи игрока, подавленного градом ударов. Нападающие временно отвлекают внимание от замаскированного участника, имя которого «лягушке» следует назвать (табл. 83, 2) ⁶⁶. Изобретательно размещены фигуры теснящихся игроков на табличках для письма — произведениях парижских косторезов XIV в. На одной створке луврского диптиха изысканные кавалеры и их подруги, сойдясь всаду, увлеклись игрой в «лягушку» (табл. 83, 3) ⁶⁷. Юноша «в позе портного» резко повернулся к даме и вот-вот поймаёт ее. Остальные молодые люди прилагают все старания, чтобы ему помешать.

В «Часослове Иоанны Эвре» игра в «лягушку» показана на нижнем бордюре страницы с основной миниатюрой «Благовещение» (л. 16). Три девицы приплясывают возле юноши, воссевшего на подушке. В инициале «Д» изображена сама владелица молитвенника, охраняемая сенешалем. Королева Иоанна с книгой в руках и любимой собачкой у ног преклонила колени в часовне. Маргинальный сюжет ассоциируется с темой галантных увеселений, в которых участвовала и королева со своими придворными дамами ⁶⁸. В этой северофранцузской рукописи заметна тематическая связь между маргиналиями и главными миниатюрами. Тот игровой вариант, где осыпaeмый тумачами прикрыл лицо, пренебрегая защитой и оставаясь пассивным, обнаруживает сходство с композицией «Поругание Христа»: «И некоторые начали плевать на Него и, закрывая Ему лицо, ударять Его и говорить Ему: прорекли. И слуги били Его по ланитам» (Мк., 14, 65). В готической иконографии глумления над Христом его изображали с завязанными глазами или с закутанной капюшоном головой. Спасителя хлещут по щекам, плюют ему в лицо, предлагая назвать оскорбителей. Связь популярной забавы с темой осмеяния Христа наблюдается в средневековой проповеднической литературе. В «Часослове Иоанны Эвре» игра в «лягушку» по соседству со сценой взятия Христа под стражу — символическая параллель страстям Господним ⁶⁹.

Игра «горячая рука», «жучок» или «кто ударил?» («hot cockle»). Ведущий прятал лицо в полах одежды сидящего игрока и пытался отгадать, кто стукнул его сзади (табл. 83, 4) ⁷⁰. На второй створке диптиха из Лувра со сценами увеселений избранного общества молодой человек, стоя на коленях перед дамой, спрятал голову в подол ее платья. Второй юноша по знаку донны замахивается, чтобы нанести удар. Поодаль кавалер обнимает возлюбленную, другая пара непринужденно беседует (табл. 83, 3).

В маргиналиях и парижских изделиях резной кости этой забаве иногда сопутствует сцена убийства целомудренного единорога — символ распятия

Христа. Единорог ищет спасения, укрывая голову в коленях девственницы, но неумолимый охотник пронзает его копьем⁷¹.

В «Романе об Александре» представлено еще одно развлечение: молодой человек на средней скамье должен мгновенно угадать, сколько пальцев раскроют его партнеры (табл. 83, 5).

Петушинные бои

Добруэлл. ...В Лондоне теперь
Какие развлечения входят в моду?
Вы всюду поспеваете.

Бреллок. Последний
Крик моды — петушинные бои.
Иной раз я и сам по сто монет
На фаворита ставлю. Чудо-птицы!
Избранники воинственного Марса!

Дж. Шерли. Ветреница (1637 г.)

Страсть к петушинным боям с их кровавой развязкой не умирала никогда. Порой азартное зрелище кончалось гибелью одного из бойцов: сильнейший заклевывал противника или убивал ударами шпор. Бесстрашные бойцовые петухи не отставали друг от друга, пока тот или иной не падал замертво.

В языческих поверьях эти ведовские птицы выступали в роли оракулов: по исходу их поединка гадали о будущем — о результате войны, погоде или урожае. Петушинные бои устраивали даже во время храмовых праздников и особенно часто — на Масленицу. «Каждый год в первый вторник поста... школьники несут к своему наставнику бойцовых петухов и до полудня развлекаются петушинными боями» (Уильям Фитцстефен)⁷².

На романских капителях (Отен, Солье) петухи сражаются клювом и шпорами (табл. 84, 1)⁷³. Один из всех сил клюет гребень поникшего соперника, явно проигрывающего единоборство. Хозяева птиц всей душой болеют за своих питомцев, но выражают противоположные эмоции. Владелец победителя восторженно вопит, простирая руки; опекун одолеваемого в отчаянии схватился за голову. Возможно, сцены на капителях Бургундии — символ безудержного гнева, который «озлобляет дух и отравляет разум»⁷⁴. С начала XIII в. в «жирный четверг» (последний четверг перед карнавалом) дети в маленьких школах организовывали петушинные бои. Владелец победителя, провозглашавшийся «королем петухов», нес свою птицу в триумфальном шествии.

Петушинные турниры встречаем в армянских миниатюрах. В маргиналах «Романа об Александре» они фигурируют неоднократно: в старой Фландрии жестокая забава пользовалась неизменной любовью. Во времена испан-

ского господства в помещениях для петушиных боев происходили тайные встречи гёзов.

На разных страницах «Романа об Александре» запечатлены последовательные моменты схватки петухов от начала до чествования победителя. Вот пернатые противники вышли на «ринг»: настороженно следя друг за другом и грозно наклонившись, они изготовились к нападению. Хозяева подстрекают своих подопечных. Вслед за тем драчуны яростно бросаются в атаку: подскакивают и сталкиваются грудь с грудью в воздухе (табл. 84, 2). Две группы «петушатников» напряженно следят за исходом баталии, которая подходит к концу. Петух со вздыбленными на шее перьями одерживает верх над врагом (табл. 84, 3). Перед боем болельщики заключали пари, делали ставки на фаворитов. Зритель с монетой (?) на стороне слабейшего петуха уже готов выплатить проигрыш. Наконец, и финал зрелища: в торжественном шествии на длинной жерди несут «тренера», который гордо демонстрирует публике триумфатора. Процессию замыкает знаменосец (табл. 84, 4). Потом счастливый владелец победителя выставит угощение судьям и знатокам.

Бои баранов

В стране басков, Тироле, Армении бои баранов сохранялись до недавнего времени ⁷⁵. В рукописи «Святого Грааля» бойцовые бараны рванулись вперед, чтобы сшибиться широкими лбами (табл. 85, 1) ⁷⁶. Упорству баранов находили применение в аттракционе, где с ними состязался человек. Во фламандской Псалтири юноша отражает широкой доской толчок мощных рогов косматого противника (табл. 85, 2) ⁷⁷. Раздраженное животное, не обходя препятствие, пыгается его прошибить и отбросить. Во французском Легендарии с расвирепевшим бараном отважно вступила в схватку женщина с дубинкой и корзиной-щитом. Вставший на дыбы драчун таранит корзину лобовым ударом (табл. 85, 3). На рисунке Пьерара из Тилта разъяренный баран атакует обезьяну, которая нашла укрытие за рыцарским щитом (табл. 85, 4) ⁷⁸. Не исключено, что баранов, бросавшихся на людей, специально дрессировали.

Зимние развлечения

Зимой, когда замерзали водоемы, любили кататься на коньках. Фитцстефен, оставивший описание Лондона XII столетия, рассказывает: «Как только реки и озера, омывающие Север, замерзнут и покроются льдом, молодые люди толпами собираются на лед для разных игр... Некоторые привязывают к подошвам башмаков костяшки и, отталкиваясь длинными палками с заостренной железкой на конце, скользят с быстротою полета птицы» ⁷⁹. Костяные коньки для катания по льду и укатанному снегу найдены при рас-

копках в Новгороде. С конца XIII в. деревянные коньки снабжали железными полозьями, слегка отогнутыми спереди. Полозья увеличивали скорость, служили опорой при разгоне и на поворотах. Палки и парус стали для конькобежцев ненужными. На зимних пейзажах голландских художников видим простых мастеровых, крестьянских девушек и даже священников, с увлечением катающихся на коньках.

На правой створке алтаря Босха «Сады земных наслаждений» грешники в аду, скользящие на коньках, воплощают безоглядную жизнерадостность, жажду легкомысленных удовольствий, которые влекут в бездны ледяной смерти (один нечестивец уже провалился под лед). Осужденных бдительно охраняет демон-конькобежец с утиным клювом, вооруженный луком и стрелами (табл. 113, 1) ⁸⁰.

В качестве салазок дети использовали челюстные кости лошадей и коров с деревянными сиденьями, укрепленными сверху. От льда отталкивались короткими палками с острыми металлическими наконечниками (табл. 86) ⁸¹.

Примечания

¹ Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле... С. 255.

² Hahnloser H. R. Villard de Honnecourt: Kritische Gesamtausgabe des Bauhüttenbuches MS. fr. 19093 der Pariser Nationalbibliothek. Wien, 1935. Taf. 28; Darcel A. Album de Villard de Honnecourt architecte du XIII siècle. Paris, 1958. Tabl. XXVII.

³ Galavaris C. The Illustrations of the Liturgical Homilies of Gregory Nazianzenus. Princeton, 1969. Pl. VI, 23.

⁴ Randall L. M. C. Images in the Margins... Fig. 736.

⁵ Strutt J. Sports and Pastimes... P. 81, 82. Ill. 17; Queen Mary's Psalter. London, 1912. Pl. 193, с.

⁶ Чосер Дж. Кентерберийские рассказы / Пер. И. Кашкина и О. Румера. М., 1973. С. 199.

⁷ Kingsley Porter A. Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads. Boston, 1923. V. 4/7. N 350, 351, 962; Svanberg J. Gycklarmotiv... Fig. 34; 35; Robertson D. W. A Preface to Chaucer... P. 129.

⁸ Svanberg J. Gycklarmotiv... P. 104.

⁹ Carlsson F. The Iconology... P. 103. 104.

¹⁰ Hartley D., Elliot M. Life and Work of the People of England. London, 1929. V. II. Pl. 27, a; Gautier L. La Chevalerie. Paris, 1960. P. 100, N 4.

¹¹ Randall L. M. C. Images in the Margins... Fig. 663.

¹² По поводу этой сценки Н. К. Голейзовский пишет: «Возможно, это изображение тела и души, оспаривающих друг у друга право на воскресение и вечную

- жизнь». См.: Голейзовский Н. К. Семантика... С. 235. Илл. 120. Надуманность объяснения очевидна...
- ¹³ *Randall L. M. C. Images in the Margins... Fig. 416.* Ср.: *Strutt J. Sports and Pastimes... P. 123. Ill. 37.*
- ¹⁴ *Bossert H. Th., Storck W. F. Das mittelalterliche Hausbuch. Leipzig, 1912. Taf. 12. Randall L. M. C. Images in the Margins... Fig. 493.*
- ¹⁵ *Jusserand J. J. Les sports et jeux d'exercice dans l'ancienne France. Paris, 1901. P. 158.*
- ¹⁶ Календарные обычаи...: Зимние праздники. С. 61.
- ¹⁷ Пискаревский летописец / Подгот. текста, введ. статья, примеч. и указатель О. А. Яковлевой // Материалы по истории СССР. М., 1955. Вып. II. С. 73, 74.
- ¹⁸ *Randall L. M. C. Images in the Margins... Fig. 651.*
- ¹⁹ *Strutt J. Sports and Pastimes... Ill. 62.*
- ²⁰ См.: Кун Л. Всеобщая история физической культуры... С. 114.
- ²¹ *Гвоздев А. А., Пиотровский А. История европейского театра. М.; Л., 1931. С. 433.*
- ²² *Koechlin R. Les ivoires gothiques français. Pl. CXCVIII, 1200.*
- ²³ *Randall L. M. C. Images in the Margins... Fig. 589.*
- ²⁴ *Ibid. Fig. 588.*
- ²⁵ См.: Белкин А. А. Русские скоморохи. С. 173.
- ²⁶ См.: Гальковский Н. М. Борьба христианства с остатками язычества в древней Руси. Харьков, 1916. Т. I. С. 326.
- ²⁷ Календарные обычаи...: Весенние праздники. С. 249, 287, 318, 331, 332; Соколова В. К. Весенне-летние календарные обряды... С. 117, 118; *Фрэзер Дж. Дж. Золотая ветвь. М., 1980. С. 325.*
- ²⁸ *Strutt J. Sports and Pastimes... P. 395. Ill. 127.*
- ²⁹ *Ibid. P. 396. Ill. 128.*
- ³⁰ *Hartley D., Elliot M. Life and Work of the People of England. Pl. 27, b.*
- ³¹ *Randall L. M. C. Images in the Margins... Fig. 212; Queen Mary's Psalter. Pl. 193, d.*
- ³² Календарные обычаи...: Весенние праздники. С. 234.
- ³³ Календарные обычаи...: Летне-осенние праздники. С. 68.
- ³⁴ Подробнее об этом см.: *Даркевич В. П. Танцы и акробатика в искусстве средневековья // Культура и искусство средневекового города. М., 1984. С. 19. Табл. IX, 4.*
- ³⁵ *Randall L. M. C. Images in the Margins... Fig. 70, 72.*
- ³⁶ Календарные обычаи...: Зимние праздники. С. 163; Календарные обычаи...: Летне-осенние праздники. С. 140.
- ³⁷ Календарные обычаи...: Весенние праздники. С. 36, 74, 200.
- ³⁸ *Jusserand J. J. Les sports et jeux... P. 161.*

³⁹ *Randall L. M. C. Games and the Passion in Pucelle's Hours of Jeanne d'Evreux // Speculum. Cambridge, Mass. 1972. V. 47, N 2. P. 253—255. Fig. 1.*

⁴⁰ *Ibid. P. 254. Fig. 8.*

⁴¹ См.: *Кун Л. Всеобщая история физической культуры... С. 105.*

⁴² *Jusserand J. J. Les sports et jeux... P. 164, 165.*

⁴³ Согласно Ибн Халдуну (1332—1406), который провел большую часть жизни в Северной Африке, шуточные поединки были в обычае и у мусульман. Мужчины переодевались в женское платье, привязывали к подолу оседланных деревянных лошадок и так выезжали на турнир. См.: *Мец А. Мусульманский Ренессанс. М., 1973. С. 337, 338.*

⁴⁴ *Schultz A. Deutsches Leben... H. 1. Abb. 190.*

⁴⁵ *Swarzenski G. Die illuminierten Handschriften und Einzelminiaturen des Mittelalters und der Renaissance in Frankfurter Besitz. Frankfurt a/M., 1929. Taf. LXII, 125.*

⁴⁶ *Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле... С. 228.*

⁴⁷ *Le Bréviaire Grimani de la Bibliothèque de S. Marco à Venise: Reproduction photographique complète. Leiden, 1908. T. 1. Tabl. 2.*

⁴⁸ *Drescher K. Das Nürnbergische Schönbartbuch. Weimar, 1908.*

⁴⁹ *Anderson M. D. Misericords. London, 1954. Pl. 39.*

⁵⁰ *Hartley D., Elliot M. Life and Work of the People of England. Pl. 30, d.*

⁵¹ In: *Jusserand J. Les sports et jeux... P. 240—243.*

⁵² *Koechlin R. Les ivoires gothiques français. Pl. CCXVI, 1268; Malo-Renault J. Un «Chansonnier» manuscrit de l'école de Jean Pucelle Montpellier // Les Trésors des bibliothèques de France. Paris, 1933. T. IV. F. 16. Pl. LXI.*

⁵³ *Randall L. M. C. Images in the Margins... Fig. 126.*

⁵⁴ *Strutt J. Sports and Pastimes... P. 107, 108. Ill. 26.*

⁵⁵ *Jusserand J. J. Les sports et jeux... P. 285—290.*

⁵⁶ *Колчин Б. А., Янин В. Л. Археологии Новгорода 50 лет // Новгородский сб. М., 1982. С. 87; Громыко М. М. Традиционные нормы поведения и формы общения русских крестьян XIX в. М., 1986. С. 259.*

⁵⁷ *Strutt J. Sports and Pastimes... P. 270. Ill. 93.*

⁵⁸ *Randall L. M. C. Images in the Margins... Fig. 90. Игра в «бочке» (от итал. «bosse») популярна до настоящего времени в Италии и Провансе. С определенного расстояния катают деревянные шары, целясь в маленький, тоже деревянный, шарик и стараясь сбить шары противника. Выигрывает тот, у кого шары легли ближе к маленькому шару — цели.*

⁵⁹ *Malo-Renault J. Un «Chansonnier» manuscrit... Pl. LIX.*

⁶⁰ *Hartley D., Elliot M. Life and Work of the People of England. Pl. 28, a; Randall L. M. C. Images in the Margins... Fig. 124.*

⁶¹ *Strutt J. Sports and Pastimes... P. 303. Ill. 98.*

- ⁶² Hartley D., Elliot M. *Life and Work of the People of England*. Pl. 23, b; 28, b.
- ⁶³ Колчин Б. А. Новгородские древности: Резное дерево // САИ. М., 1971. Вып. Е1-55. С. 51. Табл. 42, 6, 7; Колчин Б. А., Янин В. Л. Археологии Новгорода 50 лет. С. 87.
- ⁶⁴ Randall R. H. *Frog in the Middle* // The Metropolitan Museum of Art Bulletin. N. Y., 1958. V. XVI, N 10.
- ⁶⁵ Randall L. M. C. *Images in the Margins...* Fig. 208.
- ⁶⁶ Ibid. Fig. 209.
- ⁶⁷ Koechlin R. *Les ivoires gothiques français*. Pl. CXCVII, 1173, 1174.
- ⁶⁸ Randall L. M. C. *Games and the Passion...* P. 249. Fig. 2.
- ⁶⁹ Ibid. P. 248–253.
- ⁷⁰ Randall L. M. C. *Images in the Margins...* Fig. 67; *The Romance of Alexander / A ColloTYPE Facsimile of MS. Bodley 264*. With an Introduction by M. R. James. Oxford, 1933. F. 52, 97.
- ⁷¹ Verdier Ph. *Woman in the Marginalia of Gothic Manuscripts and related Works // The Role of Woman in the Middle Ages*. N. Y., 1975. P. 127, 128.
- ⁷² См.: Кун Л. *Всеобщая история физической культуры...* С. 104.
- ⁷³ Bourgogne romane. Paris, 1955. P. 140. Pl. 16; Grivot D., Zarnecki G. *Gislebertus — sculpteur d'Autun*. Paris, 1960. P. 65. Pl. 23; *Autun: Weltgericht und Auf-erstehung*. München, 1964. Abb. 53.
- ⁷⁴ In: *Debidour V. H. Le bestiaire sculpté...* P. 325.
- ⁷⁵ *Водовозова Е. Н. Жизнь европейских народов*. С. 336; *Лисициан С. Старинные пляски...*
- ⁷⁶ Martin H. *Un caricaturiste au temps du roi Jean: Piérart dou Tielt* // *Gazette des beaux-arts*. Paris, 1909. 51-е année, 2-е semestre. Fig. 16.
- ⁷⁷ Randall L. M. C. *Images in the Margins...* Fig. 381, a.
- ⁷⁸ Ibid. Fig. 25.
- ⁷⁹ См.: *Покровский Е. А. Детские игры, преимущественно русские*. М., 1895. С. 145.
- ⁸⁰ *Fraenger W. Hieronymus Bosch*. S. 54. Taf. 14.
- ⁸¹ *Bastelaer R., van. Les estampes de Peter Bruegel l'Ancien*. Pl. 205; *Bruegel: Paintings, Drawings and Prints*. Pl. 59; *Randall L. M. C. Images in the Margins...* Fig. 471; *Ijzereef G. F. A mediaeval Jaw-Sledge from Dordrecht* // *Berichten van de Rijksdienst voor het Oudheidkundig Bodemonderzoek*. 1974. Jg. 24. Pl. XXV, 2. Фрагмент салазок из нижней челюсти лошади (XIV–XV вв.) найден при раскопках в Дордрехте в Нидерландах. См.: *Ijzereef G. F. A mediaeval Jaw-Sledge...* P. 181–184. Pl. XXV; XXVI.

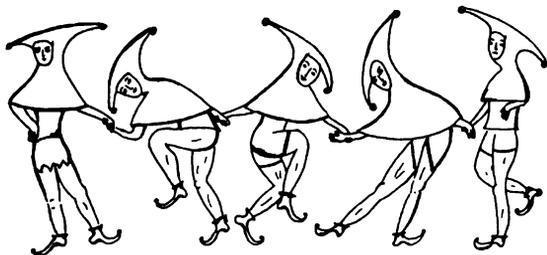


ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

КАРНАВАЛ

Никому никаких, ни общественных, ни частных дел не делать в течение праздника..., только повара и пекари пусть работают. Пусть господствует для всех равенство, — и для рабов и свободных, и для бедняков и богатых. Сердиться, раздражаться, грозить никому не дозволяется... Речей не слагать и не произносить, кроме забавных каких-нибудь и веселых, содержащих насмешку и шутку.

Лукиан. Кроно-Солон





Глава 1. Шуты	283
Глава 2. Праздники дураков	299
Глава 3. Карнавальные процессии	311



Карнавал в широком смысле этого слова — высшее проявление праздничной культуры Средневековья, синтез обрядово-зрелищных форм¹. Он закрывал один годичный цикл и открывал другой, знаменуя уничтожение старого и рождение нового. Карнавал объединил обряды и образы как языческие, так и христианские, входившие в фиктивный и сакральный мир. Это было последнее торжество перед Великим Постом, игровое движение вспять (своеобразная игра в грех с целью последующего его изгнания). Это своего рода отлив времени с маскарадами, масленичными угощениями и пирами в сказочной стране Кокань. Место обыденной жизни занимал перевернутый, иррациональный мир, чуждый социальной иерархии. Площадные празднества карнавального типа в их классических формах отличала всенародность, «открытость». Они объединяли людей всех званий, состояний и возрастов, разделенных в обыденной жизни иерархическими и корпоративными барьерами. Универсальный «смех на миру», направленный и на самих смеющихся, снимал «пиететную» дистанцию между высшими и низшими, знатью и плебеями, переворачивая отношения, определявшие структуру общества. Он сплавивал всех в единой жизнерадостной стихии, устраняя нетерпимость и враждебность, давая выход накопившейся психической энергии. Человек, слившийся с радостной возбужденной толпой, как бы растворялся в коллективном целом, ощущал себя в добром согласии не только с другими, но и с самим собой. «Праздничность... становилась формой второй жизни народа, вступавшего временно в утопическое царство всеобщности, свободы, равенства и изобилия»².

Карнавальные действия, хотя и не поощрялись высшими сановниками церкви, обладали удивительной жизнеспособностью как законная отдушина для «второй (праздничной) природы» человека, как известное «противоядие» мелочной регламентированности в средневековом обществе. Сильные мира сего, в том числе высокопоставленные духовные лица, хорошо понимали необходимость смеховой разрядки: «Бочки с вином лопнут, если время от времени не открывать отверстия и не пускать в них воздуха. Все мы, люди, — плохо сколоченные бочки, которые лопнут от вина мудрости, если это вино будет находиться в непрерывном брожении благоговения и страха Божьего. Нужно дать ему воздух, чтобы оно не испортилось. Поэтому мы и разрешаем себе в определенные дни шутство (глупость), чтобы потом с тем большим усердием вернуться к служению Господу» (Циркулярное послание парижского факультета богословия. Середина XV в.)³.

Карнавал — это кратковременное освобождение от строгой религиозной ортодоксии, сословной субординации, освященных условностей и запретов. Конструируя иллюзорную и эфемерную «идеальную жизнь», где все отно-

шения перевернуты «наизнанку», он играл роль «предохранительного клапана», «механизма» социального равновесия в средневековом обществе⁴. Психотерапевтическое воздействие карнавала состояло в снятии нервного напряжения, в предельной разрядке.

В произведениях искусства отражены ведущие мотивы карнавала: инверсия ролей, опрокинутость общественных и природных отношений, поллярность принятым нормам поведения. «Сдвинутый» мир антиповедения предстает в маске: бедняки рядятся богатыми патрициями, а высокие особы — плебейми, юноши — стариками, мужчины — женщинами, люди принимают облик зверей, птиц и растений. Фантастические мистификации, замена регламентированных норм на их противоположность меняли местами серьезное и смешное, прекрасное и уродливое, человеческое и животное.

В карнавальных спектаклях с их эксцентричным мироощущением часто задавали тон всепародирующие шуты. Эти носители «логики обратности» показывали язык здравому смыслу, глядя на мироздание «дурацкими» глазами.



ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

КАРНАВАЛ

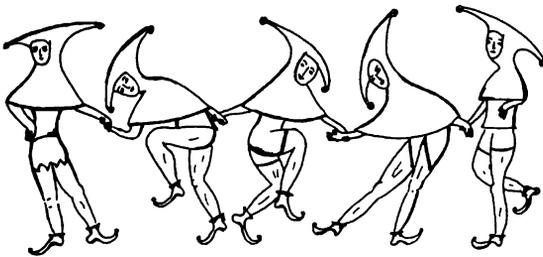
ГЛАВА 1

ШУТЫ

Виола. В нем есть мозги, чтоб корчить дурака;
А это дело требует смекалки:
Он должен точно знать, над кем он шутит,
Уметь расценивать людей и время
И, словно дикий сокол, бить с налета
По всякой встречной птице. Ремесло
Не легче, чем заняться здравоумных.
Есть мудрый смысл в дурачестве таком,
А умный часто ходит дураком.

Шекспир.

Двенадцатая ночь или что угодно



Психологический феномен средневековой культуры — «мудро безумствующий» шут — неотъемлемый персонаж праздника, его буффонный аккомпанемент. Фигура профессионального остроумца и сквернословия неотделима от площадной зрелищной стихии. Шуты и дураки были «постоянными, закрепленными в обычной (т. е. некарнавальной) жизни, носителями карнавального начала»⁵. Они полностью сживались со своей комедийной «маской»; роль и бытие фигляра совпадали. В типе шута заключен универсальный комизм, распространяемый на асоциальность и невоздержанность самого плута (самопародия), на его одураченных жертв, высокие ритуалы и т. д.

Появление городского или придворного шута возбуждало противоречивые чувства, колеблющиеся между живой радостью и благоговейным страхом: ведь дураков и юродивых (блаженных, одержимых безумием) наделяли даром ясновидения и ведовства. Для людей Средневековья шут (дурак) — не просто комическая фигура, но и носитель пророческого дара, например, в куртуазной романистике. Чуждый миру людей, он вступает в контакт с невидимым миром, с высшими силами (безумие — знак божественной одержимости). Чтобы оправдать буффонное поведение шутов (юродивых), церковь восприняла идеал «безумствующих во Христе»: «Никто не обольщай самого себя: если кто из вас думает быть мудрым в веке сем, то будь безумным, чтоб быть мудрым. Мудрость мира сего есть безумие перед Богом, ибо сказано: „уловляет мудрых в лукавстве их“» (1 Кор., 3, 18–19). Монах и священник на карнавале могли становиться дураками во Христе, отрекаясь от гордости духа, унижаясь.

Далекий от сострадания смех над шутом, порой жестокое издевательство над ним как бы нейтрализовали суеверный трепет перед этими опасными существами с их злословием или диковинными и бессвязными речами⁶.

Хотя шуты оставались юридически бесправными (им запрещали въезд в города, третировали наравне с палачами), эти «лицедеи жизни» и «нарушители спокойствия» воплощали известную свободу действий и слова, свободу пародирования, стоявшую над общепринятыми обычаями и моральными нормами (прерогатива священных безумцев). Без всяких для себя последствий записной шут мог бросить вызов однозначной серьезности и официальной обрядности, нарушить привычный порядок вещей, спутать издавна установленные ценностные ориентации. Он «выворачивал наизнанку» реальность и, выбивая ее с проторенной жизненной колеи, переводил в пародийный план. Розыгрыши шутов полны фантазии. Шутовское балагурство и срамословие превращали действительность в комедию, людей — в актеров на театральных подмостках.

Личина дурака, выставяющего себя на посмешище, или юродивого «не от мира сего», глупца Христа ради (антиповедение последнего определяется Б. А. Успенским как «дидактическое») обеспечивала шуту неприкосновенность. Мотивируя свои действия непониманием и безумием — «божьей болезнью»⁷, он жестоко злословил, безнаказанно высмеивал узаконенное и священное. Как в духовной, так и в светской сферах злоязычный фигляр легко превращал самое святое и возвышенное в низменное. Под защитой дурацкого колпака смеховое слово и поведение пользовались признанными привилегиями. Независимо от того, был ли буффон блестящим острословом или невменяемым тупицей, карликом или отвратительным уродом, он сохранял право на собственное «двуединое» существование.

Находясь в гуще жизни, шут выступал и представителем «антимира», где подвергалось сомнению очевидное, а объекты испытывали парадоксальные перетасовки⁸.

«Тут показалось странное существо — оно не то чтобы само бежало, но заставляло других бежать. Все расступались перед ним — не то что улица, целая площадь пустела. И орало во все горло:

— Меня обзывать безумцем, когда я столько вразумляю? Меня — дураком, когда других учу понимать? Меня, меня — умалишенным, когда я помогаю обрести ум?

— Кто он? — спросил Критило.

И Угадчик ответил:

— Это шут придворный, правдолюб непритворный.

Состоит при государе имя рек»⁹.

Несмотря на свою антиавторитарность и остранинность, шутовство не стояло вне официального мира: на дураков смотрели как на предмет комнатных забав в замках знати и домах состоятельных людей. «Дураки служат потехой величайшим властителям; иные без них ни трапезовать, ни прогуливаться, ни даже единого часа прожить не могут... Глупые выходки шутов, их прибаутки, хохот, балагурство монархам всего больше по нраву. Примите в расчет и то немаловажное обстоятельство, что одни дураки бывают вполне искренни и правдивы»¹⁰. Случалось, что владетельные особы возводили придворных буффонов в ранг своих министров и советников¹¹.

Импровизации шута задавали тон представлению. Это та веселая нить, которая связывала остальные номера. Подобно современному цирковому клоуну, шут — одаренный актер-универсал: музыкант и музыкальный эксцентрик, акробат и дрессировщик. Репертуар потешника столь же многообразен, как неисчерпаемы виды глупости. Намекая на злободневные события, издеваясь над собой и окружающими, он один исполнял целые сценки. Шут завоевывал сим-

патии зрителя экстравагантной внешностью и костюмом, утрированными манерами и интонацией голоса, язвительными остротами и скабрёзной жестикуляцией. Собрат античного мима, он владел искусством перевоплощения, умел выразить все что угодно телодвижениями и гримасами. На капители собора в Уэльсе урод в шутовском колпаке корчит рожу, распяливая пальцами рот (табл. 87, 1)¹². Разинутый рот — «один из центральных узловых образов народно-праздничной системы»¹³. Гиперболизация его размеров — один из приемов создания гротескной фигуры вечно алчущего обжоры. К этому добавлялся комизм безобразия, отклонения от нормы: в ампула шутов подвизались карлики (табл. 88, 3), горбуны (табл. 39, 3), всевозможные калеки и уроды. Глупцы брили голову (лысье смешны). Во «Флорианской псалтири» музицирует фигляр с могучим брюхом (табл. 87, 2).

Но основной метод все подмечавшего шута, «вечного соглядатая жизни» — это пародия как антитеза серьезному и «положительному». Концепции мира упорядоченного и рационального шут противопоставлял свое видение мира — хаотичного и абсурдного. Антиповедение шута или скомороха внешне нередко аналогично сакрализованному архаическому антиповедению, но его ритуальные функции и первоначальный языческий смысл уже утрачены. Алогичные, лишённые здравого смысла действия выявляли смешные стороны предметов и явлений: фигляр высиживал куриные яйца¹⁴; носил очки на капюшоне (табл. 39, 3); чтобы было светлее, появлялся с факелом среди бела дня (табл. 98, 3); возил в тачке быструю собаку (табл. 38, 5); выезжал на лошади, сидя на табуретке¹⁵.

Комическому переосмыслению подчинена условность далеких от буквализма приемов. Паяц объединял вещи, в действительности не связанные, или употреблял их вопреки назначению (эксцентрическое музицирование), обыгрывал утрированный реквизит, добивался эффекта комедийной деталью: предстал перед публикой совершенно голым, но в туфлях (табл. 87, 2)¹⁶; вместо плаща надевал дырявую корзину (табл. 59, 3).

Шут высмеивал сословия и профессии, имитируя внешние черты их обычаев и церемониалов, например, травестировал «высокую» рыцарскую героиню и этикетность (табл. 77, 3). Во французском Легендарии шут вышучивает воина-стража: вместо меча он держит у плеча дубинку с гротескной мордой, а грудь прикрыл не щитом, а корзиной (табл. 88, 1). На рисунке в бельгийском манускрипте конца XV в. шут-кавалерист, кроме дурацкого скипетра, вооружен воздушными мехами (эротический символ)¹⁷.

На гравюре по рисунку Брейгеля Старшего сгорбленный шут-паломник дополняет какофонию дребезжащими звуками варгана (табл. 39, 3). Его суму украшают раковины — атрибут Иакова Компостельского, покровителя пилигримов.

Облик шутов

...И в тот же вечер сыну сшила
Из мешковины балахон,
Подобье неких панталон
И туфли из телячьей кожи,
Что и на туфли не похожи,
Да с погремушками колпак,
Что скажешь? — вылитый дурак!

Вольфрам фон Эшенбах.
Парцифаль (начало XIII в.)

До XIII в. шуты едва ли выделялись из массы гистрионов. Их изображения появляются на рубеже XIII—XIV вв., когда возникает мода держать дураков при коронованных лицах и вельможах (табл. 88, 3)¹⁸. Особое развитие институт придворных шутов получил в XV—XVI вв.¹⁹. Памятники искусства позволяют обрисовать историю костюма и атрибутов профессионального буффона.

В инициалах «D» к псалму 52 («Сказал безумец в сердце своем: нет Бога») библейский безумец, спорящий с царем Давидом, представлен в образе шута, характерном для конца XIII—XIV в. (табл. 88, 4)²⁰. На остроко-нечном капюшоне весело звенели колокольчики и бубенцы (капюшон мог иметь два или три конца). Погремушка представляла собой надутый свиной пузырь с сушеным горохом, привязанный к короткой палочке (табл. 88, 2)²¹. Дураки брили голову и бороду, вокруг макушки оставляли венчик волос (табл. 88, 5), носили короткие рубахи с рукавами до локтей, ходили босиком. Иногда безумец потрясает дубинкой²², но уже в ходу типично шутовской ак-сессуар — марот (marotte — франц.). Это жезл (длина 30—40 см) с резным навершием — кукольной головкой смеющегося шута (табл. 88, 1, 5)²³. Вспом-ним о новгородских фигурках так называемых домовых из слоев X — начала XIV в. В развалах жилых домов и надворных построек найдены тонкие дере-вянные стержни (длина от 30 до 50 см) со скульптурными мужскими голов-ками на конце. Предполагают, что это идолы — духи-покровители семьи, защитники от злых сил²⁴. Особенно близки марот во фламандской Псалтири конца XIII в. (табл. 88, 5) и новгородский «домовой» того же времени²⁵. В обоих случаях лица дураков похожи на Петрушку кукольной комедии: маленькие хитрые глазки, плоский нос, толстогубый рот, растянутый в благо-душной улыбке. Возможно, загадочные булавы и стержни из Новгорода с фигурными завершениями в виде человеческих, звериных и птичьих головок (всего их найдено более 180) носили ряженные участники массовых «игрищ неприязных», после чего прятали в избах до следующего праздника. Анало-

гичные новгородским «домовым» деревянные палочки со стилизованной головкой человека на одном конце обнаружены под углами срубных построек XII—XIII вв. в Риге, что свидетельствует об их ритуальном назначении (жертвоприношения при строительстве нового дома)²⁶. Марйак — палка с вырезанной человеческой головой и бубенцами — атрибут армянских шутов²⁷.

С XIV в. шута увенчивали парой птичьих крылышек (табл. 69, 2), что напоминает атрибут ловкого и изворотливого Меркурия — изобретателя лиры, бога красноречия, знатока магии и астрологии, покровителя плутовства и воровства. В древнегреческом искусстве хитроумного бога изображали юношей с крыльями на голове и жезлом-кадуцеем, обвитым змеями.

В XV в. складывается классический тип шута в экстравагантной одежде, известный по миниатюре, скульптуре, светской и храмовой живописи (табл. 87, 3—5)²⁸. Его колпак с ослиными ушами, соединенный с круглым фестончатым воротником, стал в Западной Европе популярным символом мировой глупости. На ослиные уши и фестоны оплечья подвешивали колокольчики. В XVI в. на дурацких капюшонах видим «петушиный» гребешок (табл. 92, 1). Пестрый наряд шутов (жилет, узкие штаны-чулки) кроили из тканей контрастных цветов («*mi-parti*»), из разноцветных лоскутков-выкроек составляли узоры. Снизу жакет оформляли фестонами с бубенчиками; на поясе висела сумка или кошель. Иногда костюм шута кричащего красного цвета; он ассоциировался у ригористов с адским пламенем, уготованным паяцу (табл. 55, 2). Кукла-марот служила своеобразным маленьким двойником самого шута. Потешники гримировали лица, на щеки накладывали пятна румян (табл. 87, 4) Традиционный костюм шутов — знак их корпоративной принадлежности.

Символизм образа шута

Антагонизм религиозно-аскетических идей и ниспровергающего смехового начала отразился в трактовке образа шута как сатанинского отродья. Безумные эксцессы, буйные выходки шутов вызывали беспокойство у средневековых людей. Фигура вечного лицедея символизировала безграничную распущенность, безумное упоение преходящей суетой жизни. В зависимости от контекста ей придавали разные смысловые оттенки.

В «Псалтири Лутрелла» (л. 167) фигура шута относится к псалму 91 (7), символизируя нечестивца, пренебрегающего деяниями бога: «Человек бессмысленный не знает, и невежда не разумеет того».

В композициях с Давидом развращающее неверие безумца контрастирует с набожностью псалмопевца (табл. 88, 4, 5). Дурак, вооруженный дубинкой, поедает круглый хлебец согласно стихам псалма 52 (5): «Неужели не враждуются делающие беззаконие, съедающие народ мой, как едят хлеб, и не при-

зывают Бога?» Иногда он поедает не хлеб, а голову агнца или ногу животного с копытом, в чем можно усмотреть намек на языческие жертвоприношения (Псалтирь. Северо-Восточная Франция или Фландрия, 1210—1220-е гг. РНБ, лат. Q.v. I, 72, л. 52 об.²⁹; Псалтирь. Северо-Восточная Франция, вторая половина XIII в. РНБ, лат. Q.v.I, 24, л. 61³⁰). В инициалах к псалму 52 безумец взывает к безбожию, но всевластный царь терпеливо выслушивает брань. «Снисходительное отношение к шуту опиралось на евангельский культ юродивых, нищих духом, на аттестацию самим апостолом Павлом земной мудрости как „безумия перед Господом“ — дурак тем самым мог предстать и неким органом внесловной, высшей, трансцендентной мудрости»³¹. В юродстве и кликушестве шутовство переплеталось с религиозной экзальтацией.

Во «Флорианской псалтири» дурак со смычковым инструментом призывает к безверию — самому страшному греху (табл. 87, 2). Его преступная нагота означает распутство, попрание добродетели. Красные башмаки намекают на конечное возмездие: как охотники схватывают обезьяну, дав ей примерить налитые свинцом сапоги, так и дьявол ловит неверующих в свои сети. Игра на виоле — это тяга к мирским развлечениям; тучность дурака — признак не только прожорливости, пристрастия к кулинарным изделиям (шуты метафорически наделяли вечным голодом, баснословной жадностью к еде и питью), но и духовных изъянов. Физический недостаток отражает нравственное убожество³².

Злая воля и бесовство — такова сущность карлика на миниатюре Апокалипсиса (табл. 88, 3). Придворный шут вместе со своим псом примостился у подножия трона императора Домициана, который осуждает на изгнание св. Иоанна. Поносящий святого дурак, ниже пояса бесстыдно оголенный, сунул палец в рот с видом неприкрытой глупости. Верили, что карликов заклеил сам Бог и лучше уклоняться от общения с ними.

В обрамлении композиции «Суд Пилата» на живописном складне работы Николая Хабершрака (середина XV в.) шут созывает народ барабанным боем. В его присутствии несправедное судилище предстает инсценированной буффонадой³³.

В инициале «Е» Английских статутов пьяница-шут сидит верхом на поперечной перекладине буквы с кубком в одной руке и ручной птицей — на другой; рядом дрессированные собаки и грызущая орех (орехи служили знаком греховности) белка (табл. 87, 6)³⁴. Сценка на верхнем бордюре дает понять, что фигляр духовно слеп. Собака с двойной флейтой аккомпанирует вокальному дуэту совы и обезьяны, поющих по книге с нотными знаками. В христианской символике сова, предпочитающая сумерки евангельскому свету, — пособница дьявола, эмблема иудеев и еретиков. В готических маргиналах она вместо сокола помогает обезьяне охотиться на птиц, т. е. отделять

человеческие души от Бога ³⁵. На гравюре по рисунку Брейгеля Старшего сова как знак безумия и еретического вздора восседает на руке шута (табл. 91, 3).

Глупцам-сумасшедшим-шутам приписывали способности общения с демоническими силами. Во французской книжной миниатюре XIII в. образы нечестивого безумца и дьявола с вздыбленными волосами и огромным ртом иконографически близки ³⁶. В инициале к псалму 52 во французской Псалтири середины XIII в. (РНБ, лат. F. v. I, 72, л. 89 об.) демон с крючьями вручает безумцу большой ключ (от врат ада?) ³⁷. Те же персонажи (атрибутами нечестивца здесь являются традиционные дубинка и хлеб) помещены в инициале северофранцузской Псалтири с Часословом, исполненной около 1270 г. (Париж, Национальная библиотека) ³⁸. Во французской Библии начала XIII в. (РНБ, лат. Q.v. I, 227, л. 161 об.) в инициале к псалму 52 вместо безумца изображен дьявол, поедающий рыбу, т. е. христианскую душу ³⁹. На бордюре «Часослова Екатерины Клевской» зеленый (цвет дьявола) бесфлейтист с безобразной мордой напялил шутовской капюшон. Одержимый нечистым шут и сам лукавый слились в едином существе — воплощении эмоционально-чувственной необузданности. Рядом изображена флейта Пана — атрибут дионисийских бесчинств (табл. 87, 7) ⁴⁰. В мистериях чертей и шутов отождествляли как деятельных носителей зла.

В мире Иеронима Босха шут, забывший Бога, символизировал людские пороки и заблуждения; он аморален и опасен для общества. На картине «Семь смертных грехов» аллегория Сладострастия (Luxuria) передана жанровой сценой: в шатре на лоне природы светская компания проводит время в любовных утехах. Буффона, потерявшего штаны, наказывают ударами половника (намек на склонность к чревоугодию: ведь шуты выступали носителями таких пороков, как обжорство и пьянство). По земле разбросаны его музыкальные инструменты ⁴¹. Наказание глупости находит обоснование в притчах Соломона: «Кто же прелюбодействует с женщиною, у того нет ума; тот губит душу свою, кто делает это: побои и позор найдет он, и бесчестие его не изгладится» (Притч., 6, 32, 33). В «Корабле дураков» Босха одинокая понурая фигура выпивохи-шута, примостившегося на мачте, подчеркивает безумие грешников, плывущих в никуда.

Общественные шутки

Добра скоромного здесь целый воз;
Но шуток тех не принимай всерьез.
Чосер. Кентерберийские рассказы

Понятия о пристойном исторически относительны; средневековые критерии комизма не совпадали с нынешними. То, что современный человек воспримет как грубое и циничное, в Средневековье еще сохраняло сакральное

значение, носило черты ритуализма, входя в систему архаического осмысления мира. Со временем ритуальные «срамные» действия приобрели черты чисто негативного порицания, обличения, сатиры. В дидактическом смысле срывание одежды (обнажение) символизировало порочность персонажа.

Фривольное поведение, задевавшее интимные стороны жизни, неотделимо от карнавальной образности. В основе «раблезианских» скатологических вольностей скоморохов и шутов, их гастрономических и эротических острот, вызывавших безудержный смех (ритуальное сквернословие — эсхрология), лежала своеобразная «гротескная концепция тела»⁴². Роль материально-телесного «низа» в средневековой народной культуре глубоко раскрыта М. М. Бахтиным: «Снижение здесь значит приземление, приобщение к земле как поглощающему и одновременно рождающему началу... Снижение значит также приобщение к жизни нижней части тела, жизни живота и производительных органов... Поэтому оно имеет не только уничтожающее, отрицающее значение, но и положительное, возрождающее: оно *амбивалентно*, оно отрицает и утверждает одновременно»⁴³. Обрядовые животворящие функции срамословия проявлялись при осмеянии обреченного шутовского царя римских сатурналий как носителя смерти.

Средневековые унаследовало древний культовый эротизм, призванный повлиять на производящие силы природы. В аграрной магии сельских общин фаллические оргиастические моменты, ритуальное обнажение направлены на обеспечение плодородия (сама земля мыслилась как женский организм)⁴⁴. Вакхические фаллосы, выточенные из дерева и кости, подобные найденным при раскопках в Новгороде и Ленчице (Польша)⁴⁵, носили в обрядовых процессиях на празднествах Нового года, посева и жатвы («срамная в руках носяще»). На кукерских игрищах во Фракии (Болгария) при обходе домов или на сельской площади главный кукер дотрагивался деревянным фаллосом до бездетных женщин⁴⁶. Для византийских мимических пьес характерна фигура шута, лысого, с бутафорским фаллосом.

Русские духовные лица, выступавшие в XVII в. против скоморошских «бесовских прелестей», называли эти атрибуты ряженных «срамными удами», «позорными блудными орудиями»⁴⁷. Посол датского короля Фридриха II (1534—1588) Якоб, побывавший в Московии, рассказывал: «Бывали у нас ежедневно флейтисты..., представлявшие на свой лад комедии, причем очень часто во время представления обнажали зады и показывали всем срамные части тела, падая на колени и подымая вверх задницы, отбросив всякий стыд и благочиние»⁴⁸. Истоки такой чисто игровой площадной obscenitas (лат. obscenitas — непристойность, неприличие) лежали в языческих мировоззренческих формах.

В балаганной комике с ее причудливыми эксцентричными эффектами, динамизмом, грубыми фантазиями приапические эпизоды занимали ведущее место. Развязный и дерзкий шут, чуждый романическому пафосу, не считал зазорным смешить нескромными телодвижениями или всенародно демонстрировать нижнюю часть тела. С XIII в. в готических маргиналиях жесты заголения обыгрывали до бесконечности. Приведем ишь несколько вариантов обценных шуток.

Во французском Легендарии шут со спущенными штанами приплясывает перед стыдливо прикрывшейся женщиной⁴⁹. В рукописи гимнов в честь Девы Марии нагой бритоголовый насмешник изображает фарсового герольда, труба которого издает непристойные звуки. Атрибут рыцарских турниров и баталий превращен в придаток к человеческому гузну (табл. 89, 2)⁵⁰. Образ воспринимается как материализованная метафора: «Трубу изобразил из зада» (Данте. Ад. XXI, 139). В маргинальных иллюстрациях эта часть тела «овеществляется»: служит мишенью для стрельбы из лука (табл. 89, 3)⁵¹, или наковальной (табл. 89, 4; наказание лодырей, которых, как, например, у Босха, подковывают черти?)⁵², или вместо лица отражается в зеркале модной щеголихи (табл. 89, 6)⁵³. Замещение лица задом («обратным лицом», «лицом наизнанку») — излюбленный развенчивающий жест⁵⁴, в том числе у русских скоморохов («срамная удеса в лицах носяще», т. е. мена верха и низа — лица и полового органа)⁵⁵. В «Книге о чудесах св. Сергия», составленной Симоном Азарьиным в середине XVII в., глумотворцы-скоморохи напустили порчу («болезнь люту») на одну женщину: «яко и лице ея обратися в тыл»⁵⁶. Фольклорный мотив лобзанья не попад, резко переводящий из патетической тональности в буффонную, встречаем у Чосера в «Кентерберийских рассказах» («Рассказ мельника»), в средневековых фаблио, фацециях и новеллах (Мазуччо Гвардато, новелла XXIX), в немецкой народной книге об Уленшпигеле (страсбургское издание 1515 г.) и вплоть до Шарля де Костера: «Ваше величество! — продолжал Уленшпигель. — Прежде чем меня повесят, подойдите, пожалуйста, ко мне и поцелуйте меня в те уста, которыми я не говорю по-фламандски» («Легенда об Уленшпигеле»).

При помощи снижающих жестов обнажения высмеивали благочестивых монахинь (табл. 89, 1)⁵⁷, тщеславных модниц, врачей-шарлатанов. В фарсовой сценке на полях французского Легендария шут в «костюме Адама» помогает лекарю изготовлять «снадобья»: его экскременты толкут в ступке для лекарств (табл. 89, 5)⁵⁸. Миниатюристы широко вводили простонародные вульгаризмы. Во франко-фламандском манускрипте «Обеты павлина» Жака Лоньона (середина XIV в.) осел в ризе священника служит мессу перед обнаженным человеческим задом, заменившим алтарь. Вместо чаши со святыми

дарами на «алтаре» стоит ночной горшок⁵⁹. «Осквернение святыни и богохульство можно понимать как карнавализованную сторону религиозности, наподобие осмеяния божества и пародирования религиозного ритуала в древних и средневековых культах»⁶⁰.

Соленые выходки давали возможность пародийно интерпретировать библейские сюжеты. Шуты выступали смеховыми дублерами персонажей священной истории. Во французском Легендарии находим, возможно, комическую переработку эпизода литургической драмы с Валаамовой ослицей. Увидев ангела с обнаженным мечом, преграждавшего путь, она своротила с дороги и пошла в поле (Чис., 22, 21—35). В «игре с Библией» вместо языческого мага и пророка Валаама говорящую ослицу оседлал голый шут. Животное встало на дыбы, испугавшись отнюдь не грозящего Божьего посланца, а выставленного напоказ зада (табл. 89, 7). Среди прочих библейских персонажей Валаама поминали на «ослином празднике» в Реймсе⁶¹. В Руане внутри деревянной Валаамовой ослицы танцевал и произносил пророчества священник⁶².

На полях того же Легендария обнаженная женщина присела на корточки в зубчатой башне на спине слона. Погонщик-шут покалывает ее сзади длинной жердью (табл. 89, 8). В иллюстрациях к тексту о слоне в bestiариях XIII—XIV вв. башни на боевых слонах обычно занимают рыцари. Можно сопоставить рисунок и с шествиями нюрнбергского карнавала, где демоны и весельчаки-буффоны охраняли стены замка, возведенного на огромной фигуре слона (табл. 95, 2).

Вплоть до эпохи Рабле «в образах мочи и кала сохраняется существенная связь с рождением, плодородием, обновлением, благополучием»⁶³. В церковном искусстве XIV—XV вв. срамные действия шута, обратившегося голым задом к собранию прихожан, знаменовали сверхчеловеческую гордыню, сатанинское презрение ко всему свету (табл. 89, 9)⁶⁴. Его дразнящие инвективы-обличения направлены на всех и вся. В резьбе сидений хора церкви в Бордо, «разоблачитель и разоблачающийся одновременно»⁶⁵, он присел на корточки над увенчанной крестом «державой» — эмблемой мира (табл. 89, 10)⁶⁶. В готической скульптуре известны дьяволы в той же недвусмысленной позе⁶⁷. В «Нидерландских пословицах» Брейгеля Старшего (Берлин-Далем, Государственные музеи, 1559 г.) шут бесстыдно опорожняет желудок над аллегорической вывеской постоялого двора — шаром с крестом, обращенным вниз, — символом безумного «перевернутого» мира. Опрокинутый крестом вниз шар на здании харчевни служил как бы эмблемой всей картины, высмеивающей пороки и безрассудства людей (шар с крестом означал Вселенную).

О многообразии жестикуляционного фонда шутов (хождение на голове, показывание языка, кукиша, носа, зада, потешные потасовки) можно

судить по гравюре на основе рисунка Брейгеля «Праздник дураков» (табл. 91, 3). Вызывающее антиповедение (инверсии типа поцелуя в апус и т. п.) роднило шутов с нечистой силой. Так вели себя колдуны, ведьмы, еретики и сам сатана.

Пляски шутов

В этот момент нередко появляются шуты; нет более гнусной породы людей, но ты не пове-ришь, какое удовольствие для немцев их мерзкие проделки. Они так поют, галдят, орут, пляшут, топают, что кажется, вот-вот обрушится потолок и сосед не слышит соседа. Но все уверены, что в этом и состоит радость жизни.

Эразм Роттердамский.

Разговоры запросто

Первое сообщение об организации «Ордена дураков» относится к 1381 г. (город Клеве на нижнем Рейне). В XV в. шутовские гильдии процветали во всей Европе, особенно во Франции и Бельгии, объединяя мелких судейских чиновников, школяров, представителей «деклассированной» городской богемы. В это время в Париже существовали четыре большие «дурацкие корпорации», которые регулярно устраивали смотры-парады, пародирующие выступления епископов, словопрения судей, въезды королей в города и т. д.⁶⁸. Судя по маргинальным рисункам со сценами коллективных танцев буфонов, какие-то первичные «дурацкие общества» возникали и раньше. Сама жизнь — постоянный «праздник глупцов» — такова идейная подоснова этих ассоциаций. В то время как короли и князья играли односторонне-официальную «комедию», шуты повторяли ее по-своему, разыгрывая короткие «дурацкие пьесы» — соти (*sottise* — нелепость, вздор). Этот новый комедийный жанр, расцвет которого приходится на рубеж XV—XVI вв., пользуясь методом аллегорий, изображал безумный антимир, где действовали не бытовые персонажи, а собирательные шутовские образы-маски: тщеславный воин, судья-взяточник, алчный ростовщик, расточительная модница, стремящийся к мирским наслаждениям священнослужитель. Участники соти к обычному шутовскому костюму добавляли атрибуты, характерные для данного типа, — например, высмеивая высшего сановника церкви, надевали ризу, а ослиные уши прикрывали епископской митрой.

Шуты объединялись для жизнерадостных буффонад — совместных танцев и представления фарсов. Взявшись за руки, короткие ленты или перчатки, фигляры в остроконечных капюшонах с бубенчиками танцуют по трое—пятеро

под музыку различных инструментов. Динамичная пляска с резкой жестикуляцией и притопыванием напоминает разнузданную оргиастическую мореску (табл. 90; 91, 1). В «Романе об Александре» она сопровождается винопитием: потешник наливает вино в кубок, а его напарник пританцовывает в предвкушении выпивки (табл. 90, 2). Буйные раскованные пляски шутов пародировали церемонные придворные танцы. Несколько похожих друг на друга паяцев выполняло одинаковые па, что усугубляло комическое впечатление. На гравюре по рисунку Брейгеля Старшего танцует около 15 буфонов. Длинной извивающейся цепью они стремительно несутся под звуки оркестра из трех музыкантов, играющих на маленькой эстраде (табл. 91, 3).

Примечания

¹ О расширенном и узком значении понятия «карнавал» и объединении в карнавале различных народно-праздничных форм см.: *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963. С. 163; *Он же.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965. С. 236–238.

² *Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле... С. 12.

³ См.: Там же. С. 84, 85.

⁴ *Гуревич А. Я.* Смех в народной культуре средневековья // Вопросы литературы. 1966. № 6. С. 210; *Успенский Б. А.* Антиповедение в культуре древней Руси // Проблемы изучения культурного наследия. М., 1985.

⁵ *Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле... С. 11. См. также: *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М., 1975. С. 308–312.

⁶ *Лихачев Д. С., Панченко А. М.* «Смеховой мир» древней Руси. Л., 1976. С. 103, *Ménard Ph.* Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen âge. Genève, 1969. P. 179–183.

⁷ «Шут — никто (социально он никого не представляет) и ничто (духовно он равно безрассуден, как и аморален); ничтожнее всех, он смело может судить всех. И притом судить, как ему, дураку, вздумается, — субъективно, повинувшись только личному капризу» (*Пинский Л. Е.* Шекспир. М., 1971. С. 531).

⁸ Он в чем-то сродни цирковому клоуну: «Клоун воплощает в себе черты фантастического существа, раскрывающего иррациональную сторону человеческой личности... Клоун — это карикатура на человека, выпячивающая черточки, которые роднят его с животным и ребенком, с тем, кто смеется, и с тем, над кем смеются. Он — зеркало, в котором человек видит свое гротескное, искаженное, нелепое отражение. Он — самая настоящая тень» (*Феллини Ф.* Делать фильм // Иностранная литература. 1981. № 10. С. 239).

⁹ *Грасиан Б.* Карманный оракул. Критикон / Изд. подг. Е. М. Лысенко и Л. Е. Пинский. М., 1981. С. 369.

¹⁰ *Эразм Роттердамский.* Похвала Глупости / Пер. П. К. Губера. М., 1960. С. 46.

- ¹¹ *Huizinga J.* L'automne du Moyen âge. Paris, 1975. P. 20.
- ¹² *Stone L.* Sculpture in Britain: the Middle Ages. London, 1955. P. 103 f.; *Svanberg J.* Gycklarmotiv i romansk konst och en tolkning av portalrelieferna på Härja kyrka. Stockholm, 1970. Fig. 31.
- ¹³ *Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле... С. 352.
- ¹⁴ *Randall L. M. C.* Mediaeval Slander // Art Bulletin. N. Y., 1960. V. XLII, N 1.
- ¹⁵ *Herrmann M.* Forschungen zur Deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance. Berlin, 1914. Abb. 61.
- ¹⁶ *Rozanov Z.* Muzyka w miniaturze polskiej. Warszawa, 1965. Il. 33.
- ¹⁷ *Herrmann M.* Forschungen zur Deutschen Theatergeschichte... Abb. 61.
- ¹⁸ *Иванченко О. Х.* Миниатюры из Апокалипсиса в Государственной библиотеке СССР им. В. И. Ленина // Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник. 1977. М., 1977. С. 378, 381.
- ¹⁹ *Wright Th.* Histoire de la caricature et du grotesque dans la littérature et dans l'art. Paris, 1875. P. 196; *Gutowski M.* Komizm w polskiej sztuce gotyckiej. Warszawa, 1973. S. 53.
- ²⁰ *Millar E. G.* La miniature anglaise du XIV-e et XV-e siècle. Paris; Bruxelles, 1928. Pl. 6.
- ²¹ *Randall L. M. C.* Images in the Margins of Gothic Manuscripts. Berkeley; Los Angeles, 1966. Fig. 187.
- ²² Ibid. Fig. 186; 229.
- ²³ Ibid. Fig. 188.
- ²⁴ *Колчин Б. А.* Новгородские древности: Резное дерево // САИ. М., 1971. Вып. Е1-55. С. 41–44. Табл. 34–36.
- ²⁵ Там же. Табл. 36, 1.
- ²⁶ *Цауне А. В.* Жилища Риги XII–XIV вв. (по данным археологических раскопок). Рига, 1984. С. 38. Рис. 19. По мнению Б. А. Рыбакова, эти ритуальные железы относились к реквизиту языческих русалий вне дома. См.: *Рыбаков Б. А.* Язычество древней Руси. М., 1987, С. 682 сл.
- ²⁷ *Петросян Э. Х.* Некоторые театральные образы в средневековых армянских миниатюрах // Историко-филологический журнал. Ереван, 1966. № 4. С. 266.
- ²⁸ *Leroquais V.* Les bréviaires manuscrits des bibliothèques publiques de France. Planches. Paris, 1933. Pl. XCI; *Gieure M.* Les églises romanes en France. Paris, 1953. Pl. 106; *Hallgren S., Söderberg B. G.* Mellan himmel och helvete. [S. I.], 1970. Sid. 92.
- ²⁹ *Мокрецова И. П., Романова В. Л.* Французская книжная миниатюра XIII в. в советских собраниях. 1200–1270. М., 1983. С. 76.
- ³⁰ Там же. С. 210.
- ³¹ *Пинский Л. Е.* Шекспир. С. 531.
- ³² *Gutowski M.* Komizm... S. 60, 61.

- ³³ Ibid. S. 46, 62, 63. Il. 4.
- ³⁴ Pächt O., Alexander J. J. G. Illuminated Manuscripts in the Bodleian Library. Oxford, 1966. V. 1; 1973. V. 3. Pl. CVII, 1168a.
- ³⁵ Janson H. W. Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance. London, 1952. Pl. XXIII, d; Randall L. M. C. Images in the Margins... Fig. 32.
- ³⁶ Мокрецова И. П., Романова В. Л. Французская книжная миниатюра... С. 35–37, 65, 69.
- ³⁷ Там же. С. 182.
- ³⁸ Manuscrits à peintures offerts à la Bibliothèque Nationale par le comte Guy de Boisrouvray. Paris, 1961. Pl. 18.
- ³⁹ Мокрецова И. П., Романова В. Л. Французская книжная миниатюра... С. 103.
- ⁴⁰ Plummer J. The Hours of Catherine of Cleves. N. Y., [S. a.]. Pl. 4.
- ⁴¹ Mirimonde A. P., de. Le symbolisme musical chez Jérôme Bosch // Gazette des beaux-arts. Paris, 1971. T. LXXVII, N 1. P. 25. Fig. 14; Fraenger W. Hieronymus Bosch. Dresden, 1975. S. 273, 274. Taf. 90.
- ⁴² См.: Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле... Введение и гл. 5.
- ⁴³ Там же. С. 26. См. также гл. 6.
- ⁴⁴ Пропп В. Я. Фольклор и действительность. М., 1976. С. 193–195.
- ⁴⁵ Herrmann J. Zwischen Hradschin und Vineta. Leipzig; Jena; Berlin, 1976. S. 210. Abb. 77.
- ⁴⁶ Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы: Весенние праздники. М., 1977. С. 279.
- ⁴⁷ См.: Белкин А. А. Русские скоморохи. М., 1975. С. 75, 76, 170, 171.
- ⁴⁸ См.: Морозов А. А. К вопросу об исторической роли и значении скоморохов // Русский фольклор. Л., 1976. Т. XVI. С. 59 (примеч.).
- ⁴⁹ БАН. Ф. 403, f. 176.
- ⁵⁰ Randall L. M. C. Images in the Margins... Fig. 543.
- ⁵¹ Ibid. Fig. 539; 540.
- ⁵² Легендарий (БАН. Ф. 403, f. 194 v).
- ⁵³ Легендарий (БАН. Ф. 403, f. 83 v, 100 v).
- ⁵⁴ Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле... С. 405.
- ⁵⁵ Белкин А. А. Русские скоморохи. С. 75, 170.
- ⁵⁶ Азарьин С. Книга о чудесах пр. Сергия. СПб., 1888. С. 47.
- ⁵⁷ Randall L. M. C. Images in the Margins... Fig. 528.
- ⁵⁸ БАН. Ф. 403, f. 142 v.
- ⁵⁹ Randall L. M. C. Images in the Margins... Fig. 538.
- ⁶⁰ Гуревич А. Я. Проблемы средневековой народной культуры. М., 1981. С. 306.
- ⁶¹ Lenient C. La satire en France au Moyen âge. Paris, 1877. P. 423.

⁶² Rowland B. *Animals with Human Faces: A Guide to Animal Symbolism*. [S. I.] 1973. P. 22.

⁶³ Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле... С. 160. См. также: Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. Л., 1936. С. 111; Randall L. M. *C. Images in the Margins...* Fig. 532.

⁶⁴ Hallgren S., Söderberg B. G. Mellan himmel och helvete. Sid. 91.

⁶⁵ Лихачев Д. С., Панченко А. М. «Смеховой мир» древней Руси. С. 19.

⁶⁶ Gutowski M. *Komizm...* S. 107–109. Il. 45. Человек, испражняющийся монетами, вырезан на алтарном сиденье в соборе св. Николая в Амстердаме — возможный намек на ересь алхимических превращений (*Ibid.* Il. 44). Подобная фигура изображена под сатаной на правой створке триптиха Босха «Сад земных наслаждений», представляющей ад и наказания за грехи.

⁶⁷ *Ibid.* S. 105. Il. 40.

⁶⁸ Дживелегов А. К., Бояджиев Г. Н. История западноевропейского театра от возникновения до 1789 г. М.; Л., 1941. С. 86.

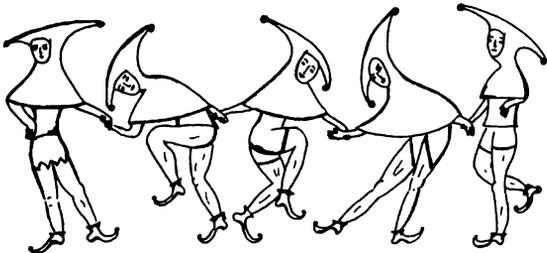


ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

КАРНАВАЛ

ГЛАВА 2

ПРАЗДНИКИ ДУРАКОВ



Первые упоминания о шутовских фестивалях относятся к концу XII в., но апогея они достигли в XIV—XV вв. Празднества глупцов, особенно популярные у низшей церковной и монастырской братии и среди студентов-вагантов, были приурочены к религиозным торжествам. Они происходили в дни св. Стефана (26 декабря), Иоанна-евангелиста (27 декабря), поминовения Невинноубиенных Младенцев (28 декабря), в новогодие (1 января), Богоявление (6 января), на Пасху. Шалости послушников, школяров и певчих позднее слились со всенародным карнавалом. С XV в. ареной шутовских церемоний стали улица и ярмарочная площадь, постоялый двор и сценические подмостки.

В рождественские и новогодние «интеллектуальные каникулы» с их вседозволенностью младшие чины церкви пародировали культовые ритуалы и священные тексты. Неф собора превращался в зал для танцев, литургия — в псевдорелигиозный фарс. «Во время самой службы дьяконы и субдьяконы в чудовищных харях и одеждах женщин, сводников, гистрионов пляшут в храме, поют на хорах непристойные песни, едят кровяные колбасы возле алтаря (вместо принятия святого причастия. — *В. Д.*)..., тут же играют в кости и наполняют церковь зловонным дымом кадил, в которых сжигают куски старых подошв (замена ладана. — *В. Д.*), скачут по всей церкви и не стыдятся своих срамных плясаний и скаканий». По окончании смеховой литургии клирики разъезжали в телегах по городу и осыпали прохожих навозом (древний снижающий жест), демонстрируя «зрелища омерзительные» (Окружное послание богословского факультета Парижского университета от 12 марта 1444 г.)¹.

Уже в конце XII — начале XIII в. подобные «праздники безумных» подвергались интердиктам со стороны высшего духовенства. В период Контрреформации они были запрещены Тридентским собором (1545—1549 гг.). Последние запретительные ордонансы датированы концом XVI — началом XVII в. Игра и веселье, «покрывающие стыдом духовную честность», вызывали резко отрицательную реакцию в протестантскую эпоху. Однако попытки ведущих теологов умерить бесчинства «праздников дураков» не имели успеха, ибо пародийное высмеивание входило в контекст серьезного, сакрального. В качестве «карнавализованной стороны религиозности» оно было лишено нигилистического отрицания, невозможного в то время². «Что ты познаешь Бога, только раздирая одежду и посыпая главу пеплом? Какое мрачное познание Бога! Все это хорошо лишь в том случае, если ты научился познавать его и в шутках, и в юморе, и на балу, и среди игр» (Андрей Белый)³. Даже такие евангельские драматические эпизоды, как бесчинства Ирода, в средневековом понимании приобретали дидактико-оптимистические формы. Так, праздник

Невинноубиенных Младенцев церковь воспринимала как славословие детству, проповедуемое евангелистами («Если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное»). В этот день избирали епископа детей. Он служил мессу только среди своих сверстников, кончавшуюся их благословением. В travestирующих переработках высокого не усматривали профанации святынь, либеральной оппозиции или политической сатиры; в карнавальные дни легализованная свобода пародирования заходила очень далеко.

