

В. П. Даркевич

Народная культура средневековья

Эту книгу с интересом прочтут и специалисты, и все, кто ценит мир сказки, а также и те, кого волнуют страсти современной спортивной гимнастики, цирка, кукольного театра... Прочитав эту книгу, они убедятся, что их предки не меньше любили этот волшебный мир, вероятно, потому, что сами его создали.

В. Т. Пашуто



•Наука•

2 р. 20 к.

•Наука•

Ордена Трудового Красного Знамени
Институт археологии

Владислав Петрович Даркевич

<http://www.rusarch.ru/darkevich.htm>

Народная культура средневековья

Светская праздничная жизнь
в искусстве IX—XVI вв.

Ответственный редактор
доктор исторических наук

Георгий Карлович Вагнер

http://www.rgdrzn.ru/pages/show/honor/honor_detail/25

Рецензенты:

доктор исторических наук

Татьяна Васильевна Николаева

<http://rusarch.ru/nikolaeva0.htm>

член-корреспондент АН СССР

Владимир Терентьевич Пашуто

http://publ.lib.ru/ARCHIVES/P/PASHUTO_Vladimir_Terent'evich/_Pashuto_V.T..html



Москва «Наука» 1988

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.

Веб-публикация: **Vive Liberta и Век Просвещения, 2014**

Введение

Часть первая. ЖОНГЛЕРЫ

Глава 1. Репертуар жонглеров

Глава 2. Эквилибристы

Глава 3. Мастера жонглирования

Глава 4. Дрессировщики

Глава 5. Фокусники

Глава 6. Кукольники

Глава 7. Жизнь жонглеров

Часть вторая. НАРОД НА ПЛОЩАДИ

Глава 1. Танцы

Глава 2. Ряженые

Глава 3. Календарные празднества

Глава 4. Состязания и игры

Часть третья. КАРНАВАЛ

Глава 1. Шуты

Глава 2. Праздники дураков

Глава 3. Карнавальные процессии

Часть четвертая. В МИРЕ АНТИНОМИЙ

Глава 1. Слуги сатаны

Глава 2. Апология скоморошества

Глава 3. Музыка и танцы: оппозиция добра и зла

Заключение

Введение



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

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 духовную 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», расцветивая яркими красками все земное.

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

* 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.

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 святые¹.

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

Чтоб в замке поддержать веселье,
Искуснейшие менестрели,
Пленяя пеньем и игрой,
Собрались пестрою толпой.
Гостям готовят развлечения
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 хоровод².

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.

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 фамиллярного контакта между людьми, разделенными в обычной, т. е. внекарнавальной, 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 тру-

дов 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 Пидальа⁸. 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 древу»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 неустрашимость 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. Будящий мысль, новаторский труд М. М. Бахтина послужил стимулом для серьезных исследований в области праздничной проблематики (Д. С. Лихачев и А. М. Панченко²⁰, А. И. Мазея²¹), 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 представляла народной в той мере, в какой она не ограничивалась узкоклассовым подходом, аккумулируя умственный потенциал обще-

ства²⁴. «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 серьезности»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 экстаических взрывах, которые охватывали целые области и слои населения²⁷. В многослойной и много- сложной 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 выражений, то в изобразительном искусстве заключена богатейшая информация о праздничной культуре, независимая от этикетных требований «высоких» литературных жанров. Средневеко-



Рис. 1. Маргинальные рисунки

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

вые 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 сносшибательными 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 законных 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 «вещделателей» 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, северо-французских (Артуа, Пикардия), парижских и фламандских манускриптов второй половины XIII—XIV в. — времени расцвета готического стиля (рис. 1*)³³. 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 сопresentуются. Едва ли не каждому явлению в области мирского и священного художник находил снижающий пародийный эквивалент. В обществе, где заостренные «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 шутливые сценки на полях главным образом литургических книг личного пользования (псалтири, часословы, бривии 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, зажиточных 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 поучения тем, кто пренебрегал христианскими заповедями: так, опытные проповедники представляли 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 Ленинграда, изученные мной в оригиналах. В первую очередь упомяну сильно пострадавший северофранцузский Легендарий (сборник житий) рубежа XIII—XIV вв. из Библиотеки АН СССР³⁸ и обширное энциклопедическое произведение учителя Данте, флорентийца Брунетто Латини — «Книгу сокровищ», написанную в Париже в начале 60-х годов XIII в. Рукопись сочинения Латини из собрания Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина исполнена во французском скриптории в начале XIV в.³⁹ Многие иллюстрации ленинградских 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 примеру, 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

* Иллюстрации воспроизведены по изданиям, указанным в примечаниях.

«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. Обычай и церемонии, восходившие к культурам доклассового общества, сочетали реликтовые 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 неизвестных 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-восторженно-го визионизма, таинственного общения избранных с Христом, Богоматерью 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. Нерасчленимость 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.

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 двух 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, *«глубинном»*, уровне исследования памятников предпринята 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 инсказательные 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.

Второй, *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, не зависящий от индивидуального восприятия и в какой-то мере нормативный для всего коллектива, особенно показателен. Но если «полезный», морализирующий подтекст (осуждение разных степеней греха или прославление добродетелей) был общедоступен, заменяя неграмотным написанное слово, то аллегорико-символические толкования, более рационалистичные и абстрактные, уточненная 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 теслогов, 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 вариативности прочтений, ибо, как утверждал Иоанн Скот Эригена, 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 пересмысливались, иногда в диаметрально противоположном плане.

Сложные проблемы дешифровки встают при изучении маргинальных рисунков — бездонного кладеза 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 часовой, 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. Лекаршарлатан с легковверной пациенткой-обезьяной персонифицирует обман. Обезьяныя 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 непонятного посюстороннего мира.

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 определенные 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 театрално-зрелищному искусству (четвертая часть).

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

- М. М. Бахтин и медиевистика // *Средние века*. М., 1976. Вып. 40; *Гуревич А. Я.* Мировая культура и современность // *Иностранная литература*. 1976. № 1. С. 212; *Он же.* Проблемы средневековой пародийной культуры. М., 1981. С. 272 сл.
- ²⁰ *Лихачев Д. С., Панченко А. М.* «Смеховой мир» древней Руси. Л., 1976. Рецензии см.: *Пушкарёв 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., Понирко 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 «вниз» 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; *Stanberg J.* Gycklarmotiv i romansk konst och en tolkning av portalrelieferna på Härja kyrka. Stockholm, 1970.
- ³¹ *Рыбаков Б. А.* Русалии и бог Симаргл-Перепплут // *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 искусства*. 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.* Пути 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 средой, которую называют простонародьем..., насквозь пропитавшийся всеми стремлениями необъятной души человечества, он чувствовал себя частицей его угнетенных масс

В. Гюго. Человек, который смеется

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 (juglar); 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 «колодез 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. постановлению 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. В стиле композиций, в аксессуарах заметно воздействие позднеантичных и ранневизантийских оригиналов: рукописей, консульских диптихов и т. д.

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 Кельне на «улицах жонглеров» и «улицах музыкантов» обитали «коме-

дианты», «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.



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 ногах 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 вожака 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 Гираут де Калансон жонглера Фадета (начало XIII в.)⁵. Трубадур Гираут 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 сирвента, 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 — ситоме, 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, сеющий 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 скоморошья 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 влассителей 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, распевая 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 занятия¹¹.

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, поводьями 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 Мюзе (род. около 1210 г.). Человек скромного происхождения, верхом на лошади, с виолой за спиной он странствовал в летние дни по дорогам Северной Франции. Мюзе — одаренный поэт, музыкант, но выступал и в амплуа танцовщика. В песнях, чуждых аристократической изысканности, он называл вещи своими именами, осуждая алчность высокочтимых господ: «Сеньор, я играл на виоле перед вами в вашем замке; вы мне ничего не дали и не расплатились со мной. Это подлость. Клянусь девой 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 вожаков обезьян и ряженых¹⁴. 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 занял 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.



Глава 2. 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. 1, 1)¹⁶. Нурадин-Фридон, герой поэмы Руставели, рассказывал:

В детстве воспитатели обучали меня акробатике:

Они обучали меня разным ухваткам, заставляли прыгать, муштровали;

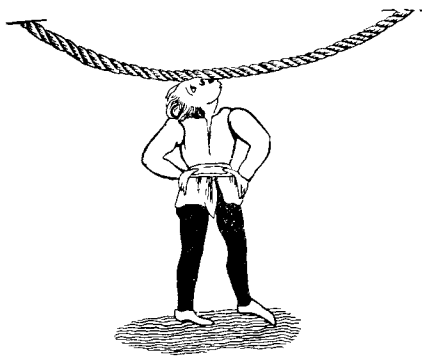
Для глаз неуловимо пробегал я по канату.

И ровесники, смотря на меня, о том же мечтали¹⁷.

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, зажав глаза и взяв на плечи мальчика, он совершал по веревке воздушное путешествие от одной мачты до другой»¹⁸. В византийских текстах находим упоминания об акробатах, которые, идя по натянутой веревке, балансировали кувшином с водой. Кувшин стоял на верхушке шеста, удерживаемого на голове эквилибриста¹⁹.

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.)²⁰. 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-Мишель²¹.

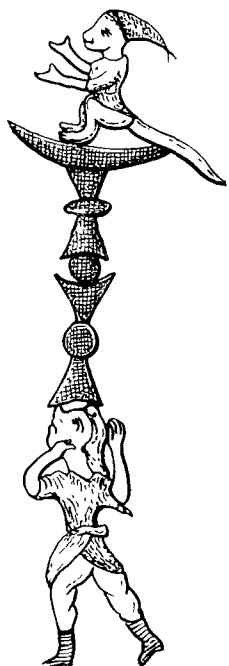
Эквилибристические номера и танцы на канате получили отражение в романской скульптуре Италии. На капители церкви в Петрелла Тиферина двое акробатов, подогнув ноги, подтягиваются на веревке. На них шапочки-цепцы и силовые пояса; края рукавов и трико у лодыжек схвачены «браслетами». Между атлетами подвешена голова быка (табл. 1, 2)²². 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. 1, 3)²³. 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 животного²⁴. Сложнейшие сальто-мортале через быка с помощью шеста совершали участники «бычьих торжеств» в Басконии. В средневековые бои быков устраивали в Испании и Южной Франции.



2



3



5

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. 2)²⁵.

Гимнасты на наклонном канате выступали на ярмарочных площадях Византии и домонгольской Руси: «А ин, привязав вервь ко кресту церковному, а другии конец к земли отнесет далече и с церкви по тому бегают долов, единою рукою за конец верви той держит, а в другой руке держаще меч наг»²⁶.

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 силой²⁷. Им покровительствовал сам св. Карапэт²⁸. 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 нечистой силы. Птицеголовый демон с длинным шестом-балансиrom, идущий по туго натянутому канату, изображен на гравюре Иеронима Кока по рисунку Питера Брейгеля Старшего «Падение

Рис. 2. Зубной трюк

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

Рис. 3. Игры гусанов

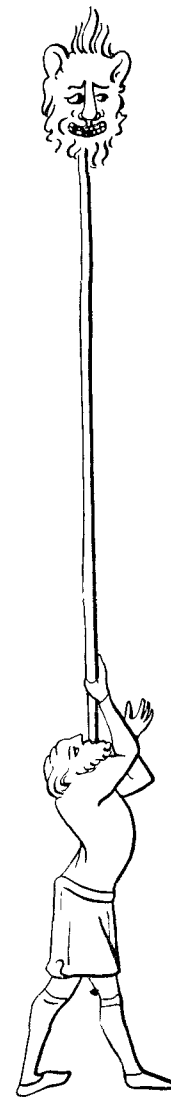
Евангелие. Армения (с. Арест, монастырь Харабаст), 1471 г. (Ереван, Матенадаран, № 6767, л. 32a)

Рис. 4. Балансирование шестом

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

Рис. 5. Эквилибрист с обезьяной

Библия. Армения (Исфгань), 1649 г. (Ереван, Матенадаран, № 189, л. 472a)



4

мага Гермоена» (1565 г.). Другой гимнаст висит на канате, закинув ноги за плечи. На афише за спиной канатоходца видим акробата, идущего по лезвию меча (табл. 1, 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. Согдаиские танцовщицы, выступавшие перед знатными зрителями в танском Китае, скакали, передвигаясь прыжками, и вращались, стоя на шарах²⁹. На движущихся шарах плясали сарацинские «балерины» во время приема Фридрихом II Ричарда, графа корнуоллского (1241 г.). Танцую, девушки пели и ударяли в кимвалы³⁰. Инициал греческой рукописи «Гомилий» Григория Назианзина (XI в.) изображает акробата, сохраняющего равновесие на большом шаре (табл. 1, 5)³¹.

Балансирование предметами

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

Часто балансировали мечами: ставили их острием на ладонь вытянутой руки (табл. 2, 3)³², на подбородок (табл. 2, 1, 4)³³ или кончик носа³⁴, удерживали в равновесии одновременно два-три меча (табл. 2, 2)³⁵. 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. 2, 5)³⁶. Вероятно, коронованный властитель представлен в момент воинственного ритуального танца с мечами, воодушевлявшего бойцов. Известно, что перед битвой при Гастингсе нормандский певец Тайлефер, исполнивший «Песнь о Роланде», трижды подбрасывал и ловил на лету меч и копьё³⁷. В «Саге об Олаве Трюггвасоне» (XII в.) этот норвежский конунг (правил около 995—1000 гг.) состязается с языческим предводителем Эйндриди Асбьёрнсо-

ном в плавании, стрельбе из лука и игре с мечами. При условии победы Олава тот обязан был перейти в христианство³⁸. «Он (Олав) играл тремя ножами так, что один был все время в воздухе, а рукоять другого — в его руке»³⁹. Постепенно культовые игры с оружием переходят в разряд простых развлечений.

Потели с мечами отличались разнообразием приемов. Во французской Псалтири жонглера вращает меч на подбородке слегка изогнутой палочкой (табл. 2, 1); в Молитвеннике XIV в. юноша поставил один меч вертикально на круглый набалдашник рукояти и пытается привести в равновесие другой⁴⁰. 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. 2, 6). На рисунке в немецкой «Домашней книге» среди «детей Луны» видим бродяг, художников, моряков, странствующих студентов. За спиной prestidigitатора, который показывает фокусы этому беспокойному люду, висит листок, афиширующий акробатические трюки, в том числе тот же номер с мечом (табл. 30, 1).

Балансировали копьями (табл. 3, 1)⁴¹, колесом, которое перекачивали по всему телу: со спины и плеч на шею, потом на затылок, лоб, снова на спину (табл. 2, 3). Под резкие звуки маленькой флейты и ритмическую дробь барабана эквилибристы удерживали на подбородке крупные предметы — доски или цилиндры с фигурными бордюрами (табл. 3, 2). Танцуя под ритм бубна, балансировали на голове кубком с вином (рис. 3)⁴².

На миниатюре фламандского Часослова бесстыдно заголившийся гистрион, позванивая на треугольнике, носится в комической пляске. В зубах он держит планку с двумя зажженными свечами (табл. 3, 3)⁴³. Стоя на пьедестале, вращали двумя кадильницами, прикрепленными цепочками ко лбу (табл. 3, 4)⁴⁴, или исполняли упражнения с палкой⁴⁵.

На лбу и подбородке балансировали длинными шестами. На верхушке шеста держали в равновесии разные предметы: бутяфорскую голову льва (рис. 4)⁴⁶, чашу на поддоне (табл. 3, 5)⁴⁷. 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»⁴⁸. Номера с шестом включали разнообразные композиции: его ставили на пятку, а на подбородке балансировали чашей (табл. 3, 6)⁴⁹; в акробатическом положении передней складки удерживали шест вертикально на ступне⁵⁰.

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)⁵¹. 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 скомо-рошьем колпаке (рис. 5)⁵².

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. 4, 4). Тот же номер демонстрирует поводырь медведя (табл. 14, 2). Подбрасывали и вновь ловили на концы тросточек по две-три тарелки (табл. 4, 3, 5)⁵³.

На маргинальных рисунках эквилибристикой занимаются и гротескные существа, олицетворяющие демонические бесчинства. То гибридное животное балансирует свечами на планке⁵⁴, то священник со звериными лапами вращает тарелку (табл. 4, 6)⁵⁵. В свите кудесника Гермогена обезьяноголовый бес с профессиональной сноровкой вертит тарелку на палочке (табл. 4, 7). В исландском альбоме рисунков XV в. (с использованием романской рукописи как образца) изображен бегущий кентавр в высокой шляпе-бонне с полями. Подобно королю на стуле из Блэкера, он жонглирует тремя мечами (табл. 5, 1)⁵⁶.



Глава 3. 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)⁵⁷.

Никифор Григора упомянул о египетском искуснике: он «бросал вверх стеклянный шар, и потом ловил его или мизинцами, или локтями, или другим каким способом»⁵⁸. 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 Блиггера фон Штайнаха с умением бросать ножи⁵⁹. В 1396 г. в Памплоне некий жонглер ножами был удостоен подарка от Карлоса Благородного, короля Наварры⁶⁰.

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»⁶¹. 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 шарами⁶². 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 розетками⁶³. Аналогичная пара персонифицирует восьмой музыкальный тон: под звуки флейты гистрион подбрасывает два мячика и два ножа (табл. 5, 3)⁶⁴. Оба дуэта намеренно сопоставлены с фигурами плясуна и плясуньи⁶⁵. 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. 5, 4)⁶⁶.

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. 6, 1)⁶⁷. Это имена избранных музыкантов, «гласом радования» восхвалявших господу 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 псалмисты подыгрывают музыкант с ребенком и гистрион, манипулирующий тремя ножами (табл. 6, 2)⁶⁸. 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. 6, 5)⁶⁹. В центре Давид на престоле сидит в окружении музыкантов и танцоров. В итальянской Псалтири XI—XII вв. жонглер возле Давида-лирника попеременно подбрасывает и ловит пять «булав»⁷⁰.

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 (табл. 5, 5)⁷¹. 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 нож. Игрок на треугольной арфе (табл. 6, 3)⁷².

В «Моралиях на книгу Иова» из аббатства Сито в Бургундии фигуры четырех гистрионов образуют инициал «S» (табл. 6, 4)⁷³. Ниже пояса они заключены в большие изогнутые рога. В верхнем изгибе инициала — флейтист, в нижнем — жонглер четырьмя ножами. В средней части буквы двое 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. 7, 1)⁷⁴. Во фламандской Псалтири жонглер ловко забрасывает ножи в котелок (табл. 7, 2)⁷⁵. «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. 7, 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 плечах⁷⁶. Верный исполнитель держит горизонтально у затылка 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. 7, 4)⁷⁷. В другой рукописи обезьяна на поводке жонглирует тремя ножами. Ее компаньоном выступает музицирующий осел (табл. 7, 5)⁷⁸. 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 Лиса⁷⁹.



Глава 4. 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 скоморохи 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 смиренных;
Львы, наводящие ужас, и подле них леопарды,
Рысь прикована крепко была золотой цепочкой,
Связаны были друг с другом большой павиан и мартышка,
Два близнеца-медвежонок играли в забавные игры,
Пять прирученных птиц, человеческой речью владевших:
Ворон, скворец, попугай и сорока с болтливою галкой.
Молвил король: «Это все для тебя, досточтимый владыка,
Эти дары — духовенству, а эти — его подчиненным»⁸⁰.

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, металась 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 дикий страус⁸¹.

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. Толстого же 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 Эстридсену

(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»⁸².

Вывоз в Европу восточных зоологических диких животных 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 Кремену 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. Пылливый государь, прославивший у современников неверием (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»⁸³.

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»⁸⁴. Представления с участием диких животных вдохновляли греческих миниатюристов. В «Гомилиях» Григория Назианзина один из инициалов изображает слона, другой — горделивого верблюда под седлом, стоящего на двух пьедесталах (табл. 8, 1)⁸⁵. Канон Евангелия XI в. (Париж. Национальная библиотека, Gr. 64) украшен «жанровой» сценкой: обнаженный негр с плетью гонит к фонтану слона и верблюда⁸⁶. К византийским источникам восходит мотив поводыря с верблюдом на фреске северной башни киевской Софии (XI в.)⁸⁷. О дрессированных верблюдах упоминают древнегреческие тексты⁸⁸.

Греческие василевсы посылали животных Азии западноевропейским государям. Лиутпранд Кремонский, глава посольства к Никифору Фоке (968 г.), приобрел для Оттона I онагра, чем очень поразил 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 столбу⁸⁹. 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 дикобраз⁹⁰. Очевидно, мастер, объездивший Европу, посетил собрание редких животных в поместье сеньора или один из бродячих зверинцев, которые сопровождали большим ярмаркам. На втором рисунке во всю страницу укротитель с розгой держит на поводках двух собак перед львом на привязи (табл. 8, 2)⁹¹. 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»⁹².

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. 8, 3)⁹³.

Во время пира герцога Бургундии в Лилле (1454 г.) среди «живых картин» показали льва, привязанного к дереву, и человека, который на его глазах порол собаку⁹⁴. «Бить собаку в назидание льву» — крылатое выражение, встречаемое у Рабле («Гаргантюа и Пантагрюэль» Кн. 1-я. Гл. XI).

Укротители, вооруженные тяжелой дубинкой или плетью, работали по методу болевой дрессуры. Льва держали на цепи, прикрепленной к ошейнику (табл. 8, 4)⁹⁵. 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»⁹⁶.

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. 8, 5)⁹⁷. Очевидно, рисуя неподатливого хищника, художник вспоминал о повадках баснословного асида, описанного в трактатах о животных — бестиариях. Этот крылатый змей с двумя лапами символизировал грешника, глухого к божественным наставлениям: «Асид, 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 умиловить. Но асид предусматривает этот маневр и, дабы защитить себя от чар, прислоняет одно ухо к земле, а другое затыкает конком хвоста»⁹⁸.

Трюки дрессированных львов

Интерес к представителям редкой профессии укротителей никогда не ослабевал. При торжественном открытии монастыря в Нантее (XII в.) жонглеры приняли участие в церемонии, представив «игру медведей и львов»⁹⁹. В одном из рассказов «Деяний римлян» короля, переодетого менестрелем, просят повеселить общество, показав искусство прирученного льва.

На рельефе портала дворцовой церкви Сан-Мигуэль-де-Лино 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. 9, 1)¹⁰⁰. Резчик скопировал сцену цирковых игр с византийского консульского диптиха VI в. (консул в ложе цирка показан в верхней части плиты)¹⁰¹.

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. 9, 2)¹⁰², выполняют акробатические упражнения на спине зверей (табл. 9, 3)¹⁰³. В кульминационный момент смельчак вкладывал руку или голову в раскрытую пасть хищника (табл. 9, 4, 5)¹⁰⁴. Во время рискованных номеров укротители оставляли торс обнаженным, короткие штаны перехватывали широким силовым поясом (табл. 9, 6).

Традиции дрессировки львов издавна сохранялись на Востоке. В 713 г. из Кана (Самарканда) «льва-плясуна» прислали в дар китайскому императору¹⁰⁵. Львят ловили и обучали в Армении: фигурки вздыбленных львов в ошейниках украшают хораны армянских манускриптов¹⁰⁶.

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. Свиристый лев, подмявший под себя дрессировщика, изваян под статуей апостола Иакова Алфеева в церкви Сен-Жиль в Гаре (табл. 9, 6)¹⁰⁷. Символическое значение ужасного льва, пожирателя людей, восходи-

ло 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. 9, 3). Укротитель на капители собора в Женеве помещен рядом с Самсоном, раздирающим челюсти льва, т. е. пасть ада (табл. 9, 4)¹⁰⁸. 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 коврики, 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 воспринимали 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. 10)¹⁰⁹. 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 медвежонок, 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, прирученными к танцам»¹¹⁰. В своих скитаниях они попадали в отдаленные края. Согласно Максиму Греку, вожак медведей «обходит всяку страну и села, играюще»¹¹¹. 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»¹¹².

Польско-латинский поэт Севастиан Фабиан Клёнович в поэме «Роксолания» (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»¹¹³. С XVI в. в Сморгони (Белоруссия) существовала особая «школа», где муштровали этих сообразительных зверей. В народе ее прозвали «Сморгонской академией»¹¹⁴. 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 Новгорода на подводах к Москве Субота и со скоморохами и медведей повезли с собою»¹¹⁵.

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 подрости, продавают в губу железное кольцо, называемое бляхицею, 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 Ключицах Сергацкого уезда Нижегородской губернии жители имеют у себя до 80 медведей, что и составляет главный их промысел»¹¹⁶.

Демонический медведь

Едва без промедления
Улегся 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 Ансела Схоластика

(X в.)

В 852 г. Хинкмар, архиепископ Реймса, запретил священникам смотреть на «непристойные шутки» с медведями¹¹⁷. О популярности медвежьих потех в каролингскую эпоху свидетельствует миниатюра «Утрехтской псалтири» (табл. 11, 1)¹¹⁸. Густая толпа зрителей полукольцом окружила гистрионов. Один музыкант играет на двойной флейте, другой танцует с кастаньетами. Главный участник игрища — вожак с дубинкой — заставляет кувыряться медведя, удерживая его на длинной веревке. В английских подражаниях «Утрехтской псалтири» та же сцена варьируется в деталях (табл. 11, 2)¹¹⁹. Она относится к псалму 30 (7): «Не навизижу 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. 12, 1)¹²⁰. Дрессировщика, выходящего из рамки правой мачты буквы, отовсюду теснят сатанинские создания. Перед ним на задних лапах стоит медведь. Его пасть крепко стянута черевкой, конец которой держит укротитель. Левую мачту инициала образует громадный дракон, готовый когтями впиться 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 инфернальному 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. 12, 2)¹²¹. 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 автор¹²². Согласно Рабану Мавру, алчный волк олицетворял дьявола, еретиков или коварных людей. Подобно волку, хитрый медведь затаял 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 апографических 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»¹²³. Согласно Августину, медведь, сила которого заключена в лапах, олицетворял «мощь дьявола»¹²⁴. По преданию, князь тьмы, приняв личину медведя, растерзал распутного папу Бенедикта IX в глубине дремучего леса (1056 г.)¹²⁵. Цистерцианский монах Цезарий Гейстербахский свято верил, что в медвежьем облике бесы искушали отшельников. В «образе медвежьи» они нарушали покой подвижников Киево-Печерской обители¹²⁶. 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.)¹²⁷.

На рельефе бронзовых врат собора в Хильдесгейме (1015 г. демон с медвежьей мордой внушает Понтию Пилату мысль о казни Христа)¹²⁸. На косяке портала церкви бенедиктинского аббатства Больё (Коррез, 1130–1140 гг.) медведь пожирал грешников вместе с другими монстрами Страшного суда¹²⁹. 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 прислуж-

ников Люцифера в композиции «Страшный суд» на мозаике собора в Торчелло (конец XII в.)¹³⁰. В романской скульптуре сцены охоты на медведей¹³¹, сражений с ними рыцарей¹³², успешной дрессировки этих зверей¹³³ 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.¹³⁴ В «Калевале» Вайнямейнен умасливает «гостя в шубе волосатой» ласливыми 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 племена¹³⁵. Возможно, у восточных славян он был зооморфной ипостасью скотьего бога Велеса — противника громовержца¹³⁶. 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 Вайнямейнен 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 творенья¹³⁷.

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 лесным. Своими чарами он может принести пользу или, наоборот, причинить вред. Вожделение медведя — не только развлечение, но и магический заклинательный акт. Зверя обводили вокруг скотного двора, он участвовал в ритуальной пахоте¹³⁸. В XII в. вожак медведей знахарствовал 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 глаза¹³⁹. По свидетельству фессалонийского монаха Матфея Властаря (XIV в.), скоморохи лечили недуги медвежьим волосом¹⁴⁰. Общепраспространены 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»¹⁴¹. Произносятся заговоры, ключьями медвежьей шерсти окуривали дом и стойла для скота.

Чары, творимые «влачащими медведей», стимулировали борьбу клира с этими играми. Мимов, водивших медведей «на глумление и на прельщение», осудил 61-й канон Трулльского вселенского собора в Константинополе (692 г.)¹⁴². Византийские писатели Иоанн Зонара и Феодор Вальсамон (XII в.) в толкованиях этого канона упоминают о «красных нитках» — амулетах, продававшихся вожаками медведиц¹⁴³. В Кормчей 1282 г. содержание и кормление медведей упомянуто в числе языческих обычаев¹⁴⁴. «Бесы обретенную прелесть медвежье плясание» обличал приверженец строгих аскетических правил Максим Грек: «скверные» скоморохи, «обретше бо окоании медведь, дивий зверь, и многым 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 игрилюбцев всячским кличем, въздвигыше зверя к плясанию... Тогда же, тогда ино ест видети умно благоговейну и богобоязливу не точию самого сатану пляшуща играюща с зверем и веселящася о погыбели прельщающихся верных»¹⁴⁵. 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»¹⁴⁶. Неистовый протопоп Аввакум не вытерпел богомерзкого зрелища: «Приидоша в село мое плясовые медведи с бубнами и с домрами, и я, грешник, по Христе ревнуя, изгнал их, и харп и бубны изломал на поле един у многих и медведей двух великих отнял,— одново ушиб, и паки ожил, а другога отпустил в поле»¹⁴⁷. Другой видный первоучитель раскола Иван Неронов принял в Нижнем Новгороде «многи раны от скомрахов, бесовских слуг»: «Бе же в граде том научением диавольским множество скомрахов, иже хождаху по стогнам града с бубны и с домрами и с медведьми. Иоанн же непрестанно запряща им, да останутся такового злого обычая и смехотворных игралищ, яже не суть угодна богу, и сокрушаху их бубны и домры. Они же, гнева нань и ярости исполняющеся, бияху божия перья» (Житие Ивана Неронова)¹⁴⁸. Непримируемое 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. Сокоромехи 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. 12, 3, 4)¹⁴⁹. В сакральном искусстве этот сюжет символизировал борьбу добродетельного духовного начала в человеке со стихийной мощью дьявола. Верили, что бог насылает «лютото зверя» в наказание за смертные грехи. Именно медведь пожрал повешенные на дубе трупы ярославских волхвов после разгрома языческого восстания в Поволжье — «и тако погыбнуста науценьем бесовским» (1071 г.)¹⁵⁰.

О выступлениях звероборцев, отдаленных потомков древнеримских бестиариев, упомянуто в «Молении Даниила Заточника». Автор перечисляет головокружные и членовредительные трюки придворных скоморохов, являющих 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, обившись мокрым полотном, борется с лютым зверем»¹⁵¹. Потешая Василия III, люди «самого низкого звания» дрались с медведем деревянными вилами, и разъяренные животные часто царапали их¹⁵².

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. 13, 1)¹⁵³. В инициале «В» английского Мартиролога зверь вцепился в лицо поводыря острыми и цепкими когтями (табл. 13, 2)¹⁵⁴.



Рис. 6. Травля медведя

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

Живую реакцию публики вызывала жестокая травля медведя охотничьими псами. Сеньор городка Ардра в графстве Гип (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 народа¹⁵⁵. 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 — зритель медведя с палкой в руке, левым плечом опирающийся на дубинку (рис. 6).

Героя «Тидрексаги» Вильдифера, переодетого в медвежью шкуру, шильман 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 венценосцем¹⁵⁶.

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»¹⁵⁷.

Эти латинские стихи о внешне неуклюжих, но очень сообразительных и восприимчивых к обучению зверях находят параллели в искусстве. Медлительные увалыни проделывали акробатические трюки, связанные с точностью балансирования. Под аккомпанемент дудки, флейты и барабана они становились на голову (табл. 13, 4, 5)¹⁵⁸, семеня и переваливаясь, вышагивали на задних лапах, ходили в стойке на передних лапах (табл. 13, 6)¹⁵⁹, выполняли серию кульбитов (табл. 13, 7)¹⁶⁰. В iniciaлах греческой рукописи «Гомилий» Григория Назианзина один ученый медведь вздыбился на высоком пьедестале, другой танцует (табл. 13, 3)¹⁶¹. На серебряном с чернью браслете XII — первой трети XIII в. изклада, 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 браслета¹⁶².

Особенно любили медвежьи пляски: по команде хозяина мохнатый зверь вставал на дыбы и, смехом потряхивая задом, начинал перемищаться 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 менестре-

лей они танцевали и выполняли все более удивительные фокусы¹⁶³. Согласно Максиму Греку, скоморохи учили медведей «стояща плясати» и «въздвигше зверя к плясанию сурною и тимпаны и трубою песньми сатанинскими»¹⁶⁴. 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 дикое нравы. Ты замечал, как из медведя вырабатывается забавный актер, а ты, раб, будучи человеком, ничего путем не делаешь»¹⁶⁵.



Рис. 7. Игры с медведем

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

Партнером медведя в танце выступал его вожак (табл. 14, 1). Иногда девушка, танцуя, то приближалась к медведю, то удалялась от него. Не отрывая взгляда от маленьких острых глазок зверя, она ловко увертывалась от могучих лап (рис. 7)¹⁶⁶. 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. 14, 2). Длинный стержень держал хищника на дистанции, обеспечивая безопасность дрессировщика. На iniciaле того же манускрипта медведь и юноша с палочкой сидят напротив друг друга. В руках вожака — свободный конец веревки, привязанный к ошейнику четвероногого кормильца¹⁶⁷.

Репертуар развешанного «короля лесов» включал комические пантомимы — пародии на человеческие действия. По свидетельству Вундерера (1590 г.), литовцы обучали медведей борьбе, пляскам, верчению мельниц, ловле рыбы и черпанию воды. В Московии и Лифляндии они, как заправские матросы, лазили по мачтовым столбам¹⁶⁸. Шаловливый «Мишка» забавлял толпу веселыми сценками, поясняемыми прибаутками вожака: «А ну-тка, Мишенька Иваныч, ролюм боярич, ходи ну по-хаживай, говори поговаривай, да не гнишь дугой, словно мешок туюй, да ну поворотись, развернись, добрым людям покажись... Ходи не спотыкайся, вперед подавайся, разгуляйся, вались да катись, бока не зашиби, сам себя береги» (табл. 17, 1). На витраже капеллы замка Ла-Майерай в Нормандии жонглер воодушевляет медведя-плясуна в штанах, «играя» на кузнечных мехах илиппами (таб. 14, 3)¹⁶⁹. Во время банкета при бургундском дворе гостей развлекал шут, развешивавший на медведе (1454 г.)¹⁷⁰. Однажды на потеху парю Фелору Ивановичу при-

вели «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 любившееся государю¹⁷¹.

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 помер. В живописи омейядского замка Кусейр-Амра медведь играет

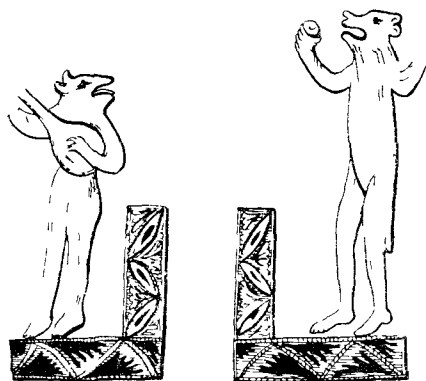


Рис. 8. Медвежий «дуэт»

Евангелие. Армения (Ортубазар), 1329 г. (Ереван, Матенадаран, № 7650, л. 46, 5а)

плектром на пандуре, рядом танцует обезьяна (табл. 15, 1)¹⁷². На архитраве парного хора 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. 8)¹⁷³. Русские медвежьи поводчики-сергачи учили зверей наигрывать на балалайке (народные картинки XIX в.); по дорогам Франции и Германии в XVI в. водили медведей-вотынщиков (табл. 16, 1)¹⁷⁴. Среди забавных маргинальных сюжетов, придуманных братьями Лимбургскими, встречаем седобородого старика, который везет в тачке медведя с волюнкой (табл. 16, 2)¹⁷⁵. В декоративном бордюре еврейской «Библии Кенникотт» медведь, костюмиро-

ванный шутком, наигрывает на дудке. Он одет в короткую рубаху с красными, голубыми, розовыми узорами и капюшон с бубенчиком (табл. 16, 3)¹⁷⁶. На аугсбургской гравюре-афише фиглярским атрибутом волюнщика с кольцом в ноздрях служит пара маленьких крылышек на макушке (табл. 16, 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. 16, 4)¹⁷⁷. 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 гнездинского Миссала¹⁷⁸. В инициал первого листа вписана композиция «Папская молитва», а нижний бордюр занимает медведь-лютист, которого атакуют мухи; его слушает обезьяна (табл. 15, 2). Маргинальная фигура обогащена птицами, летящими к цветам; вверх за-

таилась 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. 15, 3).

Иное значение имеет медведь в «Антифонии 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. 15, 4)¹⁷⁹.

Медведь и обезьяна

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

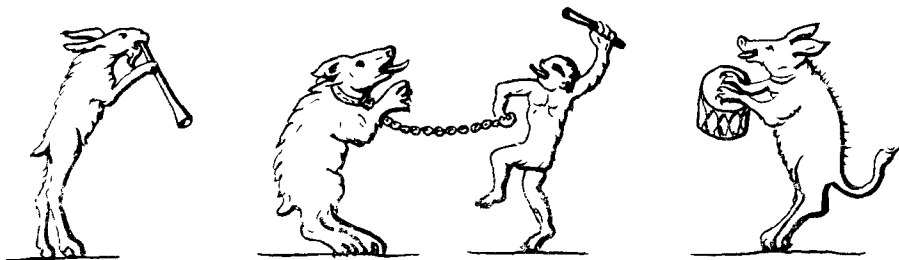
Апулей Золотой осел

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 вожаком (табл. 14, 1). На капителях «клуатра кордельеров» в Шарльё обезьяна и медведь в наморднике скованы общей цепью (табл. 14, 4)¹⁸⁰ — символ укрощенной похотливости, персонифицированной этими животными. Иногда обезьяна танцевала, а ее компаньон «музичировал» (табл. 15, 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. 14, 5)¹⁸¹, держа поводья и хлыст, подстегивает его (табл. 14, 6)¹⁸² или, напав на шутовской колпак, восседает на танцующем товарище (рис. 9)¹⁸³. В маргинальных рисунках серии «мира наизнанку» макака выступает в амплуа укротителя, заставляя неловкого ученика плясать (рис. 10)¹⁸⁴ и делать кульбиты¹⁸⁵. В резьбе алтарных сидений в Беверли (1520 г.) обезьяна верхом на лошади ведет на цепи трех медведей в намордниках: под музыку кабаков — волюнщика и арфиста — танцуют поросята¹⁸⁶.

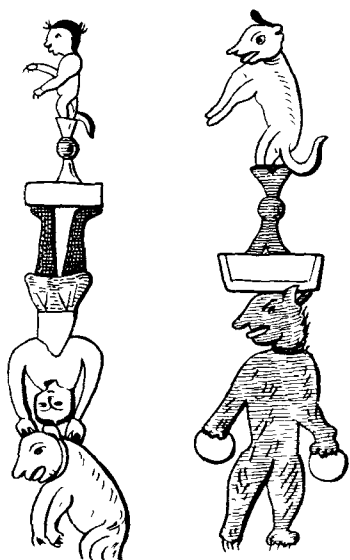
Вместе с дрессировщиком медведь и обезьяна выстраивали акробатические пирамиды. На миниатюре армянского Евангелия медведь как самый сильный участник трюковой комбинации удерживает обнаженного по пояс атлета, стоящего на голове. Тот в свою очередь балансирует на ногах пьедесталом с обезьянкой. Отличное чувство равновесия позволяло вздыбленному медведю поддерживать на голове подставку с сидящей



10



9



11

42

на ней собакой. Передними лапами косматый эквилибрист поднимает гири (рис. 11)¹⁸⁷.

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 заключать намек на грубощувственную 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 людьми¹⁸⁸. Пародийный «пзнаночный» смысл имеют миниатюры к литании в английском Часослове (табл. 14, 6). Рядом с именами праведных монахов и отшельников, призываемых во время мо-

Рис. 9. Обезьяна верхом на медведе

Часослов. Англия, первая четверть XIV в. (Лондон, Британский музей, Harley MS. 6563). Прорисовка

Рис. 10. Обезьяна — поводырь медведя

Готье Мап. «Святой Грааль» (миниатюрист Пьерар из Тилта). Турне, 1351 г. (Париж, библиотека Арсенала, MS. 5218). Прорисовка

Рис. 11. Дрессированные животные

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

литвы, художник нарисовал волчицу с Ромулом и Ремом, а по соседству с именами святых девственников — обезьяну, взнуздавшую медведя, — олицетворение распутства¹⁸⁹. К 1430 г. относилась погибшая польская рукопись «Зеркала правосудия» 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 кипжалом (медведь как аллегория Гнева — Ira). Фляжка между животными намекает на порок пьянства. Маргинальной композицией отвечает инициал в начале раздела о преступлении. В нем изображен монах с мечом, казнящий коленопреклоненного преступника. По-видимому, в данном контексте звери-музыканты означали грешников, которых приводят к злодеянию всевозможные излишества¹⁹⁰.

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 ведет¹⁹¹.

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»¹⁹². 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 медведем¹⁹³ связано с брачной и земледельческой символикой, с пожеланиями благополучия владельцу усадьбы¹⁹⁴. 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. 17, 1, 2)¹⁹⁵. «Коза» выкидывала замысловатые коленца под барабанную дробь и перестук деревянных ложек с бубенчиками на рукоятках. Уморительная пляска сопровождалась репликами поводыря: «Медведь с козой прохладятся, 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 вприсядку пляшет». О древней взаимосвязи обоих зооморфных образов свидетельствует то, что у западных славян в роли «горохового медведя» выступал человек в гороховой соломе

43

или в козьем мехе (горох — символ плодородия). Переодевание медведем могло восходить к архаичной вере в оборотней¹⁹⁶.

Членов маленькой кочующей труппы в составе вожака, «Михайлы Иваныча» и «козы» (ее роль обычно исполнял мальчик-подрочный десяти-двенадцати лет) сплачивала 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»¹⁹⁷.

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 выставять напоказ в окнах, чтобы произвести впечатление на проходящую чернь своим богатством»¹⁹⁸. 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 Гибралтара¹⁹⁹. «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»²⁰⁰. О связях Прованса с Северной Африкой свидетельствует рельеф церкви Сен-Жиль в Гар: рядом с одnogорбым верблюдом две плененные обезьяны пытаются сбросить свои оковы²⁰¹. 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. 19)²⁰². Этнический тип и костюм жонглера на рельефе собора в Байё указывают на его иноземное происхождение (табл. 18. I)²⁰³. На нем «фригийский колпак», облегающая рубаша 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 облики обезьяны

Пародная книга о Фаусте

С XII в. фигуры поводырей с обезьянами распространяются в романской скульптуре Франции и Тосканы²⁰⁴. Обезьяна, сидящая на корточках, обычно занимает угол капители; хозяин с дубинкой держит ее на веревке или цепочке, прикрепленной к ошейнику (табл. 18, 2—5)²⁰⁵. 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 удержат от побега на волю и подавить ее наглость». Обезьяна — «чудовищное животное», но с человеческими ухватками, чувствительна к дисциплине: ее можно научить кувыркаться и исполнять всевозможные трюки для «удовлетворения праздного любопытства людей»²⁰⁶. 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*)²⁰⁷ или грешного («выродившегося») человека (*hominum deformis imago*). Морализаторы видели в обезьяне прелестерегающий 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. 31, 4). Другая гравюра по рисунку Брейгеля Старшего с изображением победы св. Иакова над колдуном Гермогеном вводит нас в сумрак ведьмовской кухни. Перед камином, через дымоход которого ведьмы вылетают на пабаш, греются мартышки. Рядом с ними сидят кошка и жаба²⁰⁸. 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 баснным 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 персонифицировали смерть²⁰⁹. Обезьяну считали жадным и вороватым созданием. На капители церкви в Кэно жонглера с обезьяной на веревке и скупец с мощной, увлекаемый чертом (олипетворение стяжательства), помещены по соседству (табл. 95, 4). На некоторых капи-

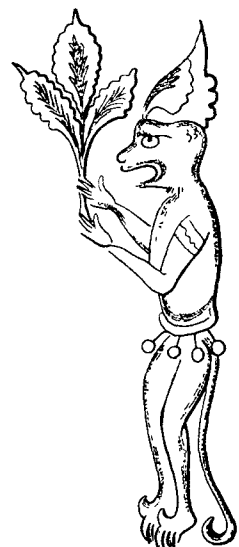


Рис. 12. Обезьяна жонглирует шарами

Евангелие Армения (с Арсе Алагуни), 1324 г (Ереван, Матенадаран, № 5503, л. 71а)

Рис. 13. Дрессированная обезьяна

Евангелие Армения, 1651 г (Ереван, Матенадаран № 6779, л. 256)

телях XII в. обезьян держат на привязи демоны. В бурном мире романской тератологии обезьяна-грешник, подобно человеку, отдана во власть inferнальных сил²¹¹.

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. 18, 4). На рельефе из Байё обезьяна венчает колонну (табл. 18, 1), а кошмарные монстры в антресольных нишах 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»²¹¹. 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 фигурой²¹².

Трюки обезьян

Поля готических рукописей «насекают» 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. 35, 1, 2). Обезьяны легко ходили на передних лапах (табл. 19, 1), выполняли кувирки (табл. 19, 2)²¹³ и сальто (табл. 19, 3)²¹⁴. Благодаря врожденной цепкости, они без труда осваивали висы и раскачивания на трапеции (табл. 90)²¹⁵ или качелях (табл. 20, 1)²¹⁶, «работали» на шесте (табл. 20, 3)²¹⁷. Совершенная координация движений способствовала разнообразию репертуара «четвероруких артистов»: они балансировали на шарах (табл. 18, 2), пьедесталах (табл. 20, 2; 21, 4)²¹⁸, на голове поводыря (табл. 29, 1)²¹⁹; сидя на раскладных стульях, жонглировали мячами (рис. 12)²²⁰; подбрасывали и ловили на палочку тарелки (табл. 20, 4)²²¹. Обезьяны вышагивали на ходулях, цепляясь за них пальцами всех конечностей (табл. 20, 7), играли клюшкой в мяч (табл. 20, 2)²²², пародировали детские игры: скакали на палочке-лошадке под музыку дудки и барабана (табл. 20, 5)²²³ или гоняли волчки (табл. 20, 6)²²⁴. Аналогичные изображенным волчки-кубари и кони-скакалки в виде длинных палок, завершающихся плоской или объемной фигурой коня с уздечкой, находят при раскопках в Новгороде.

«Актёра» смешно наряжали по моде времени: в рубаху или накидку с капюшоном (табл. 21, 1)²²⁵, надевали на него шапку (табл. 21, 2), скомороший колпак (рис. 12), пояс с бубенцами (рис. 13)²²⁶.

Обезьяны пользовались столовой посудой, лакомясь фруктами или вином (табл. 21, 2)²²⁷. Обезьяна с кубком или плодом (знаком первородного греха) в лапе символизировала невоздержанность (табл. 21, 2—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 сопровождавшая 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. 21, 5)²²⁸. 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. 20, 4). Веселый спектакль дают двое гистрионов в «Псалтири Ратленда»: под гуденье волынки и щелканье кастаньет лихо отплясывает макака в плаще (табл. 21, 1).

Обезьяны танцевали врозь или парами (табл. 21, 6)²²⁹. Дрессировщики обучали их потешно гримасничать и делать бесстыдные жесты (табл. 18, 5), что способствовало дурной славе «грязного» животного (Бернард Клервосский). 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, с ножами и кошельками на поясе (табл. 22, 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

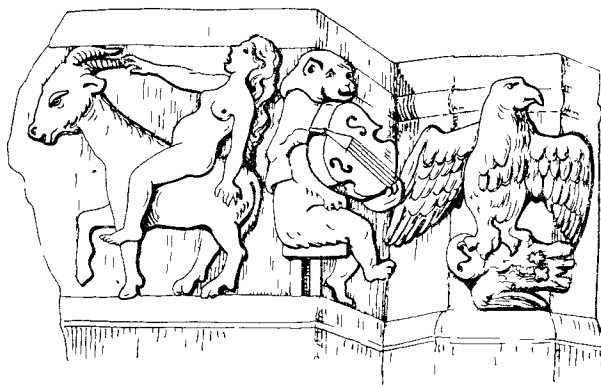


Рис. 14. Женщина на козле, обезьяна с виолой

Капитель кафедрального собора в Магдебурге. Прорисовка

духу (табл. 22, 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. 14) ²³⁰.

Музыцирующие 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 каждому своему ближнему; уста лстивы говорят от сердца притворного» (табл. 22, 3) ²³¹. На полях «Антифонария Олесницкого» пара обезьян сопутствует композиции «Жены у гроба» в ипичиале. Одна из них играет на фидели, другая — на сигнальной трубе (табл. 22, 4) ²³². 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.

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-лирников ²³³. Образ осла с арфой — олицетворение тщеславия и претенциозного невежества — восходит к басне Федра и упомянут Боэцием 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 копыта и, сломав их, вынимали мечи, и каждый бил изо всех сил по щиту своего противника. Как не рассмеяться от такого зрелища?» ²³⁴. 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., нередко 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 копытами 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 шапелоне (капюшоне с длинным «хвостом») — подбадривает бойцов игрой на флейте и барабане (табл. 23, 1) ²³⁵. 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 стремянами, к лапам всадников прикреплены шпоры. Как истые рыцари, противники пустились «коней» друг другу навстречу, чтобы сшибиться копытами по всем правилам турнирного кодекса (табл. 23, 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 фокусника, которых он встретил около Софии (1578 г.) ²³⁶. 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. 23, 2) ²³⁷.

В «Псалтири королевы Марии» обезьяны скрецивают 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 трубачий «герольд» и макака с тамбурином (рис. 15) ²³⁸.

Дуэли обученных вольтижировке обезьян в рыцарских доспехах привлекали толпы зрителей. Английский автор XVI в. осуждает священни-

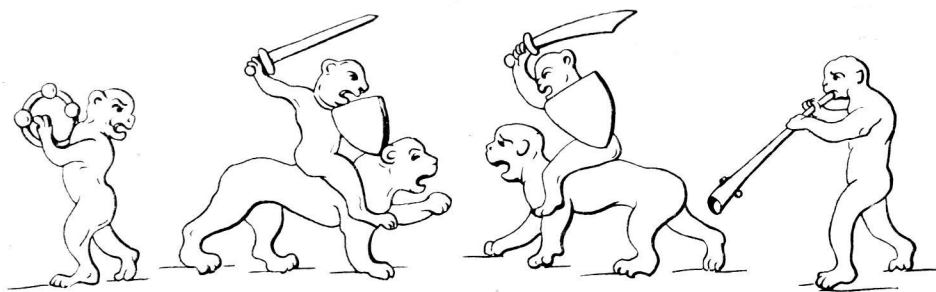


Рис. 15. Сражение обезьян

«Псалтирь королевы Марии». Прорисовка (f. 176)

ков, которые постыдно торопятся закончить службу, чтобы успеть на спектакль, где медведя или быка травят собаками, а обезьяны скачут на лошадях²³⁹. Иногда макака выполняет воинское упражнение: она должна на полном скаку поразить дубинкой висящий щит-мишень (табл. 23, 4)²⁴⁰. В рукописях XV в. обезьян в полной рыцарской экипировке изображали гарцующими на конях. На немецкой гравюре они вольтижируют на скакуне в богатом убранстве. Передний седок изготовился к схватке, а «герольд» за его спиной, дует в трубу и щепившись лапами за коня, стоит на голове (табл. 23, 5)²⁴¹.

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 фокусы²⁴².

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»²⁴³.

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, подъявшись 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»²⁴⁴.

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. 24, 1). Рядом ручная обезьяна, привязанная к колышку, и трое увлеченных зрелищем детей. На другом листе взнузданная оседланная «лошадь-барабанщик» стала на дыбы и ударяет копытами в барабан, который держит юноша (табл. 24, 2). На том же бордюре слева лошадь бьет задними ногами, а дрессировщик принимает удары на мембрану барабана (табл. 24, 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. 16).