Главная идея праздника шутов и вообще средневекового карнавала — инверсия общественного статуса. При помощи переодевания и присвоения атрибутов более высоких сословий «последние становились первыми»: шуты или захудалые простолюдины — королями, церковные служки — прелатами, ремесленники — «рыцарями без страха и упрека» (табл. 79), в чем иногда усматривают проявление подспудного духа радикализма, «социально-утопический критицизм»⁴. В таком понимании карнавальная «логика обратности» есть доля модернизации: ведь кощунственные «обедни обжор» служили сами священники, которых на время покидали серьезность и рассудительность, а комические короли отнюдь не опровергали существования подлинных. «Ведь семантика карнавала — не внешняя и не посторонняя по отношению к официальному ритуалу, именно в нем черпает она в весьма значительной степени свои элементы... Карнавал отрицает культуру феодальной иерархии, имея ее внутри себя»⁵. Мало того, некоторые мыслители считали «празднества глупцов», дающие психологическую разгрузку, полезными для стабилизации общества — от XV в. дошла любопытная апология этих маскарадов. Парадоксальная обратимость любых установлений под эгидой рождественского и пасхального смеха имела глубокие мировоззренческие корни. «Комическое снижение — существенное качество средневекового мировоззрения, столь же неотъемлемая черта отношения человека к действительности, как и тяга к возвышенному, священному»⁶.

В дни карнавальная разрядки, освобождения от повседневной рутины люди периодически превращали в «религиозный бурлеск» свою сакральную практику. В создаваемом ими абсурдном «мире навыворот» серьезным институтам противостояли их смеховые подобию, а элитарный декорум превращался в бутафорию.

В «празднествах дураков» принимали участие люди всех чинов и званий: им попустительствовали приходские священники, епископы и архиепископы, их одобряли уважаемые члены городских магистратов и самые знатные из дворян: они находили фанатичных приверженцев не только у простонародья, но даже в монастырях⁷. С XV в. светские шутовские общества молодежи составляли постоянную «армию пародии». Во главе «дурацких» корпораций,

к примеру парижского общества «Беззаботных ребят», стояли избравшиеся Князь Дураков и Мать Дуреха.

Во всех «веселых сообществах», как и в повседневной жизни, возникала своя иерархия: так, в «Дижонской пехоте» всем заправляла «Безумная Мать» и «Королевский прокурор» — второе лицо в шутовском государстве, а двор составляли высшие должностные лица: канцлер, обер-штаймейстер, судейские чиновники и своя швейцарская конная гвардия — пародийное воспроизведение реального королевского двора.

После запрещения праздника дураков на основе «веселых сообществ» во Франции в XV—XVI вв. расцвел комический театр, особенно жанр соти (разновидность фарса) под тем же девизом: «Число дураков безгранично». Идея всеобщей глупости («мир наизнанку») находила свое выражение в пародийном уподоблении мира пьесы внешнему миру. С точностью воспроизводилась иерархическая картина мира (но в шутовском обличье); реальные политические события в королевстве представляли в смеховой форме. Типы подобного комизма существовали лишь в рамках театральной системы Средневековья.

Король шутов

На масляной неделе в воскресенье
Ваш принц дает на рынке представленья.

Пьер Гренгор.

Клич Принца Дураков (1512 г.)

Провозглашение короля или императора дураков, вершившего суд и расправу с ослиного хребта, — важный момент карнавального зрелища. Того, кто находился у подножия социальной пирамиды, временно объявляли «правителем», иерархический верх перемещали вниз. «В обряде увенчания и все моменты самого церемониала, и символы власти, которые вручаются увенчиваемому, и одежда, в которую он облачается..., становятся почти бутафорскими (но это обрядовая бутафория); их символическое значение становится двупланым (как реальные символы власти, т. е. во внекарнавальном мире, они однопланны, абсолютны, тяжелы и монолитно-серьезны)»⁸. Сходные обычаи были распространены и вне карнавала: на бытовых пирушках по жребью избирали королей пира («*goi roug rige*»); королевский титул присваивали придворным шутам. В замках Британии на 12 дней святок назначали распорядителя праздника — «лорда беспорядка»⁹.

Возможно, традиционная фигура «праздничного царя» восходила к древнеримским сатурналиям — празднику в честь бога посевов Сатурна, с чьим именем связана социальная утопия о золотом веке — эпохе всеобщего равенства. Из числа рабов или осужденных на смерть преступников возводили на

престол «царя сатурналий» — смехового дублера носителя власти: господина, императора или самого божества. Обряд включал мотивы его вступления на трон и царствования, а когда время правления истекало — поругания и жертвоприношения-казни¹⁰.

В «Псалтири из Горлестона» эфемерный король претерпел шутовскую метаморфозу (табл. 91, 2)¹¹. Увенчанный короной, он играет на флейте и барабане, оглашая воздух «песнями безумия»¹². Монарх буффонов руководил всем ходом смехового действия, слуги беспрекословно исполняли его шуточные приказания. Но и самого повелителя осыпали насмешками и безжалостно издевались над ним (пережиток ритуального осмеяния божества в архаических обрядах). Вместо благородных кровей коня однодневного властелина посадили на замороженного осла, хромящего на все четыре ноги. Животное напоминает ту клячу, на которой во время карнавала выехал пройдоха дон Паблос в романе Франсиско де Кеведо (1626 г.). Плут выступил в роли «петушиного короля», «короля на час», возглавившего процессию ряженных школяров. «Наступил день торжества, и я появился на улице, восседая верхом на тощей и унылой кляче, которая не столько от благовоспитанности, сколько от слабости все время припадала на ноги в реверансах. Круп у нее облез, как у обезьяны, хвоста не было вовсе, шея казалась длиннее, чем у верблюда, на морде красовался только один глаз, да и тот с бельмом»¹³.

В некоторых церемониях осел, этот древний символ «материально-телесного низа» (по терминологии М. Бахтина), находился в центре внимания¹⁴. Ежегодно на Рождество справляли узаконенный церковью с IX в. «ослиный праздник» в память библейского сказания о пророке Валааме. «Валаам» ехал верхом на ослице в сопровождении священников — «ветхозаветных пророков», провозглашавших рождение Мессии. В воспоминание о бегстве Святого семейства в Египет праздник сопровождался и другой инсценировкой, популярной в крупнейших городах северной Франции: Руане, Сансе, Дуэ: переодетый девушкой молодой человек с ребенком на руках или миловидная девочка с куклой, представлявшие деву Марию, триумфально проезжали на осле от церкви по городским улицам в окружении огромной толпы (Бове, XIII в.). Постепенно события священной истории приобретают пародийную форму. К началу «ослиной мессы» у храма появлялся осел в золотом церковном облачении. Перед главными западными воротами его с почетом встречали клирики с бутылками вина в руках, затем торжественно вводили в церковь и ставили у алтаря. Здесь священник служил «ослиную мессу», начинавшуюся словами: «Из восточных пределов прибыл сюда прекрасный и храбрый осел, легко несущий свою ношу» (т.е. Богородица с младенцем). По окончании мессы священник, вместо обычного благословения, трижды кричал по-ослиному.

Осла приветствовало коленопреклоненное духовенство, ему пели славословия и кадили благовониями. Каждую часть бурлескной службы вместо «атеп» заканчивали громогласным ослиным ревом. Осел возил епископа глупцов (табл. 92, 2) или подгулявшую девицу легкого поведения. В Сансе архиепископ Пьер Кербейльский (ум. 1222 г.) запретил клиру вводить осла в храм, но оставил в начале обедни пение «ослиной секвенции»¹⁵.

Зрите, зрите оного,	Мула он стремительней,
Под ярмом рожденного	Лани он пленительней,
И ушами длинного	И верблюда гордого
Короля ослиного!	Прытче одногорбого ¹⁶ .

Праздник осла просуществовал во Франции вплоть до XV в. и лишь в 1445 г. был отменен Карлом VII.

В 600 г. по Константинополю шествовал осел, на котором восседал пародийный двойник императора Маврикия в венце из чесночных стеблей. Его свита пела песенку, высмеивающую частную жизнь василевса¹⁷.

«Игра в царя» была популярна на Руси во время святочных и масленичных потех. В шутовских коронах с подвесками и павлиньими перьями паясничали скоморохи. В буквицах новгородских рукописей XIV в. ими увенчаны гусяры и пирующие танцовщики — «цари разгула» (табл. 112, 4)¹⁸. По политическому сыску 1666 г. известно о возведении «праздничных царей» на масленичном маскараде у тверских крестьян. «Царский завод» с комическими знаками отличия (воронка вместо венца, носилки взамен престола, лукошки в качестве барабанов, «платишко» на шесте вместо знамени, драницы вместо ружей) власти расценили как «воровской обычай» — самозванчество. Крестьянским «царям» отсекали по два пальца правой руки, их били кнутом «нешадно» и сослали с семьями в Сибирь¹⁹. Псевдоцарь при всех регалиях участвовал в болгарских играх кукеров²⁰. В XVI в. святочных королей провозглашали и у западных славян. В Чехии и Моравии этот обычай дожил до XIX в.²¹

На гравюре «Праздник дураков» по аллегорическому и сатирическому рисунку Брейгеля Старшего кортеж глупцов, каждый со сферой в руке, выходит на площадь из-под арки крытого рынка, украшенной трельяжами (табл. 91, 3)²². Впереди на жерди торжественно несут наголо обритого принца дураков, который производит смотр своим верным. Рядом с ним в тесно сгрудившейся свите виден епископ недоумков. Запрудившая площадь буйная компания шутов олицетворяет глупость во всевозможных проявлениях. Их жесты и атрибуты знаменуют безумие. Паяц эскорта, обнажив зад, глумится над владыкой, другие таскают друг друга за нос. Очки у одного из фигляров — символ глупости, духовной слепоты — принадлежность

недальновидных людей, неспособных постигнуть истинную сущность вещей, прозрачный намек на тупоумие. В том же значении фигурирует нечувствительная к свету сова — обычная спутница буффона, оторопело застывшая в гуще карнавальнoй сутолоки. Большие шары, игровые аксессуары потешников, символизируют «круглых дураков», высмеиваемых в стихах под гравюрой²³. Ср. у Шекспира: «Да будто я такой дурак уж круглый, чтобы меня, как мяч, пинать ногой?» («Комедия ошибок», II, 1). Вместе с тем шары — атрибут Фортуны (указывают на ее непостоянство) и образ мира, которым повелевает капризная богиня. Они знаменуют универсальное господство бессмертной глупости. Шар символизирует тщету всего земного (Vanilas)²⁴. Сам король безумных держит в левой руке сферу, как державу. У Брейгеля бессмысленные забавы шутов — аллегория абсурдной деятельности человечества, символ суетной земной жизни. Однако созданный им собирательный образ глупости амбивалентен. В нем заключена и «вольная праздничная мудрость, свободная от всех норм и стеснений официального мира, а также и от его забот и его серьезности»²⁵.

Епископ дураков

В искусстве нашли отражение церковные ритуалы, переведенные на язык буффонады и фарса, — «parodia sacra» («священная пародия»). Для карнавальнoй образности характерны бурлескные церемонии избрания шутовских иерархов церкви — епископов, архиепископов, папы глупцов или папы осла. В XII—XIII вв. авторами и инициаторами самопародий выступали представители низшего клира и школяры. «Поелику танцы, кои обычно в день избияния младенцев в некоторых церквах устраиваются, обычно причиною ссорам и беспокойству не только в прочее время, но даже и во время священнослужения являются, мы впредь запрещаем сии забавы под страхом отлучения. Также запрещается создавать епископов на этом празднестве, ибо в доме Господнем сие лишь поводом для смеха и осмеяния епископского достоинства является» (собор в Коньяке, 1260 г., канон II)²⁶. Причт кафедральных соборов выбирал из своей среды епископа глупцов. При его возведении в сан пародировали литургические формулы и обряды. Вновь посвященный прелат в полном епископском облачении, с инсигниями совершал пышное богослужение перед алтарем и раздавал насмешливые благословения пастве. Вслед за тем, принимая хлеб и пиво, он возглавлял процессию из духовных лиц и мирян, проходившую по городу, предместьям и ближним деревням, — смеховое подражание ежегодным визитам епископа в свой диоцез²⁷.

В рукописи романа «Ланселот Озерный» шутовской епископ в митре едет на осле задом наперед — типично карнавальная поза (табл. 92, 2)²⁸.



Рис. 49. Шутовской епископ
«Псалтирь Лутрелла» (f. 84)

Вместо посоха он держит конец ослиного хвоста, а правой рукой благословляет своих клеветов и подопечных. Доминирует обратная логика: вместе со сменой одеяния обновляется и социальный образ. Происходит иерархическая перестановка: перевоплощение шута в высшего духовного сановника. Но мотив глумления над «епископом в насмешку» говорит о преходящей природе его власти. Осыпаемый бранью, он подвергнут всенародному поношению: дурацкого епископа посадили лицом к ослиному хвосту — знак развенчания и последней степени унижения. Так к месту казни следовали преступники. В Византии так поступали с человеком, которого желали обесчестить. Держа животное за хвост, несчастный ехал по улицам, подвергаясь оскорблениям черни. Этот «триумф наказанного» ждал свергнутых императоров, потерпевших поражение претендентов на трон и неверных жен²⁹. Их антиповедение, характерное для ритуала наказаний, имело символический смысл, поскольку публичное осмеяние воспринимали как приобщение к потустороннему демоническому миру, символическую смерть. На Руси к шутовским иерархам приравнивали сторонников ереси — уполномоченных кромешного (бесовского) антимира. В 1490 г. новгородский архиепископ Геннадий применил к «жидовствующим» еретикам обряд поругания, разработанный до мелочей. Он приказал посадить виновных «на коня в седла ючныя, и одежда их повеле обращати передомь назадь и хрептом повеле обра-

щати их к главам коньским, яко да зрят на запад в уготованный имь огонь. А на главы их повеле възложить шлемы берестены остры, яко бесовьския (имитация остроконечных шапок западноевропейских евреев³ — В. Д.), а еловци (султаны. — В. Д.) мочалны, а венци соломены, с сеном смешаны, а мишени писаны на шлемах чернилом: „Се есть сатанино воинство!“» (Сказание о новоявившейся ереси)³⁰. В осмеянии «воинства сатаны» использованы «ложные» материалы, излюбленные скоморохами, — береста, мочало, солома³¹.

В «Псалтири Лутрелла» шутовской епископ в митре и ризе, орнаментированных красными и голубыми клеточками, заставляет прыгать сквозь обруч маленькую собачку (рис. 49).

Во французском Часослове епископ дураков вышагивает на высоких ходулях (табл. 92, 3)³². Кроме митры, обнаженный до пояса смеховой прелат лишен прочих знаков епископского достоинства. На нем только короткие нижние штаны. Внизу стоит демон с крючьями, готовясь подцепить грешного пастыря, как только тот потеряет равновесие. Известно, что в 1439 г. во флорентийской праздничной процессии ряженые шли на ходулях и «св. Августин» вещал с высоты 25 футов³³.

В инициале «S» «Романа об Александре» полулежащий «епископ безрассудства» водит щипцами по челюстной кости (табл. 92, 4). Под звуки антиинструмента резвятся зайцы: один играет на дудке, другой пляшет на задних лапках.

В позднем Средневековье фигурки епископов глупцов, награжденных жезлом шута, вырезали на церковных алтарных сиденьях³⁴. Во Франции в честь высших сановников шутовской иерархии выбивали свинцовые жетоны. На одном из них представлен дурацкий папа в тиаре и с крестом в руке. Его сопровождают шут и двое персонажей в докторских беретах. Надпись гласит: «Moneta nova Adriani stultorum rare». На обороте — фигура Глупости с погремушкой; перед ней преклонился кардинал. На другом жетоне изображен коленопреклоненный епископ, благословляющий толпу; вместо пастырского посоха он держит атрибут буффона — марот³⁵.

Дураческое карнавальное шествие, в котором участвуют безобразные демоны, представлено на рисунке Брейгеля Старшего «Невоздержание, или Роскошь (Luxuria)». Шутовской епископ — обнаженный человек в митре, с завязанными за спиной руками — едет на монстре с головой, похожей на лошадиный череп (табл. 92, 5). В кортеже ликующих бесов ведут обнаженных блудниц, ближайший к епископу птицеголовый демон хлещет его розгами. Процессию возглавляет вольтничик. За адским кортежем виднеется бородка ключа — атрибута апостола Петра (сатирический намек на грехи папской

курии?). Интересно, что на гравюре по этому рисунку митра с каким-то текстом на ней, очевидно по цензурным соображениям, заменена «нейтральной» цилиндрической шапкой³⁶.

При византийском императоре Михаиле III (842—867) дворцовый скоморох Грилл передразнивал патриарха, разъезжая на белом осле по улицам Константинополя. В публичном осмеянии участвовали сам василевс и придворные в облачениях архиепископов³⁷. В челобитной царю Алексею Михайловичу (1651 г.) вяземский иконописец старец Григорий сообщал, что в Вязьме во время святок справляли «игрища разные и мерзкие..., на коих святых нарицают, и монастыри делают, и архимарита, и келаря, и старцов нарицают»³⁸. В Шотландии (только в Лоуланде) на 12 дней святок в замках выбирали «мнимого аббата» — устроителя празднеств³⁹.

Примечания

¹ См.: Полевой П. Н. Исторические очерки средневековой драмы. СПб., 1865. С. 50; Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения / Сост. текстов В. П. Шестаков. М., 1966. С. 322.

² Гуревич А. Я. К истории гротеска: «Верх» и «низ» в средневековой латинской литературе // Изв. АН СССР. 1975. Сер. лит. и яз. Т. 34, № 4. С. 323.

³ См.: Лавров А. В. Юношеские дневниковые заметки Андрея Белого // Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник, 1979. Л. 1980. С. 127, 128.

⁴ См. об этом: Роднянская И. Б., Кокс Х. Г. Праздник шутов. Теологический очерк празднества и фантазии // Современные концепции культурного кризиса на Западе: Реферативный сб. М., 1976. С. 113.

⁵ Гуревич А. Я. Проблемы средневековой народной культуры. С. 277.

⁶ Гуревич А. Я. К истории гротеска... С. 327.

⁷ Gazeau M. Les bouffons. Paris, 1882. P. 24; Maeterlinck L. Le genre satirique dans la peinture flamande. Bruxelles, 1907. P. 78.

⁸ Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 166.

⁹ Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы: Зимние праздники. М., 1973. С. 92.

¹⁰ О древних корнях этого обычая см.: Фрэзер Дж. Дж. Золотая ветвь. М., 1980. С. 648—652.

¹¹ Randall L. M. C. Images in the Margins... Fig. 296.

¹² Прогневавшись на новгородского архиепископа Пимена Черного (1570 г.), Иван Грозный приказал посадить свою смеховую жертву на белую кобылу верхом, с ногами, подвязанными под ее брюхом. Духовного пастыря возили по улицам в обличье бедно одетого скомороха: «Князь великий подал тому архиепископу, на кобыле сидячему, лиры, свирели, трубы, домру, говоря ему: „Вот твоего ремесла

приправы! Пригоже тебе в домру играти, нежели на мире архиепископьеве быти“» (*Гваньини А.* Описание всей страны, подчиненной царю Московии... / Пер. XVII в. с латин.). См.: *Иванов В. В.* Из заметок о строении и функциях карнавального образа // Проблемы поэтики и истории литературы. Саранск, 1973. С. 49.

¹³ Плутувской роман. М., 1975. С. 72.

¹⁴ *Clébert J.-P.* Bestiaire fabuleux. Paris, 1971. P. 39. Известна сказка об околдованном жонглере, превратившемся в осла. См.: *Иванов К. А.* Средневековая деревня и ее обитатели. Пг., 1915. С. 55, 56.

¹⁵ *Lenient C.* La satire en France au Moyen âge. Paris, 1877. P. 422; *Rowland B.* Animals with Human Faces... P. 22; *Фрейденберг О. М.* Происхождение пародии // Тр. по знаковым системам. Тарту, 1973. Т. VI. С. 490, 491; *Она же.* Миф и литература древности. М., 1978. С. 521; *Гаспаров М. Л.* Поэзия вагантов // Поэзия вагантов / Изд. подгот. М. Л. Гаспаров. М., 1975. С. 452, 453.

¹⁶ Поэзия вагантов. С. 321.

¹⁷ *Ельницкий Л. А.* Византийский праздник брумалий и римские сатурналии // Античность и Византия. М., 1975. С. 348. В Египте новогодний князь с тетрадью в руках проезжал по улицам на осле и взимал подати с богатых купцов. См.: *Мец А.* Мусульманский Ренессанс. М., 1973. С. 339. Ср. грузинский праздник кеенаба, где на ослах являлись народу ряженые царем и персидским шахом. См.: *Хаханов А. С.* Очерки по истории грузинской словесности. М., 1895. Вып. 1. С. 15, 16. Новогодний обряд выборов ложного эмира бытует у курдов-мусульман племени мукри в северо-западном Иране. См.: *Руденко М. Б.* Новогодние обрядовые празднества у курдов // Фольклор и этнография. Л., 1974. С. 120, 121.

¹⁸ Трактровка Н. К. Голейзовским этих фигурок как образа «веселия» созерцающей Бога души представляется искусственной. Корону одной из них (Служебник середины XIV в.) он связывает с формой процветшего «райского дерева», с ветвей которого свисают две поющие птицы: «Это образ райского славословия, обретающего чувственное выражение посредством души» (*Голейзовский Н. К.* Семантика новгородского тератологического орнамента // Древний Новгород: История. Искусство. Археология: Новые исследования. М., 1983. С. 234, 235. Илл. 116).

¹⁹ *Полосин И. И.* Игра в царя: Отголоски смуты в московском быту XVII в. // Изв. Тверского пед. ин-та. Тверь, 1926. Вып. 1; *Успенский Б. А.* Царь и самозванец: Самозванчество в России как культурно-исторический феномен // Художественный язык средневековья. М., 1982. С. 208, 209.

²⁰ *Каракостов С.* Българският театър: Средновековие. Ренесанс. Просвещение. София, 1972. С. 28.

²¹ *Фаминцын А. С.* Скоморохи на Руси. СПб., 1889. С. 89.

²² *Bastelaer R., van.* Les estampes de Peter Bruegel l'Ancien. Bruxelles, 1908. Pl. 195.

²³ *Bastelaer R., van.* Peter Bruegel l'Ancien, son oeuvre et son temps. Bruxelles, 1907. P. 98, 99.

²⁴ *Möller L.* Bildgeschichtliche Studien zu Stammbuchbildern. II: Die Kugel als Vanitassymbol // Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen. 1952. Bd 2. S. 157–176;

Tervarent G., de. Attributs et symboles dans l'art profane. 1450—1600 // Dictionnaire d'un langage perdu. Genève, 1958. Т. 1. Р. 51.

²⁵ *Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле... С. 283.

²⁶ См.: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. С. 320, 321.

²⁷ *Lenient C.* La satire en France... Р. 425.

²⁸ *Randall L. M. C.* Images in the Margins... Fig. 87.

²⁹ *Пселл Михаил.* Хронография / Пер. Я. Н. Любарского. М., 1978. С. 94.
Dujèev I. Théâtreon-pozorište: Une problème de l'histoire de la civilisation slave médiévale // Сборник Светозара Радојичича. Београд, 1969. С. 80; *Успенский Б. А.* Антиповедение... С. 330.

³⁰ См.: *Казакова Н. А., Лурье Я. С.* Антифеодальные еретические движения на Руси XIV — начала XVI в. М.; Л., 1955. С. 130, 472.

³¹ *Лихачев Д. С., Панченко А. М.* «Смеховой мир» древней Руси. С. 20, 21. Перерядив новгородского архиепископа Пимена в скомороха, Грозный как бы приобщил его к изнаночному бесовскому миру: ведь священнослужителя и скомороха воспринимали как антиподов. См.: *Успенский Б. А.* Царь и самозванец... Примеч. 25 на с. 221.

³² *Randall L. M. C.* Images in the Margins... Fig. 84.

³³ *Гвоздев А. А., Пиотровский А.* История европейского театра. М.; Л., 1931. С. 432.

³⁴ *Champfleury J.* Histoire de la caricature au Moyen âge. Paris, 1871. Р. 227.

³⁵ *Alexandre A.* L'art du rire et de la caricature. Paris, 1892. Р. 29—31; *Морозов П. О.* Минувший век: Литературные очерки. СПб., 1902. С. 44.

³⁶ *Bastelaer R., van.* Les estampes de Peter Bruegel l'Ancien. Pl. 131; *Гершензон-Чегодаева Н. М.* Брейгель. М., 1983. Илл. 48.

³⁷ *Кирпичников А. И.* К вопросу о древнерусских скоморохах // Сб. Отд. русск. яз. и словесности АН. СПб., 1891. Т. LII, № 5. С. 8; *Chambers E. K.* The Mediaeval Stage. Oxford, 1925. V. 1. Р. 327, 328.

³⁸ См.: *Рождественский Н. В.* К истории борьбы с церковными беспорядками, отголосками язычества и пороками в русском быту XVII в. // Чтения в Об-ве истории и древностей российских. М., 1902. Кн. 2. С. 28. Примеч. 46.

³⁹ Календарные обычаи...: Зимние праздники. С. 92.

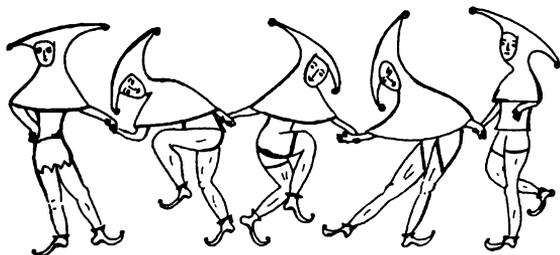


ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

КАРНАВАЛ

ГЛАВА 3

КАРНАВАЛЬНЫЕ ПРОЦЕССИИ



Если до XIV в. включительно отдельные элементы карнавала разрознены и в целом он еще не оформился («карнавал до карнавала») ¹, то в XV—XVI вв. масленичный фестиваль позднесредневекового города, впитавший традиции смеховой внеофициальной культуры, вылился в блестящие маскарадные процессии. Они отвечали вкусам той эмоциональной эпохи, тяготевшей к стилизованной и пышной театрализации праздничных сторон жизни. Объединяя горожан в многочисленных сообществах цехов, гильдий, братств, карнавал являл собой манифестацию спаянности социальных групп. Он носил подлинно демократический всенародный характер. Карнавал вобрал в себя образы и ритуалы многих городских праздников, языческие и христианские черты. Это была своеобразная игра в грех для его последующего позорного изгнания. В карнавальной смехе средневековый человек побеждал страх перед всем освященным и запретным, даже перед смертью, Страшным судом и потусторонним миром.

По ходу шествий исполняли фарсы, показывали живые картины; шутовые пантомимы сочетались с разговорными дидактическими и сатирическими пьесками. В толпе масок появлялись аллегорические фигуры: дама на единороге персонифицировала Целомудрие, Рейнеке-лис с уткой в зубах олицетворял Алчность и Коварство (табл. 93, 2). В заключение брали штурмом и сжигали модель ада в виде корабля или саней-повозки, набитых демонами и шутами, — модификация очистительной жертвы — похорон чучела Зимы (табл. 94, 3).

Парад возглавляли конные и пешие шуты. Убранные коврами и шелковыми тканями окна дворцов и домов, вдоль которых двигался кортеж, заполняли любопытные. Буффоны кидали в них яйца с розовой водой — символ возрождения жизни (табл. 93, 1) ². В кавалькаде дефилировали верховые герольды, разбрасывая орехи детворе. Ватаги завывающих демонов, «дикари» и «лесные женщины», покрытые мхом и лохматыми шукурами, привлекали внимание зевак устрашающим видом и уморительными гримасами. Бегуны-копейщики, штурмовавшие «ад», стреляли потешными огнями. Трубки с горючим веществом маскировали в пучках вечнозеленых растений (табл. 94, 3). Воздух оглашался нестройным звоном бубенцов, звучали переливы флейт и гром барабанов.

Костюмы большинства участников карнавала (кроме индивидуальных масок) следовали модам своего времени. Тесные куртки-дублеты и узкие штаны (хозе) XV в. (табл. 93, 2) в следующем столетии сменились «испанскими» нарядами. Гражданский костюм, усложненный разрезами, стал напоминать жесткую военную броню; короткие штаны (кальсес) разделялись на вертикальные полосы. Носили береты и полукруглые шляпы с полями, украшенные лентами и перьями (табл. 94, 3).

Судя по миниатюрам XVI в., в позднесредневековом масленичном карнавале — переломном моменте в жизни природы и человеческого труда — явственно проступал местный языческий субстрат, некий общий архетип. Городские празднества накануне Великого поста генетически восходили к сельским обрядовым игрищам, направленным на весеннее обновление мира.

В основе карнавальной комедии с ее характерными типами и бурлескными ситуациями лежала идея сезонных смен, извечной борьбы жизни и смерти. Зиму и мрак как враждебные природе начала следовало прогонять и уничтожать. Нормативность карнавальных образов, связанная с периодическим воспроизведением мифа и магических актов, с деформированными аграрными культами, сочеталась со свободным творчеством в бюргерской среде, куда легче проникали новые интеллектуальные веяния (так, с XV в. в мизансценах все сильнее заявляют о себе «ученые» дидактические элементы, объектами осмеяния становятся городские новости, местные должностные лица и т. д.). Карнавал — не только пьянящая разгульная стихия, феерия сюрпризов и превращений, импровизации с веселыми розыгрышами, но и тщательно подготовленное по традиционному «сценарию» зрелище. Поведение человека в «перевернутом вверх ногами» мире при всей свободе от обыденной скованности подвергалось четкому ритуальному регулированию, строилось по принципу обязательной противоположности повседневным нормам. Игровая культура карнавала оперировала общепринятым условным языком зрелищно-речевых форм и символов. Как и другие массовые празднества «осени Средневековья», ежегодный карнавал — это одновременно и обновление, и повторение уже виденного (правда, с бесчисленными вариантами).

Власть коллективных канонов не препятствовала самозабвенному полету воображения и нисколько не омрачала суматошной и быстротечной радости. В результате рождался неповторимый спектакль, не имевший твердых пространственных границ, в котором немислимо разделение на актеров и зрителей, на «сцену» и «зрительный зал». Это «праздник, который, собственно, не дается народу, но который народ дает сам себе»³.

Карнавальный корабль

«Что делать?» — думал я. И вот
Решил создать дурацкий флот:
Галеры, шхуны, галиоты,
Баркасы, шлюпки, яхты, боты.
А так как нет таких флотилий,
Всех дураков чтоб захватили,
Собрал я также экипажи,
Фургоны, дроги, сани даже.

Брант. Корабль дураков

В регионах позднесредневековой Европы бюргерские шествия в связи с местными традициями, например, иерархией цехов, гильдий или религиозных объединений, отличались большим разнообразием.

Кортежи с кораблем-колесницей, популярные в Англии, Германии, Южной Европе, — смысловой и композиционный центр средневекового карнавального действа. Уже в бронзовом веке существовали представления о мифической лодке, на которой солнце плыло по небесному и подземному океану. Космологические суда встречаем в искусстве Вавилона и Египта (утренняя и вечерняя ладьи бога Ра, ладьи смерти и воскрешения). На древнегреческих торжествах в честь Афины к Парфенону в окружении жрецов везли «корабельную колесницу». Во время Анфестерий, февральско-мартовского праздника цветов, разыгрывали сцену прибытия Диониса в Афины на корабле ⁴. Само слово «карнавал» иногда выводят из латинского *cirrus navalis* (*cirrus* — корабль, колесница, плуг; *navalis* — морской).

Корабль — принадлежность древних культов умирающих и воскресающих божеств плодородия. Ритуалы захоронения или сжигания в ладье или в гробу ладьеобразной формы в Скандинавии эпохи викингов связывают с поклонением богам плодородия — ванам. Корабль служил атрибутом Фрейра — самого почитаемого из них. Согласно аграрной магии Средневековья модель корабля на колесах возили по засеянным полям вокруг деревни, чтобы обеспечить благополучие всему коллективу (семантическое единство «пахоты» и «плаванья»). В приморских областях та же церемония символизировала начало весенней навигации.

Христианское духовенство воспринимало ее как пережиток древнегерманских языческих верований. По рассказу Рудольфа, аббата из Сен-Трона, в 1133 г. в лесу возле Юлиха в Нижней Германии построили и поставили на колеса сакральный корабль. В него впряглись мужчины и повезли по стране. Их путь лежал из Экс-ла-Шапель в Маастрихт, где поставили мачту с парусами. Затем в сопровождении массы народа судно потащили к

Тонгру и Лоозу. На всех остановках вокруг него не прекращались танцы под пение торжественных песен. Узнавая заранее о приближении процессии, жители городов открывали ворота и с радостными возгласами выходили навстречу⁵.

В некоторых немецких областях и на Пиренейском полуострове большую лодку волокли вместе с плугом, чтобы гарантировать обильный урожай⁶. Нередко на карнавале вместо процессионного корабля везли сани. В мифологических структурах корабль — плуг — повозка — сани стоят в едином семантическом ряду. На скандинавских петроглифах бронзового века изображали ладьи на полозьях⁷. Подобно ладье, сани употребляли в средневековой погребальной обрядности⁸.

В прошлом веке на Русском Севере (Архангельск, Тихвин) и в Сибири для масленичного поезда связывали несколько огромных розвальней. На них водружали оснащенный корабль. Палубой завладевали ряженые и музыканты во главе с госпожой Масленицей. На колесе (солярный символ), завершавшем мачту, балагурил парень с бутылкой водки в руке. В сани впрягали множество лошадей и при всеобщем ликовании корабль провозили по улицам⁹. В этих шествиях отмечают влияние Петровских торжеств, прославлявших морское могущество России, но те в свою очередь, видимо, заимствовали черты западноевропейских карнавалов.

Карнавальный мотив «корабля дураков» («Narrenschiiff» — нем.) проник в литературу (стихотворная сатира Себастиана Бранта. Базель, 1494 г.) и живопись (картина Иеронима Босха). У Бранта и Босха этот образ олицетворяет перенасыщенный безумцами мир — антихристово царство.

Карнавал в Нюрнберге

В числе крупных культурных центров Европы масленичными карнавальными играми-фастнахтшпилями был славен богатый имперский город Нюрнберг. В вольной бюргерской республике, где процветали ремесла и искусства, в XV — первой половине XVI в. вошли в моду маскарадные процессии под названием «Бег Шембарта» (Schembart — маска с бородой, Schembartlaufen — шествие ряженых). С 1449 по 1539 г. их устраивали 63 раза, но в некоторые годы запрещали, чтобы обезопасить граждан от возможных беспорядков¹⁰. Процессии сопровождались разыгрыванием легких комедий-фарсов¹¹.

Во главе традиционных увеселений в городских коммунах стояли ремесленные корпорации. Поскольку масленичная карнавальная трапеза отличалась изобилием мясных блюд, к середине XIV в. особые привилегии получил цех мясников. Им разрешили «наряжаться и устраивать шутки в масках». Высту-

пая со своими танцами, нюрнбергские мясники руководили шествием по городу (табл. 93, 2)¹², но в нем принимали участие все желающие, в том числе сыновья патрициев. Празднество справляли под эгидой магистрата Нюрнберга и самых именитых бюргерских семей.

Сохранилось около 30 рукописей «Книги Шембарта» (Schembartbuch) — своеобразных хроник масленичного фестиваля. Их миниатюры привлекают внимание разнообразием вариантов карнавальной комедии в Нюрнберге, богатством фантазии в постановках мизансцен. Наиболее ранние манускрипты созданы между 1525 и 1539 гг. Рисунки «Книги Шембарта» 1539 г. из нюрнбергской городской библиотеки (MS. Noriga Kupfer 444) детально проанализированы в монографии С. Л. Самберга¹³.

Среди иллюстраций на первом месте театрализованные шествия, усвоившие фольклорный мотив священного корабля-саней. Едущий посуху корабль на колесах, занятый чертями и шутами-мореходами, являл собой образ «ада», «корабля дьявола». В отличие от статичной «преисподней» религиозной драмы и мистерий, он двигался через весь город. Вокруг адского судна кипело народное гулянье (табл. 94, 3). На всех рисунках корабли похожи: это грузные парусники с высокими бортами, сильно поднятыми носом и кормой. Массивную мачту со свернутым на рее парусом удерживают с боков ванты. На марсе укреплен корзина («воронье гнездо») для наблюдателей за «морем». На флагштоке мачты полощется выпел с длинным узким полотнищем. Корабль тащили на веревках лошади или молодые люди. Он представлял собой хитроумное инженерное сооружение со сложной оснасткой и устройством пиротехнических эффектов. Ряженные фиглярствовали, стоя бок о бок с деревянными или соломенными куклами-манекенами.

Колеса корабля в процессии 1506 г. частично закрыты голубой материей — «волнами» (табл. 94, 1)¹⁴. Из шестерых «морских волков» пятеро наряжены шутами. Двое «моряков» гребут длинными веслами, третий, играя щипцами на воздуходувных мехах, пытается перелезть через борт. Четвертый забавник карабкается по веревочной лестнице к дозорному в «вороньем гнезде» на марсе, а тот готов стукнуть сотоварища надутым свиным пузырем. Шестой член дурацкой команды — упитанный монах с пивной кружкой в одной руке и колбасой в другой — атрибутами обжорства (ср. «Корабль дураков» Босха).

На рисунке пером в другой нюрнбергской рукописи XVI в. происходит сражение между шутами-корабельщиками и тремя вооруженными демонами, засевшими на марсе¹⁵.

На карнавале 1539 г. везли парусник с прикрытым холстом основанием. В нарисованных голубых волнах резвятся дельфин, русалка и большая рыба (табл. 94, 2)¹⁶. Голова шута на флаге знаменует безумие экипажа, странству-

ющего без руля и без ветрил. Буффон в костюме голубого, желтого и красного цветов рассекает веслом «воду», стоя на носу. К корме подвешен якорь. Кормовая надстройка оформлена в виде домика с красным вымпелом на коньке крыши и большим ключом над входом. На пороге сидит шут и, засунув пальцы в рот, освистывает зевак. Главная фигура в потешной команде — персонаж в черной докторской мантии и берете. Проповедник свирепо устался на доску для триктрака, которую держит перед ним бес с волчьей мордой (игральная доска символизирует бесчестную наживу). С другой стороны, пронзительно визжа, оратора когтит адский дух с петушиной головой. В роли марсовых матросов — трое ряженных: шут, дующий в трубу¹⁷, и бородатые ученые с атрибутами своих знаний — знаками тщеты земной премудрости человека. Астроном вычисляет координаты судна при помощи угломерного инструмента для определения высот небесных светил над горизонтом. Обманщик-врач дотошно изучает содержимое уринала.

Что скажешь ты глупцу врачу,
 Который, глядя на мочу
 Смертельно-тяжкого больного,
 В растерянности бестолковой
 Хватает лекарский томище
 И указаний, неуч, ищет?
 Пока вникает он, смекает, —
 Больной и дух свой испускает!¹⁸

В некоторых «Книгах Шембарта» доктор богословия на корабле в пояснениях назван «Осиандером». Протестантский теолог Андреас Осиандер, проникнутый суровым умонастроением эпохи Реформации, резко выступал против карнавала как пережитка язычества и католицизма, чем нажил немало врагов среди жителей Нюрнберга. Он предавал анафеме азартные игры, в том числе игру в кости. Отсюда появление доски для триктрака в сатире на Осиандера. Ключ св. Петра на шесте — отголосок актуальных для той эпохи диспутов об абсолютности власти папы, о его праве «связывать и разрешать», т. е. отлучать от церкви и отпускать грехи. «Эрудиты» на верхушке мачты имеют отношение к выступлениям Осиандера против тех, кто во время стихийных бедствий, например чумы, возлагал надежды не на Божью милость, а на помощь медиков и астрологов. Это не мешало самому Осиандеру ценить астрономию и по временам мистически пророчествовать. Видимо, по ходу действия маститый теолог-педант обращался к народу с шуточной речью¹⁹. После карнавала 1539 г. Осиандер подал жалобу в магистрат Нюрнберга, вслед за чем последовало запрещение процессий²⁰.

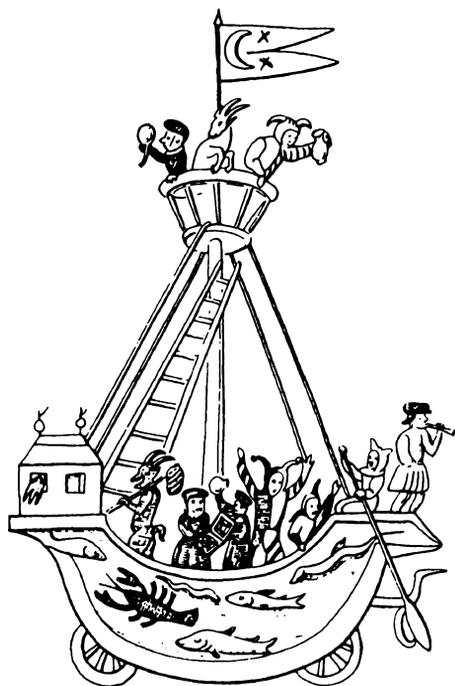


Рис. 50. Корабль дураков
«Книга Шембарта». Нюрнберг,
середина XVI в. (до 1911 г. в Вене,
библиотека Россиана, № 33, f. 67)

раскрыл створки игровой доски, словно священную книгу. Злые духи в козлином обличье не зевают: один несет котомку с душами грешников, другой смотрит на море житейской суеты с высоты «вороньего гнезда».

Штурм «ада»

Штурм «ада» во время карнавала 1539 г. (миниатюра на двойном листе рукописи) — кульминация масленичной потехи (табл. 94, 3)²². Ратушная площадь Нюрнберга превращена в огромный праздничный зал. Вверху показаны окружавшие ее здания: слева — высокие жилые дома с фигурными фронтонами и лавками в нижних этажах, справа — апсида церкви св. Зебальда и «выставочный зал» цеха золотых дел мастеров, где оценивали стоимость их изделий.

На площади, запруженной ряжеными, встретились враждебные рати. Здесь все в кипучем движении. Корабль, это «проклятое жилище злых духов», по словам клерикальных критиков карнавала, тащат 16 мальчиков-подмастерьев в круглых черных шляпах, цветных блузах и коротких штанах.

Иногда праздничный корабль превращали в подобие Ноева ковчега, но с явным преобладанием «нечистых», как и положено в преисподней. На иллюстрации «Книги Шембарта» из Вены корпус судна-колесницы испещрен фигурами рыб, морских змей, рака (рис. 50)²¹. Как и на картине Босха «Корабль дураков», на мачте победно вьется стяг сатаны с двумя звездами и полумесяцем — знаком неверия, а также ложного мусульманского вероучения и всяческих религиозных заблуждений — ересей. Пассажиры корабля в костюмах шутов бражничают, музицируют и пляшут, бешено жестикулируя; «профессора» предаются «серьезным» занятиям: медик исследует мочу в стеклянном сосуде, астролог на марсе прокладывает курс судну, Осиандер

Колеса судна задрапированы тканью, имитирующей волны. В волнах играют обитатели морских глубин — русалка, дельфин, рыбы. Парус перед боем убран, на флагштоке мачты развевается красный вымпел. Из окон кормовой надстройки палят пушки, но артиллеристов не видно. Круглые порты для орудий прорезаны и в корабельных бортах.

В «вороньем гнезде» на марсе шут с трубой подает боевые сигналы, а астролог в фиолетовой мантии выверяет маршрут по «секстану». «Дикий экипаж» составляют девять разъяренных демонов. Выстроившись на палубе вдоль борта, они отбивают неистовую атаку превосходящих сил противника. На корме черный бес в бычьей маске направляет в штурмующих струю из огромного шприца. Ему помогает бесенок в облике кролика. Монстр с отвислыми женскими грудями и рогатый дьявол с окладистой бородой бросают крупные камни. Черт с волчьей мордой обороняется гарпуном. Рядом с ним — птицевидное создание и демон в черной шкуре и с обнаженными женскими грудями, растянувший пасть в свирепой гримасе. Гибрид в личине с клювом колотит врагов мотыгой. На носу корабля стоит чудовище в красной маске с рожками и кривым клювом, покрытое голубой чешуей. Оно мечет камни в идущих на приступ. Среди остервенившейся «богомерзкой погани» сохраняет невозмутимость доктор Осиандер, который держит большой ключ и доску для триктрака.

С противоположной стороны площади с копьями на плечах выступают отряды «ландскнехтов» в белых, фиолетовых и золотых костюмах. Они маршируют сомкнутыми рядами под развернутыми знаменами тех же цветов. Рядом на белых лошадях галопируют три герольда с жезлами в руках. На них береты с помпонами, желтые шарфы перевязаны на груди. Конный шут с дудкой и барабаном вдохновляет рать. Над пешим войском вздымается лес копий и шутих. Из петард в виде округлых связок листьев на короткой рукоятке выбивается пламя и дым. Подбегая к кораблю, бойцы берут копьа наперевес. Они стреляют в демонов огнями фейерверка, несут приставные лестницы и карабкаются по ним на борт. «На абордаж» идут рослые «дикие люди» с тяжелыми дубинами. Несколько шутов сражаются с бесами копьями и потешными огнями, собирают разбросанные камни, чтобы снова использовать эти метательные снаряды. Один дурак «стреляет» из дубинки, как из мушкета, другой кувыркается через голову.

Вслед за успешным штурмом корабль очищали от побежденных чертей и поджигали его. Веселое карнавальное пламя быстро пожирало судно, которое теперь напоминало «геенну огненную». Штурм «ада» — корабля — кульминация карнавального шествия. В этой разновидности «похорон Карнавала» костюмированные бегуны, вооруженные копьями и кустиками-шутихами, выступали провозвестниками грядущей весны.

«Ад — крепость»

Представление об аде как укрепленном замке использовали создатели мистерий и мираклей. «Вслед за этими дьяволами везли ад длиной в 14 и шириной в 8 футов. Он имел вид скалы, на которой стояла горящая, покрытая пламенем башня. В ней находился Люцифер... На четырех углах скалы стояли четыре маленькие башни, в которых виднелись грешники, подвергаемые разного рода мучениям... Ад управлялся и передвигался с помощью некоторого количества людей, находившихся внутри его» (мистерия в Бурже, 1536 г.)²³.

На нюрнбергском карнавале 1504 г. на санях везли «ад» в виде двух зубчатых башен в окружении кирпичных стен (табл. 95, 1)²⁴. Одни ряженные атакуют замок, другие упорно защищают его. Шуточную осаду ведут по правилам военного искусства. Среди осаждающих двое ландскнехтов в голубых с серебром доспехах угрожают длинными копьями; третий солдат стреляет из арбалета. По приставной лестнице на башню взбирается шут; его напарник поражен камнем в голову. Крепость обороняют разношерстные маски. На левой башне дурак размахивает дубинкой. Его товарищ по оружию, одетый по «испанской» моде, швыряет массивный камень. Правую башню отстаивают трое бойцов гарнизона. «Турок» в красном с голубым халате бросает булыжник в буффона на лестнице. Шут поливает из бадьи арбалетчика. Их соратник, рогатый демон с женскими грудями, в яростном гневе распялил лапами пасть.

В шестии 1524 г. замок с четырьмя угловыми башенками построили на спине бутафорского слона, поставленного на салазки. За крепостными стенами, размахивая дубинками, беснуются двое шутов (табл. 95, 2)²⁵.

Согласно хронике Франкфурта, в 1443 г. на местной ярмарке показывали слона. Запись в альбоме кельнского лиценциата Германа Вайсберга от 1563 г. гласила: «10 октября в Кёльне появился слон, громадное животное; он лежал на рынке, рядом находились люди, к нему приставленные. По слухам, испанский король Филипп должен был послать его римскому императору Фердинанду. Слону разрешили прохаживаться по городу; мальчик, одетый в голубое, сидел на нем и направлял железным орудием. Слон, послушный мальчику, бежал рысью так быстро, как хотел человек... Говорили, что уже 70 лет в Кёльне не видели ни одного слона»²⁶. Задумывая карнавальные процессии, вспоминали о подобных аттракционах.

Карнавальные великаны

В 1508 г. «ад» был олицетворен в образе длинноволосого бородатого гиганта — хозяина замка (табл. 95, 3)²⁷. Согласно пояснительному тексту, это «ПожираТЕЛЬ детей» — воплощение телесного избытка. Белый костюм людо-

еда пересекают фиолетовые и зеленые ленты, на голове — дурацкий колпак. «Веселое страшилище» с грубым лицом «дикого человека» лакомится не детьми, а шутами, которых вытаскивает из мешка. Один буффон делает попытку улизнуть из замка каннибала. В другой рукописи длиннородый старик-великан на карнавале того же года похож на Деда Мороза. Жертвами исполина стали маленькие мальчики, извлекаемые им из сумки на поясе. Крепостные ворота охраняет шут²⁸. В кортеже 1516 г. детей поедал сам кровожадный Люцифер. Он сидит на санях среди густой зелени кустарников (табл. 95, 4)²⁹. У чудовища распущенные седые волосы, серая лохматая шкура, когтистые лапы и ступни розового цвета. К животу и коленям прикреплены три демонские личины. На голове — зеленый венок с павлиньим пером — символом гордыни.

На создание фигуры масленичного антропофага могли оказать влияние гравюры XVI в.: Кронос-Сатурн в облике патриархального старца проглатывает собственных детей. Распознаваем и языческий прототип: традиционное чучело Зимы в весенних игрищах. Его провозили по полям, а затем торжественно сжигали или топили. Можно представить радость маленьких зрителей карнавала, когда злобный великан, пугавший их, погибал в благодатном пламени.

Другое олицетворение зимней стужи — чучело старухи, обреченное на уничтожение. В шествии 1514 г. «ад» оформили в виде огромной пушки, из которой выстреливали манекеном, изображавшим старую женщину (?). Пушка закреплена на массивном блоке среди кустов (озеленение карнавальных саней знаменовало победу жизненных сил природы). Из ствола орудия выглядывает голова «женщины-ядра» (табл. 96, 1)³⁰.

Живые картины

Подмостки «ада» охотно использовали для постановки комических сценок. Их отличали чисто карнавальная тематика и преобладание забавных персонажей.

В 1512 г. авторы смеховой мизансцены обратились к жизни ремесленников и купцов Нюрнберга. На санях тащили фахверковый дом под красной черепичной крышей, занятый тремя лавками-мастерскими (табл. 96, 2)³¹.

Мастеровые эти люди
 Везут своих цехов орудья.
 Но нет респекта в наши дни
 К ремеслам. Портачи одни
 И проходимцы-шарлатаны
 Преуспевают, как ни странно³².

На прилавках — пестрая смесь предметов, некоторые висят в открытых окнах. Выставлены книги, ткани и хлеб, кошель с фигурой льва, кубки, чаши и кувшины, разноцветные платья. В левом помещении торговец держит рулон материи, в правом — женщина расхваливает свой товар. Обстановка характерна для средневековых универсальных лавчонок.

Мелочная торговля вещами, не имевшими особой ценности, — пародия на одно из «серьезных» житейских занятий и купеческие плутни.

Нет верной меры, вес неточен —
 Фунт сохся, локоть укорочен;
 В суконных лавках так темно —
 Не разобрать, что за сукно³³.

В дидактической литературе этот вид человеческой деятельности символизировал порок жадности и бессмысленную никчемную суету.

На карнавале 1515 г. внимание зрителей приковывали сани с шатровой ветряной мельницей (табл. 96, 3)³⁴. Ее легкий поворотный корпус с четырьмя широкими крыльями приподнят на столбах. На верхушке красной крыши свил гнездо аист. К ветряку подходит осел, нагруженный мешками с зерном. Его погоняет палкой шут. Мельничный фасад напоминает чудовищную личину. Открытая дверь, за которой видны жернова, похожа на гигантскую пасть, а круглые отверстия по ее сторонам — на глазницы. Карнавальная мельница входит в круг дидактических аллегорий: ее назначение — поглощать и перемаывать дураков, чтобы превратить их в людей, достигших духовной умудренности. От XVI в. дошли гравюры на дереве, где шуты проходят «обработку» на сказочной «мельнице глупцов».

«Ад» в виде «беседки любви» фигурировал на карнавале 1518 г. (табл. 96, 4)³⁵. Полукруглая беседка образована кронами деревьев, «растущих» на платформе-санях. Под зеленой сенью за пиршественным столом двое кавалеров обнимают подруг. Лютнист наигрывает сладостные мелодии. Другой музыкант с виолой да гамба почти скрыт листвой. На переднем плане дама прогуливается с поклонником. Шут, подходя к столу, пьет за здоровье влюбленных. Вместо крылатого Амура им аккомпанирует на трубе козловидный демон — указание на греховность плотских утех. Он завершает композицию, развлекаясь на вершине дерева, которое проходит сквозь центр стола (ср. группу в средней части триптиха Иеронима Босха «Воз сена». Мадрид, Прадо)³⁶.

Кто женский пол чрезмерно любит,
 В себе живую душу губит:
 Как Богу богово воздать,
 Коль слишком дамам угождать?³⁷

Концепция позднесредневековых «садов любви» восходила к рыцарской куртуазии. Этот сюжет любили художники XV—XVI вв., изображавшие «сады Венеры»: галантное празднество в беседке или парке — символических убежищах сердечных радостей. Вместе с тем карнавальная пародия на любовные безрассудства — «облагороженная» модификация сельского ритуального эротизма, связанного с магией плодородия (сочетание брачных пар на полях весной). Та же идея обновления природы сквозит в другом варианте масленичного ада — чудесном «источнике юности».

На нюрнбергском карнавале 1520 г. на санях тащили домик с четырехскатной крышей на угловых столбах (табл. 97, 1)³⁸. В нем бесчинствует группа ряженых. Женщина в «костюме Евы» отчаянно отбивается вилами от когтящего ее зеленого демона и «турка» в белом тюрбане, который бурно жестикулирует. В драке участвует и шут с дубинкой. Возможно, в ад угодила неверная жена (турком одет ревнивый супруг?). Женская фигура выдает свое происхождение от «дикарки» или «демонессы» плодородия с ее атрибутом — вилами. В некоторых рукописях она названа Трутой (Гертрудой). День св. Гертруды, предвещавший весну, отмечали 17 марта.

На карнавале 1521 г. дураков ловили в сеть для птиц, растянутую между деревьями (табл. 97, 2)³⁹. Из большого куста в левой части саней выглядывает «птицелов». В нужный момент он дернет за веревку, привязанную к сети. На безлистных деревьях вокруг ловушки опрометчиво резвятся шуты. Двое членов братства глупцов уже сорвались с ветви, безнадежно запутавшись в сети.

Дурак, взобравшийся повыше,
На дерево или на крышу,
Мечтал о славе, остолоп,
Но с высоты вдруг наземь шлеп!⁴⁰

С птицами, что попали в силки, расставленные женщинами, сравнивали неразумных влюбленных:

Ловушек нет страшней на свете,
Чем тайные силки и сети,
Что женщины спокон веков
Плетут для ловли дураков⁴¹.

В процессии 1523 г. «ад» был представлен другим эмблематическим инсказанием — колесом Фортуны (табл. 97, 3)⁴². Из-за стен замка с четырьмя башенками по углам видна верхняя часть «колеса счастья». Сама капризная дама Фортуна отсутствует. На колесе вертятся клеветы госпожи Глупости: шут, крестьянин и женщина — постоянные мишени карнавного смеха. Изображения неумолимого колеса Фортуны, символа вечного циклического

движения и изменчивости жизненных судеб, бесчисленны в Средневековье. На карнавале эта аллегория близка по смыслу «морализованной мельнице» для колесования-помола дураков, забывших о тщете мирской славы. Дидактическая мельница-колесо перемалывает не только глупцов, но и старых злых жен, которые оборачиваются прелестными и кроткими девицами. Для усовершенствования шутов их вываривали в печи и купали в колоде — еще одна разновидность карнавального «ада» (табл. 97, 4) ⁴³.

Миниатюры «Книг Шембарта» показывают, что на масленичных играх в позднесредневековой Германии усилились близкие бюргерству сатирико-дидактические моменты. Карнавальное шествие стало своеобразным аллегорическим «зеркалом» осуждаемых людских пороков и недостатков. Комическому передразниванию подвергали хорошо знакомые житейские типы, «ад наполнили представители разных сословий и профессий. На карнавальном корабле помещали епископа, подвергая публичному осмеянию духовную власть. В панораме многоликих видов глупости проходили монахи-бражники и обжоры, врачи-шарлатаны, псевдоученые астрологи, недалекие грубые крестьяне, сварливые жены, торговцы, которые обвешивают покупателей, молодые люди, обезумевшие от любви. Позднесредневековый карнавал, особенно в период Реформации, допускал полемические выпады, комически комментировал злободневные события. Однако реальные лица, выставленные на посмешище, теряли индивидуальные черты и переходили в разряд обобщенных образов. Так, воинствующий богослов Осиандер выступал олицетворением тех сил духовенства, которые активизировали борьбу с народными увеселениями.

Иллюстрации «Книг Шембарта» обнаруживают несомненное сходство с литературой той эпохи («Корабль дураков» Бранта), с творчеством Босха и Брейгеля Старшего, впитавшим яркие черты «карнавальности». В основе общности лежали близкие германские и нидерландские фольклорные источники, праздничная жизнь позднесредневекового города.

Битва Карнавала и Поста

Действительно, очень мало найдется его картин, которые могли бы смотреться без смеха, даже у самых сдержанных и угрюмых людей они, по меньшей мере, вызывали улыбку.

Карель ван Мандер. Книга живописцев (1604 г.)

Во Франции и Нидерландах центральным эпизодом последнего дня карнавала («mardi gras» — «жирный вторник») была веселая битва между Масленицей и Великим Постом. Знаменитая картина Брейгеля Старшего на

эту тему — истинная фольклорная энциклопедия с драгоценными деталями, пространная «хроника» масленичных гуляний (табл. 98, 2, 3)⁴⁴. Связанная с обрядовыми и иконографическими традициями XV в., она вдохновлена и личными впечатлениями мастера, который внес в свое произведение множество оригинальных мотивов.

Композицию характеризуют высокая точка зрения и перспективное построение по «сценическому» принципу. Многочисленные группы участников праздника, объединенные общими действиями и как бы живущие в своем замкнутом мире, равномерно рассыпаны по плоскости картины. Отдельные «кадры» включены в пространственные планы — «кулисы», уводящие взгляд в глубину. Площадь фламандского городка и соседние улицы, тесно застроенные домами, кишат маленькими пестрыми фигурками. В многолюдной толпе порой исчезает различие между человеческим лицом и гротескной маской. Засилье маскоподобных физиономий отвечает карнавалному мироощущению: бурлящая безлика масса поглощает отдельную личность.

На переднем плане тучный и наглый король карнавала, или просто Карнавал, вступает в сражение с тощей бесполой фигурой — олицетворением Поста. «Герольд» с трехцветным флажком подает сигнал к сближению противников. Похожий на мясника Карнавал, румяный здоровяк с лоснящейся от жира рожей, вооружен вертелом-«копьем». На острие нанизаны свиная голова, жареная домашняя птица, ветчина. Копченая свиная голова — ритуальное масленичное блюдо; в «обжорные» дни закалывали специально выращенную свинью. Карнавал оседлал винную бочку, водруженную на салазки и спереди украшенную свежим окороком, прибитым ножом. Стременами пузану служат начищенные медные котлы, шлемом — паштет из птицы (отражение обычая есть жирную курицу в день карнавала). Возле бочки Карнавала разбросаны игральные карты (намек на азартные игры, излюбленные в то время), разбитые яйца, употреблявшиеся при изготовлении вафель, свиные кости — отбросы «жирной кухни». Грех чревоугодия воплощает и свинья, пожирающая фекалии возле колодца.

В свите приспешников Карнавала под оглушительный шум пиршественных и кухонных «инструментов» шествуют ряженные в фантастических костюмах и масках. Пяц-фокусник в разноцветном колпаке, с большой сумкой на боку толкает бочку, манипулируя кубками и «волшебной палочкой». Низкорослый уродец ведет свою музыкальную «партию». Он вращает камышинку, укрепленную в середине глиняного горшка, который наполовину заполнен водой и сверху туго обтянут свиным пузырем. Этот народный инструмент (gommelpot) бытует в Нидерландах до сих пор⁴⁵. Потешник в «треуголке», с обмазанным мукой лицом (?) водит ножом-«смычком» по решетке для жа-

ренья. За ним невероятно раскормленный «священник» (?) со стеклянным сосудом в одной руке и зажженной свечой — в другой тащит на голове круглый стол с обрядовым угощением «жирных» дней — вафлями и булочками в тарелке. Комически контрастирует с толстяком ряженный причетником или «кающемся» (?): долговязый остроносый мужчина с завязанной платком головой. Он понуро завернулся в темный плащ. Карлик в носатой личине, огромной шляпе с воткнутой в нее ложкой и в бесформенном белом балахоне поднимает метлу-«шандал» со вставленными в нее свечами. Толстопузый буффон, увенчанный котелком, бренчит на мандолине. Рядом забавник, переодетый дородной кумушкой в чепце и в одежде из соломы, несет блюдо с вафлями. «Матрона» с набеленным лицом щеголяет в ожерелье из яичной скорлупы: яйца входили в обильную трапезу кануна поста («Чтобы пост показался мал и легок, как яичко, чтобы, как яйцо, быть крепким и здоровым») ⁴⁶. Ее соломенное одеяние связано с масленичными действиями: сожжением или погребением соломенного чучела Карнавала (иногда в солому заворачивался персонаж, олицетворявший Карнавал), разведением костров из соломы. Солома являлась символом всего ветхого и отжившего, ее сожжение означало преодоление смерти-зимы (в святочном цикле — поминовение мертвых). У пояса «женщины» висит ящичек с солью или для сбора добровольных пожертвований: на Масленицу ряженных одаривали скоромными лакомствами и реже — деньгами. Кorteж замыкает мальчик в бумажном венце (в нижнем левом углу) — маленький король карнавала, который держит традиционную вафлю. На заднем плане картины трое детей провозглашают другого маленького монарха. Стоя на бочке, шутовской государь опорожняет кувшин («Король пьет!»). Избрание «короля детей» в школах часто приурочивали к «жирному четвергу». В нижнем левом углу картины двое игроков мечут кости на вафле, как на доске для триктрака. У игрока в овчинной куртке голова обвязана вафлями, а на спине помещено зеркало (типично шутовской мотив нелепых действий). Лицо его партнера скрыто под черным конусовидным колпаком.

Участники парада масок — бродячие комедианты — разыгрывают две пьесы карнавного театра, идентифицированные благодаря гравюрам по рисункам Брейгеля с аналогичными сценами. Согласно надписи на гравюре 1570 г., перед харчевней «Голубая лодка» играют бурлескную свадьбу Мопса и Нисы (имена влюбленных пастушков в VIII эклоге «Буколик» Вергилия). «Свадьба Мопсуса и Тизбы» — сюжет, заимствованный из одной французской книги XV в. Игра на фламандском карнавале далека от буколической идиллии (табл. 98, 2). Она переработана в народный фарс «Грязная невеста»: забавный рассказ о свадьбе бедного крестьянина, который вздумал

соперничать с расточительными свадьбами богачей. В окружении гостей он лихо пляшет со своей неопрятной суженой, направляясь к брачному ложу внутри ветхого шатра. Невеста, которую изображает рослый детина, одета в лохмотья и едва обута, ее нечесанные распущенные по спине волосы обвиты сорной травой. Новобрачным аккомпанирует «музыкант», скребуший ножом по противню⁴⁷. Брачные мотивы в картине Брейгеля далеко не случайны, так как связаны с весенней магией плодородия. Пародии на деревенскую свадьбу, бурлескные обручения в день «жирного вторника» присущи карнавальным обрядностям европейских народов. К числу типовых масок принадлежали «жених с невестой»; шуточные инсценировки ряженных имитировали брачную церемонию. Мясоед и особенно завершающая его масленая неделя — излюбленное время свадеб⁴⁸. «Голубая лодка» (вывеска трактира) — средневековый нидерландский эквивалент «корабля дураков»; «жирный понедельник» карнавала назывался «голубым понедельником». Персонажи в окнах таверны — двое возлюбленных и пьяный, извергающий содержимое желудка, — воплощают разгул «жирных» дней.

На заднем плане перед постоянным двором «Сухая ветка» (или «Дракон»?), из дверей которого глазят любопытные, актеры представляют битву Урсона и Валентина (пояснительный текст к гравюре 1566 г.). Это эпизод пьесы по рыцарскому роману «Урсон и Валентин» из цикла о Карле Великом (в рифмованной форме роман был известен в Германии в XV в.; в 1489 г. напечатан в Лионе; в XVI в. его театральные инсценировки ставили в Англии). Так звали близнецов, сыновей императора Константинополя Александра и его супруги Белисанты, изгнанной из дворца по навету одного вероломного рыцаря. Братья родились в лесу, когда высланная Белисанта возвращалась к своему отцу Пепину. Вместе с ней получил приют и Валентин. Урсона же воспитала медведица вместе с медвежатами. Возмужав, бессловесный и дикий Урсон, хозяин диких зверей, терроризировал всю провинцию. После того как он легко справился с королевскими рыцарями, против «чудовища» послали могучего Валентина. Последовала ожесточенная схватка, и Урсон, вооруженный только дубиной, стал пленником брата. Подружившись с Валентином, он принял участие во всех его приключениях. При встрече с матерью близнецы опознали друг друга и в конце концов были признаны императором. Лицедей изображают поединок между братьями. Ряженный Урсоном фигляр с пеньковой бородой, в зеленой «лиственной» одежде и с огромной дубиной на плече похож на «дикого человека». Валентин вооружен арбалетом. Рядом с ним стоит император в бутафорской короне, с мечом в руке. Фальшивая борода придает ему сходство с Карлом V. Женщина в залатанном платье, играющая роль прекрасной Фессоны, пока-

зывает бойцам кольцо в соответствии с фабулой романа⁴⁹. Сюжет напоминает известную масленичную забаву — «охоту на дикого человека» — реликт древних верований в духов растительности⁵⁰. Такие персонажи, как «дикий человек», полузверь-получеловек, по поверьям, обитающий в лесах и обладающий необычайной силой, нередко появлялись на карнавальных игрищах.

Со второй половины XV в. в самостоятельный театральный жанр выделился площадной плебейский фарс, самая суть которого заключалась в плутовских проделках персонажей. Благодаря Брейгелю можно представить обстановку, в которой в XV—XVI вв. исполняли народные фарсы и соти. На гравюре «Кермесса святого Георгия» спектакль происходит перед трактиром под открытым небом. Густая толпа зевак обступила установленные на бочках подмостки с будкой без крыши для актеров (табл. 59, 3). Такую сцену легко сколачивали и вновь разбирали по мере передвижения труппы. Ее видим на картине «Ярмарка с театральным представлением» — копии с утраченного оригинала Брейгеля Старшего работы его сына (?). На дощатых подмостках с будкой, прикрытой спереди занавеской, идет заключительная сцена распространенного фарса, текст которого уцелел в антверпенских архивах. Обманутый муж по имени Верребрахт, спрятавшись в корзине разносчика, возвращается домой и застает жену в объятиях любовника — щеголя в шляпе с пером (табл. 98, 1)⁵¹.

Брейгель Мужичий — большой знаток народных обычаев и их реалий: на венской картине поступки празднующих тесно связаны с освященными традицией увеселениями «сумасшедших» дней карнавала: здесь водят хоро-воды, участвуют в процессии, возглавляемой волынщиком. По мнению К. Геньебе, это процессия прокаженных для сбора подаяния: они держат трещотки для предупреждения встречных о своем приближении. Впереди несут шест с пучком ветвей на верхушке (смысловой эквивалент майского дерева?). Первостепенное значение имели ритуальные огни — свечи, факелы, костры. В шествиях с горящими факелами обходили поля и сады для магической защиты будущего урожая. У Брейгеля в роли факельщиков выступают шут и двое персонажей в серых «комбинезонах». К тому же кругу обрядов причисляют сжигание старых метел: полагали, что чем выше летят искры, тем выше вырастет лен (см. карлика с метлой-подсвечником в свите Карнавала)⁵². В постановлении собора в Нойоне (1344 г.) запрещалось носить в шествиях гистрионов священные огни, составленные из свечей⁵³. Ряженный с фонарем на поясе, идущий за шутом, напоминает об игре «жирного вторника» во Франции: самый закоренелый холостяк обходил с фонарем улицы деревни, чтобы убедиться, что Карнавал ушел⁵⁴. В контексте картины фонарь может означать заблуждение, неспособность правильно видеть вещи даже

при свете дня. Архаична церемония разведения общих костров с целью очищения людей и животных и изгнания нечистой силы. Для них сносили из домов сломанную за год утварь. Большой костер, пылающий перед домами на заднем плане картины Брейгеля, знаменует «сожжение Зимы». Выбирая ненужную ветошь, как бы провожают старый год. В огонь бросают дырявые корзины и другие негодные вещи. Над высокими языками пламени возвышается древко с флажком. Посреди ритуальных костров иногда ставили дерево, на вершине которого развевался флаг. Удача будет сопутствовать тому, кто при помощи шеста сумеет сорвать флаг, прежде чем он загорится⁵⁵. Карнавальнй образ огня глубоко амбивалентен. Это огонь, одновременно и уничтожающий, и обновляющий мир.

Верили, что обрядовые масленичные кушанья — блины, оладьи и другие жирные мучные блюда — воздействовали на благополучие семьи в течение года, обеспечивали изобилие всему хозяйству. На картине Брейгеля стряпуха, разложив костер среди площади, печет оладьи из муки, молока и яиц.

В центре композиции (за колодцем) двое мужчин, игнорируя горестные причитания своих жен, перебрасывают друг другу котелки. На земле валяются осколки сосудов. Игра с горшком — известное карнавальное развлечение. Крестьяне, встав в круг, перекидывали горшок из рук в руки. Тот, кто ронял и разбивал горшок, платил штраф⁵⁶. Игра произошла от какого-то магического действия: в Англии хозяин дома, возле которого дети били глиняную посуду, угощал их в благодарность блинами⁵⁷.

Если под эгидой Карнавала (левая, «греховная», сторона картины, где царят чревоугодие и распущенность нравов) опиваются хмельным зельем, объедаются мясной и жирной пищей, самозабвенно танцуют, увлекаются азартными играми, предаются любовным радостям (целующаяся пара в окне гостиницы), разыгрывают озорные балаганские пьесы, а на калек никто не обращает внимания (на их плащах нашиты лисьи хвосты — символ Братства нищих), то со стороны Поста в правой части картины царит совсем иное — «великопостное» настроение. Все пронизано благочестивым духом строгого воздержания и покаяния. Здесь истово соблюдают обычаи постных дней: пьют воду (из колодца), торгуют рыбой, т. е. довольствуются самым скудным рационом, что означает умерщвление плоти и умеренность (рыбные блюда, салат, круглые плоские лепешки). Здесь охотно подают милостыню нищим слепцам и убогим, этим несчастным пасынкам судьбы (добродетель милосердия). Собирает подаяние вдова утопленника; труп ее мужа с раздутым животом покрыт белой тканью (правый нижний угол картины). В повозке везут другого напоминающего скелет покойника — жертву голодной смерти (фигура частично записана). На одеяле лежат двое больных (они также записаны);

в их пользу собирает пожертвования торговец реликвиями, сидящий за столом у врат храма. По предположению К. Геньебе, один из калек является мошенником, его изуродованная левая рука и культы ног, выставленные напоказ, отрезаны у трупа (повешенного?), а обе ноги и рука скрыты под рубахой. У женщины, сопровождающей плута, в корзине на спине сидит обезьяна (символ двоедушия). Верующие в одеждах темных тонов чинно направляются на церковную службу, чтобы поклониться распятию, выслушать проповедь, получить отпущение грехов (добродетель благочестия). Из храма выходят монахи и прихожане со своими стульями и табуретками (службы поста были долгими, а бедняки не имели в церкви собственных скамей); некоторые несут освященные ветви. На стороне Карнавала основные здания — постояльные двory с трактирами, на стороне Поста доминирует церковь.

Изможденный и унылый Пост, увенчанный пчелиным ульем (напоминание о чистой пище небесного происхождения — меде постных дней; улей — символ умеренности, прилежания и верности христианской церкви), выезжает на шутовской турнир с деревянной лопатой пекаря вместо копья. На лопате лежат две сеledки — главное блюдо «пепельной среды» (первый день Великого поста) в Нидерландах⁵⁸. В другой руке он держит пучок сухих прутьев, образ бесплодия (или розгу, «чтобы сечь маленьких детей»). «Колесницу» Поста — платформу на колесиках — тащат монах и монашка, чахлые, бледные, хмурые. «Император рыбоедов» восседает на церковном стуле, на который повешены четки из луковиц: лук — один из видов еды во время поста. На платформе разложены «деликатесы» постного времени: корзина с сушеными фигами, крендели, сухие лепешки. Перевернутая пустая корзина намекает на голодание. В эскорте Поста резвятся дети с трещотками-«молоточками» и корзинами для сбора пожертвований, наполненными кренделями; пономарь несет в ведерке святую воду Страстной недели. Возможно, это фигура школьного учителя, который собирает хлеб в суму — плату натурой за учение. У Поста и детей на лбу начертаны крестики: в «пепельную среду» после мессы священники рисовали золой кресты на лбу прихожан.

С наступлением поста фламандские хозяйки устраивали генеральную уборку, наводя в доме идеальный порядок. У Брейгеля одна женщина в будничном платье, стоя на лестнице, моет окно; другая, сидя на пороге дома, натирает до блеска кухонную утварь; на подоконнике второго этажа уселся трубочист. В свете обрядности «пепельной среды» с важным значением в ней пепла эта фигура приобретает особый смысл. «Трубочист» — традиционная карнавальная маска. В первый день поста во Франции молодые люди, выраженные трубочистами, бродили по улицам с мешочками золы, которой обсыпали встречных. В прохожих бросали из окон мокрой золой⁵⁹. Похоже,

что на картине трубочист готов посыпать пеплом скорбную толпу богомольцев, выходящую из церкви.

Произведение Брейгеля, который смотрит на человеческий муравейник как будто с дозорной башни, интерпретируют на двух уровнях — буквальном и аллегорическом. Оно построено по принципу контраста, отражает средневековую дихотомическую модель мира, оппозицию антагонистических начал: дней «жирных» и «тощих», зимы и весны, народных игр («церковь дьявола») и набожности. «Игровая», левая, половина знаменует «праздничное освобождение смеха и тела» (М. М. Бахтин). Антитеза разгульному веселью — жизнь серьезная и созерцательная. Художник-морализатор, обладавший поразительной бытовой зоркостью, воспринимал карнавал как трагикомедию земного существования с его безумными, не знающими меры крайностями, светлыми и теневыми сторонами, но с ударением на трагические и горькие аспекты бытия: бедность, увечья, неизлечимые болезни. Церковь противостоит кабаку, умерщвление плоти, молитвы и труды милосердия не вяжутся с грешными удовольствиями глупцов.

Примечания

- ¹ Гуревич А. Я. Проблемы средневековой народной культуры. С. 277, 278, 323.
- ² Rächt O., Alexander J. J. G. Illuminated Manuscripts... V. 1. Pl. XIV, 200.
- ³ Гете И.-В. Избранные произведения. М., 1950. С. 583.
- ⁴ Брабич В. М., Плетнева Г. С. Зрелища древнего мира. Л., 1971. С. 10, 27, 28.
- ⁵ Rudwin M. J. The Origin of the German Carnival Comedy. N. Y., 1920. P. 10.
- ⁶ Ibid. P. 11; Календарные обычаи...: Весенние праздники. С. 50.
- ⁷ Almgren O. Nordische Felszeichnungen als religiöse Urkunden. Frankfurt a/M., 1934. S. 78.
- ⁸ Владимир Мономах писал свое «Поучение» «сидя на санях», т. е. в преддверии смерти. «Поучение Владимира Мономаха» см.: Изборник: Сб. произведений литературы древней Руси / Сост. и ред. Л. А. Дмитриев и Д. С. Лихачев. М., 1969. С. 147.
- ⁹ Снегирев И. М. Русские простонародные праздники и суеверные обряды. М., 1838. Вып. 2. С. 132; Миллер В. Ф. Русская масленица и западноевропейский карнавал М., 1884. С. 39—41; Соколова В. К. Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белорусов. М., 1979. С. 32—34.
- ¹⁰ Sumberg S. L. The Nuremberg Schembart Carnival. N. Y., 1941. P. 184.
- ¹¹ В Нюрнберге 85 масленичных фарсов-фастнахтшпилей сочинены народным поэтом и драматургом Гансом Саксом, признанным мастером этого жанра в середине XVI в.

¹² *Schultz A.* Deutsches Leben im XIV. und XV. Jahrhundert. Prag; Wien; Leipzig, 1892. Н. 2. Abb. 438.

¹³ *Sumberg S. L.* The Nuremberg Schembart Carnival.

¹⁴ *Ibid.* P. 148. Fig. 38.

¹⁵ *Maeterlinck L.* Le genre satirique dans la peinture flamande. Fig. 118.

¹⁶ *Sumberg S. L.* The Nuremberg Schembart Carnival. P. 176–180. Fig. 55.

¹⁷ Иной бы умным стать хотел,
Да сдуру в дудку задудел,
Тем доказав для славы вящей,
Что дуралей он настоящий.

Брант С. Корабль дураков / Пер. Л. Пеньковского. М., 1965. С. 189.

¹⁸ *Брант С.* Корабль дураков. С. 154. Далекий прототип карнавального доктора — языческий жрец, одна из функций которого — возрождение и обновление жизни природы. На швейцарском карнавале медик-шарлатан силился превратить старуху в юную девушку. См.: *Rudwin M. J.* The Origin of the German Carnival Comedy. P. 44, 45.

¹⁹ *Sumberg S. L.* The Nuremberg Schembart Carnival. P. 178, 179.

²⁰ *Гвоздев А. А.* Массовые празднества на Западе // Массовые празднества. Л., 1926. С. 27.

²¹ *Tietze H.* Die illuminierten Handschriften der Rossiana in Wien-Lainz. Leipzig, 1911. Abb. 27.

²² *Sumberg S. L.* The Nuremberg Schembart Carnival. P. 180–183. Fig. 56.

²³ См.: Хрестоматия по истории западноевропейского театра / Сост. и ред. С. С. Мокульский. М., 1953. Т. 1. С. 112.

²⁴ *Sumberg S. L.* The Nuremberg Schembart Carnival. P. 147, 148. Fig. 37.

²⁵ *Ibid.* P. 147, 148. Fig. 54.

²⁶ In: *Kaufmann A.* Über Thierliebhaberei im Mittelalter // Historisches Jahrbuch. München, 1884. Bd. V.

²⁷ *Sumberg S. L.* The Nuremberg Schembart Carnival. P. 151–153. Fig. 40.

²⁸ *Brüggenmann F.* Vom Schembartlaufen. Leipzig, 1936. S. 56.

²⁹ *Ibid.* S. 57.

³⁰ *Sumberg S. L.* The Nuremberg Schembart Carnival. P. 159, 160. Fig. 45.

³¹ *Ibid.* P. 157, 158. Fig. 43.

³² *Брант С.* Корабль дураков. С. 136.

³³ Там же. С. 223.

³⁴ *Sumberg S. L.* The Nuremberg Schembart Carnival. P. 160–162. Fig. 46.

³⁵ Ibid. P. 164–166. Fig. 49.

³⁶ Наверху воза с сеном, ведомого дьяволами, символизирующего изменчивые земные блага, из-за которых люди губят друг друга, на фоне густого куста орешника (эротический символ) обнимаются влюбленные. Лютнист наигрывает поющей по нотам даме. Омерзительный монстр с павлиньим пером на хвосте, кичливый «амур похоти», дует в дудку, которая служит ему носом. На сухой ветке ждет своего часа сова-смерть. Коленопреклоненный ангел молит за падшие души. Вероятно, эта группа служит аллегорией выбора жизненного пути: молодым людям дается возможность направить путь за ангелом или за дьяволом. См.: *Mirimonde A. P., de. Le symbolisme musical chez Jérôme Bosch. P. 36, 37. Fig. 39; Фомин Г. И. Иероним Босх. М., 1974. С. 31. Илл. 12; Fraenger W. Hieronymus Bosch. Taf. 40; Никулин Н. Н. Золотой век нидерландской живописи, XV век. М., 1981. С. 346. Илл. 196.*

³⁷ Брант С. Корабль дураков. С. 67.

³⁸ *Sumberg S. L. The Nuremberg Schembart Carnival. P. 169, 170. Fig. 50.*

³⁹ Ibid. P. 170, 171. Fig. 51.

⁴⁰ Брант С. Корабль дураков. С. 114.

⁴¹ Там же. С. 179.

⁴² *Sumberg S. L. The Nuremberg Schembart Carnival. P. 173–175. Fig. 53.*

⁴³ Ibid. Fig. 44.

⁴⁴ *Glück G. Bruegel. Paris, 1956. Tabl. 12, b, c; Гершензон-Чегодаева Н. М. Брейгель. С. 174, 175. Илл. 96–99.* Согласно остроумной гипотезе К. Геньебе, у Брейгеля битва Карнавала и Поста вписана в обширный календарный цикл от Рождества до Пасхи, т. е. действие картины разворачивается в протяженном времени (более трех месяцев). Расположенные по кругу сцены посвящены разновременным праздничным обычаям. См.: *Gaignebet N. Le combat de Carnaval et de Carême de P. Bruegel (1559) // Annales: Economies – Sociétés – Civilisations. Paris, 1972. Année 27, N 2, mars–avril.* Однако все эпизоды превосходно вписываются в хроннику масленичных увеселений и великопостных дней.

⁴⁵ Календарные обычаи...: Весенние праздники. С. 73, 74.

⁴⁶ Там же. С. 297, 322.

⁴⁷ *Bruegel: Paintings, Drawings and Prints. London, 1975. Pl. 3; 4 (текст).*

⁴⁸ Календарные обычаи...: Весенние праздники. С. 34, 166, 179, 226, 340.

⁴⁹ *Bastelaer R., van. Peter Bruegel l'Ancien. P. 105, 106.*

⁵⁰ Календарные обычаи...: Весенние праздники. С. 179.

⁵¹ *Фехнер Е. Ю. «Ярмарка с театральным представлением» Питера Брейгеля в Эрмитаже // Гос. Эрмитаж. Тр. Отд. западноевропейского искусства. Л., 1941. Т. II. С. 119, 120. Рис. 4; Она же. Голландская жанровая живопись XVII в. М., 1979. С. 9, 10. Илл. 5.*

⁵² Календарные обычаи...: Весенние праздники. С. 250.

⁵³ См.: Хрестоматия по истории западноевропейского театра. С. 49.

⁵⁴ Календарные обычаи...: Весенние праздники. С. 40.

⁵⁵ Фрэзер Дж. Дж. Золотая ветвь. М., 1980. С. 696.

⁵⁶ Календарные обычаи...: Весенние праздники. С. 58.

⁵⁷ Там же. С. 94.

⁵⁸ Там же. С. 74.

⁵⁹ Там же. С. 40. К. Геньебе считает, что это не трубочист, а шут в рогатом головном уборе, наблюдающий за круговоротом времени, — своего рода смысловой центр композиции.



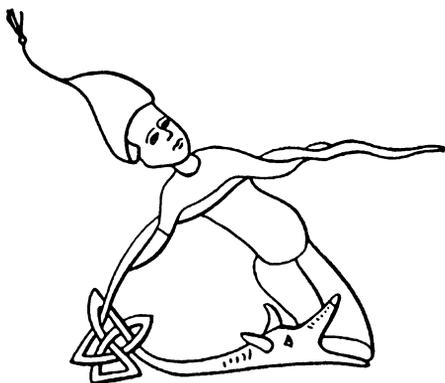
ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ

В МИРЕ АНТИНОМИЙ

То я смиренно не подъямлю глаз
То вместе с бесами пускаюсь в пляс.

Григор Нарекаци.

Книга скорбных песнопений
(X в.)





Глава 1. Слуги сатаны	341
Глава 2. Апология скоморошества	377
Глава 3. Музыка и танцы: оппозиция добра и зла	387



В сознании глубоко религиозного средневекового человека мир предстал в борьбе противоположных начал, которые, взаимодействуя, дополняли друг друга в рамках единой системы взглядов. Противоречивость в мышлении и социальной психологии принимала форму антиномий: тезис рождал антитезис, духовный гимн — пародию, бог — антихриста. Антиномизм — важная форма миропонимания. За пиршественным столом и в уличном театре «высокий» жанр неотделим от «низкого»: рядом с шутами выступали поэты-певцы, прославлявшие «подвиги властителей и жития святых». Непримируемые, на первый взгляд, категории «верха» и «низа» — дух и плоть, аскеза и чувственность, небесная благодать и адская пропасть, добро и зло, возвышенное и низменное — сосуществовали как равно необходимые аспекты целостной структуры сознания внутри однородной культурной эпохи.

Христианство впервые открыло подсознательную сферу психики: «Если под „бездной“ мы разумеем великую глубину, то разве же сердце человеческое не есть бездна?» (Августин) ¹. Мучительное раздвоение личности, этой «великой переменной величины» (М. Блок), проявлялось в контрастности эмоций. Культурное сознание объединяло противоборствующие начала. Мировосприятие сочетало антагонистические сущности, и тут не было никакого двуличия. «Человек средневековья мог совмещать благоговейное присутствие на официальной мессе с веселым пародированием официального культа на площади. Доверие к шутовской правде, к правде „мира наизнанку“ могло совмещаться с искренней лояльностью» ². Житейская практика нередко расходилась с тайными потребностями духа. В «двумерной» средневековой культуре дуализм гротеска и серьезности, «чистого» и «нечистого» поведения выступал то как резкая альтернатива, предложенная сознанию, то в компромиссной, «сбалансированной» форме как равновесие полярных противоположностей. Моральные критерии были далеки от единообразия, что сказывалось в неоднозначном отношении к смеху и внедогматической праздничности. Эта, нередко не осознаваемая двойственность нашла отражение в изобразительном искусстве.

Ригористическая доктрина деспотически требовала искоренения смехового начала. Проблески чувственной радости предосудительны: «Христос никогда не смеялся» (Иоанн Златоуст) ³. Напротив, злорадно хохочут и пляшут бесы и скалится Смерть, заставляющая танцевать мертвецов, «безумен в смехе возносит глас». «Сетование лучше смеха, потому что при печали лица сердце делается лучше. Сердце мудрых — в доме плача, а сердце глупых — в доме веселья» (Еккл., 7, 3, 4). «И при смехе иногда болит сердце, и концом радости бывает печаль» (Притч., 14, 13). Апостолы и отцы церкви обличали легкомысленное празднословие и веселие «смердной плоти», поощряя благо-

стную «святую скорбь» как сверхземную реальность. Смех должен умолкнуть у входа в храм, ибо служит препятствием на пути самосозерцания — одной из основ христианской гносеологии. Раннехристианские апологеты клеймили зрелищные искусства, рассчитанные на возбуждение страстей, активную, даже буйную реакцию зрителей. Волнения души, аффекты не позволяют погрузиться в глубины духа, в созерцание вечных абсолютных истин. Идеальная жизнь мыслилась как отречение от желаний, как суровое выполнение законов неба. По словам сирийского богослова Ефрема Сирина (ум. 373 г.), «смех и увеселения растлевают душу монаха страшными страстями, и не только юношей, но и старцев... Смех уничтожает блаженство, которое дается скорбью сердца. Смех ни к чему не пригоден, бесполезен и разрушает моральные устои. Смех делает душу беспокойной и грешной. Смех лишает человека упования на Бога, предаёт забвению смерть и страдания» (древнегрузинский сборник «Поучения отцов», X—XI вв.)⁴. Напротив, слезы и покаяние необходимы для спасения души.

Однако монашеско-аскетическое учение никогда по-настоящему не проводилось в жизнь, так как неминуемо вызывало противодействие в широких кругах общества. Уже в VI в. наблюдаем встречные течения: люди искали путей к смячению слишком жестких догматов и трудновыполнимых установлений. Хорикий — ритор из сирийского города Газы (VI в.) — написал речь в защиту мимов. Он утверждал, что их искусство служит Дионису — источнику радости, а способность смеяться отличает человека от животных и сближает с богами. «Ведь все это придумано для отдохновения и облегчения, и мне кажется, что Дионис — бог, любящий смех и сочувствующий нашей природе (ведь каждого удручают свои мысли: одного — потеря детей, другого — болезнь родителей, кого — смерть братьев, кого — потеря верной жены, многих же терзает недостаток денег, иных печалит невысокое положение), — я повторяю, из жалости ко всему этому он дал остроумным людям занятие, при помощи которого они утешали бы тех, кто пал духом» (§ 30—31)⁵.

В начале XI в. Ноткер Губастый вслед за Аристотелем и Боэцием указывал на три качества человека: существо разумное, смертное, умеющее смеяться. Ноткер считал человека и способным к смеху, и вызывающим смех⁶.

С XII—XIII вв. возникла определенная гармония между бестелесным спиритуализмом и расковыивающей жизнерадостностью. «Аскетический императив христианства и антиаскетическое настроение общества приходят к договоренности на основе принципов „меры“ и „благоразумия“»⁷. Наряду со страстным стремлением к небесному Иерусалиму и отрицанием чувственных утех все громче заявляла о себе естественная радость бытия среди как мирян, так и духовенства. При более терпимом отношении к человеческому

естеству умеренная и упорядоченная веселость вышла из-под запрета (Фома Аквинский).

Безмятежное, просветленное «духовное веселье», заповедь непрестанного «радования о Христе» свойственны последователям Франциска Ассизского. Франциск верил, что постоянная печаль угодна не Господу, а дьяволу. В старопровансальской поэзии радость — одна из высших куртуазных добродетелей. Ее культ порожден жизнеутверждающим мировоззрением трубадуров. «В многотонной культуре и серьезные тона звучат по-другому: на них падают рефлексии смеховых тонов, они утрачивают свою исключительность и единственность, они дополняются смеховым аспектом»⁸.

Необходимость легализации смеха и шутки не исключала борьбы против них. Ревнители веры клеймили жонглеров как «членов дьявольского сообщества». Вместе с тем они признавали, что хотя жонглерия — печальное ремесло, но поскольку каждому надо жить, и оно сгодится при условии соблюдения благопристойности. Иван Грозный относил скоморошью игру к простимым грехам, заслуживающим снисхождения, подобно шалостям ребенка.



ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ

В МИРЕ АНТИНОМИЙ

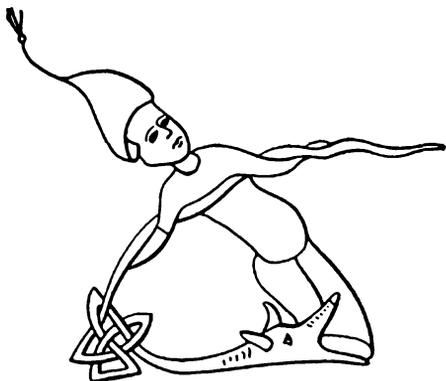
ГЛАВА 1

СЛУГИ САТАНЫ

Шуты, жонглеры — сыновья Иуды —
Болтали вздор, ломали дурака,
Однако ж, как и всем, в поту трудиться
У них вполне достало бы ума.
Про них сказал еще апостол Павел,
Что сквернослов — угодник сатаны.

Ленгленд.

Видение о Петре-Пахаре



Антитеза Бог — сатана, краеугольный камень средневекового миро-
созерцания, предполагала присутствие в обществе слуг дьявола,
отвергавших нормы христианской нравственности. Если устами мо-
наха вещает сам Христос, то языком мима говорит сатана, — утверждал
Иоанн Златоуст. В его проповедях осуждение театральных зрелищ беском-
промиссно и по-своему логически обосновано. Театральное представление —
лишь подражание жизни в ее худших проявлениях. Оно ирреально, иллю-
зорно и, следовательно, есть творение дьявола — «исконного обманщика».
Веселость, вызываемая игрой актера, обращает мысли зрителей к грешным
удовольствиям⁹.

Со времени Лаодикийского собора (380 г.) вплоть до конца Средневеко-
вья светские зрелища предавали анафеме как «безбожную мерзость». Смирен-
ные постники и официальная церковь в лице своих высших авторитетов
неизменно враждебны «лицедейству» («Глаз развращается, ухо позорится и
вообще нет слов для всей этой непристойности»). Призывы уклоняться от
веселья, избегать скоморохов, ибо они «работают сатане», постоянно повторя-
ются в покаянных книгах. «Отреченные» скоморохи, эти потерянные, ослеп-
ленные существа, служат бесовской славе, опутывая жертву «сетями дьяволь-
скими». Приверженные театру «погребают себя заживо» (Иоанн Златоуст).

Игрища между селами

Обряды игр суть празднества
языческих богов...

Лактанций Фирмиан.
Божественные установления
(III—IV вв.)

Взгляд на сценические игры как на «зрелища разврата и разгул лжи»
(Августин) Средневековье унаследовало от времен патристической литера-
туры. Адепты христианства ясно сознавали и подчеркивали языческое проис-
хождение вековых народных обрядов и соблазнов скоморошества. Освя-
щенные прадедовской верой дохристианские обычаи продолжали жить внутри
монотеистической религии. В представлениях правоверных христиан — при-
верженцев чисто духовных радостей — языческие культы связаны с обоже-
ствлением видимого телесного мира и объектов чувственного восприятия и
наслаждения. Действа «антихристовых споспешников» — волхвов — были
неотделимы от магического мирозерцания, поклонения стихийным силам
природы, многобожия. Связь «злых бесовских угодий» с «религией самодов-
леющего космоса» (С. С. Аверинцев) сохранялась спустя столетия после хри-
стианизации. Следуя ригористическим тенденциям в византийской книжной

традиции, русские духовные пастыри именовали «еллинами» всех язычников, а исконные народные увеселения — «еллинскими кощюнами», «обычаями треклятых еллин».

Миниатюра Радзивилловской летописи иллюстрирует рассказ Повести временных лет о «поганских» (т. е. языческих) нравах радимичей, вятичей и северян. «И браков у них не бывало, но устраивались игрища между селами, и сходились на эти игрища, на пляски и на всякие бесовские песни и здесь умыкали себе жен по сговору с ними»¹⁰. На рисунке синкретическое шаманское беснование в разгаре. «Супруга дьявола» — плясунья, всплескивая руками, ведет заклинательный танец под звуки свирелей, барабанную дробь и в «долони битие». Распущенные волосы придают танцовщице магическую чародейную силу — девицы распускали их при колдовстве и гадании (табл. 99, 1).

В древнерусском рукописном сборнике свирельники («свирицы») названы «волхвами бесовыми», «слугами антихристовыми»¹¹. «Смеха бегай лихаго; скомороха ... и гудця и свирця не уведи у дом свой глума ради; поганьско бо то есть, а не крестьянско; да любяй та глумленья поган есть», — говорится в «Поучении зарубского черноризца Георгия» (XIII в.)¹². «Скрипачи, барабанщики и как они там все называются, свою честь продающие, к сожалению, отпали от нас... Ибо вся их жизнь на грех и позор направлена... И то, что сатана произносить не дерзает, то говоришь ты, музыкант» (проповедь Бертольда Регенсбургского, ум. 1272 г.)¹³. В балканской храмовой живописи XIV в. барабанщики принимают участие в надругательстве над Христом (Иваново в Болгарии, Старо-Нагоричино в Сербии).

Гистрионы — идолопоклонники

«Взорные и кощунственные зрелища» с возлияниями, музыкой и плясками христианскими апологетами издавна приравнивались к «кумирской прелести» — сакраментальным ритуалам идолослужения, главного греха язычества. «Если христианин присутствует на зрелищах, введенных ради культа, он отступил от богопочитания и перебежал к богам, дни рождения и праздники которых он справляет» (Лактанций Фирмиан)¹⁴. Гистрионов, «чтущих темных бесов» (т. е. поверженных фальшивых божеств) и приносящих «жертвы идольские», предавали анафеме как поборников язычества.

Концепция мимов-кумирслужителей, которые упиваются «постыднейшими играми в честь богов и богинь» (Августин), разделялась и православной, и католической церковью. Она нашла отражение в североиспанском искусстве X — начала XII в.: в росписи церкви Сан-Хуан-де-Бои в Лериде (табл. 18, 3), каталонских Библиях (табл. 99, 2) и Апокалипсисах Беатуса (табл. 99, 3)¹⁵. Изображены игрища в честь воздвижения статуи

Навуходоносора, наказанного Творцом за безмерную гордость. «Царь Навуходоносор сделал золотой истукан..., поставил его на поле Деире, в области Вавилонской... Когда все народы услышали звук трубы, свирели, цитры, цевницы, гуслей и всякого рода музыкальных орудий, то пали все народы, племена и языки, и поклонились золотому истукану» (Дан., 3, 1, 7). Хуглары-глашатаи призывают на торжественное освящение кумира. Идолопочитание сопровождается безудержным весельем: игрой на «музыкальных орудиях», акробатическими трюками с мечами, жонглированием.

В России XVII столетия при постановках «Пещного действия» о трех отроках, чудесно спасшихся из огня, слуги Навуходоносора — «халдеи» — надевали скоморошью одежду: короткую красную юпу (род юбки) и высокий кожаный либо деревянный колпак ¹⁶.

Поругание Христа

Скоморохов обвиняли в самом тяжком из грехов — соучастии в осмеянии Спасителя. В стенописях, иконах, книжных миниатюрах эти «сыны зла» предстают разнузданными нечестивцами, осквернителями Христова дела. В иконографии словно оживают сцены испанских «священных фарсов» и мистерий-пассионов о страстях Христа, когда над мучеником потешалась чернь, перед ним кривлялись шуты, а танцоры исполняли пылкую сарабанду ¹⁷.

На миниатюре Хлудовской псалтири Иисуса осаждают псоглавцы (актеры в собачьих масках?) — олицетворение язычников или бесов (табл. 100, 1). В армянских рукописях «дивьи люди» — кинокефалы — фигурируют в качестве чудовищных народов, еще не приобщенных апостолами к евангельскому учению (рис. 32). При насаждении новой религии среди варварских племен Европы миссионеры сталкивались со жрецами, плясавшими в звериных масках. В русском лубке встречаем демона в образе человека с собачьей головой, наряженного в разноцветное платье скомороха или польский жупан ¹⁸.

В соборе Сан-Джиминьяно (Модена) консоль в виде акробатки помещена под рельефами с композициями «Суд Пилата» и «Бичевание Христа» (вторая половина XII в.) ¹⁹. Фигуры «глумцов» в сценах поношения Христа получили распространение в XIV—XV вв. В композиции «Коронование терновым венцом» Иисус с тростью вместо скипетра, в багрянице и босой предстает как шутовской царь, выставленный на всенародное посмешище. В живописи пещерной церкви села Иваново в Болгарии над несчастным измываются четверо комедиантов (середина XIV в.). Среди них барабанщик, обнаженный акробат и танцор, машущий длинными рукавами красной туники ²⁰. Образ плясуна в группе лицедеев характерен для композиции «Пору-

гания» в западной Болгарии и Сербии (конец XIII—XIV в.)²¹. С песнями, танцами и «празднословием» потешники издеваются над Христом в его предсмертные часы. Во фресковой росписи церкви св. Георгия в Старо-Нагоричино (1316—1318 гг.) в толпе иудеев по сторонам страстотерпца бесчинствуют скоморохи²². Барабанщик, дудочник и исполнитель на тарелках аккомпанируют танцорам в рубахах с очень длинными рукавами, скачущим перед «Царем Иудейским». Один насмешник, опустившись на колено, отбивает такт хлопками в ладоши. В сцене надругательства над Христом в церкви св. Петра близ болгарского села Беренде два коленапреклоненных фигляра рукоплещут осужденному (XIV в.)²³. «И, становясь пред Ним на колени, насмеялись над Ним, говоря: радуйся, Царь Иудейский!» (Мф., 27, 29).

На новгородской иконе «Страсти Христовы» конца XV в. простоволосые скоморохи в белых подпоясанных рубахах, штанах и сапожках напинают старонагоричинских²⁴. Позади воинов, обступивших Иисуса, трубят трубачи. В клейме «Поругание Христа» (новгородская икона «Земная жизнь Христа», начало XV в.) «глумотворцы» в рубахах со спущенными рукавами насмешливо пляшут по сторонам Иисуса (табл. 100, 2)²⁵. Включение фигур лицедеев в сцены коронования терновым венцом — наследие византийской иконографии. В Византии светские власти призывали мимов к участию в обряде публичной казни преступников, чтобы усилить ее позор мотивами площадного глумления²⁶. В настенной живописи костела Троицы в Люблине перед Христом демонстрируют свое искусство акробаты совместно с целым «оркестром», превратившим музыку в орудие пытки (табл. 100, 3)²⁷. На миниатюре польского манускрипта «Размышления о страстях Господних» (около 1530 г.) после бичевания ревом труб оглушают Христа палачи²⁸.

Антихристианскую сущность жонглеров, лишенных благодати, подчеркивали их иноземным экзотическим обликом, что сближало потешников с фольклорными бесами, которые принимали облик иноверцев — иудеев, мусульман, эфиопов («черных муринов»). В качестве профессиональных развлекателей подвизались иудеи²⁹; техникой инструментальной музыки славились мавры из Испании (от них заимствованы некоторые струнные; табл. 55, 3); на ярмарках выступали цыгане — искусные фокусники и дрессировщики животных: медведей, собак, обезьян и коз. В житии Иакова Компостельского на нижнем бордюре французского Легендария языческий жрец предает сожжению священные книги (табл. 100, 4). На нем коническая шапка — установленный церковными предписаниями обязательный атрибут евреев в Западной Европе XIII—XIV вв. Этих париев средневекового общества третировали как врагов истинной веры, косневших в заблуждениях.

Справа от жреца музыкант в такой же конусовидной шляпе с висячими узкими полями водит по струнам виолы. Под ее звуки, подоткнув подол, пляшет женщина. Еврейские комедианты, самые приниженные среди собратьев по ремеслу, проводили жизнь вне гетто, странствуя по дорогам. Они отличались язвительным юмором, виртуозно владели смычком, пели, танцевали³⁰. Пляски иудеев — излюбленный номер в средневековых религиозных драмах и мистериях (Германия, Испания). В песне «Плач Богородицы» испанского поэта Гонсало де Берсео (около 1230 г.) Пилат приказывает евреям поставить стражей у гроба Христа: «Охраняйте гробницу, песни измышляйте..., до самого рассвета музыку играйте». С шумом и криками стражники окружали место погребения, наигрывая на цитрах, лютнях, флейтах³¹. Тема страстей Господних контрастировала с бесшабашным весельем игрецов.

«Учителя науки разврата»

Со времен раннего христианства отцы церкви всячески поносили «непристойные пляски и телодвижения», «низкие и бесстыдные песни» празднующихся потешников. Они клеймили бродячих актеров и актрис как «детей сатаны» и «вавилонских блудниц» — людей безнравственных, распущенных, возбуждаемых «демоном блуда». Их порочные склонности противоречат христианским заповедям. Их представления поощряют лень и воспаляют сладострастие. Согласно папе Григорию Великому (около 540—604 гг.), в иерархии основных смертных грехов *Luxuria* — похоть, неумеренность (мятеж плоти против Бога) стоит на втором месте после гордыни (*Superbia* — мятежа духа против Бога)³². Тем большую вину возлагали на жонглеров, чьи злонамеренные обольщения влекли к гибели души «падших овец».

В романской монастырской скульптуре гистрионы предстают «служителями Вакха и Венеры», которые «преподают и поощряют блуд». «Детями Венеры» считали музыкантов астрологи³³. На капители в Везеле жонглер с виолой у пояса играет на рожке. Под игривый мотив гримасничающий демон ласкает нагую женщину — символ вожделения (табл. 101, 1)³⁴. Волосы беса вздымаются, словно языки адского огня (признак нечистой силы), ноги опутаны змеей, жалящей его в живот. Музыкант и «влюбленная в дьявола» выступают сподвижниками сатаны. Вольные мелодии, изобретенные лукавым, возбуждают плотские страсти, парализуя волю слушателей к спасению. Моралисты осуждали жонглеров наравне с продажными женщинами: эти представители древних проклятых профессий за мизерную плату продавали душу и тело.

На углу корзины капители в Анзи-ле-Дюк демон со стоящими торчком волосами, с пиршественным кубком в руке играет на двойной флейте. Слева

от него — укротитель льва, справа — гибрид мужчины и женщины, тела которых соединены в тазовой части (табл. 101, 2)³⁵. Дьявольские трели влекут любовников к духовной смерти. Скульптор сурово осудил «позорища бесстыдства», как некогда Иоанн Златоуст: «Дьявол загоняет город в театр, словно в некую печь, чтобы затем поджечь ее, подложив не хворост..., а — что много хуже этого — распутные взгляды, непристойные слова, полные всяческой скверны, напевы и изнеженные мелодии»³⁶. Адский игрок на волшебной флейте или скрипке — злоевищий персонаж средневековых легенд, выходец из преисподней. Связь сладостных созвучий с пороком *Luxuria* отражена в миниатюре трактата Гвидо Фаба (табл. 101, 3)³⁷.

На капители церкви в Ла-Шез-ле-Виконт «порча и зараза душ» воплощена в фигуре обезьяны на трапеции среди арфистов (табл. 102)³⁸. На другой капители виелист аккомпанирует акробату. Женщина, оседлавшая дракона, персонифицирует сладострастие (табл. 102)³⁹. На русской лубочной картинке, посвященной истязаниям грешников в аду, нагая женщина на драконе названа «проклятой дочерью духовной». Она осуждена «за слушание песней бесовских»⁴⁰. Образ блудницы, оседлавшей чудовище, близок простонародным суевериям. «Пенитенциалий германских церквей» сообщает, что в определенные ночи ведьмы (хольды) посещали демонские сборища верхом на неких животных⁴¹.

В связи с безнравственной музыкой неумоимо бичевал разврат Иероним Босх, который возводил в абсолют греховность земного существования. На средней створке алтаря «Страшный суд» написан грешник, задремавший на ложе (табл. 103, 1)⁴². Изголовьем служит огромная жаба — атрибут смерти и разложения, ингредиент приворотного зелья. Скромно потупилась красивая нагая куртизанка с золотыми волосами, ниспадающими до земли. Она протянула руку своей «горничной» — гигантской зеленой «ящерице» со свечой — атрибутом развратницы. К животу распутницы подползает рептилия с паучьими конечностями (ср. образ *Luxuria* в романской пластике). Для пущего веселья сатана прислал невиданных музыкантов. Монстр с яйцевидным туловищем-мехом и птичьей головкой напоминает волюнку. Он дует в трубу-клюв, а обезьяноподобный демон, прикрыв голову лютней, перебирает струны. На правой створке триптиха грешник со связанными сзади руками стоит на жабе⁴³. Нечестивец обвит змеей и пригвожден к камню стрелой, одновременно пронзившей существо в виде лягушки на его груди. В окружении чертей-музыкантов сидит голая женщина. Злые духи заставляют ее петь по раскрытой партитуре. Из врат своего логовища, обрамленных фигурами жаб, появляется кошмарный Люцифер.

Жонглеры-чароден

Самые удивительные трюки гистрионов приписывали их общению с потусторонними силами и прямому вмешательству дьявола. Как и языческих жрецов-волхвов, посредников между людьми и духами, народное воображение наделяло скоморохов чертами ведунов, знахарей — знатоков магических формул-заговоров, «присушных» слов, тайных лечебных снадобий. Прусские жрецы упомянуты в договоре Тевтонского ордена с пруссами (1249 г.) как «лживейшие комедианты», участники обрядов восхваления умершего. Адепты темной науки ведовства, преодолевавшие барьеры места и времени, направляли свое недозволенное искусство и на добро, и на зло. Вещун выступал и «наговаривателем бедствий», и «заговаривателем хвори».

Врачевать он мог недуги,
Отвести любое лихо,
Мог накликать зло любое.
Мог он с призраком сразиться,
Черту заступить дорогу ⁴⁴.

«Всем скорбям знатоки» не только преграждали путь нечистому и изгоняли его, но, по распространенным поверьям, охотно заключали с ним союз. Чудодейственными заклятьями они призывали слуг князя тьмы, сея вокруг себя сатанинское наваждение (Томас из Кабхема). О жонглерах рассказывали небылицы: эти «иудины дети» и «бесовы рассказчики» лживой прелестью заклинаний способны вызвать полчища духов, населявших небесную и земную твердь.

Колдовскими свойствами обладали музыка и ритуальная песня-заговор — «играние бесовское». Основой для множества поверий и сказок стала легенда о «крысолове», владевшем магической дудочкой. Однажды, когда город Хамельн заполонили полчища крыс, в нем объявился незнакомец в диковинном пестром наряде. Пообещав избавить жителей от напасти, таинственный пришелец заиграл на дудочке. Привлеченные ее звуками крысы вылезли из нор и устремились вслед за музыкантом к реке Везер, где и утонули. Но когда горожане отказались заплатить чужеземцу, тот снова заиграл. Завороженные роковой мелодией толпы пошли за «крысоловом» по направлению к горе, расположенной возле Хамельна, где бесследно исчезли навсегда ⁴⁵.

«Яко труба собирает вое, молитва же творима собирает ангеле божия, тако же сопели и гусли собирают около себе бестудныя бесы; держай в сласть сопельника чтетъ темнаго беса» (Житие св. Нифонта по рукописи XIII в.) ⁴⁶. В поучении Нестора читаем: «Но этими и иными способами вводит в обман

дьявол, всякими хитростями отвращая нас бога, трубами и скоморохами, гуслиями и русалиями» (1068 г.)⁴⁷.

Во французском Легендарии чаровник-трубач вызывает крылатого дракона с рогами, как у беса (табл. 103, 2). Дракон — одна из ипостасей сатаны, пораженного копьем архангела Михаила. В агиографии победа над ним означала торжество миссии святых, которые выкорчевывали язычество. Тайновидцы-гистрионы, напротив, обольщали неопитов, накликая чудовищ силой ведовства. При общении с духами тьмы доктор Фауст заставлял звучать множество невидимых инструментов («Народная книга о Фаусте») ⁴⁸.

В «Псалтири из Горлестона» чудотворная музыка волынщика привела к появлению отталкивающего демона, каким он предстает, например, в булле папы Григория IX: «удивительной бледности мужчина... худой и истощенный, без всякого мяса, из одних лишь костей» (табл. 103, 3)⁴⁹. У него обезьянья голова, а туловище как у высохшего трупа: под тонким пергаментом кожи отчетливо проступают кости и сухожилия. На животе — звериная личина. Сцена приводит на память популярные сказания о танцах дьявола под звуки волынок и флейт, о скрипаче, сыгравшем на свадьбе у чертей в аду.

На картине Босха «Пир в Кане» (Роттердам, музей Бойманс ван Бейнинген) из глубины комнаты показывается маг с волшебным жезлом. О его появлении возвещает пьяная старуха (?), которая с недоброй усмешкой играет на волынке. Ж. ван Леннеп связывает все элементы картины с алхимической символикой: чудо претворения воды в вино на свадьбе в Кане Галилейской сравнивали с трансмутацией — превращением несовершенных металлов в совершенные. В глубине композиции на полках серванта выставлена алхимическая утварь: ступки, вазы под названием «пеликан», сосуд для дистилляции (очистки жидкой материи от загрязняющих примесей), поддерживаемый сросшимися двуполыми людьми-андрогинами, а также статуэтка Атласа, несущего Вселенную — шар с крестом. У алхимиков Атлас ассоциировался со св. Христофором, которого помещали под знаком Сатурна, а Сатурн персонифицировал свинец (параллель: свинец содержит в себе золото — великан Христофор, перенесший тяжелого, как мир, младенца Христа через речной поток, возвещает наступление царства «сына солнца»). В контексте алхимических мистерий объясняются и другие детали: фигура алхимика, указующего палочкой на одну из ячеек «магического квадрата», начертанного в нижней части серванта; купидон на верхушке колонны, стреляющий из лука (созвездие Стрельца) в Луну (серебро). Музыкант, играющий на волынке, напоминает о том, что алхимию считали искусством музыкальным, разгонявшим меланхолию, тем более что волынка напоминала по форме алхимическую реторту⁵⁰.

«Да отлучен будет обавник... чародей, скомрах, узолник», — говорится в послании анонимного епископа⁵¹. В перечнях грешных дел скоморошья потехи ставили в один ряд с волхвованием.

Черная месса

Кто бы был в состоянии рассказать о всех тех бродивших в голове Иеронима Босха удивительных и страшных мыслях, которые он передавал с помощью кисти...

Карель ван Мандер.
Книга живописцев (1604 г.)

На центральной створке триптиха Босха «Искушение св. Антония» изображено празднование идолопоклоннической черной мессы (табл. 104, 1). Спиритуалист и моралист, «живописец ужасов» заклеил этот обряд как верх гнусности. В тайной мистерии участвуют два демонических буффона. Свиноголовый лютнист с совой на макушке ведет на поводке дрессированную собачку. Безмолвная неподвижная птица с гипнотическим взглядом — символ эзотерического знания, атрибут алхимиков и оккультистов. За лютниста держится слепой шарманщик — лысый горбун на деревянной ноге, опирающийся на посох. Хвост с острыми шипами указывает на бесовскую природу калеки. Для принятия нечестивого причастия оба подходят к круглому столу, на котором стоит кувшин проклятого зелья. За столом священнодействуют три «монахини» в ритуальных одеяниях — жрицы культового таинства. На одной из них митра с кистями, напоминающими выводок гадюк. Головной убор «болотной женщины» выдает ее родство с наделенными магическими свойствами рептилиями, которые ползают по земле и скрываются в ее недрах. Служительница хтонического культа предлагает золотой кубок с вином (т. е. «ядом змей» — отравой для умов) фигляру с головой свиньи, гипнотизируя его зачаровывающим взглядом. У соседки этой фанатички угасшее, мертвенно бледное лицо, круглое, словно луна. Большим и указательным пальцами правой руки волшебница берет со стола «гостию» — яичко розового цвета. Третья ворожея — негритянка. Судя по ее длинной с белыми крапинками-«звездами» фате, чернокожая ведунья предстает как праматерь ночи. Освящая греховную мессу, она подняла круглый поднос с почитаемым идолом. Поднос изготовлен из серебра — «лунарного» металла и символизирует лунный диск. Взаимодействие трех колдуний — «царицы ночи», лунной женщины (воплощение Луны) и чародейки со змеями (воплощение подземного мира) — призвано вызвать к жизни все силы мрака с их ужасами, которые безраздельно властвуют вокруг коленопреклоненного перед Распятием Антония⁵².

Идол на подносе негритянки похож на лягушку, поднимающую большое яйцо. В Египте, где в Фиваидской пустыне умерщвлял плоть св. Антоний, лягушка как символ возрождения служила постоянным атрибутом мистерий. В Апокалипсисе жаба олицетворяет лжепророков: «И видел я выходящих из уст дракона, и из уст зверя, и из уст лжепророка трех духов нечистых, подобных жабам» (Откр., 16, 13). В средневековой демонологии это существо считали ядовитым. В булле, направленной папой Григорием IX в 1233 г. нижне-саксонским епископам Падерборна, Хильдесгейма, Вердена, Мюнстера и Оснабрюка, поклонение лягушке — кульминационный момент сатанинской церемонии посвящения в члены тайного еретического общества, когда творятся «неслыханные и невиданные по своей гнусности дела». «Когда в эту школу отверженных вступает новый человек, ему является видение в образе лягушки, которую иные называют жабой... Иногда жаба принимает натуральную величину, иногда она разрастается до гуся или утки, а временами она величиной в кухонную печь» (булла Григория IX). Новообращенный обязан почтить чудище постыдным поцелуем. Слова, произносимые во время свершения ритуала, должны были вызывать пандемию невообразимых суеверий. В воображении папы лягушка принимает фантастические масштабы; позднее ее связь с духами тьмы стала навязчивой идеей в умах инквизиторов. Земноводных и пресмыкающихся относили к магическим принадлежностям ведьм-демонослужительниц (протоколы церковных судов).

1-я ведьма

Вкруг котла начнем плясать,
Злую тварь в него бросать;
Первым — жабы мерзкий зев...

2-я ведьма

И змеи болотной плоть
Надо спечь и размолоть;
Лягвы зад, червяги персть,
Пса язык и мыши шерсть,
Жала змей, крыло совы,
Глаз ехидны, — вместе вы
Для могущественных чар
В адский сваритесь навар.

Шекспир. Макбет

Со времен буллы Григория IX и вплоть до «Молота ведьм» церковники все более укреплялись в мысли, что колдовство и неизбежные спутники-антиподы католической ортодоксии — ереси — представляют собой родствен-

ные явления. По их мнению, подпольная антицерковь («школы нечестивцев»), имевшая строгую организацию со своими требниками, святынями и литургией, популяризировала и распространяла дьявольские культы⁵³. Вера в реальное существование сект, поклонявшихся дьяволу, на тайных сборищах которых христианские таинства переворачивались наизнанку, основывалась на памфлетах демонологов того времени и на исторгнутых под пыткой признаниях обвиненных в ведовстве (описания сатанинской мессы сохранились в протоколах судебных процессов инквизиции: судя по ним, черная месса представляла собой пародию на церковную службу).

У Босха бесы-буффоны подвизаются в мире, где чтят сатану, а не Бога, справляют черную мессу вместо мессы священной, где демоны вытеснили ангелов, а ведьмы мучают святых. Вокруг лицедеев бушуют inferнальные силы. За тремя жрицами виден призрак с головой вальдшнепа, клюв которого перерастает в басовую трубу — бомбардон. Из раструба инструмента вырывается смрадный дым — знак вакхического угара или адского пламени. В правом углу подиума часовни соединилась «троица нечестивцев» в зверином облике. Среди них еретический епископ с головой борова читает текст черной мессы по книге с голубыми страницами (синий цвет считали цветом лжи, лицемерия, злокозненности; здесь — также цвет ночи и смерти). В голубой далматике лжепророка зияет большая дыра, сквозь которую виден его скелет. Из разверстой раны широкий поток крови стекает в болото: святотатца уже настиг Страшный суд⁵⁴. Напротив этих прислужников Люцифера монстр с головой в виде конского черепа едет верхом на общипанном гусе и играет на арфе с 12 струнами — по числу месяцев года⁵⁵. За спиной св. Антония отрешенно сидит маг-ясновидец с волшебным жезлом, в красном плаще и черном цилиндре. Он напоминает фокусника на картине из Сен-Жермен-ан-Ле (табл. 42, 3). Кажется, своим чародейством он и вызвал легионы исчадий ада, пришельцев из мира теней, слившихся в жуткой фантазмагории.

Низвержение мага

Много очень странных по вымыслу его шуточных рисунков было воспроизведено в гравюрах.

Карель ван Мандер. Книга живописцев

Отношение к буффонам как к пособникам демонических сил, их отождествление с носителями самых темных суеверий и ересей, предавшими души сатане, отражено в изданной Иеронимусом Коком в Антверпене гравюре по рисунку Брейгеля Старшего «Падение мага Гермогена» (табл. 104, 2)⁵⁶. Кабинет чародея превращен в балаган, арену ярмарочного спектакля, где его

ученики — бесы — демонстрируют весь арсенал трюков бродячих фигляров. В безумной круговерти сатанинское сборище предается ведовскому разгулу. Дьяблерия полна безудержного хаотического движения. Художник представил момент полного поражения притязавшего на всемогущество надменного мага — непримиримого врага христианства. Св. Иаков с жезлом в левой руке простер руку, изгоняя нечисть, приведенную в смятение. По этому знаку часть демонов подняла открытый мятеж против своего повелителя. Они избивают его дубинками и, зацепив крюком, с грохотом низвергают вниз головой с трона, как гипсовую статую. На Гермогене остроконечная фригийская шапка, отороченная мехом, — аксессуар мистерийных обрядов. Другие причудливые существа показывают чудеса обманного искусства. Над подмостками вывешена кричащая афиша — реклама наиболее интересных номеров труппы, где в ролях акробатов и шарлатанов-иллюзионистов выступают быстрые и юркие злокозненные твари.

Немецкий исследователь В. Френгер находит в этой клоунаде следы древнейших слоев религиозного мышления. Он полагает, что рисунок Брейгеля полон сокровенного гностического смысла. Художник осуждает лунарный оккультизм тогдашних подпольных лож, объединивших христианскую теологию с пережитками древневосточных мистерий. В центре вывески, по мнению Френгера, изображено священное животное Древнего Египта — ихневмон — с четырьмя акробатами по сторонам. Рот большой «лягушки» в нижнем правом углу гравюры замкнут замком, что означает «строжайшее молчание», а предательский язык тыквоподобного гибрида в противоположном углу проколот гвоздем. Таким образом, в одном случае тайна мистерии скрыта, в другом — преступно выдана, а само ее содержание разыгрывается в серии акробатических трюков четырех жонглеров и обезьяны, которая вращает тарелку на палочке. Фигляры выполняют «космические» фигуры, пытаясь своим круговращением наглядно изобразить движение Луны⁵⁷.

Бесы-скоморохи

Бог дал попа, а черт скомороха.

Русская пословица

«И сказал один из бесов, тот, что назывался Христом: „Возьмите сопели, и бубны, и гусли и играйте, а Исакий нам спляшет“. И грянули они в сопели, и в гусли, и в бубны, и начали им забавляться. И, измучив его, оставили его еле живого, и ушли, надругавшись над ним». Так в Киево-Печерском патерике (начало XIII в.) описано видение блаженного постника и затворника Исакия, где само имя главного беса намекает на пародирование божественного порядка⁵⁸. Миниатюра Радзивилловской летописи иллюстрирует этот

эпизод: инок пустился в пляс под оглушительную бесовскую музыку (табл. 105, 1). Выходцы из преисподней устроили в келье отшельника скоморошью потеху. Главный искушитель, что «светился ярче всех», в человеческом обличье сидит на стуле, руководя глумлением. Он одет в ярко-красную, цвета адского огня хламиду. Той же окраски музыкальные инструменты и крючья чертей. Это постыдно обнаженные уродливые карлики с рогами, крыльями и хвостами, с крючковатыми когтями на пальцах рук и ног и взъерошенными волосами («суть же образом черни, крылати, хвосты имуще»).

Толпы нечистых искушали музыкой другого строгого аскета — Феодосия Печерского, погружавшегося в состояние мистической экзальтации. «Когда же садился он, как говорили, то тут же слышал в пещере шум от топота бесчисленных бесов, как будто одни из них ехали на колесницах, другие били в бубны, иные дудели в сопели» (Житие Феодосия. 80-е гг. XI в.)⁵⁹. По Москве ходили слухи о бесах, скоморошничавших над телом Лжедмитрия: «И как лежашу ему на поле, и многие люди слышаху в полунощное время, даже до куроглашения, над окоянным его телом велие плясание и бубны и свирели и протчая бесовская игралица: радуютца бо его пришествия сам сатана»⁶⁰. С домрами и гудками черти посещали ночью протопопа Аввакума: «Прискочиша множество бесов, и един сел с домрою в углу на месте, где до тово просвира лежала. И прочии начаша играти в домры и в гутки. А я слушаю у них. Зело мне груско» (Письмо к Маремьяне Феодоровне)⁶¹. В русском областном словаре слово «игрец» означало истерический припадок, кликушество и вместе с тем дьявола⁶². Видения, инспирированные демонами, вызывали временное помрачение, тяжелое чувство томления и тоски или, напротив, судорожную веселость.

В начальном инициале Жития св. Дунстана святой арфист и кадящий монах рядом с ним окружены полчищами демонических существ. Справа от них бес-музыкант пытается завлечь подвижника соблазнительной мелодией (табл. 105, 2)⁶³.

Исконного «врага рода человеческого», извечного искушителя, отца лжи и всех пороков отождествляли с фиглярюм. В поэме Готье де Куэнси о чудесах Девы Марии (написана между 1218 и 1227 гг.) дьявол пришел на службу к одному богачу в качестве жонглера и менестреля⁶⁴. «К вашему сведению, первым акробатом на свете был Люцифер: когда его низвергли и сбросили с неба, так он кувыркался до самой преисподней» (Сервантес. «Дон Кихот»). «Я изобрел кастаньеты, хакары (шуточные песенки и танцы. — В. Д.), шутки, дурачества, потасовки, кукольников, канатоходцев, шарлатанов, фокусников», — заявляет Хромой Бес в повести Луиса Велеса де Гевара (1641 г.)⁶⁵. Черти-скоморохи, что прельщают утехами слуха и зрения нетвер-

дых в вере людей, фигурируют в древнерусской литературе. В легенде «О пляшущем бесе» (по рукописи XVI в.; тот же рассказ помещен в славянском переводе Синайского патерика по списку XII в.) лукавый в образе отрока — «срачинина в скомрашь одежи» вошел в келью к нерадивому старцу, который читал Псалтирь «с леностию», и начал плясать перед ним⁶⁶. Бесформенные разнузданные пляски — любимое развлечение злых духов, соблазнявших на «песни сатанинские, и на плескание, и на гудение, и на плясание».

Ходили слухи, что под видом «прелестников»-скоморохов странствовали представители бесовского племени, обучая «позорам, смехотворству, кощунству». Прозорливые монахи-духовидцы видели, как духи тьмы незримо избивали христиан железными палицами, отгоняя их от храма Божьего к «сатанинским учениям» — игрищам. В одном из эпизодов Жития св. Нифонта (в переводе с греческого известно на Руси уже в первой четверти XIII в.) блаженный, наделенный даром видеть духов «чувственными очами», встретил сопельника («человек скача с сопельми»), за которым шло множество танцевавших и певших людей. Святой заметил, что все они опутаны «ужем единым» — веревкой, которую тащит черный бес Лазин. И сами слуги князя зла скакали в толпе, но, кроме Нифонта, этого никто не разглядел⁶⁷. Вестники антихриста играют на русалиях — играх скоморошеских, — утверждает в пересказах сказания о Нифонте (Пролог XV в.): «Умысли сатана, како отвратити людей от церкви и, собрав беси, преобрази в человеки, и идяше в сборе велице упестрене в град, ови бияху в бубны, друзии в козици и в сопели сопяху, инии же, возложыше на я скураты, деяху на глумление человеком..., и нарекоша игры те русалия»⁶⁸. На одном из клейм иконы XVII в. «Нифонт в житии» (Пермская гос. художественная галерея) изображен целый дьявольский ансамбль, причем зловещие музыканты с черными крыльями одеты в европейские костюмы. Инструментальная музыка воспринята художником как «бесовская» и вместе с тем «латинская», еретическая⁶⁹.

В восточнославянских сказках черт охотно покупает у музыканта скрипку, чтобы научиться на ней играть; в других вариантах вместо своей души человек отдает нечистому «душу» скрипки или сам получает гусли-самогуды, чародейную дудку от дьявола. В западных трактатах по демонологии можно встретить рассказы о музыкантах, которые летали на шабаш ведьм для сопровождения их танцев.

Демонические музыканты

Адские духи, необычайно изобретательные в своих кознях, обожали музыку. Она пленяла слушателей, навевая им «бесовские мечтания», «искушая на блуд» и злодейства. Лукавые принимали личины веселых скоморохов, чьи

«наушения» заводили на кривые дорожки. Дьяболическое начало проникало в земную быль. Даже в именах некоторых демонов повторялись названия музыкальных инструментов. В «Наставлении по допросу ведьм» (Баденское земское уложение 1588 г.) вопросы гласили: присутствовал ли музыкант на праздновании свадьбы ведьмы с нечистым? Кто был этот музыкант — человек или бес? Каков он из себя? ⁷⁰. Приводили случай со старухой из Валонбрёза, которая внезапно запела превосходным тенором: в нее вселился музыкальный бес. Перед изгнанием из одержимой черт попросил, чтобы напоследок ему разрешили исполнить еще одну кантату ⁷¹. Средневековый человек с его демономанией, усилившейся в XI—XII вв. (романская иконография), приписывал нечистой силе обладание волшебными инструментами. Вместе с гусями, дудкой или гудком сказочный герой получает от дьявола дар пророчества — «вещания».

В визионерской мистике бесы-музыканты принимали бесчисленные обличья. Это «перевертыши», существа, способные перерождаться, с легкостью менять оболочку. Грани между звериным и человеческим стирались. В устрашающей фауне романского искусства мир зла дробен, многолик, изменчив, в нем поражает бесконечность метаморфоз. С безудержной фантазией скульпторы и миниатюристы воплощали свои представления о враге рода человеческого, злоеущее присутствие которого постоянно ощущали. Будто увиденных наяву нечестивых духов представляли в образах реальных и баснословных животных или фантастических созданий с антропоморфными чертами.

В изображениях зверей-музыкантов мастера Средневековья создали целую галерею инкарнированных пороков. У Геррады Ландсбергской в «Саду радостей» жестокость олицетворена медведем, гордость — львом, жадность — волком, «гнусность» — свиньей ⁷². Нидерландский поэт и драматург Йост ван ден Вондел (1587—1679) писал, что облик Люцифера, центральной фигуры мира зла, впитал особенности семи животных (по числу смертных грехов): спесивого льва, прожорливой свиньи, ленивого осла, пылающего гневом носорога, похотливой обезьяны, подтачиваемого завистью дракона и, наконец, скаредного волка ⁷³.

«Зломудрый враг» оборачивался «нечистым» козлом: на рельефе из Нотр-Дам-де-ла-Регль он играет на арфе (табл. 106, 1) ⁷⁴. На капители центрального столба крипты в Кентербери козел-флейтист, ипостась дьявола, оседлал дракона. Ему вторит на виоле демон с бараньей головой, большими крыльями и женскими грудями (табл. 106, 2) ⁷⁵. В античной мифологии баран связан с Дионисом; в христианской иконографии он служит атрибутом Синагоги ⁷⁶. На капители церкви в Амбуазе козел с флейтой (персонификация демона похотливости) наигрывает акробатке; рядом изваян сам князь бесовский (табл. 112, 2) ⁷⁷. В виде козла сатана искушал св. Антония ⁷⁸. В Евангелии от

Матфея козел — эмблема греха и проклятия («и поставит овец по правую свою сторону, а козлов — по левую» (Мф., 25, 33)). В традиционных представлениях, восходящих к мифам, черный козел связывался с «нижним» миром. Согласно поверьям, сатана председательствовал на шабашах в обличье черного козла. В народных сказках козел — создание черта, который и сам принимает козье обличье. На Украине бытовала легенда о черте с наружностью «куцего немчика» на тонких козлиных ножках, с острой бородкой и рогами. Он выезжал на майдан верхом на козле, наигрывая на дудке казачка, а вокруг плясали березы и липовые пни ⁷⁹.

Дурную репутацию козел разделял с презренной свиньей. Согласно библейской традиции, свинья — вместилище нечистой силы: «И бесы просили его: если выгонишь нас, то пошли нас в стадо свиней» (Мф., 8, 31). На капители из Ключни диaboлическое создание со свиной харей извлекает звуки из смычкового инструмента (табл. 106, 3) ⁸⁰. Поскольку в христианской символике свинья означала людскую жадность, распутство, нечистоту (*Sorditas*), ее инструментальное музицирование, сопровождаемое громким хрюканьем, наделяли злокозненными чарами. Верхом на свиньях выезжали шуты (русская лубочная картинка «Шут Фарнос — красный нос». Москва. Вторая четверть XVIII в.) ⁸¹. Как и козел, это верховое животное колдунов и ведьм. Самих бесов представляли громко хрюкающими свиньями. Знаменитый визионер цистерцианский монах Цезарий Гейстербахский пребывал в некоем иллюзорном мире, где кишели демоны, в непрерывной борьбе с которыми верующий обретал венец мученика («Диалог о чудесах». Около 1220 г.). В его болезненном воображении враг-искуситель являлся в образах медведя, обезьяны, лошади, собаки, кошки, свиньи, жабы, быка ⁸². По сообщению ключнийского аббата Петра Достопочтенного (XII в.) перед неким человеком предстал лужавый с непомерно вытянутым свиным рылом ⁸³.

Бык — одна из инкарнаций демона, золотой телец — символ поклонения сатане и победы злых сил. На капители церкви в Эстани он водит смычком по струнам виолы. Под присущую мелодию танцует мужчина (табл. 106, 4) ⁸⁴. На миниатюре Жития св. Гутлака (Англия. Конец XII в.) святой избивает толпу посланцев князя тьмы, осаждающую его монастырь. Особенно достается бесу с бычьей головой ⁸⁵. Черти искушали пещерника Исакия под видом вола, медведя, жабы, мыши и «всяк гад» ⁸⁶.

Изошренной и тонкой соблазнительницей считалась притворщица-лиса — воплощение сатанинского коварства и лицемерия. Лиса играет на трубе в сцене сбора винограда в инициале кентерберийского манускрипта (табл. 107, 1) ⁸⁷. Бернар Клервоский сравнивал еретиков с «лисенятами, которые портят виноградники» ⁸⁸. Лисы, что опустошают Божий виноградник, символизировали

двоедушных еретиков и схизматиков. Композиция в инициале напоминает и вариант притчи «О сладости мира сего». Сборщика сладкого винограда (т. е. любителя чувственных удовольствий) окружают адские существа. Вводимый в грех стоит на шее дракона, а хитроумная лиса оглушает его ревом трубы, внушая ложные мысли. В композиции инициала «N» другой кентерберийской рукописи лиса (?) дует в огромную трубу. Раструб инструмента представляет собой звериную морду в скоморошьем (?) колпаке. В пасти чудовища рыба — символ христианской души, которая пала жертвой обманной музыки. Лиса с дудкой, стоящая на драконе, образует вторую мачту буквы (табл. 107, 2) ⁸⁹. Инфернальные трубные звуки сподвижников Люцифера, сбивая с пути истинного, влекут в преисподнюю. На капители в Кентербери зверь, похожий на лису или волка, играет на флейте (табл. 106, 2). Как бессердечный волк убивает овцу, так сатана — душу (Ин., 10, 12).