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 и музыкальному ритму. В одной из сценок юноша играет на дудке и барабане, а оседланная лошадь кружится в танце (табл. 24, 4)²⁴⁵.

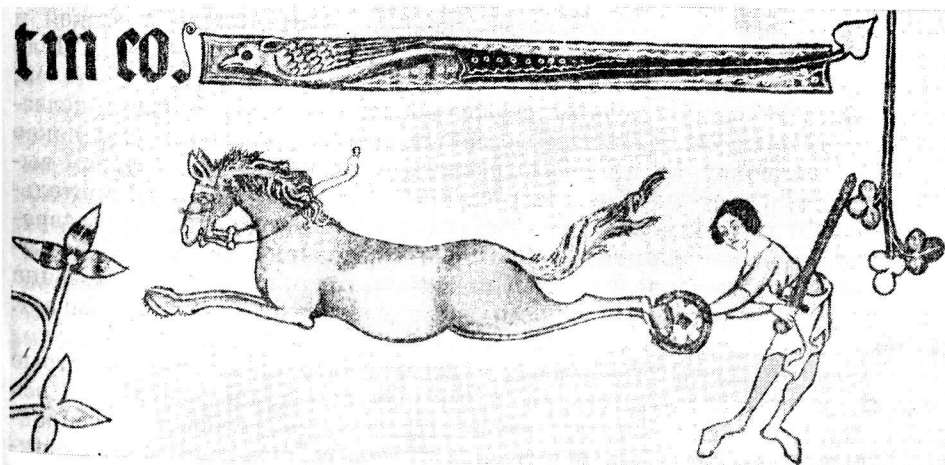


Рис. 16. Дрессированная лошадь

«Псалтирь Лутрелла» (f. 63 v.)

Конные игры включали очень трудные номера: к примеру, конь-эквилибрист плясал на канате (XIII в.)²⁴⁶. В XVII в. английского фокусника Банка едва не сожгли по обвинению в союзе с дьяволом. Его «говорящая лошадь Мороко» стуком копыт отвечала на вопросы зрителей и определяла достоинство серебряных монет²⁴⁷. 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. 25, 1, 2), они стали незаменимыми партнерами гистрионов. Собаки прыгали сквозь кольцо (табл. 25, 3)²⁴⁸, перескакивали через палочку (табл. 25, 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 маковой, 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 негодая бритое лицо и надутые щеки“»²⁴⁹. Четвероногие артисты выступали под музыку виолы, трубы, барабана (табл. 25, 5)²⁵⁰.

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 зрителей беременна, кто в собравшейся толпе скуп, кто щедр, кто развратен»²⁵¹. В инициале «Гомиллий» Григория Назианзина собачка и обезьяна образуют «музыкальный дуэт». Стоя на цирковом пьедестале, обезьяна дудит в трубу, а упоенная звуками «певица», задрав морду, подвывает. Над ними вьются 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»²⁵². 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. 25, 6)²⁵³. Во фламандском Часослове музыкантша с виолой аккомпанирует жизнерадостной пляске своего спутника, тут же высоко подпрыгивает маленькая собачка в накидке с капюшоном (табл. 26, 1)²⁵⁴. Иногда собак показывали вместе с дрессированным петухом, который важно шествовал на ходулях под звуки флейты и барабана (табл. 26, 2). В звериных пирамидах они выступали как верхние акробаты (рис. 11). Собак-поводырей слепых музыкантов (табл. 35, 3, 4), нищих и калек (табл. 35, 2) приучали носить в зубах или передних лапах чашку для сбора подаяния (табл. 26, 3)²⁵⁵. 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. 30, 3). С «плясовыми псицами», украшенными колокольцами, ходили по городам и весям русские скоморохи (челобитные приходских священников и царские указы XVII в.)²⁵⁶.

Вместе с шутами ученые собаки разыгрывали потешные сценки (табл. 26, 4)²⁵⁷. 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. 26, 5)²⁵⁸. 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 осеять по-архиерейски²⁵⁹. Широкой известностью пользовался аутсбургский 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 удирает²⁶⁰.

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. 26, 6). На другом рисунке собака свернулась клубочком, один глаз ее приоткрыт. Арфист с помощником пробуют нарушить притворный сон, но собака нисколько не реагирует на музыку (табл. 26, 7). На сильно поврежденной миниатюре в амплуа 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. 31, 4).

у Босха ученая собака и сова — атрибуты обманщика (табл. 30, 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. 92, 1). Свиноголовый демон с лютней у пояса напоминает бродячего филляра: 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 пса²⁶¹. В том же облики дьявол сопровождал кудесника Фауста²⁶². В восточнохристианской символике собака — нечистое животное. Апостол Петр применил пословицу «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

Своеправные 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. 27, 1)²⁶³. 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. 27, 2)²⁶⁴.

На гравюре по рисунку Брейгеля Старшего «Праздник дураков» один паяц несет на плече кота, другой, со скрипкой у пояса, держит сову (табл. 27, 3)²⁶⁵. 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 Штедингга в Ольденбурге. Кота целуют участники нечестивых сборищ, заверяя оборотня в преданности. Для проповедников охотник за мышами служил образом сатаны — ловца верующих душ.

Дрессированные козы и свиньи

В ответе кастильского короля Альфонса X трубадуру Гираву 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 ослике²⁶⁶. В «Романе об Александре» козлиная пляска сопровождается барабанной дробью (табл. 28, 1). На другом рисунке козел танцует, стоя напротив эквилибриста (табл. 28, 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 сензорами, они танцевали по приказанию своего хозяина-цыгана²⁶⁷. Подобными номерами вдохновлена курьезная сценка в «Романе об Александре»: к соседям свиньи-танцовщицы пришло несколько поросят. Юноша-барабанщик аккомпанирует пародийной семейной пляске (табл. 28, 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 колдовстве²⁶⁸.

Ручные зайцы

Уосп. ...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. 29, 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. 29, 2)²⁶⁹.

В программу дрессировщиков входила имитация охотничьих забав. Спасаясь от гончей собаки, зайцы поочередно прыгали в капюшон фокусника (табл. 29, 3—5)²⁷⁰.

Популярный номер «Заяц-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)²⁷¹. 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 обезьяна²⁷².

В альбоме Виллара д'Оннекура ручной попугай сидит на руке актрисы (табл. 25, 6). Этих 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 эпики 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 влюбленных ²⁷³.



Глава 5. Фокусники

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

Бродячие фокусники — непременные 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 зрелых обманчивыми 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 (престижитаторы) оперировали небольшими предметами. Стоя или сидя за столом, они демонстрировали игры со стаканами и шариками (табл. 30). 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 престижитатора служила деревянная «магическая палочка»: ею он отвлекал взгляды зрителей на по-

сторонний 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. Шарики вынимали из кончика «магического жезла», заставляли их пройти сквозь стакан или стол, изменяли число, цвет и размеры. Одно действие переходило в другое без единой заминки. Вместе с шариками манипулировали монетами.

Изображения престижитаторов со стаканчиками находим у художников XV—XVI вв. (табл. 30), но их репертуар сложился значительно раньше. На капители церкви в Зальцбурге фокусники (?) в шапочках, похожих на колпаки, исполняют номер с шаром и трилистником (табл. 30, 2) ²⁷⁴.

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 разбросанного 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 ²⁷⁵.

Манипуляторы показывали фокусы с игральными костями, умели поставить на острый конец сырое яйцо (табл. 31, 2). Из капюшонов или шляп они извлекали кролика, а иногда целое кроличье семейство (табл. 29, 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. 32, 4) ²⁷⁶.

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. 31, 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 Бривария, художник вспомнил о трюках с обезглавливанием (табл. 31, 5) ²⁷⁷. 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.



Рис. 17. Фокусник (?)
«Псалтирь Лутрелла» (f. 159)

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

Мороз пробежал по коже присутствующих, когда фокусник насквозь пронзал свой высунутый язык или кисть руки (табл. 31, 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. 31, 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 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»²⁷⁸.

Чтобы замкнуть рот (табл. 31, 3), привешивали на губы замок со специальным механизмом: его дужка состояла из двух половинок, раздвигаемых скрытым рычажком.

Возможно, в английской «Псалтири Лутрелла» парисован фокусник, выпивающий огромное количество воды (табл. 31, 6)²⁷⁹. Чудесный «опшвало» лежит навзничь, опираясь на руки, и держит во рту устье воронки, подвешенной на крюк. Его напарник с капюшоном на поясе, непременным 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. 17).

«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 приипмаем 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 строже²⁸⁰.

На гравюре по рисунку Брейгеля Старшего в столпотворении дьявольских чудовищ вокруг мага Гермогена почетное место занимают фокусники. Они выступают с обычным балаганным репертуаром. Изошренная фантазия художника придала им облик невероятных существ — обитателей демонического царства, но устойчивый набор трюков реалистически конкретен, что заставляет верить в достоверность недостоверного (табл. 31, 2–4). Тыквоподобный гибрид, как истинный факир, пронзил себе кинжалом руку, а гвоздем — высунутый язык. Гад с жабьей головой, подобный чудовищу из ночного кошмара, пытается удержать яйцо на своей заостренной папочке. 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 негрятка подносит блюдо, на котором восседает жаба, поднимающая яйцо (табл. 92, 1).

Этот атрибут магии в «дьяволяде» 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 неопишемого хаоса, он манипулирует стаканами и шариками. Рядом бес с обезьяней 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: притворщик в высокой цилиндрической шляпе и красной мантии демонстрирует ловкость рук, играя со стаканчиками и шариками (табл. 30, 3). Но о демонической природе трюков обманщика напоминает сова — колдовская 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 легковерие. 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 искусство²⁸¹.

В астрологической и алхимической символике странствующих фокусников, этих «магов» и мастеров иллюзий, считали «детьми» изменчивой и призрачной планеты Луна. На рисунке в немецкой «Домашней книге» фокусник изображен среди прочих «детей Луны» (табл. 30, 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 собака²⁸².

Заклинатели змей

Мы закликаем змей, а если надо,
И от змеиного спасаем яда
Макиавелли. Карнавальные песни

В средневековой Европе, особенно в Византии, неизменным успехом пользовались закливатели 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 закливатель 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 аспиды, который затыкает уши свои и не слышит голоса закливателя, самого искусного в заклинаниях» (табл. 32, 1)²⁸³. 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. 3 v)²⁸⁴. Другой инициал манускрипта образован фигурой обнаженного актера, танцующего на большой змее под аккомпанемент кимвала (табл. 32, 2)²⁸⁵. Инициал «М» следующего листа оформлен в виде двух закливателей (?): они играют на дудочках у алтаря с огнем, откуда, вероятно, должна явиться змея (табл. 32, 2)²⁸⁶.

Уже в V в. н. э. армянский писатель Езник Кохбацци осуждал «некоторых людей», которые вылавливали вишапов (змей) и приручали их²⁸⁷. Пресмыкающихся заставляли свиваться в клубок, взбираться по руке фокусника, висеть кольцом на его шее. Борьбу с удавом демонстрирует актер на площадке хора́на армянского Евангелия (рис. 18)²⁸⁸. «Единоборство» человека с необычайно сильным и прожорливым удавом слыло сценическим 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. 32, 3)²⁸⁹.

По свидетельству Матфея Властаря скоморохи носили змей за пазухой²⁹⁰. На немецкой гравюре змея ползает по середине стола возле обычных атрибутов бродячего фокусника, окруженного толпой любопытных (табл. 32, 4). Корнат вспоминал о венецианских фиглярах: «Я видел,

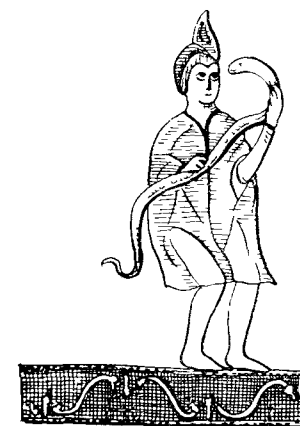


Рис. 18. Гусан со змеей
Евангелие из Дразарка. Армения,
1290 г. (Ереван, Матенадаран,
№ 5736, л. 96)

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»²⁹¹.



Глава 6. 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. Владелец 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 оживление²⁹². 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»²⁹³.

В средневековые знали две разновидности кукольного театра. В одних спектаклях действовали управляемые нитями марионетки (низовые, или ниточные, 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. 33, 1)²⁹⁴. Шпиль-

маны, 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 кукол²⁹⁵. 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 Оранском²⁹⁶. 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 домом 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 пидальго поспешил на выручку благородным беглецам. Он облажил меч и стал осыпать ударами картонные фигурки мавров²⁹⁷.

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. 34, 1, 2).

В миниатюрах «Романа об Александре» подчеркнута непосредственная связь микромира кукольной сцены с аудиторией: двое мужчин и двое юношей оживленно обсуждают представление (табл. 34, 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 поясу; 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. 14, 2).

Панч и Джуди

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

На одной из миниатюр «Романа об Александре», вероятно, разыгрывается сценка из классической кукольной пьесы «Панч и Джуди», доныне популярной в Англии (табл. 34, 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 непременным 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! ²⁹⁸

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 сходилась 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) ²⁹⁹.

Театр Петрушки

Кукольные герои разных стран обладали сходными характерами и внешностью. Переключались 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 илисуны — 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» ³⁰⁰. Судя по рисунку в сочинении Олеария, ширмы петрушечников XVII в. были сходны с простейшими ширмами узбекских народных кукольников (табл. 33, 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 гудочник и скоморох с многострунными шлемовидными гуслими. 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» ³⁰¹.

«Комедь» о Петрушке, беззаботном остроослове и нарушители обыденного порядка, уходила истоками в средневековые.

Куклы-дьяволята

На рисунке Брейгеля кукольник выступает в сонме неистовствующих демонов — исполнителей фокусов и цирковых трюков (табл. 33, 3). Он оживленно говорит за куклу, изображающую шута в колпаке с ослиными ушами. Рука актера скрыта платьем паяца, пальцы управляют движениями его рук и полый головы.

Поместив кукловода среди бесов, художник отразил общераспространенные поверья о связи марионеток с оккультными науками и волшебством. Отцы церкви относили кукол — «поганных идолиц», 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, оду-

шевленной 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»³⁰². Во второй половине XVII в. в пособники дьявола попал директор парижского кукольного театра Бриоше. Его арестовали в Швейцарии, так как он заставлял «говорить, спорить и двигаться маленькие существа, которые могли быть только дьяволами»³⁰³. Идея мистического контакта водителей марионеток с потусторонним миром поддерживалась самим содержанием популярных кукольных пьес, подобных немецкой «Истории мнимого архиколдуна Иоганна Фауста». По ходу действия обаянный гордыней герой продавал душу Люциферу. Кукловод-«медиум» вызывал из «преисподней» полчища пугавших публику бесов, которые с торжеством уносили грешного Фауста³⁰⁴.

Не случайно на нюрнбергском карнавале в роли кукольника выступает сам дьявол (табл. 53, 4)³⁰⁵. 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. Левой рукой 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.



Глава 7. Жизнь жонглеров

Наши гитары заплеваны, брильянтовые украшения на нашей груди забрызганы грязью, дождь водосточных труб вымочил нас, стекая вдоль спины, всеми скорбями жизни омыта наша душа, и мы уходим далеко в поле, чтобы поплакать там в одиночестве

Г. Флобер. Испытание святого Антония

Жонглеры, стоявшие вне всякой иерархии, происходили из разных социальных слоев. 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 устранились где придется: на лесной опушке, у деревенской околицы или на рыночной площади города. Произведения искусства запечатлели живые черточки быта «мастеров веселья».

«Ты так беден и жалко одет...»

Ходят шуты за глупцом,
Но опасна толпа их шальная.
Ветром фортуны гоним.
Любит слепой их богат

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 буффонами и не слушай их рассказов,
И особенно избегай таких людей за обедом,
Ибо это бесовы рассказчики, уверяю тебя³⁰⁶.

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 вора́м 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»³⁰⁷, иначе говоря, они могут наказать лишь тень обидчика. На Руси в XV—XVI вв. «походных» («перехожих»), т. е. странствующих, скоморохов приравнивали к пропащим «бразжникам кабацким». Согласно Судебнику 1589 г. (ст. 65, 66), величина бесчестия (т. е. плата за оскорбление) кочующему скомороху в 20 раз ниже, чем скомороху, проживавшему в определенной местности длительное время или постоянно³⁰⁸. «Добропорядочные» люди осуждали безалаберную жизнь деклассированной средневековой богемы, но отнюдь не считали зазорным посещать ее разгульные сборища.

В местечке Санс — давно ль,
недавно —

Один жонглер несчастный жил,
В отрешных жалких он ходил.
Не знаю, как жонглер тот звался,
А в кости лихо он сражался,
Бродил, продувшись, невеселый,
Без куртки он и без виолы...
Жонглеру, как другим бездомным,

Кабак приютом был укромный;
Жонглер не на турнирах дрался,
Он в пьяных драках подвизался.
Ну, что ж еще? Скажу, что он
Усердно посещал притон:
Красоток лапал, пил, играл,
Последний грош там оставлял...
Бродяга зпать не знал труда,
Был праздник для него всегда.

*О святом Петре и жонглере*³⁰⁹.

Пренебрежительное отношение не исключало зависти к тем, кто при всем убожестве и неустроенности своего бытия, при всей зависимо-

сти от щедрости зрителей или знатного покровителя обладал «карнавальными» правами и вольностями. Непреодолимое желание запретного тянуло к общению с этими беспечными людьми, гуляками и пересмешинами, то и дело подвергавшимися оскорбительным выпадам.

За бесшабашными отщепенцами закрепилась праздничная привилегия осмеивать всех и вся. «Этим языкам в тягость мир и тихое молчание, им по душе только сплетня; они или живо хвалят, или завистливо бранят, и где не могут отнять деньги, отнимают славу. Одни правила у скоморохов с нахлебниками, оружие тех и других — лесть, те и другие приходят со счастьем и уходят с несчастьем. Только тем достаточно наполнить себе брюхо; у этих — другой голод, упоминание о хлебе для них род оскорбления, надо насытить их бездонную алчность» (Петрарка. «Лекарства от превратностей судьбы») ³¹⁰. Даже самым ответным из них многое сходило с рук. Преисполненный житейской мудрости Санчо поучал Дон-Кихота: «Никогда не следует связываться с комедиантами, потому как они на особом положении. Знал я одного такого: его было посадили в тюрьму за то, что он двоих уколошил, но тут же выпустили безо всякого даже денежного взыскания. Было бы вам известно, ваша милость, что как они весельчаки и забавники..., все за них заступаются, все их ублажают, особенно тех, которые из королевских либо из княжеских труп, — этих всех или почти всех по одежде и по осанке можно принять за принцев» ³¹¹.

«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 жонглеру ³¹². 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. 35, 1) ³¹³. 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. Неподалеку, опираясь на клюку и протягивая миску для подаяния, бредет босоногий бедняк в накидке с капюшоном. Из корзины за его спиной выглядывает ручная обезьяна (табл. 35, 2) ³¹⁴. 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 капюшона ³¹⁵. 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 лирика привязана собака-поводырь. Она собирает мелкие монетки в чашку, зажатую в зубах (табл. 35, 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 ³¹⁶.

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. 20, 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“» ³¹⁷.

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» разбредались, куда глаза глядят, — «сходили безвестно». Нужда скоморошьей братии, бродившей «для своего промыслишку», отражена в пословицах: «Звенят бубны хорошо, да плохо кормят»; «Скрипка да гудок сведет домок в один уголок» ³¹⁸. 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. ³¹⁹

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») ³²⁰. 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]» ³²¹. По свидетельству Никифора Григоры, сообщество египетских акробатов включало свыше 40 человек. В «Стоглаве» огром-

ные ватаги бродячего люда, творящие «кошуну бесовские», признаны подлинным бедствием: «Да по дальним страпам 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»³²². «Скитальцы меж двор» в одной «артели» включали, кроме скоморохов, странствующих ремесленников и нищую братию. На рисунке Олеария скоморошничают четверо «глумотворцев»: кукловод, поводырь медведя, гуслиар и гудонник. По данным таможенных книг Устюга Великого (1635—1636 гг.), «веселые» выступали здесь тремя группами по двое—пятеро³²³.

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. 40, 3)³²⁴. На другой миниатюре того же манускрипта барабанщик в центре музыкантов носит зеленый котт — цельнокроеное прилащенное платье под цвет туалета сеньора — миннезингера Оттона Бранденбургского, играющего в шахматы с дамой сердца (табл. 40, 2)³²⁵. В «Романе об Александре» и в «Книге сокровищ» Латини (ГПБ) каждая половина одежды музыкантов имеет разную окраску. Так, у трубача-глашатая (f. 11) рубаша 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 рубаше до колен (реже до щиколоток), чулках-штанах (шоссах), мягких кожаных туфлях без каблучков. 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.)³²⁶. Гримировка под юродивого или жонглера с целью проникнуть в неприятельский замок или избежать преследования — частый мотив рыцарской литературы.

Платье жонглере с 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 рубаше, подтянутой на бедрах, коричневых шоссах и белых башмаках (табл. 3, 2). На фреске музея Барселонны 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 штапы-брэ, расклепанные к ступням (табл. 6, 3). Перед представлениями гистрионы надевали конические шапки, головные обручи с цветами — «шапо-де-флёр» (табл. 40, 3), венчики с парой птичьих крылышек, как у музыканта с арфой (табл. 35, 5)³²⁷. Возможно, крылья арфиста являются пережиточным атрибутом Гермеса (Меркурия) — изобретателя лиры, покровителя агоний и магии. Конусообразные колпаки — отличительный признак армянских гусанов. В кастильском «Комментарии к Апокалипсису» Беатуса (начало XII в.) туфли танцоров снабжены «котурнами»³²⁸.

В комических сценках жонглеры надевали маски, раскрашивали лица, использовали парики и накладные бороды.

Акробаты, борцы и укротители выходили с обнаженным торсом; штапы 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 живется 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.)*³²⁹.

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 хождение» не задерживались на одном месте. Если жонглер оставался почевать 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. 10), или более зажиточного хуглара, который разъезжает верхом на лошади (табл. 36, 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 заклинает змей, другой выплевывает огонь изо рта, третий жонглирует ножами. Здесь же вступают в схватку борцы и фехтовальщики (табл. 36, 1) ³³⁰.

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. 36, 2—4) ³³¹. 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 ³³².

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.) ³³³.

Места и стиль выступлений

Жонглеры попевали везде, где скапливался падкий до зрелищ «добрый люд»: на престольный праздник и ярмарку, выборы паны 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 томную 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 многочисленную и пеструю аудиторию. Жонглеры встречали дружелюбный прием и у простолюдинов, 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, или знаменитый
Жонглер, быв под его защитой,
Не голодал, не холодал.
У многих он любовь снискал,
Даря им лошадей или платье ³³⁴.

Духовные лица поощряли исполнителей гимнов о чудесах святых и знаменитых реликвиях. С XIV в. городские статуи признавали, что сообщества сведущих «менестрелей и менестрельш, жонглеров и жонглерш» «мастерством своим общине города... нужны и полезны» ³³⁵. На рельефе из дома в Ключи музыкант играет перед лавкой ремесленника (табл. 37, 1) ³³⁶. 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 заказчик. У бокового арочного входа остановился выелет 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 пдольских» во время празднеств земледельческого годового цикла. Без них казались пресными княжеские пиры. Дерзкие «срамостовцы» 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 «гуслями и плясы и песнями и свирельми» ³³⁷.

Интерьер замка и зал кунеческой гильдии, сельская улица и постоянный двор, рыночная площадь и паперг храма — вот естественный фон представлений жонглеров. Их импровизированные «арены» не требовали специальных помещений и театральной рампы. «Сценическая площадка», облюбованная потешником, не отделилась 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 пестрый 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 пскрометные импровизации с неожиданными выходами и проказами. «Ремесло их таково, что не включает в себе никакого обмана, ибо они ежеминутно выносят свой товар на народную площадь, и всякий его видит и о нем судит» (Сервантес. «Лицензиат Видриера») ³³⁸.

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 Длинному 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 парижан ³³⁹. Большой мост, на котором обосновались 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, антекари, ювелиры. Врач, принимая больную, глубококомысленно созерцает уришал, цирюльник стрижет клиента, продавец птиц предлагает покупателю цегла 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 неслышимый людской поток: гонят скот крестьяне из окрестных деревень, медленно бредут паломники, слепцы и калеки на костылях, предлагают товар корабельники, старьевщики, продавцы вина и пирожных, спешат на охоту псаря со сворой собак. Проезжают повозки, наполненные снопами и дровами; две лошади цугом 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 колышку (табл. 37, 3) ³⁴⁰. На одной из миниатюр толпа любопытных глазет на плящущего 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. 38, 1) ³⁴¹. На л. 4 об. на Большой мост въезжают два всадника, справа шагает поводырь с обезьяной на привязи (табл. 38, 2) ³⁴². Парижский статут XIII в. гласил: «Если на мосту появится обезьяна и ее везет не простой обыватель для собственного развлечения, но жонглер, дающий с ней представление, то он должен дать его (в виде пошлины) тут же на мосту» ³⁴³.

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 которым изображены волны ³⁴⁴.

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 средокрестием, невесту встречают жених со своим «дружкой», храмовый прислужник с кропилом и священник в альбе и stole, перекрещенной на груди. Вслед за тем духовный пастырь поведет молодых к алтарю (табл. 39, 1). На фреске Джотто «Свадебное шествие Марии» в Канелле 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 непременное 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-гистрионы ³⁴⁵.

При известии о предстоящей свадьбе высокопоставленного лица жонглеры пускались в дорогу из отдаленных провинций. Они развлекали именитых гостей на свадебном пиру, и «благодарные 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 копей — другим.
Все получили награждение
По их заслуге и уменью ³⁴⁶.

Пышные свадьбы обходились недешево, но для жонглеров, угодивших гостям, ничего не жалели. Были и исключения. Епископ Оттон Фрейзингенский одобрил постонок 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. Отпнутое у «слуг дьявола» он щедрой рукой раздал неимущим³⁴⁷. 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;
Жонглер ножами — быстр и меток;
Тот — пляшет с кубком, тот —
скользит

Змеей, тот — делает кульбит,
Тот — в обруч прыгает; кого,
Не знаешь, выше мастерство.
Кого ж истории влекли
Про то, как жили короли
И графы, мог узнать о разном;
Там слух не оставался праздным,
Поскольку кто-то о Приаме
Вел речь, другой же — о Пираме;
Тот — о Парисе и Елене,
Ее прельщении и плене:
Там — об Улиссе говорили,
О Гекторе и об Ахилле;
О том, как поступил Эней
С Дидоной, и как тяжело ей
Остаться было одинокой...
Звучал рассказ об Александре,
Затем — о Гери и Леандре...

И как Нарцисс прекрасный тонет
В ручье, где отразился он;
Как над Орфеем верх Плутон
Взял, у него жену отняв;
Как филистимский Голиаф
Тремя камнями был убит,
Которые пустил Давид...
Про правы Круглого Стола,
Где всем оказана была
Честь королевская за дело
И благородство не слабело...
И как сам Карл Великий правил
Германией до дней раздела.
Иных история задела
О Хлодвиге и о Пипине;
О Люцифере, что в гордыне
Низвергся с высей благодати...
Все, как могли, старались. Гул
Неумолкающий виольный
И от рассказов шум застольный
Слились над залом в общий гам³⁴⁸.

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 впол, когда поют
Жонглеры, заходя в палатки, —
Труба и рог меня зовут
Запеть...

*Бертран де Борн.
Песня, избличающая
веролюство 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. 36, 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 дело³⁴⁹

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 ругады под аккомпанемент виуэлы (табл. 36, 3)³⁵⁰.

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 высладили издали с крутого замкового вала, он несет с собой виелу, привязанную к седлу, если он приехал верхом, или висающую через плечо, если пришел пешком. Его одежда из разноцветных лоскутьев, волосы и борода обстрижены, хотя частью; у пояса висит кошелёк, 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»³⁵¹.

С конца XI в. замок становится средоточием светской рыцарской культуры. Пирры 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. 39, 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 воптель знатный услышал их желанье
И милостью своею поддерживал их упования.

*Кудруна.
XXXI авентюра: Как короли праздновали коронацию
(XIII в.)*³⁵².

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 деви 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 «Кантия 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 балдахинном 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. 40, 1) ³⁵³.

Двор Альфонса Мудрого — «земля обетованная» для хугларов разных направлений. В литературном окружении государя испанские поэты создавали любовные кансоны и танцевальные пастурелли. 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», начата около 1270 г.) ³⁵⁴.

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 сцепках на лиможских жемельонах «сеньориальные» менестрели принимают участие в «вежественных» развлечениях знати (табл. 37, 2) ³⁵⁵.

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. 40, 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 восхваляет достоинства дам, влекущих душу «в глубины радости».

По преданию, прекрасные обительницы 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. 42, 1) ³⁵⁶. Затем ему вручат щит и меч 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 годов XIV в.) музыканты и певцы в модных костюмах концертом сопровождают торжество ³⁵⁷.

Придворные жонглеры сопровождали дипломатическим посольствам. На ковре из Байё (около 1120 г.) низкорослый человечек в таком же костюме, как у хугларов на фреске церкви Сан-Хуан-де-Бои (табл. 6, 3), держит под уздцы коней, на которых прискакали послы герцога Вильгельма Завоевателя ³⁵⁸.

Жонглеры сопровождали военные экспедиции, развлекая рыцарей в лагерях, 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. 41).

По словам францисканца Салимбене Пармского (XIII в.), если войско возвращалось с поля боя без музыки и песен, это значило, что оно потерпело поражение ³⁵⁹.

Жонглеры на церковных праздниках

Священнослужители пынче стали плохи:
Наши им не ведомы горестные вздохи.
В их домах, бесчинствуя, пляшут скоморохи,
Вместо нас последние подбедая крохи

Архиепископ Кельнский.

*Послание к Регинальду, архиепископу Кельнскому,
архикамерлеру императора Фридриха I
(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, Богоматери или святого готовили пышную процессию, жонглеры не оставались в стороне ³⁶⁰. 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 «Кантия святой Марии» (5-я песнь) двое хугларов, взявшись за руки, танцуют в церкви перед алтарем со статуей Мадонны с младенцем (табл. 42, 2) ³⁶¹. 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 князья церкви усматривали пережиток идолопоклонства. Но искоренить его не удавалось. Идея храмового танца продолжала существовать не только в символически преображенном, спиритуализованном виде ³⁶²: 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 составлять и водить хороводы, подобно язычникам» ³⁶³. В XII—XV вв. против танцев в церквах и монастырях — явления повсеместного — вело борьбу высшее духовенство Франции ³⁶⁴. «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 верующих ³⁶⁵.

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»³⁶⁶.

Жонглеров оплачивали, не скупясь, и угощали в монастырских трапезных. В Абвиле на празднике Богоматери некий священник предоставил им для исполнения фарсов помещение церкви (конец XIII в.)³⁶⁷. Несмотря на запрещения, традиция водить хороводы в храмах не исчезла до XVII в.:

На всем на этом свете, право,	Когда, забыв и стыд, и страх,
Я не видал вредней забавы,	Не только поп, но и монах
Чем в храмах — танцев допущенье	С толпой мирян во грех сей
При первом даровозношенье,	тяжкий
	Впадает, оголяя ляжки» ³⁶⁸ .

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»³⁶⁹. 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 играм» 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 фиגляров 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»³⁷⁰. 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.)³⁷¹.

Клирики-жонглеры

Интвективы 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»³⁷². 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 воздуходушных мехах, а босоногая женщина, подоткнув подол и расставив

руки в стороны, пустилась в пляс (табл. 42, 3)³⁷³. Меха как эротический символ придают особое значение сцене. Развеселый брат приводит на память «прыткого кармелита» Губерта из «Кентерберийских рассказов»:

Он в кашюпоне 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 белой»³⁷⁴.

В одном из старофранцузских фавлю совращенная священником настоятельница монастыря, бросив святую обитель, становится жонглершей.

На других рисунках видим гротескного клирика — эквилибриста с тарелкой на тросточке (табл. 4, 6), гибридных музыкантов в монашеском облачении. Монах и монашка с лютней — главные персонажи картины Босха «Корабль дураков».

«Глумились мирскими кощунствами» и русские священнослужители. В Новгороде на усадьбе церковного иерарха (Троицкий раскоп) найдены обломки гудка (80-е годы XIII в.)³⁷⁵. В поучении московского митрополита Даниила (XVI в.) сказано: «Ныне же суть нецыи от священных, яже суть сии пресвитеры и диаконы, иподиаконы, и чтецы, и певцы, глумяся, играют в гусли, в домры, в смыки»³⁷⁶. В глазах протопопа Аввакума никонианские архиереи предстают скоморохами или язычниками³⁷⁷.

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»³⁷⁸. 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, перескакивали границы нередко враждующих государств. Временами эти «перелетные птицы средневековья» преодолевали огромные расстояния. Акробаты с Востока, «гастролировавшие» в Константинополе, «вышли первоначально из Египта и уехали 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, эти 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 до-

стигли 1 адир (современный Кадис в Испании. — В. Д.), и таким образом почти всю вселенную сделали зрительницей своего искусства»³⁷⁹.

Жонглеры сопровождали толпы паломников к прославленным или местночтимым святыням, развлекая богомольцев на путях в Рим, Палестину, в монастырь Сант-Яго-де-Компостелла в Галисии. Французский хронист Жан Жуанвиль в «Истории святого Людовика» упомянул о трех жонглерах-пилигримах, которые, трубя в трубы, шли в Иерусалим³⁸⁰. В маргинальном декоре польского «Антифонария Адама из Бендкова» шут в капюшоне с ослиными ушами и коротком красном кафтане идет, беззаботно наигрывая на дудочке (табл. 43, 2)³⁸¹. 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. 43, 1)³⁸². 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 похода³⁸³. Миннезингер Реймар, «схоластик несчастной любви», отправился в третий крестовый поход со своим сеньором герцогом Фридрихом (1190 г.)³⁸⁴. В Испании жонглеры сопутствовали рыцарям из разных европейских стран — участникам Реконксты.

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.

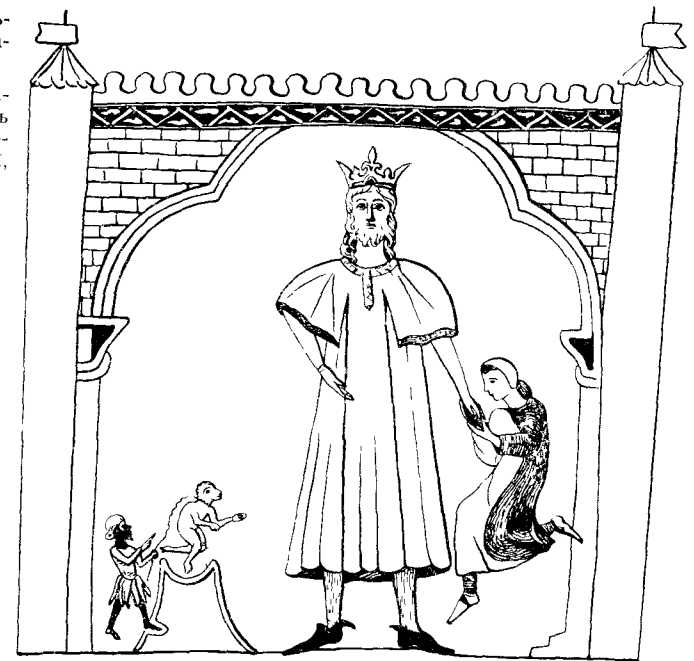
Юань Чжэнь (конец VIII в.)

«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»³⁸⁵. О внешности кочующих актеров «Западного края» дают представления танские терракотовые 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 танцовщиц³⁸⁶. В «Кантигах святой Марии» 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. 43, 3)³⁸⁷. Миниатюрист на счет удивительным, что в восхвалении девы Марии принимает участие мавританский музыкант. Как известно,

Рис. 19. Поводырь обезьяны перед королем Арагона

Миниатюра рукописи. Католиция, первая треть XIV в. (Мадрид, библиотека Эскориала, MS. Z. III, f. 14). Прорисовка



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 Испании³⁸⁸. 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, плясуны 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 одежды³⁸⁹. В христианских королевствах Испании наслаждались андалусской музыкой и любовными песнями, хотя и не понимали их языка, дивились темнокожим дрессировщикам — выходцам из Северной Африки (рис. 19).

Чужеземные вожак обезьян достигали Нормандии (табл. 18, 1). В конце старофранцузской песни-сказки «Окассен и Николетта» (начало XIII в.) героиня предпринимает поиски своего друга. Перед отплытием из Карфагена в Прованс она переоделась 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»³⁹⁰. 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. 43, 4)³⁹¹. Как подтверждают произведения искусства, на протяжении столетий византийская, италийская, испанская народная музыка подвергалась влиянию арабской.

Благодаря обобщенным 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 цели перед паломниками у гробницы Томаса Бекета в Кентерберии, сопутствовали пилигримам в Компостеллу, преодолевали альпийские перевалы по дороге к римским святыням³⁹². Около XI в., благодаря культурным связям между Русью и Германией, в немецкий героический эпос проник былинный образ Ильи Русского (Hias von Riuzen)³⁹³. В XIV в. при бургундском дворе любили слушать менестрелей из Англии, Португалии, Константинополя³⁹⁴. В XV столетии польские музыканты «гастролировали» в Гамбурге и Турине.

Культурно-историческая роль жонглеров

Еще мгновенье — и забудем мы
О балаганах, лавочках, палатках
И всех шатрах, где жило волшебство и кончилось...
В. Неизвал. Праздники пражские

Французский историк Э. Фараль сравнил жонглеров с мотыльками, которые переносят с места на место цветочную пыльцу. «Они были украшением общества, его покойшей душой», «анонимными, но могучими тружениками цивилизации»³⁹⁵.

Не облаканные 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»³⁹⁶. 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 рассказчики 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.

- ¹ Nicoll A. M. A. Masks 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 orígenes de las literaturas románicas. 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; Kirsstein L. Dance. N. Y., 1969. P. 103; Журмунский 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. К., Бояджиев Г. Н. 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: Французский 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.
- ¹⁶ Kalvodová D. Die Anfänge des Theaters in Japan // Das Altertum. Berlin, 1980. Bd 26, H. 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.
Воздухобежец в выси направляет бегущие стопы,
Там, где и птичьим порой крыльям нелегко полет.
Руки по сторонам раскинуты над пустотой,
Чтобы с канатной тропы не соскользнула нога.

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

- ¹⁷ Руставели Шота. Витязь в тигровой шкуре. Тбилиси, 1937. Строфа 1394.
- ¹⁸ Римская история Никифора Григоры. С. 343, 344.
- ¹⁹ Galavaris G. The Illustrations of the Liturgical Homilies of Gregory Nazianzenus. Princeton, 1969.
- ²⁰ Веселовский А. Н. Разыскания... С. 165.
- ²¹ Strutt J. Sports and Pastimes of the People of England. London, 1830. P. 217.
- ²² Swanberg J. Gycklarmotiv i romansk konst och en tolkning av portalrelieferna på Härja kyrka. Stockholm, 1970. Fig. 53.
- ²³ Ibid. Fig. 54.
- ²⁴ Ibid. P. 108. Fig. 55.
- ²⁵ Strutt J. Sports and Pastimes... Ill. 134.
- ²⁶ Слово Даниила Заточника по редакциям XII и XIII вв. и их переделкам / Пригот. Н. Н. Зарубин. Л., 1932. С. 71.
- ²⁷ Лисицян С. Старинные пляски и театральные представления армянского народа. Ереван, 1958. Т. 1. С. 60.
- ²⁸ Петросян Э. Х. Театральные и плясовые черты в средневековых армянских миниатюрах: Дис. ... канд. ист. наук. Ереван, 1967. ГБЛ. С. 127.
- ²⁹ Шефер Э. Золотые персики Самарканда: Книга о чужеземных диковинах в империи Тан. М., 1981. С. 85.
- ³⁰ Faral E. Les jongleurs en France... P. 63.
- ³¹ Galavaris G. The Illustrations... Pl. IX. 54.

- ³² 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.
- ³³ *Randall L. M. C.* Images in the Margins of Gothic Manuscripts. Berkeley; Los Angeles, 1966. Fig. 720.
- ³⁴ *Ibid.* Fig. 419.
- ³⁵ *Ibid.* Fig. 420.
- ³⁶ *Steger H.* David Rex et Propheta // *Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft*. Nürnberg, 1961. Bd VI. S. 87. Taf. 34, 1.
- ³⁷ *Kirstein L.* Dance. P. 103.
- ³⁸ *Steger H.* David Rex... S. 93.
- ³⁹ *Струтинсон Снорри*. Круг Земной / Отв. ред. М. И. Стеблин-Каменский. М., 1980. С. 150.
- ⁴⁰ *Strutt J.* Sports and Pastimes... P. 232; *Lacroix P.* Mœurs, usages et costumes au Moyen âge et à l'époque de la Renaissance. Paris, 1873. Fig. 169.
- ⁴¹ *Randall L. M. C.* Images in the Margins... Fig. 418.
- ⁴² *Георгиев А.* Ремесла и быт в армянских миниатюрах. Ереван, 1973. Табл. XLII, 2.
- ⁴³ *Randall L. M. C.* Images in the Margins... Fig. 421.
- ⁴⁴ *Galavaris G.* The Illustrations... Pl. VI, 21.
- ⁴⁵ *Ibid.* Pl. VI, 25.
- ⁴⁶ *Jusserand J. J.* English wayfaring Life in the Middle Ages (XIV century). London, 1891. P. 212.
- ⁴⁷ *Randall L. M. C.* Images in the Margins... Fig. 413.
- ⁴⁸ Римская история Никифора Григоры. С. 344.
- ⁴⁹ *Randall L. M. C.* Images in the Margins... Fig. 414.
- ⁵⁰ *The Hours of Jeanne d'Evreux*. N. Y., 1957. Pl. 9.
- ⁵¹ *Lyna F.* De Vlaamsche miniatuur van 1200 tot 1530. Brussel; Amsterdam, 1933. Afb. 7; *Randall L. M. C.* Images in the Margins... Fig. 323.
- ⁵² *Георгиев А.* Ремесла и быт в армянских миниатюрах. Табл. XLII, 10.
- ⁵³ *Randall L. M. C.* Images in the Margins... Fig. 411; *Le Goff J.* Kultura średniowiecznej Europy. Warszawa, 1970. Il. 165, a.
- ⁵⁴ *Randall L. M. C.* Images in the Margins... Fig. 480.
- ⁵⁵ *Mediaeval and Renaissance Miniatures from the National Gallery of Art*. Washington, 1975. Fig. 36, b.
- ⁵⁶ *Steger H.* David Rex... Taf. 34, 3.
- ⁵⁷ *Kalvodová D.* Die Anfänge des Theaters in Japan. S. 172, 173, Abb. 7.
- ⁵⁸ Римская история Никифора Григоры. С. 345.
- ⁵⁹ *Steger H.* David Rex... S. 88, 89.
- ⁶⁰ *Menendez Pidal R.* Poesia juglaresca... P. 21.
- ⁶¹ *Гонкур Э.*, де. Братья Земгано. М.; Л., 1936. С. 43.
- ⁶² *Банк А. В.* Византийское искусство... Табл. 40 (диптих консула Анастасия 517 г.)
- ⁶³ *Seebass T.* Musikdarstellung und Psalterillustration in früheren Mittelalter. Bern, 1973. Bd 2. Taf. 4.
- ⁶⁴ *Ibid.* Taf. 8.
- ⁶⁵ *Ibid.* Taf. 5; 9.
- ⁶⁶ *Ibid.* Taf. 67; *Steger H.* David Rex... Taf. 19, 2.
- ⁶⁷ *Steger H.* David Rex... Taf. 15.
- ⁶⁸ *Dodwell C. R.* The Canterbury School of Illumination. Cambridge, 1954. Pl. 10, b.
- ⁶⁹ *Steger H.* David Rex... Taf. 34, 4, 5.
- ⁷⁰ *Seebass T.* Musikdarstellung... Taf. 115; *Garrison E. B.* Studies in the History of Mediaeval Italian Painting. Florence, 1955. V. II, N 2. Ill. 84.
- ⁷¹ *Grabar A.* Une pyxide en ivoire à Dumbarton Oaks // *Dumbarton Oaks Papers*. Washington, 1960. N 14. Fig. 37; *Seebass T.* Musikdarstellung... Taf. 121.
- ⁷² *Jungent E.* Catalogne romane. Paris, 1961. T. 2. Pl. 12; *Lejeune R.* Turol dans la tapisserie de Bayeux // *Mélanges offerts à René Crozet*. Poitiers, 1966. T. 1. Ill. 5; *Seebass T.* Musikdarstellung... Taf. 124.
- ⁷³ *Gutbrod J.* Die Initiale in Handschriften des achten bis dreizehnten Jahrhunderts Stuttgart, 1965. Abb. 79.
- ⁷⁴ *Randall L. M. C.* Images in the Margins... Fig. 447.
- ⁷⁵ *Ibid.* Fig. 448.
- ⁷⁶ *Galavaris G.* The Illustrations... Pl. IX, 53.
- ⁷⁷ *Randall L. M. C.* Images in the Margins... Fig. 595.
- ⁷⁸ *Ibid.* Fig. 48.
- ⁷⁹ *Culloch F.* The Funeral of Renart the Fox // *Journal of the Walters Art Gallery* Baltimore, 1962—1963. V. XXV; XXVI. P. 11.

- ⁸⁰ Памятники средневековой латинской литературы X—XII вв. М., 1972. С. 136.
- ⁸¹ 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.
- ⁸² Исландские саги. Ирландский эпос. М., 1975. С. 81.
- ⁸³ *Боккаччо Дж.* Декамерон / Пер. Н. Любимова. М., 1970. С. 185.
- ⁸⁴ См.: Три еврейских путешественника XI и XII ст. Эльдад Давит, Вениамин Тудельский и Петахий Регенсбургский / Изд. П. В. Марголин. СПб., 1881. С. 28.
- ⁸⁵ *Grabar A.* Une pyxide... Fig. 34, b, c.
- ⁸⁶ *Ebersolt J.* La miniature byzantine. Paris; Bruxelles, 1926. Pl. XLIII, 2.
- ⁸⁷ *Грбар А. Н.* Светское изобразительное искусство домонгольской Руси и «Слово о полку Игореве» // ТОДРЛ. М.; Л., 1962. Т. 18. С. 246.
- ⁸⁸ *Джанелидзе Д. С.* Грузинский театр с древнейших времен до второй половины XIX в. Тбилиси, 1959. С. 213.
- ⁸⁹ *Randall L. M. C.* Images in the Margins... Fig. 319.
- ⁹⁰ *Darcel A.* Album de Villard de Honnecourt architecte du XIII siècle. Paris, 1958. Tab. XLVII.
- ⁹¹ *Ibid.* Tab. XLVI.
- ⁹² См.: Мастера искусства об искусстве. М., 1965. Т. 1. С. 248.
- ⁹³ *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.
- ⁹⁴ *Cohen G.* Mélanges d'histoire du théâtre du Moyen âge et de la Renaissance. Paris, 1950. P. 64.
- ⁹⁵ *Gautier L.* La Chevalerie. Paris, 1960. P. 273, N 5.
- ⁹⁶ См.: *Брабич В. М., Плетнева Г. С.* Зрелища древнего мира. Л., 1971. С. 63, 64.
- ⁹⁷ *Queen Mary's Psalter*. Pl. 170; *Besseler H.* Die Musik des Mittelalters und der Renaissance. Potsdam, 1931. Abb. 69.
- ⁹⁸ In: *Levoiturier F. L. R.* Les animaux fantastiques en Moyen âge. Toulouse, 1958. P. 21.
- ⁹⁹ *Svanberg J.* Gycklarmotiv... S. 106.
- ¹⁰⁰ *Berenguer M.* Arte en Asturias. Oviedo, 1969. Il. 131.
- ¹⁰¹ Ср. створку диптиха консула Ареобинда 506 г., где акробат на шесте прыгает над разъяренным медведем. См.: *Банк А. В.* Византийское искусство... Табл. 37—39.
- ¹⁰² *Svanberg J.* Gycklarmotiv... Fig. 45, a.
- ¹⁰³ *Gaillard G.* La sculpture romane espagnole. Paris, 1946. Pl. LXVII, 1.
- ¹⁰⁴ *Deschamps P.* Die romanische Plastik Frankreichs. Firenze; Berlin, 1930. Taf. 61, a; *Svanberg J.* Gycklarmotiv... Fig. 46; 51, b.
- ¹⁰⁵ *Бичурин Н. Я. (Иакинф)*. Собрание сведений о народах, обитавших в Средней Азии в древние времена. М.; Л., 1950. Т. II. С. 315.
- ¹⁰⁶ *Петросян Э. Х.* Театральные и плясовые черты... Рпс. 59.
- ¹⁰⁷ *Salvini R.* The Cloister of Monreale and romanesque Sculpture in Sicily. Palermo, 1964. Fig. 69.
- ¹⁰⁸ *Svanberg J.* Gycklarmotiv... S. 105, 106.
- ¹⁰⁹ British Museum. Department of Manuscripts. Schools of Illumination: Reproductions from Manuscripts in the British Museum. London, 1926. Pt. 5. Pl. 11.
- ¹¹⁰ *Герберштейн С.* Записки о московитских делах / Введ., пер. и примеч. А. И. Малеина. СПб., 1908. С. 98.
- ¹¹¹ 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.
- ¹¹² *Ариосто Л.* Непустовой Роланд (Orlando Furioso) / Пер. под ред. В. Р. Зотова. СПб., 1892. С. 108.
- ¹¹³ См.: *Стороженко А.* Польско-латинский поэт второй половины XVI в. Севастиан Фабиан Клёпович // Университетские известия. Киев, 1881. № 9. С. 346.
- ¹¹⁴ *Миско С.* Скоморохи в Белоруссии // Неман. 1962. 1. С. 152.
- ¹¹⁵ ПСРЛ. М., 1965. Т. 30. С. 189.
- ¹¹⁶ *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.
- ¹¹⁷ *Faral E.* Les jongleurs en France... P. 19.
- ¹¹⁸ *Millar E. G.* La miniature anglaise du X-e au XIII-e siècle. Paris; Bruxelles, 1926. Pl. 1, a.