Иногда демонические музыканты аккомпанируют своим приятелям — жонглерам (табл. 101, 2). На капителях церкви в Кэно между поводырем обезьяны и скупцом, увлекаемым демоном, выступает трио прислужников князя тьмы: осел, лев-флейтист и сатир с флейтой Пана (табл. 107, 4) ⁹⁰. Под видом ослов злые духи являлись Фаусту («Народная книга о Фаусте». 1587 г.) ⁹¹. В Средневековье сатиры и фавны — полукозлы-полулюди — служили печальным примером вырождения человека, не обуздавшего чувственные импульсы. У античного Пана дьявол унаследовал козлиные рожки, грубую жесткую бороду, густую шерсть на всем теле, раздвоенные копыта и хвост ⁹². По словам писателя второй половины XII в. Вальтера Мапа (Англия), следует верить Августину и прочим отцам церкви, что Церера, Вакх, Пан, Приап, фавны, сатиры, сельваны, дриады, наяды и орады — «все суть действительные бесы» ⁹³. Все эти существа, русалки и ведьмы любят песни, музыку и пляски. В медальоне архивольта церкви в Барфрестоне исполнителю на смычковом инструменте вторит осел с двойной свирелью и бес с флейтой Пана. Выше медведь-арфист аккомпанирует акробатке (табл. 107, 3) ⁹⁴. В резьбе клиросного сиденья Кёльнского собора приверженный к музыке ненавистник рода человеческого принял облик зловещей ночной твари — вольтышника с перепончатыми крыльями летучей мыши (табл. 107, 5) ⁹⁵. Летучая мышь, нетопырь — инкарнация демона.

В оформлении листа тирольской (?) Псалтири символически противопоставлены доброе и злое начала. Рисунки относятся к псалму 38, 2: «Я сказал: буду я наблюдать за путями моими, чтобы не согрешать мне языком моим; буду обуздывать уста мои, доколе нечестивый предо мною». В инициале Давид, вдохновляемый невидимой близостью божества, дивными звуками возвещает на земле небесную мудрость. На нижнем бордюре нечестивцы, что

грешат лживыми речами, представлены в образах животных-музыкантов (табл. 107, 6)⁹⁶. «Дирижирует» сова, предпочитающая сумерки неверия евангельскому свету. Рыжая лиса играет на виоле, а кабан трогает струны арфы.

На рисунке в еврейском молитвеннике (Южная Германия. Около 1320 г.) мудрость царя Соломона, который сполна изведal мирские наслаждения и осознал их тщету, контрастирует с безумным весельем бесов и их прихвостня-акробата (рис. 4)⁹⁷. Апокрифические легенды о покорении Соломоном нечистой силы пользовались большим успехом в Средние века.

Сирены и кентавры

О ней же утверждает «Бестиарий»,
Что в мире нет сладкоголосей твари.

Чосер. Кентерберийские рассказы

Ни в каком другом демоническом существе не было такого опасного сочетания красоты и коварства, как в обольстительной сирене, «мутящей рас-судок моряков» (Данте. Чистилище, песнь XIX). Рассказывая об Одиссее и сиренах, проповедники поясняли, что под тремя сиренами следует разуме-ть Любостяжание, Высокомерие и Сластолюбие. На капители нартекса церкви в Везеле (первая половина XII в.) сирена играет на виоле, а завлекаемая в пу-чину жертва затыкает уши и глаза, дабы избежать сил чарования⁹⁸. Латин-ский «Физиолог» X в. символически комментировал сладкозвучное пение этих искусительниц: «Так часто обманывали тех, кто наслаждается радостями празднеств, театров и удовольствий; расслабленные комедиями, трагедиями и приятными мелодиями, они теряют всю крепость души и погружаются как бы в глубокий сон, становясь добычей дьявола»⁹⁹. Вслед за латинским «Физио-логом» бестиарии (средневековые трактаты о животных) присоединяют прост-ранную морализацию о вреде театральных зрелищ. Лживая прелесть музыки и песен сирен неудержимо влекла к духовной гибели.

На миниатюре английского Бестиария второй четверти XIII в. птицы-девы¹⁰⁰ отвечают описанию Исидора Севильского (ум. 636 г.): «Было три сирены, наполовину девы, наполовину птицы, имеющие крылья и когти. Первая пела, вторая аккомпанировала ей на флейте, третья — на лире. Они приводили к кораблекрушению мореплавателей, околдованных их песнями. Это истинные куртизанки... Говорят, что они плавают в волнах, потому что волны созданы Венерой»¹⁰¹. В соответствии с бестиариями христианская иконография XI—XII вв. знает две разновидности этих обворожительных созданий: сирену-птицу и сирену-рыбу, похожую на русалку (табл. 108, 1). В готическом искусстве находим множество вариантов «сиреноподобных» мужских и женских гибридов. У соблазнительниц милovidные женственные

лики. Иногда, кокетливо глядясь в зеркало, они расчесывают гребнем длинные распущенные волосы — приманку для смертных (аллегория легкомыслия, тщеславия). Соблазн чувственности подчеркнут обнаженными грудями бесовки. На ее демоническую сущность указывают сильные когтистые лапы и змеиный хвост, который иногда кончается головкой дракона¹⁰². В каролингской Псалтири из Сен-Рикье (около 800 г. Париж, Национальная библиотека, lat. 13159) изгибы дельфиньего хвоста сирены образуют инициал «D» к псалму 13 («Сказал безумец в сердце своем: „нет Бога“»). Следовательно, нежные напевы сирены-дьяволицы уподоблены безбожию¹⁰³.

Сравнение сирен с профессиональными развлекаемыми, особенно падшими женщинами-жонглереками, стало общим местом у ортодоксальных теологов. «Они [певцы] украшениями отдельных звуков хотят слушателей удивить. Их пение не человеческое, а пение сирен» (Иоанн Сольсберийский (1110–1180). «Policraticus de musica») ¹⁰⁴.

В иконографии развлечения сирен сродни выступлениям жонглеров. Они бражничают, играют на музыкальных инструментах и пляшут под их звуки (табл. 108, 1, 2) ¹⁰⁵, исполняют сложные цирковые номера. Во фламандской Псалтири XIII в. юноша с рыбьим хвостом балансирует копьем на подбородке (табл. 108, 3) ¹⁰⁶. В «Псалтири Тенисона» на рыбьем хвосте сирены, кормящей грудью младенца, резвится дрессированная обезьяна (табл. 108, 5) ¹⁰⁷.

В готическом искусстве сирены-музыкантши часто веселятся в компании полукентавров-менестрелей. Иногда химерические музыканты носят конические колпаки (табл. 108, 4).

В росписи костела в Мероницах сохранился любопытный контурный рисунок. Мужчина под седлом или попоной, опустившись на четвереньки, везет короля дураков (?). «Монарх» увенчан короной, но босоног. Он дудит в трубу, стоя на спине «коня». Рядом сирена в короне и нимбе с чешуйчатым хвостом рептилии как бы воодушевляет на «бесом замышленное дело» (табл. 108, 6) ¹⁰⁸. В инициале Бревиария из Арраса сирены играют на струнных, а на нижнем бордюре исполнителя на виоле слушают лев и собака (табл. 109, 1) ¹⁰⁹. В маргиналах английской Псалтири гротескные девы и юноши с бубном, барабаном и флейтой устроили спектакль вместе с музыкантами и танцовщицами. Их греховное веселье не в силах помешать священнодействию, изображенному в инициале, — миропомазанию на царство юного пастуха Давида пророком Самуилом (табл. 109, 2) ¹¹⁰. В «Псалтири из Арундела» мелодии монстров, сталкивающих людей с узкой стези добродетели, противопоставлены духовным гимнам, которые поют три священнослужителя в инициале «C» (табл. 109, 3) ¹¹¹.

В грузинской поэме «Сибиллиани» (первая половина XVII в.) описана дворцовая пантомима (сахиоба). Под звуки оркестра и хора давали пред-

ставления актеры в масках диких зверей, рыб, пресмыкающихся. Певица, ряженая сиреной, исполняла сольную партию¹¹². Тритоны и «театральные сирены» выходили из пасти огромного кита и танцевали кадрили на банкете при бургундском дворе Филиппа Доброго¹¹³.

В литературе и искусстве Византии и Западной Европы сирена ассоциировалась с кентавром — одним из воплощений дьявола. Чудовище с человеческим торсом на конском крупе символизировало необузданные животные страсти в человеке, слепую неукротимую волю, направленную на зло. В классической мифологии кентавры участвовали в вакханальных процессиях и оргиях. Как и птицы-девы, они искусные музыканты. Мудрого кентавра Хирона, наставника юного Ахилла, древние почитали славным певцом, с которым сам Орфей вступал в состязание. Согласно традиции «Физиолога» и бестиариев, уже в каролингском искусстве кентавры и сирены постоянно сопутствуют друг другу. Их двойная природа означала двуликих и двоедушных людей, т. е. еретиков, которые вводят в обман и совращают простодушных.

Сирены и кентавры вместе выступали в светских концертах. В северофранцузской Псалтири XIII в. два кентавра аккомпанируют на струнных сирене-плясунье¹¹⁴. Фантазия готических художников создала причудливые виды кентавровидных монстров, изобретательно комбинируя человеческие и звериные члены. Иногда они имеют крылья, две ноги с копытами или когтями хищника, хвост с головкой дракона на конце (табл. 110, 2). Оркестр крылатых «антропоидов» вписан в растительные завитки на полях «Бревиария любви» Эрменгау (табл. 110, 1). В промежутках завитков охотничьи собаки преследуют зайцев — намек на кентавров в роли демонических охотников-стрельцов («стрелы лукавого»). Ниже сражаются конные рыцари — аллегория гнева, воспламененного опьяняющей музыкой. В рукописи Британского музея кентавр с виолой аккомпанирует танцовщице (табл. 110, 3)¹¹⁵. Во фламандском Бревиарии (табл. 111, 3) и на лиможском жемельоне XIII в. (Лондон, музей Виктории и Альберта)¹¹⁶ под мелодии гибридных творений демонстрируют свое мастерство плясуньи и акробатка. Хильдесгеймский акваманил начала XIII в. изготовлен в виде кентавра с бубном (Будапешт, Национальный музей)¹¹⁷. На его крупе стоит персонаж, играющий на поперечной флейте. В альбоме рисунков XV в. кентавр жонглирует мечами (табл. 117, 1). Поскольку кентавр — образ двуличного человека и великого обманщика — дьявола, его зажигательная музыка призвана склонять к вероотступничеству. Символическая параллель между скоморохами и потерявшими человеческий облик созданиями прослеживается в декоре серебряного браслета из тверского клада (вторая половина XII — первая треть XIII в.). В средней арочке одной из створок выгравирован танцор, на том же месте другой створки показан тан-

дующий (?) кентавр. Судя по его позе, ювелир видоизменил романский мотив кентавра — охотника на оленя — воплощение духа соблазна, поражающего неосторожное сердце¹¹⁸. На рельефе скамьи хора Кёльнского собора изображен кентавр-флейтист с ручной обезьяной на крупе (табл. 111, 2)¹¹⁹. В «Бревиарии любви» скачущий кентавр-вольтажник с головой лысого старика и львиным туловищем противостоит Богоматери — заступнице за своих верных (табл. 111, 1). Чудовище олицетворяет порочность утех обитателей замков (благородные кавалеры и дамы в верхней части листа). В «Истории Грааля» Роберта де Боррона (Пикардия. Около 1280 г.) кентавр пародирует трубящего герольда¹²⁰.

Жонглеры в преисподней

Веселье. Упиваюсь пением и игрой
на струнных орудиях.

Рассудок. Ах, насколько прекраснее
упиваться слезами и вздыханиями!
Ведь лучше в слезах готовить себе
веселье, чем в невеселье — стоны.

Петрарка. Лекарства
от превратностей судьбы

В пособии по богословию «Светильник» («Элucidарий». Около 1110 г.) теолога Гонория Августодунского (Отенского) приведен примечательный диалог. На вопрос ученика: «Есть ли надежда спасти душу жонглеров?» — наставник отвечал: «Никакой, они слуги сатаны»¹²¹. Погрязнув при жизни в грехах, гистрионы будут гореть в аду кромешном, там, где слышится вечный плач и скрежет зубовой, где «всякому будет по делам его». Через посредство греческих эсхатологических сочинений те же пророчества перешли в русскую проповедническую литературу. «Плясцы, и свирельцы, и гусленицы, и смьчници, и смехотворцы, и глумотворцы отъидут в плач неутешный» (слово Палладия Мниха «О втором пришествии Христове») ¹²². «Скоморохи и их дело, плясание и сопели, песни бесовския всегда любя..., вси вкупе будут во аде, а зде прокляты», — читаем в «Домострое» (гл. 26)¹²³. В духовном стихе о грешной душе пели, что она осуждена на посмертные муки, ибо

По игрищам душа много хаживала,
Под всякие игры много плясывала,
Самого сатану воспотешивала¹²⁴.

В композиции «Страшный суд» стенописи церкви Рождества Христова в Арбанаси (1649 г., в районе Велико-Тырново) представлено свадебное шествие. Его сопровождает группа музыкантов. Демонические существа

вьются над ними, возвещая об ужасах загробного мира. «Слезы и рыдание» на том свете ждут и молодых красивых женщин, которые водят хоровод. Одна из них держит у горла нож, в отчаянии готовясь покончить с собой¹²⁵. На иконе «Страшный суд» XVII в. (Музей украинской культуры в Свиднике, восточная Словакия) адским мучениям подвергнуты музыканты с вольткой и смычковым инструментом¹²⁶. На русских народных картинках по подлинникам XVII в. плясунов изображали подвешенными за пуп¹²⁷. Лубок со сценой истязания бесами грешника, игравшего в угоду дьяволу, поясняет надпись: «И рече сатана: любил еси в мире различныя потехи, игры; приведите ему трубачей. Беси же начаша ему во уши трубить в трубы огненныя; тогда из ушей, из очей, из ноздрей проиде сквозь пламень огненный»¹²⁸.

В сценах апокалипсических видений бесов наделяли атрибутами того порока, который они карают. Орудия возмездия на том свете при жизни служили «игрецам» для увеселений. Бесшабашно веселые черти-музыканты резвятся в аду, как непутевые скоморохи (табл. 67). В композиции «Страшный суд» на тимпане церкви в Конке дьявол-арфист вытаскивает клещами язык у осужденного за «срамословие»: это может быть жонглер, лжесвидетель или клятвопреступник (табл. 112, 1)¹²⁹. «Истребит Господь все уста льстивые, язык велеречивый» (Пс., 11, 4). Скульптура тимпана проникнута эсхатологическим умонастроением, характерным для романской скульптуры. Мрачные картины жестоких мытарств нераскаянных грешников, и среди них любителей светских утех, легко возбуждали в прихожанах страх перед загробным воздаянием.

Как повествует популярная легенда, счастливо удалось избежать геенны огненной франкскому королю Дагоберту I (ум. 638 г.). Это был добрый и преданный церкви государь, но азартный гуляка, а ведь даже лицемерие игрищ считали тяжким прегрешением. Награждая пинками душу короля, черти перевозили ее на лодке в кратер Этны (по унаследованным от античности поверьям жерла сицилийских вулканов вели прямо в ад). Но здесь святые Дионисий, Мартин и Маврикий, церквам коих король при жизни пожаловал многие владения, бросились с райских высот, разогнали зловещий кортеж и перехватили душу усопшего¹³⁰. Это сказание представлено в трех регистрах на гробнице Дагоберта в Сен-Дени (табл. 112, 3)¹³¹. В нижнем ярусе демоны увозят в ладье душу монарха (обнаженный мужчина в короне); один из них, торжествуя, играет на флейте и барабане; в среднем регистре святые в схватке с нечистой силой освобождают короля; в верхнем — возносят его душу на небо.

В киликийском Евангелии XIII в. гусан-отщепенец из числа «врагов святой благодати, возбудителей огня желаний, презирающих заповеди, предтеч безбожных законов дьявольских и богоборцев и врагов всякой праведности»¹³²

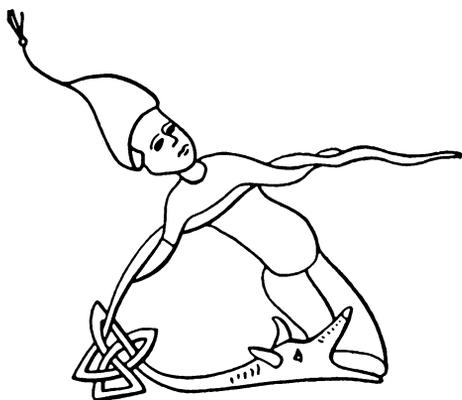


Рис. 51. Гусан, опутанный змеей
Инициал. Евангелие. Киликия, 1287 г.
Миниатюрист Торос Рослин (Ереван,
Матенадаран, № 197, л. 296)

«Пагубные и пустотные дьявольские творения» русских скоморохов осуждали их на адские мучения. Однажды «благой и богоносный» Феодосий (ум. 1073 г.), войдя в палаты к князю Святославу Ярославичу, застал там множество музыкантов. «Блаженный же сел рядом с князем, опустив очи долу, и, приклонившись, спросил у него: „Вот так ли будет на том свете?“» (Житие Феодосия) ¹³⁶.

Взгляд на скоморохов как на бесовское порождение, которое следует обезвредить, своеобразно отражен в буквицах новгородских Псалтирей XIV в. Ноги плясунов и гусяров опутаны сложной плетенкой, в чем можно усмотреть проявление престонародных суеверий (табл. 112, 4). В магических актах многих народов мира плетение, завязывание и развязывание узлов, сопровождаемое заклинаниями, применяли, чтобы «связать» нечистых духов, отвести злые чары колдунов и ведьм, «скрутить» болезни. Заколдованные узлы, якобы затруднявшие активность врага, употребляли у древних германцев ¹³⁷. Вера в эффект чудодейственных узлов как телесных и духовных пут сохранялась в Средневековье ¹³⁸. Объяснение хитросплетений на скоморохах и чудовищах в книжном тератологическом орнаменте XIV в. как магического средства нейтрализации сатанинских сил подтверждается рисунком инициала «В» в Псалтири 1395 г. из Онежского Крестного монастыря (л. 69). На складном стуле с расшитой подушечкой пирует «смехотворец» с большим ритонем в руках и в оковах-«юзах» на ногах, запертых большим висячим замком («сидящу в железах») ¹³⁹. Замки и ключи как бы нейтрализовали злокозненные силы. Находки этих предметов в курганах, видимо, связаны с ритуалом замыкания

подвергнут особой разновидности адских терзаний. По Гонорию Августодунскому («Элуцидарий»), третья казнь — это бессмертные черви, или змеи и драконы, страховидные, ужасно шипящие, которые обитают в огне, как рыбы в воде ¹³³. Заглавная буква изображает танцора в красном колпаке. Плясун бросился на колени и, выпятив грудь колесом, откинулся назад. Гусана опутала змея с драконьей головой и уже проглотила его ноги (рис. 51) ¹³⁴. Армянские миниатюристы рисовали подземное царство полным змееподобных червей, обвивающих тела обреченных ¹³⁵.

покойника на месте погребения¹⁴⁰. По крестьянским представлениям, известным по описаниям XIX — начала XX в., замок придавал большую действенность заговорам («ключ и замок словом моим»), замыкал волшебную ограду вокруг объекта. Верили, что он обладает способностью сковывать челюсти прожорливому волку, и поэтому его использовали в обрядах пастухов при обходе стада¹⁴¹. Весной, прежде чем выгнать на выпас табун лошадей, вокруг него трижды обносили висячий замок. Обносящий приговаривал на ходу: «Этим стальным замком я запираю пасть серых волков, чтобы они не напали на мой табун»¹⁴². Из разнообразных навязей (древнерусские «наузы») составлялись амулеты, носимые на руках и шее. В армянских рукописных талисманах с христианскими молитвами знаки оберега передавали витиеватой плетенкой¹⁴³. На рисунке талисмана 1418 г. (писец Симэон, заказчик Приат) сопоставлены фантастические животные, лапы которых обвиты плетением. Надпись гласит: «связание сатанят во имя Божье» — и далее: «Я связал тебя, сатана, во имя и во славу Сына Божьего и всех людей и по приказу архангелов: запрещаю свыше исход твой и побег от меня — служителя Бога»¹⁴⁴.

Когда в Западной Европе, начиная с XIV в. и особенно в XV—XVI вв., атмосфера демономании сгущается и воображением людей с особой остротой завладевают сцены Апокалипсиса, возрастает и страх перед загробным возмездием, что засвидетельствовано и памятниками письменности, и искусством. Вместе с другими представителями царства дьявола — идолопоклонниками Нового света и мусульманами, евреями и женщинами, ведьмами и колдунами — шпильманам уготовляют самые изощренные муки.

Музыкальный ад

Что означает, Иеронимус Босх, этот твой вид, выражающий ужас, и эта бледность уст? Уж не видишь ли ты летающих призраков подземного царства? Я думаю, тебе открыты и бездны алчного Плутона, и жилища ада, если ты мог так хорошо написать твоей рукой то, что сокрыто в самых недрах преисподней.

Доминик Лампзониус.

Стихи к «Портретам нескольких знаменитых живописцев Нижней

Германии», гравированным

Иеронимусом Коком (1572 г.)

Церковь рассматривала музыкантов как челядь низвергнутого в преисподнюю Люцифера, о чем убедительно свидетельствует немецкий народный проповедник Бертольд Регенсбургский (род. 1220 г.). В теологическом трак-

тате «О десяти хорах ангелов и христианства» он низводит их на низшую ступень в своей системе Божьего царства. Последний хор в иерархии ангелов занимает гордый Люцифер со свитой. Этим противникам создателя соответствует на земле то сословие, которое «совершенно отпало от нас, изменило нам. И эти люди — шуты, скрипачи, тамбуристы и им подобные... Они изрекают дьявольщину, поносят многих, являющихся перед миром и Богом праведниками, и восхваляют тех, кто живет во вред Богу и миру. И всю жизнь свою они посвятили греху и бесчестию... Ты (шпильман. — В. Д.) отступился от крещения и христианства! Все, что тебе дают, дают с грехом, и потому дающие должны будут оправдываться на Страшном суде. Изыди, если ты где-нибудь здесь, среди нас: ведь для нас ты со своим лукавством и любострастием стал отступником, так иди же к своим сотоварищам-рenegатам»¹⁴⁵.

На правой створке триптиха «Сады земных наслаждений» Иероним Босх поместил в преисподнюю музыкантов, сочинителей и исполнителей светских мелодий и вместе с ними огромные тщательно выписанные инструменты: органиструм-шарманку, сросшиеся арфу и лютню, трубу-бомбардон, барабан (табл. 113, 1)¹⁴⁶. Гигантские размеры инструментов, как будто нарисованных незаурядным знатоком музыки, придают им особую значимость. В мрачной пропасти погибели они стали орудиями пыток шпильманов, обнаженные фигуры которых распяты на арфе, привязаны к грифу лютни или заключены внутри грохочущего барабана. Род наказания отвечает роду преступления: адские муки представляли как некое «кривое зеркало» профессии. Атрибуты порока превратились в принадлежности адских казней. Создается впечатление, что произошла роковая ошибка, невероятная и безумная путаница: ожившие предметы вышли из повиновения и мстят человеку. Не люди играют на инструментах, а наоборот, инструменты играют людьми. Так изобретательно наказаны музыканты, участь которых предрешена. «Певец, игрок на свирели, легкомысленные фигляры, бедняги, всем сердцем приверженные к призрачности земной жизни, тщеславные и превозносящие тщеславие, льют слезы в преисподней, как воду в бездонное море» (Мехтхильда Магдебургская)¹⁴⁷. Музыканты низводят свою науку до положения служанки мирского, тогда как в понимании Босха они призваны славословить гармонию божественного космоса.

Арфист, распростертый на арфе, напоминает св. Лаврентия на раскаленной решетке. Его тело насквозь пронзили струны, а в бок впиалась змея. Черная рептилия обвила кольцами другого потерявшего сознание грешника, приковав его к грифу лютни, как к позорному столбу. Ее маленькая змеиная головка тянется к затылку осужденного. Из раструба бомбардона, откуда исходит зловонный дым, отчаянно пытается вырваться чья-то заблудшая душа.

За бомбардоном видим яростное лицо толстощекого трубача. В его белый тюрбан воткнут вымпел с фигурой полумесяца, а к правому плечу прикреплен многозначительный символ: золотой медальон с изображением черной мистериальной лягушки. Трубными звуками молодые люди в хоре поражены, как ударом молнии. Один из них лишился чувств, другие, заткнув уши, в раскаянии пали на колени: невыносимый шум напомнил им об эксцессах ночных оргий. О сущности их пороков можно догадаться, заметив флейту (фаллический символ), выходящую ниже спины согнутого юноши, который поддерживает бомбардон¹⁴⁸. В большой барабан, куда посажен истязаемый, колотит пронзительно визжащий бес. Из шарманки выглядывает женщина в белом платке, играющая на треугольнике. На самом верху органистурама фигляр балансирует большим яйцом. Он должен постепенно подниматься из положения глубокого наклона и при этом катить яйцо сначала по спине, затем по затылку и голове, пока оно, наконец, не станет на темени. Рядом его напарник левой рукой балансирует чашей с неким эликсиром, а правой крутит ручку шарманки. Поскольку яйцо и сосуд с жидкостью — атрибуты Луны, буффоны, вероятно, осуждены за демонологические спекуляции, связанные с астрологией и алхимией. В алхимической магии яйцо считалось символом первоматерии до ее превращения, а также сосуда, заключавшего составные части философского камня¹⁴⁹.

Под лютней лежит раскрытая нотная книга. В качестве хормейстера ступает «оберкантор» с лягушачьей мордой. Он поет по партитуре, отпечатавшейся на заду нечестивца, придавленного лютней. Хористы, среди которых различимы три рожи горланящих чертей, — наглядный символ бессмысленной дисгармонии, эстетически неприемлемого звучания. В. Френгер предположил, что здесь Босх выступает против нового эмоционального стиля вокального многоголосия, введенного знаменитым фламандским полифонистом Жоскеном де Прэ (1450—1521) в конце XV в. Изощренная полифония в хоровом пении, нарушавшая канонические правила, не раз вызывала решительные протесты ревнителей традиционной духовной музыки. В 17-й главе труда «О музыке» Агриппа Неттесгеймский едко высмеял диссонансы новых церковных хоров, в которых зачастую искусно обрабатывали мотивы уличных песенок: «Сейчас в церквах такая свобода в исполнении музыки, что и во время мессы наигрывают на органе мерзкие песни, да так, что молитва и богослужение не в чести. Легкомысленные, купленные за деньги музыканты призывают не к сосредоточенности и благоговению, а к разврату, поют не человеческими голосами, а издают зверские крики. Тогда как они должны правильно петь, мальчишки пищат дискантом, часть хора ревет тенором, кто-то лает не в такт, мычат, как быки, вместо альта, скрипят зу-

бами вместо баса и, хотя слышен вопль и стон, из текста ни слова не разобрать, так что немеют уши и все человеческие чувства»¹⁵⁰.

У Босха раздирающей слух какофонией руководит сам сатана. На его совиную голову надет колдовской котел, тощие ноги опущены в кувшины. Сидя на высоком троне, владыка дисгармоничного иррационального мира заглатывает грешника, из зада которого вылетает злоеющая стая черных ворон. Проглоченные падают в клоаку через пузырь, помещенный под престолом.

Выше при мерцающем свете адского огня обреченные, сопровождаемые чертями, церемонно прогуливаются попарно вокруг гигантской красной волюнки. Среди проклятых, оглушаемых фальшивыми аккордами, придворная дама в платье со шлейфом фланирует вместе с кавалером (табл. 113, 2)¹⁵¹. Волюнка стоит на диске-«шляпе» таинственного персонажа с мертвенно бледным лицом. Его тело состоит из треснувшей яичной скорлупы-«кроны» и двух полых внутри древесных стволов. Уподобление нечистой силы дуплистому дереву (т. е. пустому изнутри жетелу, лжесуществу) находим у Цезария Гейстербахского в «*Dialogus Miraculorum*» и в сочинениях средневековых схоластов¹⁵². Поскольку самая сущность бытия бесов — ложь, их образ — фальшивая видимость. У Босха ирреальное сгнившее «дерево-человек», адский эквивалент древу жизни, — символ души, источенной грехом, образ вырождения, распада и смерти. Внутри разбитого яйца разместился inferнальный постоялый двор. Над ним водружена вывеска — флажок с изображением эротической эмблемы — красной волюнки. Освещенные отблесками пламени, за столом перед кувшином сидят три гостя, осужденных за пристрастие к вину. Один пьяница устроился на жабе. Демоническая хозяйка трактира наполняет из бочки кувшин. Отвлекаясь от вакханалии, четвертый посетитель облокотился на край расколотого яйца и глядит вниз на замерзшие воды. Нестерпимый холод, обращающий все в лед, — одно из мучений преисподней.

Фантасмагории знаменитого триптиха Босха породили много подражаний и в их числе «Страшный суд». Вновь музыкальные инструменты служат для наказания любителей светских наслаждений. Отверженные водят хоровод вокруг волюнки на диске, окруженном острыми шипами. Полая внутри волюнка неизменно пользовалась дурной репутацией, символизируя бессодержательную суету, пустословие, лживость (*Vanitas*), распутство. К нечестивцу, распятому на арфе, подбирается бес, похожий на засохшую ветку. Сова, образ смерти и мрачных сил царства тьмы, сидит на розетке лютни (табл. 113, 3)¹⁵³.

В своем триптихе Босх декларировал абсолютную греховность земного существования. Это неумолимая обвинительная речь против сластолюбия — порока, особенно бичуемого в Средневековье. Любовь к зрелищам, мирские мелодии вносят в души полную дисгармонию, возбуждая низменные ин-

стинкты, отдают их во власть лукавого. Искусство звуков играет роковую роль, осуждая на вечное проклятие. Ошеломляющее богатство фантазии сочетается у Босха с совершенным знанием символического языка своей эпохи. По мнению лишенного иллюзий, пессимистически настроенного художника, лишь немногие люди способны противостоять притягательной прелести пороков. Катастрофический мир Босха — это царство сатаны и сил греха. Сатанизм (аскетизм навыворот) в его творчестве выступает как ритуализированное нарушение этических и сакральных запретов, разгул оргиастических культов. В кошмарных видениях художника снимаются все дистанции между человеком и миром духов.

Примечания

¹ См.: *Аверинцев С. С.* Судьбы европейской культурной традиции в эпоху перехода от античности к средневековью // *Из истории культуры средних веков и Возрождения.* М., 1976. С. 37.

² *Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965. С. 106.

³ См.: *Гуревич А. Я.* Проблемы средневековой народной культуры. М., 1981. С. 281.

⁴ См.: *Джанелидзе Д. С.* Грузинский театр с древнейших времен до второй половины XIX в. Тбилиси, 1959. С. 185.

⁵ См.: *Фрейберг Л. А.* «Апология мимов» Хорикия // *Античность и Византия.* М., 1975. С. 323.

⁶ *Гуревич А. Я.* Проблемы средневековой народной культуры. С. 281.

⁷ *Аверинцев С. С.* Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977. С. 23.

⁸ *Бахтин М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 339.

⁹ *Фрейберг Л. А.* «Апология мимов» Хорикия. С. 321, 322.

¹⁰ *Повесть временных лет.* М.; Л., 1950. Т. 1. С. 211.

¹¹ *Фаминцын А. С.* Скоморохи на Руси. СПб., 1889. С. 131.

¹² См.: Там же. С. 160; *Аничков Е. В.* Язычество и древняя Русь. СПб., 1914. С. 188.

¹³ См.: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения / Сост. текстов В. П. Шестаков. М., 1966. С. 320.

¹⁴ См.: *Идеи эстетического воспитания: Антология* в 2 т. М., 1973. Т. 1. С. 251.

¹⁵ *Ars Hispaniae: Historia universal del arte hispánico.* Madrid, 1962. V. 18. Il. 17; *Seebass T.* Musikdarstellung und Psalterillustration im früheren Mittelalter. Bern, 1973. Bd. 2. Taf. 123; *Grabar A.* Une pyxide en ivoire à Dumbarton Oaks // *Dumbarton Oaks Papers.* Washington, 1960. N 14. Fig. 37.

¹⁶ *Молева Н. М.* Музыка и зрелища в России XVII столетия // *Вопросы истории.* 1971. № 11. С. 148.

- ¹⁷ Фрейнденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. Л., 1936. С. 325, 326.
- ¹⁸ Рязановский Ф. А. Демонология в древнерусской литературе. М., 1915. С. 55.
- ¹⁹ Francovich G. Benedetto Antelami. Milano; Firenze, 1952. V. 2. Tav. 48, 92.
- ²⁰ Бичев М. Стенописите в Иваново. София, 1965. Ил. 39; 40.
- ²¹ Панайотова Д. Болгарская монументальная живопись XIV в. София, 1966. С. 50.
- ²² Средневековые фреске у Србији, Македонији и Црној Гори. Beograd, 1971. С. 103.
- ²³ Панайотова Д. Болгарская монументальная живопись... С. 89, 90.
- ²⁴ Лазарев В. Н. Новгородская иконопись. М., 1969. Табл. 70.
- ²⁵ Древнерусская живопись: Новые открытия / Сост. С. Ямщиков. Л., 1969. Табл. 18.
- ²⁶ Фаминцын А. С. Скоморохи на Руси. С. 170.
- ²⁷ Banach J. Tematy muzyczne w plastyce polskiej. Kraków, 1956. Т. 1: Malarstwo i rzeźba. II. 4; 5.
- ²⁸ Rozanow Z. Średniowieczna ikonografia musyczna // Musica Medii Aevi. Kraków, 1968. Т. 2. S. 111. II. 36.
- ²⁹ В византийской агиографической литературе бес иногда являлся в обличье иудея. См.: Рязановский Ф. А. Демонология... С. 51.
- ³⁰ Sorell W. The Danse through the Ages. N. Y., 1967. P. 47.
- ³¹ Менендес Пидаль Р. Избранные произведения: Испанская литература средних веков и эпохи Возрождения. М., 1961. С. 441.
- ³² Гуревич А. Я. Проблемы средневековой народной культуры. С. 62, 63.
- ³³ Mirimonde A. P., de. Le symbolisme musical chez Jérôme Bosch // Gazette des beaux-arts. Paris, 1971. Т. LXXVII, N 1. P. 22.
- ³⁴ Reuter E. Les représentations de la musique dans la sculpture romane en France. Paris, 1938. Pl. XXVII; Salet F. La Madeleine de Vézelay. Melun, 1948. Pl. 29.
- ³⁵ Kingsley Porter A. Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads. Boston, 1923. V. 2. Ill. 19; Reuter E. Les représentations de la musique... P. 38, 69. Pl. XXVIII.
- ³⁶ См.: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. С. 116.
- ³⁷ Robertson D. W. A Preface to Chaucer: Studies in Mediaeval Perspectives. Princeton, 1969. Ill. 34.
- ³⁸ Eygun F. Art des Pays d'Ouest. Paris, 1965. Ill. 118.
- ³⁹ Ibid. Ill. 116; Gülke P. Mönche, Bürger, Minnesänger. Leipzig, 1975. Taf. 26.
- ⁴⁰ Фаминцын А. С. Скоморохи на Руси. С. 167.
- ⁴¹ Гуревич А. Я. Проблемы средневековой народной культуры. С. 142.
- ⁴² Mirimonde A. P., de. Le symbolisme musical... P. 37, 38. Fig. 41.

- ⁴³ Ibid. P. 38. Fig. 43.
- ⁴⁴ Калевипоэг: Эстонский народный эпос / Собрал и обработал Ф. Р. Крейцвальд; пер. В. Державина и А. Кочеткова. Таллин, 1979. С. 114.
- ⁴⁵ *Villeneuve R.* Le diable dans l'art. Paris, 1957. P. 53.
- ⁴⁶ См.: *Веселовский А. Н.* Разыскания в области русского духовного стиха. СПб 1883. Вып. VII: Румынские, славянские и греческие коляды. С. 205.
- ⁴⁷ Повесть временных лет. Т. 1. С. 314.
- ⁴⁸ Легенда о докторе Фаусте / Изд. подгот. В. М. Жирмунский. М., 1978. С. 84, 108.
- ⁴⁹ *Millar E. C.* La miniature anglaise du XIV-e et XV-e siècle. Paris; Bruxelles, 1928. Pl. 18, d; *Григулевич И. Р.* Инквизиция. М., 1985. С. 179.
- ⁵⁰ *Mirimonde A. P., de.* Le symbolisme musical... P. 29. Fig. 23; *Lenner J., van.* Alchimie: Contribution à l'histoire de l'art alchimique. Bruxelles, 1984. P. 318–321.
- ⁵¹ *Беляев И.* О скоморохах // Временник Московского об-ва истории и древностей российских. М., 1854. Кн. 20. С. 91.
- ⁵² *Fraenger W.* Hieronymus Bosch. Dresden, 1975. S. 346–348, 441–443. Taf. 123. По мнению Ж. ван Леннепа, в облике музыканта с головой свиньи Босх изобразил Сатурна, «ведавшего» начальной — «темной» и гниlostной — фазой алхимического процесса. См.: *Lenner J., van.* Alchimie. P. 333, 334.
- ⁵³ *Fraenger W.* Hieronymus Bosch. S. 190, 191; *Григулевич И. Р.* Инквизиция. С. 179.
- ⁵⁴ *Fraenger W.* Hieronymus Bosch. S. 348, 442. Taf. 120.
- ⁵⁵ Ibid. S. 397. Taf. 129.
- ⁵⁶ *Bastelaer R., van.* Les estampes de Peter Bruegel l'Ancien. Bruxelles, 1908. Pl. 118.
- ⁵⁷ *Fraenger W.* Hieronymus Bosch. S. 183–186.
- ⁵⁸ См.: Памятники литературы древней Руси, XII в. М., 1980. С. 609. Тот же рассказ включен в состав Лаврентьевской летописи под 1074 г. См.: ПСРЛ. М., 1962. Т. 1. Стб. 193.
- ⁵⁹ См.: Изборник: Сб. произведений литературы древней Руси / Сост. и ред. Л. А. Дмитриев и Д. С. Лихачев. М., 1969. С. 109.

Я, из мрака возникший буйный пришелец...
 Радую необычайно полчища Вельзевула,
 То и дело повод даю этим тварям бессовестным
 Рукоплескать, плясать, скакать в исступленьи,
 И сам беснуюсь в чаду дьявольского разгула.

Григор Нарекаци. Книга скорбных песнопений /
 Пер. Л. Миля. Ереван, 1984. С. 63.

⁶⁰ См.: Успенский Б. А. Царь и самозванец: Самозванчество в России как культурно-исторический феномен // Художественный язык средневековья. М., 1982. С. 216.

⁶¹ Житие протопопы Аввакума / Под ред. Н. К. Гудзия. М., 1960. С. 240.

⁶² Афанасьев А. Н. Древо жизни // Афанасьев А. Н. Избранные статьи. М., 1982. С. 334.

⁶³ Voase T. S. R. English Art, 1100—1216. Oxford, 1953. Pl. 10, a.

⁶⁴ Faral E. Les jongleurs en France au Moyen âge. Paris, 1910. P. 83, 84.

⁶⁵ Плутовской роман. М., 1975. С. 185.

⁶⁶ Памятники старинной русской литературы, изданные Г. Кушелевым-Безбо-родко. СПб., 1860. Вып. 1. С. 202; Веселовский А. Н. Разыскания... С. 206.

⁶⁷ Веселовский А. Н. Разыскания... С. 205—207; Гальковский Н. М. Борьба христианства с остатками язычества в древней Руси. Харьков, 1916. Т. I. С. 343—345.

⁶⁸ Веселовский А. Я. Разыскания... С. 207. См. также: Рыбаков Б. А. Руса-лии и бог Симаргл-Переплут // СА. 1967. № 2.

⁶⁹ Розов Н. Н. Музыкальные инструменты и ансамбли в миниатюрах Хлудо-вской (русской) псалтири // Древнерусское искусство: Проблемы и атрибуции. М., 1977. С. 92, 93, примеч. 9.

⁷⁰ Huizinga J. L'automne du Moyen âge. Paris, 1975. P. 296; Григулевич И. Р. Инквизиция. С. 166, 167.

⁷¹ Зотов В. Р. Документальная история черта // Исторический вестник. СПб., 1884. Т. XV, январь. С. 172.

⁷² Debidour V. H. Le bestiaire sculpté du Moyen âge en France. Paris, 1961. P. 325.

⁷³ Maeterlinck L. Le rôle comique du démon dans les mystères flamands // Mercure de France. Paris, 1910. Т. LXXXVII, N 319. P. 405.

⁷⁴ Debidour V. H. Le bestiaire sculpté... Ill. 365.

⁷⁵ Dodwell C. R. The Canterbury School of Illumination. Cambridge, 1954. Pl. 42, b.

⁷⁶ Hamann R. The Girl and the Ram // The Burlington Magazine. London, 1932. V. LX, N 347. P. 91, 92.

⁷⁷ Svanberg J. Gycklarmotiv i romansk konst och en tolkning av portalrelieferna på Härja kyrka. Stockholm, 1970. Fig. 57.

⁷⁸ Hulme F. E. Symbolism in Christian Art. Poole (Dorset), 1976. P. 175.

⁷⁹ Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу. М., 1865. Т. 1. С. 334.

⁸⁰ Sculptures romanes des musées de France. Paris, 1958. Ill. 15; Debidour V. H. Le bestiaire sculpté... Ill. 362.

⁸¹ Русские народные картинки XVII—XVIII вв.: Гравюра на дереве. М., 1970. Илл. 41.

⁸² Ардашев П. Цезарий Гейстербахский // Книга для чтения по истории средних веков / Под ред. П. Г. Виноградова. М., 1915. Вып. 2. С. 628; Геннинг М. Дьявол, его миф и история в христианской религии. Рязань, 1930. С. 29.

⁸³ Réau L. Iconographie de l'art chrétien. Paris, 1956. Т. II, pt. 1. P. 60.

⁸⁴ Junyent E. Catalogne romane. Paris, 1961. Т. 2. Pl. 27.

⁸⁵ Schools of Illumination: Reproductions from Manuscripts in the British Museum. London, 1915. Pt. 2. Pl. 3.

⁸⁶ ПСРЛ. М., 1962. Т. 1. Стб. 197.

⁸⁷ Dodwell C. R. The Canterbury School of Illumination. Pl. 39, d.

⁸⁸ Данэм Б. Герои и еретики: Политическая история западной мысли. М., 1967. С. 215. Заимствование из «Песни песней» Соломона: «Ловите нам лисиц, лисенят, которые портят виноградники, а виноградники наши в цвете» (2,15).

⁸⁹ Dodwell C. R. The Canterbury School of Illumination. Pl. 42, a.

⁹⁰ Debidour V. H. Le bestiaire sculpté... Ill. 405. Беца с головой осла см.: Schools of Illumination. Pl. 3.

⁹¹ Легенда о докторе Фаусте. С. 59.

⁹² Rowland B. Animals with Human Faces: A Guide to Animal Symbolism. [S. 1.], 1973. P. 81, 83.

⁹³ Жирмунский В. М. История легенды о Фаусте // Легенда о докторе Фаусте. С. 258.

⁹⁴ Galpin F. W. Old English Instruments of Music: Their History and Character. N. Y., 1965. Pl. 15, 2.

⁹⁵ Tieschowitz B. Das Chorgestühl des Kölner Domes. Berlin; Magdeburg, 1930. Taf. 59.

⁹⁶ Unterkircher F. European Illuminated Manuscripts in the Austrian National Library. London, 1967. Taf. 12.

⁹⁷ Narkiss B. Hebrew Illuminated Manuscripts. Jerusalem, 1969. Pl. 33.

⁹⁸ Debidour V. H. Le bestiaire sculpté... P. 227.

⁹⁹ Vieillard-Troiekouff M. Sirènes-poissons carolingiennes // Cahiers archéologiques. Paris, 1969. Т. XIX. P. 63.

¹⁰⁰ Pächt O., Alexander J. J. G. Illuminated Manuscripts in the Bodleian Library. Oxford, 1973. V. 3. Pl. XXXII, 3716.

¹⁰¹ In: Vieillard-Troiekouff M. Sirènes-poissons carolingiennes. P. 63.

¹⁰² Dodwell C. R. The Canterbury School of Illumination. Pl. 43, e.

¹⁰³ Vieillard-Troiekouff M. Sirènes-poissons carolingiennes. P. 70. Ill. 3.

¹⁰⁴ См.: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. С. 327.

¹⁰⁵ Randall L. M. C. Images in the Margins of Gothic Manuscripts. Berkeley; Los Angeles, 1966. Fig. 500.

- ¹⁰⁶ Ibid. Fig. 503.
- ¹⁰⁷ Ibid. Fig. 498.
- ¹⁰⁸ *Banach J.* Tematy muzyczne... II. 3.
- ¹⁰⁹ *Reese G.* La musica nel Medioevo. Firenze, 1960. III. 67.
- ¹¹⁰ *Gaspar C., Lyna F.* Les principaux manuscrits à peintures de la Bibliothèque Royale de Belgique. Paris, 1937. P. 1. Pl. XXVI.
- ¹¹¹ *Robertson D. W.* A Preface to Chaucer... P. 128. III. 36.
- ¹¹² *Джанелидзе Д. С.* Грузинский театр... С. 150–152, 223, 224.
- ¹¹³ *Kirstein L.* Dance. N. Y., 1969. P. 113.
- ¹¹⁴ British Museum. Department of Manuscripts. Schools of Illumination: Reproductions from Manuscripts in the British Museum. London, 1926. Pt. 5. Pl. 8, b.
- ¹¹⁵ *Watson A.* Tumblers // The Reliquary and Illustrated Archaeologist. London, 1903. V. IX. Fig. 4.
- ¹¹⁶ *Robertson D. W.* A Preface to Chaucer... III. 35; *Buchthal H.* A Note on Islamic enameled Metalwork and its Influence in the Latin West // *Ars Islamica*. Michigan, 1946. V. XI/XII. III. 6.
- ¹¹⁷ *Falke O., Meyer E.* Bronzegeräte des Mittelalters. Berlin, 1935. N 273.
- ¹¹⁸ *Даркевич В. П.* Романские элементы в древнерусском искусстве и их переработка // СА. 1968. № 3. С. 73, рис. 1, 1.
- ¹¹⁹ *Tieschowitz B.* Das Chorgestühl... Taf. 52, a.
- ¹²⁰ *Randall L. M. C.* Images in the Margins... Fig. 582.
- ¹²¹ In: *Faral E.* Les jongleurs en France... P. 26; *Гуревич А. Я.* Популярное богословие и народная религиозность средних веков // Из истории культуры средних веков и Возрождения. М., 1976. С. 69; *Он же.* Проблемы средневековой народной культуры. С. 242.
- ¹²² См.: *Веселовский А. Н.* Разыскания... С. 197.
- ¹²³ Домострой: По рукописям Публичной библиотеки / Под ред. В. Яковлева. СПб., 1867. С. 73.
- ¹²⁴ См.: *Морозов А. А.* Скоморохи на Севере // Север. Архангельск, 1946. С. 224.
- ¹²⁵ *Каракостов С.* Българският театър. Средновековие. Ренесанс. Просвещение. София, 1972. С. 141. Обр. 75.
- ¹²⁶ *Tkáč S.* Ikony zo 16.–19. storočia na severovýchodnom Slovensku. Bratislava, 1980. N 71, 72.
- ¹²⁷ *Ровинский Д. А.* Русские народные картинки. СПб., 1900. Т. I/II. С. 291.
- ¹²⁸ См.: *Афанасьев А. Н.* Поэтические воззрения... С. 348.
- ¹²⁹ *Svanberg J.* Gycklarmotiv... Fig. 57; *Reuter E.* Les représentations de la musique... Pl. XXIX.

- ¹³⁰ Зотов В. Р. Документальная история черта. С. 165.
- ¹³¹ Gotische Plastik in Europa. Frankfurt a/M., 1962. Abb. 113.
- ¹³² Слова армянского католикоса V в. Иованна Мандакуни. См.: Гоян Г. 2000 лет армянского театра. М., 1952. Т. 2. С. 71.
- ¹³³ См.: Мурьянов М. Ф. Этюды к Нередицким фрескам // Византийский временник. М., 1973. Т. 34. С. 209.
- ¹³⁴ Гоян Г. 2000 лет армянского театра. Т. 1. Табл. I, 3.
- ¹³⁵ Там же. Т. 2. Рис. 114.
- ¹³⁶ Изборник. С. 133.
- ¹³⁷ Гуревич А. Я. Народная культура раннего средневековья в зеркале «покаянных книг» // Средние века. М., 1973. Вып. 37. С. 39.
- ¹³⁸ Фрэзер Дж. Дж. Золотая ветвь. М., 1928. Вып. 2. С. 84, 87; Гуревич А. Я. Проблемы средневековой народной культуры. С. 140.
- ¹³⁹ Успенский А. И. Очерки по истории русского искусства. М., 1910. Т. I: Русская живопись до XV в. включительно. Табл. LXIX. Лишенным всякого основания представляется мнение Н. К. Голейзовского, который усматривает в гусярах и пирующих танцорах новгородских инициалов символы душ праведников и святых, а в мотиве «узничества» — указание «на высшие степени духовной свободы». См.: Голейзовский Н. К. Семантика новгородского тератологического орнамента // Древний Новгород: История. Искусство. Археология: Новые исследования. М., 1983. С. 224.
- ¹⁴⁰ Макаров Н. А. Магические обряды при сокрытии клада на Руси // СА. 1981. № 4. С. 262.
- ¹⁴¹ Соколова В. К. Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белорусов. М., 1979. С. 160.
- ¹⁴² См.: Фрэзер Дж. Дж. Золотая ветвь. М., 1980. С. 276.
- ¹⁴³ Лисициан С. Старинные пляски и театральные представления армянского народа. Ереван, 1972. Т. 2. С. 262. Табл. LXVIII, 1.
- ¹⁴⁴ См.: Там же. Табл. LXIX, 1.
- ¹⁴⁵ In: Fraenger W. Hieronymus Bosch. S. 55.
- ¹⁴⁶ Ibid. Taf. 16.
- ¹⁴⁷ Ibid. S. 57.
- ¹⁴⁸ Ibid. S. 443. Taf. 18.
- ¹⁴⁹ Boczkowska A. Tryumf Luny i Wenus: Pasja Hieronima Boscha. Kraków, 1980. S. 64; Lenner J., van. Alchimie... P. 313.
- ¹⁵⁰ In: Fraenger W. Hieronymus Bosch. S. 58, 59.
- ¹⁵¹ Ibid. S. 44–46. Taf. 10; Mirimonde A. P., de. Le symbolisme musical... P. 43. Fig. 46.
- ¹⁵² Фомин Г. И. Иероним Босх. М., 1974. С. 151. Ж. ван Леннеп усматривает в этом причудливом образе алхимика, погруженного в сатурническую меланхолию

(в астрологии планета Сатурн считалась холодной, мрачной, наделявшей соответственными качествами людей). Его тело разрушено изнутри, что означает хаос, свойственный первичной материи до ее трансмутации. Волынка напоминает об алхимической реторте с изогнутым горлышком — намек на связь алхимии с искусством музыки. Как и в «Искушении св. Антония», Босх подчеркивает крамольный, демонический характер алхимии как оккультной науки, доступной лишь посвященным. См.: *Lenper J., van. Alchimie... P. 328.*

¹⁵³ *Mirimonde A. P., de. Le symbolisme musical... P. 45. Fig. 51.*

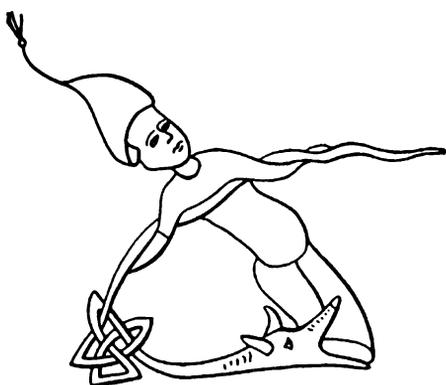


ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ

В МИРЕ АНТИНОМИЙ

ГЛАВА 2

АПОЛОГИЯ СКОМОРОШЕСТВА



В рассказе «Скоморох Памфалон» Н. С. Лесков использовал фольклорный мотив святости ремесла скоморохов. Чуждый самолюбования и гордыни, герой рассказа всю свою жизнь помогает утешать страждущих. В финале убогий скоморох предстает как истинный святой, возносящийся к небесам: «И сквозь опущенные веки Ермак видит, что скоморох не только сияет, но воздымается вверх все выше и выше, — взлетает от земли на воздух и несется прямо к пылающей алой заре» ¹.

Если буффон все же попадает в ад, он причиняет там столько вреда, что сам князь тьмы вынужден его изгнать. В старофранцузском фаблио «О святом Петре и жонглере» жонглер, которому сатана поручил поддерживать огонь под котлом, где варятся грешные души, проиграл их в кости апостолу Петру. Грозный владыка преисподней выпроваживает шального сторожа:

Разгневанный кричит властитель:
— Покинь, жонглер, мою обитель!
Тебя гоню — и поделом:
Остался я с пустым котлом...
Жонглеров в ад пускать не буду,
Их племя изгоню отсюда.
Отныне в рай для них дорога:
Веселие угодно Богу ².

«Веселие угодно Богу»

В новгородской былине «Вавило и скоморохи» (XVI в.) скоморохи названы «святыми людьми» («не простые люди-те, святые») ³. В Самарском крае записана народная легенда о Вавиле-скоморохе, который, не оставляя своего ремесла, ведет подвижнический образ жизни: спит на ложе, унизанном гвоздями, вся его пища — лишь «сухая крома да пустая вода». Перед кончиной ему являются ангел и голубь. Ангел возвещает: «Тебя Бог наградил, Вавило-скоморох. Ты будешь, Вавило-скоморох, голубиный бог» ⁴.

О сочувственном отношении к потешникам свидетельствует общеевропейский рассказ о споре еврейского ученого с шутом о превосходстве веры. Благодаря остроумию и находчивости, профан-шут побеждает в серьезном богословском споре ⁵.

В предании о приключениях в Индии апостола Фомы, обращавшего язычников, перед свадебными гостями выступила иудейская певица и флейтистка. На своем языке она провозгласила могущество христианского Бога, сотворившего мир. Этот эпизод запечатлен на тимпане церкви в Семюре (табл. 114, 1) ⁶. Перед праздничным столом, за которым пируют Фома, ново-

брачные и их гости, изогнулась колесом акробатка. Угадав в пришельце Божьего посланника, она пляшет в его честь. Рядом собака приносит в пасти руку растерзанного львом виночерпия, осмелившегося поднять руку на апостола ⁷.

Уже в XIII в. Фома Аквинский, авторитетнейший представитель ортодоксальной этики, проповедовал терпимость к человеческой жажде развлечения: «Игра необходима человеку для отдохновения; и ради занятий, служащих к отдохновению рода человеческого, могут быть установлены дозволенные ремесла. Потому и ремесло актера, имеющее целью доставлять человеку увеселение, само по себе дозволено, и те, кто его отправляет, не находятся в состоянии греха, коль скоро они при этом соблюдают меру, а именно: не произносят при игре срамных слов, не производят таких же жестов; и если игры производятся не ради непотребных посторонних дел и не в неурочное время, и т. д. Потому не грешат те, кто пристойной оплатой поддерживает таковых людей» («Сумма теологии») ⁸. Не следует платить гистрионам одним презрением. Франциск Ассизский, самый жизнелюбивый из христианских святых, воплощенный дух любви ко всем живым творениям, нарек себя «йокулятором Бога», так же как и монахи его ордена («*joculatores Domini*» — «Божьи скоморохи»). В моменты экстаза веселящийся о Христе праведник делал вид, что играет на виоле, распевая перед верующими о Боге. Франциск хотел послать брата Пачифико, поэта, вместе с хором других братьев проповедовать песнями. Берсео, биограф Доминика, основателя другого нищенствующего ордена, именовал себя жонглером этого святого ⁹. В сборнике проповедей на латыни (XIII в.) красноречивые проповедники названы «*viellatores Dei*», а большую часть поэмы одного трувера XIII в. занимает описание праздника среди небожителей в день Всех Святых: евангелисты играют на рогах, Мария Магдалина приглашает обитателей к танцам и т. д. ¹⁰.

Жонглеры и их общества кичливо вели свое происхождение от библейского Давида-арфиста и имели святых патронов. Судя по былинае «Вавило и скоморохи», русские потешники прибегали к покровительству святых Косьмы и Дамиана. Французские объединения жонглеров и менестрелей находились под защитой святых Юлиана (заступника за всех странствующих) и Генезия. Во времена империи Генезий был римским мимом. Однажды, пародируя на сцене таинство крещения, сам богохульник чудесно уверовал в него. После принятия христианства он претерпел мученичество при Диоклетиане ¹¹. Братство св. Юлиана, основанное в начале XIV в., содержало собственную больницу для музыкантов и церковь, посвященную св. Генезию. Уже в 1288 г. в Вене возникло сообщество музыкантов под эгидой св. Николая ¹². Покровителем жонглеров, в особенности танцоров, почитали св. Вита.

Жонглеры Богоматери

Ноги пляшут, очи плачут...
«Жонглер Богоматери»
(XIII в.)

Культ Богоматери, ухотивший корнями в народные верования, проповеди мистиков и св. Франциска, воспевавших Мадонну и святых как милосердных заступников, которые успокаивали мятущиеся души и облегчали страдающие сердца, отразились в народных рассказах о набожных жонглерах. Считали, что Святая Дева может вступить за любого грешника, если тот оказывает ей знаки благочестивого внимания. Средневековые миниатюристы иллюстрировали трогательную легенду XIII в. о чистом сердцем жонглере, который своим искусством сумел восславить Царицу Небесную — «прибежище грешников» (табл. 114, 2)¹³. Бедный жонглер странствовал по миру, терпеливо сносил все невзгоды и в конце концов поступил в монастырь Клерво ради спасения души. Здесь он впал в глубокую печаль, ибо, бесхитростный и невежественный, не мог найти применения своей профессии.

Служа всю жизнь людской забаве,
Не знал ни «Отче наш», ни «Ave».
Он, будто на устах замок,
И «Верую» сказать не мог.

Укоряя себя за бесполезность, жонглер все искал случая потрудиться во славу Пречистой Девы. Однажды он пришел в часовню с алтарем Богоматери, чтобы поверить ей свое тайное горе. Во время пылкой исповеди жонглера осенила идея: тайком от братии послужить матери Христа тем единственным ремеслом, что ему доступно. Простершись ниц пред алтарем, он смиренно молит Марию благосклонно принять его дар:

«Твой да не будет взор суров.
Я лучшие из номеров
Тебе как дар мой принесу;
Пройдусь, подобно колесу;
Ты узришь за скачком скачок,
Какие делает бычок,
Когда пред матерью играет.

Пусть кто меня и презирает,
Я большим славить не умею.
Но все — тебе, все, что имею...»
И, ноги вскинув, танцевать
Стал на руках он, призывать
Не преставая милость Девы¹⁴.

Увидев диковинное зрелище, настоятель и монахи сочли его кощунством, но стали свидетелями великого дива. Когда измученный танцор упал у подножия алтаря, чтобы отдышаться, свод капеллы раздался и с небес спустилась осиянная светом Мария с кортежем ангелов. Она подошла к жонг-

леру, распростертому на каменных плитах, и тонким белым платом с нежностью вытерла пот, струившийся по его лицу. «Усердье бедного шута» удостоилось величайшей награды. На миниатюре XIII в. перед возвышением со статуей Мадонны прогнулся акробат. Из облака к нему слетает ангел с платком в руке (табл. 114, 2).

Этот благочестивый рассказ входит в число повествований о добродетельных жонглерах и связанных с ними небесных чудесах. «Всемирная молитвенница» и предстательница перед Богом за род человеческий подает им чудодейственные знаки своего благоволения. Двум жонглерам она вручила свечу, зажженную от небесного огня. Капавший с нее воск исцелил всех недужных в Аррасе, где свирепствовала моровая язва. В другой легенде свеча с алтаря Пресвятой Богородицы дважды оказалась на виоле славившего ее музыканта¹⁵. Рассказывали историю о престарелом нищем менестреле из Страсбурга. Однажды в холодный зимний день он зашел в капеллу, где стоял образ Девы в богатом облачении. Обездоленный преклонил колени перед изваянием и, охваченный могучим религиозным порывом, заиграл прекрасную мелодию в честь Богоматери. Вдруг статуя шевельнулась, и с ноги ее упал золотой башмачок. Менестрель покрыл его поцелуями, благодаря всемогущую заступницу. Жители города заподозрили певца в святотатственной краже и приговорили его к смерти. По дороге к месту казни стражники позволили осужденному в последний раз зайти в часовню, чтобы исполнить гимн о милостивой Деве. «Остановившись перед священным изображением, старый певец запел пламенную молитву, сопровождая ее аккомпанементом на виоле... И лишь только менестрель смолк, как чудотворное изображение сбросило ему с ноги и другой золотой башмачок. Все присутствующие видели это и были поражены изумлением». Спасенный Мадонной менестрель триумфально возвратился в город. Часовню перестроили в роскошно украшенную церковь, и к ней сплошным потоком потекли пилигримы¹⁶.

На миниатюрах «Кантиг святой Марии» в толпе молящихся под сводами храма хуглары со своей неразлучной виолой воздают хвалу Богоматери. Между горящими свечами на алтаре, покрытом узорчатой тканью, возвышается статуя Мадонны (табл. 114, 3)¹⁷.

Мотив явления Богородицы блаженному скомороху как свидетельство его святости, ибо он узрел божество, известен и древнерусскому искусству. Фреска над выходом из Успенской церкви в с. Мелетово под Псковом (1465 г.) изображает скомороха Анта. Он сидит на троне в иератической позе, напоминая сладкоголосого Давида-арфиста на выходных листах греческих Псалтирей (табл. 114, 4)¹⁸. Гудошник носит головной убор византийских руководителей церковного хора — демественников. Слева от «христианизиро-

рованного» скомороха пляшет женщина, похожая на пророчицу Мариам, справа — толпа зрителей. Как показал Д. С. Лихачев, сюжет стенописи заимствован из повести об Анте скоморохе, включенной в сборник «Луг Духовный», или «Лимонис», — сочинение палестинского монаха Иоанна Мосха (ум. 619 г.)¹⁹. Это произведение, известное в болгарских и русских переработках, содержит дидактическую повесть о скоморохе, который в своих песнях богохульствовал, понося Пречистую Богоматерь. Кара не замедлила себя ждать: у «кощюнника» отсохли руки и ноги. После чистосердечного раскаяния Анта всепрощающая Богородица исцелила его. Возвративший здоровье скоморох стал воспевать свою избавительницу. Идейную направленность мелетовской росписи усматривают не в осуждении еретических настроений и неминуемом воздаянии вольнодумцам. Подобно Давиду, который музыкальной гармонией служил истинному Богу, Ант предстает в облике божественного певца, его скоморошья качества затушеваны. Как и в западных легендах, лицедей удостоен высшей благодати: в отличие от литературного прототипа, Богоматерь сама явилась к искалеченному «празднословцу», дабы коснуться десницей его уст и вдохнуть в него дар священных мелодий (верхний регистр композиции). «Путем сопряжения этой композиции со своеобразной редакцией „Покрова“ (помещенной рядом. — В. Д.) художник как бы включил песнопения скомороха в систему богослужебных гимнов»²⁰.

В народных рассказах не только кроткая дева Мария, посредница между Богом и человеком, распространяла на смиренных жонглеров свою материнскую всепрощающую любовь. Сам Христос покровительствовал им. В старофранцузском предании начала XII в. бедный жонглер по имени Генезий столь несравненно пел перед изваянием распятого Христа в соборе Лукки, что статуя сбросила ему с ноги драгоценную туфлю. Епископ выкупил ее за дорогую цену, и на вырученные деньги накормили множество голодных, как того пожелал менестрель²¹. Чудо с башмаком — бродячий сказочный сюжет. В галицкой легенде, когда обедневший музыкант играет перед распятием, Иисус скидывает ему золотой башмак. Музыканта подозревают в краже и приговаривают к повешению, но Спаситель на глазах у всех жертвует ему второй башмак²².

Жонглеры и «куртуазный феномен»

С XIII в. образы жонглеров нашли свое место в рыцарской «грамматике любви» с ее целостной и кодифицированной системой понятий. Возвышенное служение Даме, утонченная любовь становятся абсолютным критерием духовной ценности личности, стимулом остальных светских добродетелей. Жонглеры и менестрели воплощают игровые стороны детально

разработанного куртуазного ритуала, созданного в сфере аристократической элиты.

Если госпожа хочет повсеместно прославить свое доброе имя, ей надлежит гостеприимно принимать жонглеров, посвященных в таинства куртуазии. Трубадур Гарен ло Брю поучал воображаемую слушательницу: «К жонглерам и певцам, исполняющим кансоны и лэ, от которых человек становится веселее и которые располагают сердце к доблестным поступкам, относитесь любезно... Давая им свое имущество или оказывая какое-либо другое удовольствие, будьте так милы, чтобы у них появилось желание хорошо говорить о вас»²³. В поэзии провансальских трубадуров жонглеры вкушают райское блаженство вместе с великими королями, именитыми сеньорами и прелестнейшими дамами. Рай, это обиталище праведных душ, десакрализован. Он рисуется безмятежной обителью, где, как на старинных шпалерах, храбрые рыцари и их милovidные подруги ведут салонные беседы, прогуливаясь по усыпанным цветами лужайкам. Жонглеру с арфой или виолой здесь уготовано почетное место. В повести «Окассен и Николетта» весьма своеобразна и мажорная картина преисподней: «Мне же хочется отправиться в ад, — говорит графский сын Окассен, — ибо в ад идут отменные ученые, добрые рыцари, погибшие на турнирах... Туда же идут прекрасные благородные дамы, что имеют по два или по три возлюбленных, не считая их мужей; туда идет золото и серебро, дорогие разноцветные меха, туда идут игрецы на арфе, жонглеры и короли нашего мира»²⁴.

Жонглеры и жонглерессы — неперемненные участники изысканных утех при дворе Бога любви. Музыка выступает как гармоническое и гармонизирующее начало: так, она содействует сближению Тристана с Изольдой. Музыканты неотъемлемы от гедонистического мира, где юноши и девушки беспрепятственно любят друг друга и где все прекрасное — тонкость чувств и галантные празднества, пение птиц в зеленых рощах и весенние луга, драгоценные украшения из золота и серебра и тончайшие шелковые ткани, будто сотканные руками фей, — оказывается мерилom истинного. В наслаждении земным, вещным видят высшее благо и цель жизни. Вместе с влюбленными радуется вся природа. Их связывает сам Амор (Эрос), вооруженный стрелами, — персонификация всевластного Бога любви (табл. 115, 1)²⁵.

В сфере куртуазного универсума даже Орфей, мифический фракийский певец, получивший власть над животным миром, в раннехристианскую эпоху — символический прообраз Иисуса, принимает облик менестреля, чьи волшебные мелодии побеждают силы Аида. Миф о попытке освобождения Орфеем Эвридики из подземного царства Плутона (Овидий. «Метаморфозы») — сюжет поэмы XII в. «Орфей», упоминаемой современниками, но



Рис. 52. Орфей и Эвридика

Овидий. «Метаморфозы». Франция, XIV в. (Лион, библиотека)

впоследствии утраченной. В книжной миниатюре Орфей предстает не носителем слова Господня, как в раннехристианском искусстве, а светским музыкантом с виолой, восславляющим поэзию и красоту дальнего мира. Желю Орфея нимфу Эвридику, изображенную в виде знатной дамы, выводят на землю из огнедышащей пасти Люцифера-Плутона два безобразных демона (табл. 115, 2)²⁶. Эвридика, покинувшая царство теней, — идеал женской красоты трубадуров: она высока и стройна, у нее гибкая нежная шея, округлые плечи и белокурые волосы.

Примечания

¹ Лесков Н. С. Полное собрание сочинений: В 12 т. СПб., 1897. Т. 10. С. 209.

² Фаблю: Старофранцузские новеллы / Пер. С. Вышеславцевой и В. Дынник. М., 1971. С. 341, 342.

³ Новгородские былины / Изд. подгот. Ю. И. Смирнов и В. Г. Смолицкий. М., 1978. С. 302–304.

⁴ Сказки и преданья Самарского края / Собраны и записаны Д. Н. Садовниковым. СПб., 1885. С. 289–291. № 98.

⁵ Гальковский Н. М. Борьба христианства с остатками язычества... С. 316.

⁶ Oursel Ch. L'art de Bourgogne. Paris; Grenoble, 1953. Fig. 120.

⁷ Mâle E. L'art religieux du XIII-e siècle en France. Paris, 1923. P. 304–306.

⁸ См.: Идеи эстетического воспитания. С. 293.

⁹ Цветочки Франциска Ассизского. М., 1913. С. IX, X, XX; Menendez Pidal R. Poesia juglaresca y origenes de las literaturas romanicas. Madrid, 1957. P. 71, 72.

¹⁰ Ibid. P. 8; Сперанский Н. Очерки по истории народной школы в Западной Европе. М., 1896.

¹¹ Веселовский А. Н. Разыскания... С. 149; Vogt A. Le théâtre a Byzance et dans l'Empire du IV-e au XIII-e siècle // Revue des questions historiques. Paris, 1931. Livr. 230, October. P. 269. Та же метаморфоза произошла со св. Порфирием. На полях армянской Минеи служебной 1462 г. (Матенадаран. № 4883. С. 140а) представлен плясун с бубном в руках. Текст рядом с рисунком поясняет, что это св. Порфирий родом из Эфеса. Он славился как «искусный гусан в бесовских театральнх представлениях». См.: Петросян Э. Х. Некоторые театральные образы в средневековых армянских миниатюрах // Историко-филологический журнал. Ереван, 1966. № 4. С. 268.

¹² Browe S. J. Die kirchliche Stellung der Schauspieler im Mittelalter // Archiv für Kulturgeschichte. Leipzig; Berlin, 1928. Bd. 18, H. 3. S. 254, 255.

¹³ Bédier J., Hazard P. Histoire de la littérature française illustrée. Paris, 1923. T. I. P. 57.

¹⁴ См.: Хрестоматия по истории западноевропейского театра / Сост. и ред. С. С. Мокульский. М., 1953. Т. 1. С. 51, 52 / Пер. С. Пинуса.

¹⁵ Bédier J., Hazard P. Histoire de la littérature française... P. 57.

¹⁶ См.: Иванов К. А. Трубадуры, труверы и миннезингеры. Пг., 1915. С. 100–103.

¹⁷ Guerrero L. J. Miniatura gótica castellana, Siglos XIII y XIV. Madrid, 1956. Lbm. 34; Menendez Pidal R. Poesia juglaresca... P. 71.

¹⁸ Дмитриев Ю. Н. Мелетовские фрески и их значение для истории древнерусской литературы // ТОДРЛ. М.; Л., 1951. Т. VIII; Розов Н. Н. Еще раз об изображении скomorоха на фреске в Мелетове // Древнерусское искусство: Художественная культура Пскова. М., 1968.

¹⁹ Лихачев Д. С. Древнейшее русское изображение скomorоха и его значение для истории скomorошества // Проблемы сравнительной филологии. М.; Л., 1964. С. 462–466.

²⁰ Бетин Л. В. Композиция на тему повести об Анте скomorохе в росписи церкви Успения в с. Мелетове // Византия, южные славяне и древняя Русь, Западная Европа: Искусство и культура. М., 1973. С. 336.

²¹ *Bédier J., Hazard P.* Histoire de la littérature française... P. 57; *Мурьянов М. Ф.* Золотой пояс Шимона // Византия, южные славяне и древняя Русь, Западная Европа... С. 190–192.

²² Сравнительный указатель сюжетов: Восточнославянская сказка. Л., 1979. С. 199.

²³ См.: *Фридман Р. А.* Любовная лирика трубадуров и ее истолкование // Уч. зап. Рязанского гос. пед. ин-та. М., 1965. Т. 34, вып. 1. С. 244, 245.

²⁴ См.: *Михайлов А. Д.* Французский рыцарский роман. М., 1976. С. 335.

²⁵ *Randall L. M. C.* Images in the Margins... Fig. 397.

²⁶ *Reese G.* La musica nel Medioevo. Dis. 7.



ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ

В МИРЕ АНТИНОМИЙ

ГЛАВА 3

МУЗЫКА И ТАНЦЫ: ОППОЗИЦИЯ ДОБРА И ЗЛА

Музыка была более стыдливой и скромной, пока пользовалась более простыми инструментами. Как только же ее стали делать разнообразной и сложной, она потеряла меру строгости и добродетели и, едва ли не целиком погрязнув в пороке, сохраняет лишь следы бывшего своего обличья.

Бозций.

Наставления к музыке



В представлениях людей Средневековья инструментальная музыка была многосмысленна, обладала полярными качествами и вызывала прямо противоположные эмоции. «Одних она подвигает на пустую веселость, других — на чистую умиленную радость, а нередко на святые слезы» (Петрарка) ¹. Считали, что благонаравная и сдержанная музыка, смягчая нравы, приобщает души к божественной гармонии, облегчает постижение тайн веры. Напротив, возбуждающие оргиастические мелодии служат развращению рода человеческого, приводят к нарушению Христовых заповедей и конечному осуждению. Через посредство необузданной музыки в сердце проникает множество пороков. Церковные иерархи следовали ригористическому учению Платона и Боэция, четко разделявших идеальную, возвышенную «гармонию неба» и пошлую, непристойную музыку. Вслед за ними христианские теоретики противопоставляли нравственную и безнравственную, святую и запрещенную музыку (*Musica Sacra* и *Musica prohibita*). Величественная строгость литургии, звук органа, воспевавшего любовь к Богу, враждебны мирскому сатанинскому пению «безбожной толпы», экзотическим мотивам, осквернявшим чувства. Однако холодные абстрактно-теоретические доктрины о музыкально-математическом устройстве космоса расходились с художественной практикой.

Народная песня, сопровождаемая звучанием инструментов и хороводными танцами, иногда заимствовала мелодии духовных гимнов. В ней причудливо смешивались светское и священное ².

У самих отцов церкви двойственно и отношение к танцам. Образ священного хоровода — мистическая аллегория, распространенная в гностической и ортодоксальной церковной литературе начальных времен христианства. В пасхальном каноне Иоанна Дамаскина (ум. около 750 г.) говорится о праздновании Пасхи «ударами веселой ноги» (песнь 5) ³. По Рабану Мавру, танец — выражение набожности, ибо «прыгать изо всех сил значит радоваться о Господе». Наряду с псалмами и духовными песнопениями священные пляски слыли одним из способов воздаяния почета Богу, службой, угодной ему (табл. 56, 2). Сам царь Давид «с восклицаниями и трубными звуками» «скакал изо всей силы пред Господом» при перенесении Ковчега Завета (2 Цар., 6). В рукописи XIII в. из Государственного музея Грузии он представлен исполнителем народных грузинских танцев ⁴. В «Кантигах святой Марии» Альфонс X восхваляет Богоматерь гимнами с музыкой и хороводами (табл. 52, 1) ⁵. На миниатюре «Псалтири королевы Марии» (л. 229) музицирующий ангел, воплощение гармонии божественной любви, ведет нескольких святых в сакраментальной фарандоле ⁶. Вместе с тем христианские апологеты с их глубочайшим недоверием к оргиастическому телесному экстазу постоянно

выступали против импульсивных чувственных плясок, в том числе храмовых, ратовали за изгнание их из обрядов. В диалоге Петрарки «Лекарство от превратностей судьбы» Рассудок, полемизируя с Весельем, сурово осуждает пляски — «прелюдию Венеры» — и хороводы, в которых «движется вечное безумие людей»: «Нечестивые ходят по кругу» (Пс., 11, 9). «В самом деле, от музыки еще ощущаешь наслаждение, нередко полезное и чистое, от пляски же — никогда ничего нет, кроме соблазнительного и пустого зрелища, которое ненавистно благородному взору и недостойно добродетельного мужа»⁷.

Священная музыка

Музыка имеет великую силу и влияние на страсти души и тела; в соответствии с этим различаются напевы или музыкальные лады. Ведь некоторые из них таковы, что своей размеренностью побуждают слушающих к жизни честной, непорочной, смиренной и набожной.

*Николай Орем. Трактат
о конфигурации качеств (XIV в.)*

Происходящая от Святого Духа волнующая музыка высокого идеала, музыка сфер мыслилась как воплощение неземной гармонии мироздания, созданного Творцом (восемь тонов грегорианского хора), и как образ согласия в христианской церкви. Разумное и соразмерное сочетание различных звуков свидетельствовало о единстве благоустроенного града Божия. Стройная согласованность созвучий символизировала слаженные соотношения элементов, времен года и т. д.

Из благозвучий, высших благозвучий
Вселенной остов сотворен
И Человек, венец созвучий;
Во всем царит гармонии закон,
И в мире всё суть ритм, аккорд и тон.

*Дж. Драйден. Гимн в честь
св. Цецилии (1687 г.)*⁸

В моральном плане правильная мелодия услаждает и совершенствует дух, это «призыв к возвышенному образу жизни, наставляющий тех, кто предан добродетели, не допускать в своих нравах ничего немзыкального, нестройного, несозвучного» (Григорий Нисский, IV в.)⁹.

В христианской иконографии идея сакральной музыки как Божьего дела отражена по-разному — в глорификации Христа и Марии, в многогранном

образе Давида-музыканта, предполагаемого автора Книги псалмов. Солоист в ансамбле струнных и духовых инструментов (табл. 18, 1), он олицетворял целительное и очищающее воздействие духовных мелодий. Неземной игрой на арфе юный пастух изгонял меланхолию и злых духов, осаждавших больного Саула, укрощал его дикий нрав (верхние медальоны *Beatus* — инициала в английской Псалтири XIII в.)¹⁰. Апотропеическая проникновенная музыка пророка и мыслителя отвращала от низменных темных страстей и влекла к вечности. Ею псалмопевец возвестил народам пришествие Спасителя. Инструменты Давида — кифара, лира, псалтирь — символизировали тело Христово (*corpus Christi*), а сильно натянутые струны — Иисуса, распятого на кресте¹¹. Певец Израиля служил библейской параллелью исполнителям небесной литургии — ангелам; его песнопения, которые «приводят душу в стройную упорядоченность» (Иоанн Златоуст), — вершина красноречия в прославлении Бога. Своей напевностью и гармоничностью исполнение псалмов приводит души поющих и слушающих в умиротворенное блаженное состояние. Душа отрешается от земных переживаний и страстей и стремится к достижению христианского идеала — вечного блаженства. Прокл Диадок (410–485 гг.) утверждал, что пение псалмов «смягчает страдание», «влечет грешника к покаянию», «побуждает душу к смирению», «обучает умеренному образу жизни», «изгоняет дьявола» и, наконец, «посвящает в таинства, и это внушает нам веру в Троицу»¹². Псалтирь являлась книгой заклинательной, ограждавшей от злых демонических козней. Считали, что в ней в песенно-поэтической форме заключено содержание остальных библейских книг. В инициалах «Е» к псалму 80 («Радостно пойте Богу, твердыне нашей» — «*Exultate deo...*») вместо Давида, играющего на колокольчиках, иногда изображали Христа во славе среди ангелов с кадильницами, а ниже — музыкантов. В инициале «Псалтири из Горлестона» они играют на семи инструментах (священное число): ручном органе, арфе, трубе, виоле, «гитаре», псалтири и бубне (табл. 115, 3)¹³. В английской Псалтири начала XIV в. вместе с клириком-вокалистом ликуют трубач, барабанщик с флейтой, виелист и игрок на псалтири (табл. 115, 4)¹⁴. В северофранцузской Псалтири (1210–1220-е гг.) в инициале к псалму 80 музицируют двое юношей: один играет на ударном инструменте, другой — на трубе и псалтири. В том же манускрипте музыкант с виолой вписан в инициал «У» к псалму 94: «Приидите, воспоем Господу»¹⁵. Иногда в адорации божеству «Все дышащее да хвалит Господа!» (Пс., 150, 6) — участвует хор причудливых химерических творений¹⁶. Французский проповедник Мишель дю Прессуар (ум. 1302 г.) объявлял мастером игры на кифаре самого Христа¹⁷. Ему вторил Эразм Роттердамский:

Песнь запеваает небесную он, на земле мы земные
 С голосом слабым сольем в ликование земные оргбны.
 Пусть он на лире играет, а наш тронет звучные плектры;
 Тот пусть поет под кифару, наш — тронет дрожащие систры.
 Здесь пусть грянет дыханьем труба, там — пусть чередует
 Нежная флейта приятный напев для триумфов владыки.

Эпическая песнь о пасхальном торжестве... ¹⁸

Средневековые художники буквально передавали вещи видения Апокалипсиса: музицирующие старцы выполняют священническую роль в великом небесном богослужении (табл. 116, 1) ¹⁹. Их игра («новая песнь») означала приход новой эры — обновление мира Евангелием ²⁰. В рукописях Апокалипсиса нередки сцены поклонения агнцу на горе Сион с «гуслистами, играющими на гусях своих» вокруг его престола (Откр., 14, 1–3). Сошмы праведников со струнными инструментами поют победную «новую песнь», которую Христос явит земле ²¹. С апокалипсической темой пророков-музыкантов, возвещающих пришествие Бога, связана многофигурная композиция капители двойной колонны из Бошервиля. В ансамбль из 12 исполнителей входит акробатка. Часть музыкантов напоминает старцев Апокалипсиса: они в коронах и мантиях, застегнутых аграфом (табл. 116, 2) ²². В инициалах пророческих книг Библии с музыкальными инструментами изображали пророков ²³.

Хотя инструментальную музыку практически исключили из торжественной литургии церкви (за исключением «богодухновенного» органа и набора колокольчиков), но отношение к ней не было однозначным. Ведущие теологи ее и порицали ²⁴, и оправдывали ссылками на псалмы, где упомянуты многие инструменты. Сочетание ударных, духовых и струнных уподобляли соединению веры, надежды, любви. В христианской иконографии один и тот же инструмент имеет несколько иносказательных значений и в зависимости от контекста предстает как священный или греховный. Музыкальный символизм амбивалентен. Так, благозвучные арфы, псалтири, лютни, виолы, колесные лиры, портативы принадлежали божественному культу и вызывали благочестивые чувства (гlorификация Христа и девы Марии ангельскими хорами, «оркестры» царя Давида, апокалипсических старцев и праведников). В другой связи те же инструменты послушно служат демоническим козням. Неутешительна репутация духовых и ударных, хотя Вседержителя и Мадонну восхваляли ликующими «трубными гласами» и оглушительными звуками флейт, рогов, барабанов, бубнов. На свирелях наигрывают как пастухи в сценах Рождества Христова, так и бесы романских капителей.

Запретная музыка

Светские мелодии, которые, «щекоча слух и обманывая разум, уведут нас от добра» (Иоанн Златоуст), расценивали как порождение греховной телесности, хитроумное создание дьявола. С их разлагающим влиянием необходимо бороться с помощью жестких ограничений и запретов. Сумбурная хаотическая музыка адских стихий — часть мировой «литургии наизнанку», «богослужение идольское»²⁵.

Любимые жонглерами народные инструменты вели к высвобождению дикого начала и, стало быть, пользовались дурной славой. Уже в античности греки с предубеждением относились к визгливой флейте — атрибуту экстатических оргий в восточных культах богов плодородия. По рассказу Плутарха, Алкивиад не стал учиться игре на флейте, так мотивируя свой отказ: «Если дуешь в отверстия флейт, твоё лицо становится почти неузнаваемо даже для близких друзей. Кроме того, играя на лире, ей вторят словом или песней, флейта же затыкает рот, заграждает путь голосу и речи»²⁶. У Босха в «Искушении св. Антония» клюв-бомбардон птицевидного демона можно ассоциировать с фригийской флейтой, принадлежностью разнузданных малоазийских мистерий в честь Кибелы — Великой Матери богов (табл. 104, 1)²⁷.

К числу громких «дионисийских» инструментов, предаваемых анафеме, относились все ударные, в особенности барабаны. Их нестройный гул ожесточает неуравновешенные души. Демон с барабаном аккомпанирует плясунье в резьбе на кресле хора в капелле Генриха VII в Вестминстерском аббатстве. Барабанщики, эти «мэтры танцев», недостойны конкурировать с менестрелями-виелистами. Автор французской поэмы XIII—XIV вв. осыпает бранью барабаны и волынки как вульгарные деревенские инструменты. Он сетует, что они популярны не только на празднествах вилланов, но и там, где есть надежда услышать более возвышенную музыку. Грохот барабана на торжествах «слуг плуга» словно предсказывает явление Антихриста. Уязвленный трувер предлагает сыграть палкой на голове самого барабанщика. Никогда, говорит он, Мать Божия не любила барабана, она предпочитала сладкоголосие виолы²⁸.

По средневековым поверьям, дьявол охотно пользуется волынкой, которую сам же и изобрел. В Бревиарии из Гента волынщик со звериными лапами и хвостом аккомпанирует танцовщице. Выше, возле инициала, сидит заяц (табл. 111, 3)²⁹. Во фламандской Псалтири у игрока на волынке выросли оленьи рога, между которыми заяц ищет спасения от гончей собаки (табл. 116, 3)³⁰. Эта замысловатая группа идейно противопоставлена композиции в инициале, где Бог отверзает уста псалмопевцу. Видимо, маргинальный мотив символизирует Luxuria, так как охотничьи сцены соотносились с любовной тематикой. Преследование зайца, маленького пушистого зверька

Венеры, знаменовало «любвную охоту» — ухаживание. Догнать его значило добиться взаимности дамы сердца. Ловушка, в которую попадает дичь, — символ брачных уз³¹. В куртуазной эпике и народных песнях охота на оленя, зайца и птицу — образ сватовства³².

Воплощением себялюбия являлась грациозная дама с гребнем и зеркалом — аксессуарамн тщеславия и суетности. Она расчесывает волосы под забористую музыку волынщика (табл. 116, 4)³³.

На левой створке триптиха Босха «Искушение св. Антония» черти возносят отшельника на небо. Вокруг парят легионы демонов самых противостественных, патологических форм. Ниже, где двое монахов и человек в одежде горожанина ведут обессилевшего Антония в его хижину, фантом в виде человеческой головы на лошадином крупе с крыльями, надув щеки, дует в волынку³⁴. Этот греховный инструмент фигурирует в копии с картины Босха «Триумф карнавала» (Амстердам, Рейксмузей). Художник воспринимал это празднество как взрыв демонических сил. Короля карнавала торжественно несут на круглой крышке стола. Его величество играет на волынке, на бурдонную трубу которой надета перчатка — эмблема «руки правосудия». В правой части картины, в мехе огромной распоротой волынки, устроились лютнист и его слушатели³⁵.

Музыкальные инструменты служили атрибутами смерти. На картине Брейгеля Старшего «Триумф смерти» (1562 г. Мадрид, Прадо) скелеты-палачи, губя людей, передразнивают их. Подкрадываясь к юноше, который играет на лютне своей возлюбленной (в руках его дамы — книжечка с нотами), скелет также музицирует на смычковом инструменте. Скелет, играющий на шарманке, едет на телеге, наполненной черепами. Ее тащит тощая кляча, которую оседлал скелет с фонарем, звонящий в колокольчик, — пародийная параллель церковным похоронам³⁶.

Указы Алексея Михайловича, посланные многим воеводам, требовали уничтожения «гуденных сосудов» скоморохов, творивших «бесовские глумы»: «А где объявятся домры, и сурны, и гудки, и гусли, и хари, всякие гуденные бесовские сосуды, и тыб те бесовские велел вынимать и, изломав те бесовские игры, велел жечь» (грамота в Белгород 1648 г.)³⁷.

Небесные мелодии и бесовские наигрыши

С XII в. в искусстве получает отражение антитеза сакральной («новая песнь») и «старой», т. е. языческой, музыки, характерная для эстетики Средневековья.

Миниатюра на титульном листе Псалтири из Реймса разделена на две части (табл. 117)³⁸. В верхнем регистре Давид-арфист с музыкантами

олицетворяет гармонию божественного макрокосмоса. В нижней зоне ему противопоставит дьявол с бочонковидным барабаном, громыханье которого привело в неистовство танцоров, акробатов, музыкантов с виолой и олифантом. Варварские напевы неотделимы от святотатственных утех, внушенных нечистым. По тому же принципу контраста построена композиция инициала «В» к первому псалму в английской Псалтири (табл. 116, 5)³⁹. В верхней петле буквы Давид с книгой псалмов, стоя перед алтарем, обращает взор к Христу. В нижнюю петлю вписаны арфист, игрок на фидели и демон-искуситель с барабаном. В обоих случаях миниатюристы, идейно противопоставляя «верх» и «низ», утверждали мысль о несовместимости благотворных гимнов во славу божественного мироустройства с исступленной музыкой «совета нечестивых» («Блажен муж, который не ходит на совет нечестивых» — Пс., 1, 1)⁴⁰. Очевидно, иллюминаторы, изображая «игрища бесовские», вспоминали о безбожных» гистрионах, о ряженных в звериные шкуры и маски медведей или волков.

В «Peterborough Psalter» царь Давид в облике элегантного юного менестреля выступает в составе трио вместе с виелистом и жонглером со струнным щипковым инструментом (заглавный инициал «В»). Жонглера сопровождает дрессированная собака (табл. 118, 1)⁴¹. Небесные мелодии псалмопевца призваны нейтрализовать воздействие «посюстороннего» мира, далекого от святости. Ловушки и опасности, подстерегающие в нем смертных, показаны в аллегорических сценках на бордюре. Лиса схватила петуха (коварство и алчность), обезьяна едет на козле задом наперед (похоть), охотники травят оленя, а птицелов ловит птицу (сатана преследует христианские души). Сова символизировала духовную слепоту. В оформлении страницы фламандской Псалтири достойные порицания волынщик и акробатка противопоставлены благочестивому автору псалмов в инициале «В». В верхней петле буквы он играет на арфе, в нижней — повергает надменного Голиафа (табл. 118, 2)⁴². В инициале «С» «Peterborough Psalter» («Воспойте Господу новую песнь» — Пс., 97, 1) четверо монахов поют по нотам, лежащим на пюпитре. На полях страницы волынщик удерживает равновесие на плечах плясуньи. Суетным развлечениям привержена и дама, которая держит клетку с птицами⁴³.

Нередко в инициалах видим исполнителя на карийоне (набор колокольчиков) — традиционная персонификация искусства музыки, устремленной к небесам. В одном случае ему противопоставлены волынщик с лапами и внимающая ему гротескная дама (табл. 118, 3)⁴⁴. В сходной по смыслу комбинации чувственную мелодию воплощают светские музыканты и танцовщица (табл. 118, 4)⁴⁵.

Пляски по наущению дьявола

Тимпаны, лютни, арфы и кифары
Их горячили, и сплетались пары
В греховной пляске. Всю-то ночь игра,
Еда и винопийство до утра.
Так тешили маммона в виде свинском
И в капище скакали сатанинском.

Чосер. Кентерберийские рассказы

«Лучше в воскресенье пахать землю, чем водить хороводы», — гласило постановление церковного собора в Париже (1212 г.)⁴⁶.

В конце XIII в. французский монах Матфре Эрменгау создал энциклопедическую поэму-компендиум на провансальском языке «Бревиарий любви». Поэт-моралист осуждает плотскую «безумную любовь» в противовес спиритуализированной «благой любви» к Богу, Пресвятой Деве и добродетели как нравственной основе общественной жизни. Матфре обрушивается на жонглеров, упрекая их в лживости, неблагодарности, страсти к азартным играм, пьянстве, сводничестве и темных авантюрах. В XIV столетии это сочинение пользовалось большим успехом: его великолепно иллюстрированные рукописи хранятся в Петербурге, Эскориале, Лондоне, Париже и Вене. В миниатюрах живо отразилось негативное отношение автора к коллективным танцам и пирам, вдохновляемым врагом рода человеческого. В иллюстрациях к заключительной части поэмы («Опасный трактат о любви к дамам») пригвождены к позорному столбу те пороки, которые не уставали бичевать и позднее:

Но лишь помыслю я о том,
Что танец порожден грехом,
Я в выводе суровом тверд:
Людей навел на танцы черт,
Создав для них тельца златого,
Дабы унижен был Иегова...

Стыдливость в танцах не в чести, —
Как тут невинность соблюсти?!
На танцах сверх обычной меры
Нас тянет в дом мадам Венеры.
Амур нас дразнит, шелапут,
И добродетели капут!⁴⁷

Одна из миниатюр «Бревиария любви» занимает всю страницу и разделена на пять рядов. В верхнем регистре на придворном пиру за столом, уставленным яствами, веселится знатное общество. Празднество проходит под музыку демонов, задающих тон застолью. Подобно жонглерам, они занимают непочетные места по концам стола (табл. 119)⁴⁸. В другом ряду кавалеры и дамы танцуют, взявшись за руки, в сопровождении нечистых духов с «музыкальными орудиями». Похожие сцены находим в эскориальском манускрипте. Вверху черти-искусители музицируют, стоя по сторонам банкетного стола, а бесы поменьше подносят чаши с кушаньями. В сцене пляски дьявол выполняет роль ве-

дущего кароль; его рогатый напарник с флейтой и барабаном замыкает цепь танцоров (табл. 120, 1) ⁴⁹. У каждого из членов бесовской шайки особые задачи. Одни демоны, став герольдами, звуками труб возвещают о турнире, другие побуждают рыцарей к смертоубийственным баталиям, третьи служат сводниками, подталкивая молоденькую девушку в объятия пожилого мужчины. Напоследок духи зла в смертный час человека овладевают его падшей душой (табл. 119).

Дьявол и сам великолепный танцор. Хромой Бес из повести Луиса Велеса де Гевара похваляется, что изобрел сарабанду, чакону и многие другие танцы ⁵⁰. Аскеты-визионеры якобы видели, как черти участвовали в хороводах молодежи, опутывая ее своими чарами ⁵¹.

Идею греховности публичных танцев, чуждых христианскому образу жизни, утверждает миниатюра Апокалипсиса XIII в. из монастыря августинцев в Тулузе. В «Откровении Иоанна Богослова» предсказана гибель двух пророков, которых убьет «зверь, выходящий из бездны». Этих двух «свидетелей» и могущественных чудотворцев традиция отождествляла с ветхозаветными праведниками Енохом и Илией. Три с половиной дня их трупы пролежат непогребенными на улицах Иерусалима. «И живущие на земле будут радоваться сему и веселиться» (Откр., 11, 10). В иллюстрациях к Апокалипсисам «народы и колена, языки и племена» празднуют смерть пророков пирами и танцами с музыкой. В тулузском манускрипте на распростертых телах Божьих посланцев элегантные юноши и девушки под звуки флейты и барабана пляшут фарандолу (табл. 120, 2) ⁵². Две женщины с непокрытыми головами попирают головы жертв. Одна из них наполняет чашу вином, другая угощает нечестивцев круглыми лепешками.

Языческое бесчинство, плотские радости, обрекающие грешников на загробные муки, символизировал чувственный танец Саломеи, повлекший за собой казнь Иоанна Предтечи. Средневековые мастера изображали Саломею в образе жонглерессы — исполнительницы акробатической пляски (табл. 99, 4).

О небесном возмездии любителям танцев ходили внушающие страх рассказы. «В деревне Оссемер в среду на пятидесятнице приходский священник стал для танцев играть на виоле, удар молнии поразил его в руку, водившую смычком, и вместе с ним убил 24 человека» (Chronicon Brunsvicense. 1203 г.) ⁵³. Аналогичный случай произошел в церкви епархии Суассона, где устроили пляски. Один из уцелевших свидетелей был избит до полусмерти множеством демонов, которые скакали и прыгали, как танцоры ⁵⁴. Иногда под ногами танцующих обрушивался пол, или их охватывало пламя ⁵⁵. В дни церковных торжеств кощунственные увеселения влекли за собой немедленную расплату. Однажды молодые люди и девушки плясали на площади, не

обращая внимания на праздничную процессию, которая проходила мимо со святыми дарами. В наказание они были обречены отплясывать в течение целого года⁵⁶. На Руси одна из самых злых лихорадок называлась «плясавица»: если она вселится в человека, ему уже не избежать гибели⁵⁷. В композиции «Триумф смерти» скелет расстреливает танцоров из лука, а демоны низвергают их в огненную пасть ада⁵⁸. Пословица «танцевать у виселицы» легла в основу картины Питера Брейгеля Старшего «Сорока на виселице» (1568 г. Дармштадт, Музей земли Гессен). Танцы крестьян под музыку волынщика воплощают бездумное, ребяческое веселье людей, которому не может помешать даже страх перед виселицей.

«Кошуны» с пьянством, «смехотворением и плясанием» обличало русское духовенство. В исповедных вопросах неизменно упоминаются игрища — «бесовские угодия»: «Или плясал еси на пиру. Или на позоры ходил еси»⁵⁹; «Идеже есть плясание — тамо есть сатана» (митрополит Даниил. XVI в.)⁶⁰. Лубочная картинка «Трапеза благочестивых и нечестивых» (первая половина XVIII в.)⁶¹ находит параллель в наставлениях «Домостроя» (гл. 15): «И егда ядяху со благодарением, и с молчанием, или с духовною беседою, тогда ангели невидимо предстоят и напишут дела добряя... И аще начнут смрадны и скаредны речи и блудны, и срамословие, и смехотворение, и всяко глумление, или гусли, и всяко гудение, и плясание, и плескание, и всякия игры бесовския, тогда якож дым отгонит пчелы, також отьидут ангели божия от тоя трапезы и смрадныя беси предстанут»⁶². На той же гравюре чинную трапезу праведных благословляет ангел, а на пиру «празднословцев» под его горький плач режутся черти с крючьями.

Примечания

¹ См.: Эстетика Ренессанса / Сост. В. П. Шестаков. М., 1981. Т. 1. С. 28.

² Тьерсо Ж. История народной песни во Франции. М., 1975. С. 338, 339.

³ Аверинцев С. С. У истоков поэтической образности византийского искусства // Древнерусское искусство: Проблемы и атрибуции. М., 1977. С. 432, 433.

⁴ Джанелидзе Д. С. Грузинский театр... С. 159.

⁵ Ressler H. Die Musik des Mittelalters und der Renaissance. Potsdam, 1931. Abb. 91.

⁶ Robertson D. W. A Preface to Chaucer... P. 130. Ill. 40.

⁷ См.: Эстетика Ренессанса. С. 29, 30, 47.

⁸ Европейская поэзия XVII в. М., 1977. С. 146.

⁹ См.: Аверинцев С. С. Поэтика... С. 24, 25.

¹⁰ Shapiro M. An illuminated English Psalter of the Early Thirteenth Century // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. London, 1960. V. XXIII. Pl. 22.

¹¹ *Hammerstein R.* Die Musik am Freiburger Münster: Ein Beitrag zur musikalischen iconographie // Archiv für Musikwissenschaft. Leipzig, 1952. Jahr. IX, H. 3/4. S. 212.

¹² См.: *Золтаи Д.* Этнос и аффект: История философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля. М., 1977. С. 212.

¹³ *Cockerell S. C.* The Gorleston Psalter. London, 1907. Pl. V.

¹⁴ English Illumination of the 13 and 14 Centuries. Oxford, 1954. Pl. 17.

¹⁵ *Мокрецова И. П., Романова В. Л.* Французская книжная миниатюра XIII в. в советских собраниях, 1200—1270. М., 1983. С. 66, 82.

¹⁶ *Prideaux E. K.* The Carvings of Mediaeval Musical Instruments in Exeter Cathedral Church // Archaeological Journal. London, 1915. V. LXXII, N 1. P. 15. Pl. XII; XIII.

¹⁷ *Груббер Р. И.* История музыкальной культуры. М.; Л., 1941. Т. I, ч. 2. С. 138.

¹⁸ *Эразм Роттердамский.* Стихотворения. Иоанн Секунд. Поцелуи / Изд. подгот. М. Л. Гаспаров, С. В. Шервинский, Ю. Ф. Шульц. М., 1983. С. 66, 67.

¹⁹ *Gülke P.* Mönche, Bürger, Minnesänger. Taf. 14, 15.

²⁰ *Bridgman N.* Les thèmes musicaux de l'Apocalypse, leur signification spirituelle et leur interpretation dans les miniatures // Musica e arte figurativa nei secoli X—XII. Todi, 1973. P. 200, 201.

²¹ Ibid. P. 204, 219. Pl. IV, V.

²² Sculptures romanes des musées de France. Paris, 1958. Ill. 53.

²³ *Мокрецова И. П., Романова В. Л.* Французская книжная миниатюра... С. 108.

²⁴ *Фома Аквинский* в «Сумме теологии» писал: «По словам Философа (*Аристотель*. Политика, VIII, 6), „не следует вводить в обучение ни флейт, ни другого искусственного музыкального инструмента, как-то кифару или еще что-либо подобное“. В самом деле, музыкальные инструменты такого рода более возбуждают душу к наслаждению, нежели ее упорядочивают». См.: Идеи эстетического воспитания. С. 292.

²⁵ О живучести подобных взглядов свидетельствует *К. С. Петров-Водкин*, вспоминая о соборном протоиерее *Хлыновска*, маленького городка Саратовской губернии. «Нам, выпускникам, он делал экскурс в область искусства, в частности в музыку: — А вот заиграет она, — а беси под ногами и заворочаются... А уж если песни петь начнете, — так из горл ваших хвосты бесовские и полезут, и полезут». См.: *Петров-Водкин К. С.* Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия. Л., 1970. С. 41.

²⁶ *Плутарх.* Сравнительные жизнеописания. М., 1961. Т. I. С. 273, 274.

²⁷ *Fraenger W.* Hieronymus Bosch. S. 348. Taf. 125.

²⁸ In: *Wright Th.* Histoire de la caricature et du grotesque dans la littérature et dans l'art. Paris, 1875. P. 189. Ill. 124; *Faral E.* Les jongleurs en France... P. 90.

²⁹ *Robertson D. W.* A Preface to Chaucer... Ill. 35.

³⁰ *Randall L. M. C.* Images in the Margins... Fig. 650.

³¹ *Robertson D. W.* A Preface to Chaucer... P. 113.

³² *Аничков Е. В.* Весенняя обрядовая песня на Западе и у славян. СПб., 1905. Ч. II. С. 251; Легенда о Тристане и Изольде / Изд. подгот. А. Д. Михайлов. М., 1976. С. 195.

- ³³ Robertson D. W. A Preface to Chaucer... Ill. 15.
- ³⁴ Mirimonde A. P., de. Le symbolisme musical... P. 31. Fig. 29; Fraenger W. Hieronymus Bosch. Taf. 117.
- ³⁵ Mirimonde A. P., de. Le symbolisme musical... P. 34. Fig. 35.
- ³⁶ Гершензон-Чегодаева Н. М. Брейгель. М., 1983. С. 194. Илл. 116; 119.
- ³⁷ См.: Белкин А. А. Русские скоморохи. М., 1975. С. 177.
- ³⁸ Smits van Waesberghe J. Musikerziehung: Musikgeschichte in Bildern. Leipzig, 1969. Bd. III/3: Musik des Mittelalters und der Renaissance. Abb. 4.
- ³⁹ Millar E. G. La miniature anglaise du X-e au XIII-e siècle. Paris; Bruxelles, 1926. Pl. 32, b.
- ⁴⁰ Steger H. David Rex et Propheta // Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft. Nürnberg. 1961. Bd. VI. S. 139, 146.
- ⁴¹ Caspar C, Lyna F. Les principaux manuscrits à peintures... Pl. XXIV.
- ⁴² Robertson D. W. A Preface to Chaucer... P. 128. Ill. 33.
- ⁴³ Randall L. M. C. Images in the Margins... Fig. 118.
- ⁴⁴ Robertson D. W. A Preface to Chaucer... P. 128. Ill. 32.
- ⁴⁵ Ibid. P. 128. Ill. 31.
- ⁴⁶ См.: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. С. 319.
- ⁴⁷ Брант С. Корабль дураков / Пер. Л. Пеньковского. М., 1965. С. 162, 164.
- ⁴⁸ Киселева Л. И. О чем рассказывают средневековые рукописи. Л., 1978. С. 114, 115. Рис. 9.
- ⁴⁹ Dominguez-Bordona J. Spanish Illumination. N. Y., 1969. V. II. Pl. 136.
- ⁵⁰ Плутовской роман. С. 185.
- ⁵¹ Faral E. Les jongleurs en France... P. 28.
- ⁵² Auriol A. L'Apocalypse du Couvent des Augustins à la Bibliothèque de Toulouse // Les Trésors des bibliothèques de France. Paris, 1929. T. II. F. 22 v.
- ⁵³ См.: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. С. 321.
- ⁵⁴ Coulton G. G. Life in the Middle Ages. Cambridge, 1930. V. I. P. 91.
- ⁵⁵ Faral E. Les jongleurs en France... P. 91.
- ⁵⁶ Веселовский А. Н. Разыскания... С. 220, 221.
- ⁵⁷ Афанасьев А. Н. Древо жизни. С. 337.
- ⁵⁸ Худеков С. Н. История танцев. СПб., 1914. Ч. 2. С. 27. Рис. 18.
- ⁵⁹ Гальковский Н. М. Борьба христианства с остатками язычества... С. 327.
- ⁶⁰ См.: Зимин А. А. Скоморохи в памятниках публицистики и народного творчества XVI в. // Из истории русских литературных отношений XVIII—XX вв. М.; Л., 1959. С. 341.
- ⁶¹ Ровинский Д. А. Русские народные картинки. Табл. XXVII.
- ⁶² Домострой. С. 38.



ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Не будем здесь вдаваться в то, могло ли Средневековье вообще быть сплошным адом, в котором человечество пробыло тысячу лет и из которого это бедное человечество извлек Ренессанс. Думать так — значит прежде всего недооценивать человека, его силы, его труд... Можно вспомнить... готическую архитектуру, зодчество и скульптуру буддийских храмов, мавританские дворцы и сады. Можно подумать и о лучезарной поэзии трубадуров и миннезингеров, о рыцарском эпосе и романе, о жизнерадостных, брызжущих юмором народных фарсах, о захватывающих массовых зрелищах — мистериях, мираклях и о многом другом, в разных формах и в разных уровнях представленном в культуре и Запада и Востока. Средневековье — одна из великих эпох в истории человечества. А то, что это была эпоха во многом тяжелая, трудная для людей, так разве Ренессанс привел их в рай?

Н. И. Конрад. Шекспир и его эпоха

Как учит опыт истории, даже в самые тяжелые времена человеческий дух не мог питаться только мучениями и скорбью — ему нужна была и отрада. Средневековые люди не пытались подавить свои эмоции, обуздать их. Их общение было повышено эмоциональным: в моменты кризисов, природа которых подчас трудно распознаваема, смех легко сменял слезы, и наоборот. Праздник с его фантастической игрой образов — необходимая составная часть культуры — дарил утешение и радость, уравновешивал серую монотонность будней. «Человек, превращенный в придаток к делу, лишенный радости, лишенный праздника, этически неустойчив. Сухая мораль застревает у него в горле, вызывает желание поступить назло, наоборот, утвердить себя какой-то дикостью»¹. Праздники противостояли коллективным страхам, вызываемым сознанием социальной незащитности, эпидемиями, голодными годами и вражескими вторжениями, представлениями о всемогуществе дьявола и его слуг, наконец, постоянным ожиданием Страшного суда.

В последние годы проблемы средневекового праздника, его мировоззренческие основы все больше привлекают внимание историков, этнографов, фольклористов, археологов.

Современная наука стремится вжиться в чужую культуру, взглянуть на мир ее глазами. На первый план выдвигается изучение «несобытийной истории», т. е. повторяющихся и ожидаемых событий, таких, как календарные праздники, церемонии, связанные с определенными социальными отношениями, и т. д. При таком этнологическом подходе историк меняет хронологическую перспективу исследования, сосредоточиваясь на специфике сознания далекого от теоретизирования «будничного человека» в рамках длительных временных отрезков. Он фиксирует внимание на «археологии повседневной жизни», не находившей явного отражения в письменных памятниках, на ритуальном в обществе — аграрной обрядности, карнавале. Отсюда новый подход к изучению иконографии — не как к традиционной истории искусства, а как к истории жестов, ритуалов, бытовых реалий, не фиксируемых письменными памятниками. Включение искусствоведения в область культурологии — результат слома междисциплинарных барьеров, которыми в ходе дифференциации науки отмежевались друг от друга. Руководствуясь принципами историзма в познании духовной жизни Средневековья, избегая применять к ней современные мерки, ученые все глубже проникают в сложный и во многом загадочный язык праздничных форм, уточняют и пересматривают привычные представления. Прошлому ставят все новые и новые вопросы. Работая на стыке смежных наук, черпая информацию из разных областей знаний, исследователи анализируют мирозерцательную значимость внецерковных праздников и игр, их роль в контексте культуры эпохи. В историко-культурном исследовании недостаточны пассивная регистрация лежащих на поверхности фактов, событий, изобразительных мотивов, их описание и систематизация. В любой сфере человеческой деятельности, удаленной от нас во времени, необходимо раскрыть ее глубинную сущность. При всей противоречивости человеческие действия и поступки, жизненные ценности людей исторически обусловлены. Они были связаны бесчисленными нитями с иерархической структурой средневекового общества и его установлениями, с присущими только ему пониманием мира и коллективной психологией.

При ограниченности письменных свидетельств о могучих течениях народной культуры Средних веков произведения искусства являются первоклассным историческим источником. Иконографические материалы, обладая огромной познавательной ценностью, помогают раскрывать малоизученные пласты духовной жизни людей — представителей разных социальных групп, расширяют круг знаний о верованиях и обычаях средневекового человека, о

его культурных традициях и стереотипах. Они наглядно демонстрируют многообразие светских праздников, их распространенность во всех сословиях, особенно среди «безмолвствующего большинства» — крестьян и горожан, чья жизнь игнорировалась «большой» литературой, где явно преобладали теоретически осознанные, «идеологические» концепции. Противоречие официальной церковной серьезности и запретно притягательных «бесовских соблазнов» карнавального шутовства не исключало их сближения в общей структуре всенародного празднества. Изобразительные материалы знакомят нас с пестрым, развлекательным людом Средневековья, со зрелищными программами вне церковной ограды. Многогранная праздничная культура предстает во всей полнокровности и блеске. Памятники искусства воскрешают удивительно устойчивую карнавальную поэтику с присущей ей насмешливостью, резкостью контрастов, всегдашним стремлением к игровым ситуациям, с ее разительным смещением фарса и трагизма. Мы вступаем в зону некоего «антимира» и «антиповедения», чуждую ординарности и однообразия, где нарушены привычные различия и связи между предметами.

Нередко искусствоведческие труды отличает своего рода «провинциализм», стремление ограничиться узкими территориальными и хронологическими рамками. Уровень современной науки требует более всестороннего подхода. Только широкая перспектива позволяет оценить единичные явления. Произведения скульпторов, живописцев, миниатюристов, ювелиров доказывают, что праздничная культура Средневековья международна. В значительной мере она восходит к традиционным сакральным действиям эпохи мифопоэтических языческих верований. В праздниках осуществлялась коллективная память народа. В обрядах земледельческого календаря архаические магические ритуалы доклассового общества сплавлены с новыми обрядами, усвоенными под влиянием церкви. Связи с мифопоэтическими представлениями консервативного аграрного общества (например, мифологема умирающего и воскресающего божества) заметны не только в чисто развлекательных мирских праздниках, но и в тех случаях, когда праздник как таковой теряет свой статус и превращается в игру или обычай. «То прошлое, которое изучает историк, является не мертвым прошлым, а прошлым, в некотором смысле все еще живущим в настоящем»².

Стремление к телесной аскезе во имя чистоты духа не могло подавить чувственных земных радостей, ликования при виде красоты окружающего мира. Теперь средневековый *homo feriatu*s («человек празднующий») с интенсивностью и яркостью его переживаний для нас не умозрительная абстракция. Преодолевая барьеры непонимания, современная медиевистика постепенно воссоздает его верования и вкусы, нормы поведения и мыслительные приемы, далекие от клерикально-монашеского спиритуализма.

В отличие от многих своих современников, А. Франс видел в Средневековье «святыню труда и любви», «улей, полный пчел и меда»³. Творческая мощь, радостно просвещенная культура созидания и зрения отражены в разнообразных творениях — немых свидетелях и соучастниках множества человеческих жизней. В красочных аккордах книжных миниатюр, в нарядности тканей и изысканности орнаментов на драгоценных украшениях ярко проявились обостренная впечатлительность, свобода прихотливой фантазии, вдохновенная смелость воображения поколений неизвестных мастеров. «Мрачному», «закованному в латы» Средневековью было в высшей степени свойственно празднично-поэтическое восприятие мира.

Примечания

¹ Померанц Г. Праздник и культура // Декоративное искусство СССР. М., 1968. № 10. С. 45.

² Коллингвуд Р. Дж. Идея истории. Автобиография. М., 1980. С. 378.

³ Франс А. Собрание сочинений: В 8 т. М., 1960. Т. 8. С. 32.



СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

РИСУНКИ

Рис. 1. Маргинальные рисунки

Часослов. Франция или Фландрия, начало XIV в. (Балтимор, Уолтерс галерея, MS. 104. f. 28)

Рис. 2. Инициал «В» к псалму 2

(«*Beatus vir*»)

Псалтирь. Англия, начало XIII в. (Нью-Йорк, библиотека Моргана, коллекция У. Глазье, MS. G. 25, f. 5v)

Рис. 3. Акробатка с мечами и музыканты

«Роман об Александре». Брюгге, 1338–1344 гг. (Оксфорд, Бодлеянская библиотека, MS. 264, f. 104v)

Рис. 4. Суд Соломона

Еврейский молитвенник. Южная Германия, около 1320 г. (Будапешт, библиотека Академии наук, MS. A384, f. 183)

Рис. 5. Акробаты

«Роман об Александре». Брюгге, 1338–1344 гг. (Оксфорд, Бодлеянская библиотека, MS. 264, f. 64v, 108v) Прорисовки Джозефа Стратта.

Рис. 6. Акробат на царском пиру

Аль-Харири. «Макамы». Титульный лист. Египет, 1334 г. (Вена, Национальная библиотека, A. F. 9)

Рис. 7. Акробаты и музыканты

Роспись на парадном луке. Китай, VIII в. (сокровищница в храме Сёсин в Нара, Япония).

Рис. 8. Зубной трюк

Маргинальный рисунок из молитвенника XIV в. (Оксфорд, Бодлеянская библиотека). Прорисовка Дж. Стратта

Рис. 9. Игры гусанов

Евангелие. Армения (с. Арест, монастырь Харабаст), 1471 г. (Ереван, Матенадаран, № 6767, л. 32a)

Рис. 10. Балансирование шестом

«Смитфилдские декреталии». Лондон, вторая четверть XIV в. (Лондон, Британский музей, Royal MS. 10, E. IV. f. 5). Прорисовка

Рис. 11. Эквилибрист с обезьяной

Библия. Армения (Исфагань), 1649 г. (Ереван. Матенадаран, № 189, л. 472a)

Рис. 12. Жонглер, акробат, музыканты

Библия. Риполь? (Каталония), около 1100 г. (Париж, Национальная библиотека, MS. lat. 6, f. 64 v)

Рис. 13. Группа скоморохов.

Инициал «S»

Григорий Великий. «Моралии на книгу Иова». Монастырь Сито (Бургундия), первая половина XII в. (библиотека Дижона, MS. 179, f. 5)

Рис. 14. Травля медведя

«Псалтирь Лутрелла». Восточная Англия, около 1340 г. (Лондон, Британский музей, MS. 42130. f. 161)

Рис. 15. Игры с медведем

«Псалтирь королевы Марии». Восточная Англия, около 1320 г. (Лондон, Британский музей, Royal MS. 2, V. VII. f. 131). Прорисовка

Рис. 16. Медвежий «дуэт»

Евангелие. Армения (Ортубазар), 1329 г. (Ереван, Матенадаран, № 7650, л. 46, 5а)

Рис. 17. Обезьяна верхом на медведе

Часослов. Англия, первая четверть XIV в. (Лондон, Британский музей, Harley MS. 6563). Прорисовка

Рис. 18. Обезьяна — поводырь медведя

Готье Мап. «Святой Грааль» (миниатюрист Пьерар из Тилта). Турне, 1351 г. (Париж, библиотека Арсенала, MS. 5218). Прорисовка

Рис. 19. Дрессированные животные

Евангелие. Армения (с. Агуердз), 1581 г. (Ереван, Матенадаран, № 4346, л. 116, 12а)

Рис. 20. Обезьяна жонглирует шарами

Евангелие. Армения (с. Арсе, Апагунник), 1321 г. (Ереван, Матенадаран, № 5505, л. 71а)

Рис. 21. Дрессированная обезьяна

Евангелие. Армения, 1651 г. (Ереван, Матенадаран, № 6779, л. 256)

Рис. 22. Женщина на козле, обезьяна с виолой

Капитель кафедрального собора в Магдебурге. Прорисовка

Рис. 23. Сражение обезьян

«Псалтирь королевы Марии». Прорисовка (f. 176)

Рис. 24. Дрессированная лошадь

«Псалтирь Лутрелла» (f. 63v)

Рис. 25. Фокусник (?)

«Псалтирь Лутрелла» (f. 159)

Рис. 26. Гусан со змеей

Евангелие из Дразарка. Армения, 1290 г. (Ереван, Матенадаран, № 5736, л. 96)

Рис. 27. Поводырь обезьяны перед королем Арагона

Миниатюра рукописи. Каталония, первая треть XIV в. (Мадрид, библиотека Эскориала, MS. Z. III. f. 14). Прорисовка

Рис. 28. Танец с мечом

Инициал «Р». Микулино евангелие. Новгород, XIV в. (БАН, 34.5.20, л. 166 об.)

Рис. 29. Танец с мечами

Миниатюра рукописи XIV в. (Британский музей). Прорисовка

Рис. 30. Ряженный в маске медведя

Евангелие. Армения, XII в. (Ереван, Матенадаран, № 3782, л. 23а)

Рис. 31. Ряженный в козлиной маске

Евангелие. Армения. (Дразарк). 1290 г. (Ереван, Матенадаран, № 5736, л. 8а)

Рис. 32. Актер в маске волка

Евангелие. Армения, 1260 г. (Иерусалимская библиотека, № 251)

Рис. 33. Актер в собачьей маске

Евангелие. Армения (Ортубазар), 1329 г. (Ереван, Матенадаран, № 7650, л. 246)

Рис. 34. Актер в собачьей маске

Евангелие. Киликия, XIII в. (Ереван, Матенадаран, № 7644, л. 284а)

Рис. 35. Актер в птичьей маске

Четвероевангелие. Киликия (монастырь Ромкла), 1262 г. (Балтимор, Уолтерс-галерея, MS.W. 539, f. 5 v)

- Рис. 36. Ряженный гусан**
Евангелие. Киликия, XIII в.
(Ереван, Матенадаран, № 2629, л. 116)
- Рис. 37. Страшный суд**
Библия. Франция или Фландрия,
начало XIV в. (Сент-Омер,
муниципальная библиотека, MS. 5).
Прорисовка Л. Метерлинка
- Рис. 38. Персонаж с птицами**
Инициал. Евангелие недельное
(л. 213 об.). Рязань, 1544 г.
(хранилось в библиотеке Боголюбова
монастыря Владимирской губернии)
- Рис. 39. Борцы**
«Псалтирь королевы Марии» (f. 160 v)
- Рис. 40. Солнце и его «дети»**
«Домашняя книга». Германия, XV в.
(на заднем плане изображены силовые
состязания: метание камней, борьба,
фехтование на шестах)
- Рис. 41. Игры с метанием камня**
«Псалтирь Лутрелла» (f. 198)
- Рис. 42. Музыкант на ходулях**
«Генеалогия английских королей».
Англия, до 1300 г.
(Лондон, Британский музей,
Royal MS. 14, B. V).
Прорисовка Дж. Стратта
- Рис. 43. Соревнование в ловкости**
«Псалтирь Лутрелла» (f. 158)
- Рис. 44. Соревнование в ловкости**
«Псалтирь Лутрелла» (f. 158 v)
- Рис. 45. «Мяч в ловушке»**
Маргинальный рисунок в рукописи
XIV в. (Оксфорд, Бодлеянская библио-
тека, ранее в собрании Ф. Дуса).
Прорисовка Дж. Стратта
- Рис. 46. Игра в мяч**
Маргинальный рисунок из рукописи
XIV в. Прорисовка Дж. Стратта
- Рис. 47. Волан**
Маргинальный рисунок в рукописи
XIV в. (Оксфорд, Бодлеянская библио-
тека, ранее в собрании Ф. Дуса).
Прорисовка Дж. Стратта
- Рис. 48. Игра**
«Псалтирь Лутрелла» (f. 197 v)
- Рис. 49. Шутовской епископ**
«Псалтирь Лутрелла» (f. 84)
- Рис. 50. Корабль дураков**
«Книга Шембарта». Нюрнберг,
середина XVI в. (до 1911 г. в Вене,
библиотека Россиана, № 33, f. 67)
- Рис. 51. Гусан, опутанный змеей**
Инициал. Евангелие. Киликия, 1287 г.
Миниатюрист Торос Рослин (Ереван,
Матенадаран, № 197, л. 296)
- Рис. 52. Орфей и Эвридика**
Овидий. «Метаморфозы». Франция,
XIV в. (Лион, библиотека)

ТАБЛИЦЫ

Таблица 1. Танцовщицы

- 1 Саломея перед Иродом. Капитель клуатра церкви Сен-Этьенн в Тулузе, около 1110–1115 гг. (Тулуза, музей августинцев);
- 2 Танец Саломеи. Бернвардовская колонна. Бронза, литье. Гильдейсгейм, между 1015–1022 гг. (Гильдейсгейм, собор);
- 3 Музыкант и танцовщица. Бревиарий. Лотарингия, после 1302 г. (Лондон, Британский музей, Yates Thompson, MS. 8, f. 345v);
- 4 Волынищик и танцовщица. Легендарий. Франция, конец XIII — начало XIV в. (БАН, F. 403, f. 16) (публикуется впервые).

Таблица 2. Танцовщицы

- 1 Арфист и танцовщица. Капитель западного портала церкви Сан-Сальвадор в Эхеа-де-лос-Кабальерос (Арагон), XII в.;
- 2 Танцовщица с колокольчиками. Тропарь из аббатства Сен-Марсиаль в Лиможе. Гасконь, первая половина XI в. (Париж, Национальная библиотека, MS. lat. 1118, f. 114);
- 3 Танцовщица с фиделью. Инициал «F». Бревиарий из Монтье-Рамэ. Франция, XII в. (Париж, Национальная библиотека, MS. Lat. 796, f. 121v);
- 4 Танцовщица. Деталь браслета из Старой Рязани. Серебро, гравировка, чернь, позолота. Вторая половина XII — первая треть XIII в. (Рязанский музей)

Таблица 3. Танцовщицы

- 1 Юноша с виолой и танцующая девушка. Деталь ларца. Медь, выемчатая эмаль, позолота. Лимож, последняя четверть XII — первая четверть XIII в. (Лондон, Британский музей);
- 2 Музыкант и танцовщица с кастаньетами. Капитель клуатра церкви св. Марии в Эстани (Каталония), около 1133 г.;
- 3 Куртуазные сцены. Псалтирь. Пикардия, около 1290 г. (Париж, Национальная библиотека, MS. lat. 10435, f. 117)

Таблица 4. Акробатки

- 1 Танец Саломеи. Тимпан левого портала западного фасада собора в Руане, около 1240 г.;
- 2 Танцовщицы и музыканты. Медальоны от ларца (?). Медь, выемчатая эмаль. Лимож, 1200–1220 гг. (Копенгаген, Национальный музей);
- 3 Танец Саломеи. Фреска на стене средней апсиды бенедиктинской церкви в Мюстаире (Граубюнден, Швейцария), между 1165 и 1180 гг.

Таблица 5. Акробатки

- 1 Жонглеры и жонглессы. Канон из Евангелия в библиотеке Гренобля (MS. 41), XIII в.;
- 2 Танец Саломеи. Клеймо бронзовых врат церкви Сан-Дзено в Вероне, около 1100 г.;
- 3 Танец Саломеи. Миссал. Северная Франция, 1323 г. (Гаага, Меерманно-Вестренианский музей, MS. 78. D. 40, f. 108);
- 4 Танец Саломеи. Евангелие. Гельмаргсгаузен (Вестфалия), около 1160 г. (Гнезно, Библиотека капитула, MS. Syng. 2);
- 5 Музыканты и акробатка. Капитель клуатра аббатства Сен-Жорж-де-Бешервиль (Приморская Сена), вторая четверть XII в. (Руан, Музей древностей)

Таблица 6. Акробатки с мечами

- 1 Акробатка с мечом. Капитель кафедрального собора в Модене, начало XII в.;
- 2 Танец Саломеи. Евангелие из аббатства Эдмундсбюри (Восточная Англия), вторая четверть XII в. (Кембридж, Пемброк Колледж, MS. 120, f. 5v);
- 3 Танец Саломеи. Настенная роспись алтаря церкви св. Губерта в Айдсворте (Гэмпшир), около 1330 г.;
- 4 Танец Саломеи. Миниатюра рукописи XII в. (Оксфорд, Бодлеянская библиотека);
- 5 Акробатка. «Смитфильдские декреталии». Лондон, вторая четверть XIV в. (Лондон, Британский музей, Royal MS. 10, E. IV, f. 58)

Таблица 7. Грех танца

- 1 Танец Саломеи. Скульптура северного портала баптистерия в Парме. Работа Бенедетто Антелами, конец XII в.;
- 2 Танец Саломеи. «Морализованная Библия». Франция, конец XIII в. (Лондон. Британский музей, MS. 18719, f. 253b);
- 3 Жонглесса и демон. Псалтирь. Англия, середина XIII в. (замок Бельвуар, коллекция герцога Ратленда, t. 65);
- 4 Аллегория Разнузданности. Сборник с «Психомахией» Пруденция. Англия, конец X в. (Лондон, Британский музей, MS. 24199, f. 18)

Таблица 8. Грех танца

- 1 Демонические животные и акробатка. Капитель церкви Сен-Дени в Амбуазе (Эндр и Луара), XII в.;
- 2 Танцовщица и волейщик. Брунетто Латини «Книга сокровищ». Франция, начало XIV в. (РНБ, Ф. ф. v. III, 4, f. 53)

Таблица 9. Танцоры

- 1 Танцующие жонглеры. Капители северного портала церкви св. Якова в Регенсбурге, между 1180—1220 гг.;
- 2 Танцующий скоморох. Инициал «X». Псалтирь. Новгород, XIV в. (РНБ, Ф.п.1, 3, л. 196 об.);
- 3 Танцующий скоморох. Инициал «X». Псалтирь. Новгород, XIV в. (РНБ, Ф.п.1, 3, л. 93);
- 4 Два жонглера. «Апокалипсис Беатуса». Санто-Доминго-де-Силос в Бургосе (Кастилия), между 1073—1091 гг., миниатюры закончены в 1109 г. (Лондон, Британский музей, MS. Add. 11695, f. 86)

Таблица 10. Акробаты

- 1 Акробат. Медальон архивольты главного портала нартекса церкви Сент-Мадлен в Везеле (Йонна), 1120—1150 гг.;
- 2 Акробаты, музыканты. Рельефы архивольты центрального портала западного фасада церкви Сент-Илэр в Фуссе (Вандея), XII в.;
- 3 Акробат. Скульптура обрамления «портала приоров» собора в Эли (Восточная Англия), около 1135 г.;
- 4 Акробат. Капитель колонны церкви в Санда на о. Готланд, начало XIII в.;
- 5 Акробат. Капитель в клуатре собора Санта-Мариа-ла-Нуова в Монреале (Сицилия), конец XII в.;
- 6 Акробат. Капитель в клуатре собора в Чефалу (Сицилия), вторая половина XII в.;
- 7 Акробат с мечами. «Латинская Библия». Декорирована в Польше Якубом Ежовским между 1484 и 1488 гг. (Краков, Ягеллонская библиотека. Ink. 1734, f. a. 5^o);
- 8 Акробат с киввалами. Псалтирь. Англия, середина XIII в. (замок Бельвуар, коллекция герцога Ратленда, f. 73);
- 9 Акробат. Капитель нефа церкви в Анзи-ле-Дюк (Сона и Луара), первая четверть XII в.

Таблица 11. Групповая акробатика

- 1 Акробаты. Библия. Чехия, XIV в. (Прага, Библиотека Национального музея, XII A 9, f. 17);
- 2 Игрок на фидели и акробат. Консоль на столбе в среднем нефе собора в Эксетере (Девоншир), между 1315 и 1325 гг.;

- 3 Акробаты. Инициал. «Гомилии» Григория Назианзина. Константинополь, XI в. (Турин, Университетская библиотека, С. I 6/16);
- 4 Акробаты. Инициал. «Гомилии» Григория Назианзина. Константинополь, 1062 г. (Рим, Ватиканская библиотека, Cod. gr. 463, f. 184);
- 5 Акробаты с шестом. Инициал. «Гомилии» Григория Назианзина. Константинополь, вторая половина XII в. (Синай, № 339);
- 6 Акробаты на шесте. Инициал. «Гомилии» Григория Назианзина. Константинополь, XI в. (Турин, Университетская библиотека, С. I. 6/16)

Таблица 12. Демонические акробаты

- 1 Питер Брейгель Старший. Падение мага Гермогена. Гравюра Кока по рисунку пером, 1565 г. (Амстердам, Рейкс-музей, кабинет эстампов). Детали;
- 5 Аллегория Высокомерия. Миниатюра из латинской рукописи. Муассак, XI в. (Париж, Национальная библиотека, Cod. lat. 2077, f. 163)

Таблица 13. Эквилибристы

- 1 Девушки на канате жонглируют шариками. Рисунок эпохи Нара. Япония, VIII в.;
- 2 Акробаты на веревке. Капитель церкви Сан-Джорджо-Мартире в Петрелла Тиферина (область Молизе). Италия, XII в.;
- 3 Танцоры на веревке (?). Капитель собора в Отранто (Апулия). Италия, XII в.;
- 4 Демон-канатоходец. Питер Брейгель Старший. Падение мага Гермогена. Гравюра Кока по рисунку пером, 1565 г. (Амстердам, Рейксмузей, кабинет эстампов). Фрагмент;
- 5 Эквилибрист на шаре. Инициал «Т». «Гомилии» Григория Назианзина Константинополь, XI в. (Турин, университетская библиотека, С. I. 6/16, f. 73 v)

Таблица 14. Балансирующие мечами

- 1 Жонглесса и акробат с мечами. Псалтирь и Бревиарий. Франция, вторая четверть XV в. (Кембридж, университетская библиотека, MS. Dd. 5.5, f. 55);
- 2 Балансирование мечами. Псалтирь. Фландрия, первая четверть XIV в. (Оксфорд, Бодлеянская библиотека, MS. Douce, f. 99);
- 3 Балансирование мечом и колесом. «Роман об Александре». Брюгге, 1338–1344 гг. (Оксфорд, Бодлеянская библиотека, MS. 264, f. 78 v);
- 4 Балансирование мечом. Брунетто Латини. «Книга сокровищ». Франция, начало XIV в. (РНБ, Фг. Ф. v. III, 4, f. 59);
- 5 Король, танцующий с мечами. Резьба на деревянном стуле из Блакера. Норвегия, XII в. (Осло, коллекция университета);
- 6 Демон-акробат. Брейгель Старший. Падение мага Гермогена. Фрагмент

Таблица 15. Балансирующие предметами

- 1 Балансирование копьем. Псалтирь. Фландрия, конец XIII в. (Лондон, Британский музей, Burney MS. 345, f. 53);
- 2 Балансирование цилиндром (?). Брунетто Латини. «Книга сокровищ» (РНБ, Фг. F. v. III, 4, f. 13 v);
- 3 Балансирование свечами. Часослов. Фландрия, начало XIV в. (Кембридж, Тринити колледж, MS. 11, 22, f. 148);
- 4 Балансер с кадьльницами. Инициал «Т». «Гомилии» Григория Назианзина. Константинополь, XI в. (Турин, университетская библиотека, С. I. 6/16, f. 6 v);
- 5 Балансирование чашей на шесте. Псалтирь. Фландрия, 1260–1280 гг. (Нью-Йорк, Н. Р. Kraus Catalogue, N 88, f. 82);
- 6 Балансирование чашей и шестом. «Ланселот Озерный». Пикардия, конец XIII в. (Ньюхейвен, университетская библиотека, f. 175)

Таблица 16. Балансирующие предметами

- 1 Балансирование шестом с белкой. Псалтирь. Фландрия, конец XIII в. (Нью-Йорк, библиотека Моргана);
- 2 Балансирование шестом с обезьяной. Часослов. Фландрия, начало XIV в. (Кембридж, Тринити колледж, MS. 11.22, f. 211);
- 3 Балансирующий тарелками. Библия. Франция или Фландрия, конец XIII в. (Сент-Омер, муниципальная библиотека, MS. 5, f. 125);
- 4 Балансирующий тарелкой, музыкант, акробатка. «Роман об Александре» (f. 90);
- 5 Жонглер тарелками. Служебник. Франция, начало XIV в. (Краков, библиотека Чарторыйских, MS. 3204, f. 40);
- 6 Гротескный клирик, балансирующий тарелкой. Лист из Градуала. Кёльн, вторая четверть XIV в. (Вашингтон, Национальная галерея, В-21, 292);
- 7 Бес-жонглер. Брейгель Старший. Падение мага Гермогена. Фрагмент

Таблица 17. Мастера жонглирования

- 1 Кентавр с мечами. Альбом рисунков. Исландия, первая половина XV в.;
- 2 Акробаты и жонглер мечами. Рисунок эпохи Нара. Япония, VIII в.;
- 3 Флейтист и жонглер с мячами и ножами. Тропарь из аббатства Сен-Марсиаль в Лиможе. Гасконь, первая половина XI в. (Париж, Национальная библиотека, MS. lat. 1118, f. 112 v);
- 4 Жонглер шариками. Градуал. Сент-Этьенн в Тулузе, конец XI — начало XII в. (Лондон, Британский музей, Harley MS. 4951, f. 298 v);
- 5 Жонглер, акробат, музыканты. Библия. Риполь? (Каталония), около 1100 г. (Париж, Национальная библиотека, MS. lat. 6, f. 64 v)

Таблица 18. Жонглирующие мячами и ножами

- 1 Давид с музыкантами. Псалтирь. Англия, 1041–1066 гг. (Лондон, Британский музей, Cotton Tiberius C VI, f. 30 v);
- 2 Давид с музыкантом и жонглером. Инициал «В». Августин. «Комментарии к псалмам», ч. 1. Кентербери, около 1070–1100 гг. (Кембридж, Тринити колледж, MS. 5.26, f. 1);
- 3 Хуглары. Фреска из церкви Сан-Хуан-де Бои в Лериде, около 1100 г. (Барселона, Музей искусства Каталонии);
- 4 Группа скоморохов. Инициал «S». Григорий Великий. «Моралии на книгу Иова». Монастырь Сито (Бургундия), первая половина XII в. (библиотека Дижона, MS. 179, f. 5);
- 5 Жонглеры ножами и мячами. Псалтирь. Школа Вердена, около 1081 г. (Тюбинген, университетская библиотека, MS. theol. lat. 358, f. 1 v)

Таблица 19. Жонглирующие предметами

- 1 Жонглер мечами. Роберт де Боррон. «История Грааля». Пикардия, около 1280 г. (Париж, Национальная библиотека, MS. fr. 95, f. 318);
- 2 Жонглер ножами. Псалтирь. Фландрия, первая четверть XIV в. (Оксфорд, Бодлеянская библиотека, MS. Douce 6, f. 93b v);
- 3 Жонглер ножами. Брунетто Латини. «Книга сокровищ». (РНБ, Fr. F. v. III, 4, f. 30 v) Верхний бордюр листа срезан в позднее время;
- 4 Обезьяны жонглируют кольцами. Псалтирь и Бревиарий. Франция, вторая четверть XIV в. (Кембридж, университетская библиотека, MD. Dd. 5.5, f. 253);
- 5 Обезьяна жонглирует ножами, осел с виолой. Бревиарий. Франция или Фландрия, конец XIII в. (Балтимор, Уолтерс галерея, MS. 109, f. 20)

Таблица 20. Дрессировка львов, верблюдов

- 1 Дрессированный верблюд. Инициал. «Гомилии» Григория Назианзина. Константинополь, вторая половина XII в. (Синай, № 339);
- 2 Дрессировка льва. Виллар д'Оннекур. Книга рисунков. Франция, около 1235 г. (Париж, Национальная библиотека, MS. fr. 19093, f. 24);
- 3 Дрессировка льва. «Псалтирь королевы Марии». Восточная Англия, около 1320 г. (Лондон, Британский музей, Royal MS. 2, B. VII, f. 182 v, 183);
- 4 Дрессировка льва. Маргинал рукописи XIV в. (Париж, Национальная библиотека);
- 5 Лев (?) и музыканты. «Псалтирь королевы Марии» (f. 125)

Таблица 21. Дрессированные львы

- 1 Цирковые игры. Барельеф на косяке портала церкви Сан-Мигуэль-де-Лио около Овьедо (Астурия), 842–850 гг.;

- 2 Укротители львов. Капитель церкви Нотр-Дам в Сулаке (Жиронда), XII в.;
- 3 Укротители львов. Капитель нефа церкви св. Мартина в монастыре Фромиста (Кастилия), XII в.;
- 4 Укротитель льва. Капитель собора св. Петра в Женеве, вторая половина XII в.;
- 5 Укротители львов. Капитель церкви в Ла-Бертену (Эндр), первая половина XII в.;
- 6 Лев напал на укротителя. Скульптура центрального портала монастырской церкви Сен-Жиль (Гар), около 1195 г.