- ¹¹⁹ Ibid. Pl. 67; *Martin H.* Les joyaux de l'enluminure à la Bibliothèque Nationale. Paris; Bruxelles, 1928. Pl. 24. Fig. XXXII.
- ¹²⁰ *Gutbrod J.* Die Initiale in Handschriften... S. 133, 134. Abb. 88.
- ¹²¹ *Boase T. S. R.* English Art, 1100—1216. Oxford, 1953. Pl. 7, c; *Kauffmann C. M.* Romanesque Manuscripts, 1066—1190. London, 1975. Ill. 48.
- ¹²² *Mâle E.* L'art religieux du XII-e siècle en France. Paris, 1924. P. 339.
- ¹²³ *Debidour V. H.* Le bestiaire sculpté du Moyen âge en France. Paris, 1961. P. 328.
- ¹²⁴ *Réau L.* Iconographie de l'art chrétien. Paris, 1955. T. I. P. 110, 111.
- ¹²⁵ *Villeneuve R.* Le diable dans l'art. Paris, 1957. P. 55.
- ¹²⁶ Патриарх Киевского Печерского монастыря. СПб., 1911. С. 131.
- ¹²⁷ Легенда о докторе Фаусте / Изд. подгот. В. М. Жирмунский. М., 1978. С. 58.
- ¹²⁸ *Wesenberg R.* Bernwardinische Plastik: Zur Ottonischen Kunst unter Bischof Bernward von Hildesheim. Berlin, 1955. Abb. 225.
- ¹²⁹ *Aubert M., Pobé M., Gantner J.* L'art monumental roman en France. Paris, 1955. Ill. 131.
- ¹³⁰ *Lorenzetti G.* Torcello. Venezia, 1939. Ill. P. 52, 53.
- ¹³¹ *Aubert M.* La sculpture française au Moyen âge. Paris, 1947. P. 86, 87.
- ¹³² *Fosca F.* L'art roman en Suisse. Genève, 1943. Ill. 16.
- ¹³³ *Deschamps P.* Die romanische Plastik Frankreichs. Taf. 61, d.
- ¹³⁴ Младшая Эдда / Изд. подгот. О. А. Смирницкая и М. И. Стеблин-Каменский. Л. 1970. С. 163.
- ¹³⁵ *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.
- ¹³⁶ *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.
- ¹³⁷ Калевала: Карело-финский эпос / Пер. Л. П. Бельского. М., 1949. С. 518.
- ¹³⁸ *Успенский Б. А.* Филологические разыскания... С. 85, 99—101. Примеч. 154 на с. 109.
- ¹³⁹ *Павлов А. С.* Номоканон при Большом Требнике. М., 1897. С. 139.
- ¹⁴⁰ *Караkostов С.* Българският театър: Средновековие. Ренесанс. Просвещение. София, 1972. С. 45.
- ¹⁴¹ *Токарев С. А.* Религиозные верования восточнославянских народов XIX — начала XX в. М.; Л., 1957. С. 48.
- ¹⁴² *Веселовский А. Н.* Разыскания... С. 131.
- ¹⁴³ *Павлов А. С.* Номоканон... С. 142.
- ¹⁴⁴ *Успенский Б. А.* Филологические разыскания... Примеч. 132 на с. 99.
- ¹⁴⁵ См.: *Ржица В. Ф.* Неизданные сочинения Максима Грека // Byzantinoslavica. Прага, 1935—1936. R. VI. S. 105, 106.
- ¹⁴⁶ Стоглав. СПб., 1863. С. 264.
- ¹⁴⁷ Жизнь пророка Аввакума / Под ред. Н. К. Гудзия. М., 1960. С. 62.
- ¹⁴⁸ Материалы для истории раскола. М., 1875. Т. I. С. 260, 261.
- ¹⁴⁹ *Roussel J.* La sculpture française: Époque gothique. Paris, 1932. T. II. Pl. 35, 3. 4
- ¹⁵⁰ *Debidour V. H.* Le bestiaire sculpté... Ill. 254; *Svanberg J.* Gycklarmotiv... Fig. 36.
- ¹⁵¹ Повесть временных лет. М.; Л., 1950. Т. 1. С. 119.
- ¹⁵² Слово Даниила Заточника... С. 71.
- ¹⁵³ *Герберштейн С.* Записки... С. 213.
- ¹⁵⁴ *Debidour V. H.* Le bestiaire sculpté... Ill. 292.
- ¹⁵⁵ *Zarneski G.* The early Sculpture of Ely Cathedral. London, 1958. Fig. 62.
- ¹⁵⁶ *Федотов Г.* Феодальный быт в хронике Ламберта Ардрского // Средневековый быт. Л., 1925. С. 27.
- ¹⁵⁷ *Веселовский А. Н.* Разыскания... С. 170, 171.
- ¹⁵⁸ См.: *Kirstein L.* Dance. P. 104.
- ¹⁵⁹ *Randall L. M. C.* Images in the Margins... Fig. 330.
- ¹⁶⁰ *Hartley D., Elliot M.* Life and Work of the People of England. London, 1929. V. II. Pl. 29, a.
- ¹⁶¹ *Zarneski G.* The early Sculpture of Ely Cathedral. Fig. 61.
- ¹⁶² *Grabar A.* Une ruvide... Fig. 34, d, f.
- ¹⁶³ *Якубовский В. I.* 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, 2.
- ¹⁶⁴ *Wright Th.* Histoire de la caricature et du grotesque dans la littérature et dans l'art. Paris, 1875. P. 43.

- ¹⁶⁵ *Зимин А. А.* Скоморохи в памятниках публицистики... С. 341.
- ¹⁶⁶ *Стороженко А.* Польско-латинский поэт... С. 346.
- ¹⁶⁷ *Strutt J.* Sports and Pastimes... Ill. 59; Queen Mary's Psalter. Pl. 173.
- ¹⁶⁸ The Romance of Alexander / A Collotype Facsimile of MS. Bodley 264. With an Introduction by M. R. James. Oxford, 1933. F. 89.
- ¹⁶⁹ *Фаминцын А. С.* Скоморохи на Руси. СПб., 1889. С. 119.
- ¹⁷⁰ *Baltrušaitis J.* Réveils et Prodiges: Le gothique fantastique. Paris, 1960. P. 219. Fig. 19, A.
- ¹⁷¹ *Cohen G.* Mélanges d'histoire du théâtre... P. 64.
- ¹⁷² *Забелин И. Е.* Домашний быт русских царей в XVI и XVII ст. М., 1915. Т. I, ч. 2. С. 309.
- ¹⁷³ *Farmer H. G.* Musikgeschichte in Bildern. Leipzig, 1966. Bd III, L. 2: Islam. S. 32. Abb. 14.
- ¹⁷⁴ *Геворгян А.* Ремесла и быт в армянских миниатюрах. Табл. XXXIX, 5, 6
- ¹⁷⁵ *Hampe Th.* Die fahrenden Leute in der deutschen Vergangenheit. Leipzig, 1902. Abb. 30.
- ¹⁷⁶ The «Très Riches Heures of Jean, Duke of Berry». Musée Condé, Chantilly. N. Y., 1969. Pl. 33.
- ¹⁷⁷ The Kennicott Bible. Oxford, 1957. Pl. 1, b.
- ¹⁷⁸ *Gardner A.* English mediaeval Sculpture. Cambridge, 1951. Ill. 140; *Seebass T.* Musikdarstellung... Taf. 21.
- ¹⁷⁹ *Rozanow Z.* Muzyka w miniaturze polskiej. Warszawa, 1965. S. 137—141. Il. 40, 41.
- ¹⁸⁰ Ibid. S. 133—136. Il. 39.
- ¹⁸¹ *Debidour V. H.* Le bestiaire sculpté... Ill. 372.
- ¹⁸² *Swarzenski H.* The Berthold Missal. N. Y., 1943. Pl. LIV, d.
- ¹⁸³ *Culloch F.* The Funeral of Renart the Fox. Fig. 3.
- ¹⁸⁴ *Lacroix P.* Moeurs, usages et costumes... Fig. 171.
- ¹⁸⁵ *Martin H.* An caricaturiste au temps du roi Jean: Piérart dou Tiel // Gazette des beaux-arts. Paris, 1909. 51-e année, 2-e semestre. Fig. 10.
- ¹⁸⁶ *Jusserand J. J.* English wayfaring Life... P. 218.
- ¹⁸⁷ *Evans E. P.* Animal Symbolism in Ecclesiastical Architecture. London, 1896. P. 222.
- ¹⁸⁸ *Геворгян А.* Ремесла и быт в армянских миниатюрах. Табл. XLII, 5, 6.
- ¹⁸⁹ *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. l.], 1973. P. 32, 33.
- ¹⁹⁰ *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.
- ¹⁹¹ *Gutowski M.* Komizm w polskiej sztuce gotyckiej. Warszawa, 1973. S. 88—91. Il. 26.
- ¹⁹² *Кузьмина В. Д.* Русский демократический театр XVIII в. М., 1958. С. 48.
- ¹⁹³ См.: *Афанасьев А. Н.* Поэтические воззрения славян на природу. М., 1865. Т. 1. С. 391.
- ¹⁹⁴ *Геворгян А.* Ремесла и быт в армянских миниатюрах. Табл. XLI, 11.
- ¹⁹⁵ Люди, одетые в медвежью шкуру, участвовали в первой пахоте. См.: *Иванов В. В., Топоров В. Н.* Исследования в области славянских древностей. С. 58.
- ¹⁹⁶ *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.
- ¹⁹⁷ *Иванов В. В.* Мотивы восточнославянского язычества... С. 276.
- ¹⁹⁸ *Чернецовы Г. и Н.* Путешествие по Волге. С. 76, 77.
- ¹⁹⁹ См.: *Janson H. W.* Apes and Ape Lore... P. 30.
- ²⁰⁰ По мнению средневековых толкователей, отсутствие хвоста сближало обезьяну с дьяволом. См.: Ibid. P. 37.
- ²⁰¹ *Брем А. Э.* Жизнь животных. Одесса, 1896. Полутом I, вып. 2. С. 57, 58.
- ²⁰² *Hammann R.* Die Abteikirche von St. Gilles und ihre Künstlerische Nachfolge. Berlin, 1956. Tafelband. Taf. 109.
- ²⁰³ *Sanchez Canton F. J.* Dibujos Espanoles. Madrid, 1930. V. I. Pl. LVI.
- ²⁰⁴ *Deschamps P.* Die romanische Plastik Frankreichs. Taf. 78, b; *Bernheimer R.* Romanische Tierplastik und die Ursprünge ihrer Motive. München, 1931. Abb. 124.
- ²⁰⁵ *Salini M.* La scultura romanica in Toscana. Firenze, 1928. Dis. 15.
- ²⁰⁶ *Deschamps P.* Die romanische Plastik Frankreichs. Taf. 26, a; 60, a; *Aubert M.* La sculpture française au Moyen âge. P. 113; *Grivot D., Zarneski G.* Gislebertus — sculpteur d'Autun. Paris, 1960. Pl. 56; *Debidour V. H.* Le bestiaire sculpté... Ill. 405.
- ²⁰⁷ In: *Janson H. W.* Apes and Ape Lore... P. 145, 146.

- 207 В «Puerta de las Platerias» церкви Сант-Яго-де-Компостела в Галисии (1078—1120 гг.) демон-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, избиаемых святым. См.: *Schools of Illumination: Reproductions from Manuscripts in the British Museum*. London, 1915. Pt. 2. Pl. 3.
- 208 *Fraenger W.* Hieronymus Bosch. Dresden, 1975. S. 184.
- 209 *Janson H. W.* Apes and Ape Lore... P. 36.
- 210 Ibid. P. 50—53. Pl. VII, d.
- 211 *Rickert M.* Painting in Britain: The Middle Ages. Baltimore, 1954. Pl. 100.
- 212 *Rowland B.* Animals with Human Faces. P. 13.
- 213 *Randall L. M. C.* Images in the Margins... Fig. 325.
- 214 *Millar E. G.* La miniature anglaise du XIV-e et XV-e siècle. Paris; Bruxelles, 1928. Pl. 59, d.
- 215 *Deboudour V. H.* Le bestiaire sculpté... Ill. 368; *Eygun F.* Art des Pays d'Ouest. Paris, 1965. Ill. 118.
- 216 *Randall L. M. C.* Images in the Margins... Fig. 53.
- 217 *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.
- 218 *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.
- 219 *Gautier L.* La Chevalerie. P. 272. N 2; *Andersson A.* Från Augustinus till Dante. Stockholm, 1967. S. 198.
- 220 *Геворгян А.* Ремесла и быт в армянских миниатюрах. Табл. XLI, 10.
- 221 *Randall L. M. C.* Images in the Margins... Fig. 37, 324.
- 222 *Grabar A.* Une pyxide... Fig. 34.
- 223 *Bastelaer R., van.* Les estampes de Peter Bruegel l'Ancien. Bruxelles, 1908. Pl. 148; *Randall L. M. C.* Images in the Margins... Fig. 49.
- 224 Ibid. Fig. 660.
- 225 *Janson H. W.* Apes and Ape Lore... Pl. XX, a.
- 226 *Геворгян А.* Ремесла и быт в армянских миниатюрах. Табл. XLI, 9.
- 227 *Pelekanidis S. M., Christou P. C., Tsioumis Ch., Kadas S. N.* The Treasures of Mount Athos. Athens, 1974. V. I. Pl. 16.
- 228 *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.
- 229 *Janson H. W.* Apes and Ape Lore... Pl. XXIX, c.
- 230 *Champfleury J.* Histoire de la caricature au Moyen âge. Paris, 1871. Tabl. P. 35.
- 231 *Rozanow Z.* Muzyka w miniaturze polskiej. S. 113. Il. 26.
- 232 Ibid. S. 133, 135. Il. 38.
- 233 *Adhémar J.* Influences antiques dans l'art du Moyen âge. London, 1939. P. 226, 227; *Janson H. W.* Apes and Ape Lore... P. 54.
- 234 См.: *Гвоздев А. А., Любровский 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.

- 235 Manuscripts datés conservés en Belgique. Bruxelles; Gand, 1968. T. 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.

- 236 *Каракостов С.* Българският театър... С. 139.
- 237 *Janson H. W.* Apes and Ape Lore... Pl. XXIV, c. На капители церкви Сен-Жену одна из обезьян стоит на спине свиньи (табл. 18, 2).
- 238 *Wright Th.* Histoire de la caricature... Fig. 62; *Queen Mary's Psalter*. Pl. 203. b.
- 239 *Strutt J.* Sports and Pastimes... P. 24.
- 240 *Randall L. M. C.* Images in the Margins... Fig. 591.

- 241 *Brückner W.* Populäre Druckgraphik Europas: Deutschland. Vom 15. bis zum 20. Jahrhundert. München, 1975. Abb. 17.
- 242 *Kaufmann A.* Über Thierliebhaberei im Mittelalter...
- 243 См.: *Мейс А.* Мусульманский Ренессанс. М., 1973. С. 275.
- 244 Римская история Никифора Григоры. С. 344.
- 245 *Hartley D., Elliot M.* Life and Work of the People of England. Pl. 30, b.
- 246 *Strutt J.* Sports and Pastimes... P. 243.
- 247 *Вадимов А. А., Тривас М. А.* От магов древности до иллюзионистов наших дней. М., 1966. С. 229.
- 248 *Randall L. M. C.* Images in the Margins... Fig. 347.
- 249 См.: *Веселовский А. Н.* Разыскания... С. 171, 172.
- 250 *Martin H.* La miniature française du XIII-e au XV-e siècle. Paris, 1923. Pl. 24, XXIX.
- 251 См.: *Безобразов П.* Очерки византийской культуры. Пр., 1919. С. 154.
- 252 *Монтень М.* Опыты. М., 1980. Кн. II. С. 403.
- 253 *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 скрипке, 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.
- 254 *Hartley D., Elliot M.* Life and Work of the People of England. Pl. 30, c.
- 255 *Grabar A.* Une pyxide... Fig. 34, e.
- 256 *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.
- 257 Miniaturen aus Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek in München / Hrsg. von Georg Leidinger. München, 1924. Bd VII. Taf. 31. Abb. 61.
- 258 *Maeterlinck L.* Le genre satirique, fantastique et licencieux dans la sculpture flamande et wallonne: Les miséricordes de stalles. Paris, 1910. Fig. 82.
- 259 *Морозов А. А.* Скоморохи на Севере // *Север. Архангельск*, 1946. С. 229.
- 260 Легенда о докторе Фаусте. С. 127, 332, 333.
- 261 Изборник: Сб. произведений литературы древней Руси / Сост. и ред. Л. А. Дмитриев и Д. С. Лихачев. М., 1969. С. 114.
- 262 Легенда о докторе Фаусте. С. 15.
- 263 *Plummer J.* The Glazier Collection of illuminated Manuscripts. N. Y., 1968. Pl. 6.
- 264 *Maeterlinck L.* Le genre satirique... Fig. 81.
- 265 *Bastelaer R., van.* Les estampes de Peter Bruegel l'Ancien. Pl. 195.
- 266 *Constantinova A.* Li Tresors of Brunetto Latini // *The Art Bulletin*. N. Y., 1937. V. XIX, N 2. P. 213.
- 267 *Татар А.* Укротители. М., 1931. С. 8.
- 268 *Реми Т.* Клоуны. М., 1965. С. 75. В первой половине XVIII в. в английском кукольном театре дрессированная свинья пародировала знаменитых итальянских певцов, танцуя и неистово хрюкая. См.: *Цехновицер О., Еремин И.* Театр Петрушки. М.; Л., 1927. С. 37.
- 269 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 тератологического орнамента // *Древний Новгород: История. Искусство. Археология: Новые исследования*. М., 1983. С. 236. Илл. 123.
- 270 *Randall L. M. C.* Images in the Margins... Fig. 219—222.
- 271 *Strutt J.* Sports and Pastimes... Ill. 82.
- 272 *Cockerell S. C.* The Gorleston Psalter. London, 1907. Pl. XII.
- 273 *Kaufmann A.* Über Thierliebhaberei im Mittelalter...
- 274 *Karlinger H.* Die romanische Steinplastik in Altbayern und Salzburg. Augsburg, 1924. Abb. 101; *Svanberg J.* Gycklarmotiv... Fig. 14.
- 275 *Fraenger W.* Hieronymus Bosch. S. 201, 469.
- 276 *Hampe Th.* Die fahrenden Leute... Abb. 26.
- 277 *Randall L. M. C.* Images in the Margins... Fig. 440.
- 278 См.: Хрестоматия по истории западноевропейского театра. С. 210.
- 279 *Randall L. M. C.* Images in the Margins... Fig. 415.
- 280 *Чосер Дж.* Кентерберийские рассказы / Пер. И. Кашкина и О. Румера. М., 1973. С. 304.
- 281 *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; *Никелин Н. Н.* Золотой век нидерландской живописи: XV век. М., 1981. С. 328. Илл. 189.

- ²⁸² 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.
- ²⁸³ Шенкина М. В. Миниатюры Хлудовской псалтири. М., 1977. Л. 56.
- ²⁸⁴ Galavaris G. The Illustrations... P. 172.
- ²⁸⁵ Ibid. Pl. IX, 50.
- ²⁸⁶ Ibid. Pl. IX, 51.
- ²⁸⁷ Петросян Э. Х. Театральные и плясовые черты... С. 98.
- ²⁸⁸ Геворгян А. Ремесла и быт в армянских миниатюрах. Табл. XL, 4.
- ²⁸⁹ Gaillard G. La sculpture romane espagnole. Pl. LXVII, 2.
- ²⁹⁰ Каракостов С. Българският театър... С. 45.
- ²⁹¹ См.: Хрестоматия по истории западноевропейского театра. С. 209, 210.
- ²⁹² О них пишет в своей поэме Гуго фон Тримберг. См.: Гвоздев А. А., Пиотровский А. История европейского театра. С. 363.
- ²⁹³ Лорка Гарсиа Ф. Театр. М., 1957. С. 207.
- ²⁹⁴ Herrad von Landsberg. Hortus deliciarum. Strasbourg, 1899. Pl. XV (f. 215).
- ²⁹⁵ Magnin Ch. Histoire des marionnettes en Europe depuis l'antiquité jusqu'à nos jours. Paris, 1852. P. 69, 70.
- ²⁹⁶ 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. Плещеевского.
М., 1972. С. 23.
- С марионетками, дергающимися по воле «ловцабази» — кукловода, сравнивает людей Низами Гянджеви (1141—1209). См.: Пугинцева Т. А. Тысяча и один год арабского театра. М., 1977. С. 98.
- ²⁹⁷ Сервантес М. Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский / Пер. Н. Любимова. М., 1955. Ч. 2. С. 210 сл.
- ²⁹⁸ См.: Театр кукол зарубежных стран / Сост., ред. и вступ. статья С. Дрейдона. Л.; М., 1959. С. 107, 112.
- ²⁹⁹ См.: Слонимская Ю. Марионетка. С. 25.
- ³⁰⁰ Олеарий А. Описание путешествия в Московию и через Московию в Персию и обратно. СПб., 1906. С. 190.
- ³⁰¹ 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.
- ³⁰² См.: Слонимская Ю. Марионетка. С. 5.
- ³⁰³ См.: Там же.
- ³⁰⁴ Легенда о докторе Фаусте. С. 131.
- ³⁰⁵ Sumberg S. L. The Nuremberg Schembart Carnival. N. Y., 1941. P. 114, 115. Fig. 24.
- ³⁰⁶ Ленгленд У. Видение Уильяма о Петре Пахаре / Пер., вступ. и примеч. Д. М. Петрушевского. М.; Л., 1941. С. 221.
- ³⁰⁷ Саксонское зеркало: Памятник, комментарий, исследования. М., 1985. С. 98.
- ³⁰⁸ Судебники XV—XVI вв. М.; Л., 1952. С. 384, 472, 473.
- ³⁰⁹ Фаблио: Старофранцузские новеллы / Пер. С. Вышеславцевой и В. Дынник. М., 1971. С. 327, 328.
- ³¹⁰ См.: Эстетика Ренессанса / Сост. В. П. Шестаков. М., 1981. Т. 1. С. 32.
- ³¹¹ Сервантес М. Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский. С. 89.
- ³¹² См.: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. С. 327.
- ³¹³ Randall L. M. C. Images of the Margins... Fig. 478.
- ³¹⁴ Ibid. Fig. 82.
- ³¹⁵ Ibid. Fig. 52.
- ³¹⁶ Фаблио. С. 237.
- ³¹⁷ Бабель Г. Фадетин / Изд. подгот. Ю. М. Каган. М., 1970. С. 27.
- ³¹⁸ Пословицы русского народа / Сб. В. Даля. М., 1957. С. 824.
- ³¹⁹ Судебники XV—XVI вв. С. 384, 472, 473.
- ³²⁰ См.: Обри П. Трубадуры и труверы. С. 56.
- ³²¹ In: Egbert V. W. On the Bridges of mediaeval Paris. Princeton, 1974. P. 76.
- ³²² Стоглав. С. 137.
- ³²³ 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.
- ³²⁴ Besseler H. Die Musik des Mittelalters... Taf. VII.
- ³²⁵ Harksen S. Women in the Middle Ages. Leipzig, 1975. Ill. 48.
- ³²⁶ Легенда о Тристане и Изольде / Изд. подгот. А. Д. Михайлов. М., 1976. С. 608.
- ³²⁷ Randall L. M. C. Images in the Margins... Fig. 487.
- ³²⁸ Dominguez-Bordona J. Spanish Illumination. N. Y., 1969. V. 1. Pl. 61, a.
- ³²⁹ Древнеанглийская поэзия / Изд. подгот. О. А. Смирницкая, В. Г. Тихомиров. М., 1982. С. 17.
- ³³⁰ Bossert H. Th., Storck W. F. Das mittelalterliche Hausbuch... Taf. 2.
- ³³¹ Menendez Pidal R. Poesia juglaresca... P. 83—85.
- ³³² 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.
- ³³³ Песни трубадуров / Пер. А. Г. Наймана. М., 1979. С. 183.
- ³³⁴ Фламенка / Изд. подгот. А. Г. Найман. М., 1983. С. 57.
- ³³⁵ См.: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. С. 332, 333.
- ³³⁶ Sculptures romanes des musées de France. Paris, 1958. Ill. 9.
- ³³⁷ См.: Белкин А. А. Русские скоморохи. М., 1975. С. 122.
- ³³⁸ Сервантес М. Назидательные новеллы / Пер. Б. Кржевского. М., 1966. С. 250.
- ³³⁹ Martin H. Légende de Saint Denis: Reproduction des miniatures du manuscrit original présenté en 1317 au roi Philippe le Long. Paris, 1908; Туханова-Клименко М. Парижский Малый мост // Средневековый быт. Л., 1925; Egbert V. W. On the Bridges of mediaeval Paris...
- ³⁴⁰ Martin H. Légende de Saint Denis. Pl. L; Egbert V. W. On the Bridges of mediaeval Paris... Pl. XV.
- ³⁴¹ Martin H. Légende de Saint Denis. Pl. LVII; Egbert V. W. On the Bridges of mediaeval Paris... Pl. XXVII.
- ³⁴² Martin H. Légende de Saint Denis. Pl. II; Egbert V. W. On the Bridges of mediaeval Paris... Pl. I.
- ³⁴³ См.: Туханова-Клименко М. Парижский Малый мост. С. 138.
- ³⁴⁴ Marquet de Vasselot J. J. Les gémeillons limousins du XIII-e siècle. Paris, 1952. Pl. III, b (N 51).
- ³⁴⁵ Полевой П. Н. Исторические очерки средневековой драмы. СПб., 1865. С. 24.
- ³⁴⁶ Кретьен де Труа. Эрек и Энида. Клижес. М., 1980. С. 68.
- ³⁴⁷ Полевой П. Н. Исторические очерки средневековой драмы. С. 25.
- ³⁴⁸ Фламенка. С. 23—26.
- ³⁴⁹ Menendez Pidal R. Poesia juglaresca... P. 82, 83.
- ³⁵⁰ Ibid. P. 84, 85.
- ³⁵¹ См.: Жирмунский В. М. Теория литературы... С. 281, 393.
- ³⁵² Кудруна / Изд. подгот. Р. В. Френкель. М., 1983. С. 284.
- ³⁵³ Menendez Pidal R. Poesia juglaresca... P. 181, 182; Gülke P. Mönche, Bürger, Minnesänger. Taf. 29.
- ³⁵⁴ Menendez Pidal R. Poesia juglaresca... P. 183.
- ³⁵⁵ Gauthier M. M. Emaux limousins champlevés des XII-e, XIII-e, XIV-e siècles. Paris, 1950. Pl. 55.
- ³⁵⁶ Gautier L. La Chevalerie. P. 138; Gülke P. Mönche, Bürger, Minnesänger. Taf. 28.
- ³⁵⁷ Виннер Б. Р. Итальянский Ренессанс. XIII—XVI вв. М., 1977. Т. I. Илл. 51, 52.
- ³⁵⁸ Legeune R. Turoid dans la tapisserie de Bayeux. P. 425. Ill. 4.
- ³⁵⁹ Menendez Pidal R. Poesia juglaresca... P. 74.
- ³⁶⁰ 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.
- ³⁶¹ Ibid. P. 72.
- ³⁶² Аверинцев С. С. У истоков поэтической образности византийского искусства // Древнерусское искусство: Проблемы и атрибуции. М., 1977. С. 433.
- ³⁶³ См.: Сидорова Н. А. Очерки по истории ранней городской культуры во Франции. М., 1953. С. 204.
- ³⁶⁴ Полевой П. Н. Исторические очерки средневековой драмы. С. 45, 46.
- ³⁶⁵ Menendez Pidal R. Poesia juglaresca... P. 72, 73.
- ³⁶⁶ Блок М. Апология истории или ремесло историка. М., 1973. С. 148.
- ³⁶⁷ Faral E. Les jongleurs en France... P. 88.
- ³⁶⁸ Брант С. Корабль дураков / Пер. Л. Пеньковского. М., 1965. С. 164.
- ³⁶⁹ Монтень М. Опыты. М., 1979. Кн. III. С. 195.
- ³⁷⁰ См.: Сидорова Н. А. Очерки... С. 434.

- 371 *Chambers E. K.* The Mediaeval Stage. Oxford, 1925. V. 1. P. 57.
 372 *См.*: Хрестоматия по истории западноевропейского театра. С. 49.
 373 *Randall L. M. C.* Images in the Margins... Fig. 509.
 374 *Чосер Дж.* Кентерберийские рассказы. С. 39.
 375 *Янин В. Л., Колчин Б. А., Хорошев А. С., Ершевский Б. Д.* Новгородская экспедиция // Археологические открытия 1976 г. М., 1977. С. 38.
 376 *См.*: Фаминцын А. С. Скоморохи на Руси. С. 63.
 377 *Успенский Б. А.* Филологические разыскания... Примеч. 131 на с. 98, 99.
 378 *Эразм Роттердамский.* Разговоры за просто / Пер. С. Маркиша. М., 1969. С. 447.
 379 Римская история Никифора Григоры. С. 343, 345.
 380 *Constantinova A. Li* Tresors of Brunetto Latini. P. 209.
 381 *Rozanow Z.* Muzyka w miniaturze polskiej. S. 124—127. Il. 34.
 382 *Le Goff J.* Kultura średniowiecznej Europy. Il. 23.
 383 *Фридман Р. А.* Любовная лирика трубадуров и ее истолкование // Уч. зап. Рязан. гос. пед. ин-та. М., 1965. Т. 34, вып. 1. С. 293.
 384 *Струве Б. А.* Процесс формирования виол и скрипок. М., 1959. С. 188, 189.
 385 *Шефер Э.* Золотые персики Самарканда... С. 48, 80, 82.
 386 *Menendez Pidal R.* Poesia juglaresca... P. 8.
 387 Ibid. P. 96, 97 (il).
 388 *Yort Y. M., Какуа П.* Мусульманская Испания. М., 1976. С. 153.
 389 *Menendez Pidal R.* Poesia juglaresca... P. 96—98, 183.
 390 Средневековый роман и повесть. М., 1974. С. 255.
 391 *Seebass T.* Musikdarstellung... Taf. 127.
 392 *Faral E.* Les jongleurs en France... P. 95, 257—261.
 393 *Глазырина Г. В.* Илья Муромец в русских былинах, немецкой поэме и скандинавской саге // Методика изучения древнейших источников по истории народов СССР. М., 1978.
 394 *Грубер Р. И.* История музыкальной культуры. М.; Л., 1941. Т. I, ч. 2. С. 317.
 395 *Faral E.* Les jongleurs en France... P. 262.
 396 *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

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 застлана 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, оарабаны, 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» (Й. Хейзинга), генетически восходили к дохристианским ритуалам, к наиболее устойчивой низшей мифологии. С удивительной живучестью они прошли сквозь столетия и в традиционных обществах дожили до нашего времени, постепенно видоизменяясь и теряя культовую направленность. Особенно заметная роль принадлежала аграрно-ма-

гической 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 скомохов («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. В книжной миниатюре прослеживаем яркие схождения обрядов европейских зон, в том числе славянских, и 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 натур-

философии. В едином «спектакле», утверждавшем красоту жизни, сливались пиры и танцы, ритуальные потехи ряженных, соревнования в ловкости и силе.



Глава 1. Танцы

Пляска вносит лад и меру в душу смотрящего, изощряя взоры 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 постоянных дворах, в церквях и дворцовых залах. 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 отличались 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-шестивия 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. 44, 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 любит трюками акробатки⁹.

Архаичные коллективные песенпляски с построением в круг возникли в глубокой древности. В крестьянской среде они не порывали связей с аграрной магией во время календарных празднеств. 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 тунниках 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 (арфовый инструмент), лютней и барабаном). Фреска иллюстрирует псалмы: «Все дышащее да хвалит господа!» (пс. 150, 6); «Да хвалят имя его с ликами, на тимпане и гуслях 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. 44, 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. 46, 2), женским (табл. 45, 2) или смешанным (табл. 45, 1).

Чопорный и замедленный придворный кароль отличала известная мажорность. В «Романе об Александре» его танцуют под музыку виолы и двойного барабана (табл. 45, 1). На другой миниатюре под ритмическое сопровождение барабана, тарелок и колокольчиков чинно выступают две цепочки из девушек и молодых людей (табл. 45, 3; 46, 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 отби-

вает 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 Дол» (первая половина XIII в.): на лугу водят хоровод девушки 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. Песенпляске вторят барабанщик и музыкант с волынкой (табл. 46, 2)¹⁷. Мелодии песен (*chansons 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 висеки корчмы — шест с пучком веток. Фарандолу ведут под громкую музыку двух длинных труб, рожка и флейты с барабаном. Женщины глядят на зрелище со стен (табл. 46, 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 скидывали согнутые

в коленях ноги, торс оставался неподвижным. Пляска увлекала и музыкантов (табл. 46, 2).

Быстрота и порывистость — отличительные черты крестьянского кароля. В рукописи «Декад» Тита Ливия цепочка поселян под музыку волынки безудержно несется по цветущему лугу (табл. 47, 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 пляс (табл. 47, 2)²¹. Сплета руки, они неуклюже, но самозабвенно переступают с ноги на ногу, подпрыгивают и кружатся. Импульсивное веселье вскружило голову даже старику. Танцорам аккомпанируют волынный и игроки с парными барабаниками — доморощенные деревенские музыканты, отбивавшие хлеб у профессионалов.

Один жонглер с негодованием писал, что «слепые» крестьяне, отвергая благородных мепестрелей, 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 молотят²².

Парные танцы

Танцы парами, порицаемые церковью и городскими властями, не получили широкого распространения до начала XV в., когда придворные и народные танцы окончательно разделились²³. 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. 47, 3; 57, 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 для магической защиты общины: отгоняя духов бесплодия, танцоры стимулировали весеннее возрождение растительности. В Балкано-Карпатском регионе перекрещивание мечей с целью дарования здоровья было одним из элементов врачующей магии²⁴. Пляски с мечами исполняли при фео-

дальных 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 гусляра²⁵. Видимо, имеются в виду игрища при княжеском или боярском дворе: в средние арочки створок вписан геральдический орел — эмблема знатности и власти²⁶. В инициале новгородского Евангелия «пляска меча» связана с пиршественной темой: в левой руке танцор поднимает расписной кубок (рис. 20)²⁷.

В латинском манускрипте IX в. с произведениями римского поэта Пруденция два воина в конических шлемах, подняв мечи и прикрывая грудь щитами, вступили в показательное «сражение». Воинский танец сопровождается звуками рога. Рядом с музыкантом приплясывает женщина²⁸. 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 гусавой музыки волынного (рис. 21)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. 47, 3)³⁰. Она приурочена ко дню весеннего св. Георгия (23 апреля), озаменованному спектаклем «борьба с драконом». Ближе к церкви, окруженной толпой зрителей, конный рыцарь-змееборец скачет навстречу бутафорскому 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 апотропеическими 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 глаза» 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 песно-



Рис. 20. Танец с мечом

Инициал «Р». Микулино евангелие. Новгород, XIV в. (БАН, 34 5 20, л. 166 об.)

пениями³³. 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 рукоятки 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: побеж-

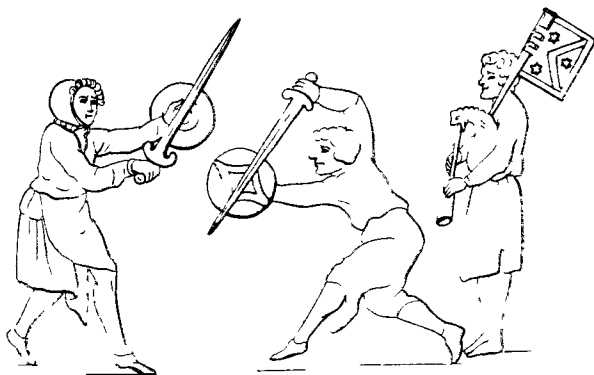


Рис. 21. Танец с мечами
Миниатюра рукописи XIV в.
(Британский музей). Про-
рисовка

денная 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.

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. 48. I)³⁶. Под дробь барабана и звон бубенцов на заплатах 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 шутов.

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. 48, 2). Ему аккомпанируют волынщик и ряженые 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 волынку.

Иногда танцующим накладывали на глаза повязку, как описано у Гете 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.



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 наряд

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»³⁹.

Сложная символика маски неисчерпаема и социально обусловлена. До недавнего времени во всей Европе ряженые, сопровождаемые музыкой, танцами и инсценировками, оставались 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. Ряженые в телюху или оленьи шкуры «по обычаям язычников» наглядно утверждало единство человека с природой. Маскирование, создавая мир, обратный эмпирическому, ставило ряженых 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 ряженое, 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. 49)⁴⁰. 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. 52, 1)⁴¹. Его высунутый язык означает греховность, торжество плотского начала в человеке⁴². 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)⁴³. Церковные авторитеты утверждали, что ряженые, теряя образ человеческий, созданный по подобию божью, и приобретая жуткие демо-

нические черты представителей потустороннего мира, совершают вопиющее святотатство, требующее искупления. В России сами ряженые называли маски «личинкой 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 преобразаются в животных и мужчины в женщин — высмеивается благонравие, насилуется законность, производится издевательство над общественной нравственностью»⁴⁴.

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 субдиаконы⁴⁵. В январские календы на улицах византийских городов видели монахов, переодетых сатирами и шутами⁴⁶. По свидетельству князя Курбского, однажды сам Иван Грозный, пируя с «любимыми ласкатели своими», «начал со скоморохами в машкарах плясати»⁴⁷.

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 лицам 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 богов⁴⁸.

Средневековое ряженое — 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 ряженое» 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 воплоще-

преображение в животное было призвано обеспечить изобилие магических средствами. Инсценировка его убийства (страстей) и воскресения — полужабитое в XIX в. таинство, которое имитировало процессы круговорота года⁵⁰. В этом отношении показательны «игры с медведем», сценарии которых имеют много общего в Западной и Восточной Европе (рис. 22). И на Балканах, и в Пиренеях за «гибелью» медведя следовало его «воскрешение» при помощи «доктора», поводыря-цыгана или других персонажей. Как ни в чем ни 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 куклами плодородия (конец его спячки знаменовал начало весны)⁵¹.

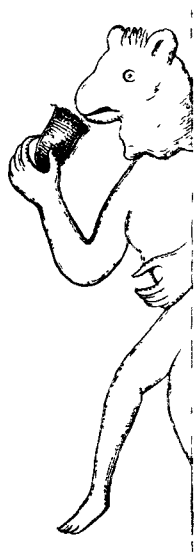


Рис. 22. Ряженный в маске медведя

Евангелие. Армения, XII в. (Ереван, Матенадаран, № 3782, л. 23а)

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. 50, 1). На ряженных пелерины с гербовыми эмблемами (у «козла» — геральдический орел), к поясам подвешены ножи и кошельки⁵². 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, зай-

ца и кабана на другом маргинальном рисунке «Романа об Александре» (табл. 50, 2)⁵³. 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 турок⁵⁴. 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.)⁵⁵.

Ряженные принимали участие в пародийных представлениях. На Тронцу 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 лицемерие⁵⁶. Лис (Рейнегер?) с гусем в зубах участвовал в нюрнбергском карнавале (табл. 81, 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 Кюла да Ренцо упомянут буффон, плясавший на пиру в бычьей шкуре с рогами⁵⁷. В «Романе об Александре» персонаж в личине быка танцует кароль (табл. 50, 1). На нюрнбергском карнавале члены цеха мясников, взявшись за руки, пляшут вокруг «быка» и «ковья» (табл. 81, 2)⁵⁸. 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 навершием в виде лежащего быка — образа плодотворности и жизненной силы. Во Франции «жирный бык», украшенный лентами и цветами, бывал центральной фигурой карнавала⁵⁹. О переряженных «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, лубяные кобылки и туры, и украшают полотна и шелковыми ширинками, и повешивают колокольцы на ту кобылку»⁶⁰.

В масленичной потехе нюрнбергских мясников перевоплощение в священного быка связано с его ролью в магии плодородия⁶¹. Возможно, по сценарию карнавальная игра предусматривала «убийство и воскрешение 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 урожай⁶². В позднее средневековье в английском городке Стамфорд (Линкольншир) сохранялся обряд «погони за быком» — отголосок языческого заклания 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 животного⁶³. «Жертвоприношение» ряженного «ярым туром» — стадийно более поздний ритуал (замена жертвы ее подобием). На Украине верили, что вождение по избам и во-

круг села парня, выраженного быком, обеспечивало благоденствие и обильный урожай⁶⁴. В Венгрии в коровью шкуру с рогами облачали крестьянина, который при молотье наносил последний удар цепом⁶⁵.

Ряженые козлом. В «Романе об Александре» «козел» пляшет в центре фарандолы (табл. 50, 1). На нижнем бордюре л. 117 об. танцор с двумя колокольчиками аккомпанирует жонглеру, переодетому в козла; между ними «служит» ученая собака (табл. 50, 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. 14, 1).

Маскарадная «козья комедия» (табл. 17, 1) 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, волощавшего 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 копною⁶⁶.

Меховые козьи маски носили на сырной неделе болгарские кукеры, обходившие село с пожеланиями благополучия⁶⁷.

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, украшенной цветами и лентами, отрубали голову. Все жнецы отведывали ее мясо, а из шкуры изготавливали плащ, который работавшие в поле надевали при дождливой погоде⁶⁸. В святочное игрище вводили эпизод внезапной смерти (или имитацию заклания) ряженого козлом и его оживление. Мотив мнимого умерщвления «козы» в шествии ряженных родствен по смыслу аналогичным обрядам с «гуроном» и «кабаном» (гибель и возрождение духа хлеба).

В армянских Евангелиях скоморохов-гусанов в козлиных масках рисовали на выступлениях архитрава по обе стороны хорана. Ряженые ассо-

цируются с идеей плодородия: они несут цветущие ветви — растительный символ (рис. 23)⁶⁹. 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)⁷⁰. 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 безоговорочно⁷¹. В грузинской мифологии Берика — божество, связанное с плодородием, — представляли в обличье козла. На масленицу «козлиные пляски» в масках (берикаоба) происходили на улицах старого Тифлиса⁷².

Ряженые оленем. Судя по маргиналиям XIII—XIV вв., маска оленя (лани) была одной из наиболее популярных. Люди-«олени» смешно танцевали под музыку волынки (табл. 51, 1) или маленькой флейты с барабаном (табл. 51, 2, 5)⁷³, разыгрывали потешные сценки вместе с плясуньями и виртуозами жонглирования (табл. 51, 4). В Часослове из Камбре начала XIV в. маскированный оленем играет на трубе, как герольд⁷⁴; в «Романе об Александре» он ведет фарандолу (табл. 50, 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. 51, 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. 51, 2, 3).

В маргинале «Романа об Александре» появление человека-«оленя» внушило суеверный страх: тревожно оглядываясь, женщина уводит двух испуганных детей подальше от «бесовского дива» (табл. 51, 3). 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 января⁷⁵. Покаянная книга из Кентерберии (вторая половина VII в.) предписывала: «Тому, кто в январские календы переоденется оленем или старухой, — один год покаяния»⁷⁶. 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»⁷⁷.

Оленьи маски долго сохраняли культовые функции. В Венгрии во время рождественских поздравлений главным колядником выступал ряже-



Рис. 23. Ряженный в козлиной маске

Евангелие. Армения (Дразарк), 1290 г. (Ереван, Матенадаран, № 5736, л. 8а)

ный олень. Цель ритуала, сопровождавшегося буйными танцами и шумной музыкой, — магическими приемами защитить плоды труда крестьянина⁷⁸. 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 животного⁷⁹.

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 Цернуноса — 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)⁸⁰. По убеждению жрецов-друидов, белый олень обладал пророческим даром⁸¹. 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 празднества в честь начала охоты на крупную дичь⁸². 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 позолоченными 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 пирующими⁸³. Белый олень — любимая геральдическая эмблема Ричарда II. В 1397 г., когда короля приготовились встречать парламент, Ричард повелел придворным сопровождать его в Вестминстер в костюмах оленей⁸⁴.

«Кобылка бесовская». Всадник на бутафорском коне вместе с «быком» принимал участие в нюрнбергском карнавале (табл. 81, 2). Седок вздергивал лошадку на дыбы, а та скакала, лягалась, выделяла 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 быка⁸⁵. 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)⁸⁶ входили в цикл аграрных празднеств, отражавших представления о смене сезонов⁸⁷.

Маска осли. Осел воплощал материально-телесный аспект жизни. Его маску (табл. 50, 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, запрещавший протестантским духовенством в XVI в.⁸⁸ 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 Дионисий⁸⁹. 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. 50, 2). В кельтском мире вепрь — хтонический зверь, атрибут одного из богов⁹⁰. 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»⁹¹.

Кабан — символ боевой мощи и плодородия, одна из персонификаций умирающего и воскресающего божества. В Скандинавии представления о «рождественском кабане» как духе хлеба неотделимы от ряжения в шкуру с имитацией заклания⁹². 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. Берили, что такие мистерийные 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 ряженные собирали дань⁹³.

Поедание свиньи («кесаретского поросенка») в новогодний вечер (у русских) — пережиток ритуального убийства животного для достижения благополучия⁹⁴. 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»⁹⁵.

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. 52, 2), на другом — демон с барабаном и флейтой, чем подчеркнута нечестивость «мятежного бесовского действия» (табл. 52, 3).

Согласно византийским источникам, во время праздника в волчью шкуру наряжались древнегерманские (готские) воины. В игрищах «вол-



24



26

чьих празднеств» церковь видела сатанинские козни. Документы IX в. упоминают о монахах, которые рядились в волков, лис, медведей⁹⁶. В жатвенных обрядах европейских народов волк и собака фигурировали в качестве духов растительности⁹⁷. 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 облике демоны являлись отшельникам в пустыне⁹⁸; «волком ада» называли дьявола; верили, что женщины, которые сожительствовали с нечистым, рождали монстров с волчьей головой⁹⁹.

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 скринку со смычком (в волка превратился кудесник — скомо́рох?)¹⁰⁰. Не случайно рождественские и масленичные волчьи маски долго сохранялись в Польше и на Балканах¹⁰¹, где вера в существование людей-волков, волколаков, по ночам нападавших на людей и скот, была особенно устойчива.

Рис. 24. Актер в маске волка

Евангелие Армения, 1260 г (Иерусалимская библиотека № 251)

Рис. 25. Актер в собачьей маске

Евангелие Армения (Ортубазар), 1329 г (Ереван, Матенадаран, № 7650, л. 246)

Рис. 26. Актер в собачьей маске

Евангелие Киликия, XIII в. (Ереван Матенадаран № 7644, л. 284a)

На архитраве хорана армянского Евангелия гусан в маске волка, возможно, исполняет пантомиму на басенный сюжет (рис. 24)¹⁰². Хищник с крючковатым посохом чабана прикинулся пастухом. Во время масленичных увеселений в Армении ряженный волком ходил с палкой, выл по-волчьи и кидался на зрителей¹⁰³. Мотив превращения в волка-оборотня был широко распространен на Кавказе. Хороводная игра «волк и овца (коза)» известна в Латвии и Литве¹⁰⁴. 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)¹⁰⁵.

Маски собаки. Гусанов в собачьих масках находим в армянских миниатюрах XIII–XVII вв. (рис. 25; 26)¹⁰⁶. 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 веру¹⁰⁷. Двойная маска, одна половина которой воспроизводит морду пса, а другая — человеческое лицо, могла означать превращение нехристей в людей после принятия апостольского учения¹⁰⁸.

В армянском Евангелии босоногий мужчина в собачьей личине опоясан мечом (рис. 25). Меч заносит один из псоглавцев, угрожающих Христу, на миниатюре Хлудовской псалтири (табл. 88, 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»¹⁰⁹.

На нижнем бордюре «Романа об Александре» помещен любопытный рисунок (табл. 52, 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. 50, 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 силу¹¹⁰. В грузинской берикаобе «Заяц» (Пшавия) деревенские мальчики, один из которых надевал заячью маску, обходили дома селения. На встречу им выходила хозяйка, вырывала у «зайца» три шерстинки и дарила ему яйца¹¹¹.

Маска обезьяны типична для дворцовых маскарадов (табл. 50, 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 товары¹¹². Этот популярный сюжет связан с романом о Ренаре, известен и в маргинальной иллюстрации¹¹³.

В Часослове XIV в. маскированный верхом на коне пародирует трубящего герольда. На нем двойная обезьянья личина под коническим колпаком (табл. 52, 5)¹¹⁴. На «Фазаньем банкете» в Лилле во время перемены яств в зал въезжали два трубача в масках, сидя спина к спине на пятищей лошади¹¹⁵.

На миниатюре «Романа о Фовеле» ряженный обезьяной принимает участие в шумном шаривари (табл. 56, 1). Пританцовывая под звон бубенцов, висящих на поясе, он азартно колотит в барабан.

Маски птиц. В декоре хора́на армянского Четвероевангелия (миниатюрист Торос Рослин) два актера в масках сокола или орла с цветущими ветвями в руках могут означать благостных вестников (рис. 27)¹¹⁶. В мировом фольклоре, в том числе армянских песнях, птицы — посланцы весны и любви:

Вновь прилетели те птицы,
Опять прилетели те птицы,
Снова явились те птицы,
Что каждой весною приходят.

Надели зеленый наряд,
Надели зеленый наряд,
Надели зеленый наряд,
Над землею кружатся, кружат.

«Песня о временах года»¹¹⁷.

В киликийской рукописи они возвещают рождение Спасителя. Под полуциркулярной аркой хора́на изображен пророк Исаия. 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 ряженьях. На майских празднествах в Верхней Баварии и Бадене маску или чучело водяной птицы обливали водой, чтобы летом хватило осадков¹¹⁸.

Ряженные демонами

Тут Дьявол натянул вожжи и кротко ответил:
— Сеньор, мы актеры из труппы Ангуло Дурного... Этот юпоша 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 ряженных 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 облачаются народные святочные увеселения: «А на лица своя полагают личины косматые и зверовидные и одежду таковую ж, а создади себе утверждают хвосты, яко видимыя беси»¹¹⁹. «Личины различные страшныя по подобию демонских зраков» надевали участники рождественских «бесовских игралниц» в Вологде (Житие Ивана Неронова)¹²⁰. Инфернальные «хари» впитали черты зооморфных покровителей урожая (табл. 53, 1); не усматривая особого различия между ними, считали, что те и другие — суть «зраки» демонов. «Черты 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»¹²¹.

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. 33, 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 мистерияльных 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 (арханский 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 доброжелательной усмешки»¹²².

В причудливые наряды облачены двое гусанов в убранстве хора́на киликийского Евангелия (рис. 28)¹²³. 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. Танцующие, машущие бутафорскими змеями. Сравнение с ряжеными мистерии «Апостольских деяний» в Бурже (1536 г.) позволяет включить персонажей армянского театра



27



28

Рис. 27. Актер в птичьей маске
Четвероевангелие Киликия (монастырь Ромьла), 1262 г (Балтимор, Уолтерс галерея, MS. W. 539, f. 5 v)

Рис. 28. Ряженный гусан
Евангелие, Киликия, XIII в. (Ереван, Матенадаран, № 2629, л. 116)

в сферу демонологии. В Бурже дьяволы шествовали в одежлах, усеянных «маленькими золотыми харями», «вышитыми змеями, ящерицами, ехиднами и другими гадами», «держали в руках изготовленные в форме змей огневые палицы»¹²⁴. Возможно, ряженные 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 актеров изображена змея, подползающая к нагому человеку, — олицетворению души. Маски демонов-дэвов характерны для грузинской берикаобы¹²⁵.

В пикардийском манускрипте «Истории Грааля» мужчина с двумя мечами атакует буффона в рогатой демонской маске (табл. 54, 1)¹²⁶. 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. 54, 2).

В игры масленичного карнавала проникали некоторые образы литургических драм и мистерий. К ним принадлежали и черти — непеременимые 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. 53, 1)¹²⁷. 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 женщиной¹²⁸. Отверженных грешников уподобляли развратным «козлищам», в противоположность праведникам — белым овцам. Верили, что ведьмы, оседлав козлов, летали на бесовские почные сборища¹²⁹; 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. 53, 2)¹³⁰. 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 развратности) и ноги с раздвоенными, как копыта, ступнями. На ленте

через плечо чудища висит сигнальный рожок, пояс украшен бубенчиками.

На следующем листе дьявол выступает в облике свиньи (табл. 53, 3)¹³¹. 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 верхом¹³².

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
Гете. Фауст

С огромным успехом ряженные 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 маскараров; 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. 54, 4, 5)¹³³. «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.)¹³⁴.

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. 54, 4). Отталкивающие демоны-комедианты мистерии Руофа носят страшные 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 ряженных нашиты безобразные свирепые личины — символ звериной сущности бесов¹³⁵, всецело преданных не духовному, а материально-телесному началу. Эти усердные палачи готовы пытать осужденных: показывают «огненные трюки» с воздуходувными 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 одновременно¹³⁶. 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»¹³⁷. 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 время¹³⁸. «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 органический элемент структуры серьезного»¹³⁹.