Таблица 22. Жонглеры с медведями

Заглавный инициал Библии и его детали. Франция, конец XIII в. (Лондон, Британский музей, Add. MS 38114, f. 5)

Таблица 23. Дрессированные медведи

- 1 Представление с медведем. Утрехтская псалтирь. Реймс, около 830 г. (Утрехт, библиотека университета, Cod. script. eccl. 484, f. 17);
- 2 Представление с медведем. Псалтирь. Кентерберри, начало XIII в. (Париж, Национальная библиотека, MS. lat. 8846, f. 50)

Таблица 24. Дрессированные медведи

- 1 Укротитель медведя. Присциан из Кесарии. «Грамматический трактат». Школа Кентерберри, около 1100 г. (Рим, Ватикан, Rossiana MS. 500, f. 148);
- 2 Дрессировщик медведя. Инициал «А». Иероним. «Комментарии на Книгу Бытия». Школа Кентерберри, около 1120 г. (Кембридж, Тринити колледж, MS. O. 4.7, f. 75);
- 3 Борьба с медведем. Барельеф цоколя центрального портала собора в Сансе, вторая половина XII в.;
- 4 Борьба с медведем, дрессированная обезьяна. Барельефы цоколя северного портала собора в Руане, XIII в.

Таблица 25. Дрессированные медведи

- 1 Укротитель медведя. Капитель церкви Спасителя в Невере (Ньевр). Франция, вторая четверть XII в. (Археологический музей);
- 2 Медведь нападает на укротителя. Мартиролог. Кентерберри, около 1100 г. (Лондон, Британский музей, Arundel MS. 91, f. 47 v);
- 3 Дрессированный медведь. Инициал. «Гомилии» Григория Назианзина. Константинополь, вторая половина XII в. (Синай, № 339);
- 4 Дрессировщик медведя. Псалтирь. Франция или Фландрия, начало XIV в. (Нанси, муниципальная библиотека, MS. 249, f. 158 v);
- 5 Музыкант с медведем. Маргинальный рисунок рукописи XIV в. (Париж, Национальная библиотека);

- 6 Дрессировщик медведя. «Грамматика» Присциана и другие тексты. Северная Франция, начало XIV в. (Лондон, Британский музей, Burney MS. 275);
- 7 Дрессировщик медведя. Скульптура обрамления «портала приоров» собора в Эли (Эссекс, Восточная Англия), около 1135 г.

Таблица 26. Дрессированные медведи. Медведь и обезьяна

- 1 Танец с медведем. «Роман об Александре» (f. 117 v);
- 2 Жонглер тарелкой, медведь на цепи. Там же (f. 76);
- 3 Шуточная сценка с медведем. Медальон витража капеллы замка Ла-Майерай (Нормандия), около 1350 г.;
- 4 Медведь и обезьяна на цепи. Капители «клуатра кордельеров» в Шарльё (Луара), начало XV в.;
- 5 Обезьяна на медведе. «Шесть ветхозаветных пророков и жития восемнадцати святых». Вейнгартен (Баден-Вюртемберг), вторая четверть XIII в. (Нью-Йорк, Публичная библиотека, коллекция Спенсера, MS. 1, f. 7 v);
- 6 Обезьяна на взнузданном медведе. Псалтирь и Часослов. Англия, около 1300 г. (Балтимор, Уолтерс галерея, MS. 102, f. 29 v)

Таблица 27. Медведи-музыканты

- 1 Медведь-музыкант и танцующая обезьяна. Роспись на своде бани во дворце омейядских халифов в Кусейр-Амре (Иордания), 724–743 гг.;
- 2 Медведь с лютней и обезьяна. Миссал. Гнезно, около 1500 г. (Гнезно, библиотека капитула, MS. 139);
- 3 Медведь-музыкант. Там же;
- 4 Медведь с сигнальным рогом. «Антифонарий Олесницкого». Краков, 1423 г. (Краков, библиотека капитула, № 47, f. 242 v)

Таблица 28. Медведи-музыканты

- 1 Медведь-волыньщик с поводыршей (афиша). Гравюра. Аугсбург, 1543 г.;
- 2 Медведь с волынькой. «Великолепный часослов герцога Беррийского» (миниатюристи брата Лимбургги). Франция, 1411–1416 гг. (Шантийи, музей Конде, f. 38 v);
- 3 Медведь-музыкант. «Библия Кенникотт». Ла-Корунья (северо-западная Испания), 1476 г. (Оксфорд, Бодлеянская библиотека, f. 7);
- 4 Медведь-музыкант и акробатка. Медальон архивольта южного портала церкви св. Николая в Барфрестоне (Кент), около 1170 г.

Таблица 29. Медведь и «коза»

- 1 «А ну-тка Мишенька Иваныч». Литография (перевод с гравюры на меди), 1866 г. (частное собрание);
- 2 «Медведь с козую прохлаждаются». Гравюра на дереве, первая половина XVIII в.

Таблица 30. Дрессировщики обезьян в романской скульптуре

- 1 Жонглер с обезьяной. Рельеф в антревольте аркады главного нефа собора в Байё (Кальвадос), 1049–1077 гг.;
- 2 Дрессировщик с обезьяной. Капитель церкви Сен-Жену (Эндр), первая половина XII в.;
- 3 Дрессировщик с обезьяной. Капитель южного портала собора Сен-Лазар в Отене (Сона и Луара), около 1130 г.;
- 4 Поводырь с обезьяной. Капитель в северном приделе церкви Сен-Пьер в Мозаке (Пюи-де-Дом), середина XII в.;
- 5 Вожаки обезьян. Капитель церкви в Сен-Годенс (Верхняя Гаронна), около 1150 г.

Таблица 31. Дрессированные обезьяны

- 1 Юноша с обезьяной. «Роман об Александре» (f. 119 v);
- 2 Юноша с обезьяной. Бревиарий. Лотарингия, после 1302 г. (Лондон, Британский музей, Yates Thomson MS. 8, f. 297 v);
- 3 Дрессировщик с обезьяной. «Псалтирь Лутрелла». Восточная Англия, около 1340 г. (Лондон, Британский музей, MS. 42130, f. 73)

Таблица 32. Трюки обезьян

- 1 Обезьяна на качелях. Жак Лоньон. «Обеты павлина». Северная Франция или Фландрия, около 1350 г. (Нью-Йорк, библиотека Моргана, коллекция У. Глазье, MS. 39, C. 24, f. 126 v);
- 2 Дрессированные обезьяны. Инициалы. «Гомилии» Григория Назианзина. Константинополь, вторая половина XII в. (Синай, № 339);
- 3 Поводырь с обезьянами. Евсевий. «Церковная история Испании». Испания, XV в. (Лиссабон, Национальная библиотека, MS. 121);
- 4 Дрессированные обезьяны. «Псалтирь Тенисона». Англия, около 1284 г. (Лондон, Британский музей, MS. 24686, f. 17 v);
- 5 Обезьяна на детской лошадке. Псалтирь. Фландрия, первая четверть XIV в. (Копенгаген, Королевская библиотека, MS. 3384.8, f. 86 v);
- 6 Обезьяна с кубарем. Там же (f. 185 v);
- 7 Обезьяны на ходулях. «Роман об Александре» (f. 43 v)

Таблица 33. Дрессированные обезьяны

- 1 Обезьяна и жонглеры. Псалтирь. Англия, около 1250 г. (замок Бельвуар, коллекция герцога Ратленда);
- 2 Обезьяна с вазой. Евангелие. Византия, XIII в. (Афон, Cod. 4, f. 6);
- 3 Дрессировщик обезьяны. Легендарий. Северная Франция, конец XIII — начало XIV в. (БАН, F. 403, f. 116 v);

- 4 Обезьяны-танцовщицы. Медальон на тазе. Бронза, инкрустация серебром. Мосул, 1238—1240 гг. (Париж, Лувр);
- 5 Обезьяна, волынщик и танцовщица. Часослов. Фландрия, около 1300 г. (Лондон, Британский музей, Stowe MS. 17, f. 31);
- 6 Танцующие обезьяны. Часослов. Франция или Фландрия, начало XIV в. (Балтимор, Уолтерс галерея, MS. 88, f. 158)

Таблица 34. Обезьяны-пародисты

- 1, 2 Пародийные танцы. «Роман об Александре» (f. 106, 110);
- 3 Птица и обезьяна с трубой. «Флорианская псалтирь». Польша, 1370—1380 гг. (до 1939 г. хранилась в Национальной библиотеке Варшавы, f. 16 v);
- 4 Обезьяны-музыканты. «Антифонарий Олесницкого». Краков, 1423 г. (Краков, библиотека капитула, № 47, f. 241 v)

Таблица 35. Турниры обезьян

- 1 Винсент из Бовэ. «Зерцало историческое». Фландрия, 1350—1352 гг. (Льеж, университетская библиотека, 60E, f. 17);
- 2 Часослов. Фландрия, около 1300 г. (Лондон, Британский музей, Stowe MS. 17, f. 81 v—82);
- 3 Брунетто Латини. «Книга сокровищ» (РНБ, Fr. F. v. III, 4, f. 28 v);
- 4 Обезьяна на лошади. Псалтирь и Часослов. Диоцез Меца, до 1302 г. (Мельбурн, Национальная галерея Виктории, MS 1254/3, f. 61);
- 5 Обезьяны-всадники. Цветная гравюра. Германия, 1460—1480 гг.

Таблица 36. Дрессированные лошади

- 1 «Роман об Александре» (f. 73);
- 2, 3 Там же (f. 96 v);
- 4 танцующая лошадь. «Ланселот Озерный». Франция, начало XIV в. (Лондон, Британский музей, Royal MS. 20, D. IV)

Таблица 37. Дрессированные собаки

- 1 Дрессировка собаки. «Роман об Александре» (f. 69 v);
- 2 Трубоч и собачка. Легендарий (БАН, f. 403, f. 37);
- 3 Дрессированные собачки. Часослов. Фландрия, начало XIV в. (Кембридж, Тринити колледж, MS. 11.22, f. 76);
- 4 Ученая собака. «Роман об Александре» (f. 108);
- 5 Виелист и танцующая собака. Роберт де Блау. Поэтические произведения. Франция, конец XIII в. (Париж, библиотека Арсенала, MS. 5201, f. 125);
- 6 Жонглер и танцующая собака; жонглера с собакой и попугаем. Виллар д'Оннекур. Книга рисунков (f. 26)

Таблица 38. Дрессированные собаки

- 1 Женщина с виолой, танцор и дрессированная собачка. Часослов. Маастрихт (?), около 1300 г. (Лондон, Британский музей, Stowe MS. 17, f. 112);
- 2 Музыкант, ученая собака и петух на ходулях. «Роман об Александре» (f. 91);
- 3 Собака с чашкой для подаяния. Инициал. «Гомилии» Григория Назианзина. Константинополь, вторая половина XII в. (Синай, № 339);
- 4 Шут с собакой. «Молитвенник герцогини Сибиллы Клевской». Нидерланды, первая четверть XVI в. (Мюнхен, Баварская государственная библиотека, Cod. germ. 84, f. 236 v);
- 5 Шут везет собаку. Резьба деревянного сиденья в хоре церкви Сен-Сюльпис в Дисте (Бельгия), конец XV в.;
- 6 Жонглер и ученая собака. Легендарий (БАН, F. 403, f. 63);
- 7 Жонглеры и собака. Там же (f. 20 v)

Таблица 39. Кошки — спутницы шутов

- 1 Шут с котом. Жак Лоньон. «Обеты павлина». (Нью-Йорк, библиотека Моргана, коллекция У. Глазье, MS. 39, G. 24, f. 32);
- 2 Шут с котом. Резьба деревянного сиденья в хоре церкви Сен-Сюльпис в Дисте (Бельгия), конец XV в.;
- 3 Шуты. Брейгель Старший. Праздник дураков. Гравюра, около 1555 г. Фрагмент

Таблица 40. Дрессированные козы и свиньи

- 1 Дрессированный козел и барабанщик. «Роман об Александре» (f. 91 v);
- 2 Жонглер с тарелкой и танцующий козел. Там же (f. 130);
- 3 Танцующая свинья. Там же (f. 124 v)

Таблица 41. Ручные зайцы

- 1 Жонглеры с обезьяной и зайцем. Инициал «Н». Григорий Великий. «Морали на книгу Иова». Монастырь Сито (Бургундия), первая половина XII в. (библиотека Дижона, MS. 173, f. 66);
- 2 Скоморох с зайцем. Инициал «Р». Микулино евангелие. Новгород, XIV в. (БАН, 34.5.20, л. 152 об.);
- 3 Собака и зайцы в капюшоне. «Псалтирь из Горлестона» (Суффолк). Восточная Англия, около 1310–1325 гг. (Лондон, Британский музей, MS. 49622, f. 202 v);
- 4 Заяц в капюшоне. Псалтирь и Часослов. Диоцез Меца, до 1302 г. (Оксфорд, Бодлеянская библиотека, MS. Douce 118, f. 97);
- 5 Собака преследует зайца; собака бежит к капюшону. Псалтирь и Часослов. Диоцез Меца, до 1302 г. (Мельбурн, Национальная галерея Виктории, MS. 1254/3, f. 94, 42)

Таблица 42. Фокусники

- 1 Планета Луна и ее «дети». Рисунок пером в «Домашней книге». Замок Вольфегге в Швабии, около 1480 г.;
- 2 Фокусники (?). Капитель южного портала церкви францисканцев в Зальцбурге, начало XIII в.;
- 3 Иероним Босх. Шарлатан. 1475–1480 гг. (Сен-Жермен-ан-Ле, городской музей)

Таблица 43. Фокусники

- 1 Фокусник с группой зрителей у мельницы. Гравюра на дереве из книги «Влияние планет», 1470 г. (хранилась в Кабинете гравюр в Берлине). Фрагмент;
- 2–4 Демоны-фокусники. Брейгель Старший. Падение мага Гермогена. Фрагменты;
- 5 Фокусники (?). Бrevиарий. Лотарингия, до 1304 г. (Верден, муниципальная библиотека, MS. 107, f. 99 v);
- 6 «Псалтирь Лутрелла» (f. 157 v)

Таблица 44. Заклинатели змей

- 1 Хлудовская псалтирь. Византия, IX в. (ГИМ, № 129Д, л. 56);
- 2 Инициалы. «Гомилии» Григория Назианзина. Константинополь, XI в. (Турин, университетская библиотека, Cod. C. I. 6, f. 67, 68);
- 3 Борцы со змеями (?). Капитель нефа церкви Сен-Мартен в монастыре Фромиста (Кастилия), XII в.;
- 4 Фокусник. Петрарка. «Лекарства от превратностей судьбы». Гравюра на дереве. Аугсбург, 1539 г.

Таблица 45. Кукольные театры

- 1 Марионетчики. Геррада Ландсбергская. «Сад радостей». Эльзас, 1167–1195 гг. (копия);
- 2 Кукольная комедия. Адам Олеарий. «Описание путешествия в Московию». Рисунок издания 1656 г.;
- 3 Демон-кукольник. Брейгель Старший. Падение мага Гермогена. Фрагмент

Таблица 46. Кукольный театр

1. 2 Легендарий (БАН, F. 403, f. 47, 101 v);
- 3 «Роман об Александре» (f. 76);
- 4 Там же (f. 54 v)

Таблица 47. Жизнь жонглеров

- 1 Нищий с обезьянами. Бrevиарий. Франция или Фландрия, начало XIV в. (Оксфорд, Бодлеянская библиотека, MS. Laud. lat. 84, f. 227);

- 2 Нищий с обезьяной, слепец с собакой-поводырем. Псалтирь и Часослов. Фландрия, начало XIV в. (Балтимор, Уолтерс галерея, MS. 82, f. 207);
- 3 Музыканты. «Роман об Александре» (f. 180 v);
- 4 Калеки. Гравюра XVII в. по рисунку Иеронима Босха. Фрагмент;
- 5 Арфист. «Ланселот Озерный». Пикардия, конец XIII в. (Ньюхейвен, библиотека университета, f. 209)

Таблица 48. Жизнь жонглеров

- 1 Труппа шпильманов. Рисунок в «Домашней книге». Замок Вольфегте, около 1480 г.;
- 2 Хуглар прибывает в замок. «Кантиги святой Марии». Испания, 1275–1284 гг. (Мадрид, библиотека Эскориала, MS. T. j. 1, песнь 194);
- 3 Хуглар выступает в замке. Там же;
- 4 На хуглара нападают разбойники. Там же

Таблица 49. Места выступлений жонглеров

- 1 Мастер в лавке, менестрель с виолой («вывеска сапожника»). Каменный рельеф из дома в Клюни, первая половина XII в. (музей Клюни);
- 2 Музыканты. Жемельон. Медь, выемчатая эмаль. Лимож, вторая половина XIII в. (Париж, музей Клюни);
- 3 Парижский мост. «Житие св. Дионисия». Париж, начало XIV в. (Париж, Национальная библиотека, MS. fr. 2092, t. III, f. 8 v)

Таблица 50. Жонглеры на мостах

- 1 Парижский мост. «Житие св. Дионисия» (Париж, Национальная библиотека, MS. fr. 2092, t. III, f. 33 v);
- 2 Там же (t. I, f. 4 v)

Таблица 51. Музыканты

- 1 Свадебное шествие. «Роман об Александре» (f. 105);
- 2 Выход королевы. Там же (f. 172)

Таблица 52. Придворные жонглеры

- 1 Альфонс X Мудрый среди своих писцов, музыкантов и певцов. «Кантиги святой Марии». (Мадрид, библиотека Эскориала, MS. T. j. 1, заглавный лист);
- 2 Маркграф Оттон Бранденбургский играет в шахматы с дамой. Песенник. Цюрих, около 1330–1340 гг. (Гейдельберг, университетская библиотека, Pal. Germ. 848);
- 3 Миннезингер Генрих Фрауенлоб с музыкантами. Там же (f. 399)

Таблица 53. Военные музыканты

- 1 Военная музыка. «Роман об Александре» (f. 149 v);
- 2 Военные музыканты. Там же (f. 153)

Таблица 54. Места выступлений жонглеров

- 1 Посвящение в рыцари. Бенуа де Сен-Мор. «Роман о Трое». Франция, XIV в. (Париж, Национальная библиотека, MS. fr. 782, f. 161);
- 2 Хуглары танцуют в храме. «Кантиги святой Марии». (Мадрид, библиотека Эскориала, MS. T. j. 1, песнь 5);
- 3 Клирик-«музыкант» и пляшущая женщина. Часослов. Маастрихт (?), около 1300 г. (Лондон, Британский музей, Stowe MS. 17, f. 38)

Таблица 55. Музыканты в пути

- 1 Крестоносцы покидают город. Фреска часовни тамплиеров в Крессаке (Шаранта), 1170–1180 гг.;
- 2 Шут наигрывает на дудке. «Антифонарий Адама из Бендкова». Вавель, 1451–1457 гг. (t. II, f. 52 v);
- 3 Кастильский и арабский музыканты. «Кантиги святой Марии». Испания, XIII в. (Мадрид, библиотека Эскориала, MS. j. b. 2, песнь 120);
- 4 Акробатка и музыкант. Капитель в обходной галерее собора в Цюрихе, около 1200 г.

Таблица 56. Хороводы

- 1 Придворные танцы. «Роман об Александре» (f. 172 v);
- 2 Хоровод («все дышащее да хвалит Господа»). Фреска церкви св. Гавриила в Лесново. Сербия, 1341–1349 гг.

Таблица 57. Фарандола

- 1 «Роман об Александре» (f. 172 v);
- 2 Там же (f. 97 v);
- 3 Придворные танцы. Там же (f. 175)

Таблица 58. Фарандола

- 1 Придворные танцы. «Роман об Александре» (f. 175);
- 2 Кароль. «Псалтирь королевы Марии» (f. 196 v — 197);
- 3 Фарандола. «Псалтирь Лутрелла» (f. 164 v)

Таблица 59. Танцы

- 1 Фарандола. Тит Ливий. «Декады». Франция, рубеж XIV–XV вв. (библиотека Женевы, fr. 77, f. 9);

- 2 Питер Брейгель Старший. Кермесса св. Георгия. Гравюра, 1559–1560 гг. (?) (Лондон, Британский музей);
- 3 Брейгель. Кермесса св. Георгия. Деталь

Таблица 60. Танцы

- 1 Мореска. «Дом с золотой крышей» в Инсбруке. Раскрашенная скульптура Никлауса Тюринга из Меммингена, около 1500 г.;
- 2 Пляска среди яиц. Гравюра Мартена де Воса, XVI в. (Нью-Йорк, Публичная библиотека)

Таблица 61. Танцовщица

Деталь браслета. Серебро, гравировка, чернь, позолота. Первая треть XIII в. Клад из Старой Рязани (Рязанский историко-архитектурный музей-заповедник)

Таблица 62. Ряженые

- 1 Придворный маскарад. «Роман об Александре» (f. 181 v);
- 2 Ряженые. Там же (f. 21 v);
- 3 Ряженный козлом. Там же (f. 117 v)

Таблица 63. Ряженые оленем

- 1 Роберт де Боррон. «История Грааля» (Париж, Национальная библиотека, MS. fr. 95, f. 261);
- 2 Часослов. Франция или Фландрия, начало XIV в. (Балтимор, Уолтерс галерея, MS. 88, f. 156 v);
- 3 «Роман об Александре» (f. 70);
- 4 Ряженный оленем и жонглер тарелками. Легендарий (БАН, F. 403, f. 158 v);
- 5 Ряженный оленем и музыкант. Легендарий (БАН, F. 403, f. 61 v)

Таблица 64. Ряженые

- 1 Акробат в маске. Капитель колонны церкви в Тингстеде (Готланд), начало XIII в.;
- 2 Ряженный волком. Легендарий (БАН, F. 403, f. 180 v);
- 3 Ряженный волком и демон-музыкант. Легендарий (БАН, F. 403, f. 47 v);
- 4 Псоглавцы. «Роман об Александре» (f. 71 v);
- 5 Ряженный обезьяной. Псалтирь и Часослов. Диоцез Меца, до 1302 г. (Мельбурн, Национальная галерея Виктории, MS. 1254/3, f. 128);
- 6 Человек, покрытый листвой. Библия. Северная Франция, конец XIII в. (Лондон, Британский музей, MS. 38114, f. 67 v);
- 7 Куртуазные сцены. Гребень. Слоновая кость. Франция, вторая половина XV в. (Лондон, Музей Виктории и Альберта)

Таблица 65. Ряженные демонами

- 1 «Книга Шембарта». Нюрнберг, 1539 г. (Нюрнберг, городская библиотека, MS. Notica Kupfer 444, f. 77);
- 2 Там же (f. 78);
- 3 Там же (f. 79);
- 4 Там же (f. 82)

Таблица 66. Ряженные демонами

- 1 Роберт де Боррон. «История Грааля» (Париж, Национальная библиотека, MS. fr. 95, f. 199 v);
- 2 «Роман об Александре»;
- 3 Ряженный демоном, музыкант с барабаном и флейтой. Легендарий (БАН, F. 403, f. 156);
- 4 Адская пасть. Мистерия Якоба Руофа «Игра в винограднике». Миниатюра рукописи, 1539 г. (городская библиотека Вадяна, Санкт-Галлен);
- 5 Адская пасть. Там же

Таблица 67. «Комические» демоны

- 1 Ад. Августин. «Град божий». Фландрия, 1420—1430 гг. (Брюссель, Королевская библиотека, MS. 9006, f. 265 v);
- 2 Черт-кузнец. Легендарий (БАН, F. 403, f. 155);
- 3 Черт с оленьими рогами. Легендарий (БАН, F. 403, f. 150);
- 4 Сошествие во ад. «Псалтирь из Солсбери». Начало XIV в. (Париж, Национальная библиотека, MS. lat. 765, f. 15)

Таблица 68. Ряженные

- 1 Шаривари. «Роман о Фовеле». Франция, 1322—1328 гг. (Париж, Национальная библиотека, MS. fr. 146, f. 34);
- 2 Актеры в масках. Теренций. «Комедии». Париж, около 1415 г. (Париж, библиотека Арсенала, MS. 664, f. 1)

Таблица 69. Календарные празднества

- 1 Ловля бабочек. «Роман об Александре» (f. 132 v);
- 2 Игра в короля. Там же (f. 74);
- 3 Крестьянский праздник. Гравюра Николаса Мелдемана, около 1500 г.

Таблица 70. Календарные празднества

- 1 Пародийные похороны. «Роман об Александре» (f. 129);
- 2 Пародийные похороны. Там же (f. 74);

- 3 Мужчина верхом на бочке. Керамическая статуэтка, первая треть XIII в. Изыславль (с. Городище Шепетовского р-на Хмельницкой обл.) (Гос. Эрмитаж)

Таблица 71. Борцы

- 1 Виллар д'Оннекур. Книга рисунков (f. 14 v);
- 2 Инициал. «Гомилии» Григория Назианзина. Константинополь, XI в. (Турин, университетская библиотека, Cod. C. I. 6, f. 11);
- 3 Часослов. Маастрихт (?), около 1300 г. (Лондон, Британский музей, Stowe MS. 17, f. 120 v—121);
- 4 Скульптура западного портала церкви Нотр-Дам в Пуатье (Вьенна), первая половина XII в.;
- 5 Скульптура на столбе портала в интерьере церкви в Суйаке (Ло), первая половина XII в.

Таблица 72. Силовые состязания

- 1 Борьба. Маргинал рукописи XIV в. (Париж, Национальная библиотека);
- 2 Борьба. «Псалтирь королевы Марии» (f. 161 v);
- 3 Перетягивание. «Роман об Александре» (f. 100);
- 4 Перетягивание. Псалтирь. Англия, около 1250 г. (замок Бельвуар, коллекция герцога Ратленда, f. 65 v);
- 5 Перетягивание. Там же (f. 69 v);
- 6 Перетяги. Инициал «Н». Микулино евангелие. Новгород, XIV в. (БАН, 34.5.20, л. 5);
- 7 Метатель камня. Псалтирь и Часослов. Северная Франция, начало XIV в. (Аррас, музей диоцеза, MS. 47, f. 31)

Таблица 73. Состязания в ловкости

- 1 Прыжки. «Роман об Александре» (f. 93);
- 2 Прыжок с шестом. Там же (f. 126);
- 3 Игра с качелями. Там же (f. 78 v);
- 4 Балансирование на партнере. Часослов. Маастрихт (?), начало XIV в. (Принстон, музей университета, MS. 44—18, f. 183)

Таблица 74. Ходули

- 1 Юноши на ходулях. «Роман об Александре» (f. 65);
- 2 Человек на ходулях. Жак Лоньон. «Обеты павлина» (Нью-Йорк, библиотека Моргана, коллекция У. Глазье, MS. 39, C. 24, f. 64);
- 3 Борьба на ходулях. «Роман об Александре» (f. 123)

Таблица 75. Балансирование

- 1 Юноша балансирует на жерди. «Роман об Александре» (f. 98);
- 2 Упражнение в ловкости. Там же (f. 86);
- 3 Ловля губами висящего предмета. «Псалтирь королевы Марии» (f. 166 v)

Таблица 76. Состязания в меткости

- 1 Лучники стреляют в перчатку (БАН, F. 403, f. 122);
- 2 Великан перед замком. Стрельба из лука в фигуру петуха. «Смитфилдские декреталии». Лондон, вторая четверть XIV в. (Лондон, Британский музей, Royal MS. 10, E. IV, f. 89);
- 3 Игра с гусем. Роберт де Боррон. «История Грааля» (Париж, Национальная библиотека, MS. fr. 95, f. 321);
- 4 Стрельба в петуха. «Псалтирь королевы Марии» (f. 161)

Таблица 77. Квинтана

- 1 «Роман об Александре» (f. 82 v);
- 2 Там же (f. 82 v);
- 3 Легендарий (БАН, F. 403, f. 111);
- 4 Живая мишень. «Роман об Александре» (f. 100)

Таблица 78. Военные игры

- 1 Водяная мишень. «Роман об Александре» (f. 56);
- 2 Мишень на воде. Там же (f. 89);
- 3 Рыцарский турнир на воде. «Псалтирь королевы Марии» (f. 159);
- 4 Единоборство. Легендарий (БАН, F. 403, f. 148);
- 5 Шуточный турнир. Брунетто Латини. «Книга сокровищ» (РНБ, Fr. F. v. III, 4, f. 26 v)

Таблица 79. Пародийные турниры

- 1 Крестьянский турнир. Рисунок. Германия, XV в. (собрание университета в Эрлангене);
- 2 Пародийный турнир. Часослов. Северная Франция, четвертая четверть XV в. (Франкфурт-на-Майне, частная коллекция, f. 48);
- 3 Пародийный турнир. «Бревиарий Гримани» (миниатюрист Ханс Мемлинг). Брюгге, около 1478 г. (Венеция, Марчиана)

Таблица 80. Игры с мячом

- 1 Ручной мяч. «Ланселот Озерный». Франция, начало XIV в. (Лондон, Британский музей, Royal MS. 20, D. IV);

- 2 Лапта. Ларец. Слоновая кость. Франция, середина XIV в. (Лувр);
- 3 Лапта. Песенник. Франция, рубеж XIII—XIV вв. (библиотека медицинского факультета университета Монпелье, MS. N. 196, f. 87 v);
- 4 Лапта. Календарь из Часослова. Фландрия, около 1300 г. (Лондон, Mrs. Rosy Schilling);
- 5 Игра в мяч клюшками. Легендарий (БАН, F. 403, f. 21);
- 6 Игра в мяч (шутка). Там же (f. 24 v)

Таблица 81. Подвижные игры

- 1 Игра в шары. «Роман об Александре» (f. 63);
- 2 Кегли. Песенник (библиотека медицинского факультета университета Монпелье, MS. N. 196, f. 231 v);
- 3 Кегли. «Псалтирь королевы Марии» (f. 167);
- 4 Обезьяна играет в кегли. «Псалтирь Луи л'Ютэна». Турне, 1315 г. (Турне, ризница кафедрального собора, f. 28 v);
- 5 Игра с кубарем. «Псалтирь королевы Марии» (f. 164)

Таблица 82. Жмурки

- 1 «Роман об Александре» (f. 130);
- 2 Там же (f. 125 v);
- 3 Игра с котелком Там же (f. 44)

Таблица 83. «Лягушка посредине», «горячая рука»

- 1 «Лягушка посредине». Песенник (библиотека медицинского факультета университета Монпелье, MS. N. 196, f. 88);
- 2 «Лягушка посредине». Часослов. Северная Франция, конец XIII в. (Париж, Национальная библиотека, MS. lat. 14284, f. 63);
- 3 «Горячая рука», «лягушка посредине». Плакетки диптиха. Слоновая кость. Париж, вторая половина XIV в. (Лувр);
- 4 «Горячая рука». Псалтирь и Бревиарий. Франция, вторая четверть XIV в. (Кембридж, университетская библиотека, MS. Dd. 5.5, f. 280);
- 5 Игра с выбрасыванием пальцев. «Роман об Александре» (f. 98)

Таблица 84. Петушиные бои

- 1 Капитель собора Сен-Лазар в Отене (Сона и Луара), около 1130 г.;
- 2 «Роман об Александре» (f. 99 v);
- 3 Там же (f. 50);
- 4 Петух-победитель. Там же (f. 89)

Таблица 85. Схватки с баранами

- 1 Бой баранов. Готье Мап. «Святой Грааль». Турне, 1351 г. (Париж, библиотека Арсенала, MS. 5218);
- 2 Нападение барана. «Псалтирь Ги де Дампьера». Фландрия, конец XIII в. (Брюссель, Королевская библиотека, MS. 10607, f. 42 v);
- 3 Баран нападает на женщину. Легендарий (БАН, F. 403, f. 171 v);
- 4 Обезьяна и баран. Готье Мап. «Святой Грааль» (Париж, библиотека Арсенала, MS. 5218, f. 55)

Таблица 86. Зимние развлечения

- 1 Конькобежец; салазки из челюсти животного. Псалтирь с календарем. Фландрия, первая четверть XIV в. (Оксфорд, Бодлеянская библиотека, MS. Douce 5, f. 2);
- 2 Питер Брейгель Старший. Конькобежцы перед воротами св. Георгия в Антверпене. Гравюра, 1559 г. (Брюссель, библиотека Альберта I). Фрагмент

Таблица 87. Шуты

- 1 Капитель в южном трансепте кафедрального собора в Уэльсе (Англия), первая четверть XIII в.;
- 2 Безумец с виолой. «Флорианская псалтирь» (f. 18 v);
- 3 Шут с вольнкой. Капитель музея в Ангулеме (Шаранта), XV в.;
- 4 Шут-лютист. Живопись в церкви Херкеберга (Уппланд, Швеция), вторая половина XV в.;
- 5 «Римский бревиарий», вторая половина XV в. (Париж, библиотека Арсенала, MS. 101, f. 306 v);
- 6 Инициал «Е». Английские статуты 1495 г. Англия, рубеж XV—XVI вв. (Оксфорд, Бодлеянская библиотека, MS. Hatton 10, f. 43);
- 7 Демон в облике шута. «Часослов Екатерины Клевской». Утрехт, вторая четверть XV в. (Нью-Йорк, библиотека Моргана)

Таблица 88. Шуты

- 1 Шут пародирует рыцаря. Легендарий (БАН, F. 403, f. 19 v);
- 2 Шут. «Псалтирь Лутрелла» (f. 167);
- 3 Св. Иоанн осужден на изгнание императором Домицианом. Апокалипсис. Англия или Северная Франция, конец XIII в. (Москва, РФБ, Отдел рукописей, альбом вырезанных миниатюр, № 1678);
- 4 Давид спорит с безумцем. Псалтирь. Восточная Англия, начало XIV в. (Оксфорд, Бодлеянская библиотека, MS. Ashmole 1523, f. 66);
- 5 Безумец. Псалтирь. Фландрия, конец XIII в. (Лондон, Британский музей, Burney MS. 345, f. 70)

Таблица 89. Обсценные шутки

- 1 Площадная шутка. «Роман об Александре» (f. 56);
- 2 Непристойная шутка. Гимны в честь Девы Марии. Фландрия, около 1300 г. (Париж, частная коллекция, f. 134);
- 3 Часослов. Франция или Фландрия, начало XIV в. (Брюссель, Королевская библиотека, MS. 9391, f. 93);
- 4 Легендарий (БАН, F. 403, f. 194 v);
- 5 Там же (f. 142 v);
- 6 Там же (f. 83 v);
- 7 Балаганная сценка. Там же (f. 163 v);
- 8 Балаганная сценка. Там же (f. 23);
- 9 Шут. Роспись церкви в Вендельсе (Уппланд, Швеция), 1451–1452 гг.;
- 10 Шут над символом мира. Резьба деревянного сиденья в хоре церкви Сен-Северин в Бордо, XV в.

Таблица 90. Пляски шутов

- 1 «Роман об Александре» (f. 78);
- 2 Там же (f. 51 v),
- 3 Там же (f. 84 v)

Таблица 91. Праздники дураков

- 1 Пляска шутов. Легендарий (БАН, F. 403, f. 133);
- 2 Шутовской король. «Псалтирь из Горлестона» (f. 125);
- 3 Питер Брейгель Старший. Праздник дураков. Гравюра, около 1555 г.

Таблица 92. Епископы дураков

- 1 Брейгель Старший. Праздник дураков. Фрагмент;
- 2 Шутовской епископ. «Ланселот Озерный». Пикардия, конец XIII в. (Ньюхейвен, библиотека университета, f. 104 v);
- 3 Епископ на ходулях. Часослов. Северная Франция, первая четверть XIV в. (Балтимор, Уолтерс галерея, MS. 90, f. 153);
- 4 Пародийный епископ. Инициал «S». «Роман об Александре» (f. 128);
- 5 Питер Брейгель Старший. Лухигиa. Рисунок, 1557 г. (Брюссель, Королевская библиотека). Фрагмент

Таблица 93. Карнавал в Нюрнберге

- 1 «Книга Шембарта». Нюрнберг, XVI в. (Оксфорд, Бодлеянская библиотека, MS. Douce 346, f. 183);
- 2 Танец мясников на нюрнбергском карнавале. «Книга Шембарта». Нюрнберг, XVI в.

Таблица 94. Карнавальные корабли

- 1 Корабль дураков на карнавале в Нюрнберге. «Книга Шембарта». Нюрнберг, 1539 г. (Нюрнберг, городская библиотека, MS. Norica Kupfer 444);
- 2 Корабль дураков. Там же;
- 3 Карнавал в Нюрнберге. Там же

Таблица 95. Карнавал в Нюрнберге

- 1 «Ад-крепость». «Книга Шембарта». Нюрнберг, 1539 г.;
- 2 Карнавальный слон. Там же;
- 3 Гигант на карнавале. Там же;
- 4 Гигант на карнавале. «Книга Шембарта». Нюрнберг, XVI в.

Таблица 96. Карнавал в Нюрнберге

- 1 «Ад-пушка». «Книга Шембарта». Нюрнберг, 1539 г.;
- 2 Карнавальный «ад» с купеческими лавками. Там же;
- 3 «Ад» в образе «мельницы дураков». Там же;
- 4 «Ад» в виде «беседки любви». Там же

Таблица 97. Карнавал в Нюрнберге

- 1 «Ад» на нюрнбергском карнавале «Книга Шембарта». Нюрнберг, 1539 г.;
- 2 Дураки, попадающие в сеть. Там же;
- 3 Колесо Фортуны. Там же;
- 4 Печь для дураков. Там же

Таблица 98. Карнавательные мотивы в нидерландской живописи

- 1 Питер Брейгель Младший (?). Ярмарка с театральным представлением (Гос. Эрмитаж). Фрагмент;
- 2, 3 Питер Брейгель Старший. Битва Карнавала с Великим Постом. 1559 г. (Вена. Художественно-исторический музей). Фрагменты

Таблица 99. Скоморохи-идолопоклонники

- 1 Языческие игрища вятичей. Радзивилловская (Кенигсбергская) летопись, конец XV в. (БАН, л. 6 об.);
- 2 Поклонение идолу Навуходоносора. Библия. Риполь? (Каталония), около 1100 г. (Париж, Национальная библиотека, MS. lat. 6, f. 64 v);
- 3 Поклонение идолу Навуходоносора. «Апокалипсис Беатуса». Валькавадо, 970 г. (Вальядолид, библиотека университета, f. 199 v);
- 4 Танец Саломеи. Св. Ансельм. «Книга размышлений и молитвословий». Англия, около 1150 г. (Оксфорд, Бодлеянская библиотека, MS. Auct. D. 2.6, f. 166 v)

Таблица 100. Поругание Христа

- 1 Псоглавцы издеваются над Христом. Хлудовская псалтирь. Византия, IX в. (Москва, ГИМ, № 129Д, л. 19 об.);
- 2 Земная жизнь Христа. Икона. Новгород, начало XV в. (Новгородский историко-художественный музей). Фрагмент;
- 3 Поругание Христа. Живопись костела св. Троицы в Люблине, 1418 г.;
- 4 Скрипач-иудей и плясунья. Языческий жрец сжигает священные книги. Легендарий (БАН, Ф. 403, f. 3)

Таблица 101. Жонглеры — возбудители грехов

- 1 Жонглер, демон и блудница. Капитель нефа церкви Сент-Мадлен в Везеле (Йонна), 1120–1150 гг.;
- 2 Жонглер и дьявол-флейтист. Капитель нефа монастырской церкви в Анзи-ле-Дюк (Сона и Луара), первая четверть XII в.;
- 3 Музыкант и любовники. Гвидо Фаба. «Сумма пороков». XIII в. (Париж Национальная библиотека, MS. lat. 8652 A, f. 51 v)

Таблица 102. Жонглеры — возбудители грехов

Музыкант, акробат, женщина на драконе; арфисты и обезьяна. Капители нефа церкви в Ла-Шез-ле-Виконт (Вандея), XII в.

Таблица 103. Жонглеры-чародей

- 1 Иероним Босх. Страшный суд (Вена, Галерея Академии изобразительных искусств). Фрагмент;
- 2 Трубоч и дракон. Легендарий (БАН, Ф. 403, f. 99 v);
- 3 Вольничик и демон. «Псалтирь из Горлестона» (f. 57)

Таблица 104. Скоморохи-демоны

- 1 Черная месса. Иероним Босх. Искушение св. Антония. Между 1490–1505 гг. (Лиссабон, Национальный музей старого искусства). Фрагмент;
- 2 Брейгель Старший. Падение мага Гермодена

Таблица 105. Бесы-скоморохи

- 1 Исакий пляшет под музыку бесов. Радзивилловская (Кенигсбергская) летопись, конец XV в. (БАН, л. 112);
- 2 Инициал «R». «Житие св. Дунстана». Кентерберри, около 1090 г. (Лондон, Британский музей, Arundel MS. 16, f. 2)

Таблица 106. Демонические музыканты

- 1 Козел-арфист. Каменный рельеф из Нотр-Дам-де-ла-Регль, начало XII в. (Лимож, муниципальный музей);
- 2 Демоны-музыканты. Капитель крипты кафедрального собора в Кентерберри, 1115–1125 гг.;
- 3 Демон-музыкант. Капитель из Клони, середина XII в. (музей в Шалон-сюр-Сон);
- 4 Бык с виолой. Капитель галереи клуатра церкви св. Марии в Эстани (Каталония), около 1133 г.

Таблица 107. Демонические музыканты

- 1 Сбор винограда и лиса с трубой. Деталь инициала. «Декреталии». Кентерберри, первая четверть XII в. (Лондон, Британский музей, MS. Cotton Claudius E. IV, f. 49);
- 2 Демоны-музыканты. Инициал «N». Рукопись школы Кентерберри, XII в. (Кембридж, колледж св. Иоанна, MS. 8, f. 164);
- 3 Демоны-музыканты. Медальон архивольта южного портала церкви св. Николая в Барфрестоне (Кент), около 1170 г.;
- 4 Жонглесса с обезьяной, животные-музыканты, скупец с мощной. Капитель нефа церкви в Кэно (Мен и Луара), вторая половина XII в.;
- 5 Монстр с волынккой. Резьба на деревянном сиденье хора. Кёльн, кафедральный собор св. Петра, вторая четверть XIV в.;
- 6 Животные-музыканты. Псалтирь. Тироль (?), 1270 г. (Вена, Национальная библиотека, Cod. 1898, f. 66 v)

Таблица 108. Сирены

- 1 «Псалтирь Луи л'Ютэна». Турне, 1315 г. (Турне, ризница собора, f. 104);
- 2 Легендарий (БАН, F. 403, f. 20);
- 3 Сирена-рыба балансирует копьём. Псалтирь. Фландрия, около 1260–1280 гг. (Нью-Йорк, Н. Р. Kraus Catalogue, N 75, 88, f. 34);
- 4 Гибридный музыкант и танцовщица. Псалтирь. Париж, 1260–1270 гг. (БАН, Q N 188, f. 28 v);
- 5 Сирена с младенцем и обезьяна. «Псалтирь Тенисона» (Лондон, Британский музей, MS. 24686, f. 13);
- 6 Сирена и скоморохи. Роспись костела св. Якуба в Мероницах (пов. Енджеюв), около 1330 г. Фрагмент

Таблица 109. Гротескные музыканты

- 1 Инициал «D» и жонглер с виолой. Бревиарий. Аррас, XIV в. (Аррас, библиотека);
- 2 Гротескные музыканты, трубач, танцовщица. «Peterborough Psalter». Восточная Англия, около 1300 г. (Брюссель, Королевская библиотека, MS. 9961–62, f. 26);

- 3 Певцы-клирики и гротескные музыканты. «Псалтирь из Арундела», XIV в. (Лондон, Британский музей, Arundel MS. 83, f. 63 v)

Таблица 110. Кентавры-музыканты

- 1 Кентавры-музыканты Матфре Эрменгау «Бревиарий любви». Каталония, начало XIV в. (РНБ, Исп. F. v XIV, N 1, f. 1);
- 2 Кентавр с виолой. Легендарий (БАН, F. 403, f. 184),
- 3 Кентавр-музыкант и танцовщица. Миниатюра рукописи XIV в. (Британский музей)

Таблица 111. Кентавры-музыканты

- 1 Кентавр-волыньщик. Матфре Эрменгау. «Бревиарий любви». (РНБ, Исп. F. v. XIV, N 1, f. 6 v);
- 2 Кентавр музыкант и обезьяна. Резьба на деревянном сиденье хора. Кёльн, собор св. Петра, вторая четверть XIV в.;
- 3 Гибридный музыкант и танцовщица. Бревиарий. Фландрия (район Гента), XIV в. (Лондон, Британский музей, MS. Add. 29253, f. 345)

Таблица 112. Жонглеры в преисподней

- 1 Страшный суд. Тимпан западного портала церкви Сен-Фуа в Конке (Аверон), конец XI в.;
- 2 Демонические животные и акробатка. Капитель церкви Сен-Дени в Амбуазе (Эндр и Луара), XII в.;
- 3 Легенда о короле Дагоберте. Рельефы на гробнице Дагоберта в церкви Сен-Дени (Париж). Работа Пьера де Монтрейля, 1263–1264 гг.;
- 4 Танцующий скоморох. Инициал «X». Псалтирь. Новгород, XIV в. (РНБ, F. п. 1, 3, л. 196 об.)

Таблица 113. Музыкальный ад

- 1, 2 Иероним Босх. Алтарь «Сады земных наслаждений». 1500–1510 гг. Правая створка (Мадрид, Прадо). Фрагменты;
- 3 Страшный суд (Брюгге, муниципальный музей). Фрагмент

Таблица 114. Благочестивые скоморохи

- 1 Легенда об апостоле Фоме. Скульптура тимпана портала церкви Нотр-Дам в Семюре (Кот-д'Ор), третья четверть XIII в.;
- 2 «Жонглер Богоматери». Миниатюра рукописи XIII в. (Париж, библиотека Арсенала, MS. 3516);
- 3 Чудо, сотворенное Богоматерью. «Кантиги святой Марии» (Мадрид, библиотека Эскориала, MS. T. j. 1, песнь 8);

- 4 Ант скоморох. Роспись Успенской церкви в с. Мелетово под Псковом. Западная стена, 1465 г.

Таблица 115. Священная музыка

- 1 Любовная пара и Эрос на дереве. Часослов. Фландрия, около 1300 г. (Лондон, Британский музей, Stowe MS. 17, f. 273);
- 2 Орфей и Эвридика. Овидий. «Метаморфозы». Франция, XIV в. (Лион, библиотека);
- 3 Христос во славе. Инициал «Е» к псалму 80. «Псалтирь из Горлестона» (f. 107b);
- 4 Христос во славе. Инициал «Е» к псалму 80. Псалтирь из Бромхолмского монастыря (Норфолк), начало XIV в. (Оксфорд, Бодлеянская библиотека, MS. Ashmole 1523, f. 99)

Таблица 116. Священная и греховная музыка

- 1 Апокалипсические старцы. Скульптура архивольта «Портала Славы» собора в Сант-Яго-де-Компостела. Мастер Маттео, 1166–1188 гг.;
- 2 Музицирующие старцы. Капитель клуатра аббатства Сен-Жорж-де-Бошервиль (Приморская Сена), вторая четверть XII в. (Руан, Музей древностей);
- 3 Вольнщик с оленьими рогами. Псалтирь. Фландрия, около 1260–1280 гг. (Нью-Йорк, Н. Р. Kraus Catalogue, N 75, 88, f. 9);
- 4 Вольнщик и дама с зеркалом. Псалтирь. Фландрия, около 1300 г. (Оксфорд, Бодлеянская библиотека, MS. Douce 5, f. 42);
- 5 Царь Давид и музыканты. Инициал «В». Псалтирь из аббатства в Шафтсбери. Дорсетшир, около 1130–1140 гг. (Лондон, Британский музей, Lansdowne MS. 383, f. 15 v)

Таблица 117. Священная и светская музыка

Титульный лист Псалтири из аббатства св. Ремигия. Реймс, вторая четверть XII в. (Кембридж, колледж св. Иоанна, MS. B18, f. 1)

Таблица 118. Священная и греховная музыка

- 1 Давид и музыканты. Инициал «В». «Peterborough Psalter». Восточная Англия, около 1300 г. (Брюссель, Королевская библиотека, MS. 9961–62, f. 14);
- 2 Сакральная и мирская музыка. Псалтирь. Фландрия, около 1300 г. (Оксфорд, Бодлеянская библиотека, MS. Douce 5, f. 17);
- 3 Священная и светская музыка. Часослов. Фландрия, около 1300 г. (Лондон, Британский музей, Stowe MS. 17, f. 68);
- 4 Священная и светская музыка. Псалтирь. Фландрия, около 1300 г. (Оксфорд, Бодлеянская библиотека, Douce 6, f. 1)

Таблица 119. Грех мирских увеселений

Миниатюра из книги Матфре Эрменгау «Бревиарий любви». Каталония, начало XIV в. (РНБ, Исп. F. v. XIV, N 1, f. 206)

Таблица 120. Грех танца

- 1 Грех мирских увеселений. Матфре Эрменгау. «Бревиарий любви». Каталония, около 1400 г. (Мадрид, библиотека Эскориала, f. 215 v);
- 2 Фарандола на телах пророков. Апокалипсис. Франция, первая половина XIII в. (библиотека Тулузы, f. 22 v)



ИЛЛЮСТРАЦИИ



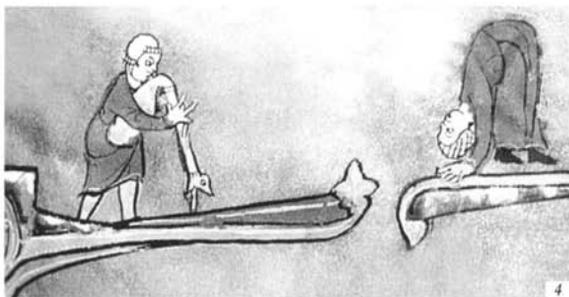
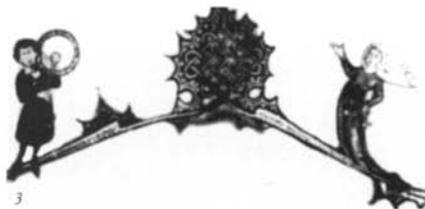


Таблица 1. Танцовщицы

1 — Саломея перед Иродом. Капитель клуатра церкви Сен-Этьенн в Тулузе, около 1110–1115 г. (Тулуза, музей августинцев); 2 — танец Саломеи. Бернвардовская колонна. Бронза, литье. Гильдейсгейм, между 1015–1022 г. (Гильдейсгейм, собор); 3 — музыкант и танцовщица. Бревиарий. Лотарингия, после 1302 г. (Лондон, Британский музей, Yates Thompson, MS. 8, f. 345v); 4 — волынщик и танцовщица. Легендарий. Франция, конец XIII — начало XIV в. (БАН, F. 403, f. 16) (публикуется впервые).



Таблица 2. Танцовщицы

1 — арфист и танцовщица. Капитель западного портала церкви Сан-Сальвадор в Эхеа-делос-Кабальерос (Арагон), XII в.; 2 — танцовщица с колокольчиками. Тропарь из аббатства Сен-Марсиаль в Лиможе. Гасконь, первая половина XI в. (Париж, Национальная библиотека, MS. lat. 1118, f. 114); 3 — танцовщица с фиделью. Инициал «F». Бревиарий из Монтье-Рамэ. Франция, XII в. (Париж, Национальная библиотека, MS. Lat. 796, f. 121 v); 4 — танцовщица. Деталь браслета из Старой Рязани. Серебро, гравировка, чернь, позолота. Вторая половина XII — первая треть XIII в. (Рязанский музей)



Таблица 3. Танцовщицы

1 — юноша с виолой и танцующая девушка. Деталь ларца. Медь, выемчатая эмаль, позолота. Лимож, последняя четверть XII — первая четверть XIII в. (Лондон, Британский музей); 2 — музыкант и танцовщица с кастаньетами. Капитель клуатра церкви св. Марии в Эстани (Каталония), около 1133 г.; 3 — куртуазные сцены. Псалтирь. Пикардия, около 1290 г. (Париж, Национальная библиотека, MS. lat. 10435, f. 117)

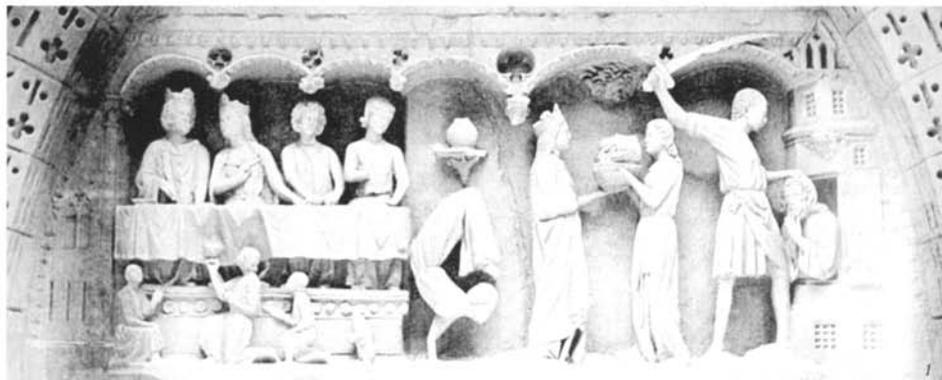


Таблица 4. Акробатки

1 — танец Саломеи. Тимпан левого портала западного фасада собора в Руане, около 1240 г.;
 2 — танцовщицы и музыканты. Медальоны от ларца (?). Медь, выемчатая эмаль. Лимож,
 1200—1220 гг. (Копенгаген, Национальный музей); 3 — танец Саломеи. Фреска на стене средней
 апсиды бенедиктинской церкви в Мюстаире (Граубюнден, Швейцария), между 1165 и 1180 гг.



Таблица 5. Акробатки

1 — жонглеры и жонглерессы. Канон из Евангелия в библиотеке Гренобля (MS. 41), XIII в.;
 2 — танец Саломеи. Клеймо бронзовых врат церкви Сан-Дзено в Вероне, около 1100 г.; 3 — танец Саломеи. Миссал. Северная Франция, 1323 г. (Гаага, Меерманно-Вестреенианский музей, MS. 78. D. 40, f. 108); 4 — танец Саломеи. Евангелие. Гельмарсгаузен (Вестфалия), около 1160 г. (Гнезно, Библиотека капитула, MS. Syng. 2); 5 — музыканты и акробатка. Капитель клуатра аббатства Сен-Жорж-де-Бешервиль (Приморская Сена), вторая четверть XII в. (Руан, Музей древностей)

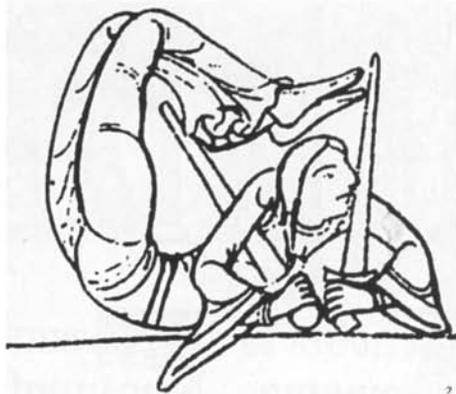


Таблица 6. Акробатки с мечами

1 — акробатка с мечом. Капитель кафедрального собора в Модене, начало XII в.; 2 — танец Саломеи. Евангелие из аббатства Эдмундсбюри (Восточная Англия), вторая четверть XII в. (Кембридж, Пемброк Колледж, MS. 120, f. 5v); 3 — танец Саломеи. Настенная роспись алтаря церкви св. Губерта в Айдсворте (Гэмпшир), около 1330 г.; 4 — танец Саломеи. Миниатюра рукописи XII в. (Оксфорд, Бодлеянская библиотека); 5 — акробатка. «Смитфильдские декреталии». Лондон, вторая четверть XIV в. (Лондон, Британский музей, Royal MS. 10, E. IV, f. 58)



Таблица 7. Грех танца

1 — танец Саломеи. Скульптура северного портала баптистерия в Парме. Работа Бенедетто Антелами, конец XII в.; 2 — танец Саломеи. «Морализованная Библия». Франция, конец XIII в. (Лондон. Британский музей, MS. 18719, f. 253b); 3 — жонглесса и демон. Псалтирь. Англия, середина XIII в. (замок Бельуар, коллекция герцога Ратленда, т. 65); 4 — аллегория Разнузданности. Сборник с «Психомахией» Пруденция. Англия, конец X в. (Лондон, Британский музей, MS. 24199, f. 18)

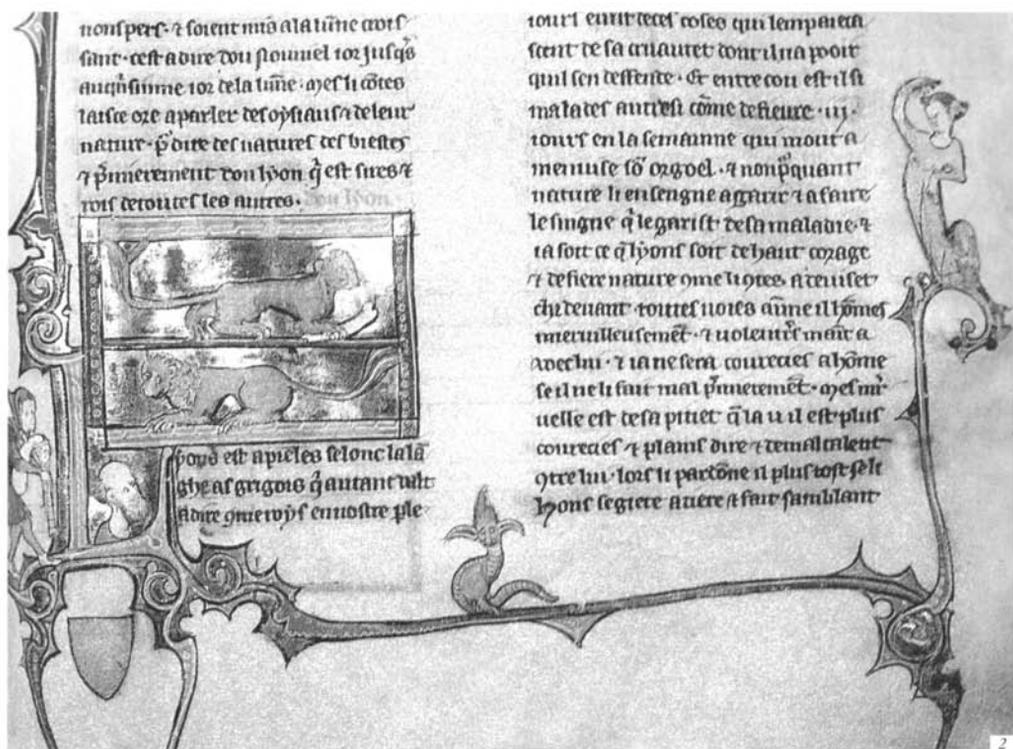


Таблица 8. Грех танца

1 — демонические животные и акробатка. Капитель церкви Сен-Дени в Амбуазе (Эндр и Луара), XII в.; 2 — танцовщица и волынщик. Брунетто Латини «Книга сокровищ». Франция, начало XIV в. (РНБ. Fr. F. v. III, 4, f. 53)



Таблица 9. Танцоры

1 — танцующие жонглеры. Капители северного портала церкви св. Якова в Регенсбурге, между 1180—1220 гг.; 2 — танцующий скоморох. Инициал «Х». Псалтирь. Новгород, XIV в. (РНБ, Ф. п. 1, 3, л. 196 об.); 3 — танцующий скоморох. Инициал «Х». Псалтирь. Новгород, XIV в. (РНБ, Ф. п. 1, 3, л. 93); 4 — два жонглера. «Апокалипсис Беатуса». Санто-Доминго-де-Силос в Бургосе (Кастилия), между 1073—1091 гг., миниатюры закончены в 1109 г. (Лондон, Британский музей, MS. Add. 11695, f. 86)



Таблица 10. Акробаты

1 — акробат. Медальон архивольта главного портала нартекса церкви Сент-Мадлен в Везеле (Йонна), 1120—1150 гг.; 2 — акробаты, музыканты. Рельефы архивольта центрального портала западного фасада церкви Сент-Илэр в Фуссе (Вандея), XII в.; 3 — акробат. Скульптура обрамления «портала приоров» собора в Эли (Восточная Англия), около 1135 г.; 4 — акробат. Капитель колонны церкви в Санда на о. Готланд, начало XIII в.



Таблица 10. Акробаты (продолжение)

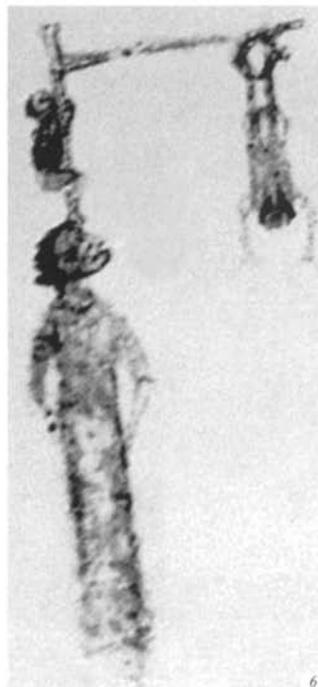
5 — акробат. Капитель в клуатре собора Санта-Мария-ла-Нуова в Монреале (Сицилия), конец XII в.; 6 — акробат. Капитель в клуатре собора в Чефалу (Сицилия), вторая половина XII в.; 7 — акробат с мечами. «Латинская Библия». Декорирована в Польше Якубом Ежовским между 1484 и 1488 г. (Краков, Ягеллонская библиотека. Ink. 1734, f. a. 3); 8 — акробат с кимвалами. Псалтирь. Англия, середина XIII в. (замок Бельуар, коллекция герцога Ратленда, f. 73); 9 — акробат. Капитель нефа церкви в Анзи-ле-Дюк (Сона и Луара), первая четверть XII в.