«Потешная демонология», характерная для театрально-зрелищных жанров XIV–XV вв., получила развитие и в иконографии, зависимой от мистерийной сцены. В композициях Страшного суда или Состисвия 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. 29); подобно разносчикам, они сгибаются под тяжестью корзин, наполненных не плодами, а грешниками; охапками, как дрова, тащат отверженных к жерлам печей (табл. 55, 1)¹⁴⁰. В отношении бесов к душам как к неодушевленным вещам художники находили дополнительный источник смешного. Воору-

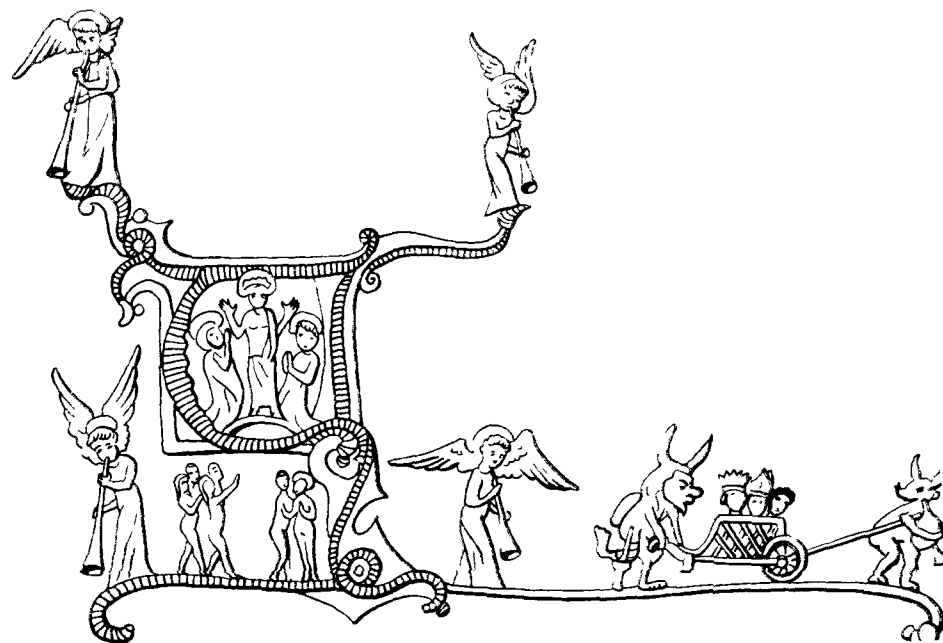


Рис. 29. Страшный суд

Библия, Франция или Фландрия, начало XIV в. (Сент-Омер, муниципальная библиотека, MS. 5). Прорисовка Л. Метерлинка

жившись кузнечными инструментами, «бытовые черти» выковывают орудия пыток (табл. 55; 2), старательно работают мехами, поддерживая огонь под котлом или в печи, где варятся осужденные (табл. 54, 5). причем «повара» пользуются кухонной утварью — большими ложками, крючьями для захватывания мяса (табл. 55, 4)¹⁴¹. Наподобие лавочников, обвешивающих покупателя, лукавые плутуют в споре с ангелом за душу усопшего, а заполучив ее, радостно музицируют, как жонглеры (рис. 29; табл. 55, 1). «То невыразимо-страшное, что связывалось с образом пекла, можно было эмоционально преодолеть только комическим его „снижением“»¹⁴². 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. 55, 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. 29)¹⁴³. Во фламандских мистериях незадачливые демоны-искусители, посрамленные святыми и ангелами и изувеченные злобным Люцифером, горько жаловались друг другу на грубое обращение своего наставника, который их нещадно истязал¹⁴⁴. 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 греховников, любитей танцев и развлечений, Хромой Бес — излюбленный персонаж средневекового театра. «Хромой бес проворней прочих» — гласит испанская народная поговорка ¹⁴⁵.

Шаривари

Шаривари («кошачий концерт») — игра ряженых, во Франции входила в святочно-новогодний обрядовый комплекс. Участники шаривари «изгоняли старуху» — воплощение уходящего года ¹⁴⁶. Наполняя улицы беспорядочным весельем, ватаги в «косматых сатирских харях» останавливались перед каждым домом и требовали выкупа. Ряженные 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. Дикая кошачья игра исполнялась 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 скрытой 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: то же демонские маски, та же кухонная утварь, предназначенная для шумовых эффектов, те же буйство и непристойные шутки ряженых (табл. 56, 1) ¹⁴⁷. 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 облике, входит в опочивальню к повобрачной. В двух нижних сценах толпа беснующихся участников шаривари запрудила улицу перед домом супругов. Из окон выглядывают горожане, обеспокоенные шумом. Среди ряженых 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 «карнавальная 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, ряженные сопровождали повобрачных до церкви и провожали домой после венчания под звуки дупераздирающего кошачьего концерта. Торжество заканчивали общим пиром ¹⁴⁸.

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 де-добию божью сотворенную, некими лярвами (от лат. larva — маска) или страшилами, на дьявольский образ пристроенными, закрывают, страшат или утешают людей» (Иннокентий Гизель. Синопис. Ко-нец XVII в.) ¹⁴⁹.

В первой половине XI в. новгородский епископ Лука Жидята наставлял свою паству (Поучение к братии): «Москолудство вам, братие, не лепо имети» ¹⁵⁰. Из раскопок в Новгороде происходит 11 кожаных антропоморфных масок-«скурат» XII–XIV вв. ¹⁵¹ 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 примыкают желтый полумесяц. С обеих сторон светило «стерегут» фантастические существа, похожие на драконов ¹⁵². 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 лучами ¹⁵³. 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 прорезами для глаз, носа и рта (зубы намечены зигзагообразной линией, нос-клапан иногда пришит) и напоминают святочные маски русского Севера (ср. архаичные деревянные личины Вологодчины) ¹⁵⁴. Близка святочным и резная из дерева маска XII в., обнаруженная при археологических исследованиях в Опле (Польша) ¹⁵⁵.

Благодаря археологии, можно представить, как выглядели новгородские ряженные — 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 Теренция содержит полезные сведения по истории мизансцен средневека. В верхней части фронтисписа показан театр в Риме с актерами в комических масках, музыкантами и зрителями (табл. 56, 2) ¹⁵⁶. 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. 52, 6) ¹⁵⁷.

Персонажи, украшенные 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 персонафицировал 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) ¹⁵⁸. В Хорватии и Словении во время обхода усадеб «зеленый Юрий» молча подпрыгивал, чтобы выше вырос лен ¹⁵⁹. 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 карнавала ¹⁶⁰. 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. 52, 7) ¹⁶¹. 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 листве» 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 заживо ¹⁶².

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 прозревания 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. 57, 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 corteж. Главная фигура шествия — юноша в короне и мантии, поддерживаемой двумя пажами. Впереди бежит шут, ударяя ремнем с узлом на конце по большой бадье-«барабану» (табл. 57, 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 процессии ¹⁶³. 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 древу — воплощению универсальной концепции мира. Письменные источники упоминают о майских деревьях с XIII в. ¹⁶⁴

Обычай мест блюда, в дни Пасхи
Там норовил затеять пляски,
Поевши, пил хоровод
Развеселившийся народ.
Деревья майские сажали
В ту ночь, звенели смехом дали ¹⁶⁵.

Свежесрубленные молодые деревца — атрибуты участников нюрнбергского карнавала (табл. 81, 2). На гравюре Николаса Мелдемана все жители села, покинув дома, собрались на деревенской площади, чтобы радостно отметить приход весны (табл. 57, 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 башмак¹⁶⁶. 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)¹⁶⁷. Вокруг него мужчины и женщины танцуют парами под звуки волынки (табл. 57, 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, шпильях, 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 приплод¹⁶⁸. В Скандинавии с чучелом петуха на майском шесте, предметом особой гордости деревни, связывали надежды на предстоящий урожай¹⁶⁹. 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. 64, 2)¹⁷⁰. 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. 58, 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 буффон 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 или зимы — злого, враждебного человеку и природе начала. Его олицетворяло антропоморфное чучело, кукла, или, что то же самое, — ряженный покойником (у славян — похороны Масленицы, Ярилы и Костромы, в Западной Европе — погребение Карнавала)¹⁷¹. В народных обычаях ритуальный смех на похоронах, знаменуя полноту жизни и преодоление смерти, был направлен на приумножение человеческого рода, животных и урожая. Блудливая бездыханное божество, отгоняли вредоносные силы и саму смерть¹⁷². 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 жалыниках, и плачутся по гробом умерших с великим воплем, и егда скомрахи учнут играти во всякие бесовские игры, и они от плача преставшие, начнут скакати и плясати, и в долони бити, и песни сатонинские пеги»¹⁷³.

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»¹⁷⁴. «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»¹⁷⁵. В «Романе об Александре» слева видим шествие вновь избранного майского короля (табл. 57, 2), а справа — издевательское развенчание старого государя, которого собираются «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. 58, 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»¹⁷⁶.

Закликанье весны

«И дару божию хлебу ругаются — всяко животное скотское и звериное и птичье пекут», — гласит царская грамота 1648 г., направленная против народных суеверий¹⁷⁷. В рязанском Евангелии привлекает внимание одна из заглавных букв: мужчина в парадном облачении, в декоративной короне («весенний царь»?) держит по птице в поднятых вверх руках (рис. 30)¹⁷⁸. Рисунок напоминает обряд, который был распространен в Центральной России. По крестьянским поверьям, в первый весенний праздник — сороки (9 марта, день сорока мучеников севастийских) 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 летя-

щих (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» ¹⁷⁹ .		Надоскутила,
		Руки, ноги отморозила! ¹⁸⁰

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 деревянная фигура ласточки — необходимая принадлежность благожелательного обхода¹⁸¹.

Другой инициал рязанского Евангелия (л. 193 об.) изображает человека с желтыми кольцообразными предметами в воздетых руках, возможно, обрядовыми калачами¹⁸².

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, обливаемой 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.

«Славянский Вакх»

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. 58, 3).

Фигурка приводит на память масленичное «погребение Бахуса». Еще в прошлом веке этот обряд справляли в Чехии. Бахуса — исполинского роста мужчину бесподобной 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)¹⁸³.

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 выкуп¹⁸⁴.

Во Франции на празднике завершения сбора винограда чествовали хозяев прессов, восседавших на бочке, как на троне: их носили на руках, дарили им букеты цветов¹⁸⁵. Возможно, в персонаже на бошке 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. 86, 3).



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-балаганные 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 и тренирующую роль, но сохраняли миросозерцательное 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»¹⁸⁶. В дидактическом аспекте массовые игры — образ лишенного разума, оглушенного человека, 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, Исто-

Рис. 30. Персонаж с птицами

Инициал Евангелие недельное (л. 21^о об.) Рязань, 1544 г (хранится в библиотеке Боголюбова монастыря Владимирской губернии)



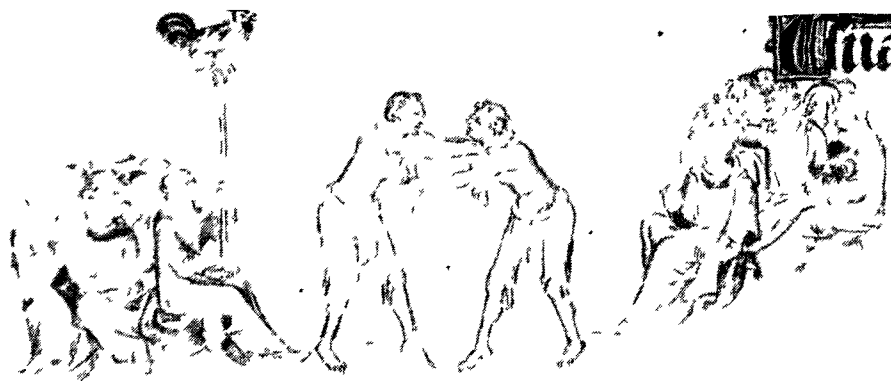


Рис. 31. Борцы

«Псалтирь королевы Марии» (1 160 г.)

рико-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 несовершенно существо, неподвластное социокультурным нормам. Подчеркивали глупость ребенка, его необузданность и непредсказуемость поступков: недаром в картине Брейделя усматривают аллегорию безумной и алогичной человеческой жизни

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.

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 поворачивал наземь. Боролись обнаженными до пояса и босиком, широкие штаны засучивали до колен (табл. 59, 1)¹⁸⁷. Площадные силачи Византии на подставках-пьедесталах состязались в набедренных повязках (табл. 59, 2)¹⁸⁸. Вступали в схватку и не снимая одежды (табл. 59, 3)¹⁸⁹. В «Псалтири королевы Марии» борются «на поясах», накинув матерчатые жгуты на плечи противника. Победитель получал в награду петуха или барана, воплощавших бойцовские качества (рис. 31)¹⁹⁰.

Был как никто в стрельбе удал,
В борьбе всегда барана брал,
С любым готов схватиться¹⁹¹.

Борцы в романской скульптуре символизировали Гнев — один из смертных грехов, служили аллегорией Раздора (табл. 59, 4, 5)¹⁹². 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



Рис. 32. Солнце и его «дети»

«Домашняя книга» Германия, XV в (на заднем плане изображены силовые состязания: метание камней, борьба, фехтование на шестах)



Рис. 33. Игры с метанием камня
«Псалтирь Лутрелла» (f. 198)

Раздора и Гнева, так как на другой стороне столба в ожесточенной битве переплелись демонические чудовища (табл. 59, 5)¹⁹³. 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 господя¹⁹⁴. «Слава юношей — сила их, а украшение стариков — седина» (Притч., 20, 29).

В Часослове XIV в. за исходом единоборства борцов следит птица с подковой в клюве (табл. 59, 3) — возможно, неумелое изображение страуса, который, согласно бестиариям, способен съедать железные подковы.

В силовой игре под названием «pick-a-back» (на спине) соревновались две пары. Верхний участник состязания, оседлав своего партнера, должен был стащить противника с его «коня» (табл. 60, 1, 2)¹⁹⁵. У Брейгеля в «Детских 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. 60, 3) или кольцо из толстой веревки (табл. 60, 5) и старались перетянуть соперника на свою сторону¹⁹⁶. Буквица новгородского Евангелия изображает «добрых молодцев» с горизонтальной длинной жердью, которые прилагают все силы, чтобы потеснить друг друга (табл. 60, 6)¹⁹⁷. Аналогичные сценки силовых состязаний с шестом находим в западноевропейской маргинальной иллюстрации (табл. 60, 4)¹⁹⁸.

Метание камней. Техника бросания увесистого камня была близка толканию ядра в современном спорте (рис. 32; табл. 60, 7)¹⁹⁹. С XII в. эти соревнования стали особенно популярны во Франции²⁰⁰. На нижнем маргине «Псалтири Лутрелла» мужчина в капюшоне, с перчаткой в

левой руке готовится метнуть камень от условной черты, отмеченной палкой. Второй участник 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. 33).

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. 61, 1). Практиковали и прыжки в длину с шестом. В «Романе об Александре» прыгун начинает разбег, держа перед собой шест, равный его росту (табл. 61, 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 колосьев²⁰¹. Придя в Коломну и став в Голутвине монастыре, великий князь Иван Васильевич совершил заклинательные обряды (1545 г.): «И тут была у него потеха: пашню пахал вешнюю и з бояры и сеял гречиху, и иные потехи: на ходулах ходил и в саван наряжался»²⁰². Следовательно, забавы молодого Грозного включали и игру в покойника, что напоминает о святочных обычаях ряженных, 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. 62, 1, 2)²⁰³. На ходулях музицировали (рис. 34)²⁰⁴, бегали наперегонки, прыгали, танцевали и боролись. Подчас такие состязания переходили в открытую драку (табл. 62, 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»²⁰⁵. Описывая флорентийские празднества, Вазари упоминает о шедших на ходулях «великанах» в диких масках. Они воссоздавали легендарных персонажей, например, «Большого Морганте» — героя поэмы Луиджи Пульчи, появившейся в 1482 г.²⁰⁶

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. 61, 3). Подобные соревнования устраивали и без качелей²⁰⁷.

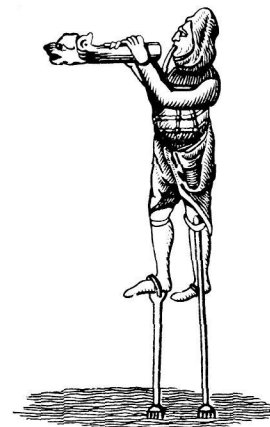


Рис. 34. Музыкант на ходулях
«Генеалогия английских королей». Англия, до 1300 г. (Лондон, Британский музей, Royal MS. 14, B. V). Прорисовка Дж. Стратта

Иногда игрок, принимавший толчок, садился на спину партнера, который опускался на четвереньки (табл. 61, 4) ²⁰⁸. Во фламандском Календаре ту же забаву дублируют макаки-пародисты ²⁰⁹. У Брейгеля в «Кермессе святого Георгия» качели установлены под крытым гумном (табл. 47, 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.) ²¹⁰. По мнению Симеона Полоцкого, на качелях некогда качались в честь языческих богов ²¹¹. В весенне-летней календарной обрядности взлеты на качелях — ритуальное действо, 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 забылся ²¹².

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. 63, 1). Цель упражнения — зажечь свечу и удержать равновесие, не искупавшись. 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 жерди ²¹³.

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. 63, 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 водой ²¹⁴.

Ловля ртом висящих булок или лепешек требовала недюжинного терпения (табл. 63, 3) ²¹⁵. 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 мраморного столба, а его помощник держит горящую свечу (рис. 35). 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. 36).

Рис. 35. Соревнование в ловкости

«Псалтирь Лутрелла» (f. 158)



Рис. 36. Соревнование в ловкости

«Псалтирь Лутрелла» (f. 158 v.)



Состязания в меткости

Стрельба из лука в цель носила военно-прикладной характер. Мишенью могли служить перчатка на шесте (табл. 64, 1), живой петух (табл. 64, 4) или его резная фигурка на верхушке майского дерева (табл. 57, 3), копыте крыши или крыле ветряной мельницы (табл. 64, 2)²¹⁶. 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. 47, 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 — голубю²¹⁷. Соревнования под названием «стрельба по птицам» получили распространение в Нидерландах в день св. Губерта (3 ноября). Изображения птичек устанавливали на деревьях или верхнем крыле мельницы²¹⁸.

Игра с гусем родственна обряду «казнь петуха»²¹⁹. Живую птицу привязывали к колышку, воткнутому наклонно в землю, или зажимали ее шею в развилке. С определенной дистанции метали дубинку, изогнутую наподобие бумеранга, норовя снести гусю голову (табл. 64, 3)²²⁰. У народов зарубежной Европы жестокие забавы с обезглавливанием гуся происходили в день св. Мартина²²¹, на масленицу и Троицу²²². Победителя провозглашали «королем» и вручали ему убитого гуся.

Военные игры

Де Монтрёйль. Отойдём немного в сторону, мужики собираются играть в квинтану. По-моему, нет забавнее зрелища, чем когда пной пентях хватятся 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 землю²²³. В «Романе об Александре» юноша с копьем наперевес бежит к прямоугольной деревянной мишени, которая вращается на поперечной перекладине. Посредине мишени прибит подкова (табл. 65, 1). Его напарник придерживает мешок с песком, привязанный к другому концу вертушки. Задача копейщика —

поразить центр щита, иначе горизонтальная планка повернется вокруг оси, 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. 65, 2). Во французском Легендарии рыцарское упражнение пародирует шут: насмешник готов преломить длинную дубинку-«копье» о золотой с красными полосами гербовый щит (табл. 65, 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. 65, 4).

Квинтаной служила бочка с водой, установленная на вертикальном столбе. При неловком попадании она опрокидывалась и обливала участников соревнования. Чтобы не вымокнуть до нитки, они выступали нагишом (табл. 66, 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 намек²²⁴. В английском Миссале из аббатства Шерборн в Дорсете (около 1400 г., л. 216) двое рыцарей персонафицируют Гордыню и Честолюбие. Оседлав осла и животное, похожее на лису, они нацелили копья в предмет с лопастью — вероятно, колесо водяной мельницы. Головные уборы седоков украшены эмблемами Заносчивости — фигурой лебедя и павлиньим хвостом. Поскольку основная миниатюра на странице — «Воскресение Христа», квинтана входит в число сложных дидактических аллегорий: «мистическая мельница» — символ церкви и таинства евхаристии — подвергается нападению Тщеславия²²⁵.

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 ломает 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»²²⁶. На рисунке в «Романе об Александре» пострадавший выбирается на сушу в одной нижней сорочке. Участников состязания ободряет сирена — рыба, играю-

шая на дудочке (табл. 66, 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 удерживать 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 жечься²²⁷.

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 пестах (рис. 32), рубились мечами (рис. 21) и топориками (табл. 66, 4). Они умело маневрировали с оружием, нанося удары и отражая щитами выпады соперника. Иногда рыцарские турниры проходили на воде (табл. 66, 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. 66, 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 мерилom 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 народов²²⁸.

На рисунке XV в. (Германия) «рыцарь» на коне, крепко упираясь в ремешки «стремени» и отпустив поводья, лихо несется навстречу опасности (табл. 67, 1)²²⁹. 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 «достопадных рыцарей» показано и на бордюре северофранцузского Часослова (табл. 67, 2)²³⁰. 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 переделет 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, кастрюлями²³¹. В буффонадах крестьянских турниров с их заездами, падениями и шутовской бутафорией все возвышенное и показное

в рыцарском «кодексе чести» оборачивалось своей изнаночной стороной.

Карнавальнoе ристание «в зеленом платье, с соломенным щигом и жердью в руках» входило в число новогодних увеселений. На относящейся к январю странице в «Бревиарии Гримани» крестьяне в ярких праздничных нарядах разделились на две партии (табл. 67, 3)²³². Двое «рыцарей» в шлемах из лозы, выставив перед собой щиты и длинные древки, 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. Заменившие 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 флейгиста двое закованных в броню рыцарей ринулись друг на друга, изготовив копы с тупыми наконечниками. Шлем одного из них украшен эмблемой беспутства — «мельницей» из игральнoх карт. Рыцарей волокут на деревянных салазках молодые люди. Возле каждой группы играющих паясничает шут с дубинкой²³³.

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.)²³⁴ или рукой (табл. 68, 1: юноши перебрасывают друг другу мячик)²³⁵, 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 простолудины в рабочие дни бросают работу и семьи, чтобы идти играть в лапту, шары и иные игры, понапрасну растратив свое время и достояние²³⁶. 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



Рис. 37. «Мяч в ловушке»

Маргинальный рисунок в рукописи XIV в. (Оксфорд, Бодлеянская библиотека, ранее в собрании Ф. Дуса). Прорисовка Дж. Стратта

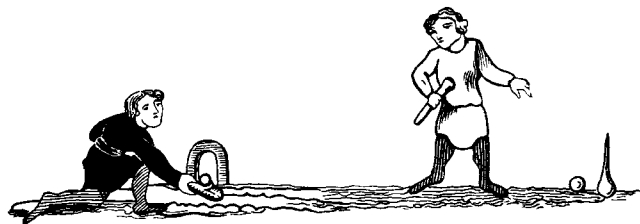


Рис. 38. Игра в мяч

Маргинальный рисунок из рукописи XIV в. Прорисовка Дж. Стратта

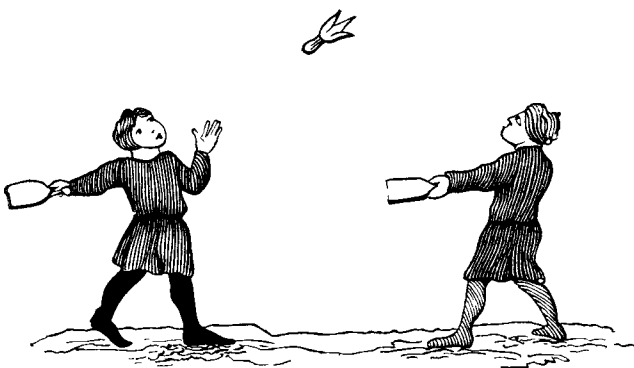


Рис. 39. Волан

Маргинальный рисунок в рукописи XIV в. (Оксфорд, Бодлеянская библиотека, ранее в собрании Ф. Дуса). Прорисовка Дж. Стратта

го — «запятнать» его (табл. 68, 2, 3)²³⁷. 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. 68, 4)²³⁸. 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. 37)²³⁹.

«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 вкопанные жердь или лунка в земле. Защитники-сторожа отпасовывали мячик от своих ворот. В «хоккей» и кегли охотно играли и зимой на льду²⁴⁰.

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 обратно²⁴¹.

Во французском Легендарии клюшками по мячу ударяют два игрока (табл. 68, 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. 68, 6). По условиям другой игры требовалось с помощью короткой биты прокатить мяч через подвижное кольцо (табл. 47, 3) или, стоя на одном колене, послать его сквозь подковообразные воротца и угодить в расположенный на расстоянии конус (рис. 38)²⁴².

Игра в шары. Между участниками делили поровну деревянные шары. С определенной дистанции их начинали по очереди катать, целясь в выставленный шар соперника (табл. 69, 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 обезьяны²⁴³.

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. 57, 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. 69, 2)²⁴⁴.

При другой разновидности игры рюхи опрокидывали палкой-битой, как в городках (табл. 69, 3, 4)²⁴⁵.

Волан — оперенный маленький мячик. В «бадминтон» играли деревянными лопаточками, не давая волану упасть (рис. 39)²⁴⁶.

Метание колец, вращавшихся в полете, — один из видов жонглирования. Описывая дугу, кольца летели по направлению к противостоящему игроку, который ловил их на руки (табл. 7, 4). Кольца нанизывали на колышек 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. 40).

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

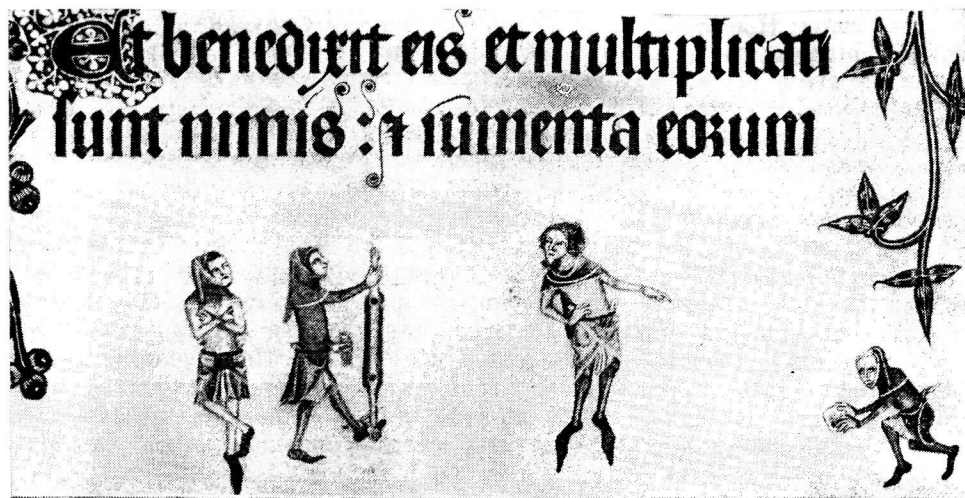


Рис. 40. Игра

«Псалтирь Лутрелла» (f. 197 v.)

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. 69, 5)²⁴⁷. Игра с кубарем — излюбленная детская забава: при раскопках в Новгороде в слоях X—XV вв. их найдено более 800²⁴⁸. Гоняли одновременно и два кубаря, чтобы при столкновении один из них упал; спорили, кто дальше угонит 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 капюшоном, завязанным узлом, а тот ловил увертывающихся обидчиков (табл. 70, 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. 70, 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. 70, 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 игры²⁴⁹. 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 жестикулируют молодые люди (табл. 71, 1)²⁵⁰. 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. 71, 2)²⁵¹. Изобретательно размещены фигуры теснящихся игроков на табличках для письма — произведениях парижских косторезов XIV в. На одной створке луврского диптиха изысканные кавалеры и их подружки, сойдясь в саду, увлеклись игрой в «лягушку» (табл. 71, 3)²⁵². Юноша «в позе портного» резко повернулся к даме и вот-вот поймает 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 «D» изображена сама владелица молитвенника, охраняемая сеньшальем. 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 дамами²⁵³. В этой северофранцузской рукописи заметна тематическая связь между маргиналиями и главными миниатюрами. Тот игровой вариант, где осыпaeмый тумакми 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 страхам господним²⁵⁴.

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. 71, 4)²⁵⁵. 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. 71, 3).

В маргиналиях и парижских изделиях резной кости этой забаве иногда сопутствует сцена убийства целомудренного единорога — символ рас-

пятия Христа. Единорог ищет спасения, укрывая голову в коленях девственницы, но неумолимый охотник пронзает его копьём²⁵⁶.

В «Романе об Александре» представлено еще одно развлечение: молодой человек на средней скамье должен мгновенно угадать, сколько пальцев раскроют его партнеры (табл. 71, 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 петушным боям с их кровавой развязкой не умирала никогда. Порой азартное зрелище кончалось гибелью одного из бойцов: сильнейший заклеывал 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 петушными боями» (Уильям Фитцстефен)²⁵⁷.

На романских капителях (Отен, Солье) петухи сражаются клювом и шпорами (табл. 72, 1)²⁵⁸. 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»²⁵⁹. 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 испанского господства в помещениях для петушних 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: подсакивают и сталкиваются грудью с грудью в воздухе (табл. 72, 2). Две группы «петушатников» напряженно следят за исходом баталии, которая подходит к концу. Петух со вздыбленными на шее перьями одерживает верх над врагом (табл. 72, 3). Перед боем бо-

лельщики 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. 72, 4). Потом счастливый владелец победителя выставит угощение судьям и знатокам.

Бои баранов

В стране басков, Тироле, Армении бои баранов сохранялись до недавнего времени²⁶⁰. В рукописи «Святого Грааля» бойцовые бараны рванулись вперед, чтобы сшибиться широкими лбами (табл. 73, 1)²⁶¹. Упорству баранов находили применение в аттракционе, где с ними состязался человек. Во фламандской Псалтири юноша отражает широкой доской толчок мощных рогов косматого противника (табл. 73, 2)²⁶². Раздраженное животное, не обходя препятствие, пытается его прошибить и отбросить. Во французском Легендарии с рассвирепевшим бараном отважно вступила в схватку женщина с дубинкой и корзиной-щитом. Вставший на дыбы драчун таранит корзину лобовым ударом (табл. 73, 3). На рисунке Пьерара из Тилта разъяренный баран атакует обезьяну, которая нашла укрытие за рыцарским щитом (табл. 73, 4)²⁶³. 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»²⁶⁴. Костяные коньки для катания по льду и укатанному снегу найдены при раскопках 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. 101, 1)²⁶⁵.

В качестве салазок дети использовали челюстные кости лошадей и коров с деревянными сиденьями, укрепленными сверху. От льда оттапливались короткими палками с острыми металлическими наконечниками (табл. 74)²⁶⁶.

- ¹ Средневековый роман и повесть. М., 1974. С. 82, 83.
- ² Багтин 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 gémellions 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 Taibot 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 наследия 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 ст.
- ³² Календарные обычаи...: Весенние праздники. С. 26, 197. 233, 266, 309.
- ³³ Грубер Р. И. История музыкальной культуры. М.: Л., 1941. Т. I. ч. 4. С. 368.
- ³⁴ Туандер 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; Gamadian L. Flemish Engraving in the Sixteenth and Seventeenth Centuries. Bucharest, 1982. Pl. 15.
- ³⁸ Геге И.-В. Годы учения Вильгельма Мейстера // Собрание сочинений: В 10 т. М., 1978. Т. 7. С. 92, 93.
- ³⁹ Багтин М. Творчество Франсуа Рабле... С. 46, 47.
- ⁴⁰ Даркевич В. П., Монгайт А. Л. Старорязанский клад 1966 г. // СА. 1967. № 2. С. 218–221. Рис. 7: Произведения искусства в новых находках советских археологов. М., 1977. С. 190, 191. Илл. 3.
- ⁴¹ Gotländska stenmästare. Malmö, 1959. Sid. 90.
- ⁴² Gutowski M. Romizm w polskiej sztuce gotyckiej. Warszawa, 1973. S. 116.
- ⁴³ Swanberg 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. Håssleholm, 1976. P. 95.
- ⁴⁴ См.: Ельницкий Л. А. Византийский праздник брумалий и римские сатурналии // Античность и Византия. М., 1975. С. 345.
- ⁴⁵ Грубер Р. И. История музыкальной культуры. Т. I, ч. 2. С. 228.
- ⁴⁶ Cottas V. Le théâtre à Byzance. Paris, 1931. P. 14.
- ⁴⁷ 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 всеобщего 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.
- ⁴⁸ Лосев А. Ф. Античная мифология в ее историческом развитии. М., 1957.
- ⁴⁹ Mannhardt W. Die Gotendämonen. Berlin, 1968.
- ⁵⁰ Фрэзер Дж. Дж. Золотая ветвь. М., 1928. Вып. 3; Пронн В. Я. Русские аграрные праздники. Л., 1963.
- ⁵¹ Mesnil M. La fête masquée: Dissimulation ou affirmation? // Cultures. Paris, 1976. V. III, N 2. P. 14–18.
- ⁵² Baltrušaitis J. Réveils et Prodiges: Le gothique fantastique. Paris, 1960. P. 213. Fig. 12.
- ⁵³ Ibidem.
- ⁵⁴ Strutt J. Sports and Pastimes... P. 252.
- ⁵⁵ См.: Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр: Очерки истории. От истоков до середины XVIII в. Л., 1979. С. 91.
- ⁵⁶ Champfleury J. Histoire de la caricature au Moyen âge. Paris, 1871. P. 132; Foulet L. Le Roman de Renard. Paris, 1914. P. 531–534.
- ⁵⁷ Веселовский А. Н. Разыскания в области русского духовного стиха. СПб., 1883. Вып. VII: Румынские, славянские и греческие коляды. С. 162.
- ⁵⁸ Schultz A. Deutsches Leben im XIV. und XV. Jahrhundert. Prag; Wien; Leipzig, 1892. H. 2. Abb. 438.
- ⁵⁹ Календарные обычаи...: Весенние праздники. С. 35.
- ⁶⁰ 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.
- ⁶¹ 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.
- ⁶² Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. С. 35, 36.
- ⁶³ Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы: Зимние праздники. М., 1973. С. 84, 85.
- ⁶⁴ Липец Р. С. Образ древнего тура и отголоски его культа в былинах // Славянский фольклор. М., 1972. С. 106.
- ⁶⁵ Фрэзер Дж. Дж. Золотая ветвь. М., 1928. Вып. 3. С. 172.
- ⁶⁶ См.: Пронн В. Я. Русские аграрные праздники. С. 111, 112; Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. С. 36.
- ⁶⁷ Календарные обычаи...: Весенние праздники. С. 278.
- ⁶⁸ Фрэзер Дж. Дж. Золотая ветвь. М., 1928. Вып. 3. С. 168, 169.
- ⁶⁹ 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); Геворган А. Ремесла и быт в армянских миниатюрах. Ереван, 1973. Табл. XXXIX, 8.
- ⁷⁰ Петросян Э. Х. Театральные и плясовые черты в средневековых армянских миниатюрах: Дис... канд. ист. наук. Ереван, 1967. ГБЛ. С. 40, Рис. 10; 11.
- ⁷¹ Там же. С. 51, 52.
- ⁷² Лусициан С. Старинные пляски и театральные представления армянского народа. Ереван, 1958. Т. 1. Табл. CXXXVII.
- ⁷³ Rickert E. Chaucer's World. N. Y., 1948. P. 218, 219.
- ⁷⁴ Baltrušaitis J. Réveils et Prodiges... P. 211. Fig. 11.
- ⁷⁵ 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.
- ⁷⁶ In: Kuret N. Rošuta-cervula // Arheološki vestnik. Ljubljana, 1978. T. XXIX. S. 498, 499.

- 77 См.: Грубер Р. И. История музыкальной культуры. Т. I, ч. 1. С. 367.
- 78 Календарные обычаи... Зимние праздники. С. 199, 200.
- 79 Rudwin M. J. The Origin of the German Carnival Comedy. N. Y., 1920. P. 34.
- 80 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.
- 81 Rowland B. Animals with Human Faces: A Guide to Animal Symbolism [S. I.], 1973. P. 96.
- 82 Лисицан С. Старинные пляски... Табл. СХХVIII, 2; Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы: Летне-осенние праздники. М., 1978. С. 92.
- 83 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.
- 84 Rowland B. Animals with Human Faces. P. 98, 99.
- 85 Чичеров В. И. Зимний период русского народного земледельческого календаря XVI—XIX вв. М., 1957. С. 196.
- 86 Календарные обычаи... Весенние праздники. С. 56.
- 87 Крюкова Т. А. «Вожделение русалки» в с. Оськине Воронежской обл // СЭ. 1947. № 1. С. 191, 192.
- 88 Календарные обычаи... Весенние праздники. С. 239.
- 89 Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М., 1978. С. 511.
- 90 Филип Я. Кельтская цивилизация... С. 156, 177. Табл. XVIII.
- 91 Младшая Эдда / Изд. подгот. О. А. Смирницкая и М. И. Стеблин-Каменский. Л., 1970. С. 58.
- 92 Фрэзер Дж. Дж. Золотая ветвь. М., 1928. Вып. 3. С. 175.
- 93 Джанелидзе Д. С. Грузинский театр с древнейших времен до второй половины XIX в. Тбилиси, 1959. С. 57, 58, 60, 61, 65, 66.
- 94 Чичеров В. И. Зимний период... С. 78—80.
- 95 См.: Ельницкий Л. А. Византийский праздник брумалий... С. 346.
- 96 Rudwin M. J. The Origin of the German Carnival Comedy. P. 32.
- 97 Фрэзер Дж. Дж. Золотая ветвь. М., 1928. Вып. 3. С. 162—165; То же. М., 1980. С. 496—499.
- 98 Debidour V. H. Le bestiaire sculpté du Moyen âge en France. Paris, 1961. P. 322.
- 99 Rowland B. Animals with Human Faces. P. 165.
- 100 Токарев С. А. Религиозные верования восточнославянских народов XIX — начала XX в. М.; Л., 1957. С. 44—46.
- 101 Календарные обычаи... Зимние праздники. С. 227; Календарные обычаи... Весенние праздники. С. 203, 247; Фрэзер Дж. Дж. Золотая ветвь. М., 1980. С. 499.
- 102 Гоан Г. 2000 лет армянского театра. М., 1952. Т. 2. Рис. 81. С. 278.
- 103 Петросян Э. Х. Театральные и плясовые черты... С. 52, 53.
- 104 Суна Х. Ю. Древнее действо латышских ряженых // Народный театр. Л., 1974. С. 77.
- 105 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.
- 106 Гоан Г. 2000 лет армянского театра. Т. 1. Табл. I, 4; Геворгян А. Ремесла и быт в армянских миниатюрах. Табл. XLI, I, 6.
- 107 Гоан Г. 2000 лет армянского театра. Т. 1. С. 371, 372, 529.
- 108 Там же. Т. 2. С. 487.
- 109 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.
- 110 Гура А. В. Символика зайца в славянском обрядовом и песенном фольклоре // Славянский и балканский фольклор: Генезис, архаика, традиции. М., 1978.
- 111 Джанелидзе Д. С. Грузинский театр... С. 57.
- 112 Welsford E. The Court Masque. N. Y., 1962. P. 72.
- 113 Randall L. M. C. Images in the Margins of Gothic Manuscripts. Berkeley; Los Angeles, 1966. Fig. 20—24.
- 114 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.
- 115 Cohen G. Mélanges d'histoire du théâtre... P. 66.
- 116 Der Nersessian S. Armenian Manuscripts... Pl. 34; 35, 47, 48.
- 117 Армянская классическая лирика. Ереван, 1977. Т. 1. С. 105.
- 118 Календарные обычаи... Весенние праздники. С. 159.
- 119 См.: Белкин А. А. Русские скоморохи. М., 1975. С. 170.
- 120 Там же. С. 77, 78.
- 121 Рабле Ф. Гаргантюа и Пантагрюэль / Пер. Н. Любимова. М., 1966. С. 475, 476.
- 122 Гуревич А. Я. Проблемы средневековой народной культуры. С. 301.
- 123 Геворгян А. Ремесла и быт в армянских миниатюрах. Табл. XXXIX, 3, 4.
- 124 Хрестоматия по истории западноевропейского театра / Сост. и ред. С. С. Мокульский. М., 1953. Т. 1. С. 111.
- 125 Джанелидзе Д. С. Грузинский театр... С. 225, 226.
- 126 Randall L. M. C. Images in the Margins... Fig. 367.
- 127 Brüggemann F. Vom Schembartlaufen. Leipzig, 1936. S. 49; Sumberg S. L. The Nuremberg Schembart Carnival. N. Y., 1941. P. 109, 110. Fig. 21.
- 128 Gotische Plastik in Europa. Frankfurt a/M. 1962. Abb. 134, 135 (консоль транспта собора в Осере. XIV в.).
- 129 См. гравюру по рисунку Брейгеля Старшего «Святой Иаков и маг Гермоген» в кн.: Fraenger W. Hieronymus Bosch. Dresden, 1975. S. 184.
- 130 Brüggemann F. Vom Schembartlaufen. S. 53; Sumberg S. L. The Nuremberg Schembart Carnival. P. 111. Fig. 22.
- 131 Brüggemann F. Vom Schembartlaufen. S. 45; Sumberg S. L. The Nuremberg Schembart Carnival. P. 112. Fig. 23.
- 132 Sachs H. Mittelalterliches Chorgestühl. Leipzig, 1964. Abb. 60.
- 133 Borchardt H. H. Das europäische Theater im Mittelalter und in der Renaissance. Leipzig, 1935. Abb. 18; 103.
- 134 См.: Хрестоматия по истории западноевропейского театра. С. 109.
- 135 Gauvin C. Un cycle du théâtre religieux anglais du Moyen âge. Paris, 1973. P. 351, 352.
- 136 Ibidem.
- 137 Гуревич А. Я. Проблемы средневековой народной культуры. С. 282.
- 138 Maeterlinck L. Le rôle comique du démon dans les mystères flamands // Mercure de France. Paris, 1910. T. LXXXVII, N 319. P. 388.
- 139 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.
- 140 Gaspar C., Lynga F. Les principaux manuscrits à peintures de la Bibliothèque Royale de Belgique. Paris, 1947. P. 2. Pl. CXXV, b.
- 141 Leroquais V. Les psautiers manuscrits latins des bibliothèques publiques de France. Planches. Mâcon, 1940—1941. Pl. CVIII.
- 142 Гуревич А. Я. «Эдда» и saga. М., 1979. С. 149.
- 143 Maeterlinck L. Le genre satirique dans la peinture flamande. Bruxelles, 1907. Fig. 97.
- 144 Maeterlinck L. L'art et les mystères en Flandre // Revue de l'art ancien et moderne. Paris, 1906. T. 19. P. 310.
- 145 Плотовской роман. М., 1975. С. 527 (примеч. С. Ереминной).
- 146 Календарные обычаи... Зимние праздники. С. 48.
- 147 Martin H. Les bijoux de l'enluminure à la Bibliothèque Nationale. Paris; Bruxelles, 1928. Pl. 36, XLVIII.
- 148 Wright Th. Histoire de la caricature et du grotesque dans la littérature et dans l'art. Paris, 1875. P. 83—85.
- 149 См.: Белецкий А. И. Старинный театр в России. М., 1923. С. 28.
- 150 См.: Фаминцын А. С. Скоморохи на Руси. СПб., 1889. С. 85.
- 151 Арциховский А. В. Археологическое изучение Новгорода // МИА. М., 1956. № 55. С. 36. Рис. 21, I; Рыбаков Б. А. Русское прикладное искусство... Илл. 142.
- 152 Арциховский А. В. Раскопки 1956 и 1957 гг. в Новгороде // СА. 1958. № 2. С. 231, 232. Рис. 3. Солярные знаки передки на масках болгарских кукуеров. См.: Черкезова М. Болгарски народни карнавални маски. София, 1978.
- 153 Календарные обычаи... Зимние праздники. С. 179, 180.
- 154 Чекалов А. К. Народная деревянная скульптура русского Севера. М., 1974. Илл. 120; 121.
- 155 Herrmann J. Zwischen Hradschin und Vineta. Leipzig; Jena; Berlin, 1976. Bild. 76.
- 156 Martin H. La miniature française... Pl. 4.
- 157 Randall L. M. C. Images in the Margins... Fig. 488.
- 158 Фрэзер Дж. Дж. Золотая ветвь. М., 1980. Гл. X.
- 159 Календарные обычаи... Весенние праздники. С. 266.
- 160 Sumberg S. L. The Nuremberg Schembart Carnival. P. 98—106.
- 161 Koechlin R. Les ivoires gothiques français. Planches. Paris, 1924. Pl. CXCHII, 1153.
- 162 Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр... С. 24, 25. Илл. 45. Ср.: рассказ Эдгара По «Лягушонок».
- 163 Аничков Е. В. Весенняя обрядовая песня... Ч. II. С. 73—75.
- 164 Фрэзер Дж. Дж. Золотая ветвь. М., 1980. С. 145.
- 165 Фламенка / Изд. подгот. А. Г. Найман. М., 1983. С. 85, 86.
- 166 Schults A. Deutsches Leben... Н. 1. Abb. 194. В разновидность майского дерева превращена мачта ладьи на картине Босха «Корабль дураков». Один из членов безум-

- ного экипажа карабкается по шесту, чтобы срезать привязанную к верхушке жареную птицу. В дидактической трактовке майское дерево стало одним из атрибутов человеческой глупости.
- 167 Фрэзер Дж. Дж. Золотая ветвь. М., 1980. С. 499—501.
- 168 Там же. С. 140.
- 169 Календарные обычаи...: Летне-осенние праздники. С. 96.
- 170 Фрэзер Дж. Дж. Золотая ветвь. М., 1928. Вып. 4. С. 142.
- 171 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; Чичерова В. П. Зимний период... С. 202—206.
- 172 Пропх В. Я. Фольклор и действительность. М., 1976. С. 188 сл.
- 173 Стоглав. СПб., 1863. С. 140.
- 174 Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. Л., 1936. С. 255.
- 175 Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле... С. 92.
- 176 Успенский Б. А. Антиповедение в культуре древней Руси // Проблемы изучения культурного наследия. М., 1985. С. 329.
- 177 См.: Афанасьев А. Н. Древо жизни // Афанасьев А. Н. Избранные статьи. М., 1982. С. 159.
- 178 Стасов В. В. Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени. СПб., 1887. Табл. LXXXV, 13.
- 179 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.
- 180 См.: Аничков Е. В. Весенняя обрядовая песня на Западе и у славян. СПб., 1903. Ч. I. С. 93, 94.
- 181 Там же. С. 94, 219.
- 182 Стасов В. В. Славянский и восточный орнамент... Табл. LXXXV, 9.
- 183 Водовозова Е. Н. Жизнь европейских народов. СПб., 1883. Т. III. С. 414.
- 184 Календарные обычаи...: Весенние праздники. С. 205.
- 185 Календарные обычаи...: Летне-осенние праздники. С. 33.
- 186 Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле... С. 255.
- 187 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.
- 188 Galavaris G. The Illustrations of the Liturgical Homilies of Gregory Nazianzenus Princeton, 1969. Pl. VI, 23.
- 189 Randall L. M. C. Images in the Margins... Fig. 736.
- 190 Strutt J. Sports and Pastimes... P. 81, 82. Ill. 17; Queen Mary's Psalter. London, 1912. Pl. 193, c.
- 191 Чосер Дж. Кентерберийские рассказы / Пер. И. Кашкина и О. Румера. М., 1973. С. 199.
- 192 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.
- 193 Svanberg J. Gycklarmotiv... P. 104.
- 194 Carlsson F. The Iconology... P. 103, 104.
- 195 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.
- 196 Randall L. M. C. Images in the Margins... Fig. 663.
- 197 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.
- 198 Randall L. M. C. Images in the Margins... Fig. 416. Cp.: Strutt J. Sports and Pastimes... P. 123. Ill. 37.
- 199 Bossert H. Th., Storck W. F. Das mittelalterliche Hausbuch. Leipzig, 1912. Taf. 12.
- 200 Randall L. M. C. Images in the Margins... Fig. 493.
- 201 Jusserand J. J. Les sports et jeux d'exercice dans l'ancienne France. Paris, 1901. P. 158.
- 202 Календарные обычаи...: Зимние праздники. С. 61.
- 203 Пискаревский летописец / Подгот. текста, введ. статья, примеч. и указатель О. А. Яковлевой // Материалы по истории СССР. М., 1955. Вып. II. С. 73, 74.
- 204 Randall L. M. C. Images in the Margins... Fig. 651.
- 205 Strutt J. Sports and Pastimes... Ill. 62.
- 206 См.: Кун Л. Всеобщая история физической культуры... С. 114.
- 207 Гвоздев А. А., Пиотровский А. История европейского театра. М.; Л., 1931. С. 433
- 207 Koechlin R. Les ivoires gothiques français. Pl. CXCVIII, 1200.
- 208 Randall L. M. C. Images in the Margins... Fig. 589.
- 209 Ibid. Fig. 588.
- 210 См.: Белкин А. А. Русские скоморохи. С. 173.
- 211 См.: Гальковский Н. М. Борьба христианства с остатками язычества в древней Руси. Харьков, 1916. Т. I. С. 326.
- 212 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.
- 213 Strutt J. Sports and Pastimes... P. 395. Ill. 127.
- 214 Ibid. P. 396. Ill. 128.
- 215 Hartley D., Elliot M. Life and Work of the People of England. Pl. 27, b.
- 216 Randall L. M. C. Images in the Margins... Fig. 212; Queen Mary's Psalter. Pl. 193, d.
- 217 Календарные обычаи...: Весенние праздники. С. 234.
- 218 Календарные обычаи...: Летне-осенние праздники. С. 68.
- 219 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.
- 220 Randall L. M. C. Images in the Margins... Fig. 70, 72.
- 221 Календарные обычаи...: Зимние праздники. С. 163; Календарные обычаи...: Летне-осенние праздники. С. 140.
- 222 Календарные обычаи...: Весенние праздники. С. 36, 74, 200.
- 223 Jusserand J. J. Les sports et jeux... P. 161.
- 224 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.
- 225 Ibid. P. 254. Fig. 8.
- 226 См.: Кун Л. Всеобщая история физической культуры... С. 105.
- 227 Jusserand J. J. Les sports et jeux... P. 164, 165.
- 228 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.: Мей А. Мусульманский Ренессанс. М., 1973. С. 337, 338.
- 229 Schultz A. Deutsches Leben... H. 1. Abb. 190.
- 230 Swarzenski G. Die illuminierten Handschriften und Einzelminiaturen des Mittelalters und der Renaissance in Frankfurter Besitz. Frankfurt a/M., 1929. Taf. LXII, 125.
- 231 Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле... С. 228.
- 232 Le Bréviaire Grimani de la Bibliothèque de S. Marco à Venise: Reproduction photographique complète. Leiden, 1908. T. 1. Tabl. 2.
- 233 Drescher K. Das Nürnbergische Schönbartbuch. Weimar, 1908.
- 234 Anderson M. D. Misericords. London, 1954. Pl. 39.
- 235 Hartley D., Elliot M. Life and Work of the People of England. Pl. 30, d.
- 236 In: Jusserand J. Les sports et jeux... P. 240—243.
- 237 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.
- 238 Randall L. M. C. Images in the Margins... Fig. 126.
- 239 Strutt J. Sports and Pastimes... P. 107, 108. Ill. 26.
- 240 Jusserand J. J. Les sport et jeux... P. 285—290.
- 241 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.
- 242 Strutt J. Sports and Pastimes... P. 270. Ill. 93.
- 243 Randall L. M. C. Images in the Margins... Fig. 90. Игра в «бочке» (от итал. «боссе») 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.
- 244 Malo-Renault J. Un «Chansonnier» manuscrit... Pl. LIX.
- 245 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.
- 246 Strutt J. Sports and Pastimes... P. 303. Ill. 98.
- 247 Hartley D., Elliot M. Life and Work of the People of England. Pl. 23, b; 28, b.
- 248 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.
- 249 Randall R. H. Frog in the Middle // The Metropolitan Museum of Art Bulletin. N. Y., 1958. V. XVI, N 40.