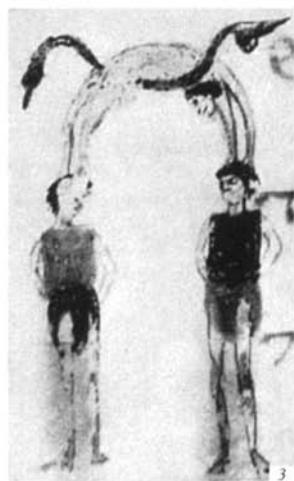
1



2



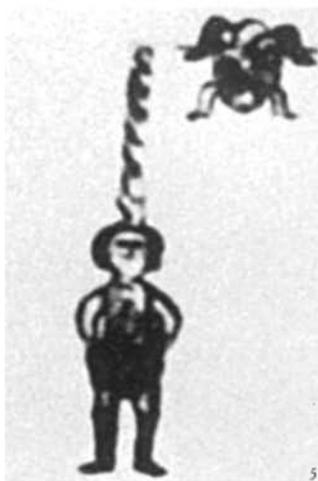
6



3



4



5

Таблица 11. Групповая акробатика

1 — акробаты. Библия. Чехия, XIV в. (Прага, Библиотека Национального музея, XII A 9, f. 17);
 2 — игрок на фидели и акробат. Консоль на столбе в среднем нефе собора в Эксетере (Девоншир),
 между 1315 и 1325 гг.; 3 — акробаты. Инициал. «Гомилии» Григория Назианзина. Константинополь,
 XI в. (Турин, Университетская библиотека, С. I 6/16); 4 — акробаты. Инициал. «Гомилии» Гри-
 гория Назианзина. Константинополь, 1062 г. (Рим, Ватиканская библиотека, Cod. gr. 463, f. 184);
 5 — акробаты с шестом. Инициал. «Гомилии» Григория Назианзина. Константинополь, вторая по-
 ловина XII в. (Синай, № 339); 6 — акробаты на шесте. Инициал. «Гомилии» Григория Назиан-
 зина. Константинополь, XI в. (Турин, Университетская библиотека, С. I. 6/16)



Таблица 12. Демонические акробаты

1 — Питер Брейгель Старший. Падение мага Гермогена. Гравюра Кока по рисунку пером, 1565 г. (Амстердам, Рейкс-музей, кабинет эстампов). Детали; 5 — аллегория Высокомерия. Миниатюра из латинской рукописи. Муассак, XI в. (Париж, Национальная библиотека, Cod. lat. 2077, f. 163)

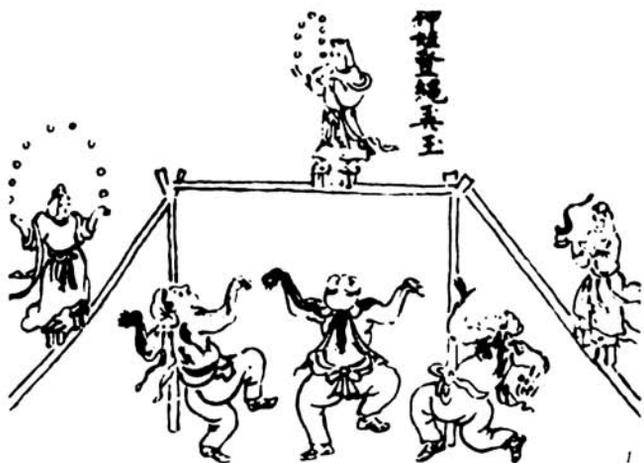


Таблица 13. Эквилибры

1 — девушки на канате жонглируют шариками. Рисунок эпохи Нара. Япония, VIII в.; 2 — акробаты на веревке. Капитель церкви Сан-Джорджо-Мартире в Петрелла Тифернина (область Молизе). Италия, XII в.; 3 — танцовщицы на веревке (?). Капитель собора в Отранто (Апулия). Италия, XII в.; 4 — демон-канатоходец. Питер Брейгель Старший. Падение мага Гермогена. Гравюра Кока по рисунку пером, 1565 г. (Амстердам, Рейксмузей, кабинет эстампов). Фрагмент; 5 — эквилибрист на шаре. Инициал «Т». «Гомилии» Григория Назианзинца Константинополь, XI в. (Турин, университетская библиотека, С. I. 6/16, f. 73 v)

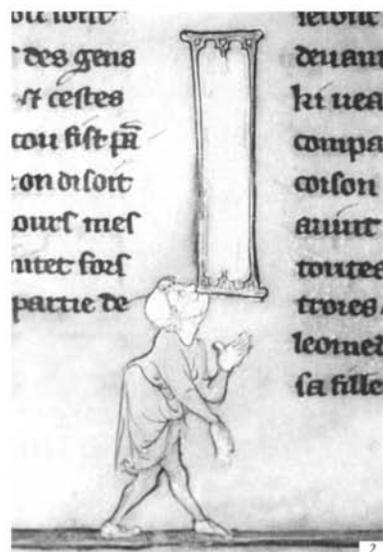


Таблица 14. Балансирующие мечами

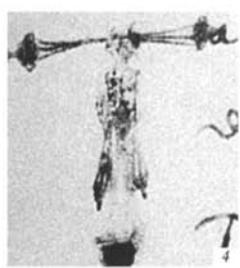
1 — жонглересса и акробат с мечами. Псалтирь и Бревиарий. Франция, вторая четверть XV в. (Кембридж, университетская библиотека, MS. Dd. 5.5, f. 55); 2 — балансирование мечами. Псалтирь. Фландрия, первая четверть XIV в. (Оксфорд, Бодлеянская библиотека, MS. Douce, f. 99); 3 — балансирование мечом и колесом. «Роман об Александре». Брюгге, 1338—1344 гг. (Оксфорд, Бодлеянская библиотека, MS. 264, f. 78 v); 4 — балансирование мечом. Брунетто Латини. «Книга сокровищ». Франция, начало XIV в. (РНБ, Фг. F. v. III, 4, f. 59); 5 — король, танцующий с мечами. Резьба на деревянном стуле из Блакера. Норвегия, XII в. (Осло, коллекция университета); 6 — демон-акробат. Брейгель Старший. Падение мага Гермогена. Фрагмент



38



2



7



5



6

Таблица 15. Балансирующие предметами

1 — балансирование копьем. Псалтирь. Фландрия, конец XIII в. (Лондон, Британский музей, Burney MS. 345, f. 53); 2 — балансирование цилиндром (?). Брунетто Латини. «Книга сокровищ» (РНБ, Фг. F. v. III, 4, f. 13 v); 3 — балансирование свечами. Часослов. Фландрия, начало XIV в. (Кембридж, Тринити колледж, MS. 11, 22, f. 148); 4 — балансер с кадилницами. Инициал «Т». «Гомилии» Григория Назианзина. Константинополь, XI в. (Турин, университетская библиотека, С. I. 6/16, f. 6 v); 5 — балансирование чашей на шесте. Псалтирь. Фландрия, 1260—1280 гг. (Нью-Йорк, Н. Р. Краус Catalogue, N 88, f. 82); 6 — балансирование чашей и шестом. «Ланселот Озерный». Пикардия, конец XIII в. (Ньюхейвен, университетская библиотека, f. 175)

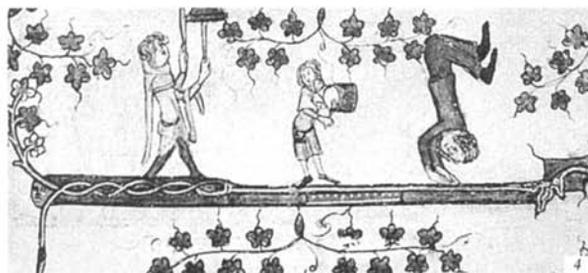


Таблица 16. Балансирующие предметами

1 — балансирование шестом с белкой. Псалтирь. Фландрия, конец XIII в. (Нью-Йорк, библиотека Моргана); 2 — балансирование шестом с обезьяной. Часослов. Фландрия, начало XIV в. (Кембридж, Тринити колледж, MS. 11.22, f. 211); 3 — балансирующий тарелками. Библия. Франция или Фландрия, конец XIII в. (Сент-Омер, муниципальная библиотека, MS. 5, f. 125); 4 — балансирующий тарелкой, музыкант, акробатка. «Роман об Александре» (f. 90); 5 — жонглер тарелками. Служебник. Франция, начало XIV в. (Краков, библиотека Чарторийских, MS. 3204, f. 40); 6 — гротескный клирик, балансирующий тарелкой. Лист из Градуала. Кельн, вторая четверть XIV в. (Вашингтон, Национальная галерея, В-21, 292); 7 — бес-жонглер. Брейгель Старший. Падение мага Гермогена. Фрагмент



Таблица 17. Мастера жонглирования

1 — кентавр с мечами. Альбом рисунков. Исландия, первая половина XV в.; 2 — акробаты и жонглер мечами. Рисунок эпохи Нара. Япония, VIII в.; 3 — флейтист и жонглер с мячами и ножами. Тропарь из аббатства Сен-Марсаль в Лиможе. Гасконь, первая половина XI в. (Париж, Национальная библиотека, MS. lat. 1118, f. 112 v); 4 — жонглер шариками. Градуал. Сент-Этьенн в Тулузе, конец XI — начало XII в. (Лондон, Британский музей, Harley MS. 4951, f. 298 v); 5 — жонглер, акробат, музыканты. Библия. Риполь? (Каталония), около 1100 г. (Париж, Национальная библиотека, MS. lat. 6, f. 64 v)



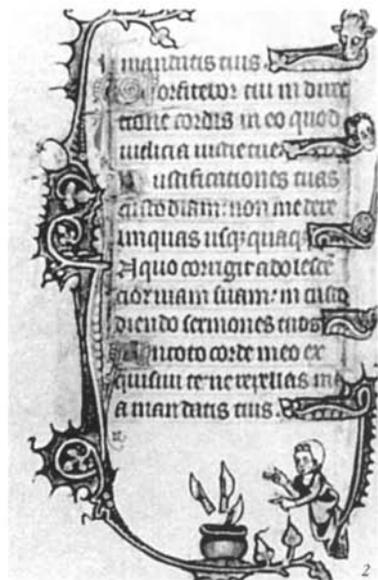
Таблица 18. Жонглирующие мячами и ножами

1 — Давид с музыкантами. Псалтирь. Англия, 1041–1066 г. (Лондон, Британский музей, Cotton Tiberius C VI, f. 30 v); 2 — Давид с музыкантом и жонглером. Инициал «В». Августин. «Комментарии к псалмам», ч. 1. Кентерберри, около 1070–1100 г. (Кембридж, Тринити колледж, MS. 5.26, f. 1); 3 — хуглары. Фреска из церкви Сан-Хуан-де Бои в Лериде, около 1100 г. (Барселона, Музей искусства Каталонии); 4 — группа скоморохов. Инициал «S». Григорий Великий. «Моралии на книгу Иова». Монастырь Сито (Бургундия), первая половина XII в. (библиотека Дижона, MS. 179, f. 5); 5 — жонглеры ножами и мячами. Псалтирь. Школа Вердена, около 1081 г. (Тюбинген, университетская библиотека, MS. theol. lat. 358, f. 1 v)

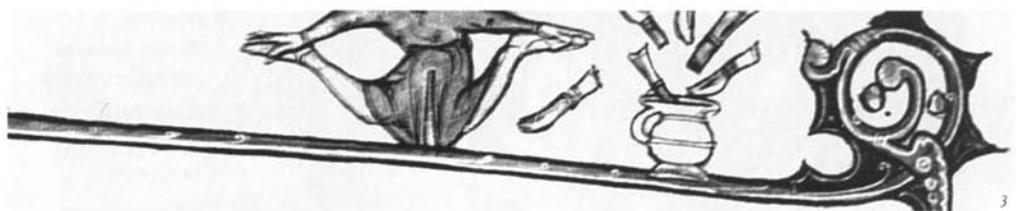
e por quant u ochent ce
 c et chris come chul qui
 uent de grant proece.
 i fin ny or deffense mest
 ifurent ochis que onkes
 escapa fors margons
 rs qui se reponst et ta
 ullet eu .i. buisson .7 me



1



2



3



4



5

Таблица 19. Жонглирующие предметами

1 — жонглер мечами. Роберт де Боррон. «История Грааля». Пикардия, около 1280 г. (Париж, Национальная библиотека, MS. fr. 95, f. 318); 2 — жонглер ножами. Псалтирь. Фландрия, первая четверть XIV в. (Оксфорд, Бодлеянская библиотека, MS. Douce 6, f. 93b v); 3 — жонглер ножами. Брунетто Латини. «Книга сокровищ». (РНБ, Фг. Ф. v. III, 4, f. 30 v) Верхний бордюр листа срезан в позднее время; 4 — обезьяны жонглируют кольцами. Псалтирь и Бревиарий. Франция, вторая четверть XIV в. (Кембридж, университетская библиотека, MD. Dd. 5.5, f. 253); 5 — обезьяна жонглирует ножами, осел с виолой. Бревиарий. Франция или Фландрия, конец XIII в. (Балтимор, Уолтерс галерея, MS. 109, f. 20)

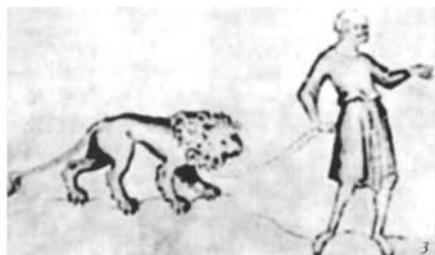
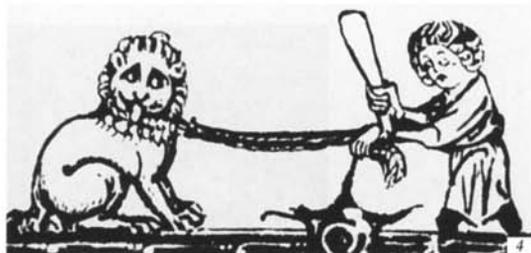
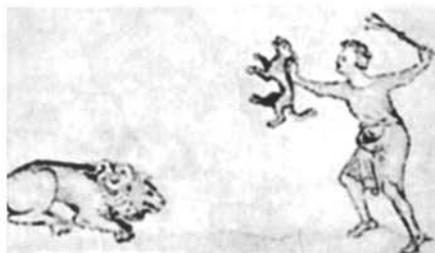
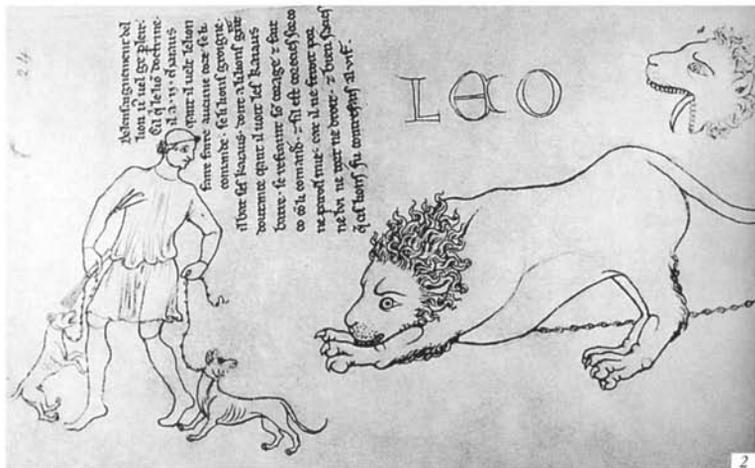


Таблица 20. Дрессировка львов, верблюдов

1 — дрессированный верблюд. Инициал. «Гомилии» Григория Назианзина. Константинополь, вторая половина XII в. (Синай, № 339); 2 — дрессировка льва. Виллар д'Оннекур. Книга рисунков. Франция, около 1235 г. (Париж, Национальная библиотека, MS. fr. 19093, f. 24); 3 — дрессировка льва. «Псалтирь королевы Марии». Восточная Англия, около 1320 г. (Лондон, Британский музей, Royal MS. 2, B. VII, f. 182 v, 183); 4 — дрессировка льва. Маргинал рукописи XIV в. (Париж, Национальная библиотека); 5 — лев (?) и музыканты. «Псалтирь королевы Марии» (f. 125)



Таблица 21. Дрессированные львы

1 — цирковые игры. Барельеф на косяке портала церкви Сан-Мигуэль-де-Лино около Овьедо (Астурия), 842–850 гг.; 2 — укротители львов. Капитель церкви Нотр-Дам в Сулаке (Жиронда), XII в.; 3 — укротители львов. Капитель нефа церкви св. Мартина в монастыре Фромиста (Кастилия), XII в.



Таблица 21. Дрессированные львы (продолжение)

4 — укротитель льва. Капитель собора св. Петра в Женеве, вторая половина XII в.; 5 — укротители львов. Капитель церкви в Ла-Бертену (Эндр), первая половина XII в.; 6 — лев напал на укротителя. Скульптура центрального портала монастырской церкви Сен-Жиль (Гар), около 1195 г.

mus. Alii. n. audita: aliter uis
narrantur. Quod melius intelligim?
melius 7 pferimus. Audi igitur
emule: obsecrator auscultat. Non
dipno. no reprehendo. lxx. s. cōfiteat
cunctis illis aplos pfero. Per istoz
os michi xpc sonat. quos an pps
intē spiritualia carismata positos
lego: in quib: ultimū pnc gradū
itēpres tenent. Quid iudice cor:
qrs: Quid ipertoz aios contē me
conciat: Si tibi in fūslatē tibi
uicior errare. mētegra hebreos: diu
sanū urbiā magfos cōsule. Quod
illi hnt de xpo: tui cōdices non hnt.
Aliud est: si contē se postea ab aplis
usurpata testimonia probauit: 7
emendatio: sunt exemplaria lati
na q̄ greca: greca qm̄ hebreca. Verū

firmamentū in medio
aquar: et diuidat a
quas ab aquis. Et
fecit deus firmamen
tū. diuisitq: aquas
que erant sub firma
mento: ab his que e
rant sup firmamen
tū. Et factum est ita.
Vocauitq: ds firma
mentū celū. Et fcm̄
est: uesp̄ 7 mane: dies
sedis. Dixit ūo deus.
Congregentur aque
que sub celo sunt in
locum unū: et appare
at arca. fcm̄q: est
ita. Et uocauit deus
arcam suam: cōgre

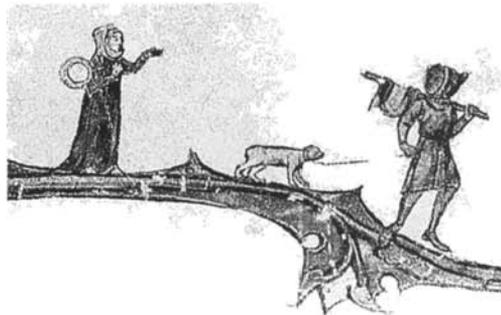
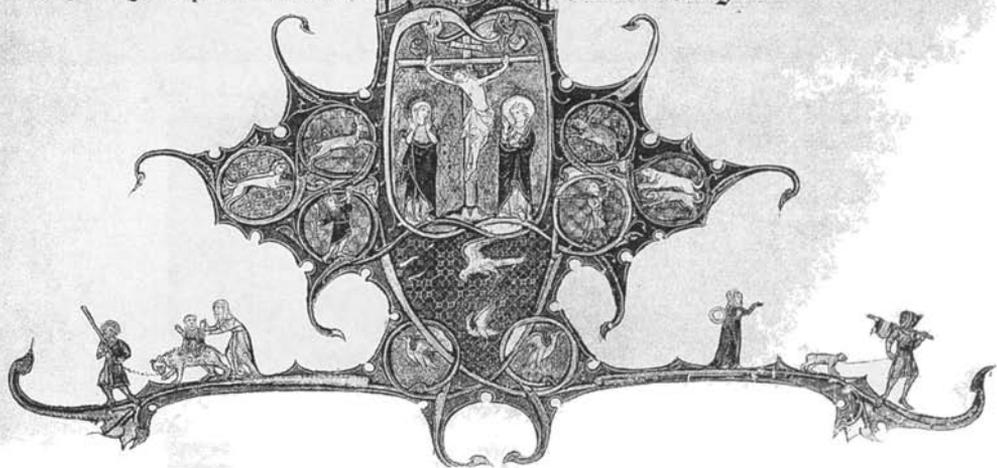


Таблица 22. Жонглеры с медведями

Заглавный инициал Библии и его детали. Франция, конец XIII в. (Лондон, Британский музей, Add. MS 38114, f. 5)

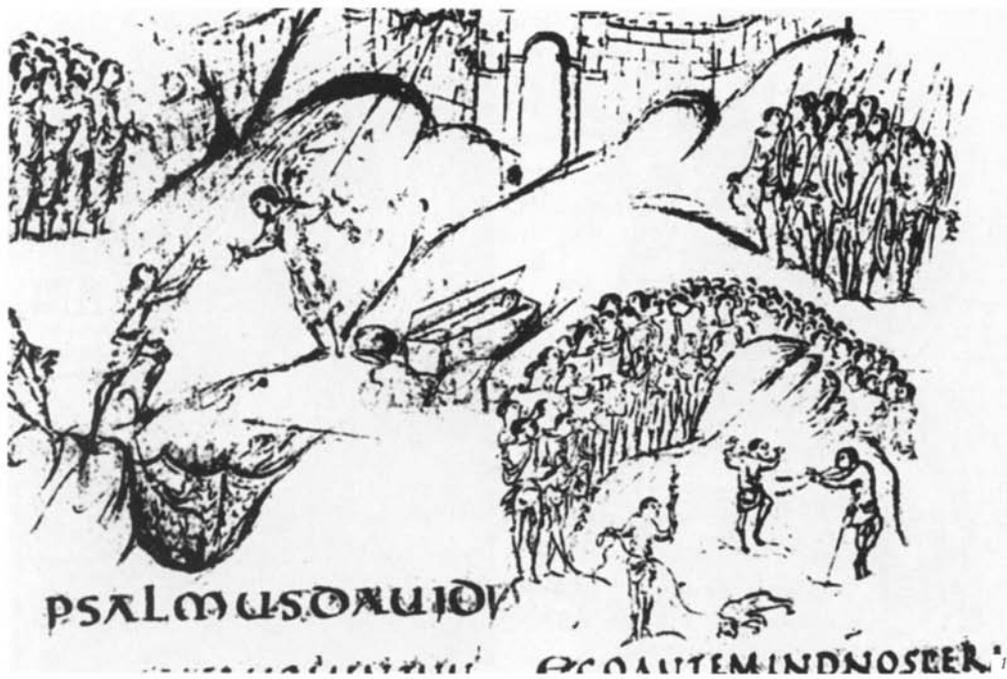


Таблица 23. Дрессированные медведи

1 — представление с медведем. Утрехтская псалтирь. Реймс, около 830 г. (Утрехт, библиотека университета, Cod. script. eccl. 484, f. 17); 2 — представление с медведем. Псалтирь. Кентерберри, начало XIII в. (Париж, Национальная библиотека, MS. lat. 8846, f. 50)



Таблица 24. Дрессированные медведи

1 — укротитель медведя. Присциан из Кесарии. «Грамматический трактат». Школа Кентерберри, около 1100 г. (Рим, Ватикан, Rossiana MS. 500, f. 148); 2 — дрессировщик медведя. Инициал «А». Иероним. «Комментарии на Книгу Бытия». Школа Кентерберри, около 1120 г. (Кембридж, Тринити колледж, MS. O. 4.7, f. 75); 3 — борьба с медведем. Барельеф цоколя центрального портала собора в Сансе, вторая половина XII в.; 4 — борьба с медведем, дрессированная обезьяна. Барельефы цоколя северного портала собора в Руане, XIII в.



3

Таблица 25. Дрессированные медведи

1 — укротитель медведя. Капитель церкви Спасителя в Невере (Ньевр). Франция, вторая четверть XII в. (Археологический музей); 2 — медведь нападает на укротителя. Мартиролог. Кентерберри, около 1100 г. (Лондон, Британский музей, Arundel MS. 91, f. 47 v); 3 — дрессированный медведь. Инициал. «Гомилии» Григория Назианзина. Константинополь, вторая половина XII в. (Синай, № 339);

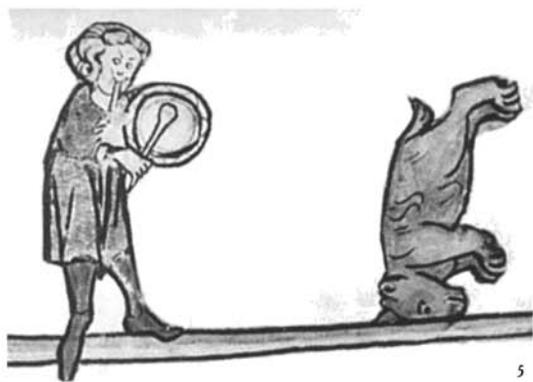


Таблица 25. Дрессированные медведи (продолжение)

4 — дрессировщик медведя. Псалтирь. Франция или Фландрия, начало XIV в. (Нанси, муниципальная библиотека, MS. 249, f. 158 v); 5 — музыкант с медведем. Маргинальный рисунок рукописи XIV в. (Париж, Национальная библиотека); 6 — дрессировщик медведя. «Грамматика» Присциана и другие тексты. Северная Франция, начало XIV в. (Лондон, Британский музей, Burney MS. 275); 7 — дрессировщик медведя. Скульптура обрамления «портала приоров» собора в Эли (Эссекс, Восточная Англия), около 1135 г.



Таблица 26. Дрессированные медведи. Медведь и обезьяна

1 — танец с медведем. «Роман об Александре» (f. 117 v); 2 — жонглер тарелкой, медведь на цепи. Там же (f. 76); 3 — шуточная сценка с медведем. Медальон витража капеллы замка Ла-Майеррай (Нормандия), около 1350 г.; 4 — медведь и обезьяна на цепи. Капители «клатра кордельеров» в Шарльё (Луара), начало XV в.; 5 — обезьяна на медведе. «Шесть ветхозаветных пророков и жизни восемнадцати святых». Вейнгартен (Баден-Вюртемберг), вторая четверть XIII в. (Нью-Йорк, Публичная библиотека, коллекция Спенсера, MS. 1, f. 7 v); 6 — обезьяна на взнузданном медведе. Псалтирь и Часослов. Англия, около 1300 г. (Балтимор, Уолтерс галерея, MS. 102, f. 29 v)



Die Bern dreyberin.

Den Bern kan ich machen dancgen
 Wie wunder seligamen kreniangen
 Bald ich im den ring ping int nasen
 So für ich in mit all strassen han
 Und mach mit im mein affen spill
 Er müß mit dancgen wie ich will
 Ich kan ja maisterlichen treiben
 Das es mir müß verchwigen dreyben
 Niemandt wissen dann yederman
 Wie wol ich böß nach pauen han
 Die mich oft verbleut anß schreyen
 Doch kan ich mich sein nit verzeyhen
 Der Berendang mir gütelich thut
 Ich hab darbey oft güeten müe
 Was mit mein suppen sayge vnd güe

Der Ber spricht.

Ich arm er ber wes zeich ich mich
 Das ich also las dreyben mich
 Ich müß mein dang mit silber pfeiffen
 Man thut mir oft int wollen greiffen
 Lufft vnd zupft mich ober tag wol
 Ich müß es alles füllen vol
 Die püebin vnd die cuplerin
 Dar mit so get mein getilich hün
 Also get ich vmb in der pumbe
 Wen ich nuu auß dancg vnd verbumbe
 Vnd worden ist mein peißel ler
 Wirt ich schabab vnd gar vnmir
 Vnd wirt zum dancgen nimer daugen
 Den wirt mich peiffen vnd rauch inn augen
 Vnd müß darnach an flen saugen.

Anthony Geumtschneyder.

1



4



3

Таблица 28. Медведи-музыканты

1 — медведь-волыньщик с поводыршей (афиша). Гравюра. Аугсбург, 1543 г.; 2 — медведь с волянкой. «Великолепный часослов герцога Беррийского» (миниатюристы братья Лимбурги). Франция, 1411–1416 г. (Шантйи, музей Конде, f. 38 v); 3 — медведь-музыкант. «Библия Кенникотт». Ла-Корунья (северо-западная Испания), 1476 г. (Оксфорд, Бодлеянская библиотека, f. 7); 4 — медведь-музыкант и акробатка. Медальон архивольта южного портала церкви св. Николая в Барфрестоне (Кент), около 1170 г.



Таблица 29. Медведь и «коза»

1 — «А ну-тка Мишенька Иваныч». Литография (перевод с гравюры на меди), 1866 г. (частное собрание); 2 — «Медведь с козю прохлаждаются». Гравюра на дереве, первая половина XVIII в.



Таблица 30. Дрессировщики обезьян в романской скульптуре

1 — жонглер с обезьяной. Рельеф в антресольной аркаде главного нефа собора в Байё (Кальвадос), 1049–1077 гг.; 2 — дрессировщик с обезьяной. Капитель церкви Сен-Жену (Эндр), первая половина XII в.; 3 — дрессировщик с обезьяной. Капитель южного портала собора Сен-Лазар в Отене (Сона и Луара), около 1130 г.; 4 — поводырь с обезьяной. Капитель в северном приделе церкви Сен-Пьер в Мозаке (Пюи-де-Дом), середина XII в.; 5 — вожаки обезьян. Капитель церкви в Сен-Годенс (Верхняя Гаронна), около 1150 г.

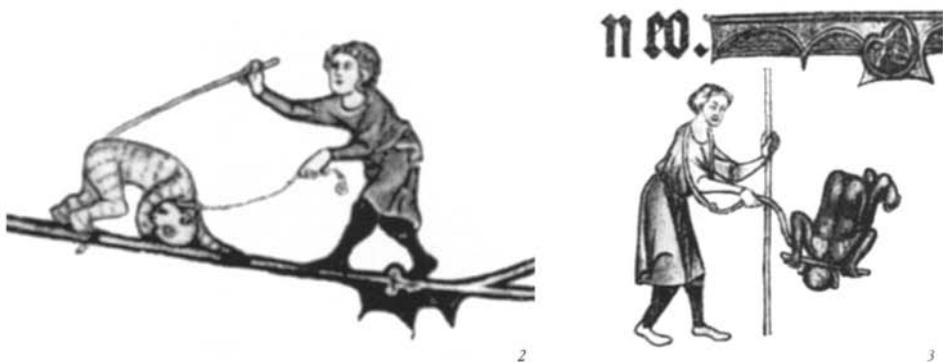


Таблица 31. Дрессированные обезьяны

1 — юноша с обезьяной. «Роман об Александре» (f. 119 v.); 2 — юноша с обезьяной. Бре-
 виарий. Лотарингия, после 1302 г. (Лондон, Британский музей, Yates Thomson MS. 8, f. 297 v);
 3 — дрессировщик с обезьяной. «Псалтирь Лутрелла». Восточная Англия, около 1340 г. (Лон-
 дон, Британский музей, MS. 42130, f. 73)



Таблица 32. Трюки обезьян

1 — обезьяна на качелях. Жак Лоньон. «Обеты павлина». Северная Франция или Фландрия, около 1350 г. (Нью-Йорк, библиотека Моргана, коллекция У. Глазье, MS. 39, G. 24, f. 126 v); 2 — дрессированные обезьяны. Инициалы. «Гомилии» Григория Назианзина. Константинополь, вторая половина XII в. (Синай, № 339); 3 — поводырь с обезьянами. Евсевий. «Церковная история Испании». Испания, XV в. (Лиссабон, Национальная библиотека, MS. 121); 4 — дрессированные обезьяны. «Псалтирь Тенисона». Англия, около 1284 г. (Лондон, Британский музей, MS. 24686, f. 17 v); 5 — обезьяна на детской лошадке. Псалтирь. Фландрия, первая четверть XIV в. (Копенгаген, Королевская библиотека, MS. 3384.8, f. 86 v); 6 — обезьяна с кубарем. Там же (f. 185 v); 7 — обезьяны на ходулях. «Роман об Александре» (f. 43 v)

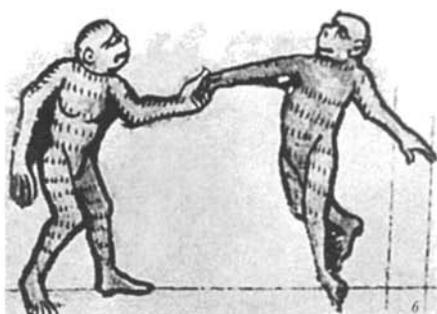


Таблица 33. Дрессированные обезьяны

1 — обезьяна и жонглеры. Псалтирь. Англия, около 1250 г. (замок Бельвуар, коллекция герцога Ратленда); 2 — обезьяна с вазой. Евангелие. Византия, XIII в. (Афон, Cod. 4, f. 6); 3 — дрессировщик обезьяны. Легендарий. Северная Франция, конец XIII — начало XIV в. (БАН, F. 403, f. 116 v); 4 — обезьяны-танцовщицы. Медальон на тазе. Бронза, инкрустация серебром. Мосул, 1238—1240 гг. (Париж, Лувр); 5 — обезьяна, волынщик и танцовщица. Часослов. Фландрия, около 1300 г. (Лондон, Британский музей, Stowe MS. 17, f. 31); 6 — танцующие обезьяны. Часослов. Франция или Фландрия, начало XIV в. (Балтимор, Уолтерс галерея, MS. 88, f. 158)

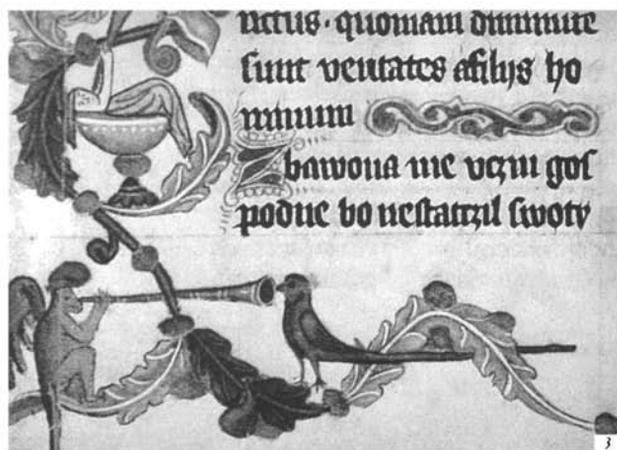


Таблица 34. Обезьяны-пародисты

1, 2 — пародийные танцы. «Роман об Александре» (f. 106, 110); 3 — птица и обезьяна с трубой. «Флорианская псалтирь». Польша, 1370—1380 г. (до 1939 г. хранилась в Национальной библиотеке Варшавы, f. 16 v); 4 — обезьяны-музыканты. «Антифонарий Олесницкого». Краков, 1423 г. (Краков, библиотека капитула, № 47, f. 241 v)



in tamen accone isto ripendou uittimaco



fatus homo et anu



tans in deo



тотт гна пидовитт ттл

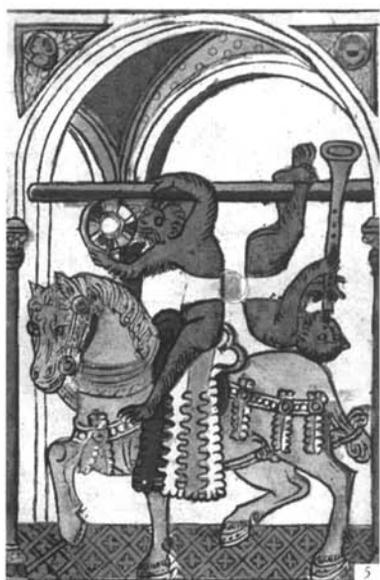
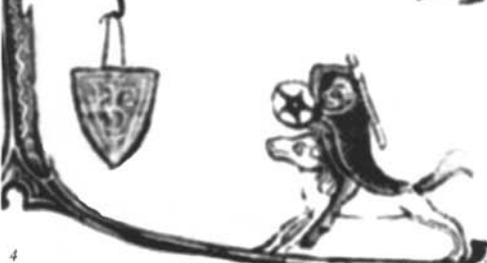


Таблица 35. Турниры обезьян

1 — Винсент из Бовэ. «Зерцало историческое». Фландрия, 1350–1352 гг. (Льеж, университетская библиотека, 60E, f. 17); 2 — Часослов. Фландрия, около 1300 г. (Лондон, Британский музей, Stowe MS. 17, f. 81 v — 82); 3 — Брунетто Латини. «Книга сокровищ» (РНБ, Fg. F. v. III, 4, f. 28 v); 4 — обезьяна на лошади. Псалтирь и Часослов. Диоцез Меца, до 1302 г. (Мельбурн, Национальная галерея Виктории, MS 1254/3, f. 61); 5 — обезьяны-всадники. Цветная гравюра. Германия, 1460–1480 гг.



Таблица 36. Дрессированные лошади

1 — «Роман об Александре» (f. 73); 2, 3 — там же (f. 96 v); 4 — танцующая лошадь. «Ланселот Озерный». Франция, начало XIV в. (Лондон, Британский музей, Royal MS. 20, D. IV)

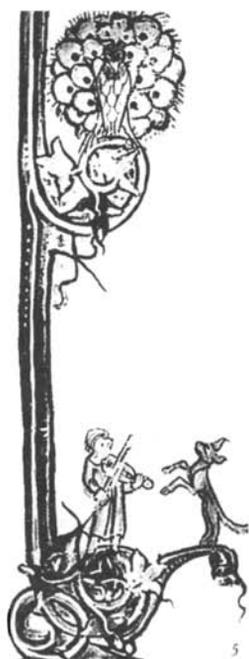


Таблица 37. Дрессированные собаки

1 — дрессировка собаки. «Роман об Александре» (f. 69 v); 2 — трубач и собачка. Легендарий (БАН, f. 403, f. 37); 3 — дрессированные собачки. Часослов. Фландрия, начало XIV в. (Кембридж, Тринити колледж, MS. 11.22, f. 76); 4 — ученая собака. «Роман об Александре» (f. 108); 5 — виелист и танцующая собака. Роберт де Блуа. Поэтические произведения. Франция, конец XIII в. (Париж, библиотека Арсенала, MS. 5201, f. 125); 6 — жонглер и танцующая собака; жонглерецца с собакой и попугаем. Виллар д'Оннекур. Книга рисунков (f. 26)

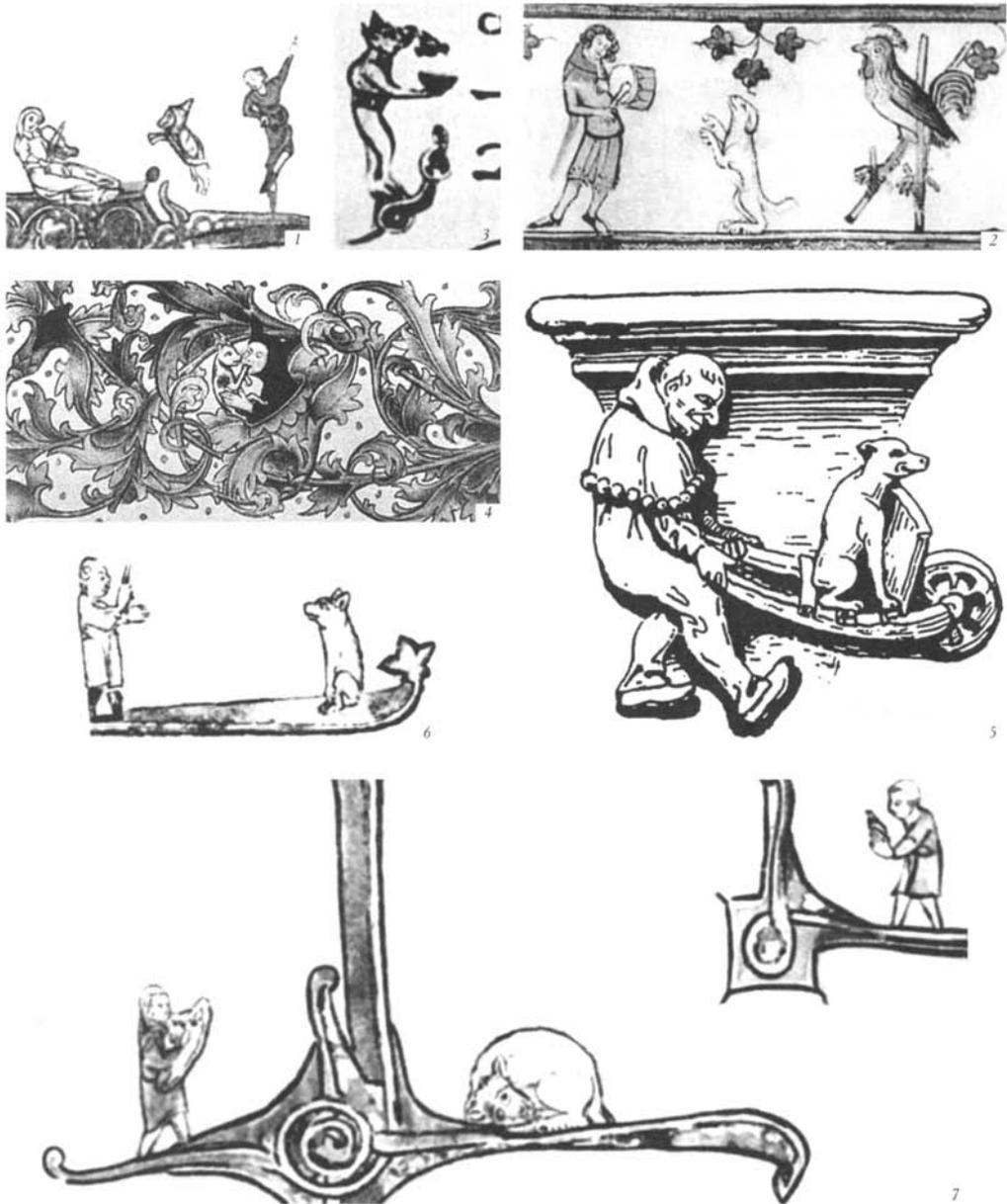


Таблица 38. Дрессированные собаки

1 — женщина с виолой, танцор и дрессированная собачка. Часослов. Маастрихт (?), около 1300 г. (Лондон, Британский музей, Stowe MS. 17, f. 112); 2 — музыкант, ученая собака и петух на ходулях. «Роман об Александре» (f. 91); 3 — собака с чашкой для подаяния. Инициал. «Гомилии» Григория Назианзина. Константинополь, вторая половина XII в. (Синай, № 339); 4 — шут с собакой. «Молитвенник герцогини Сибиллы Клевской». Нидерланды, первая четверть XVI в. (Мюнхен, Баварская государственная библиотека, Cod. germ. 84, f. 236 v); 5 — шут везет собаку. Резьба деревянного сиденья в хоре церкви Сен-Сюльпис в Дисте (Бельгия), конец XV в.; 6 — жонглер и ученая собака. Легендарий (БАН, F. 403, f. 63); 7 — жонглеры и собака. Там же (f. 20 v)

c 4 a fenestre q̄ meche a decouper
 ū de felon faisoit tout reculer
 c omie q̄nt le pot ainsier
 or kil portoit a tout le noir saiq̄ler
 et des espors a lui se va meller
 et sans macher li va ḡnt cop d̄ner



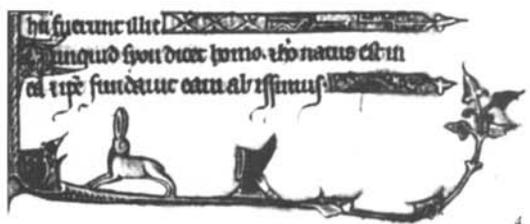
Таблица 39. Кошки — спутницы шутов

1 — шут с котом. Жак Лоньон. «Обеты павлина». (Нью-Йорк, библиотека Моргана, коллекция У. Глазье, MS. 39, С. 24, ф. 32); 2 — шут с котом. Резьба деревянного сиденья в хоре церкви Сен-Сюльпис в Дисте (Бельгия), конец XV в.; 3 — шуты. Брейгель Старший. Праздник дураков. Гравюра, около 1555 г. Фрагмент



Таблица 40. Дрессированные козы и свиньи

1 — дрессированный козел и барабанщик. «Роман об Александре» (f. 91 v), 2 — жонглер с тарелкой и танцующий козел. Там же (f. 130); 3 — танцующая свинья. Там же (f. 124 v)



intercede pro nob ad dnm. amen. et.



Таблица 41. Ручные зайцы

1 — жонглеры с обезьяной и зайцем. Инициал «Н». Григорий Великий. «Моралии на книгу Иова». Монастырь Сито (Бургундия), первая половина XII в. (библиотека Дижона, MS. 173, f. 66); 2 — скоморох с зайцем. Инициал «Р». Микулино евангелие. Новгород, XIV в. (БАН, 34.5.20, л. 152 об.); 3 — собака и зайцы в капюшоне. «Псалтирь из Горлестона» (Суффолк). Восточная Англия, около 1310–1325 гт. (Лондон, Британский музей, MS. 49622, f. 202 v); 4 — заяц в капюшоне. Псалтирь и Часослов. Диоцез Меца, до 1302 г. (Оксфорд, Бодлеянская библиотека, MS. Douce 118, f. 97); 5 — собака преследует зайца; собака бежит к капюшону. Псалтирь и Часослов. Диоцез Меца, до 1302 г. (Мельбурн, Национальная галерея Виктории, MS. 1254/3, f. 94, 42)



Таблица 42. Фокусники

1 — планета Луна и ее «дети». Рисунок пером в «Домашней книге». Замок Вольфегге в Швабии, около 1480 г.; 2 — фокусники (?). Капитель южного портала церкви францисканцев в Зальцбурге, начало XIII в.; 3 — Иероним Босх. Шарлатан. 1475–1480 гг. (Сен-Жермен-ан-Ле, городской музей)

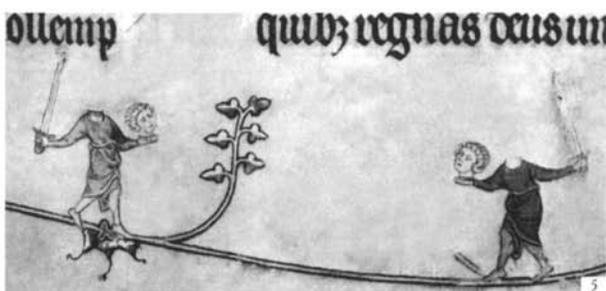


Таблица 43. Фокусники

1 — фокусник с группой зрителей у мельницы. Гравюра на дереве из книги «Влияние планет», 1470 г. (хранилась в Кабинете гравюр в Берлине). Фрагмент; 2–4 — демоны-фокусники. Брейгель Старший. Падение мага Гермогена. Фрагменты; 5 — фокусники (?). Бревиарий. Лотарингия, до 1304 г. (Верден, муниципальная библиотека, MS. 107, f. 99 v); 6 — «Псалтирь Лутрелла» (f. 157 v)

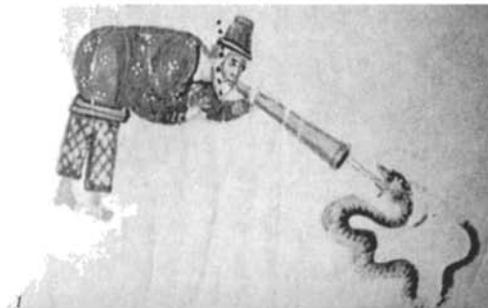


Таблица 44. Заклинатели змей

1 — Худовская псалтирь. Византия, IX в. (ГИМ, № 129Д, л. 56); 2 — инициалы. «Гомилии» Григория Назианзина. Константинополь, XI в. (Турин, университетская библиотека, Cod. S. I. 6, f. 67, 68); 3 — борцы со змеями (?). Капитель нефа церкви Сен-Мартен в монастыре Фромиста (Кастилия), XII в.; 4 — фокусник. Петрарка. «Лекарства от превратностей судьбы». Гравюра на дереве. Аугсбург, 1539 г.

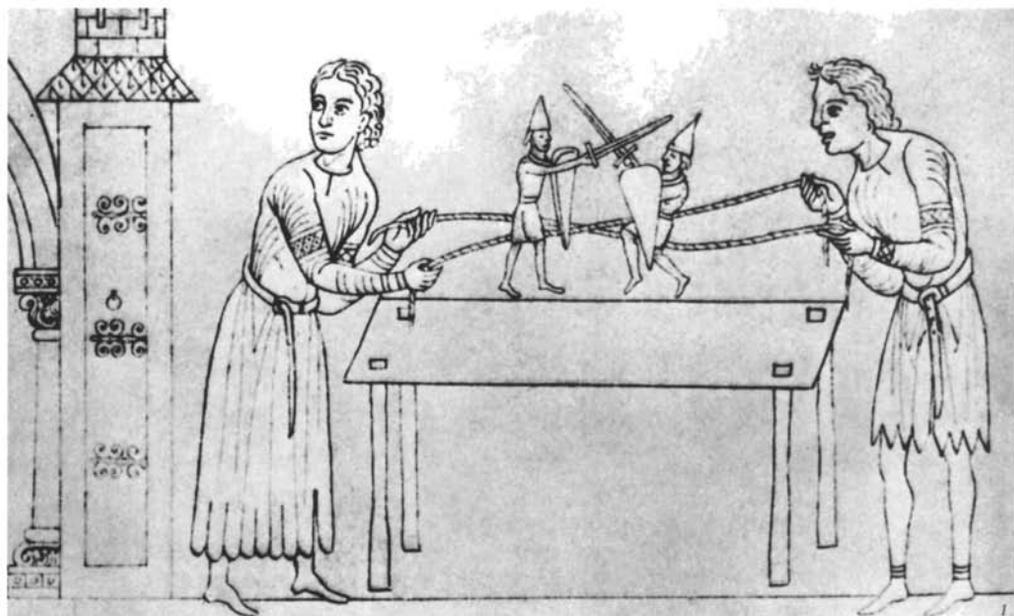


Таблица 45. Кукольники

- 1 — марионетчики. Геррада Ландсбергская. «Сад радостей». Эльзас, 1167–1195 гг. (копия);
 2 — кукольная комедия. Адам Олеарий. «Описание путешествия в Московию». Рисунок издания 1656 г.;
 3 — демон-кукольник. Брейгель Старший. Падение мага Гермогена. Фрагмент

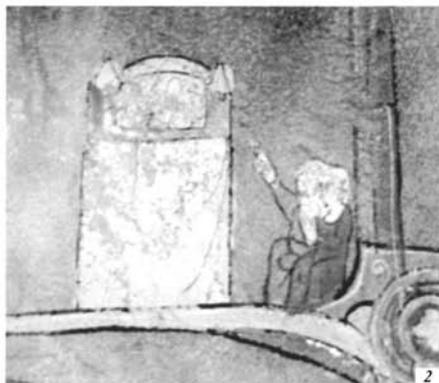
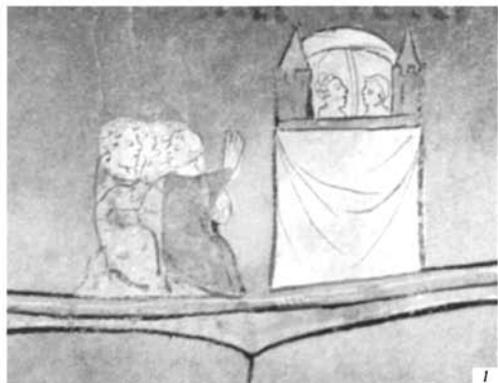


Таблица 46. Кукольный театр

1, 2 — Легендарий (БАН, Ф. 403, ф. 47, 101 v); 3 — «Роман об Александре» (ф. 76); 4 — там же (ф. 54 v)

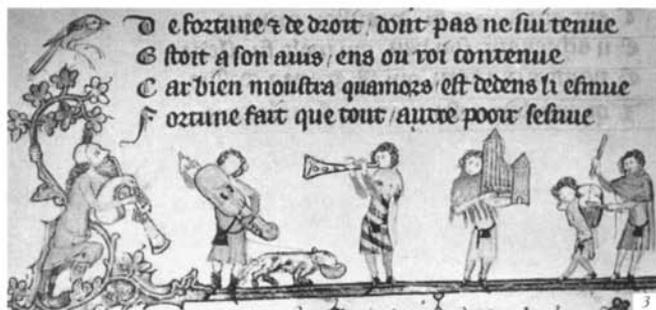
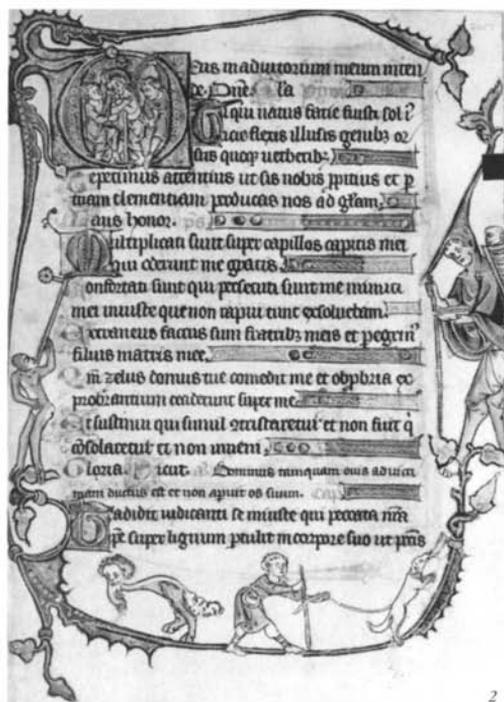


Таблица 47. Жизнь жонглеров

1 — нищий с обезьянами. Бrevиарий. Франция или Фландрия, начало XIV в. (Оксфорд, Бодлеянская библиотека, MS. Laud. lat. 84, f. 227); 2 — нищий с обезьяной, слепец с собакой-поводырем. Псалтирь и Часослов. Фландрия, начало XIV в. (Балтимор, Уолтерс галерея, MS. 82, f. 207); 3 — музыканты. «Роман об Александре» (f. 180 v); 4 — калеки. Гравюра XVII в. по рисунку Иеронима Босха. Фрагмент; 5 — арфист. «Ланселот Озерный». Пикардия, конец XIII в. (Ньюхейвен, библиотека университета, f. 209)



Таблица 48. Жизнь жонглеров

1 — труппа шпильманов. Рисунок в «Домашней книге». Замок Вольфегге, около 1480 г.;
 2 — хуглар прибывает в замок. «Кантиги святой Марии». Испания, 1275–1284 гг. (Мадрид, библиотека Эскориала, MS. T. j. 1, песнь 194); 3 — хуглар выступает в замке. Там же; 4 — на хуглара нападают разбойники. Там же

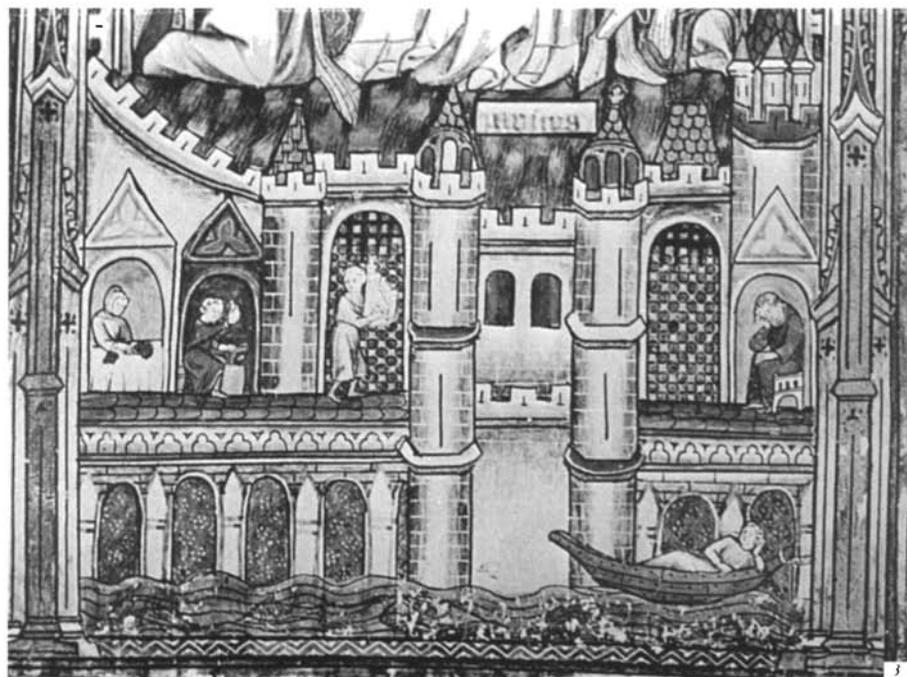


Таблица 49. Места выступлений жонглеров

1 — мастер в лавке, менестрель с виолой («вывеска сапожника»). Каменный рельеф из дома в Клуни, первая половина XII в. (музей Клуни); 2 — музыканты. Жемельон. Медь, выемчатая эмаль. Лимож, вторая половина XIII в. (Париж, музей Клуни); 3 — парижский мост. «Житие св. Дионисия». Париж, начало XIV в. (Париж, Национальная библиотека, MS. fr. 2092, t. III, f. 8 v)

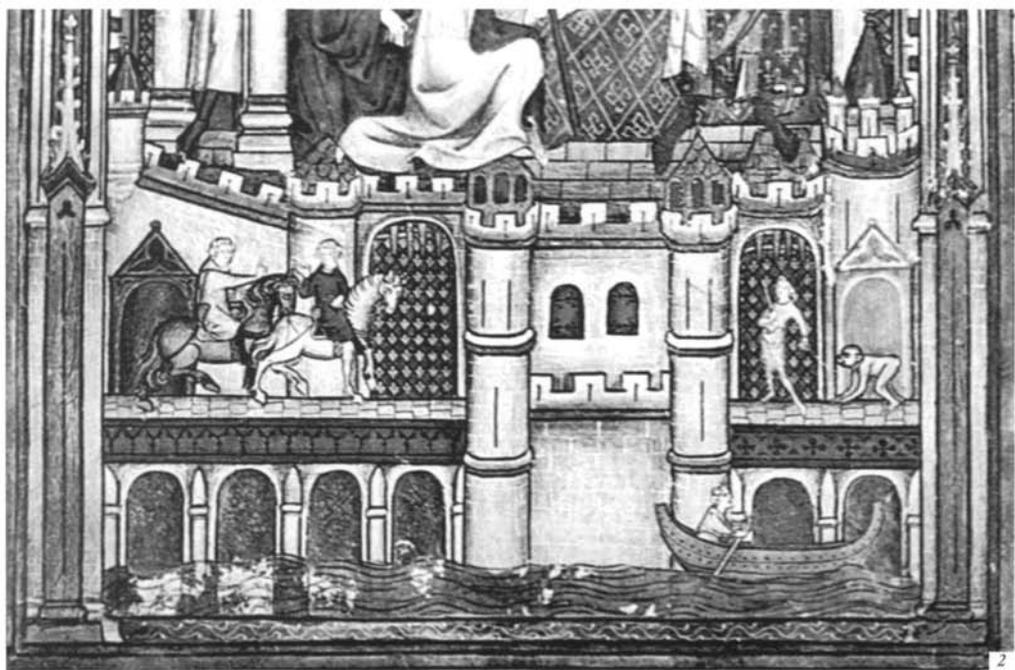
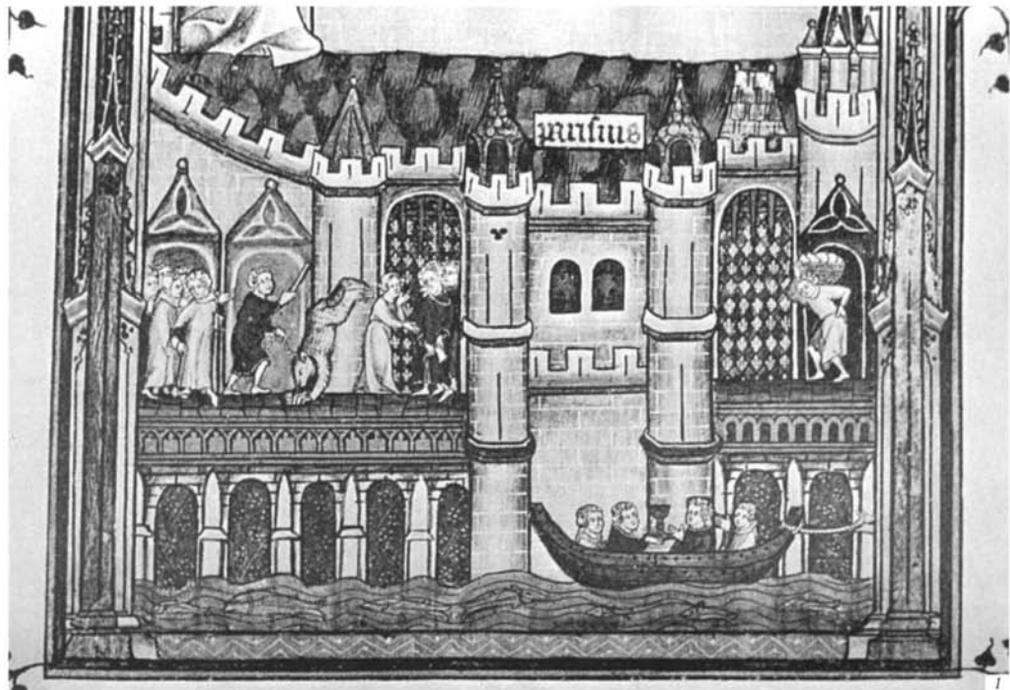


Таблица 50. Жонглеры на мостах

1 — парижский мост. «Житие св. Дионисия» (Париж, Национальная библиотека, MS. fr. 2092, t. III, f. 33 v); 2 — там же (t. I, f. 4 v)



Et il montes sus ferrant armes de son courroi



Таблица 51. Музыканты

1 — свадебное шествие. «Роман об Александре» (f. 105); 2 — выход королевы. Там же (f. 172)



Таблица 52. Придворные жонглеры

1 — Альфонс X Мудрый среди своих писцов, музыкантов и певцов. «Кантиги святой Марии». (Мадрид, библиотека Эскориала, MS. T. j. 1, заглавный лист); 2 — маркграф Оттон Бранденбургский играет в шахматы с дамой. Песенник. Цюрих, около 1330–1340 гт. (Гейдельберг, университетская библиотека, Pal. Sept. 848); 3 — миннезингер Генрих Фрауенлоб с музыкантами. Там же (f. 399)

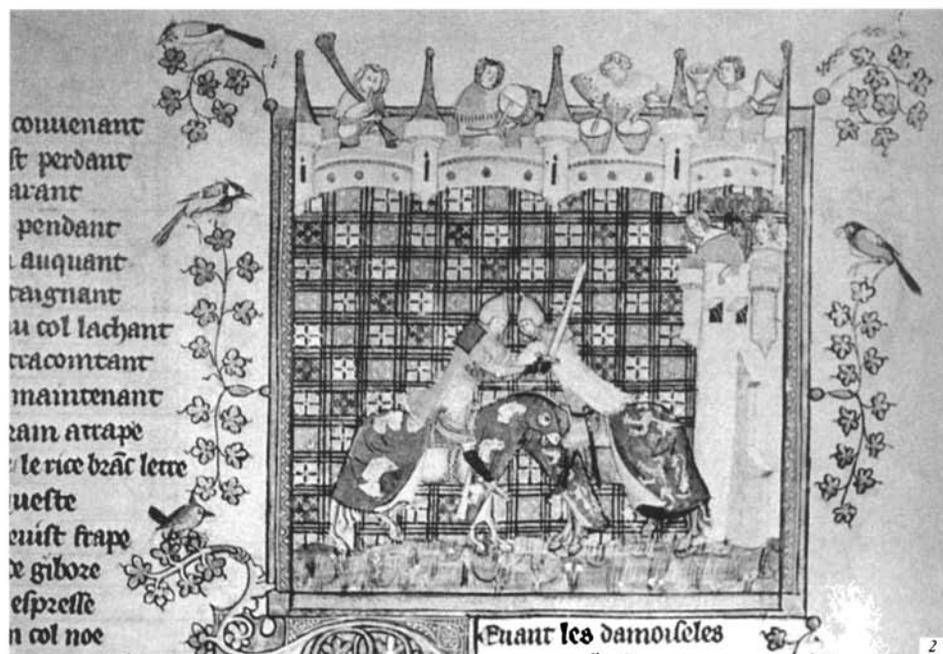
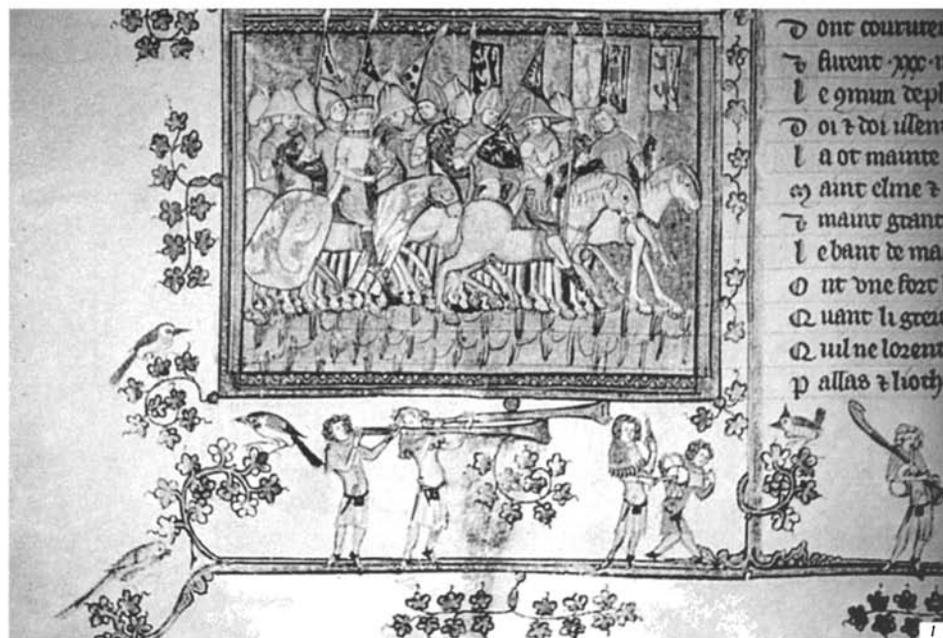


Таблица 53. Военные музыканты

1 — военная музыка. «Роман об Александре» (f. 149 v); 2 — военные музыканты. Там же (f. 153)



Таблица 54. Места выступлений жонглеров

1 — посвящение в рыцари. Бенуа де Сен-Мор. «Роман о Трое». Франция, XIV в. (Париж, Национальная библиотека, MS. fr. 782, f. 161); 2 — хуглары танцуют в храме. «Кантиги святой Марии». (Мадрид, библиотека Эскориала, MS. Т. j, 1, песнь 5); 3 — клирик-«музыкант» и пляшущая женщина. Часослов. Маастрихт (?), около 1300 г. (Лондон, Британский музей, Stowe MS. 17, f. 38)



Таблица 55. Музыканты в пути

1 — крестоносцы покидают город. Фреска часовни тамплиеров в Крессаке (Шаранта), 1170–1180 гг.; 2 — шут наигрывает на дудке. «Антифонарий Адама из Бенджова». Вавель, 1451–1457 гг. (т. II, ф. 52 v); 3 — кастильский и арабский музыканты. «Кантиги святой Марии». Испания, XIII в. (Мадрид, библиотека Эскориала, MS. j. b. 2, песнь 120); 4 — акробатка и музыкант. Капитель в обходной галерее собора в Цюрихе, около 1200 г.



Таблица 56. Хороводы

1 — придворные танцы. «Роман об Александре» (f. 172 v); 2 — хоровод («все дышащее да хвалит Господа»). Фреска церкви св. Гавриила в Лесново. Сербия, 1341–1349 гг.