- ²⁵⁰ *Randall L. M. C. Images in the Margins...* Fig. 208.
²⁵¹ *Ibid.* Fig. 209.
²⁵² *Koechlin R. Les ivoires gothiques français. Pl. CXCVII, 1173, 1174.*
²⁵³ *Randall L. M. C. Games and the Passion...* P. 249. Fig. 2.
²⁵⁴ *Ibid.* P. 248—253.
²⁵⁵ *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.
²⁵⁶ *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.
²⁵⁷ См.: *Кун Л. Всеобщая история физической культуры...* С. 104.
²⁵⁸ *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 Auferstehung. München, 1964.* Abb. 53.
²⁵⁹ In: *Debidour V. H. Le bestiaire sculpté...* P. 325.
²⁶⁰ *Водовозова Е. Н. Жизнь европейских народов. С. 336; Луциан С. Старинные пляски...*
²⁶¹ *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. 16.
²⁶² *Randall L. M. S. Images in the Margins...* Fig. 381, a.
²⁶³ *Ibid.* Fig. 25.
²⁶⁴ См.: *Покровский Е. А. Детские игры, преимущественно русские. М., 1895.* С. 145.
²⁶⁵ *Fraenger W. Hieronymus Bosch. S. 54. Taf. 14.*
²⁶⁶ *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

Карнавал в широком смысле этого слова — высшее проявление праздничной культуры средневековья, синтез обрядово-зрелищных форм¹. 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.

Карнавалы действа, 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 отношения перевернуты «наизнанку», он играл роль «предохрани-

тельного 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, полярность принятым нормам поведения. «Сдвинутый» мир антиповедения предстает в маске: бедняки рядятся богатыми патрициями, а высокие особы — плебеями, 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.



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 расценить 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 сквернослова 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 невосдержанность 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).

Далекий от сострадания смех над шутом, порой жестокое издевательство над ним как бы нейтрализовали суеверный трепет перед этими опас-

ными 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 священников 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, выставляющего 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 остроумцем 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 оказалось 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 остранимость, 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 праву. Примите в расчет и то немаловажное обстоятельство, что одни дураки бывают вполне искренни и правдивы»¹⁰. Случалось, что владельцы 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 музы-

кальный эксцентрик, акробат и дрессировщик. Репертуар потешника столь же многообразен, как неисчерпаемы виды глупости. Надеясь на злободневные события, издеваясь над собой и окружающими, он один исполнял целые сценки. Шут завоевывал симпатии зрителя экстравагантной внешностью и костюмом, утрированными манерами и интонацией голоса, язвительными остротами и скабрёзной жестикой. Собрав 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, распыливая пальцами рот (табл. 75, 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 амплуа шутов подвизались карлики (табл. 76, 3), горбуны (табл. 27, 3), всевозможные калеки и уроды. Глупцы брили голову (лысые смешны). Во «Флорианской псалтири» музицирует фигляр с могучим брюхом (табл. 75, 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 яйца ¹⁴; носил очки на капюшоне (табл. 27, 3); чтобы было светлее, появлялся с факелом среди бела дня (табл. 86, 3); возил в тачке быструю собаку (табл. 26, 5); выезжал на лошади, сидя на табуретке ¹⁵.

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: представлял перед публикой совершенно голым, но в туфлях (табл. 75, 2) ¹⁶; вместо плаща надевал дырявую корзину (табл. 47, 3).

Шут высмеивал сословия и профессии, имитируя внешние черты их обычаев и церемониалов, например, травестировал «высокую» рыцарскую героиню и этикетность (табл. 65, 3). Во французском Легендарии шут выпучивает воина-стража: вместо меча он держит у плеча дубинку с гротескной мордой, а грудь прикрыл не щитом, а корзиной (табл. 76, 1). На рисунке в бельгийском манускрипте конца XV в. шут-кавалерист, кроме дурацкого скипетра, вооружен воздуходувными мехами (эротический символ) ¹⁷.

На гравюре по рисунку Брейгеля Старшего сторбленный шут-паломник дополняет какофонию дребезжащими звуками варгана (табл. 27, 3). Его суму украшают раковины — атрибут Иакова Компостельского, покровителя пилигримов.

...И в тот же вечер сыну спила
Из мешковины балахон,
Подобье неких панталон
И туфли из телячьей кожи,
Что и на туфли не похожи.
Да с погремущками колпак,
Что скажешь? — вылитый дурак!

Вольфрам фон Эшенбар.
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. 76, 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. 76, 4) ²⁰. На остроконечном капюшоне весело звенели колокольчики и бубенцы (капюшон мог иметь два или три конца). Погремущка представляла собой надутый свиной пузырь с сушеным горохом, привязанный к короткой палочке (табл. 76, 2) ²¹. Дураки брили голову и бороду, вокруг макушки оставляли венчик волос (табл. 76, 5), носили короткие рубахи с рукавами до локтей, ходили босиком. Иногда безумец потрясает дубинкой ²², но уже в ходу типично шутовской аксессуар — марот (marotte — франц.). Это жезл (длина 30—40 см) с резным навершием — кукольной головкой смеющегося шута (табл. 76, 1, 5) ²³. Вспомним о новгородских фигурках так называемых домовых из слоев X — начала XIV в. В развалах жилых домов и надворных построек найдены тонкие деревянные стержни (длина от 30 до 50 см) со скульптурными мужскими головками на конце. Предполагают, что это идолы — духи-покровители семьи, защитники от злых сил ²⁴. Особенно близки марот во фламандской Псалтири конца XIII в. (табл. 76, 5) и новгородский «домовой» того же времени ²⁵. В обоих случаях лица дураков похожи на Петрушку кукольной комедии: маленькие хитрые глазки, плоский нос, толстогубый рот, растянутый в благодушной 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. Аналогичные 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. Марьяк — палка с вырезанной человеческой головой и бубенцами — атрибут армянских шутов ²⁷.

С XIV в. шута увенчивали парой птичьих крылышек (табл. 57, 2), что напоминает атрибут ловкого и изворотливого Меркурия — изобретателя лиры, бога красноречия, знатока магии и астрологии, покровителя шутовства 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. 75, 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. 80, 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 кошелек. Иногда костюм шута кричащего красного цвета; он ассоциировался у ригористов с адским пламенем, уготованным паяцу (табл. 43, 2). Кукла-марот служила своеобразным маленьким двойником самого шута. Потешники гримировали лица, на щеки накладывали пятна румян (табл. 75, 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 огродья. 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 несмысленный не знает, и невежда не разумеет того».

В композициях с Давидом развращающее неверие безумца контрастирует с набожностью псалмопевца (табл. 76, 4, 5). Дурак, вооруженный дубинкой, поедает круглый хлебец согласно стихам псалма 52 (5): «Неужели не вразумятся делающие беззаконие, съдающие народ мой, как едят хлеб, и не призывающие 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 годы. ГПБ, лат. Q.v. I. 72, л. 52 об.²⁹; Псалтирь. Северо-Восточная Франция, вторая половина XIII в. ГПБ, лат. Q.v. I, 24, л. 61³⁰). В инициалах к псалму 52 безумец взывает к безбожью, 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. 75, 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; глупость дурака — признак не только прожорливости, пристрастия к кушарным 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. 76, 3). Придворный шут вместе со своим псом приютился 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. Берили, что карликов заклеил сам бог и лучше уклоняться от общения с ними.

В обрамлении композиции «Суд Пилата» на живописном складе работы Николая Хабершрака (середина XV в.) шут созывает народ барабанным боем. В его присутствии несправедливое судилище предстает инсценированной буффонадой³³.

В инициале «Е» Английских статутах 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. 75, 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 пудеев и еретиков. В готических маргиналах она вместо сокола помогает обезьяне охотиться на птиц, т. е. отделять человеческие души от бога³⁵. На гравюре по рисунку Брейгеля Старшего сова как знак безумия и еретического вздора восседает на руке шута (табл. 79, 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 близки³⁶. В инициале к псалму 52 во французской Псалтири середины XIII в. (ГПБ, 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. (ГПБ, лат. Q.v. I, 227, л. 161 об.) в инициале к псалму 52 вместо безумца изображен дьявол, поедающий рыбу, т. е. христианскую душу³⁹. На бордюре «Часослова Екатерины Клевской» зеленый (цвет дьявола) бес-флейтист 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. 75, 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 утехх. 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 инструменты⁴¹. 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, приютившегося на мачте, подчеркивает безумие грешников, плывущих в никуда.

Добра скоромного здесь целый воз;
Но шуток тех не принимай всерьез
Чосер. Кентерберийские рассказы

Понятия о пристойном исторически относительно; 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 архайского 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.

Средневековье 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 скоморошья «бесовских прелестей», называли эти атрибуты ряженных «срамными удами», «позорными блудными орудиями»⁴⁷. Посол датского короля Фридриха II (1534—1588) Якоб, побывавший в Московии, рассказывает: «Бывали у нас ежедневно флейтисты..., представлявшие на свой лад комедию, 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 обценности (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 лишь 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 баталлий превращен в придаток к человеческому тузну (табл. 77, 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. 77, 3)⁵¹, или наковальней (табл. 77, 4; наказание лодырей, которых, как, например, у Босха, подковывают черти?)⁵², или вместо лица отражается в зеркале модной щеголихи (табл. 77, 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 Симеоном Азарыным в середине XVII в., глумотворцы-скоморохи напустили порчу («болезнь люту») на одну женщину: «яко и лице ея обратися в тыл»⁵⁶. Фольклорный мотив лобзания невольно, резко переводящий из патетической тональности в буффонную, встречаем у Чосера в «Кентерберийских рассказах» («Рассказ мельника»), в средневековых фаблях, фацециях и новеллах (Мазуччо Гвардаго, 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 монахов (табл. 77, 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. 77, 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. 77, 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. 77, 8). В иллюстрациях к тексту о слоне в бестиариях 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. 83, 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. 77, 9)⁶⁴. Его дразнящие инвективы-обличения направлены на всех и вся. В резбе сидений хора церкви в Бордо, «разоблачитель и разоблачающийся одновременно»⁶⁵, он присел на корточки над увенчанной крестом «державой» — эмблемой мира (табл. 77, 10)⁶⁶. В готической скульптуре известные дьяволы в той же недвусмысленной позе⁶⁷. В «Нидерландских постовицах» Брейгеля Старшего (Берлин-Далем, Государственные музеи. 1559 г.) шут бесстыдно опорожняет желудок над аллегорической вывеской постоянного 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 жестикуюляционного фонда шутов (хождение на голове, показывание языка, кукиша, носа, зада, потешные потасовки) можно судить по гравюре на основе рисунка Брейгеля «Праздник дураков» (табл. 79, 3). Вызывающее антиповедение (инверсии типа поцелуя в анус 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 поверишь, 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 судебных чиновников, школяров, представителей «деклассированной» городской богемы. В это время в Париже существовали четыре большие «дурацкие корпорации», которые регулярно устраивали смотры-парады, пародирующие выступления епископов, словопроения судей, въезды королей в города и т. д.⁶⁸ Судя по маргинальным рисункам со сценами коллективных танцев буффонов, какие-то первичные «дурацкие общества» возникли 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 жестикуюляцией и притопыванием напоминает разнузданную оргнастическую мореску (табл. 78; 79, 1). В «Романе об Александре» она сопровождается винопитием: потешник наливает вино в кубок, а его напарник пританцовывает в предвкушении выпивки (табл. 78, 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 буффонов. Длинной извивающейся цепью они стремительно несутся под звуки оркестра из трех музыкантов, играющих па маленькой эстраде (табл. 79, 3).



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, постоянный 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 харах 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), демон-

стрируя «зрелища омерзительные» (Окружное послание богословского факультета Парижского университета от 12 марта 1444 г.)⁶⁹.

Уже в конце XII — начале XIII в. подобные «праздники безумных» подвергались интердиктам со стороны высшего духовенства. 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 время⁷⁰. «Что ты познаешь бога, только раздирая одежду и посыпая голову 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)⁷¹. В травестирующих 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. 67), в чем иногда усматривают проявление подспудного духа радикализма. «социально-утопический критицизм»⁷². 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»⁷³. 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»⁷⁴.

В дни карнавальной 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 монастырях⁷⁵. С XV в. светские шутовские общества молодежи составляли постоянную «армию пародии». Во главе «дурацких» корпораций, к примеру, парижского общества «Беззаботных ребят» стояли избиравшиеся Князь Дураков и Мать Дуреха.

Король шутов

На масленной неделе в воскресенье
Ваш принц дает на рынке представление
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 однопланые, абсолютны, тяжелы и монолитно-серьезны)»⁷⁶. Сходные обычаи были распространены и вне карнавала: на бытовых пирушках по жребию избирали королей пир (goûr pîr): королевский титул присваивали придворным шутам. В замках Британии на 12 дней святок назначали распорядителя празднества — «лорда беспорядка»⁷⁷.

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 истекло — поругания и жертвоприношения-казни⁷⁸.

В «Псалтири из Горлестона» эфемерный король претерпел шутовскую метаморфозу (табл. 79, 2)⁷⁹. Увенчанный короной, он играет на флейте и барабане, оглашая воздух «песнями безумия»⁸⁰. Монарх буффонов руководил всем ходом смехового действия, слуги беспрекословно исполняли его шутливые 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 заморенного 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 ряженых 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»⁸¹.

В некоторых церемониях осел находился в центре внимания⁸². 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: переодетый девушкой молодой человек с ребенком на руках или миловидная девочка с куклой, представлявшие деву Марию, триум-

фальшо проезжали на осле 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. Ослика привелствовало коленопреклоненное духовенство, ему пели славословия и кадили благоговениями. Каждую часть берлесковой службы вместо «амен» заканчивали громогласным ослиным ревом. Осел возил епископа глухонемых (табл. 80, 2) или подгулявшую девицу легкого поведения. В Сансе архиепископ Пьер Кербейльский (ум. 1222 г.) запретил клиру вводить ослика в храм, но оставил в начале обедни пение «ослиной секвенции»⁸³.

Зрите, зрите оного,
Под ярмом рожденного
И ушами длинного
Короля ослиного!

Мула он стремительней,
Лани он пленительней,
И верблюда гордого
Притче одногорого⁸⁴.

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 василевса⁸⁵.

«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 гуслиеры и пирующие танцовщики — «цари разгула» (табл. 100, 4)⁸⁶. По политическому сыску 1666 г. известно о возведении «граздничных 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, драпицы вместо ружей) власти расценили как «воровской обычай» — самозванчество. Крестьянским «царям» отсекали по два пальца правой руки, их били кнутом «нещадно» и сослали с семьями в Сибирь⁸⁷. Псевдоцарь при всех регалиях участвовал в болгарских играх кукеров⁸⁸. В XVI в. святочных королей провозглашали и у западных славян. В Чехии и Моравии этот обычай дожил до XIX в.⁸⁹

На гравюре «Праздник дураков» по аллегорическому и сатирическому рисунку Брейгеля Старшего кортеж глухонемых, каждый со сферой в руке, выходит на площадь из-под арки крытого рынка, украшенной трельяжами (табл. 79, 3)⁹⁰. Впереди на жерди торжественно несут наголо обритутого 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 недалежных 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 гравюрой⁹¹. 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 (Vanitas)⁹². 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»⁹³.

Епископ дураков

В искусстве нашли отражение церковные ритуалы, переведенные на язык буффонады и фарса, — «ragodia sacra» («священная пародия»). Для карнавальнoй образности характерны бурлескные церемонии избрания шутовских иерархов церкви — епископов, архиепископов, папы глупцов или папы ослика. В XII—XIII вв. авторами и инициаторами самопародий выступали представители низшего клира и школяры. «Поелику танцы, кои обычно в день избрания младенцев в некоторых церквах устраиваются, обычно причиной 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)⁹⁴. 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 диоцез⁹⁵.

В рукописи романа «Ланселот Озерный» шутовской епископ в митре едет на осле задом наперед — типично карнавальная поза (табл. 80, 2)⁹⁶. Вместо посоха он держит конец ослиного хвоста, а правой рукой благословляет своих клеветников и подопечных. Доминирует обратная логика: вместе со смелой 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. Осыпaeмый 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, изменников и неверных жен⁹⁷. Их антиповедение, характерное для ритуала наказаний, имело символический смысл, поскольку публичное осмеяние воспринимали как приобщение к потустороннему демоническому миру, т. е. символическую смерть. На Руси к шутовским перархам приравнивали сторонников ереси — уполномоченных крошечного (бесовского) антимира. В 1490 г. новгородский архиепископ Геннадий применил к «жидовствующим» еретикам обряд поругания, разработанный до



Рис. 41. Шутовской епископ
«Псалтирь Лутрелла» (f. 84)

мелочей. Он приказал посадить виновных «на коня в седла ючныя, и одежда их повеле обращати передомъ назадъ и хрентом повеле обращати их к главам коньским, яко да зрят на запад в уготованный имъ огонь. А на главы их повеле възложить шлемы берестены остры, яко бесовьскыя (имитация остроконечных шапок западноевропейских евреев? — В. Д.), а еловцы (султаны. — В. Д.) мочалны, а венцы соломенны, с сеном смешаны, а мишени писаны на шлемах чернилом: „Се есть сатанино воинство!“» (Сказание о новоявившейся ереси)⁹⁸. В осмеянии «воинства сатаны» использованы «ложные» материалы, излюбленные скоморохами, — береста, мочала, солома⁹⁹.

В «Псалтири Лутрелла» шутовской епископ в митре и ризе, орнаментированных красными и голубыми клеточками, заставляет прыгать сквозь обруч маленькую собачку (рис. 41).

Во французском Часослове епископ дураков вышагивает на высоких ходулях (табл. 80, 3)¹⁰⁰. 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 ряженные шли на ходулях и «св. Августин» вещал с высоты 25 футов¹⁰¹.

В миниатюре «S» «Романа об Александре» полулежащий «епископ безрассудства» водит щипцами по челюстной кости (табл. 80, 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 сиденьях¹⁰². 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 pare». 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 — марот¹⁰³.

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. 80, 5). В кортеже ликующих бесов ведут обнаженных блудниц, ближайший к епископу птицеголовый демон хлещет его розгами. Процессию возглавляет волынщик. За адским кортежем виднеется борода 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 шапкой¹⁰⁴.

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 архиепископов¹⁰⁵. В челобитной царю Алексею Михайловичу (1651 г.) вяземский иконописец старец Григорий сообщал, что в Вязьме во время святок справляли «игрища разные и мерзкие... на конх святых нарицают, и монастыри делают, и архимарита, и келаря, и старцов нарицают»¹⁰⁶. В Шотландии (только в Лоулан-де) на 12 дней святок в замках выбирали «мнимого аббата» — устраивая празднеств¹⁰⁷.



Глава 3. Карнавальные процессии

Если до XIV в. включительно отдельные элементы карнавала разрознены, и в целом он еще не оформился («карнавал до карнавала»)¹⁰⁸, то в XV—XVI вв. масленичный фестиваль позднесредневекового города вылился в блестящие маскарадные процессии. Они отвечали вкусам той эмоциональной эпохи, тяготевшей к стилизованной и пышной театрализации праздничных сторон жизни. По ходу шествий исполняли фарсы, показывали живые картины; шутливые 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. 81, 2). В заключение брали штурмом и сжигали модель ада в виде корабля или саней-повозки, набитых демонами и шутами. — модификация очистительной жертвы — похороп чучела Зимы (табл. 82, 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. 81, 1)¹⁰⁹. В кавалькаде дефилировали верховые герольды, разбрасывая орехи детворе. Ватаги завывающих демонов. «дикари» и «лесные женщины», покрытые мхом и лохматыми шкурами, привлекали внимание зевая устрашающим видом и уморительными гримасами. Бегуны-копейщики, штурмовавшие «ад», стреляли потешными огнями. Трубки с горячим веществом маскировали в пучках вечнозеленых растений (табл. 82, 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 (хóзе) XV в. (табл. 81, 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. 82, 3).

Судя по миниатюрам XVI в., в позднесредневековом масленичном карнавале — переломном моменте в жизни природы и человеческого труда — явно проступал местный языческий субстрат, некий общий архетип. Городские празднества накануне великого поста генетически восходили к сельским обрядовым играм, направленным на весеннее обновление мира.

В основе карнавальской комедии с ее характерными типами и бурлескными ситуациями лежала идея сезонных смен, извечной борьбы жизни и смерти. Зимы и мрака как враждебные природе начала следовало прогнать и уничтожить. Нормативность карнавальских 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 немислмо разделение на актеров и зрителей, на «сцену» и «зрительный зал». Это «праздник, который, собственно, не дается народу, но который народ дает сам себе»¹¹⁰.

Карнавальный корабль

«Что делать?» — думал я. И вот
Решил создать дурацкий флот:
Галеры, шхуны, галиоты,
Баркасы, плюпки, яхты, боты.
А так как нет таких флотилий,
Всех дураков чтоб захватили,
Собрал я также экипажи.
Фургоны, дроги, сани даже

Брант. Корабль дураков

Кортежи с кораблем-колесницей, популярные в Англии, Германии, Южной Европе, — смысловой и композиционный центр средневекового карнавального действия. 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 корабле¹¹¹. Само слово «карнавал» иногда выводят из латинского *carrus navalis* (*carrus* — 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 — вanam. 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 навстречу¹¹².

В некоторых немецких областях и на Пиренейском полуострове большую лодку волокли вместе с плугом, чтобы гарантировать обильный урожай¹¹³. 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 полозьях¹¹⁴. Подобно ладье, сани употребляли в средневековой погребальной обрядности¹¹⁵.

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 (соляренный символ), завершавшем мачту, балагурил парень с бутылкой водки в руке.

В сани впрягали множество лошадей и при всеобщем ликовании корабль провозили по улицам¹¹⁶. 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» («Narrenschiff» — 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-фастнахтшилами 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 ряженных). С 1449 по 1539 г. их устраивали 63 раза, но в некоторые годы запрещали, чтобы обезопасить граждан от возможных беспорядков¹¹⁷. Процессии сопровождались разыгрыванием легких комедий-фарсов¹¹⁸.

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». Выступая со своими танцами нюрнбергские мясники руководили шествием по городу (табл. 81, 2)¹¹⁹, но в нем принимали участие все желающие, в том числе сыновья патрициев. Празднества, 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. No. 1539.444) детально проанализированы в монографии С. Л. Самберга¹²⁰.

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. 82, 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 корзин (воронье гнездо) для наблюдателей за «морем». На флагштоке мачты полощется вымпел с длинным узким полотнищем. Корабль тащили на веревках лошади или молодые люди. Он представлял собой хитрое инженерное сооружение со сложной оснасткой и устройством для 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. 82, 1)¹²¹. 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 марсе¹²².

На карнавале 1539 г. везли парусник с прикрытым холстом основанием. В нарисованных голубых волнах резвятся дельфин, русалка и большая рыба (табл. 82, 2)¹²³. Голова шута на флаге знаменует безумие экипажа, странствующего 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, пронзительное визжа, оратора когтит адский дух с петушиной головой. В роли марсовых матросов — трое ряженных: шут, дующий в трубу¹²⁴, 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 томиче
И указания, неуч, ищет?
Пока вникает он, смекает,—
Больной и дух свой испускает!¹²⁵

В некоторых «Книгах Шембарта» доктор богословия на корабле в пояснениях назван «Осиандером». Протестантский теолог Андреас Осиандер, проникнутый суровым умонастроением эпохи Реформации, резко 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 масти-

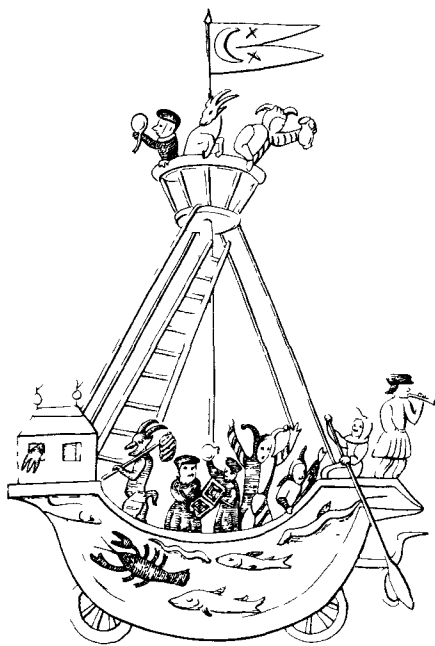


Рис. 42. Корабль дураков

«Книга Шембарта». Нюрнберг, середина XVI в. (до 1911 г. в Вене, библиотека Россиана, № 33, f. 67)

словно священную книгу. Злые духи в козлином облике 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. 82, 3) ¹²⁹. 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. 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».

тый теолог-педант обращался к народу с шуточной речью ¹²⁶. После карнавала 1539 г. Осиандер подал жалобу в магистрат Нюрнберга, вслед за чем последовало запрещение процессий ¹²⁷.

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. 42) ¹²⁸. 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 раскрыл створки игровой доски,

«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 копыа 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 копыями 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». В этой разновидности «похорош Карнавала» костюмированные бегуны, вооруженные копыями и кустиками-шутихами, выступали провозвестниками грядущей весны.

«Ад — крепость»

Представление об аде как укрепленном замке использовали создатели мистерий и мираблей. «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 перемещался с помощью некоторого количества людей, находившихся внутри его» (мистерия в Бурже, 1536 г.) ¹³⁰.

На нюрнбергском карнавале 1504 г. на саних везли «ад» в виде двух зубчатых башен в окружении кирпичных стен (табл. 83, 1) ¹³¹. 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 копыями; третий солдат стреляет из арбалета. По приставной лестнице на башню взбирается шут; его напарник поражен камнем в голову. Крепость обо-

ноняют 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 распылил лапами пасть.

В шествии 1524 г. замок с четырьмя угловыми башенками построили на спине бутафорского слона, поставленного на салазки. За крепостными стенами, размахивая дубинками, беснуются двое шутов (табл. 83, 2) ¹³².

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 Кельне 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 Кельне не видели ни одного слона» ¹³³. Задумывая карнавальные процессии, вспоминали о подобных аттракционах.

Карнавальные великаны

В 1508 г. «ад» был олицетворен в образе длинноволосого бородатого гиганта — хозяина замка (табл. 83, 3) ¹³⁴. Согласно пояснительному тексту, это «Пожираатель детей». Белый костюм людоеда 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 длинноротый старик-великан на карнавале того же года похож на Деда Мороза. Жертвами исполнителя стали маленькие мальчики, извлекаемые им из сумки на поясе. Крепостные ворота охраняет шут ¹³⁵. В кортеже 1516 г. детей поедает сам кровожадный Люцифер. Он сидит на санях среди густой зелени кустарников (табл. 83, 4) ¹³⁶. 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 венчик 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 играх. 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. 84, 1) ¹³⁷.

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 саях тащили фахверковый дом под красной черепичной крышей, занятый тремя лавками-мастерскими (табл. 84, 2) ¹³⁸.

Мастеровые эти люди
Везут своих цехов орудья.
Но нет респекта в наши дни
К ремеслам. Портachi одни
И проходимцы-шарлатаны
Преуспевают, как ни странно ¹³⁹.

На прилавках — пестрая смесь предметов, некоторые висят в открытых окнах. Выставлены книги, ткани и хлеб, кошелек 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 ссохся, локоть укорочен;
В суконных лавках так темно —
Не разобрать, что за сукно ¹⁴⁰.

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. 84, 3) ¹⁴¹. 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 аллюзий: ее назначение — поглощать и перемалывать дураков, чтобы превратить их в людей, достигших духовной умудренности. От XVI в. дошли гравюры на дереве, где шути проходят «обработку» на сказочной «мельнице глупцов».

«Ад» в виде «беседки любви» фигурировал на карнавале 1518 г. (табл. 84, 4) ¹⁴². Полукруглая беседка образована кронами деревьев, «растущих» на платформе-саях. Под зеленой сенью за пиршественным столом двое кавалеров обнимают подруг. Лютнист наигрывает сладостные мелодии. Другой музыкант с виолой да гамба почти скрыт листвою. На переднем плане дама прогуливается с поклонником. Шут, подходя к столу, шлет за здоровье влюбленных. Вместо крылатого Амура им аккомпанирует на трубе козловидный демон — указание на греховность плотских утех. Он завершает композицию, развлекаясь на вершине дере-

ва, которое проходит сквозь центр стола (ср. группу в средней части триптиха Иеронима Босха «Воз сена». Мадрид, Прадо) ¹⁴³.

Кто женский пол чрезмерно любит,
В себе живую душу губит:
Как богу богово воздать,
Коль слишком дамам угождать? ¹⁴⁴

Концепция позднесредневековых «садов любви» восходила к рыцарской куртуазии. Этот сюжет любили художники XV—XVI вв., изображавшие «сады Венеры»: галантное празднество в беседе 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 саниях тащили домик с четырехскатной крышей на угловых столбах (табл. 85, 1) ¹⁴⁵. В нем бесчинствует группа ряженых. Женщина в «костюме Евы» отчаянно стбивается вилами от когтящего ее зеленого демона и «турка» в белом тюбани, 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. 85, 2) ¹⁴⁶. Из большого куста в левой части саний 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 ветвей, безнадежно запутавшись в сети.

Дурак, взобравшийся повыше,
На дерево или на крышу,
Мечтал о славе, остолоп,
Но с высоты вдруг наземь шлеп! ¹⁴⁷

С птицами, что попали в силки, расставленные женщинам, сравнивали неразумных влюбленных:

Ловушек нет страшней на свете,
Чем тайные силки и сети.
Что женщины покои веков
Плетут для ловли дураков ¹⁴⁸.

В процессии 1523 г. «ад» был представлен другим эмблематическим инсказанием — колесом Фортуны (табл. 85, 3) ¹⁴⁹. 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 карнавального 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 пере-

малывает 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. 85, 4) ¹⁵⁰.

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. В панорамах 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 Осиндер 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, вызвали 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. 86, 2, 3) ¹⁵¹. 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 «спеническому» 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 карнавальному мироощущению: бурлящая безликая масса поглощает отдельную личность.

На переднем плане тучный и наглый король карнавала, или просто Карнавал, вступает в сражение с тощей бесполой фигурой — олицетворе-

нием Поста. «Герольд» с трехцветным флажком подает сигнал к обличению противников. Похожий на мясника Карнавал, румяный здоровяк с лоснящейся от жира рожей, вооружен вертелом-«копьем». На острие напизаны 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 окоороком, прибитым пожом. Стременами пузану служат начищенные медные котлы, шлемом — паштет из птицы (отражение обычая есть жирную курицу в день карнавала). Возле бочки Карнавала разбросаны игральные карты (паек на азартные игры, излюбленные в то время), разбитые яйца, употребившиеся 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. Паяц-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 пор¹⁵². Потешник в «треуголке», с обмазанным мукой лицом (?) водит ножом-«смычком» по решетке для жаренья. 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 «кающимся» (?): долговязый остроносый мужчина с завязанной платком головой. Он по-пуро 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 забавный, 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 легкий, как яичко, чтобы, как яйцо, быть крепким и здоровым») ¹⁵³. 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» висят 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 триптрака. 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 карнавального 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 элоге «Буколик» Вергилия). «Свадьба Мопсуса и Тизбы» — сюжет, заимствованный из одной французской книги XV в. Игра на фламандском карнавале далека от буколической идиллии (табл. 86, 2). Она переработана в народный фарс «Грязная невеста»: забавный рассказ о свадьбе бедного крестьянина, который вздумал соперничать с расточительными свадьбами богатых. 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», скребущий пожом по противню¹⁵⁴. 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 — излюбленный вековой 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 глазают 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 Белисанти, изгнанной из дворца по навету одного вероломного рыцаря. Братья родились в лесу, когда высланная Белисанта возвращалась к своему отцу Пенину. 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 расправился 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 золотом платье, играющая роль прекрасной Фессоны, показывает бойцам кольцо в соответствии с фабулой романа¹⁵⁶. Сюжет

напоминает известную масленичную забаву — «охоту на дикого человека» — реликт древних верований в духов растительности¹⁵⁷.

Со второй половины XV в. в самостоятельный театралный 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 соот. На гравюре «Кермесса святого Георгия» спектакль происходит перед трактором под открытым небом. Густая толпа зевак обступила установленные на бочках подмостки с будкой без крыши для актеров (табл. 47, 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 застаёт жену в объятиях любовника — щеголя в шляпе с пером (табл. 86, 1)¹⁵⁸.

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 хороводы, участвуют в процессии, возглавляемой волинщиком. По мнению К. Генсбе, 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. картлика с метлой-подсвечником в свите Карнавала)¹⁵⁹. В постановлении собора в Нойоне (1344 г.) запрещалось носить в шествиях гистрионов священные огни, составленные из свечей¹⁶⁰. 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 ушел¹⁶¹. 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». Выбрасывая 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 загорится¹⁶². Карнавалый 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 Брей-

геля 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 штраф¹⁶³. Игра произошла от какого-то магического действия: в Англии хозяин дома, возле которого дети били глиняную посуду, угощал их в благодарность блинами¹⁶⁴.

Если под эгидой Карнавала (левая, «греховная», сторона картины, где царят чревоугодие и распущенность нравов) описываются хмельным зельем, объедаются мясной и жирной пищей, самозабвенно танцуют, увлекаются азартными играми, предаются любовным радостям (целующаяся пара в окне гостиницы), разыгрывают озорные балаганные 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. Генсбе, 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 рубашкой. 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 — постоянные дворы 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 селедки — главное блюдо «пепельной среды» (первый день великого поста) в Нидерландах¹⁶⁵. В другой руке он держит пучок сухих прутьев, образ бесплодия (или розгу, «чтобы сечь маленких детей»). «Колеснице» 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 крепделями; пономарь пестет в ведрок святу 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, выряженные трубочистами, бродили по улицам с мешочками золы, которой обсыпали встречных. В прохожих бросали из окон мокрой золой¹⁶⁶. 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 темными 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.

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

родят его с животным и ребенком, с тем, кто смеется, и с тем, над кем смеются. Он — зеркало, в котором человек видит свое гротескное, искаженное, недепное 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. II. 33.

¹⁷ *Herrmann M.* Forschungen zur Deutschen Theatergeschichte... Abb. 61.

¹⁸ *Иванченко О. X.* 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 // САП. 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 жезлы относятся к реквизиту языческих русалий вне дома. См.: *Рыбаков Б. А.* Язычество древней Руси. М., 1987. С. 682 сл.

²⁷ *Петросян Э. X.* 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. l.], 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. II. 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 *Пронн 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. F. 403, f. 176.
- ⁵⁰ Randall L. M. C. Images in the Margins... Fig. 543.
- ⁵¹ Ibid. Fig. 539; 540.
- ⁵² Легендарий (БАН. F. 403, f. 194 v.).
- ⁵³ Легендарий (БАН. F. 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. F. 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. l.], 1973. P. 22.
- ⁶³ Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле... С. 160. См. также: Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. Л., 1936. С. 114; 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. II. 45. Человек, испражняющийся монетами, вырезан на алтарном сиденье в соборе св. Николая в Амстердаме — возможный намек на ересь алхимических превращений (Ibid. II. 44). Подобная фигура изображена под сатаной на правой створке триптиха Босха «Сад земных наслаждений», представляющей ад и наказания за грехи.
- ⁶⁷ Ibid. S. 105. II. 40.
- ⁶⁸ Живелегов А. К., Бояджиев Г. Н. История западноевропейского театра от возникновения до 1789 г. М.; Л., 1941. С. 86.
- ⁶⁹ 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.
- ⁷⁰ 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.
- ⁷¹ См.: Лавров А. В. Юношеские дневниковые заметки Андрея Белого // Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник, 1979. Л., 1980. С. 127, 128.
- ⁷² См. об этом: Роднянская И. Б., Кокс Х. Г. Праздник шутов. Теологический очерк праздника и фантазия // Современные концепции культурного кризиса на Западе: Реферативный сб. М., 1976. С. 113.
- ⁷³ Гуревич А. Я. Проблемы средневековой народной культуры. С. 277.
- ⁷⁴ Гуревич А. Я. К истории гротеска... С. 327.
- ⁷⁵ Gazeau M. Les bouffons. Paris, 1882. P. 24; Maeterlinck L. Le genre satirique dans la peinture flamande. Bruxelles, 1907. P. 78.
- ⁷⁶ Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 166.
- ⁷⁷ Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы: Зимние праздники. М., 1973. С. 92.
- ⁷⁸ О древних корнях этого обычая см.: Фрэзер Дж. Дж. Золотая ветвь. М., 1980. С. 648–652.
- ⁷⁹ Randall L. M. C. Images in the Margins... Fig. 296.
- ⁸⁰ 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 архиепископылеве 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.
- ⁸¹ Плутовской роман. М., 1975. С. 72.
- ⁸² Clément 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.
- ⁸³ 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.
- ⁸⁴ Поэзия вагантов. С. 321.
- ⁸⁵ Ельницкий Л. А. Византийский праздник брумалий и римские сатурналии // Античность и Византия. М., 1975. С. 348. В Египте новогодний князь с тетрадь 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.: Хачапов 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.
- ⁸⁶ Трактовка 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 древа», 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).
- ⁸⁷ Полосин П. 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.
- ⁸⁸ Каракозов С. Българският театър: Средновековие. Ренесанс. Просвещение. София, 1972. С. 28.
- ⁸⁹ Фаминцын А. С. Скоморохи на Руси. СПб., 1889. С. 89.
- ⁹⁰ Bastelaer R., van. Les estampes de Peter Bruegel l'Ancien. Bruxelles, 1908. Pl. 195.
- ⁹¹ Bastelaer R., van. Peter Bruegel l'Ancien, son oeuvre et son temps. Bruxelles, 1907. P. 98, 99.
- ⁹² Möller L. Bildgeschichtliche Studien zu Stammbuchbildern. II: Die Kugel als Vanitätssymbol // 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. T. 1. P. 51.
- ⁹³ Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле... С. 283.
- ⁹⁴ См.: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. С. 320, 321.
- ⁹⁵ Lenient C. La satire en France... P. 425.
- ⁹⁶ Randall L. M. C. Images in the Margins... Fig. 87.
- ⁹⁷ Пселл Михаил. Хронография / Пер. Я. Н. Любарского. М., 1978. С. 94. Dušev I. Théatron-pozoriste: Une problème de l'histoire de la civilisation slave médiévale // Сборник Светозара Радојичича. Београд, 1969. С. 80; Успенский Б. А. Антиповедение... С. 330.
- ⁹⁸ См.: Казакова Н. А., Лурье Я. С. Антифеодальные еретические движения на Руси XIV — начала XVI в. М.; Л., 1955. С. 130, 472.
- ⁹⁹ Лихачев Д. С., Панченко А. М. «Смеховой мир» древней Руси. С. 20, 21. Перерыв новгородского архиепископа Пимена в скомороха, Грозный как бы приобщил его к изнаночному босовскому миру: ведь священнослужителя и скомороха воспринимали как антиподов. См.: Успенский Б. А. Царь и самозванец... Примеч. 25 на с. 221.
- ¹⁰⁰ Randall L. M. C. Images in the Margins... Fig. 84.
- ¹⁰¹ Гвоздев А. А., Пиотровский А. История европейского театра. М.; Л., 1931. С. 432.
- ¹⁰² Champfleury J. Histoire de la caricature au Moyen âge. Paris, 1871. P. 227.
- ¹⁰³ Alexandre A. L'art du rire et de la caricature. Paris, 1892. P. 29–31; Морозов П. О. Минувший век: Литературные очерки. СПб., 1902. С. 44.
- ¹⁰⁴ Bastelaer R., van. Les estampes de Peter Bruegel l'Ancien. Pl. 131; Гершензон-Чегодаева Н. М. Брейгель. М., 1983. Илл. 48.
- ¹⁰⁵ 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. P. 327, 328.
- ¹⁰⁶ 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.
- ¹⁰⁷ Календарные обычаи... Зимние праздники. С. 92.

- ¹⁰⁸ Гуревич А. Я. Проблемы средневековой народной культуры. С. 277, 278, 323.
- ¹⁰⁹ Pächt O., Alexander J. J. G. Illuminated Manuscripts... V. 1. Pl. XIV, 200.
- ¹¹⁰ Гере И.-В. Избранные произведения. М., 1950. С. 583.
- ¹¹¹ Брабич В. М., Плетнева Г. С. Зрелища древнего мира. Л., 1971. С. 10, 27, 28.
- ¹¹² Rudwin M. J. The Origin of the German Carnival Comedy. N. Y., 1920. P. 10.
- ¹¹³ Ibid. P. 11; Календарные обычаи...: Весенние праздники. С. 50.
- ¹¹⁴ Almgren O. Nordische Felszeichnungen als religiöse Urkunden. Frankfurt a/M., 1934. S. 78.
- ¹¹⁵ Владимир Мономах писал свое «Поучение» «сидя на саниах», 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.
- ¹¹⁶ 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.
- ¹¹⁷ Sumberg S. L. The Nuremberg Schembart Carnival. N. Y., 1941. P. 184.
- ¹¹⁸ В Нюрнберге 85 масленичных фарсов-фастнахтшпиелей сочинены народным поэтом и драматургом Гансом Саксом, признанным мастером этого жанра в середине XVI в.
- ¹¹⁹ Schultz A. Deutsches Leben im XIV. und XV. Jahrhundert. Prag; Wien; Leipzig, 1892. H. 2. Abb. 438.
- ¹²⁰ Sumberg S. L. The Nuremberg Schembart Carnival.
- ¹²¹ Ibid. P. 148. Fig. 38.
- ¹²² Maeterlinck L. Le genre satirique dans la peinture flamande. Fig. 118.
- ¹²³ Sumberg S. L. The Nuremberg Schembart Carnival. P. 176—180. Fig. 55.
- ¹²⁴ 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. Пеньковской. М., 1965. С. 189.
- ¹²⁵ 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 силится превратить старуху в юную девушку. См.: Rudwin M. J. The Origin of the German Carnival Comedy. P. 44, 45.
- ¹²⁶ Sumberg S. L. The Nuremberg Schembart Carnival. P. 178, 179.
- ¹²⁷ Гвоздев А. А. Массовые празднества на Западе // Массовые празднества. Л., 1926. С. 27.
- ¹²⁸ Tietze H. Die illuminierten Handschriften der Rossiana in Wien-Lainz. Leipzig, 1911. Abb. 27.
- ¹²⁹ Sumberg S. L. The Nuremberg Schembart Carnival. P. 180—183. Fig. 56.
- ¹³⁰ См.: Хрестоматия по истории западноевропейского театра / Сост. и ред. С. С. Мокульский. М., 1953. Т. 1. С. 112.
- ¹³¹ Sumberg S. L. The Nuremberg Schembart Carnival. P. 147, 148. Fig. 37.
- ¹³² Ibid. P. 147, 148. Fig. 54.
- ¹³³ In: Kaufmann A. Über Thierliebhaberei im Mittelalter // Historisches Jahrbuch. München, 1884. Bd V.
- ¹³⁴ Sumberg S. L. The Nuremberg Schembart Carnival. P. 151—153. Fig. 40.
- ¹³⁵ Brüggemann F. Vom Schembartlaufen. Leipzig, 1936. S. 56.
- ¹³⁶ Ibid. S. 57.
- ¹³⁷ Sumberg S. L. The Nuremberg Schembart Carnival. P. 159, 160. Fig. 45.
- ¹³⁸ Ibid. P. 157, 158. Fig. 43.
- ¹³⁹ Брант С. Корабль дураков. С. 136.
- ¹⁴⁰ Там же. С. 223.
- ¹⁴¹ Sumberg S. L. The Nuremberg Schembart Carnival. P. 160—162. Fig. 46.
- ¹⁴² Ibid. P. 164—166. Fig. 49.
- ¹⁴³ 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. В

- рояние 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.
- ¹⁴⁴ Брант С. Корабль дураков. С. 67.
- ¹⁴⁵ Sumberg S. L. The Nuremberg Schembart Carnival. P. 169, 170. Fig. 50.
- ¹⁴⁶ Ibid. P. 170, 171. Fig. 51.
- ¹⁴⁷ Брант С. Корабль дураков. С. 114.
- ¹⁴⁸ Там же. С. 179.
- ¹⁴⁹ Sumberg S. L. The Nuremberg Schembart Carnival. P. 173—175. Fig. 53.
- ¹⁵⁰ Ibid. Fig. 44.
- ¹⁵¹ 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 C. 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 хронику масленичных увеселений и великопостных дней.
- ¹⁵² Календарные обычаи...: Весенние праздники. С. 73, 74.
- ¹⁵³ Там же. С. 297, 322.
- ¹⁵⁴ Bruegel: Paintings, Drawings and Prints. London, 1975. Pl. 3: 4 (текст).
- ¹⁵⁵ Календарные обычаи...: Весенние праздники. С. 34, 166, 179, 226, 340.
- ¹⁵⁶ Bastelaer R., van. Peter Bruegel l'Ancien. P. 105, 106.
- ¹⁵⁷ Календарные обычаи...: Весенние праздники. С. 179.
- ¹⁵⁸ 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.
- ¹⁵⁹ Календарные обычаи...: Весенние праздники. С. 250.
- ¹⁶⁰ См.: Хрестоматия по истории западноевропейского театра. С. 49.
- ¹⁶¹ Календарные обычаи...: Весенние праздники. С. 40.
- ¹⁶² Фрэзер Дж. Дж. Золотая ветвь. М., 1980. С. 696.
- ¹⁶³ Календарные обычаи...: Весенние праздники. С. 58.
- ¹⁶⁴ Там же. С. 94.
- ¹⁶⁵ Там же. С. 74.
- ¹⁶⁶ 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.



В МИРЕ АНТИНОМИЙ



То я смиренно не подъямлю глаз,
То вместе с бесами пускаюсь в пляс

*Григор Нарекаци.
Книга скорбных песнопений (X в.)*

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 пиришественным столом и в уличном театре «высокий» жанр неотделим от «низкого»: рядом с путами выступали поэты-певцы, прославлявшие «подвиги властителей и жития святых». Непримириемые, 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 разумею 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. Проблемы чувственной радости предосудительны: «Христос никогда не смеялся» (Иоанн Златоуст) ³. Напротив, злорадно хохочут и пляшут бесы и скалятся 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 «смердящей плоти», поощряя благостную «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, предаст 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 смягчению 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 смех ⁶.

С XII—XIII вв. возникла определенная гармония между бестелесным спиритуализмом и расковывающей жизнерадостностью. «Аскетический императив христианства и антиаскетическое настроение общества приводят 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 мировоз-

зрением трубадуров. «В многотонной культуре и серьезные тона звучат по-другому: на них падают рефлексy 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 простымым грехам, заслуживающим снисхождения, подобно шалостям ребенка.



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 мирозерцания, предполагала присутствие в обществе слуг дьявола, отвергавших нормы христианской нравственности. Если устами монаха вещает сам Христос, то языком мима говорит сатана, — утверждал Иоанн Златоуст. В его проповедях осуждение театральных зрелищ бескомпромиссно и по своему логически обосновано. Театральное представление — лишь подражание жизни в ее худших проявлениях. Оно ирреально, иллюзорно 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 средневековья светские зрелища предавали анафеме как «безбожную мерзость». Смирненные 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 повторяются в покаянных книгах. «Отреченные» скоморохи, эти потерянные, ослепленные существа, служат бесовской славе, опутывая жертву «сетями дьявольскими». 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) средневековые унаследовало от времен патристической литературы. Адепты христианства ясно сознавали и подчеркивали языческое происхождение вековых народных обрядов и соблазнов скоморошества. Освященные прадедовской верой дохристианские обычаи продолжали жить внутри монотеистической религии. В представлениях правоверных христиан — приверженцев чисто духовных радостей — языческие культы связаны с обожествлением видимого телесного мира и объектов чувственного восприятия и наслаждения. Действа «антихристовых спешников» — волхвов — были неотделимы от магического мирозерцания, поклонения стихийным силам природы, многобожия. Связь «злых бесовских угодий» с «религией самодовлеющего космоса» (С. С. Аверинцев) сохранялась спустя столетия после христианизации. Следуя ригористическим тенденциям в византийской книжной традиции, русские духовные пастыри именовали «еллинами» всех язычников, а исконные народные увеселения — «еллинскими кощюнами», «обычаями треклятых еллин».

Миниатюра Радзвилловской 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 рпсунке синкретическое шаманское беснование в разгаре. «Супруга дьявола» — плясунья, всплескивая руками, ведет закликательный танец под звуки свирелей, барабанную дробь и в «долони битие». Распущенные волосы придают танцовщице магическую чародейную силу — девицы выпускали их при колдовстве и гадании (табл. 87, 1).

В древнерусском рукописном сборнике свирельники («свирцы») названы «волхвами бесовыми», «слугами антихристовыми»¹¹. «Смеха бегай лихаго; скомороха ... и гудця и свирця не уведи у дом свой глумленья поган есть», — говорится в «Поучении зарубежного черноризца Гергия» (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 произносит не держает, 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

«Вздорные 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 тем богам, дни рождения и праздники которых он справляет» (Лактан-

ний Фирмиан) ¹⁴. Гистрионов, «чтущих темных бесов» (т. е. поверженных фальшивых божеств) и приносящих «жертвы идольские», предавали анафеме как поборников язычества.

Концепция мимов-кумирослужителей, которые упираются «постыднейшими играми в честь богов и богинь» (Августин), разделялась и православной, и католической церковью. Она нашла отражение в северноиспанском искусстве X — начала XII в.: в росписи церкви Сан-Хуан-де-Бои в Лериде (табл. 6, 3), каталонских Библиях (табл. 87, 2) и Апокалипсисах Беатуса (табл. 87, 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 действа» 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 христовых дел. 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 пыльную сарабанду ¹⁷.

На миниатюре Хлудовской псалтири Иисуса осаждают поглавцы (актеры в собачьих масках?) — олицетворение язычников или бесов (табл. 88, 1). В армянских рукописях «дивьи люди» — кинокефалы — фигурируют в качестве чудовищных народов, еще не приобщенных апостолами к евангельскому учению (рис. 25; 26). 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 «Поругания» в западной Болгарии и Сербии (конец XIII—XIV в.) ²¹. С песнями, танцами и

«празднотворием» потешники издеваются над Христом в его предсмертные часы. Во фресковой росписи церкви св. Георгия в Старо-Нагоричино (1316—1318 гг.) в толпе пудеев по сторонам страстотерпца бесчинствуют скоморохи ²². 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 коленопреклоненных фигляра рукоплещут осужденному (XIV в.) ²³. «И, становясь пред ним на колени, насмехались 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 напоминают старонагоричинских ²⁴. Позади воинов, обступивших Иисуса, трубит 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. 88, 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 глумления ²⁶. В настенной живописи костела Троицы в Люблине перед Христом демонстрируют свое искусство акробаты совместно с целым «оркестром», превратившим музыку в орудие пытки (табл. 88, 3) ²⁷. На миниатюре польского манускрипта «Размышления о страстях господних» (около 1530 г.) после бичевания ревом труб оглушают Христа палачи ²⁸.

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 иудеи ²⁹; техникой инструментальной музыки славились мавры из Испании (от них заимствованы некоторые струнные; табл. 43, 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. 88, 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 висящими 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, танцевали ³⁰. Пляски иудеев — излюбленный номер в средневековых религиозных драмах и мистериях (Германия, Испания). В песне «Плач Богоматери» 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, лютях, флейтах ³¹. Тема страстей господних контрастировала с беспашаным весельем играцов.

Со времен раннего христианства отцы церкви всячески поносили «непристойные пляски и телодвижения», «низкие и бесстыдные песни» праздновавшихся 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 I Великому (около 540—604 гг.), в перархии 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». «Детям Венеры» считали музыкантов астрологи³³. На капители в Везеле жонглер с вполгой у пояса играет на рожке. Под игривый мотив гримасничающий демон ласкает нагую женщину — символ вожделения (табл. 89, 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. Волшебные 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. 89, 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 — зловещий персонаж средневековых легенд, выходец из преисподней. Связь сладостных созвучий с пороком *Luxuria* отражена в миниатюре трактата Гвидо Фаба (табл. 89, 3)³⁷.

На капители церкви в Ла-Шез-ле-Виконт «порча и зараза душ» воплощена в фигуре обезьяны на трапедии среди арфистов (табл. 90)³⁸. На другой капители вилепст аккомпанирует акробату. Женщина, оседлавшая дракона, персонифицирует сладострастие (табл. 90)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. «Пенитенциальный 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. 91, 1)⁴². Изголовьем служит огром-

ная 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-клов, 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-чародеи

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, «присущих» 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, преодолевшие 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 накликало зло любое.
Мог он с призраком сразиться,
Черту заступить дорогу⁴⁴.

«Всем скорбям знатоки» не только преграждали путь нечистому и изгоняли его, но, по распространенным поверьям, охотно заключали с ним союз. Чудодейственными заклятиями 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 закланной 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 встед за музыкантом к реке Везер, где и утонули. Но когда горожане отказались заплатить чужеземцу, тот снова заиграл. Завороженные роковой мелодией толпы детей пошли за «крысоловом» по направлению к горе, расположенной возле Хамельна, где бесследно исчезли навсегда⁴⁵.

«Яко труба собирает вое, молитва же творима собирает ангеле божия, тако же сопели и гусли собирают около себе бестудныя бесы; держаи в сласть сопельника чтеть 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 от бога, трубами и скоморохами, гуслими и русалиями» (1068 г.)⁴⁷.

Во французском Легендарии чаровник-трубач вызывает крылатого дракона с рогами, как у беса (табл. 91, 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, оболыщали неофитов, накликаая 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. 91, 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. 92, 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 — негрятянка. 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 негрятянки 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. нижнесаксонским 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 родственные явления. По их мнению, подпольная антицерковь («школы нечестивцев»), имевшая строгую организацию со своими требованиями, 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 фокусни-

ка на картине из Сен-Жермен-ан-Ле (табл. 30, 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, предавших души сатане, отражено в изданной Иеронимусом Коком в Антверпене гравюре по рисунку Брейгеля Старшего «Падение мага Гермогена» (табл. 92, 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 слышит“. 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 блаженно-го 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. 93, 1). Выходцы из преисподней устроили в келье отшельника скоморошью потеху. Главный искушитель, что «светился ярче всех», в человеческом облике 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 имущи»).

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 годы XI в.)⁵⁹. По Москве ходили слухи о бесах, скоморошничавших над телом Лжедмитрия: «И как лежащу 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 игралища: 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 того 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 кающийся монах рядом с ним окружены полчищами демонических существ. Справа от них бес-музыкант пытается завлечь подвижника соблазнительной мелодией (табл. 93, 2)⁶³.

Исконного «врага рода человеческого», извечного искушителя, отца лжи и всех пороков отождествляли с фиглярю. В поэме Готье де Куэнси о чудесах Девы Марии (написана между 1218 и 1227 гг.) дьявол пришел на службу к одному богатцу 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 избрал 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 нетвердых 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 — «срачивина 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 «ужею единым» — веревкой, которую тащит черный бес Лазирон. 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, возложше 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) пзображен целый дьявольский ансамбль, причем злоешие 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 пзобретательные в своих кознях, обожали музыку. Она пленяла слушателей, навеивая им «бесовские мечтания», «искушая на блуд» и злодейства. Лукавые принимали личины веселых скоморохов, чьи «наушения» заводили на кривые дорожки. Диаболическое 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 кантату⁷¹. 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, зловещее 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, «гнузность» — свиньей⁷². 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 волка⁷³.

«Зломудрый враг» оборачивался «нечистым» козлом: на рельефе из Нотр-Дам де ля Регль он играет на арфе (табл. 94, 1)⁷⁴. На капители центральной столба крипты в Кентерберии козел-флейтист, ипостась дьявола, оседлал дракона. Ему вторит на виоле демон с бараньей головой, большими крыльями и женскими грудями (табл. 94, 2)⁷⁵. В античной мифологии баран связан с Дионисом; в христианской иконографии он служит атрибутом Синагоги⁷⁶. На капители церкви в Амбуазе козел с флейтой (персонификация демона похотливости) наигрывает акробатке; рядом изваян сам князь бесовский (табл. 100, 2)⁷⁷. В виде козла сатана искушал св. Антония⁷⁸. 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 пни⁷⁹.

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 Ключи диaboлическое создание со свиной харей извлекает звуки из смычкового инструмента (табл. 94, 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 верховное животное колдунов и ведьм. Самых 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, быка⁸². По сообщению

ключийского аббата Петра Достопочтенного (XII в.) перед неким человеком предстал лукавый с непомерно вытянутым свиным рылом⁸³.

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 мужина (табл. 94, 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 головой⁸⁵. Черти искушали пещерника Исакия под видом вола, медведя, жабы, мыши и «всяк гад»⁸⁶.

Изоцренной и тонкой соблазнительницей считалась притворщица-лиса — воплощение сатанинского коварства и лицемерия. Лиса играет на трубе в сцене сбора винограда в инициале кентерберийского манускрипта (табл. 95, 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 скomorошьем (?) колпаке. В пасти чудовища рыба — символ христианской души, которая пала жертвой обманной музыки. Лиса с дудкой, стоящая на драконе, образует вторую мачту буквы (табл. 95, 2)⁸⁹. Инфернальные трубные звуки сподвижников Люцифера, сбивая с пути истинного, влекут в преисподнюю. На капители в Кентерберии зверь, похожий на лису или волка, играет на флейте (табл. 94, 2). Как бессердечный волк убивает овцу, так сатана — душу (Ин., 10, 12).

Иногда демонические музыканты аккомпанируют своим приятелям — жонглерам (табл. 89, 2). На капителях церкви в Кэно между поводами обезьяны и скупцом, увлекаемым демоном, выступает трио прислужников князя тьмы: осел, лев-флейтист и сатир с флейтой Пана (табл. 95, 4)⁹⁰. Под видом ослов злые духи являлись Фаусту («Народная книга о Фаусте». 1587 г.)⁹¹. В средневековые 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 хвост⁹². По словам писателя второй половины XII в. Вальтера Мапа (Англия), следует верить Августину и прочим отцам церкви, что Церера, Вакх, Пан, Приап, фавны, сатиры, силваны, 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. 95, 3)⁹⁴. В резбе клиросного сиденья Кельнского собора приверженный к музыке ненавистник рода человеческого принял облик зловещей ночной твари — вольтника с перепончатыми крыльями летучей мыши (табл. 95, 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. 95, 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.) премудрость царя Соломона, который сполна изведаль мирские наслаждения и осознал их тщету, контрастирует с безумным весельем бесов и их прихвостня-акробата⁹⁷. 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 рассудок моряков» (Данте. Чистилище, песнь XIX). Рассказывая об Одиссее и сиренах, проповедники поясняли, что под тремя сиренами следует разумеать Любостяжание, Высокомерие и Сластолюбие. На капители нартекса церкви в Везеле (первая половина XII в.) сирена играет на виоле, а завлекаемая в пучину жертва затыкает уши и глаза, дабы избежать сил чарования⁹⁸. Латинский «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 «Физиологом» бестиарии (средневековые трактаты о животных) присоединяют пространную морализацию о вреде театральных зрелищ. Лживая прелесть музыки и песен сирен неудержимо влекла к духовной гибели.

На миниатюре английского Бестиария второй четверти XIII в. птице-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. 96, 1). В готическом искусстве находим множество вариантов «сиреноподобных» мужских и женских гибридов. У соблазнительниц миловидные женственные лица. 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. 13 159) изгибы дельфиного хвоста сирены образуют инициал «D» к псалму 13 («Сказал безумец в сердце своем: „нет бога“»). Следовательно, нежные напевы сирены-дьяволицы уподоблены безбожью¹⁰³.

Сравнение сирен с профессиональными развлекателями, особенно с падшими женщинами-жонглередами, 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). «Polycraticus de musica») ¹⁰⁴.

В иконографии развлечения сирен сродни выступлениям жонглеров. Они бражничают, играют на музыкальных инструментах и пляшут под их звуки (табл. 96, 1, 2)¹⁰⁵, исполняют сложные цирковые номера. Во фламандской Псалтири XIII в. юноша с рыбьим хвостом балансирует копьём на подбородке (табл. 96, 3)¹⁰⁶. В «Псалтири Тенпсона» на рыбьем хвосте сирены, кормящей грудью младенца, резвится дрессированная обезьяна (табл. 96, 5)¹⁰⁷.

В готическом искусстве сирены-музыкантши часто веселятся в компании полукентавров-менестрелей. Иногда химерические музыканты посят конические колпаки (табл. 96, 4).

В росписи костела в Мерониках 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. 96, 6)¹⁰⁸. В инициале Бrevиария из Арраса сирены играют на струнных, а на нижнем бордюре исполнителя на виоле слушают лев и собака (табл. 97, 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. 97, 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. 97, 3)¹¹¹.

В грузинской поэме «Сибиллани» (первая половина XVII в.) описана дворцовая пантомима (сахиоба). Под звуки оркестра и хора давали представления актеры в масках диких зверей, рыб, пресмыкающихся. Певица, ряженная 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 двоядушных 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. 98, 2). Оркестр крылатых «антропоидов» вписан в растительные завитки на полях «Бревиария любви» Эрменгау (табл. 98, 1). В промежуточных завитках охотничьи собаки преследуют зайцев — намеки 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. 98, 3)¹¹⁵. Во фламандском Бревиарии (табл. 99, 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. 5, 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 танцующий (?) кентавр. Судя по его позе, ювелир видоизменил романский мотив кентавра — охотника на оленя — воплощение духа соблазна, поражающего неосторожное сердце¹¹⁸. На рельефе скамьи хора Кельнского собора изображен кентавр-флейтист с ручной обезьяной на крупе (табл. 99, 2)¹¹⁹. В «Бревиарии любви» скачущий кентавр-вольтер с головой лысого старика и львиным туловищем противостоит Богородице — заступнице за своих верных (табл. 99, 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 трубача герольда¹²⁰.

Жонглеры в преисподней

Веселье. Упиваюсь пением и игрой на струнных орудиях
Рассудок. Ах, насколько прекраснее уливаться слезами и
воздыханиями!

Ведь лучше в слезах готовить себе веселье, чем в
веселье — стоны

Петрарка. Лекарства от превратностей судьбы

В пособии по богословию «Светильник» («Элуцидарий». Около 1100 г.) теолога Гонория Августодунского (Отенского) приведен примечательный диалог. На вопрос ученика: «Есть ли надежда спасти душу у 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 гуслиницы, и смычницы, и смехотворцы, и глумословцы отыдут в плач неутешный» (слово Палладия Мниха «О втором пришествии Христове») ¹²². «Скоморохи и их дело, плясание и сопрокляты», — 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 воспотешивала ¹²⁴.

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 выются над ними, возвещая об ужасах загробного мира. «Слезы и рыдания» на том свете ждут и молодых красивых женщин, которые водят хоровод. Одна из них держит у горла нож, в отчаянии готовясь покончить с собой ¹²⁵. На иконе «Страшный суд» XVII в. (Музей украинской культуры в Свиднике, восточная Словакия) адским мучениям подвергнуты музыканты с воляркой и смычковым инструментом ¹²⁶. На русских народных картинках по подлинникам XVII в. плясунов изображали подвешенными за пуп ¹²⁷. Лубок со сценой истязания бесами грешника, игравшего в угоду дьяволу, поясняет надпись: «И рече сатана: любил еси в мире различные потехи, игры; приведите ему трубы трубочей. Беси же начала ему во уши трубить в трубы огненные; 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. Беспашанно веселые черти-музыканты резвятся в аду, как непутевые скоморохи (табл. 55). На капители церкви Сен-Дени в Амбуге акробатке аккомпанирует демонический козел-флейтист (табл. 100, 2). Рядом с козловидным духом изваян сатанин — изобретатель и распорядитель танцев. По другую сторону танцовщицы помещен крылатый дракон, который воплощает зло во всех его формах. Плясунья выступает в самом устрашающем окружении. Прельстная концентрация нечистой силы подчеркивает преступность ее деяний. В композиции «Страшный суд» на тимпане церкви в Конке дьявол-арфист вытаскивает клешнями язык у осужденного за «срамословие»: это может быть жонглер, лжесвидетель или клятвопреступник (табл. 100, 1) ¹²⁹. «Истребит господь все уста льстивые, язык велеречивый» (пс., 11, 4). Скульптура тимпана проникнута эсхатологическим умонастроением, характерным для романской скульптуры. Мрачные картины жестоких мучений, легко возбуждали в прихожанах страх перед загробным воздаянием. Как повествует популярная легенда, счастливо удалось избежать гедонизма огненной франкскому королю Дагоберту I (ум. 638 г.). Это был добрый и преданный церкви государь, но азартный гуляка, а ведь даже лицемерие игрищ почитали тяжким прегрешением. Награждая пинками душу короля, черти перевозили ее на лодке в кратер Этны (по унаследованному от античности поверью жерла сицилийских вулканов вели прямо в ад). Но здесь святые Дионисий, Мартин и Маврикий, церквям коих король при жизни пожаловал многие владения, бросились с рай-

ских высот, разогнали зловещий corteж и перехватили душу усоншего¹³⁰. Это сказание представлено в трех регистрах на гробнице Дагоберта в Сен-Дени (табл. 100, 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,



Рис. 43. Гусан, опутанный змеей

Инициал. Евангелие. Киликия, 1287 г. Миниатюрист Торос Рослин (Ереван, Матендаран, № 197, л. 296)

предтеч безбожных законов дьявольских и богоборцев и врагов всякой праведности»¹³² подвергнут особой разновидности адских терзаний. По Гонорию Августодунскому («Элucidарий»), третья казнь — это бессмертные черви, или змеи и драконы, страховидные, ужасно шипящие, которые обитают в огне, как рыбы в воде¹³³. 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. 43)¹³⁴. Армянские миниатюристы рисовали подземное царство полным змееподобных червей, обвиняющих тела обреченных¹³⁵.

«Пагубные и пустошные 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 плясуну и гуслиарю опутаны сложной плетенкой, в чем можно усмотреть проявление простонародных суеверий (табл. 100, 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 германцев¹³⁷. Вера в эффект чудодейственных узлов как телесных и духовных пут сохранялась в средневековье¹³⁸. Объяснение хитросплетений на скоморохах и чудовищах в книжном теологическом орнаменте XIV в. как магического средства нейтрализа-

ции 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 ритонном 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 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 Симеон, 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 трактате «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-ренегатам»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. 101, 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 принадлежность 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 служаки 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 впилась змея. Черная рептилия обвила кольцами другого потерявшего сознание грешника, приковав его к грифу лютни, как к позорному столбу. Ее маленькая змеинная 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 мистической лягушки. Трубными звуками молодые люди в хоре поражены, как ударом молнии. Один из них лишился чувств, другие, заткнув уши, в раскании пали на колени: невыносимый шум напомнил им об excessах 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 верш органиструма 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 темя. 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 превращений, а также сосуда, заключавшего составные части философского камня¹⁴⁹.

Под лютней лежит раскрытая нотная книга. В качестве хормейстера выступает «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 вызвала 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 церквях 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, мальчики пищат дискантом, часть хора ревет тенором, кто-то лает не в такт, мычат, как быки, вместо альты, скрипят зубами 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 воронов. Проглоченные падают в клоаку через пузырь, помещенный под престолом.

Выше при мерцающем свете адского огня обреченные, сопровождаемые чертями, церемонно прогуливаются попарно вокруг гигантской красной волынки. Среди проклятых, оглушаемых фальшивыми аккордами, придворная дама в платье со шлейфом фланирует вместе с кавалером (табл. 101, 2)¹⁵¹. Волынка 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 лжетелу, 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 пререальное сгнившее «дерево-человек», адский эквивалент древу жизни, — символ души, истощенной грехом, образ вырождения, распада и смерти. Внутри разбитого яйца разместился inferнальный постоянный двор. Над ним водружена вывеска — флажок с изображением эротической эмблемы — красной волынки. 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 волынки на диске, окруженном острыми шипами. Полая внутри волынка 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. 101, 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 инстинкты, 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 наизуоборот) в его творчестве выступает как ритуализированное нарушение этических и сакральных запретов, разгул оргиастических култов. В кошмарных видениях художника снимаются все дистанции между человеком и миром духов.



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» ¹⁵⁴.

Если буффон все же попадает в ад, он причиняет там столько вреда, что сам князь тьмы вынужден его изгнать. В старофранцузском фавле «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 ¹⁵⁵.

«Веселие угодно богу»

В новгородской былине «Вавило и скоморохи» (XVI в.?) скоморохи названы «святыми людьми» («не простые люди-те, святые») ¹⁵⁶. 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 вещает: «Тебя бог наградил, Вавило-скоморох. Ты будешь, Вавило-скоморох, голубиный бог» ¹⁵⁷.

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 ¹⁵⁸.

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. 102, 1) ¹⁵⁹. Перед праздничным столом, за которым пируют Фома, новобрачные и их гости, изогнулась колесом акробатка. Угадав в прищельце божьего посланника, она пляшет в его честь. Рядом собака приносит в пасти руку растерзанного львом виночерпия, осмелившегося поднять руку на апостола ¹⁶⁰.

Уже в XIII в. Фома Аквинский, авторитетнейший представитель ортодоксальной этики, проповедовал терпимость к человеческой жажде развлечений: «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 находясь 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») ¹⁶¹. 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 божьей славе. 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 ¹⁶². 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 рая к танцам и т. д. ¹⁶³

Жонглеры и их общества кичливо вели свое происхождение от библейского Давида-арфиста и имели святых патронов. Судя по былинке «Вавило и скоморохи», русские потешники прибегали к покровительству святых Космы и Дамиана. Французские объединения жонглеров и мещан-стрелов 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 Диоклетиане¹⁶⁴. Братство св. Юлиана, основанное в начале XIV в., содержало собственную больницу для музыкантов и перков, посвященную св. Генезию. Уже в 1288 г. в Вене возникло сообщество музыкантов под эгидой св. Николая¹⁶⁵. Покровителем жонглеров, в особенности танцоров, почитали св. Вита.

Жонглеры Богоматери

Ноги пляшут, очи плачут,
«Жонглер Богоматери»
(XIII в.)

Култ Богоматери, уходивший 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. 102, 2)¹⁶⁶. 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 верить 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.	Пусть кто меня и презирает,
Я лучшие из номеров	Я большим славить не умею.
Тебе как дар мой принесу;	Но все — тебе, все, что имею
Пройдусь, подобно колесу;	И, ноги вскинув, танцевать
Ты узришь за скачком скачок,	Стал на руках он, призывая
Какие делает бычок,	Не престава я милость Девы ¹⁶⁷ .
Когда пред матерью играет.	

Увидев диковинное зрелище, настоятель и монахи сочли его кощунством, но стали свидетелями великого дива. Когда измученный таинством упал у подножия алтаря, чтобы отдышаться, свод капеллы раздался и с небес спустилась осиянная светом Мария с кортежем ангелов. Она подошла к жонглеру, 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 руках (табл. 102, 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 музыканта¹⁶⁸. 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 пилигримы¹⁶⁹.

На миниатюрах «Кантис 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. 102, 3)¹⁷⁰.

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, напоминающей сладкоголосого Давида-арфиста на выходных листах греческих Псалтирей (табл. 102, 4)¹⁷¹. Гудошник носит головной убор византийских руководителей церковного хора — демествеников. Слева от «христианизированного» 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.)¹⁷². 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 «кощунщика» отсодили руки и ноги. После чистосердечного раскаяния Анта всепрощающая Богородица исцелила его. Возвративший здоровье скоморох стал воспевать свою избавительницу. Идею 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 затупеваны. Как и в западных ле-

гендах, 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 скомороча в систему богослужебных гимнов»¹⁷³.

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 менестрель¹⁷⁴. 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 башмак¹⁷⁵.

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»¹⁷⁶. 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 миловидные 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 игроки на арфе, жонглеры и короли нашего мира»¹⁷⁷.

Жонглеры и жонглерессы — неперемненные участники изысканных утех при дворе Бога любви. Музыка выступает как гармоническое и гармони-

зирующее 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 сотканые 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. 103, 1)¹⁷⁸.

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 впоследствии утраченной. В книжной миниатюре Орфей предстает не носителем слова господня, как в раннехристианском искусстве, а светским музыкантом с виолой, восславляющим поэзию и красоту дольного мира. Жену Орфея нимфу Эвридику, изображенную в виде знатной дамы, выводят на землю из огнедышащей пасти Люцифера-Плутона два безобразных демона (табл. 103, 2)¹⁷⁹. Эвридика, покинувшая царство теней, — идеал женской красоты трубадуров: она высока и стройна, у нее гибкая нежная шея, округлые плечи и белокурые волосы.



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)¹⁸⁰. Считали, что благонравная 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 нрав-

ственную и безнравственную, святую и запрещенную музыку (*Musica Sacra* и *Musica prohibita*). Величественная строгость литургии, звуки органа, воспевавшего любовь к богу, враждебны мирскому сатанинскому пению «безбожной толпы», экстатическим 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 священное¹⁸¹.

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)¹⁸². По Рабану Мавру, танец — выражение набожности, ибо «прыгать из 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. 44, 2). Сам царь Давид «с восклицаниями и трубными звуками» «скакал из всей силы пред господом» при перенесении ковчега завета (2 Цар., 6). В рукописи XIII в. из Государственного музея Грузии он представлен исполнителем народных грузинских танцев¹⁸³. В «Кантигах святой Марии» Альфонс X восхваляет Богоматерь гимнами с музыкой и хороводами (табл. 40, 1)¹⁸⁴. На миниатюре «Псалтири королевы Марии» (л. 229) музицирующий ангел, воплощение гармонии божественной любви, ведет нескольких святых в сакраментальной фантоме¹⁸⁵. 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»¹⁸⁶.

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 умеренностью 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.)*¹⁸⁷.

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.)¹⁸⁸.

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. Солист в ансамбле струнных и духовых инструментов (табл. 6, 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.)¹⁸⁹. Апотропеическая проникновенная музыка пророка и мыслителя отвращала от низменных темных страстей и влекла к вечности. Его псалмопевец возвестил народам пришествие Спасителя. Инструменты Давида — кифара, лира, псалтирь — символизировали тело Христово (*corpus Christi*), а сильно натянутые струны — Иисуса, распятого на кресте¹⁹⁰. 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 Диадох (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»¹⁹¹. Псалтирь являлась книгой заклинательной, ограждавшей от злых демоических 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. 103, 3)¹⁹². В английской Псалтири начала XIV в. вместе с клириком-вокалистом ликуют трубач, барабанщик с флейтой, виелист и игрок на псалтири (табл. 103, 4)¹⁹³. В северофранцузской Псалтири (1210—1220-е годы) 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»¹⁹⁴. Иногда в адорации божеству: «Все дышащее да хвалит господца!» (пс. 150, 6) — участвует хор причудливых химерических творений¹⁹⁵. Французский проповедник Мишель дю Прессуар (ум. 1302 г.) объявлял мастером игры на кифаре самого

Христа¹⁹⁶. Ему вторил Эразм Роттердамский:

Песнь запевает небесную он, на земле мы земные
С голосом слабым сольем в ликование земные органы.
Пусть он на лире играет, а наш тронет звучные плектры;
Тот пусть поет под кифару, наш — тронет дрожащие сестры.
Здесь пусть грянет дыханьем труба, там — пусть чередует
Нежная флейта приятный напев для триумфов владыки.

*Эпическая песнь о пасхальном торжестве...*¹⁹⁷

Средневековые художники буквально передавали вещи видения Апокалипсиса: музицирующие старцы выполняют священническую роль в великом небесном богослужении (табл. 104, 1)¹⁹⁸. Их игра («новая песнь») означала приход новой эры — обновление мира Евангелием¹⁹⁹. В рукописях Апокалипсиса нередки сцены поклонения агнцу на горе Сион с «гуслистами, играющими на гуслях своих» вокруг его престола (Откр., 14, 1–3). Сонмы праведников со струнными инструментами поют победную «новую песнь», которую Христос явит земле²⁰⁰. С апокалипсической темой пророков-музыкантов, возвещающих пришествие бога, связана многофигурная композиция капители двойной колонны из Бошвервеля. В ансамбль из 12 исполнителей входит акробатка. Часть музыкантов напоминает старцев Апокалипсиса: они в коронах и мантиях, застегнутых аграфом (табл. 104, 2)²⁰¹. В инициалах пророческих книг Библии с музыкальными инструментами изображали пророков²⁰².

Хотя инструментальную музыку практически исключили из торжественного ритуала церкви (за исключением «богодухновенного» органа и набора колокольчиков), но отношение к ней не было однозначным. Ведущие теологи ее и порицали²⁰³, 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 вызвали благочестивые чувства (гlorификация Христа и девы Марии ангельскими хорами, «оркестры» паря Давида, апокалипсических старцев и праведников). В другой связи те же инструменты послушно служат демоническим козням. Неутешительная 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, уводят 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»²⁰⁴.

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 — атри-

буту 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, твое 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»²⁰⁵. У Босха в «Искушении св. Антония» клюв-бомбардон птицевидного демона можно ассоциировать с фригийской флейтой, принадлежностью разнузданных малоазиатских мистерий в честь Кибелы — Великой Матери богов (табл. 92, 1)²⁰⁶.

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 резбе 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 сладкоголосные виолы²⁰⁷.

По средневековым поверьям, дьявол охотно пользуется волынкой, которую сам же и изобрел. В Бревиарии из Генга волынщик со звериными лапами и хвостом аккомпанирует танцовщице. Выше, возле инициала, сидит заяц (табл. 99, 3)²⁰⁸. Во фламандской Псалтири у игрока на волынке выросли оленьи рога, между которыми заяц ищет спасения от гончей собаки (табл. 104, 3)²⁰⁹. 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 уз²¹⁰. В куртуазной эпике и народных песнях охота на оленя, зайца и птицу — образ сватовства²¹¹.

Воплощением себялюбия являлась грациозная дама с гребнем и зеркалом — аксессуарами тщеславия и суетности. Она расчесывает волосы под забористую музыку волынщика (табл. 104, 4)²¹².

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 чело-век в одежде горожанина ведут обессиленного Антония в его хижину, фантом в виде человеческой головы на лошадином крупе с крыльями, надув щеки, дует в волынку²¹³. 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 падает перчатка — эмблема «руки правосудия». В правой части картины, в мехе огромной распорогой волынки, устроились лютнист и его слушатели²¹⁴.

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 похоронам²¹⁵.

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, и всякие гуденные бесовские сосуды, и тыб те бесовские велел выпимать, и, изломав те бесовские игры, велел жечь» (грамота в Белгород. 1648 г.)²¹⁶.

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. 105)²¹⁷. В верхнем регистре Давид-арфист с музыкантами слицетворяет гармоничного божественного макрокосмоса. В нижней зоне ему противостоит дьявол с бочоковидным барабаном, громоханы которого привело в неистовство танцоров, акробатов, музыкантов с виолой и слонфантом. Варварские напевы неотделимы от святотатственных утех, внушенных нечистым. По тому же принципу контраста построена композиция инициала «В» к первому псалму в английской Псалтири (табл. 104, 5)²¹⁸. 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 иславленной музыкой «совета нечестивых» («Блажен муж, который не ходит на совет нечестивых» — пс. 1,1)²¹⁹. Очевидно, иллюминаторы, изображая «наигрыша бесовские», вспоминали о «безбожных» гистрионах, о ряженых 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. 106, 1)²²⁰. Небесные мелодии псалмопевца призваны нейтрализовать воздействие «посюстороннего» мира, далекого от святости. Ловушки и опасности, подстерегающие в нем смертных, показаны в аллегорических сценах 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 вольтыжник и акробат противопоставлены благочестивому автору псалмов в инициале «В». В верхней петле буквы он играет на арфе, в нижней — повергает надменного Голиафа (табл. 106, 2)²²¹. В инициале «С» «Peterborough Psalter» («Воспойте господу новую песнь» — пс. 97,1)

четверо монахов поют по нотам, лежащим на пюпитре. На полях страницы вольтыжник удерживает равновесие на плечах плясуньи. Суетным развлечением привержена и дама, которая держит клетку с птицами²²².

Нередко в инициалах видим исполнителя на карийоне (набор колокольчиков) — традиционная персонафикация искусства музыки, устремленной к небесам. В одном случае ему противопоставлены вольтыжник с лапами и выпинающая ему гротескная дама (табл. 106, 3)²²³. В сходной по смыслу комбинации чувственную мелодию воплощают светские музыканты и танцовщица (табл. 106, 4)²²⁴.

Пляски по наущению дьявола

Тимпаны, лютни, арфы и кифары
Их горячили, и сплетались пары
В греховой пляске. Всю-то ночь игра,
Еда и винопитие 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.)²²⁵.

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 Ленинграде, 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 помыслию 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 соблудит?!
На танцах сверх обычной меры
Нас тянет в дом мадам Венеры.
Амур нас дразнит, шлепают,
И добродетели кажут!²²⁶

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 гон застолью. Подобно жонглерам, они занимают непочетные места по концам стола (табл. 107)²²⁷. 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 помельче подносят чаши с кушаньями. В сцене пляски дьявол выполняет роль ведущего кароль; его рогатый напарник с флейтой и барабаном замыкает цепь танцоров

(табл. 108, 1) ²²⁸. 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. 107).

Дьявол и сам великолепный танцор. Хромой Бес из повести Луиса Велеса де Гевара похвастается, что изобрел сарабанду, чакону и многие другие танцы ²²⁹. Аскеты-визионеры якобы видели, как черти участвовали в хороводах молодежи, опутывая ее своими чарами ²³⁰.

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 Иллеем. 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 юнoshi и девушки под звуки флейты и барабана пляшут фарандолу (табл. 108, 2) ²³¹. 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. 87, 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 Brunsvicensis. 1203 г.) ²³². 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 ²³³. Иногда под ногами танцующих обрушивался пол, или их охватывало пламя ²³⁴. В дни церковных торжеств кощунственные увеселения влекли за собой немедленную расправу. 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 года ²³⁵. На Руси одна из самых злых лихорадок называлась «плясавица»: если она вселится в человека, ему уже не избежать гибели ²³⁶. В композиции «Триумф смерти» скелет расстреливает танцоров из лука, а демоны низвергают их в огненную пасть ада ²³⁷. Пословица «танцевать у виселицы» легла в основу картины Питера Брейгеля Старшего «Сорока на виселице» (1568 г. Дармштадт, Музей земли Гессен). Танцы крестьян под музыку волынищика воплощают бездумное, ребяческое веселье людей, которому не может помешать даже страх перед виселицей.

«Кошуну» с пьянством, «смехотворением и плясанием» обличало русское духовенство. В исповедных вопросах неизменно упоминаются игри-

ща — «бесовские угодия»: «Или плясал еси на пиру. Или на позоры ходил еси» ²³⁸. «Идеже есть плясание — тамо есть сатана» (митрополит Даниил. XVI в.) ²³⁹. Лубочная картинка «Трапеза благочестивых и нечестивых» (первая половина XVIII в.) ²⁴⁰ находит параллель в наставлениях «Домостроя» (гл. 15): «И егда ядяху со благодарением, и с молчанием, или с духовною беседою, тогда ангели невидимо предстоит и написание дела добрая... И аще начнут смрадны и скверны речи и блудны, и срамословие, и смехотворение, и всяко глумление, или гусли, и всяко гудение, и плясание, и плескание, и всякия игры бесовския, тогда якоже дым отгонит пчелы, такоже отыдут ангели божия от тоя трапезы и смрадныя беси предстанут» ²⁴¹. На той же гравюре чинную трапезу праведных благословляет ангел, а на пиру «празднотворцев» под его горький плач резвятся черти с крестами.

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. Pl. 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 *Фрейденберг 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.* Стевописите в Иваново. София, 1965. Ил. 39; 40.

²¹ *Панайотова Д.* Болгарская монументальная живопись XIV в. София, 1966. С. 50.

²² Средневековые фрески 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. T. 1: Malarstwo i rzeźba. Pl. 4; 5.

²⁸ *Rozanow Z.* Sredniowieczna ikonografia musyczna // Musica Medii Aevi. Kraków, 1968. T. 2. S. 111. Pl. 36.

²⁹ В византийской агиографической литературе бес иногда являлся в облике иудея. См.: *Рязановский Ф. А.* Демонология... С. 51.

³⁰ *Sorell W.* The Dance 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. T. 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. Pl. 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 стиля. 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. G. 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; Lennep 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 свиной Босх изобразил Сатурна, «ведавшего» начальной — «темной» и гнилой — фазой алхимического процесса. См.: Lennep 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 бесовственным
Рукоплескать, плясать, скакать в иступленьи,
И сам беснуюсь в чаду дьявольского разгула.
- Григор Нарекаци. Книга скорбных песнопений / Пер. Л. Муля. 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 протопопа 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 Boase 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-Безбородко. 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. 1. С. 343—345.
- ⁶⁸ Веселовский А. Н. Разыскания... С. 207. См. также: Рыбаков Б. А. Русалии и бог Симаргл-Перенплут // СА. 1967. № 2.
- ⁶⁹ Розов Н. Н. Музыкальные инструменты и ансамбли в миниатюрах Хлудовской (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 Зотова 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. T. 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. T. II, pt. 1. P. 60.
- ⁸⁴ Junyent E. Catalogne romane. Paris, 1961. T. 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. Беса 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. I.], 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. T. XIX. P. 63.
- ¹⁰⁰ Pächt O., Alexander J. J. G. Illuminated Manuscripts in the Bodleian Library. Oxford, 1973. V. 3. Pl. XXXII. 371b.
- 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 misica nel Medioevo. Firenze, 1960. Ill. 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. Ill. 36.
- ¹¹² Джанелудзе 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... Ill. 35; Buchthal H. A Note on Islamic enameled Metalwork and its Influence in the Latin West // Ars Islamica. Michigan, 1946. V. XI/XII. Ill. 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 Каракозов С. Българският театър. Средновековие. Ренесанс. Просвещение. София, 1972. С. 141. Обр. 75.
- ¹²⁶ Tkáč Š. 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 католика V в. Иоанна Мандакуня. 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. М., 1952. 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. Лишним всякого основания представляется мнение Н. К. Голейзовского, который усматривает в гуслярах и пирующих танцорах новгородских инициалов символы душ праведников и святых, а в мотиве «унизчества» — 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 Лисицян С. Старинные пляски и театральные представления армянского народа. Ереван, 1972. Т. 2. С. 262. Табл. LXVIII, I.
- ¹⁴⁴ См.: Там же. Табл. LXIX, I.
- 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; Lennep 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, наделавшей соответственными качествами людей). Его тело разрушено изнутри, что означает хаос, свойственный первичной материи до ее трансмутации. Волынка напоминает об алхимической реторте с изогнутым горлышком — намеком 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.: Lennep J., van. Alchimie... P. 328.
- ¹⁵³ Mirimonde A. P., de. Le symbolisme musical... P. 45. Fig. 51.
- ¹⁵⁴ Лесков Н. С. Полное собрание сочинений: В 12 т. СПб., 1897. Т. 10. С. 209.
- ¹⁵⁵ Фаблио: Старофранцузские повеллы / Пер. С. Вышеславцевой и В. Дынник. М., 1971. С. 341, 342.
- ¹⁵⁶ Новгородские былины / Изд. подгот. Ю. И. Смирнов и В. Г. Смолицкий. М., 1978. С. 302—304.
- ¹⁵⁷ Сказки и предания Самарского края / Собраны и записаны Д. Н. Садовниковым. СПб., 1885. С. 289—291. № 98.
- ¹⁵⁸ Гальковский Н. М. Борьба христианства с остатками язычества... С. 316.
- ¹⁵⁹ Oursel Ch. L'art de Bourgogne. Paris; Grenoble, 1953. Fig. 120.
- ¹⁶⁰ Mâle E. L'art religieux du XIII-e siècle en France. Paris, 1923. P. 304—306.
- ¹⁶¹ См.: Идеи эстетического воспитания. С. 293.
- ¹⁶² Цветочки Франциска Ассизского. М., 1913. С. IX, X, XX; Menendez Pidal R. Poesia juglaresca y origenes de las literaturas románicas. Madrid, 1957. P. 71, 72.
- ¹⁶³ Ibid. P. 8; Сперанский Н. Очерки по истории народной школы в Западной Европе. М., 1896.
- ¹⁶⁴ Веселовский А. Н. Разыскания... С. 149; Vogt A. Le théâtre à 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 театральные представлениях». См.: Петросян Э. Х. Некоторые театральные образы в средневековых армянских миниатюрах // Историко-филологический журнал. Ереван, 1966. № 4. С. 268.
- ¹⁶⁵ Browe S. J. Die kirchliche Stellung der Schauspieler im Mittelalter // Archiv für Kulturgeschichte. Leipzig; Berlin, 1928. Bd 18, H. 3. S. 254, 255.
- ¹⁶⁶ Bédier J., Hazard P. Histoire de la littérature française illustrée. Paris, 1923. T. I. P. 57.
- ¹⁶⁷ См.: Хрестоматия по истории западноевропейского театра / Сост. и ред. С. С. Мокульский. М., 1953. Т. 1. С. 51, 52 / Пер. С. Пинуса.
- ¹⁶⁸ Bédier J., Hazard P. Histoire de la littérature française. P. 57.
- ¹⁶⁹ См.: Иванов К. А. Трубадуры, труверы и миннезингеры. Пг., 1915. С. 100—103.
- ¹⁷⁰ Guerrero L. J. Miniatura gótica castellana, Siglos XIII y XIV. Madrid, 1956. Lám. 34; Menendez Pidal R. Poesia juglaresca... P. 71.
- ¹⁷¹ 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 скомороха на фреске в Мелетове // Древнерусское искусство: Художественная культура Пскова. М., 1968.
- ¹⁷² Лихачев Д. С. Древнейшее русское изображение скомороха и его значение для истории скоморошества // Проблемы сравнительной филологии. М.; Л., 1964. С. 462—466.
- ¹⁷³ Бетин Л. В. Композиция на тему повести об Анте скоморохе в росписи церкви Успения в с. Мелетове // Византия, южные славяне и древняя Русь, Западная Европа: Искусство и культура. М., 1973. С. 336.
- ¹⁷⁴ 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.
- ¹⁷⁵ Сравнительный указатель сюжетов: Восточнославянская сказка. Л., 1979. С. 193.
- ¹⁷⁶ 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.
- ¹⁷⁷ См.: Михайлов А. Д. Французский рыцарский роман. М., 1976. С. 335.
- ¹⁷⁸ Randall L. M. C. Images in the Margins... Fig. 397.

- 179 Reese G. La musica nel Medioevo. Dis. 7.
- 180 См.: Эстетика Ренессанса / Сост. В. П. Шестаков. М., 1981. Т. 1. С. 28.
- 181 Тьерсо Ж. История народной песни во Франции. М., 1975. С. 338, 339.
- 182 Аверинцев С. С. У истоков поэтической образности византийского искусства // Древнерусское искусство: Проблемы и атрибуции. М., 1977. С. 432, 433.
- 183 Джанелидзе Д. С. Грузинский театр... С. 159.
- 184 Besseler H. Die Musik des Mittelalters und der Renaissance. Potsdam, 1931. Abb. 91.
- 185 Robertson D. W. A Preface to Chaucer... P. 130. III. 40.
- 186 См.: Эстетика Ренессанса. С. 29, 30, 47.
- 187 Европейская поэзия XVII в. М., 1977. С. 146.
- 188 См.: Аверинцев С. С. Поэтика... С. 24, 25.
- 189 Schapiro M. An illuminated English Psalter of the Early Thirteenth Century // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. London, 1960. V. XXIII. Pl. 22.
- 190 Hammerstein R. Die Musik am Freiburger Münster: Ein Beitrag zur musikalischen Iconographie // Archiv für Musikwissenschaft. Leipzig, 1952. Jahr. IX, H. 3/4. S. 212.
- 191 См.: Золтау Д. Этнос и аффект: История философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля. М., 1977. С. 212.
- 192 Cockerell S. C. The Gorleston Psalter. London, 1907. Pl. V.
- 193 English Illumination of the 13 and 14 Centuries. Oxford, 1954. Pl. 17.
- 194 Мокрецова И. П., Романова В. Л. Французская книжная миниатюра XIII в. в советских собраниях, 1200—1270. М., 1983. С. 66, 82.
- 195 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.
- 196 Грубер Р. И. История музыкальной культуры. М.; Л., 1941. Т. 1, ч. 2. С. 138.
- 197 Эразм Роттердамский. Стихотворения. Иоанн Секунд. Пондели / Изд. подгот. М. Л. Гаспаров, С. В. Шервинский, Ю. Ф. Шульц. М., 1983. С. 66, 67.
- 198 Gülke P. Mönche, Bürger, Minnesänger. Taf. 14, 15.
- 199 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.
- 200 Ibid. P. 204, 219. Pl. IV, V.
- 201 Sculptures romanes des musées de France. Paris, 1958. III. 53.
- 202 Мокрецова И. П., Романова В. Л. Французская книжная миниатюра... С. 108.
- 203 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.
- 204 О живучести подобных взглядов свидетельствует К. С. Петров-Водкин, вспоминая о соборном протоперее 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.
- 205 Плутарх. Сравнительные жизнеописания. М., 1961. Т. I. С. 273, 274.
- 206 Fraenger W. Hieronymus Bosch. S. 348. Taf. 125.
- 207 In: Wright Th. Histoire de la caricature et du grotesque dans la littérature et dans l'art. Paris, 1875. P. 189. III. 124; Faral E. Les jongleurs en France... P. 90.
- 208 Robertson D. W. A Preface to Chaucer... III. 35.
- 209 Randall L. M. C. Images in the Margins... Fig. 650.
- 210 Robertson D. W. A Preface to Chaucer... P. 113.
- 211 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.
- 212 Robertson D. W. A Preface to Chaucer... III. 15.
- 213 Mirimonde A. P., de. Le symbolisme musical... P. 31. Fig. 29; Fraenger W. Hieronymus Bosch. Taf. 117.
- 214 Mirimonde A. P., de. Le symbolisme musical... P. 34. Fig. 35.
- 215 Гершензон-Чегодаева Н. М. Брейгель. М., 1983. С. 194. Илл. 116; 119.
- 216 См.: Белкин А. А. Русские скоморохи. М., 1975. С. 177.
- 217 Smits van Waesberghe J. Musikerziehung; Musikgeschichte in Bildern. Leipzig. 1969. Bd III/3: Musik des Mittelalters und der Renaissance. Abb. 4.
- 218 Millar E. G. La miniature anglaise du X-e au XIII-e siècle. Paris; Bruxelles, 1926. Pl. 32, b.
- 219 Steger H. David Rex et Propheta // Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft. Nürnberg, 1961. Bd VI. S. 139, 146.
- 220 Caspar C., Lyna F. Les principaux manuscrits à peintures... Pl. XXIV.
- 221 Robertson D. W. A Preface to Chaucer... P. 128. III. 33.
- 222 Randall L. M. C. Images in the Margins... Fig. 118.
- 223 Robertson D. W. A Preface to Chaucer... P. 128. III. 32.
- 224 Ibid. P. 128. III. 31.
- 225 См.: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. С. 319.
- 226 Брант С. Корабль дураков / Пер. Л. Пеньковского. М., 1965. С. 162, 164.
- 227 Киселева Л. И. О чем рассказывают средневековые рукописи. Л., 1978. С. 114, 115. Рис. 9.
- 228 Dominguez-Bordona J. Spanish Illumination. N. Y., 1969. V. II. Pl. 136.
- 229 Плутовской роман. С. 185.
- 230 Faral E. Les jongleurs en France... P. 28.
- 231 Aurioi 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.
- 232 См.: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. С. 321.
- 233 Coulton G. G. Life in the Middle Ages. Cambridge, 1930. V. I. P. 91.
- 234 Faral E. Les jongleurs en France... P. 91.
- 235 Веселовский А. Н. Разыскания... С. 220, 221.
- 236 Афанасьев А. Н. Древо жизни. С. 337.
- 237 Худеков С. Н. История танцев. СПб., 1914. Ч. 2. С. 27. Рис. 18.
- 238 Гальковский Н. М. Борьба христианства с остатками язычества... С. 327.
- 239 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.
- 240 Ровинский Д. А. Русские народные картинки. Табл. XXVII.
- 241 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 Западе 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, уравнивал серую монотонность будней. «Человек, превращенный в придаток к делу, лишенный радости, лишенный праздника, этически неустойчив. Сухая мораль застревает у него в горле, вызывает желание пошутить 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 искусствознания в область культурологии — результат слома междисциплинарных барьеров, которыми в ходе дифференциации науки отмежевывались 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 миросозерцательную 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 феодального 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, обладающие 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 запрету 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 полнотности 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 междоусна. В значительной мере она восходит к традиционным сакральным

действия эпохи мифопоэтических языческих верований. В праздниках осуществлялась коллективная память народа. В обрядах земледельческого календаря архаические магические ритуалы доклассового общества сплавлены с новыми обрядами периода феодализма, 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 feriatus («человек празднующий») с интенсивностью и яркостью его переживаний для нас не умолярительная 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 средневековые «святую 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.

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.

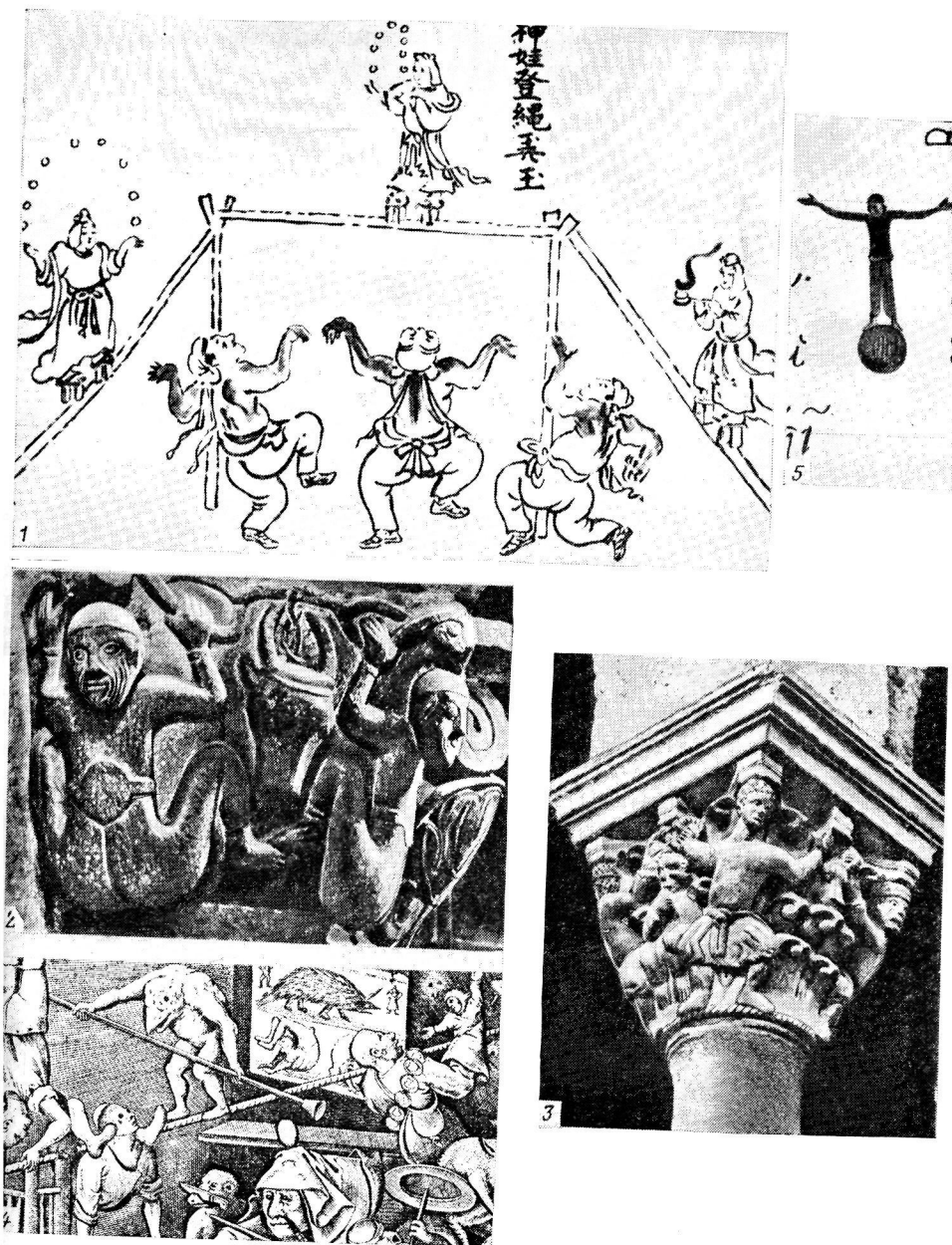


Таблица 1. Эквилибристы

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.)