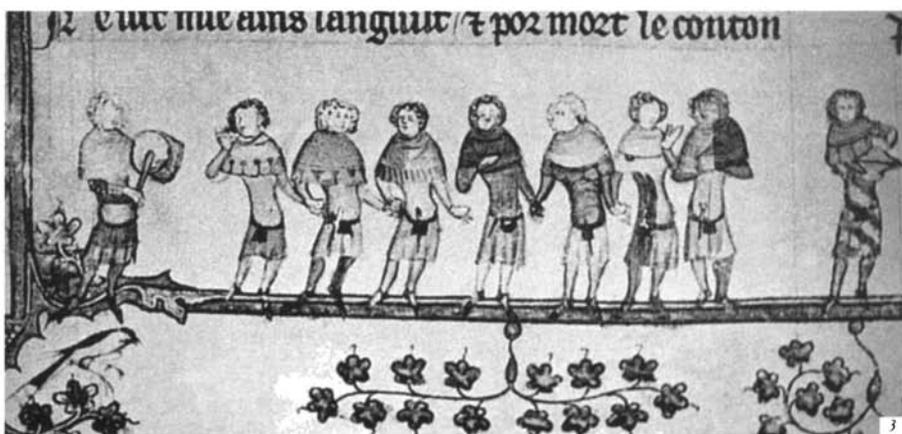


Таблица 57. Фарандола

1 — «Роман об Александре» (f. 172 v); 2 — там же (f. 97 v); 3 — придворные танцы. Там же (f. 175)



Таблица 58. Фарандола

1 — придворные танцы. «Роман об Александре» (f. 175); 2 — кароль. «Псалтирь королевы Марии» (f. 196 v — 197); 3 — фарандола. «Псалтирь Лутрелла» (f. 164 v)



Таблица 59. Танцы

1 — фарандола. Тит Ливий. «Декады». Франция, рубеж XIV—XV вв. (библиотека Женевы, fr. 77, f. 9); 2 — Питер Брейгель Старший. Кермесса св. Георгия. Гравюра, 1559—1560 гг. (?) (Лондон, Британский музей); 3 — Брейгель. Кермесса св. Георгия. Деталь



Таблица 60. Танцы

1 — мореска. «Дом с золотой крышей» в Инсбруке. Раскрашенная скульптура Никлауса Тюринга из Меммингена, около 1500 г.; 2 — пляска среди яиц. Гравюра Мартена де Воса, XVI в. (Нью-Йорк, Публичная библиотека)



Таблица 61. Танцовщица

Деталь браслета. Серебро, гравировка, чернь, позолота. Первая треть XIII в. Клад из Старой Рязани (Рязанский историко-архитектурный музей-заповедник)



Таблица 62. Ряженые

1 — придворный маскарад. «Роман об Александре» (f. 181 v); 2 — ряженые. Там же (f. 21 v);

3 — ряженный козлом. Там же (f. 117 v)

ires coment il ouura main
teruelle.

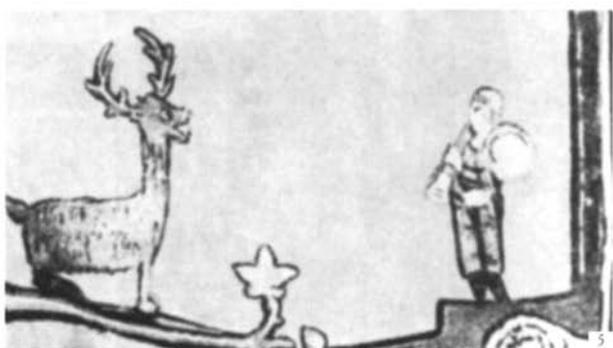
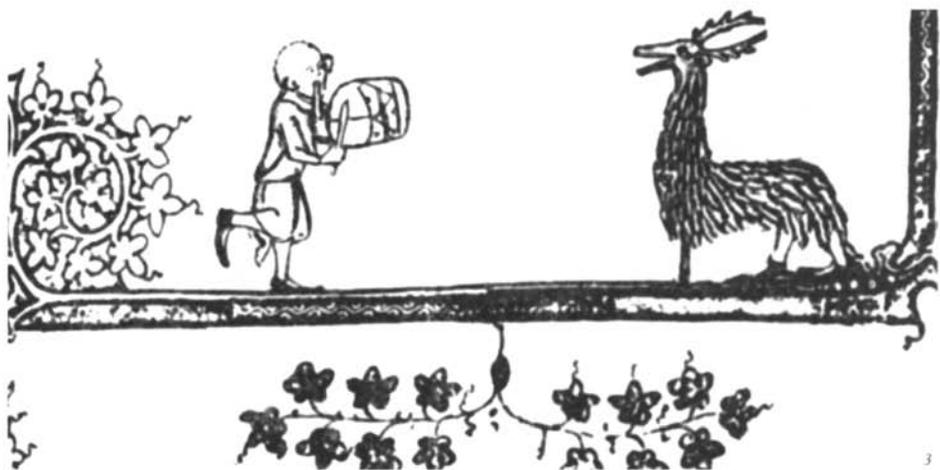


Таблица 63. Ряженные оленем

1 — Роберт де Боррон. «История Грааля» (Париж, Национальная библиотека, MS. fr. 95, f. 261); 2 — Часослов. Франция или Фландрия, начало XIV в. (Балтимор, Уолтерс галерея, MS. 88, f. 156 v); 3 — «Роман об Александре» (f. 70); 4 — ряженный оленем и жонглер тарелками. Легендарий (БАН, F. 403, f. 158 v); 5 — ряженный оленем и музыкант. Легендарий (БАН, F. 403, f. 61 v)



Таблица 64. Ряженные

1 — акробат в маске. Капитель колонны церкви в Тингстедде (Готланд), начало XIII в.; 2 — ряженный волком. Легендарий (БАН, F. 403, f. 180 v); 3 — ряженный волком и демон-музыкант. Легендарий (БАН, F. 403, f. 47 v); 4 — псоглавцы. «Роман об Александре» (f. 71 v); 5 — ряженный обезьяной. Псалтирь и Часослов. Диоцез Меца, до 1302 г. (Мельбурн, Национальная галерея Виктории, MS. 1254/3, f. 128); 6 — человек, покрытый листвою. Библия. Северная Франция, конец XIII в. (Лондон, Британский музей, MS. 38114, f. 67 v); 7 — куртуазные сцены. Гребень. Слоновая кость. Франция, вторая половина XV в. (Лондон, Музей Виктории и Альберта)



Таблица 65. Ряженные демонами

1 — «Книга Шембарта». Нюрнберг, 1539 г. (Нюрнберг, городская библиотека, MS. Norica Kupfer 444, f. 77); 2 — там же (f. 78); 3 — там же (f. 79); 4 — там же (f. 82)



Таблица 66. Ряженные демонами

1 — Роберт де Боррон. «История Грааля» (Париж, Национальная библиотека, MS. fr. 95, f. 199 v); 2 — «Роман об Александре»; 3 — ряженный демоном, музыкант с барабаном и флейтой. Легендарий (БАН, F. 403, f. 156); 4 — адская пасть. Мистерия Якоба Руофа «Игра в винограднике». Миниатюра рукописи, 1539 г. (городская библиотека Вадиана, Санкт-Галлен); 5 — адская пасть. Там же



Таблица 67. «Комические» демоны

1 — ад. Августин. «Град божий». Фландрия, 1420—1430 гг. (Брюссель, Королевская библиотека, MS. 9006, f. 265 v); 2 — черт-кузнец. Легендарий (БАН, Ф. 403, f. 155); 3 — черт с оленьими рогами. Легендарий (БАН, Ф. 403, f. 150); 4 — сошествие во ад. «Псалтирь из Солсбери». Начало XIV в. (Париж, Национальная библиотека, MS. lat. 765, f. 15)



Таблица 68. Ряженые

1 — шаривари. «Роман о Фовеле». Франция, 1322–1328 г. (Париж, Национальная библиотека, MS. fr. 146, f. 34); 2 — актеры в масках. Теренций. «Комедии». Париж, около 1415 г. (Париж, библиотека Арсенала, MS. 664, f. 1)

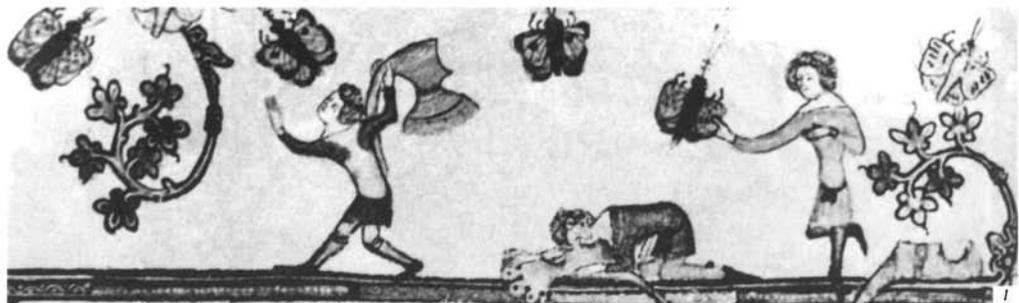


Таблица 69. Календарные празднества

1 — ловля бабочек. «Роман об Александре» (f. 132 v); 2 — игра в короля. Там же (f. 74); 3 — крестьянский праздник. Гравюра Николаса Мелдемана, около 1500 г.

ions chiens / le baudzain engduir
 doise crie & se gairnement tuit
 dist castan' as coualiers greiois
 nous assaurra / clarus le mtois

O 2 auengne que puet / que ia nert reproue
 Que li flex phelpon / vanatabee
 ez e uoie en son dangier / ne alui a corde
 Car il a tout le mont / sougit & enchante



ant al le uit venir forment fu esmaes
 t que li rois fu fort & trenchans ses espi
 le fiert que terre mort est & estachies
 ne part se tret car el coes fu playes



Таблица 70. Календарные празднества

1 — пародийные похороны. «Роман об Александре» (f. 129); 2 — пародийные похороны. Там же (f. 74); 3 — мужчина верхом на бочке. Керамическая статуэтка, первая треть XIII в. Изяславль (с. Городище Шепетовского р-на Хмельницкой обл.) (Гос. Эрмитаж)



Таблица 71. Борцы

1 — Виллар д'Оннекур. Книга рисунков (f. 14 v); 2 — Инициал. «Гомилии» Григория Назианзина. Константинополь, XI в. (Турин, университетская библиотека, Cod. С. I. 6, f. 11); 3 — Часослов. Маастрихт (?), около 1300 г. (Лондон, Британский музей, Stowe MS. 17, f. 120 v — 121); 4 — скульптура западного портала церкви Нотр-Дам в Пуатье (Вьенна), первая половина XII в.; 5 — скульптура на столбе портала в интерьере церкви в Суйаке (Ло), первая половина XII в.

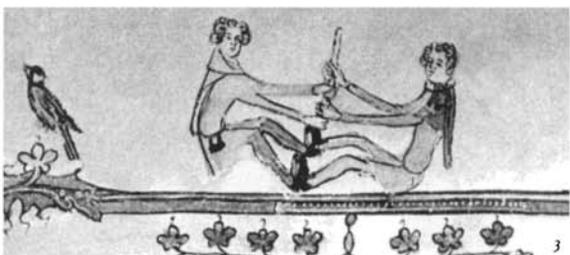


Таблица 72. Силовые состязания

1 — борьба. Маргинал рукописи XIV в. (Париж, Национальная библиотека); 2 — борьба. «Псалтирь королевы Марии» (f. 161 v); 3 — перетягивание. «Роман об Александре» (f. 100); 4 — перетягивание. Псалтирь. Англия, около 1250 г. (замок Бельвуар, коллекция герцога Ратленда, f. 65 v); 5 — перетягивание. Там же (f. 69 v); 6 — перетяги. Инициал «Н». Микулино евангелие. Новгород, XIV в. (БАН, 34.5.20, л. 5); 7 — метатель камня. Псалтирь и Часослов. Северная Франция, начало XIV в. (Аррас, музей диоцеза, MS. 47, f. 31)

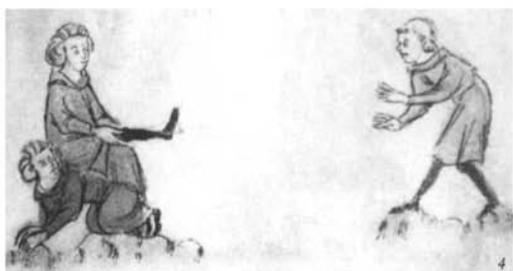


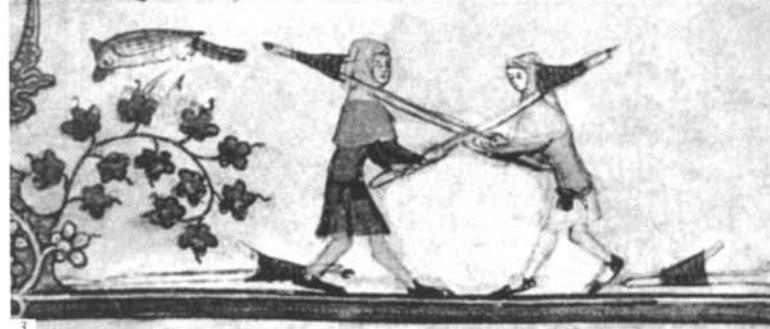
Таблица 73. Состязания в ловкости

1 — прыжки. «Роман об Александре» (f. 93); 2 — прыжок с шестом. Там же (f. 126); 3 — игра с качелями. Там же (f. 78 v); 4 — балансирование на партнере. Часослов. Маастрихт (?), начало XIV в. (Принстон, музей университета, MS. 44–18, f. 183)

don sus tous en qui ot son espoir



O u grant honte a auoir / quant il en ert fins



O e guerre auient merueille / nus nen soit esbahis



Таблица 74. Ходули

1 — юноши на ходулях. «Роман об Александре» (f. 65); 2 — человек на ходулях. Жак Лоньон. «Обеты павлина» (Нью-Йорк, библиотека Моргана, коллекция У. Глазье, MS. 39, G. 24, f. 64); 3 — борьба на ходулях. «Роман об Александре» (f. 123)



Таблица 75. Балансирование

1 — юноша балансирует на жерди. «Роман об Александре» (f. 98); 2 — упражнение в ловкости. Там же (f. 86); 3 — ловля губами висящего предмета. «Псалтирь королевы Марии» (f. 166 v)



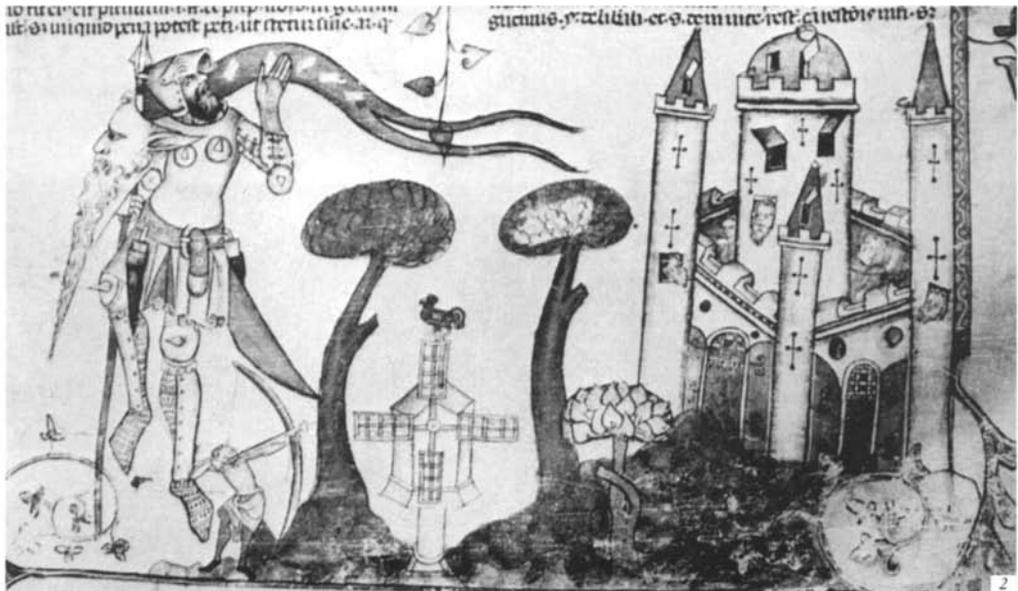
1



3



4



2

Таблица 76. Состязания в меткости

1 — лучники стреляют в перчатку (БАН, F. 403, f. 122); 2 — великан перед замком. Стрельба из лука в фигуру петуха. «Смитфилдские декретаии». Лондон, вторая четверть XIV в. (Лондон, Британский музей, Royal MS. 10, E. IV, f. 89); 3 — игра с гусем. Роберт де Боррон. «История Грааля» (Париж, Национальная библиотека, MS. fr. 95, f. 321); 4 — стрельба в петуха. «Псалтирь королевы Марии» (f. 161)

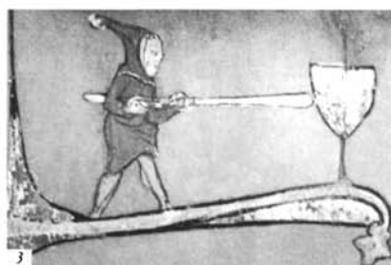


Таблица 77. Квинтана

1 — «Роман об Александре» (f. 82 v); 2 — там же (f. 82 v); 3 — Легендарий (БАН, F. 403, f. 111); 4 — живая мишень. «Роман об Александре» (f. 100)

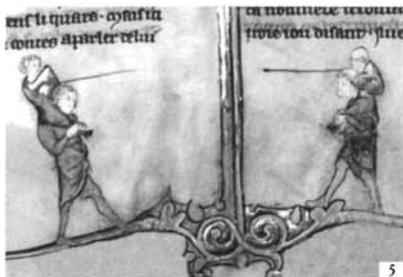


Таблица 78. Военные игры

1 — водяная мишень. «Роман об Александре» (f. 56); 2 — мишень на воде. Там же (f. 89);
3 — рыцарский турнир на воде. «Псалтирь королевы Марии» (f. 159); 4 — единоборство. Легендарий (БАН, F. 403, f. 148); 5 — шуточный турнир. Брунетто Латини. «Книга сокровищ» (РНБ, Fr. F. v. III, 4, f. 26 v)



Таблица 79. Пародийные турниры

1 — крестьянский турнир. Рисунок. Германия, XV в. (собрание университета в Эрлангене);
2 — пародийный турнир. Часослов. Северная Франция, четвертая четверть XV в. (Франкфурт-на-Майне, частная коллекция, f. 48); 3 — пародийный турнир. «Бревиарий Гримани» (миниатюрист Ханс Мемлинг). Брюгге, около 1478 г. (Венеция, Марчиана)



Таблица 80. Игры с мячом

1 — ручной мяч. «Ланселот Озерный». Франция, начало XIV в. (Лондон, Британский музей, Royal MS. 20, D. IV); 2 — лапта. Ларец. Слоновая кость. Франция, середина XIV в. (Лувр); 3 — лапта. Песенник. Франция, рубеж XIII—XIV вв. (библиотека медицинского факультета университета Монпелье, MS. N. 196, f. 87 v); 4 — лапта. Календарь из Часослова. Фландрия, около 1300 г. (Лондон, Mrs. Rosy Schilling); 5 — игра в мяч клюшками. Легендарий (БАН, F. 403, f. 21); 6 — игра в мяч (шутка). Там же (f. 24 v)



a bele meurt dote que mon
 guere la ceno que plus
 an dme rocc ma-ten uo
 ar la bele qui mon cur a-je-ja leantus d'orner
 moxem. q'elien qui d'alta me d'or qu'ien d'orner
 agume d'elie qui ten etal qu'en d'elme d'orner
 qui moxem. p'ez ma- uer d'orner d'orner d'orner
 la
 (f. 231 v)

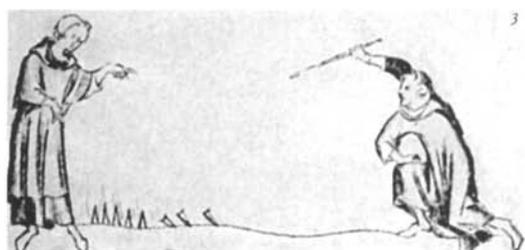


Таблица 81. Подвижные игры

1 — игра в шары. «Роман об Александре» (f. 63); 2 — кегли. Песенник (библиотека медицинского факультета университета Монпелье, MS. N. 196, f. 231 v); 3 — кегли. «Псалтирь королевы Марии» (f. 167); 4 — обезьяна играет в кегли. «Псалтирь Луи л'Ютэна». Турне, 1315 г. (Турне, ризница кафедрального собора, f. 28 v); 5 — игра с кубарем. «Псалтирь королевы Марии» (f. 164)

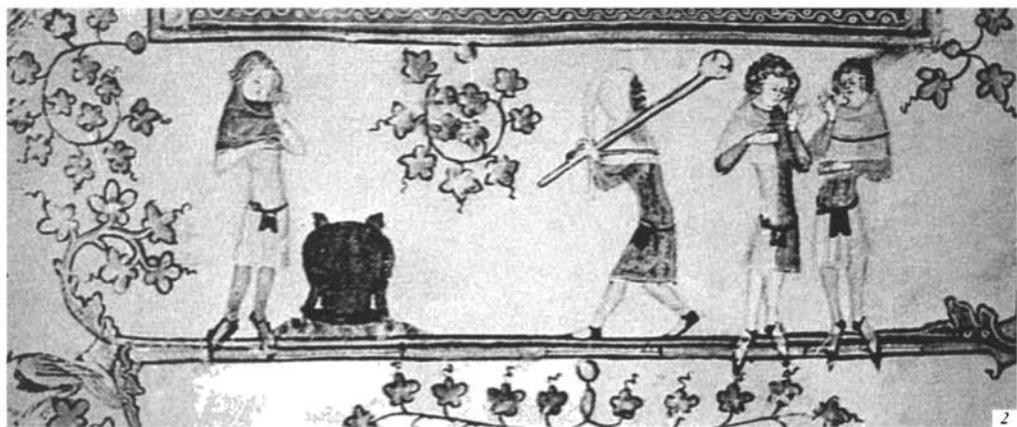


Таблица 82. Жмурки

1 — «Роман об Александре» (f. 130); 2 — там же (f. 125 v); 3 — игра с котелком Там же (f. 44)



Таблица 83. «Лягушка посредине», «горячая рука»

1 — «лягушка посредине». Песенник (библиотека медицинского факультета университета Монпелье, MS. N. 196, f. 88); 2 — «лягушка посредине». Часослов. Северная Франция, конец XIII в. (Париж, Национальная библиотека, MS. lat. 14284, f. 63); 3 — «горячая рука», «лягушка посредине». Плакетки диптиха. Слоновая кость. Париж, вторая половина XIV в. (Лувр); 4 — «горячая рука». Псалтирь и Бревиарий. Франция, вторая четверть XIV в. (Кембридж, университетская библиотека, MS. Dd. 5.5, f. 280); 5 — игра с выбрасыванием пальцев. «Роман об Александре» (f. 98)

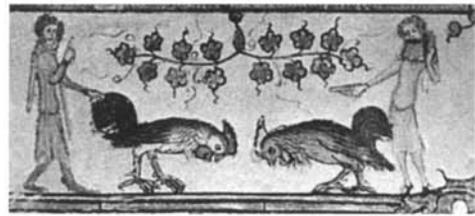
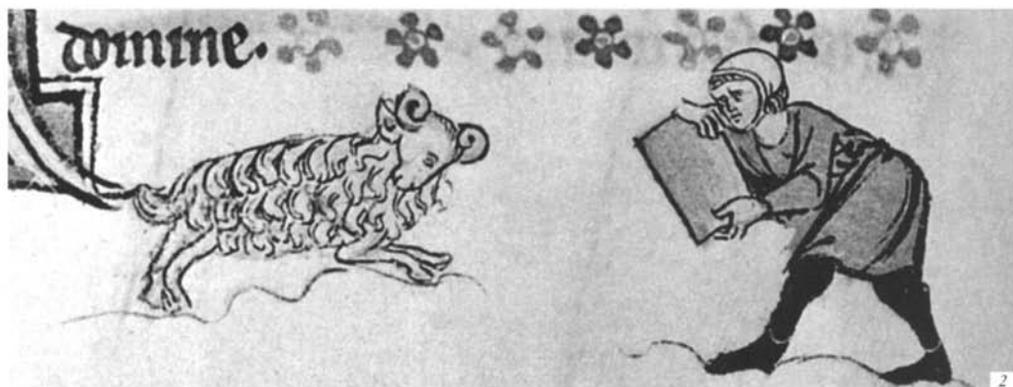


Таблица 84. Петушинные бои

1 — капитель собора Сен-Лазар в Отене (Сона и Луара), около 1130 г.; 2 — «Роман об Александре» (f. 99 v); 3 — там же (f. 50); 4 — петух-победитель. Там же (f. 89)



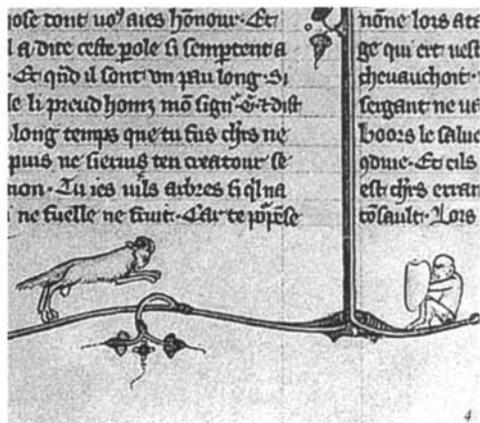
1



2



3



4

Таблица 85. Схватки с баранами

1 — бой баранов. Готье Мап. «Святой Грааль». Турне, 1351 г. (Париж, библиотека Арсенала, MS. 5218); 2 — нападение барана. «Псалтирь Ги де Дампьера». Фландрия, конец XIII в. (Брюссель, Королевская библиотека, MS. 10607, f. 42 v); 3 — баран нападает на женщину. Легендарий (БАН, Ф. 403, f. 171 v); 4 — обезьяна и баран. Готье Мап. «Святой Грааль» (Париж, библиотека Арсенала, MS. 5218, f. 55)



Таблица 86. Зимние развлечения

1 — конькобежец; салазки из челюсти животного. Псалтирь с календарем. Фландрия, первая четверть XIV в. (Оксфорд, Бодлеянская библиотека, MS. Douce 5, f. 2); 2 — Питер Брейгель Старший. Конькобежцы перед воротами св. Георгия в Антверпене. Гравюра, 1559 г. (Брюссель, библиотека Альберта I). Фрагмент



Таблица 87. Шуты

1 — капитель в южном трансепте кафедрального собора в Уэльсе (Англия), первая четверть XIII в.; 2 — безумец с виолой. «Флорианская псалтирь» (f. 18 v); 3 — шут с вольинкой. Капитель музея в Ангулеме (Шаранта), XV в.; 4 — шут-лютист. Живопись в церкви Херкеберга (Упланд, Швеция), вторая половина XV в.; 5 — «Римский breviарий», вторая половина XV в. (Париж, библиотека Арсенала, MS. 101, f. 306 v); 6 — инициал «Е». Английские статуты 1495 г. Англия, рубеж XV–XVI вв. (Оксфорд, Бодлеянская библиотека, MS. Hatton 10, f. 43); 7 — демон в облаке шута. «Часослов Екаторины Клевской». Утрехт, вторая четверть XV в. (Нью-Йорк, библиотека Моргана)



Таблица 88. Шуты

1 — шут пародирует рыцаря. Легендарий (БАН, F. 403, f. 19 v); 2 — шут. «Псалтирь Лутрелла» (f. 167); 3 — св. Иоанн осужден на изгнание императором Домицианом. Апокалипсис. Англия или Северная Франция, конец XIII в. (Москва, РГБ, Отдел рукописей, альбом вырезанных миниатюр, № 1678); 4 — Давид спорит с безумцем. Псалтирь. Восточная Англия, начало XIV в. (Оксфорд, Бодлеянская библиотека, MS. Ashmole 1523, f. 66); 5 — безумец. Псалтирь. Фландрия, конец XIII в. (Лондон, Британский музей, Burney MS. 345, f. 70)

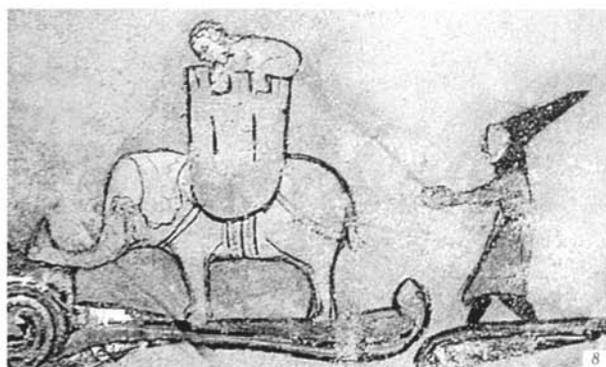
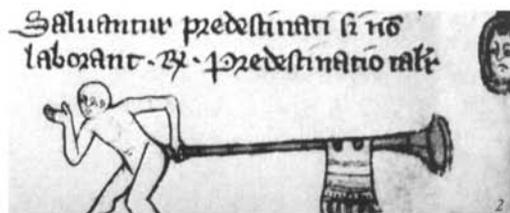
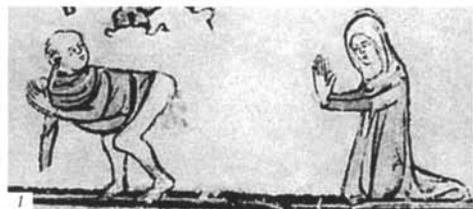


Таблица 89. Обсценные шутки

1 — площадная шутка. «Роман об Александре» (f. 56); 2 — непристойная шутка. Гимны в честь Девы Марии. Фландрия, около 1300 г. (Париж, частная коллекция, f. 134); 3 — Часослов. Франция или Фландрия, начало XIV в. (Брюссель, Королевская библиотека, MS. 9391, f. 93); 4 — Легендарий (БАН, F. 403, f. 194 v); 5 — там же (f. 142 v); 6 — там же (f. 83 v); 7 — балаганная сценка. Там же (f. 163 v); 8 — балаганная сценка. Там же (f. 23); 9 — шут. Роспись церкви в Вендельсе (Упланд, Швеция), 1451–1452 гг.; 10 — шут над символом мира. Резьба деревянного сиденья в хоре церкви Сен-Северин в Бордо, XV в.



Таблица 90. Пляски шутов

1 — «Роман об Александре» (f. 78); 2 — там же (f. 51 v), 3 — там же (f. 84 v)



*Die Sotkiden, die niet gelyck, ghepoet 19.
 Enge al ter hant de last berit vol raden.
 Al warden die sijn eren en dander ryege gese
 Die warden die ryege de gromche. 2. d. d. d. d.*

*Mes une fustide, m'air rick, chaise.
 Al en d'apen y geen wapper op haren vop
 Die en d'apen helen, al l'elie grau.
 Die hanten Sotchi d'apen. 3. d. d. d. d. d.*

*Die woppe Sotkiden, l'apen al d'apen de felle.
 Die foppe de d'apen d'apen m'air rick, chaise.
 Die l'elie wapper op haren vop.
 Die d'apen Sotchi d'apen. 3. d. d. d. d. d.*

*Al ginder Sotkiden, die hant woppe 19.
 En een d'apen, die rick, chaise.
 Die d'apen die sijn eren en dander ryege gese
 Die d'apen die ryege de gromche. 2. d. d. d. d.*

Таблица 91. Праздники дураков

1 — пляска шутів. Легендарій (БАН, Ф. 403, ф. 133); 2 — шутівської король. «Псалтирь из Горлестона» (ф. 125); 3 — Питер Брейгель Старший. Праздник дураков. Гравюра, около 1555 г.



Таблица 92. Епископы дураков

1 — Брейгель Старший. Праздник дураков. Фрагмент; 2 — шутовской епископ. «Ланселот Озерный». Пикардия, конец XIII в. (Ньюхейвен, библиотека университета, f. 104 v); 3 — епископ на ходулях. Часослов. Северная Франция, первая четверть XIV в. (Балтимор, Уолтерс галерея, MS. 90, f. 153); 4 — пародийный епископ. Инициал «S». «Роман об Александре» (f. 128); 5 — Питер Брейгель Старший. Лухига. Рисунок, 1557 г. (Брюссель, Королевская библиотека). Фрагмент



Таблица 93. Карнавал в Нюрнберге

1 — «Книга Шембарта». Нюрнберг, XVI в. (Оксфорд, Бодлеянская библиотека, MS. Douce 346, f. 183); 2 — танец мясников на нюрнбергском карнавале. «Книга Шембарта». Нюрнберг, XVI в.

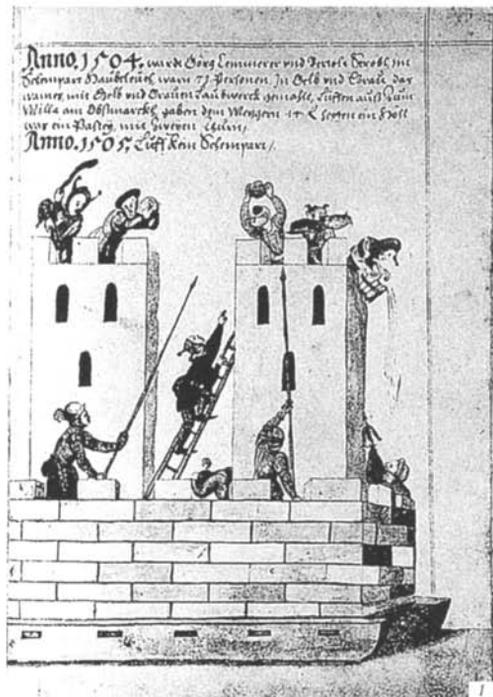


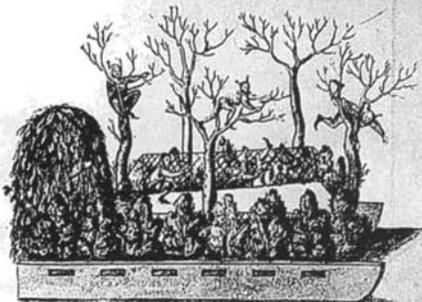
Таблица 95. Карнавал в Нюрнберге

1 — «ад-крепость». «Книга Шембарта». Нюрнберг, 1539 г.; 2 — карнавальный слон. Там же;
 3 — гигант на карнавале. Там же; 4 — гигант на карнавале. «Книга Шембарта». Нюрнберг, XVI в.

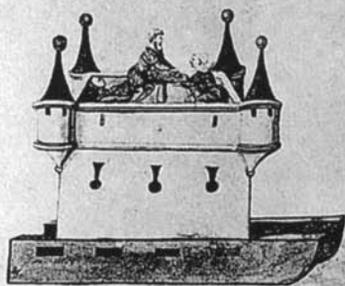
Анно, 1520, was Baillier Bründelers Kriech
 Lantener und Veltz Romer Häubtlein der Behemere Lüfte
 auff der Herrn Bründelers auß. Die Kleidung war auß einer
 spiden Baudefarb die ander Orum und Weiß der Lemung nach abge-
 faher, hinter ein Hoel war ein Bümmer Hauß



Анно, 1521, waren Hieronimus Cücker, und dinston
 Käbinger der Behemere Gesellschaft Häubtlein, und 8
 Personen, zu Weiß der schuoten und Orum vidergeschuoten
 der Aerte schnecht, bis vom Golen auß dar Hüer, weaue und gelb
 Lüfte auff der Herrn Bründelers auß hinter ein Hoel,
 war ein Vogelstecht, dar auß fing man Varen.



Анно, 1523, was Hännß Dierck und Wartsen wie
 Pläuer Häubtlein in Behemere, wie 8 Personen die
 Klaiden, die am Frieder Orum und Vereschuoten, dar auß vor
 das, in der Isal, Rodt und Weß, abwerch geschnitten darvnd
 Orum, weine Rodt, Bares, auß in die Weine Rodt, beschnitten
 Lüfte auß der Bründelers auß. Die Hoel war ein schiff
 müß, dar auß man Varen schiffen.



Анно, 1523, was Hieronimus Bitter Daulman in
 Behemere, 20 Personen, gekleiden in Rosin farb Lüfte auß
 am Ostmarckts in der Herrn Hauß, gader diese Wengere, 12
 Sinne ein Hoel, war ein Reue und Jacobsen wie Varen.

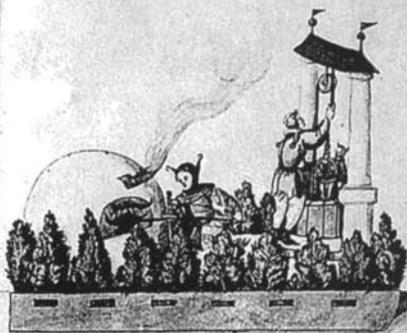


Таблица 97. Карнавал в Нюрнберге

1 — «ад» на нюрнбергском карнавале «Книга Шембарта». Нюрнберг, 1539 г.; 2 — дураки, попадающие в сеть. Там же; 3 — колесо Фортуны. Там же; 4 — печь для дураков. Там же



Таблица 98. Карнавальные мотивы в нидерландской живописи

1 — Питер Брейгель Младший (?). Ярмарка с театральным представлением (Гос. Эрмитаж). Фрагмент; 2, 3 — Питер Брейгель Старший. Битва Карнавала с Великим Постом. 1559 г. (Вена. Художественно-исторический музей). Фрагменты



Таблица 99. Скоморохи-идолопоклонники

1 — языческие игрища вятичей. Радзивилловская (Кенигсбергская) летопись, конец XV в. (БАН, л. 6 об.); 2 — поклонение идолу Навуходоносора. Библия. Риполь³ (Каталония), около 1100 г. (Париж, Национальная библиотека, MS. lat. 6, f. 64 v); 3 — поклонение идолу Навуходоносора. «Апокалипис Беатуса». Валькавадо, 970 г. (Вальядолид, библиотека университета, f. 199 v); 4 — танец Саломеи. Св. Ансельм. «Книга размышлений и молитвословий». Англия, около 1150 г. (Оксфорд, Бодлеянская библиотека, MS. Auct. D. 2.6, f. 166 v)



Таблица 100. Поругание Христа

1 — псоглавцы издеваются над Христом. Худовская псалтирь. Византия, IX в. (Москва, ГИМ, № 129Д, л. 19 об.); 2 — Земная жизнь Христа. Икона. Новгород, начало XV в. (Новгородский историко-художественный музей). Фрагмент; 3 — поругание Христа. Живопись костела св. Троицы в Люблине, 1418 г.; 4 — скрипач-иудей и плясунья. Языческий жрец сжигает священные книги. Легендарий (БАН, Ф. 403, ф. 3)



Таблица 101. Жонглеры — возбудители грехов

1 — жонглер, демон и блудница. Капитель нефа церкви Сент-Мадлен в Везеле (Йонна), 1120—1150 гг.; 2 — жонглер и дьявол-флейтист. Капитель нефа монастырской церкви в Анзи-ле-Дюк (Сона и Луара), первая четверть XII в.; 3 — музыкант и любовники. Гвидо Фаба. «Сумма пороков». XIII в. (Париж, Национальная библиотека, MS. lat. 8652 A, f. 51 v)



Таблица 102. Жонглеры — возбудители грехов
Музыкант, акробат, женщина на драконе; арфисты и обезьяна. Капители нефа церкви в Ла-Шез-ле-Виконт (Вандея), XII в.

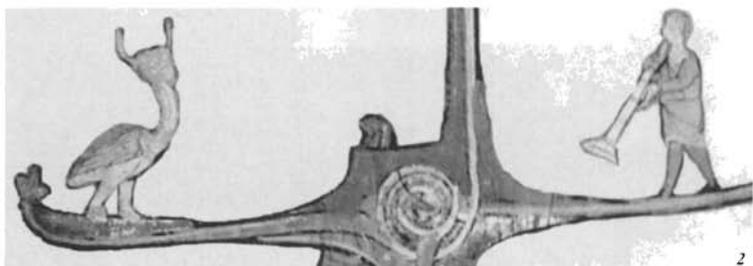
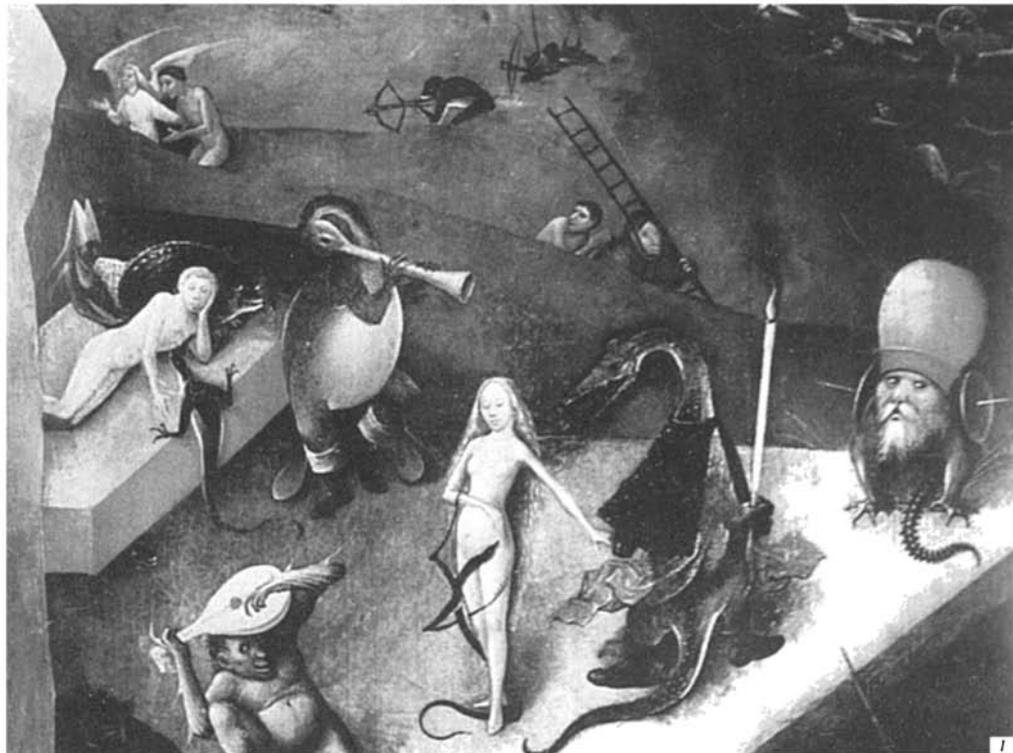


Таблица 103. Жонглеры-чародеи

1 — Иероним Босх. Страшный суд (Вена, Галерея Академии изобразительных искусств). Фрагмент; 2 — трубоч и дракон. Легендарий (БАН, F. 403, f. 99 v); 3 — волынщик и демон. «Псалтирь из Горлестона» (f. 57)



Таблица 104. Скоморохи-демоны

1 — черная месса. Иероним Босх. Испытание св. Антония. Между 1490—1505 гг. (Лиссабон, Национальный музей старого искусства). Фрагмент; 2 — Брейгель Старший. Падение мага Гермогена



Таблица 105. Бесы-скоморохи

1 — Исакий пляшет под музыку бесов. Радзивилловская (Кенигсбергская) летопись, конец XV в. (БАН, л. 112); 2 — Инициал «R». «Житие св. Дунстана». Кентерберри, около 1090 г. (Лондон, Британский музей, Arundel MS. 16, f. 2)



Таблица 106. Демонические музыканты

1 — козел-арфист. Каменный рельеф из Нотр-Дам-де-ла-Регль, начало XII в. (Лимож, муниципальный музей); 2 — демоны-музыканты. Капитель крыты кафедрального собора в Кентербери, 1115—1125 гг.; 3 — демон-музыкант. Капитель из Клуни, середина XII в. (музей в Шалон-сюр-Сон); 4 — бык с виолой. Капитель галереи клуатра церкви св. Марии в Эстани (Каталония), около 1133 г.



Таблица 107. Демонические музыканты

1 — сбор винограда и лиса с трубой. Деталь инициала. «Декреталии». Кентерберн, первая четверть XII в. (Лондон, Британский музей, MS. Cotton Claudius E. IV, f. 49); 2 — демоны-музыканты. Инициал «N». Рукопись школы Кентерберн, XII в. (Кембридж, колледж св. Иоанна, MS. 8, f. 164); 3 — демоны-музыканты. Медальон архивольта южного портала церкви св. Николая в Барфрестоне (Кент), около 1170 г.; 4 — жонглесса с обезьяной, животные-музыканты, скупец с мошной. Капитель нефа церкви в Кэно (Мен и Луара), вторая половина XII в.; 5 — монстр с вольнойкой. Резьба на деревянном сиденье хора. Кёльн, кафедральный собор св. Петра, вторая четверть XIV в.; 6 — животные-музыканты. Псалтирь. Тироль (?), 1270 г. (Вена, Национальная библиотека, Cod. 1898, f. 66 v)

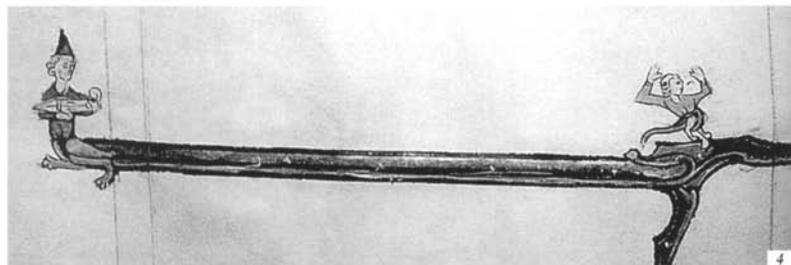


Таблица 108. Сирены

1 — «Псалтирь Луи л'Ютэна». Турне, 1315 г. (Турне, ризница собора, ф. 104); 2 — Легендарий (БАН, F. 403, f. 20); 3 — сирена-рыба балансирует копьем. Псалтирь. Фландрия, около 1260—1280 гг. (Нью-Йорк, Н. Р. Kraus Catalogue, N 75, 88, f. 34); 4 — гибридный музыкант и танцовщица. Псалтирь. Париж, 1260—1270 гг. (БАН, Q N 188, f. 28 v); 5 — сирена с младенцем и обезьяна. «Псалтирь Тенисона» (Лондон, Британский музей, MS. 24686, f. 13); 6 — сирена и скomorохи. Роспись костела св. Якуба в Мероницах (пов. Енджеюв), около 1330 г. Фрагмент



Таблица 109. Гротескные музыканты

1 — инициал «D» и жонглер с виолой. Бревиарий. Аррас, XIV в. (Аррас, библиотека); 2 — гротескные музыканты, трубач, танцовщица. «Peterborough Psalter». Восточная Англия, около 1300 г. (Брюссель, Королевская библиотека, MS. 9961–62, f. 26); 3 — певцы-клирики и гротескные музыканты. «Псалтирь из Арундела», XIV в. (Лондон, Британский музей, Arundel MS. 83, f. 63 v)



Таблица 110. Кентавры-музыканты

1 — кентавры-музыканты Матфре Эрменгау «Бревиарий любви». Каталония, начало XIV в. (РНБ, Исп. Ф. в. XIV, N 1, f. 1); 2 — кентавр с виолой. Легендарий (БАН, Ф. 403, f. 184), 3 — кентавр-музыкант и танцовщица. Миниатюра рукописи XIV в. (Британский музей)

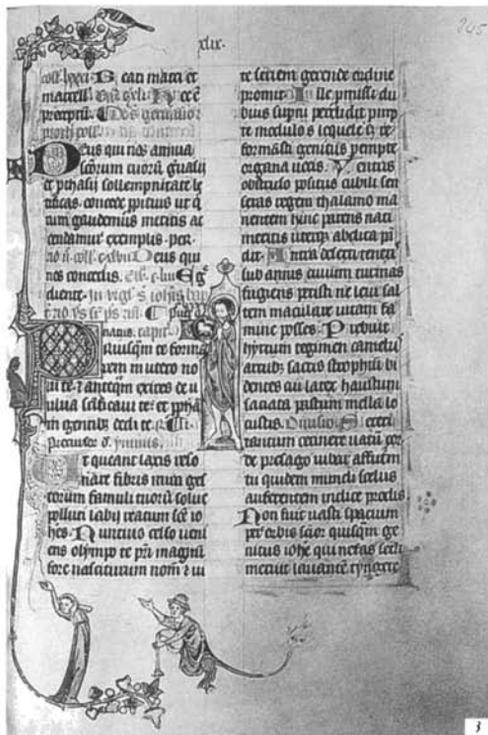
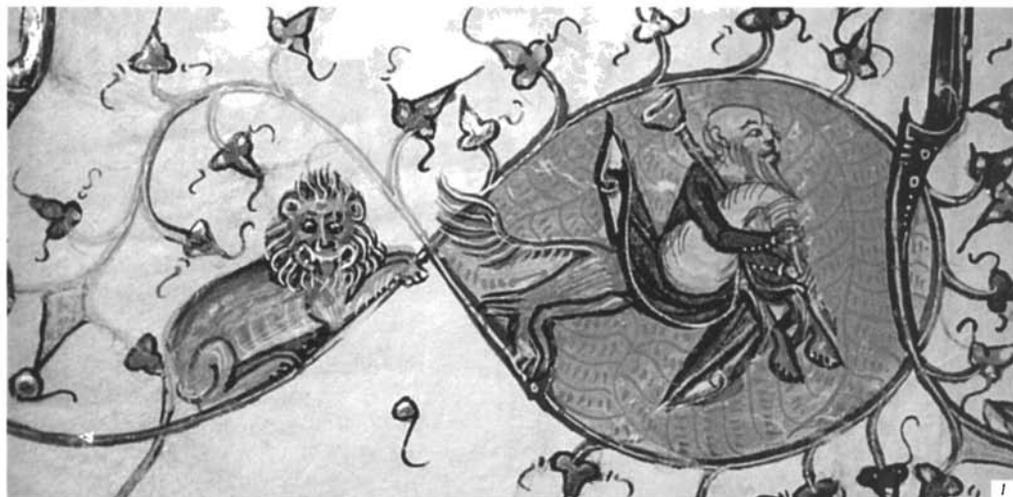


Таблица 111. Кентавры-музыканты

1 — кентавр-вольтышник. Матфре Эрменгау. «Бревиарий любви». (РНБ, Исп. F. v. XIV, N 1, f. 6 v); 2 — кентавр музыкант и обезьяна. Резьба на деревянном сиденье хора. Кёльн, собор св. Петра, вторая четверть XIV в.; 3 — гибридный музыкант и танцовщица. Бревиарий. Фландрия (район Гента), XIV в. (Лондон, Британский музей, MS. Add. 29253, f. 345)



Таблица 112. Жонглеры в преисподней

1 — Страшный суд. Тимпан западного портала церкви Сен-Фуа в Конке (Аверон), конец XI в.;
 2 — демонические животные и акробатка. Капитель церкви Сен-Дени в Амбуазе (Эндр и Луара), XII в.;
 3 — легенда о короле Дагоберте. Рельефы на гробнице Дагоберта в церкви Сен-Дени (Париж). Работа Пьера де Монтрейля, 1263–1264 гг.;
 4 — танцующий скоморох. Инициал «Х». Псалтирь. Новгород, XIV в. (РНБ, Ф. п. 1, 3, л. 196 об.)

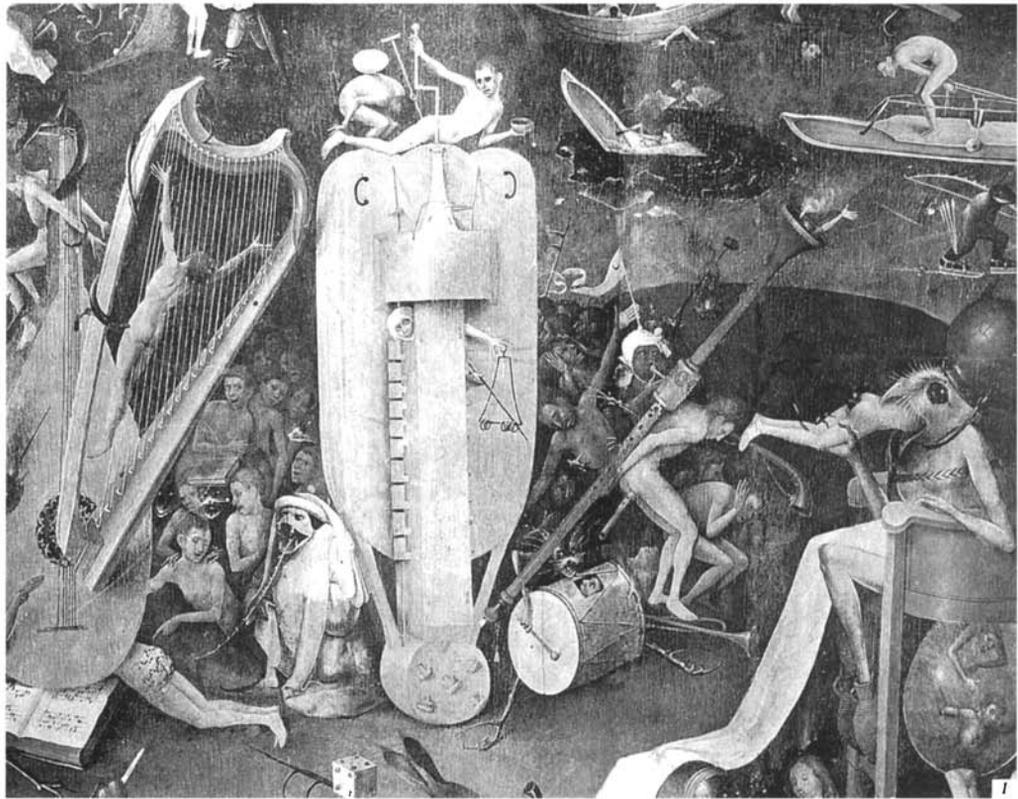


Таблица 113. Музыкальный ад
1 — Иероним Босх. Алтарь «Сады земных наслаждений». 1500–1510 гг. Правая створка (Мадрид, Прадо). Фрагмент



Таблица 113. Музыкальный ад (продолжение)

2 — Иероним Босх. Алтарь «Сады земных наслаждений». 1500–1510 гг. Правая створка (Мадрид, Прадо). Фрагмент; 3 — Страшный суд (Брюгге, муниципальный музей). Фрагмент



Таблица 114. Благочестивые скоморохи

1 — легенда об апостоле Фоме. Скульптура тимпана портала церкви Нотр-Дам в Семюре (Кот-д'Ор), третья четверть XIII в.; 2 — «Жонглер Богоматери». Миниатюра рукописи XIII в. (Париж, библиотека Арсенала, MS. 3516); 3 — чудо, сотворенное Богоматерью. «Кантиги святой Марии» (Мадрид, библиотека Эскориала, MS. T. j, 1, песнь 8); 4 — Ант скоморох. Роспись Успенской церкви в с. Мелетово под Псковом. Западная стена, 1465 г.



Таблица 115. Священная музыка

1 — любовная пара и Эрос на дереве. Часослов. Фландрия, около 1300 г. (Лондон, Британский музей, Stowe MS. 17, f. 273); 2 — Орфей и Эвридика. Овидий. «Метаморфозы». Франция, XIV в. (Лион, библиотека); 3 — Христос во славе. Инициал «Е» к псалму 80. «Псалтирь из Горлестона» (f. 107b); 4 — Христос во славе. Инициал «Е» к псалму 80. Псалтирь из Бромхолмского монастыря (Норфолк), начало XIV в. (Оксфорд, Бодлеянская библиотека, MS. Ashmole 1523, f. 99)



Таблица 116. Священная и греховная музыка

1 — апокалипсические старцы. Скульптура архивольты «Портала Славы» собора в Сант-Яго-де-Компостела. Мастер Маттео, 1166—1188 гг.; 2 — музицирующие старцы. Капитель клуатра аббатства Сен-Жорж-де-Бошервиль (Приморская Сена), вторая четверть XII в. (Руан, Музей древностей); 3 — волынщик с оленьими рогами. Псалтирь. Фландрия, около 1260—1280 гг. (Нью-Йорк, Н. Р. Краус Catalogue, N 75, 88, f. 9); 4 — волынщик и дама с зеркалом. Псалтирь. Фландрия, около 1300 г. (Оксфорд, Бодлеянская библиотека, MS. Douce 5, f. 42); 5 — царь Давид и музыканты. Инициал «В». Псалтирь из аббатства в Шафтсбери. Дорсетшир, около 1130—1140 гг. (Лондон, Британский музей, Lansdowne MS. 383, f. 15 v)

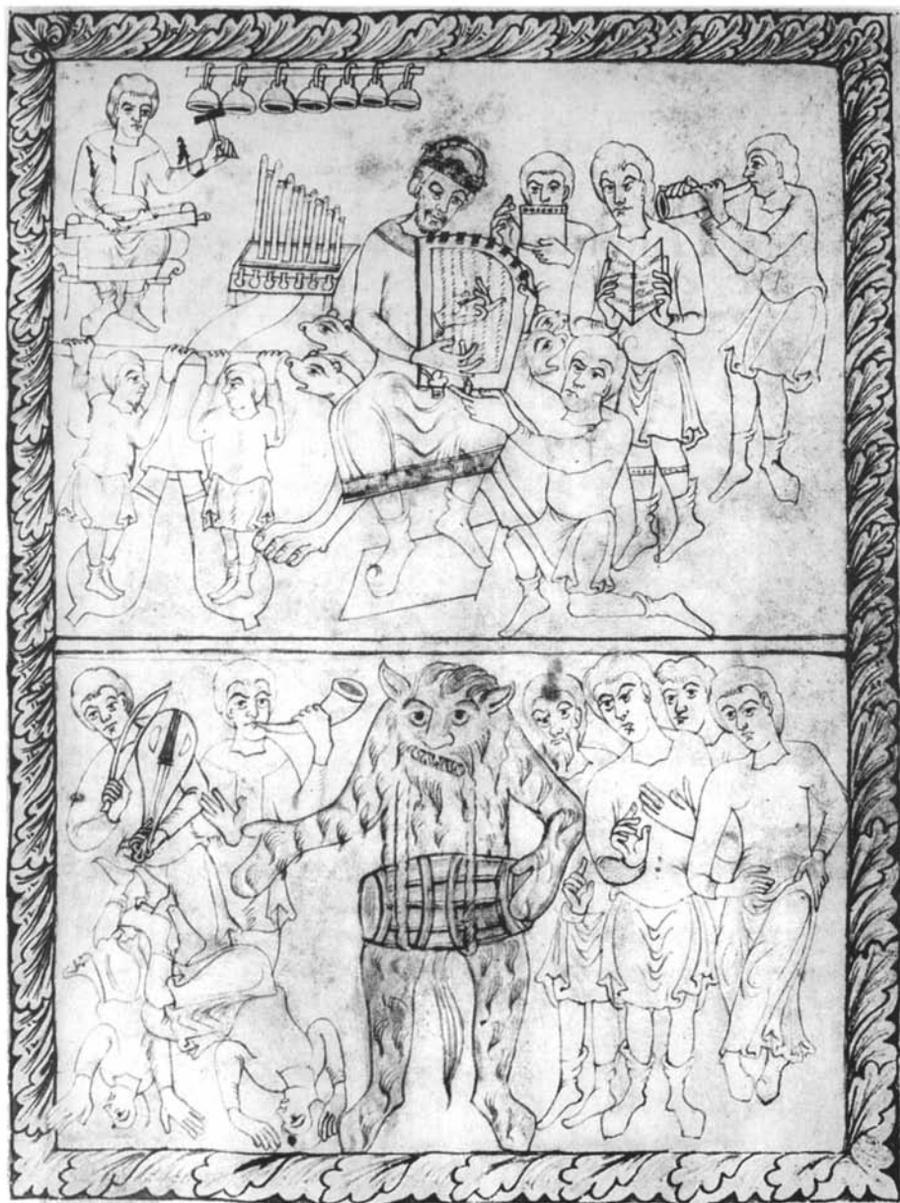


Таблица 117. Священная и светская музыка

Титульный лист Псалтири из аббатства св. Ремигия. Реймс, вторая четверть XII в. (Кембридж, колледж св. Иоанна, MS. B18, f. 1)



Таблица 118. Священная и греховная музыка

1 — Давид и музыканты. Инициал «В». «Peterborough Psalter». Восточная Англия, около 1300 г. (Брюссель, Королевская библиотека, MS. 9961—62, f. 14); 2 — сакральная и мирская музыка. Псалтирь. Фландрия, около 1300 г. (Оксфорд, Бодлеянская библиотека, MS. Douce 5, f. 17); 3 — священная и светская музыка. Часослов. Фландрия, около 1300 г. (Лондон, Британский музей, Stowe MS. 17, f. 68); 4 — священная и светская музыка. Псалтирь. Фландрия, около 1300 г. (Оксфорд, Бодлеянская библиотека, Douce 6, f. 1)

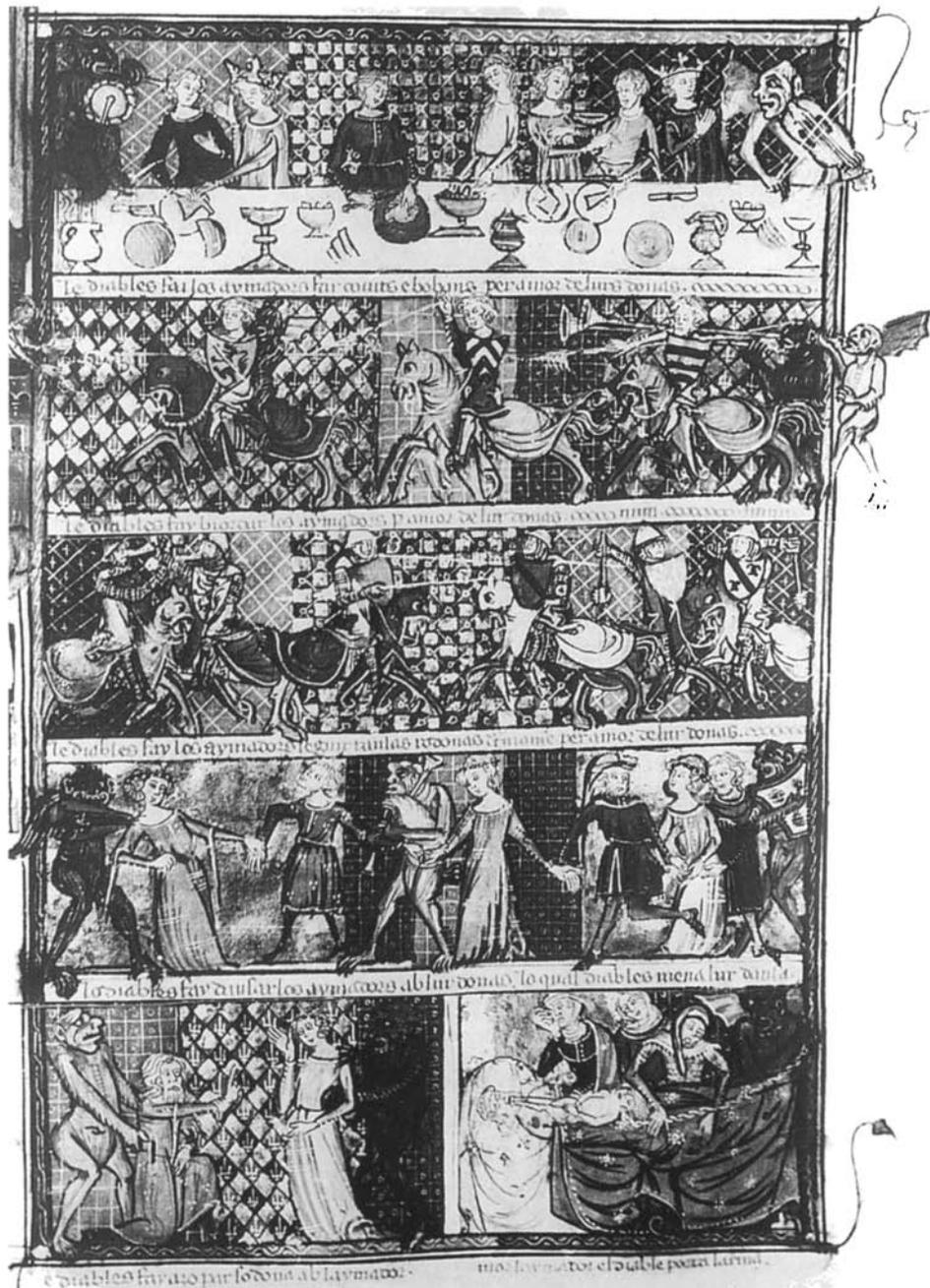


Таблица 119. Грех мирских увеселений

Миниатюра из книги Матфре Эрменгау «Бревиарий любви». Каталония, начало XIV в. (РНБ, Исп. F. v. XIV, N 1, f. 206)

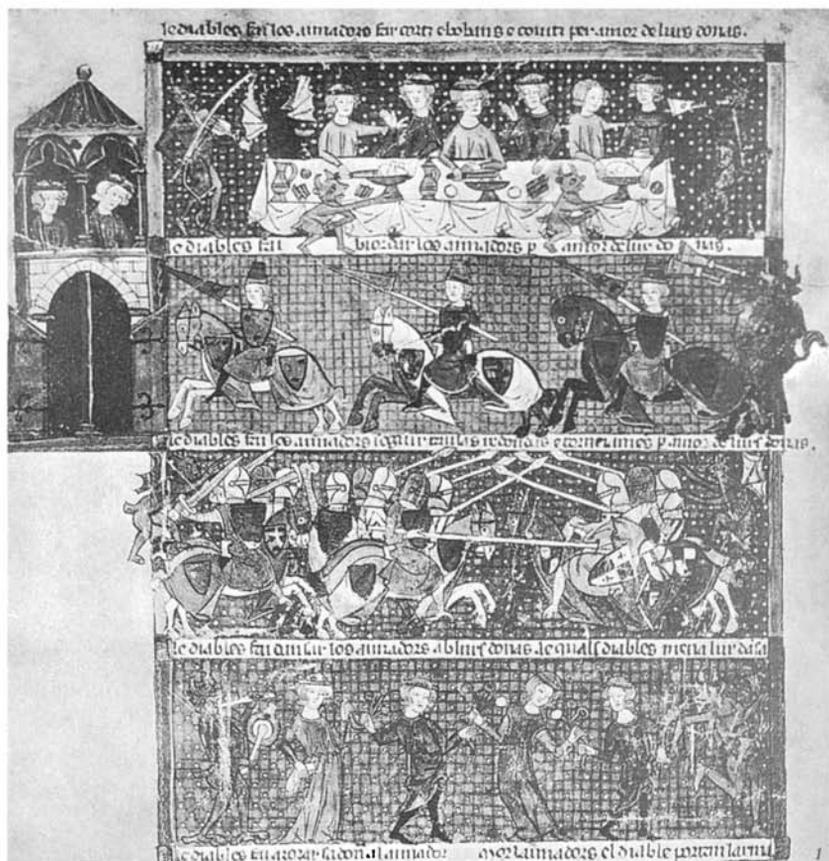


Таблица 120. Грех танца

1 — грех мирских увеселений. Матфре Эрменгау. «Бревиарий любви». Каталония, около 1400 г. (Мадрид, библиотека Эскориала, f. 215 v); 2 — фарандола на телах пророков. Апокалипсис. Франция, первая половина XIII в. (библиотека Тулузы, f. 22 v)

Научное издание

Владислав Петрович Даркевич

Светская праздничная жизнь Средневековья

IX—XVI вв.

Издание второе, дополненное

Корректор *Т. И. Томашевская*

Оформление *С. Г. Григоренко*

Оригинал-макет *Л. А. Коробенко*

Издательство «Индрик»

Исключительное право оптовой реализации

книг издательства «Индрик»

принадлежит книжной галерее «Нина»

www.kniginina.ru

тел./факс: **(495) 959.21.03**

INDRIK Publishers has the exceptional right to sell this book outside Russia and CIS countries. This book as well as other **INDRIK** publications may be ordered by

e-mail: nina_dom@mtu-net.ru

or by tel./fax: **+7 495 959.21.03**

Налоговая льгота - общероссийский классификатор продукции (ОКП) — 95 3800 5

ЛР № 070644, выдан 19 декабря 1997 г.

Формат 70×100 1/16. Гарнитура «Академия». Печать офсетная.

35,0 п. л. Тираж 1000 экз. Заказ № 2873

Отпечатано с оригинал-макета

в ППП «Типография „Наука“».

121099, Москва, Г–99, Шубинский пер., д. 6