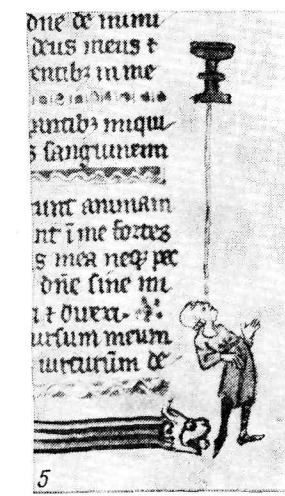
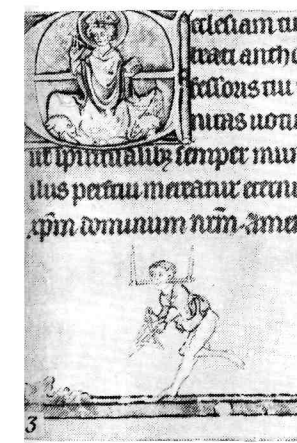
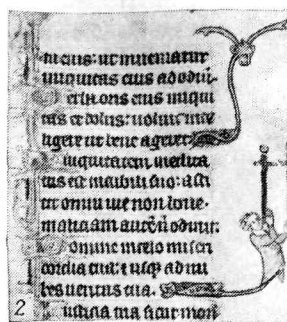


Таблица 2. Балансирующие мечами

1 — жонглесса и акробат с мечами. Псалтирь и Бrevиарий. Франция, вторая четверть XIV 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. (ГПБ, Фг. F. v. III, 4, f. 59); 5 — король, танцующий с мечами. Резьба на деревянном стуле из Блэкера. Норвегия, XII в. (Осло, коллекция университета); 6 — демон-акробат. Брейгель Старший. Падение мага Гермодена. Фрагмент

Таблица 3. 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» (ГПБ, 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 кадильницами. Инициал «Т». «Гомилии» Григория Назианзина. Константинополь, XI в. (Турин, университетская библиотека, C. 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)

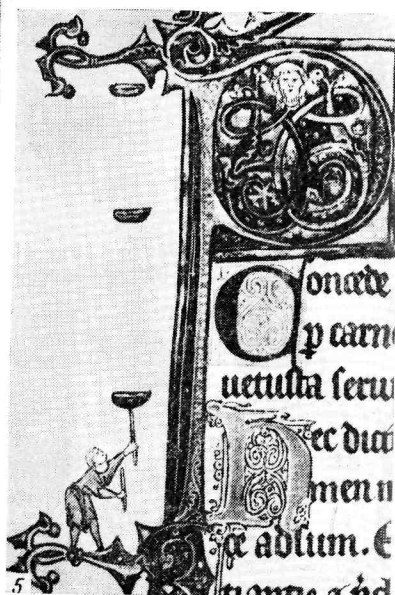
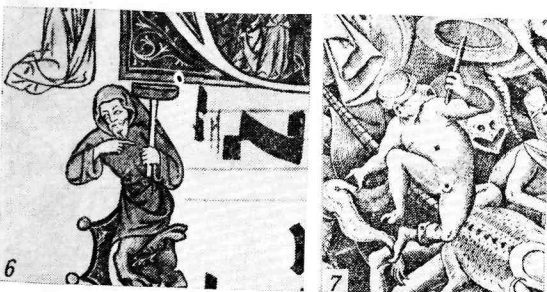
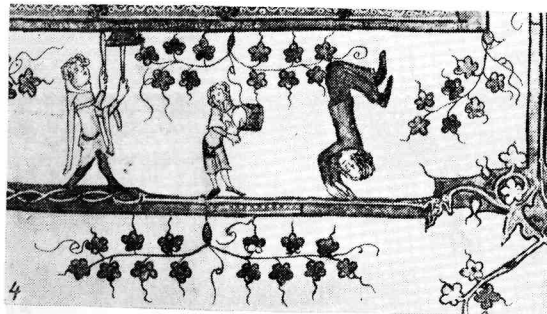
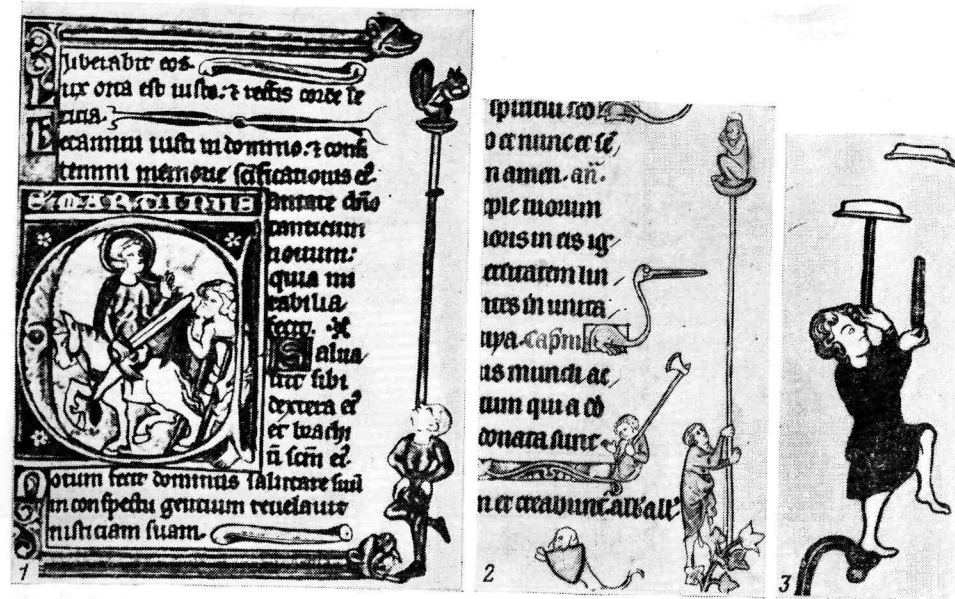


Таблица 4. Балансирующие предметы

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, B-21, 292); 7 — бес-жонглер. Брейгель Старший. Падение мага Гермогена. Фрагмент

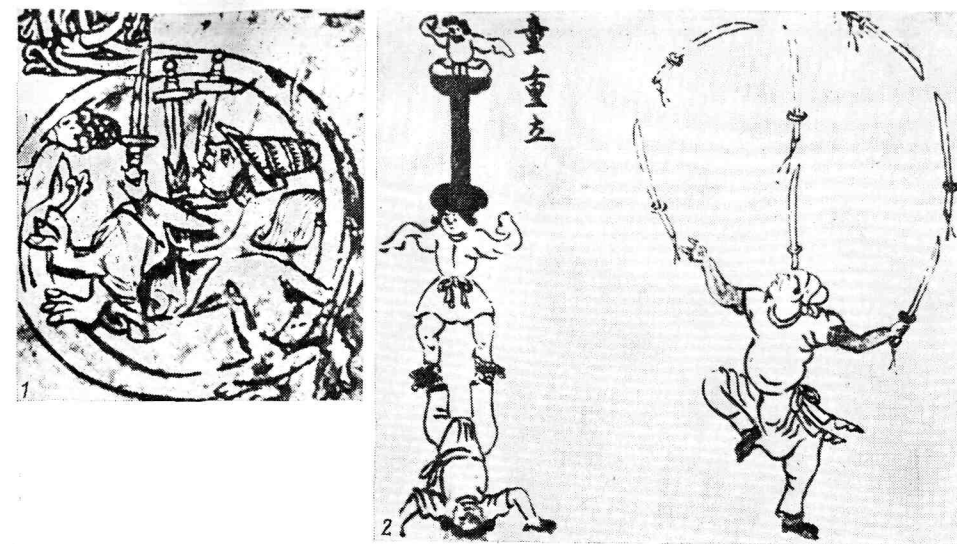


Таблица 5. Мастера жонглирования

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.)

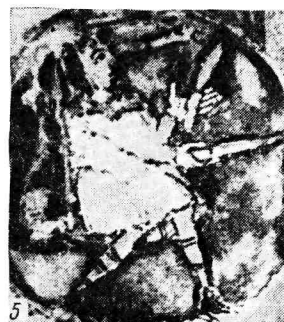


Таблица 6. Жонглирующие мячами и ножами

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. Кентерберн, 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.)

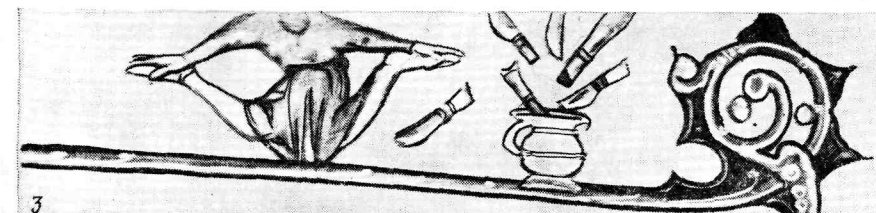
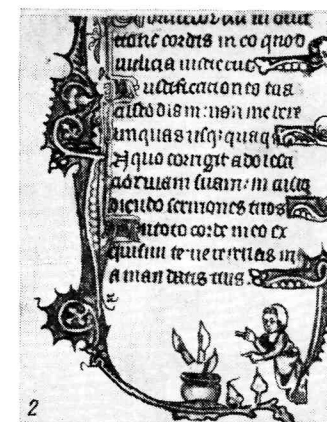
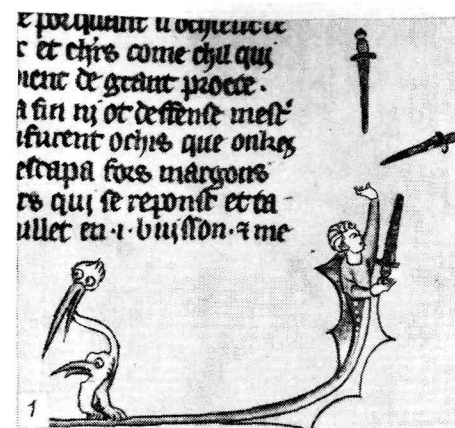


Таблица 7. Жонглирующие предметами

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». (ГПБ, Фр. 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)

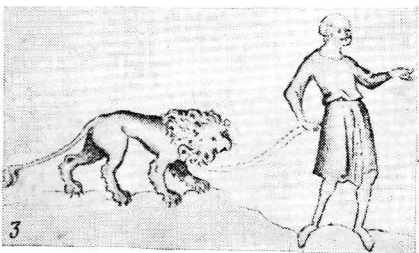
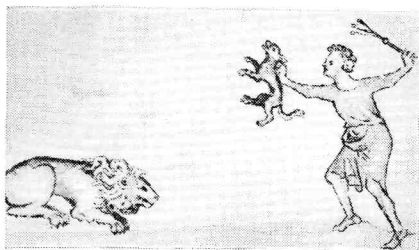
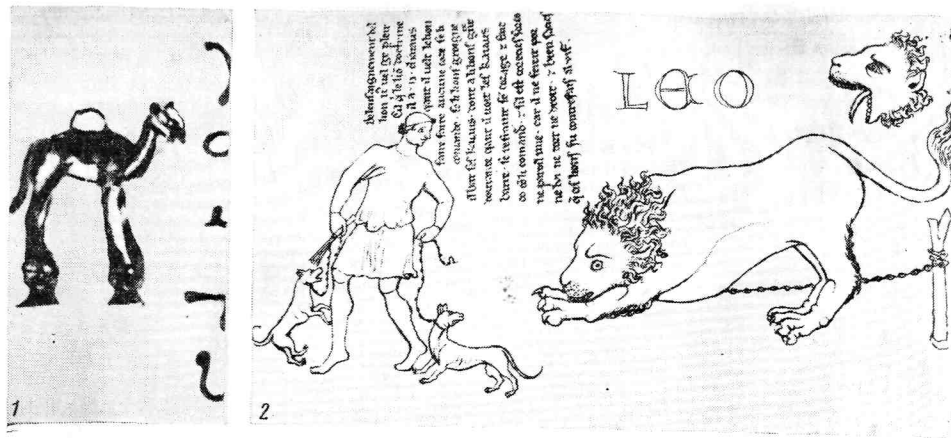


Таблица 8. Дрессировка львов, верблюд

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. Маниакал рукописи XIV в. (Париж, Национальная библиотека); 5 — лев (?) и музыканты. «Псалтирь королевы Марии» (f. 125)

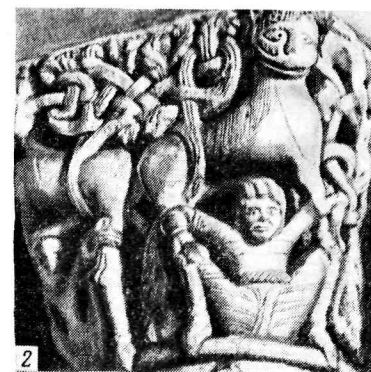
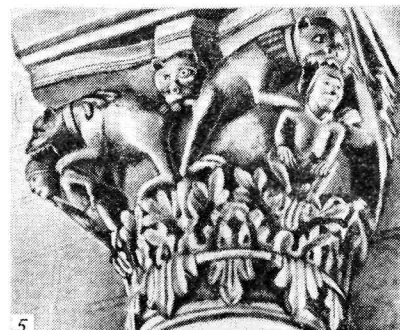


Таблица 9. Дрессированные львы

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.; 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.

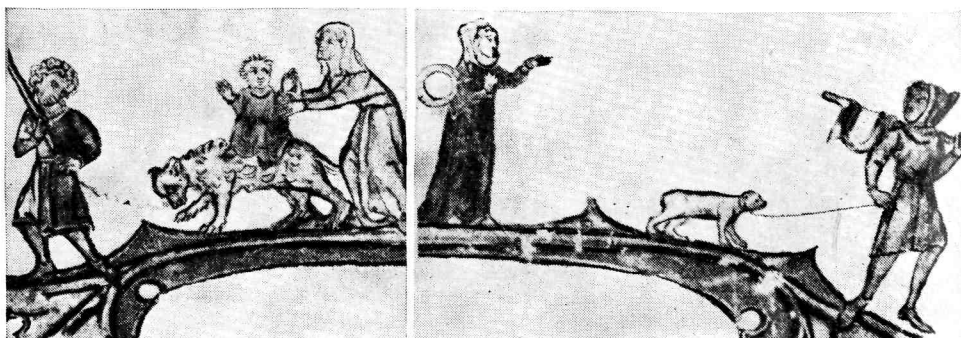
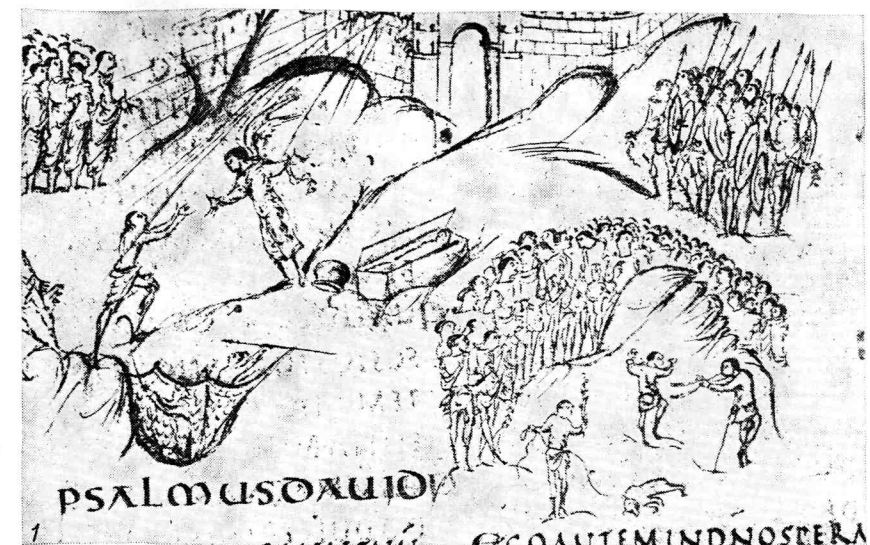
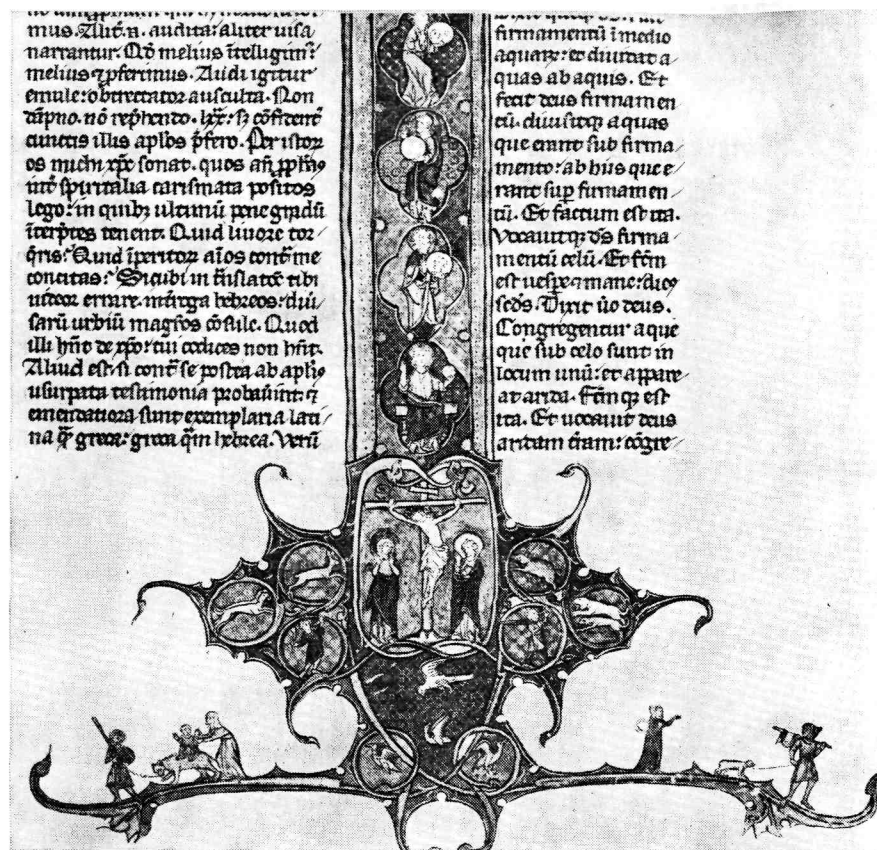


Таблица 10. Жонглеры с медведями

Заглавный инициал Библии и его детали. Франция, конец XIII в. (Лондон, Британский музей, Add. MS 38114, f. 5)

Таблица 11. 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)

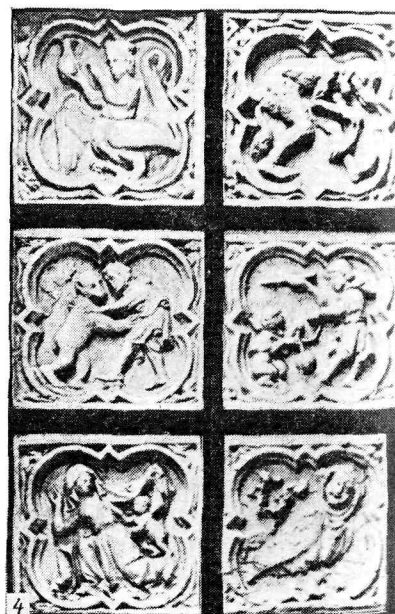


Таблица 12. Дрессированные медведи

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.

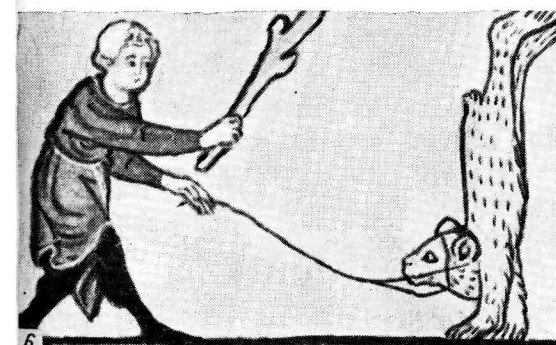
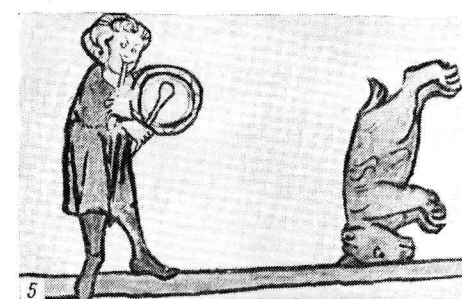


Таблица 13. Дрессированные медведи

1 — укротитель медведя. Капитель церкви Спасителя в Невере (Ньевр). Франция, вторая четверть XII в. (Археологический музей); 2 — медведь нападает на укротителя. Матриолог. 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.

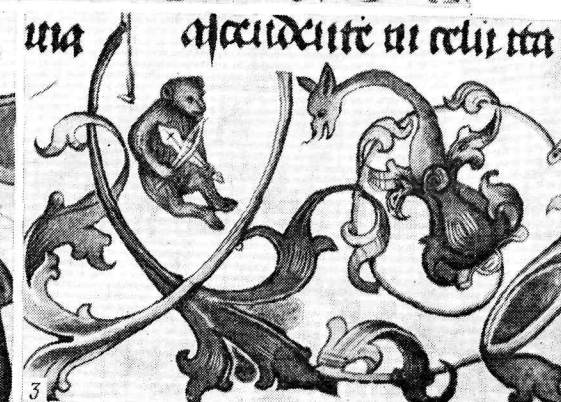
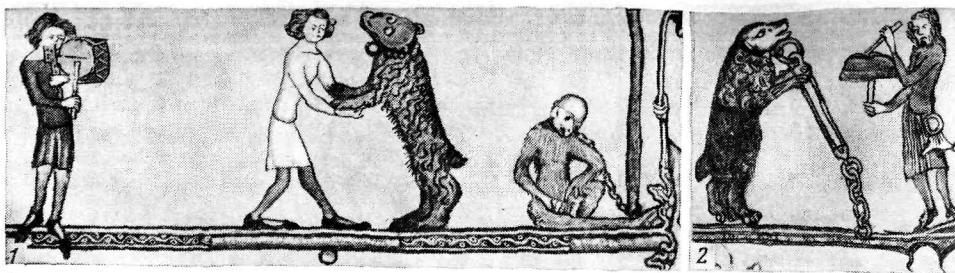


Таблица 14. Дрессированные медведи. Медведь и обезьяна

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 «кварты 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 15. 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 капитулы, MS. 139); 3 — медведь-музыкант. Там же; 4 — медведь с сигнальным рогом. «Антифонарий Олесницкого». Краков, 1423 г. (Краков, библиотека капитулы, № 47, f. 242 v.)



Таблица 16. Медведи-музыканты

1 — медведь-волынщик с поводыршей (афиша). Гравюра. Аугсбург, 1543 г.; 2 — медведь с волынкой. «Великолепный часослов герцога Беррийского» (миниатюры братья Лимбург). Франция, 1411—1416 гг. (Шантийи, музей Конде, т. 38 в.); 3 — медведь-музыкант. «Библия Кенникотт». Ла-Корунья (северо-западная Испания), 1476 г. (Оксфорд, Бодлеянская библиотека, т. 7); 4 — медведь-музыкант и акробатка. Медальон архивольта южного портала церкви св. Николая в Барфрестоне (Кент), около 1170 г.

Таблица 17. Медведь и «коза»

1 — «А ну-тка, Мишенька Иваныч». Литография (перевод с гравюры на меди), 1868 г. (частное собрание); 2 — «Медведь с козой прохлаждаются». Гравюра на дереве, первая половина XVIII в.

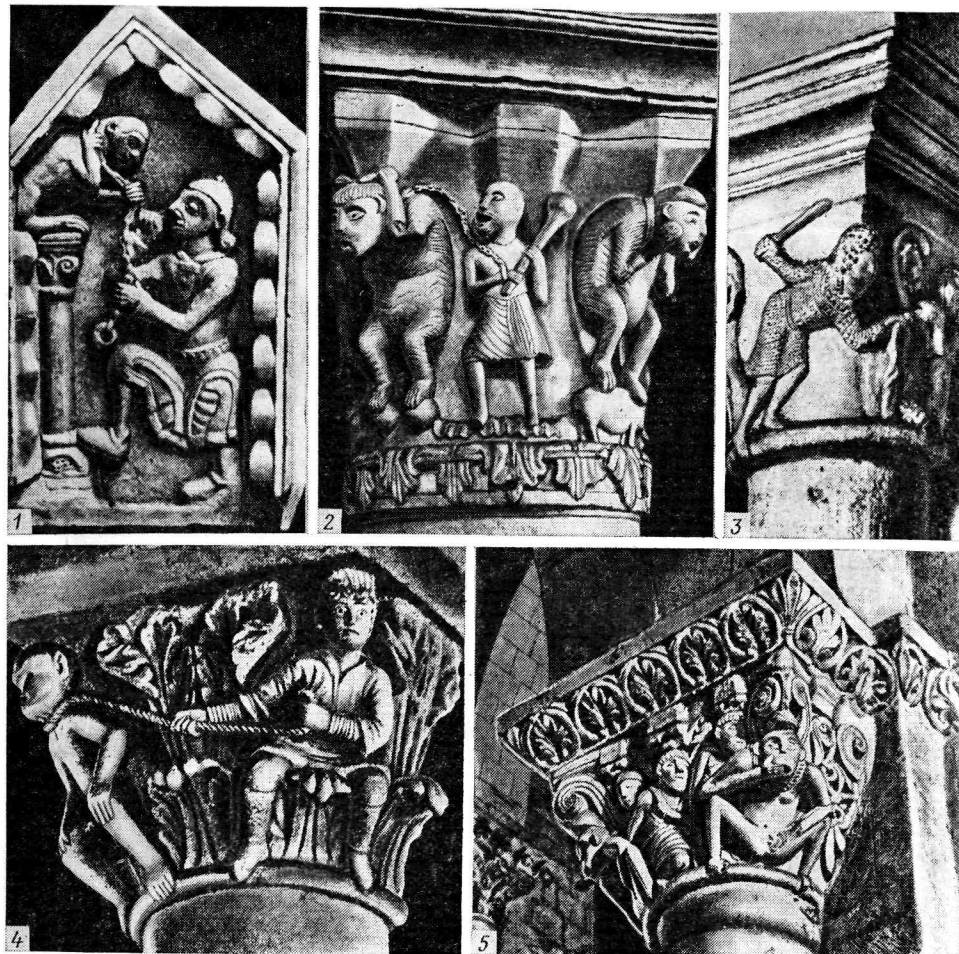


Таблица 18. Дрессировщики обезьян в романской скульптуре

1 — жонглер с обезьяной. Рельеф в антресольной аркаде главного нефа собора в Байё (Кальвадос), 1049—1077 гг.; 2 — дрессировщик с обезьянами. 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 (Шюи-де-Дом), середина XII в.; 5 — вожак обезьян. Капитель церкви в Сен-Годенс (Верхняя Гаронна), около 1150 г.

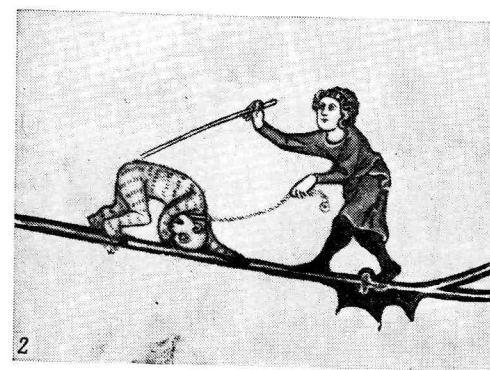
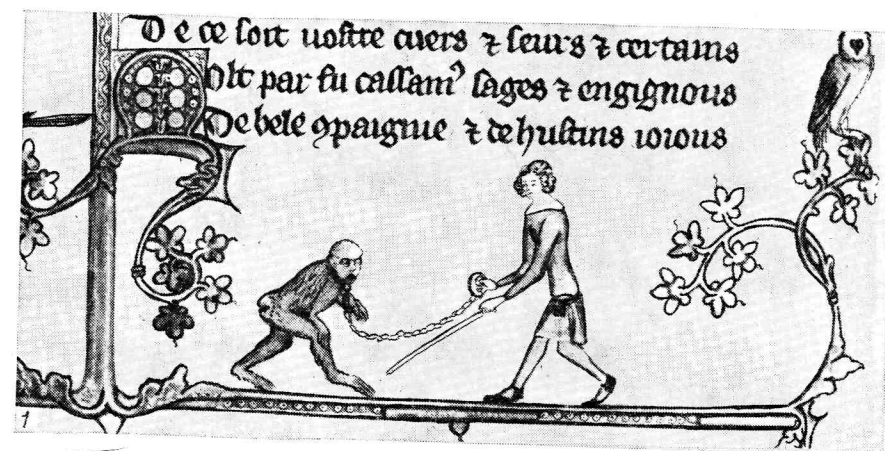


Таблица 19. Дрессированные обезьяны

1 — юноша с обезьяной. «Роман об Александре» (f. 119 v); 2 — юноша с обезьяной. Бревнарий. Лотарингия, после 1302 г. (Лондон, Британский музей, Yates Thompson MS. 8, f. 297 v.); 3 — дрессировщик с обезьяной. «Псалтирь Лутрелла». Восточная Англия, около 1340 г. (Лондон, Британский музей, MS. 42130, f. 73)



Таблица 20. 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 Назианзинна. 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 21. 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)

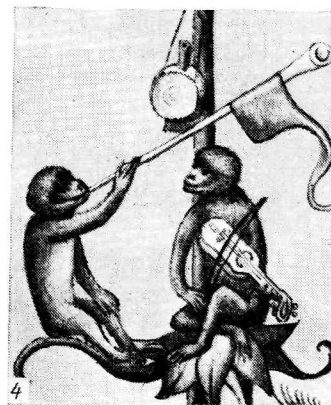
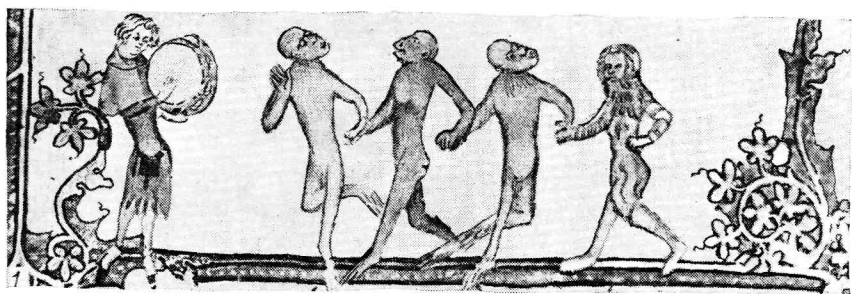


Таблица 22. Обезьяны-пародисты

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 капитулы, № 47, f. 241 v.)

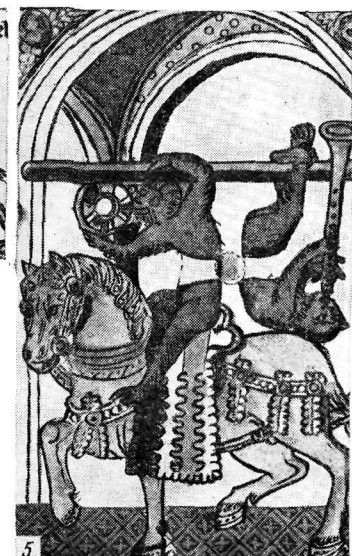
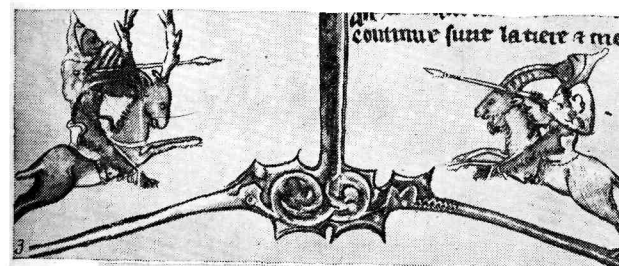
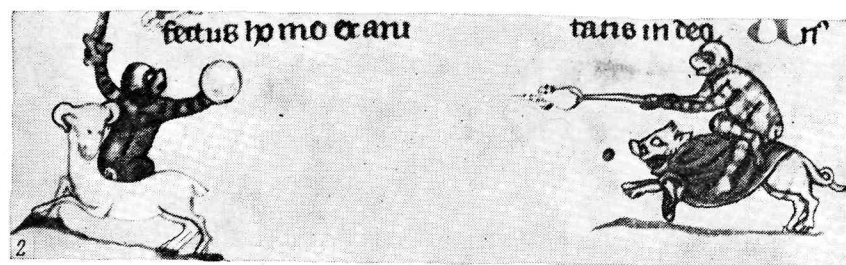
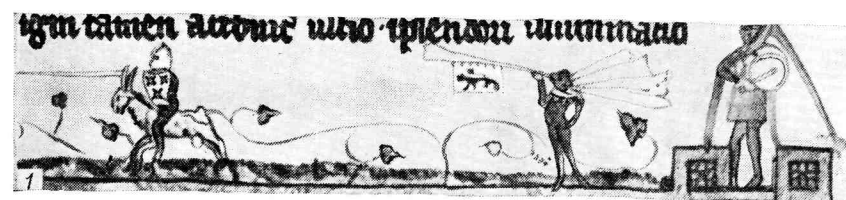
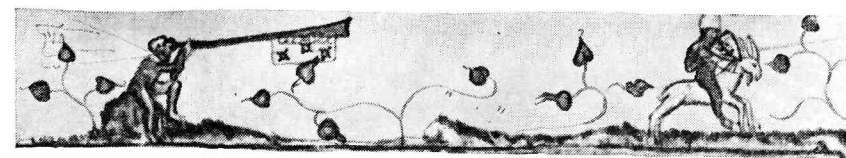


Таблица 23. Турниры обезьян

1 — Винсент из Бове. «Зерпало 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» (ГПБ, 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.

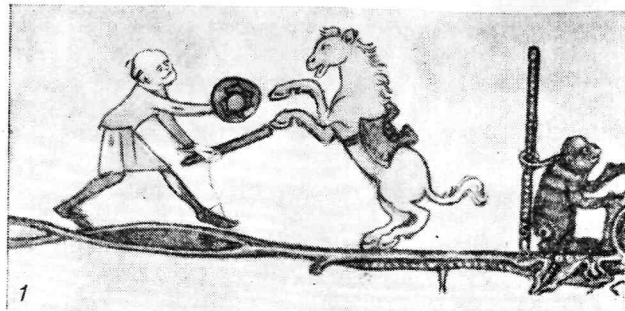


Таблица 24. Дрессированные лошади

1 — «Роман об Александре» (f. 73); 2, 3 — там же (f. 96 v.); 4 — танцующая лошадь. «Тансе-лот Озерный». Франция, начало XIV в. (Лондон, Британский музей, Royal MS. 20, D. IV)

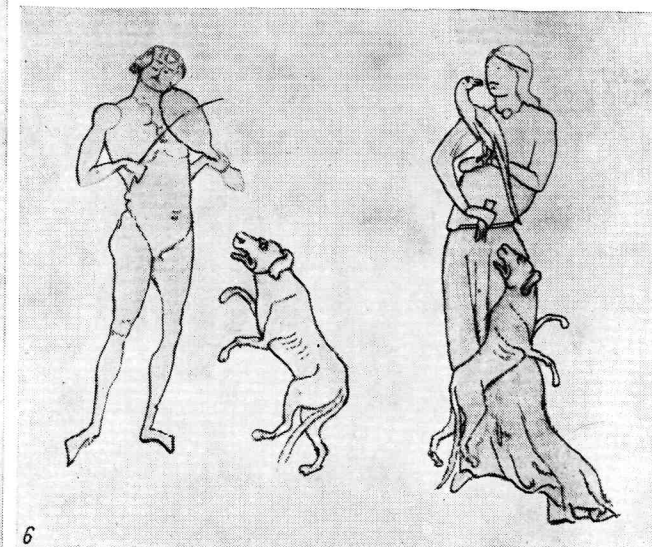
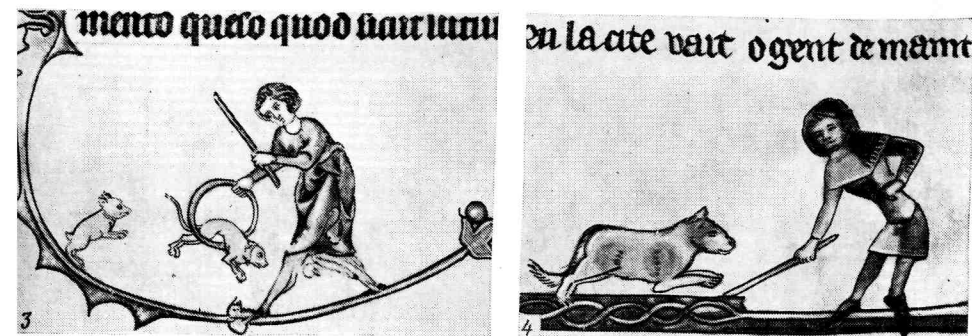


Таблица 25. Дрессированные собаки

1 — дрессировка собаки. «Роман об Александре» (f. 69 v.); 2 — трубач и собачка. Легендарий (БАН, Р. 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; жонглесса с собакой и попугаем. Виллар д'Оннекур. Книга рисунков (f. 26)

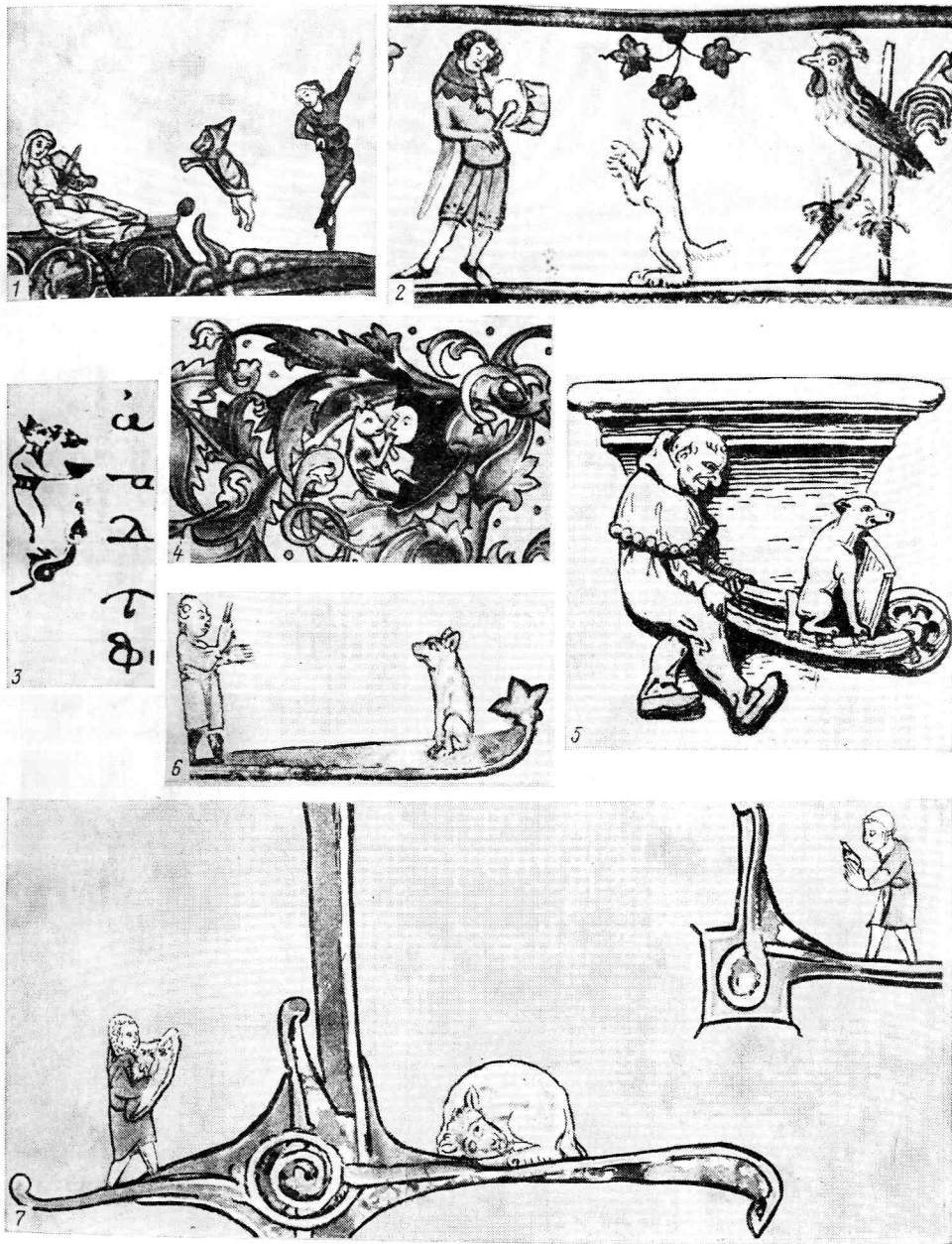


Таблица 26. Дрессированные собаки

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.)

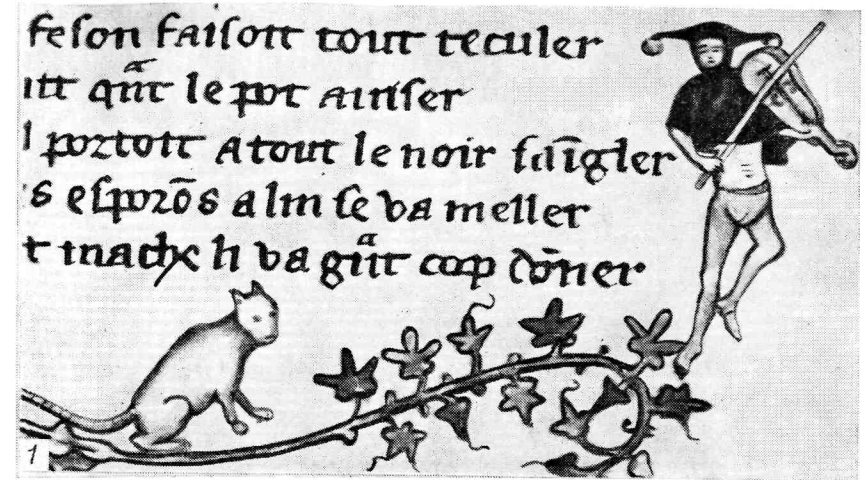


Таблица 27. Кошки — спутницы шутов

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. Врейгель Старший. Праздник дураков. Гравюра, около 1555 г. Фрагмент

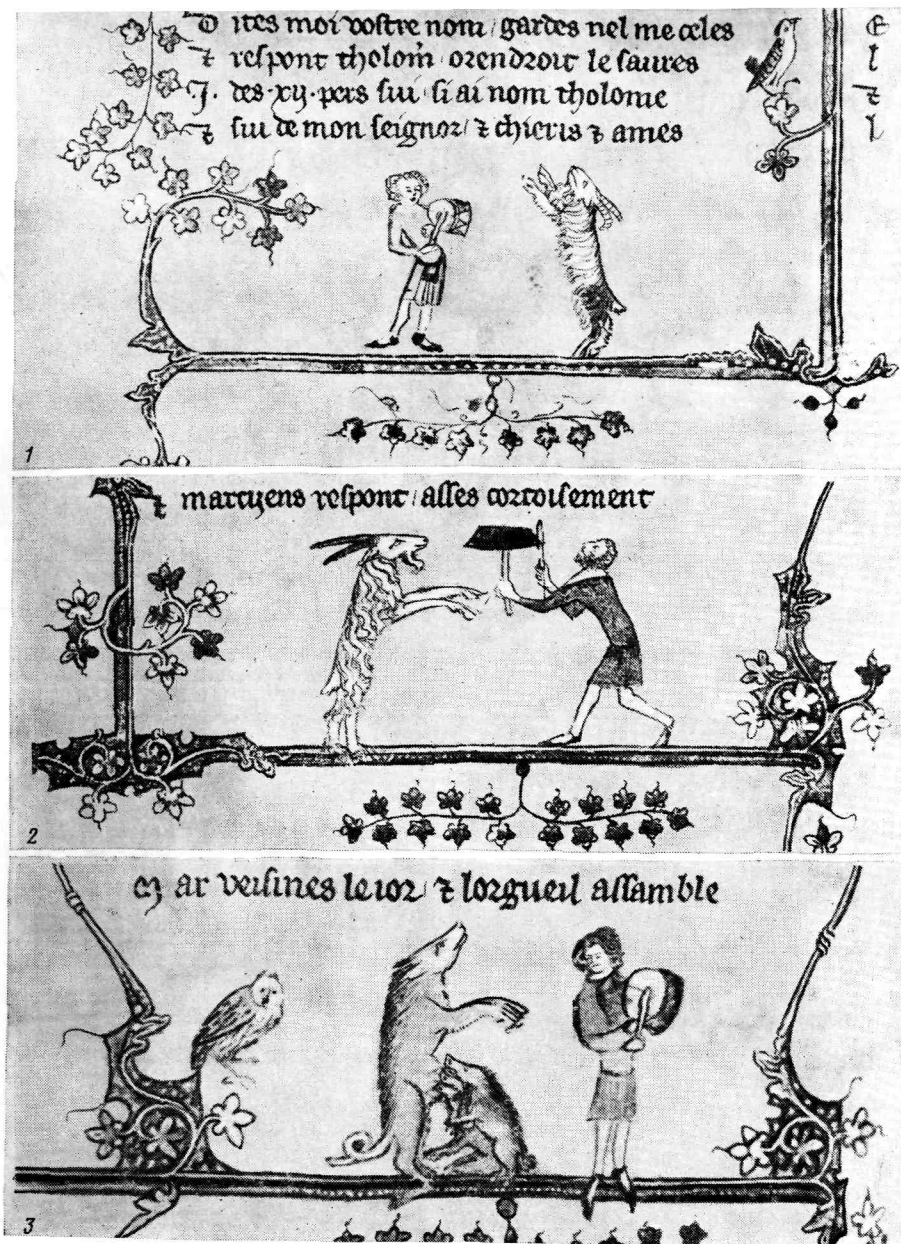


Таблица 28. Дрессированные козы и свиньи

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.)

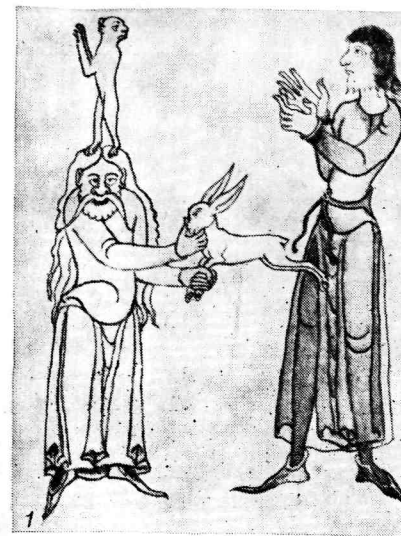


Таблица 29. Ручные зайцы

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 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)

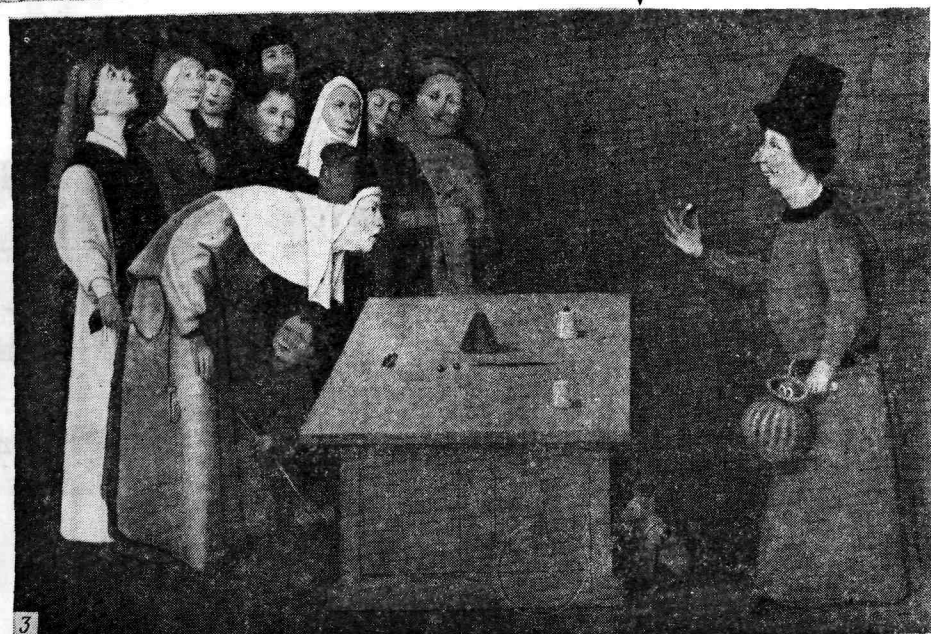


Таблица 30. Фокусники

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)

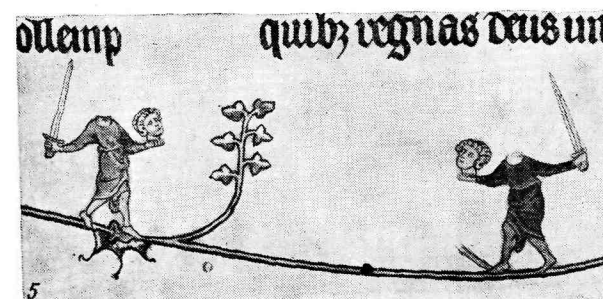


Таблица 31. Фокусники

1 — фокусник с группой зрителей у мельницы. Гравюра на дереве из книги «Влияние планеты», 1470 г. (хранилась в Кабинете гравюр в Берлине). Фрагмент; 2—4 — демоны-фокусники. Брейгель Старший. Падение мага Гермогена. Фрагменты; 5 — фокусники (?). Бreviарий. Лотарингия, до 1304 г. (Верден, муниципальная библиотека, MS. 107, f. 99 v.); 6 — «Псалтирь Лутрелла» (f. 157 v.)



Таблица 32. Заклинатели змей

1 — Хлудовская псалтирь. Византия, IX в. (ГИМ, № 129Д, л. 56); 2 — инициалы. «Гомилитии» 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.

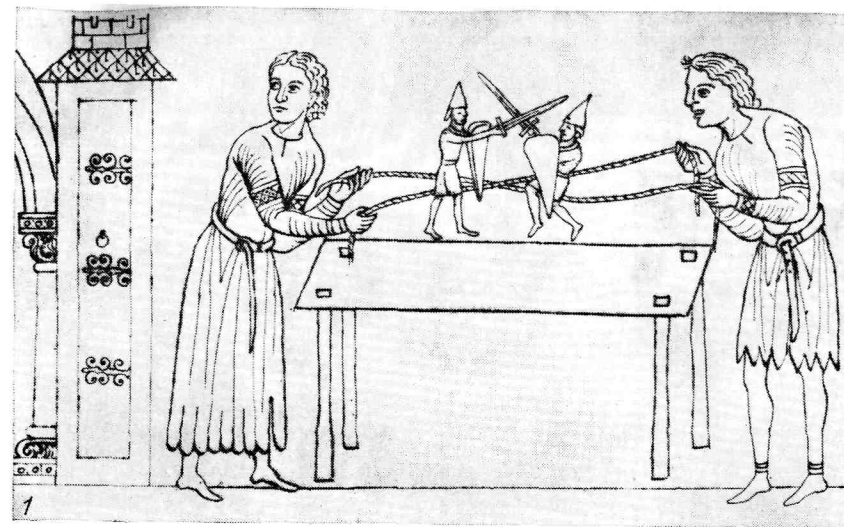


Таблица 33. Кукольники

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

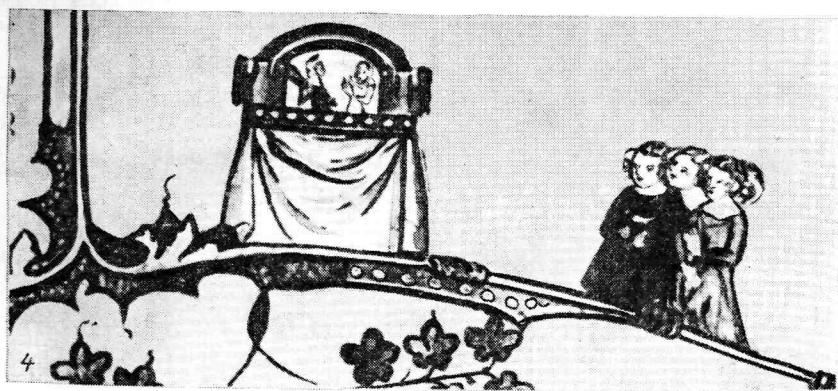
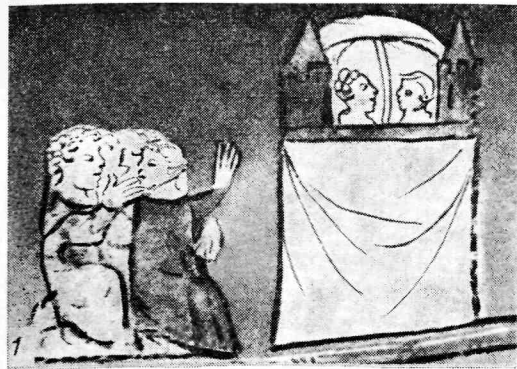


Таблица 34. Кукольный театр

1, 2 — Легендарий (БАН, F. 403, f. 47, 101 v.); 3 — «Роман об Александре» (f. 76); 4 — там же (f. 54 v.)

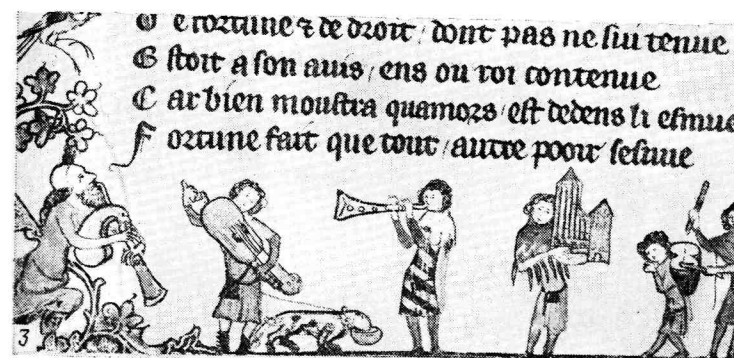
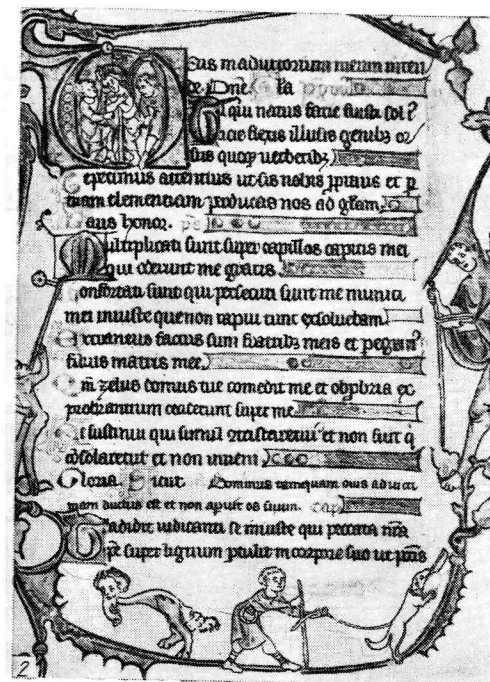


Таблица 35. Жизнь жонглеров

1 — нищий с обезьянами. Брениарий. 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 36. 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 37. 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.)

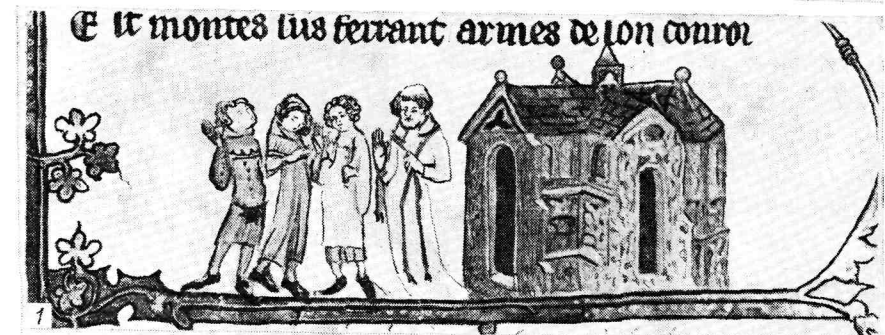
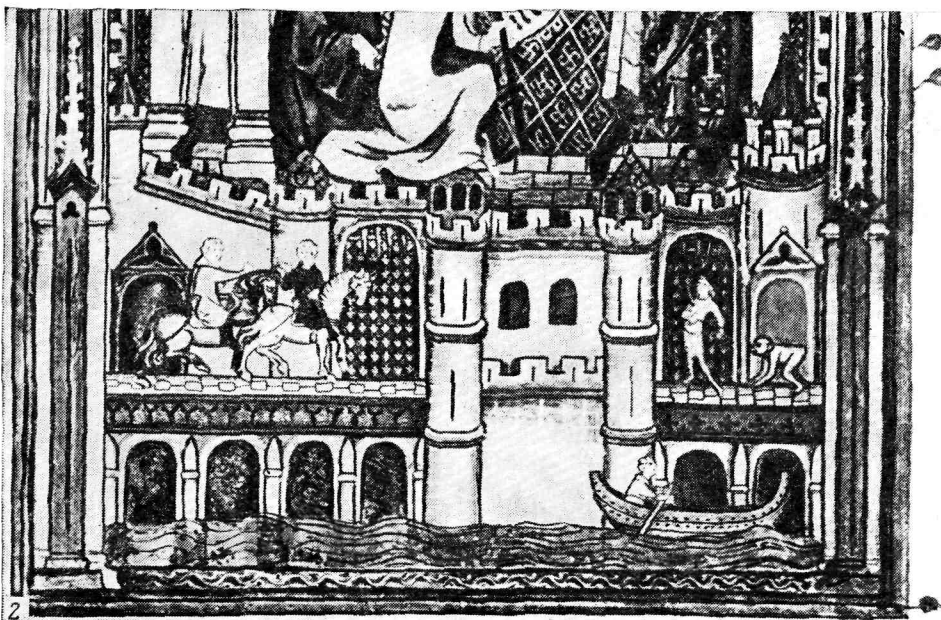
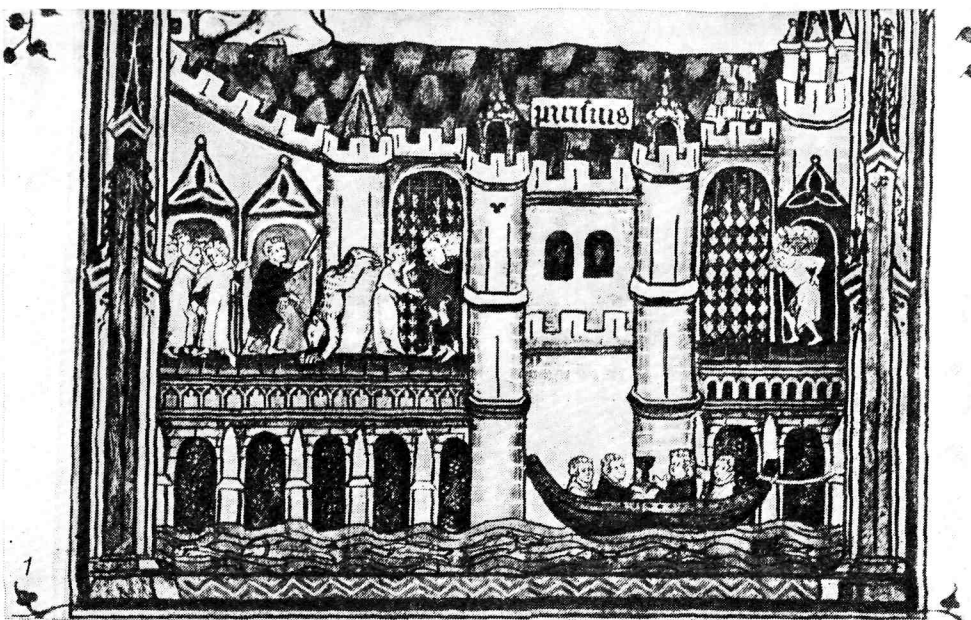


Таблица 38. Жонглеры на мостах

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 39. Музыканты

1 — свадебное шествие. «Роман об Александре» (f. 105); 2 — выход королевы. Там же (f. 172)



Таблица 40. 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)

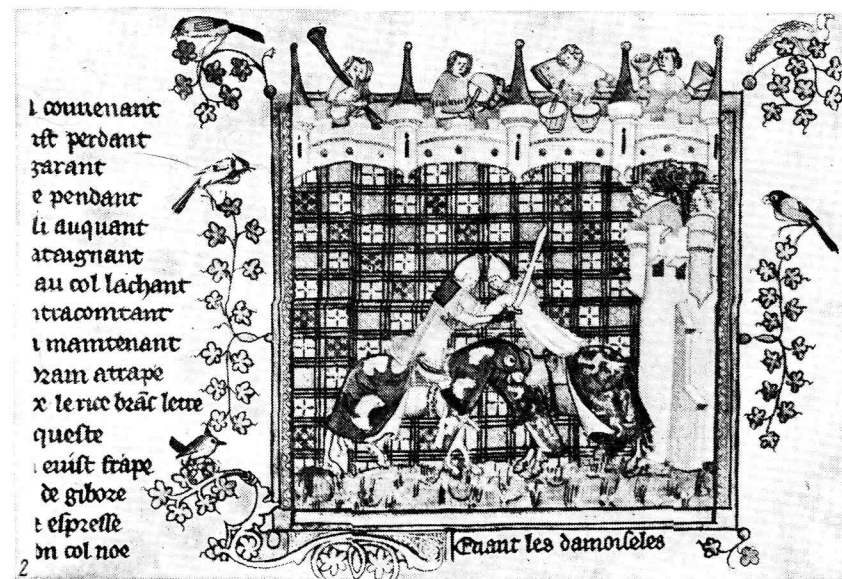
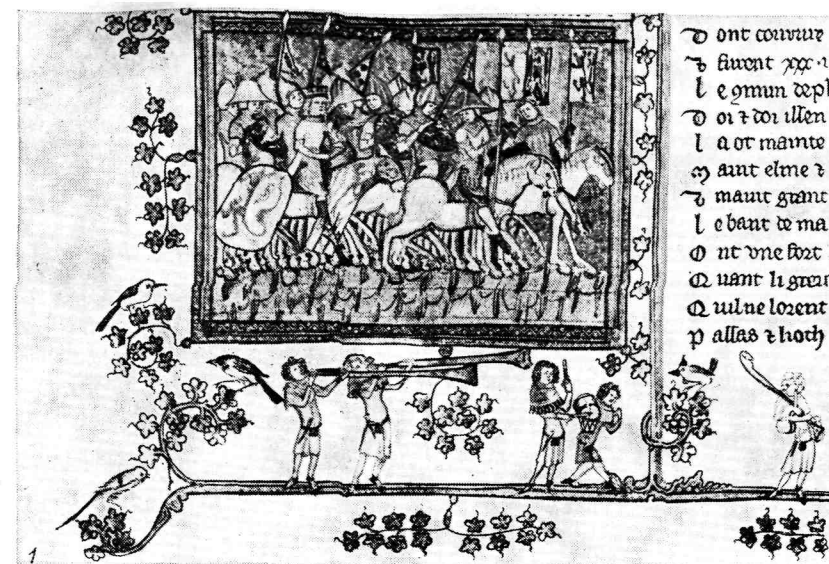


Таблица 41. Военные музыканты

1 — военная музыка. «Роман об Александре» (f. 149 v.); 2 — военные музыканты. Там же (f. 153)



Таблица 42. 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 43. 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 — настильский 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.

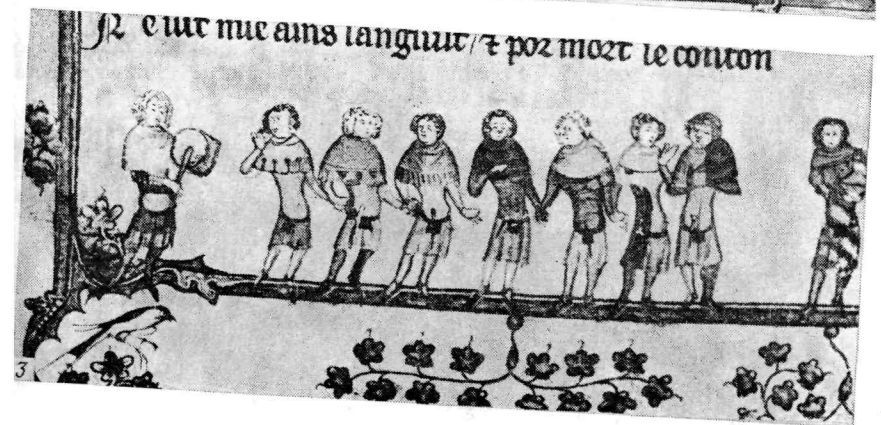
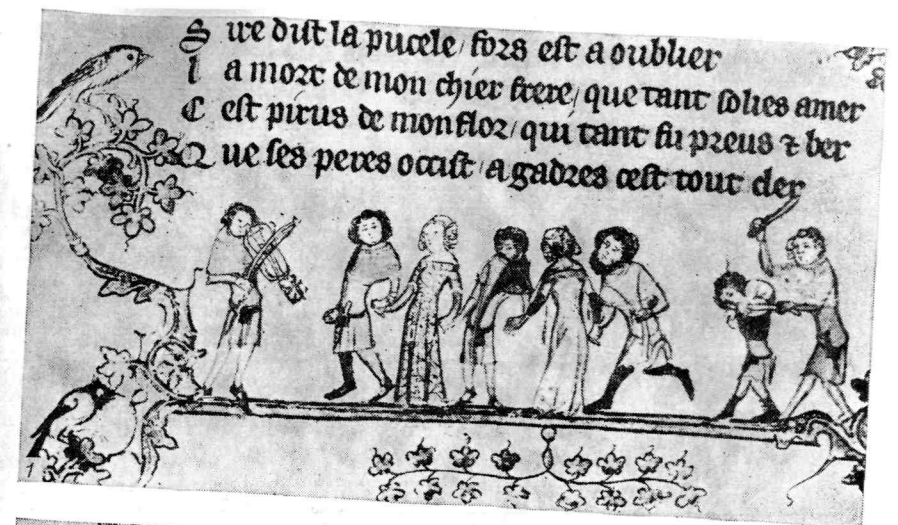
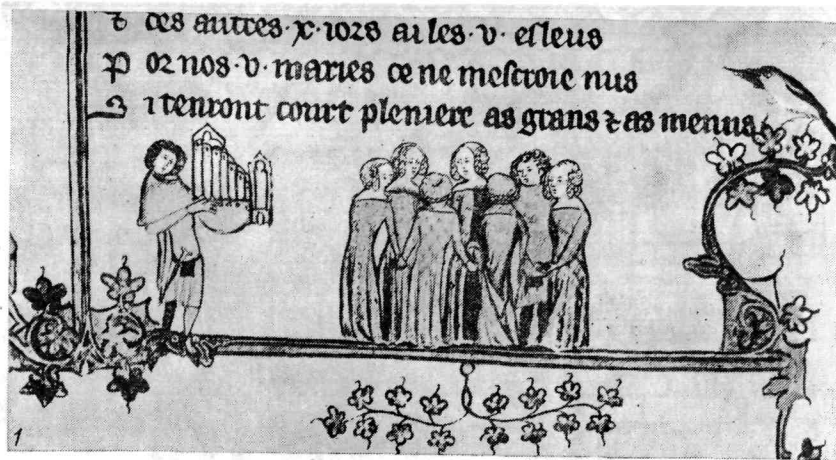


Таблица 44. Хороводы

1 — придворные танцы. «Роман об Александре» (f. 172 v.); 2 — хоровод («все дышащее да хвалит господу»). Фреска церкви св. Гавриила в Лесново, Сербия, 1341—1349 гг.

Таблица 45. Фарандола

1 — «Роман об Александре» (f. 172 v.); 2 — там же (f. 97 v.); 3 — придворные танцы. Там же (f. 175)

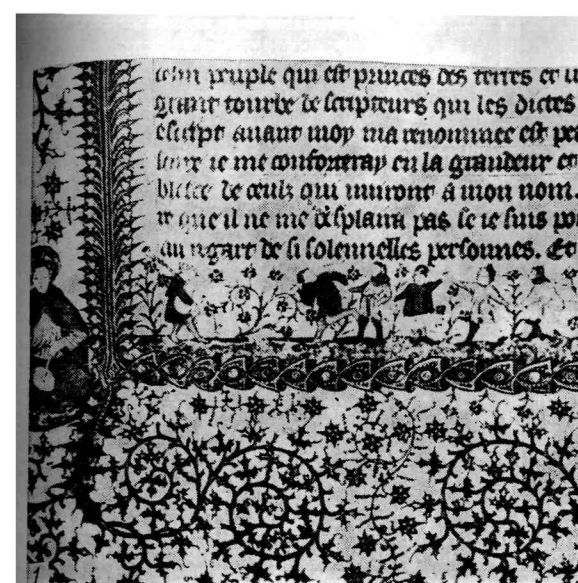


Таблица 46. Фарандола

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 47. Танцы

1 — фарандола. Тит Ливий. «Декады». Франция рубеж XIV—XV вв. (библиотека Женевы, fr. 77, f. 9); 2 — танец пастухов. «Часослов Иоанны II, королевы Наварры». Париж, вторая четверть XIV в. (f. 53); 3 — Питер Брейгель Старший. Кermesse св. Георгия. Гравюра, 1559—1560 гг. (?) (Лондон, Британский музей)



Таблица 48. 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 Веса, XVI в. (Нью-Йорк, Публичная библиотека)



Таблица 49. Танцовщица

Деталь браслета. Серебро, гравировка, чернь, позолота. Первая треть XIII в. Клад из Старой Рязани (Рязанский историко-архитектурный музей-заповедник)

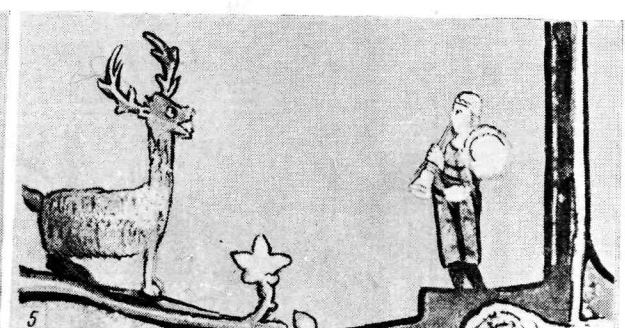
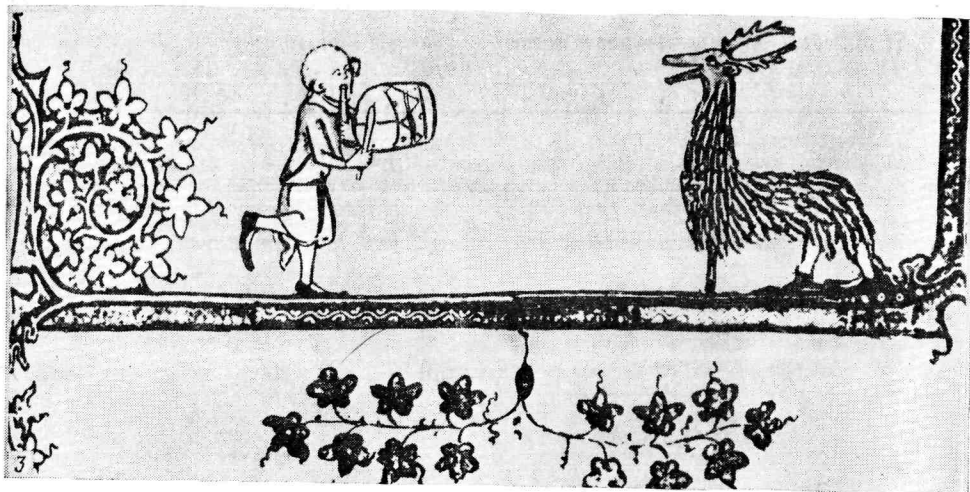
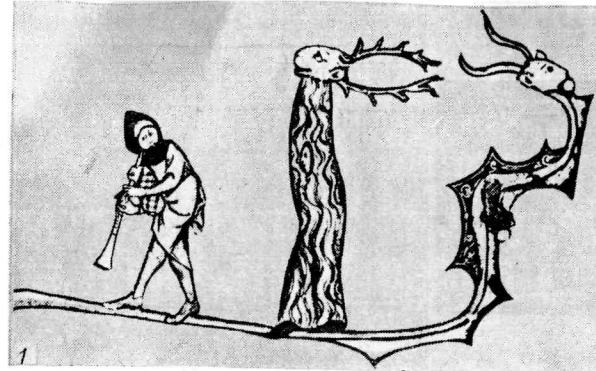


Таблица 50. Ряженые

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 51. 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, Ф. 403, f. 158 v.); 5 — ряженный оленем и музыкант. Легендарий (БАН, Ф. 403, f. 61 v.)

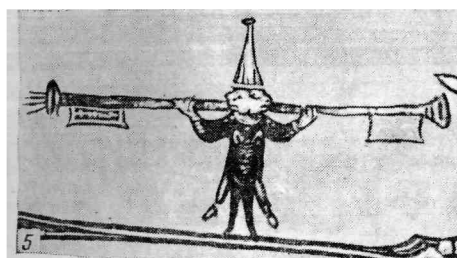
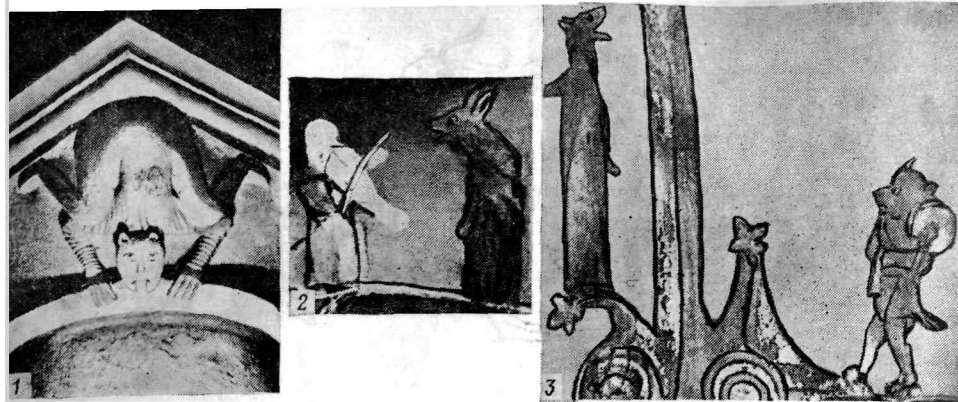


Таблица 52. Ряженые

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 листвою. Библия. Северная Франция, конец XIII в. (Лондон, Британский музей, MS. 38114, f. 67 v.); 7 — кургузые сцены, Гребень. Слоновая кость. Франция, вторая половина XV в. (Лондон, Музей Виктории и Альберта)



Таблица 53. Ряженые 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)

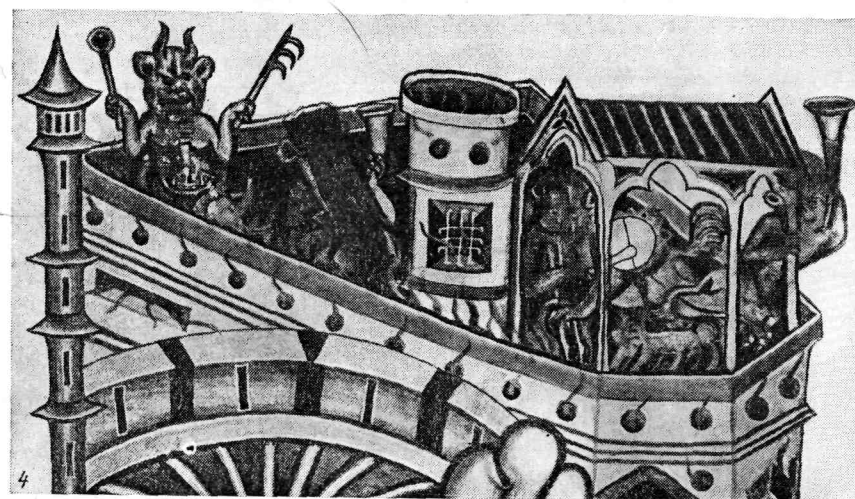


Таблица 54. Ряженные демонами

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, Ф. 403, f. 156); 4 — адская пасть. Мистерия Якоба Руофа «Игра в винограднике». Миниатюра рукописи, 1539 г. (городская библиотека Вадана, Санкт-Галлен); 5 — адская пасть. Там же

Таблица 55. «Комические» демоны

1 — ад. Августин. «Град божий». Фландрия, 1420—1435 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)

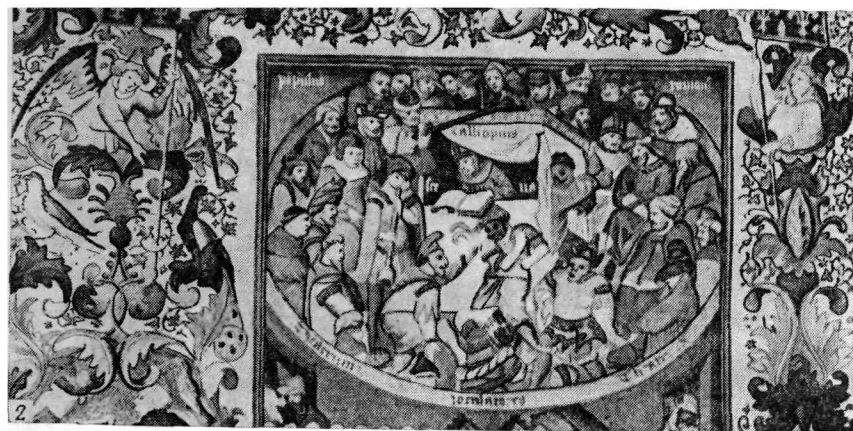


Таблица 56. Ряженые

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)

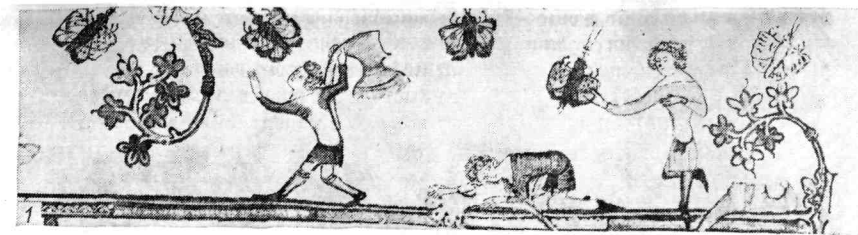


Таблица 57. Календарные празднества

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.

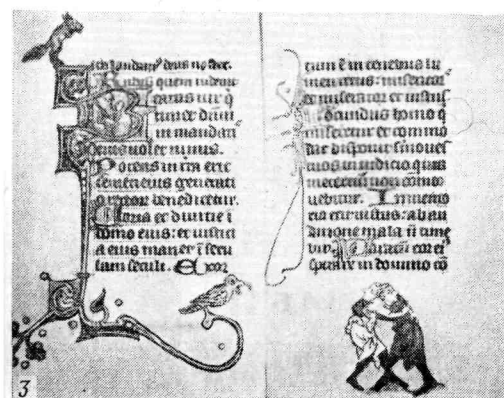
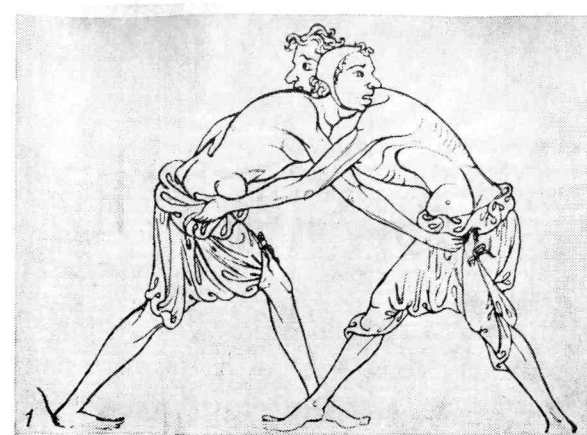
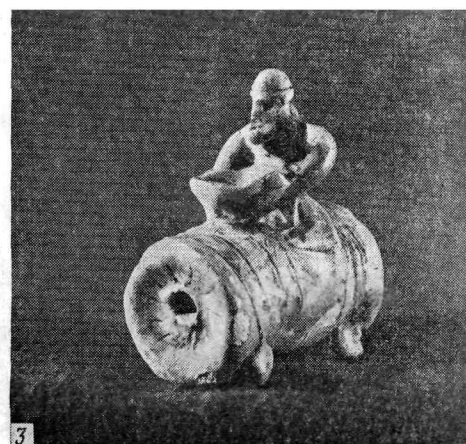
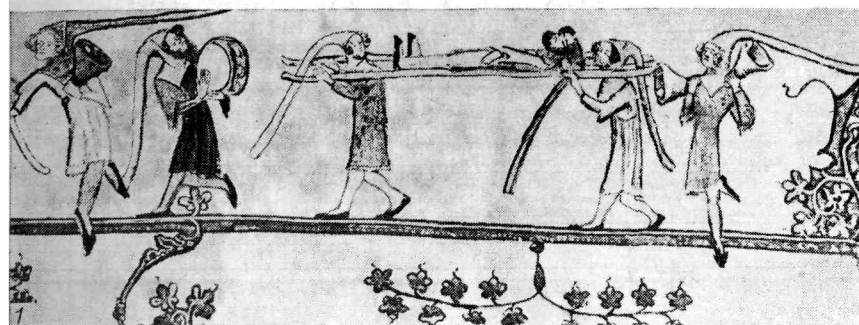


Таблица 58. Календарные празднества

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 59. 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 (По), первая половина XII в.

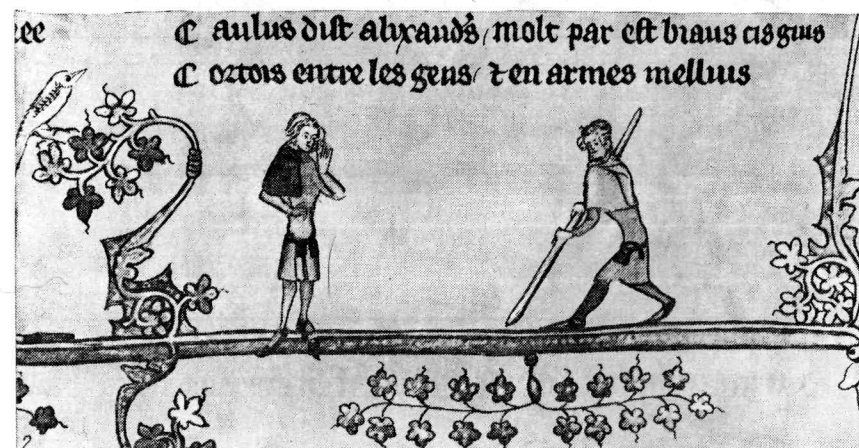
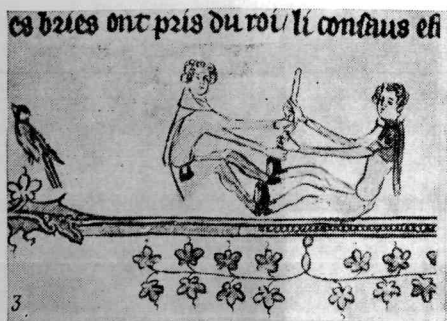
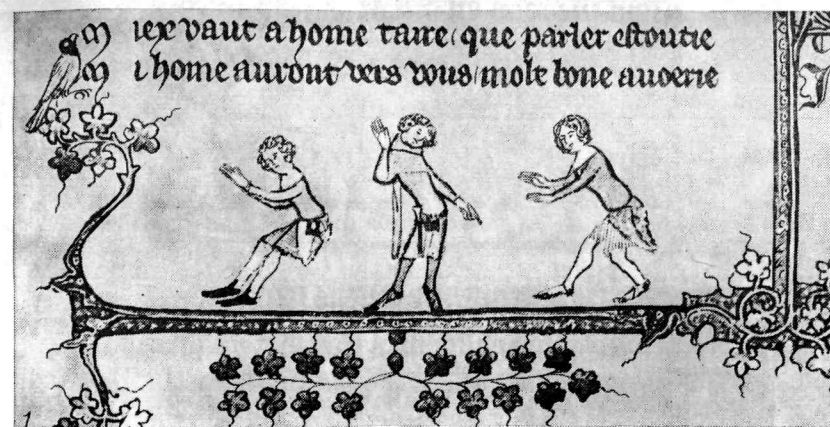


Таблица 60. Силовые состязания

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 Бельуар, коллекция герцога Ратленда, f. 65 v.); 5 — перетягивание. Там же (f. 69 v.); 6 — перетягивание. 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 61. 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)

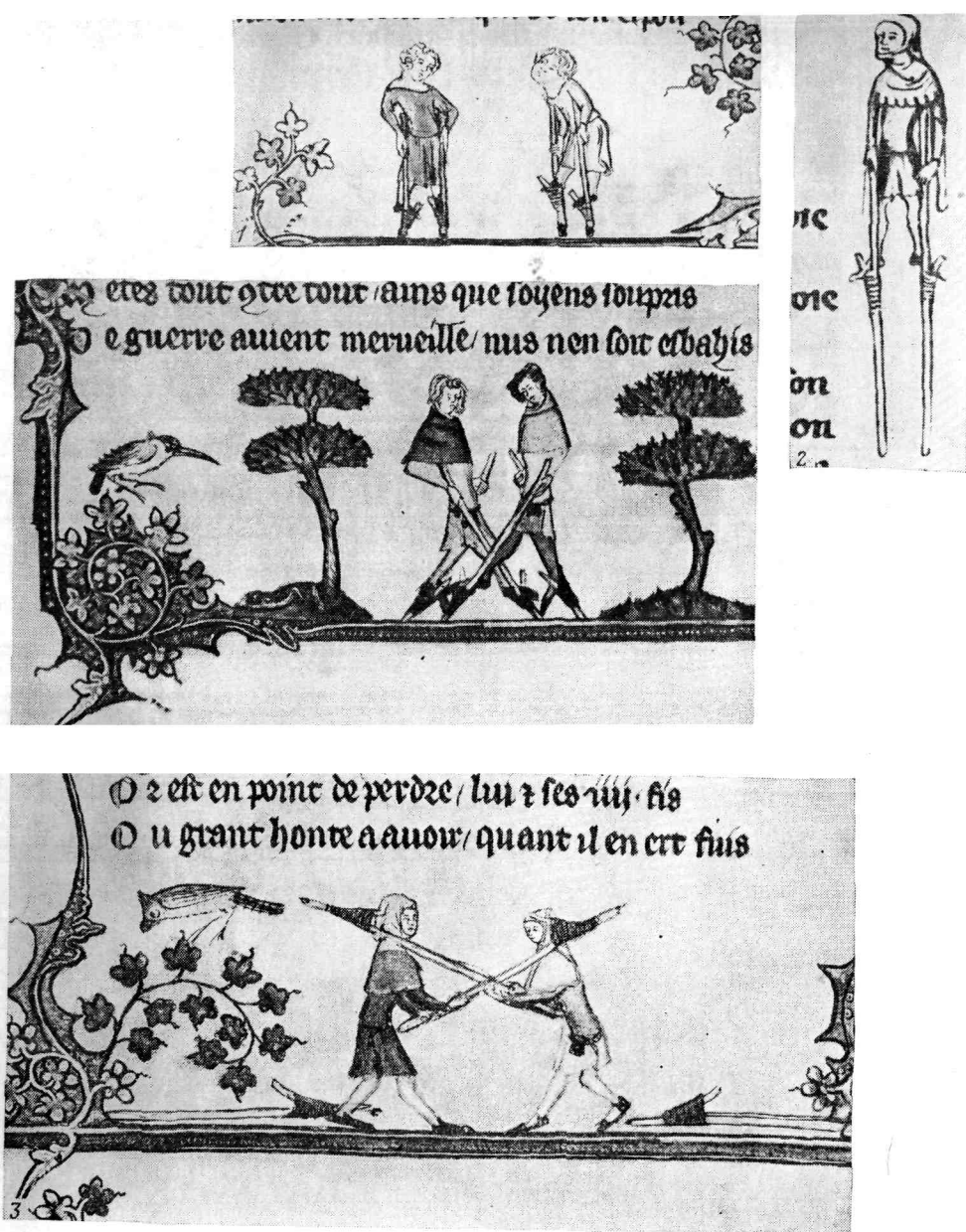


Таблица 62. Ходули

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)

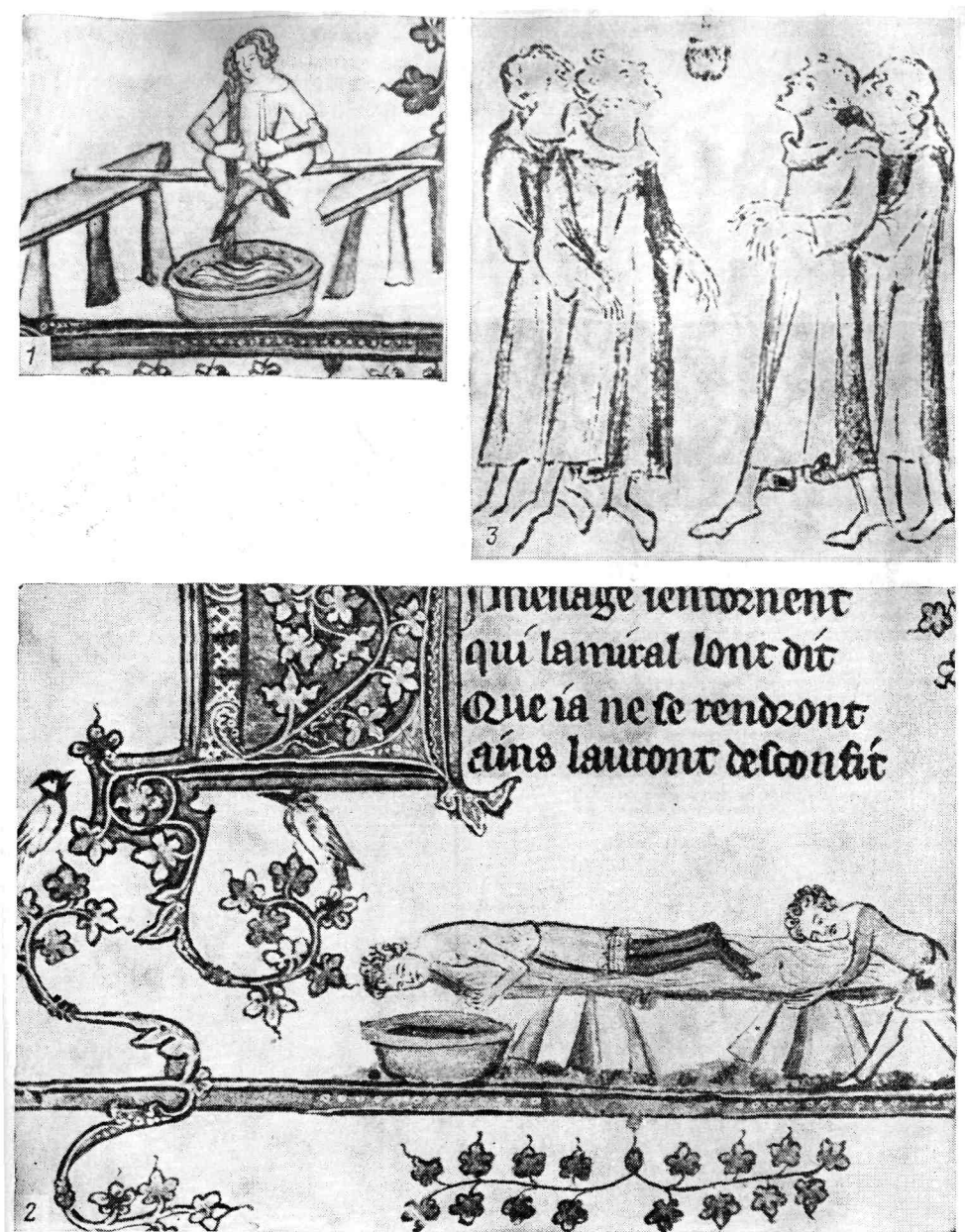


Таблица 63. Балансирование

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.)

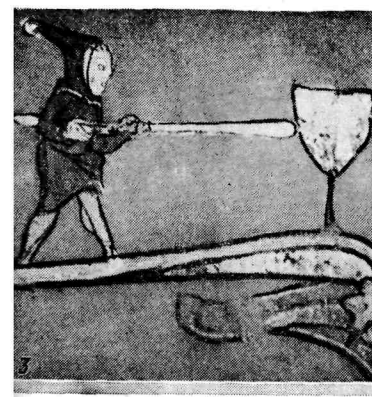
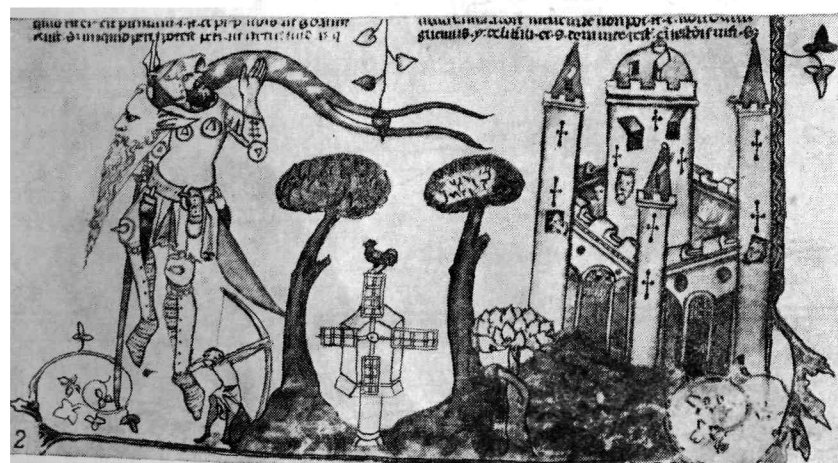
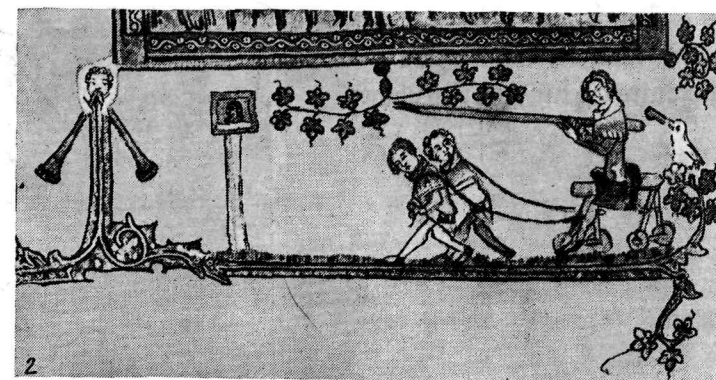
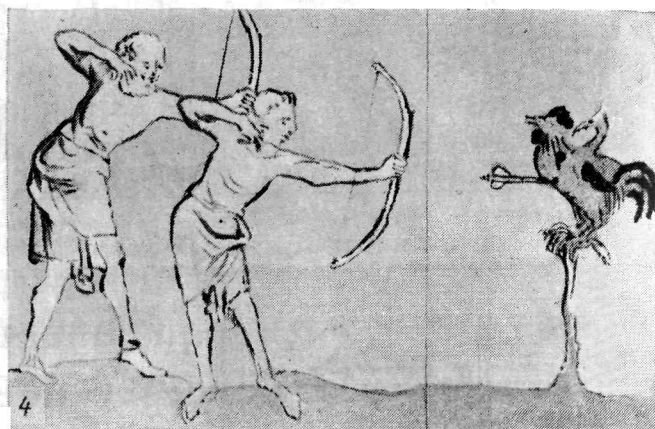
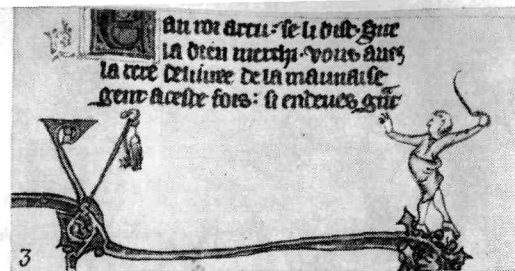


Таблица 64. Состязания в меткости

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 65. 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)

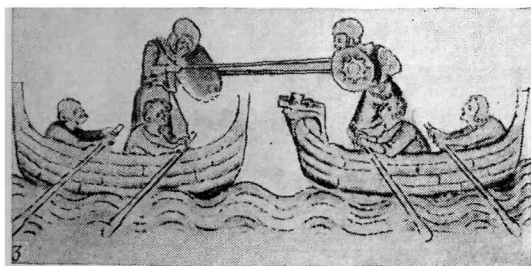


Таблица 66. Военные игры

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, Ф. 403, f. 148); 5 — шуточный турнир. Брунетто Латини. «Книга сокровищ» (ГПБ, Ф. Ф. v. III, 4, f. 26 v.)



Таблица 67. 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, Марциана)

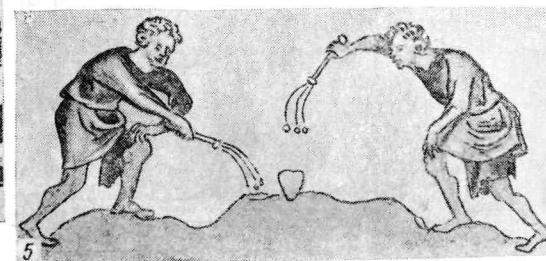
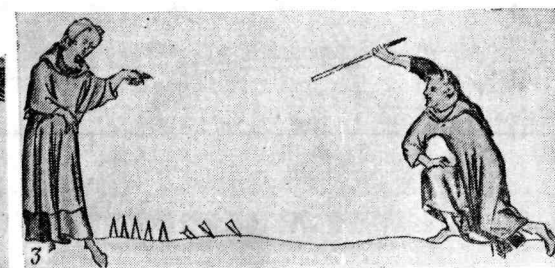
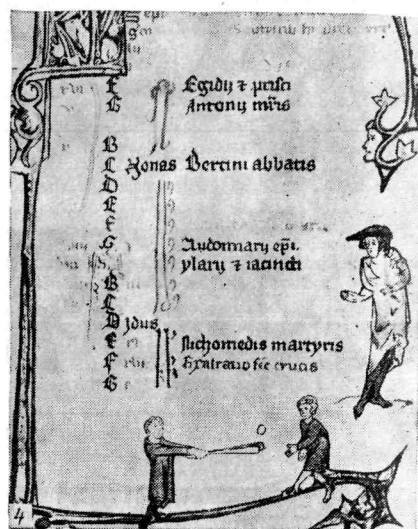
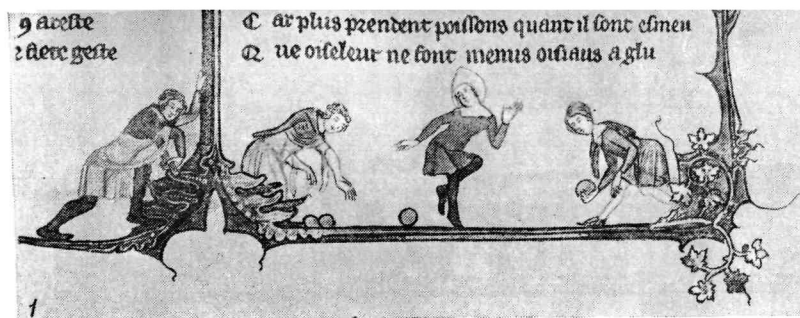


Таблица 68. Игры с мячом

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. H. 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 69. Подвижные игры

1 — игра в шары. «Роман об Александре» (f. 63); 2 — кегли. Песенник (библиотека медицинского факультета университета Монпелье, MS. H. 196, f. 231 v.); 3 — кегли. «Псалтирь королевы Марии» (f. 167); 4 — обезьяна играет в кегли. «Псалтирь Луи л'Ютена». Турне, 1315 г. (Турне, ризница кафедрального собора, f. 28 v.); 5 — игра с кубарем. «Псалтирь королевы Марии» (f. 164)

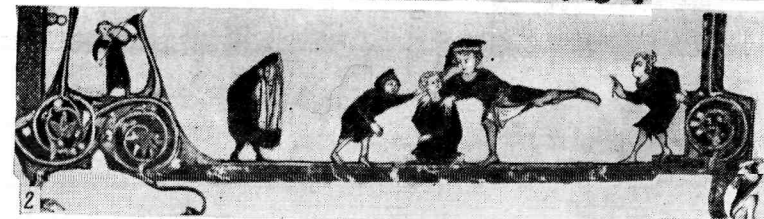
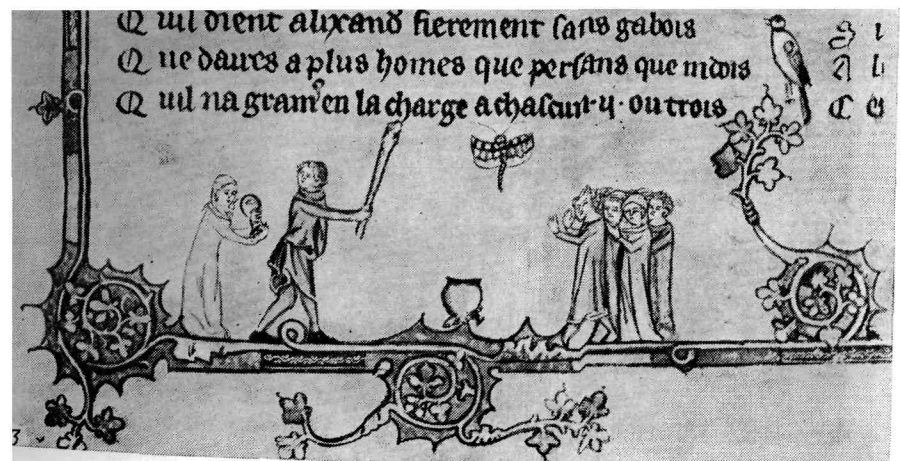
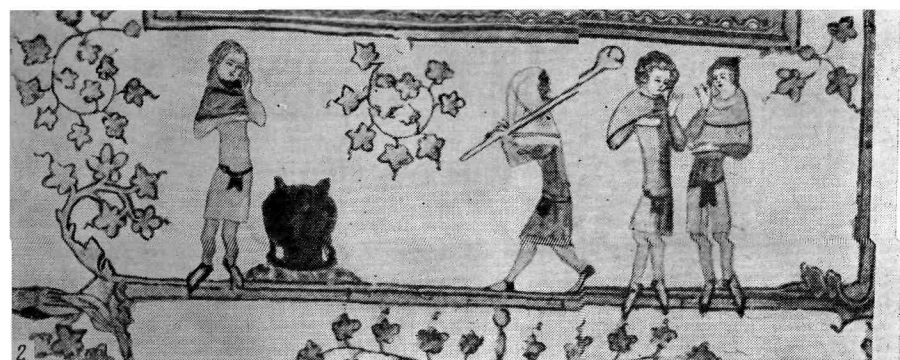


Таблица 71. «Лягушка посредине», «горячая рука»

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 Бrevиарий. 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 70. Жмурки

1 — «Роман об Александре» (f. 130); 2 — там же (f. 125 v.); 3 — игра с котелком. Там же (f. 44)

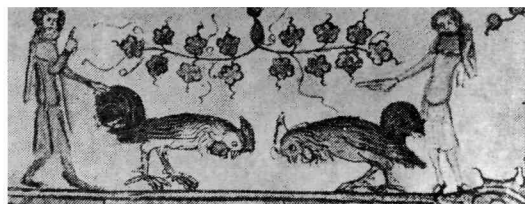


Таблица 72. Петушиные бои

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)

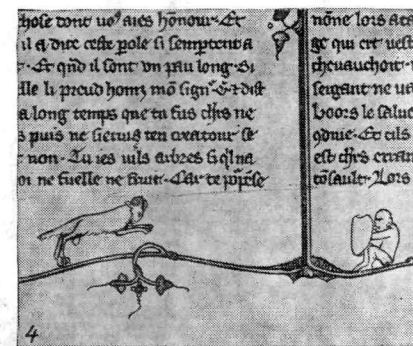
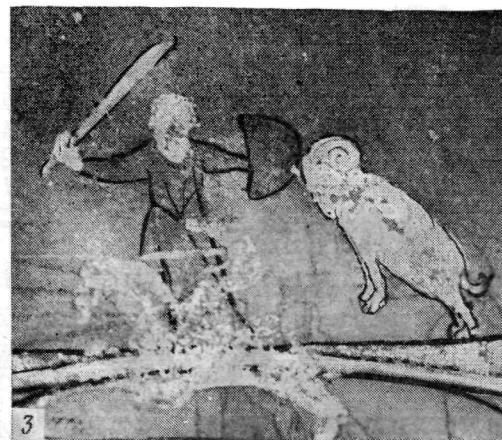
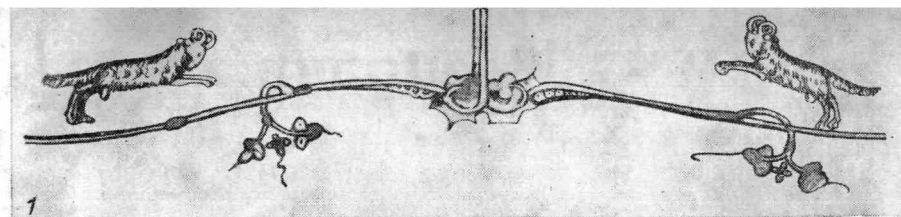


Таблица 73. Схватки с баранами

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 (ВАН, F. 403, f. 171 v.); 4 — обезьяна и баран. Готье Мап. «Святой Грааль» (Париж, библиотека Арсенала, MS. 5218, f. 55)



Таблица 74. 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 75. 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 волынкой. Капитель музея в Ангулеме (Шаранта), XV в.; 4 — шут-лютник. Живопись в церкви Херкберга (Упланд, 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. Nat-top 10, f. 43); 7 — демон в облике шута. «Часослов Екатерины Клевской». Утрехт, вторая четверть XV в. (Нью-Йорк, библиотека Морган)



Таблица 76. Шуты

1 — шут пародирует рыцаря. Легендарий (БАН, F. 403, f. 19 v.); 3 — св. Иоанн осужден на изгнание императором Домицианом. Апокалипсис. Англия или Северная Франция, конец XIII в. (Москва, ГБЛ, Отдел рукописей, альбом вырезанных миниатюр, № 1678); 2 — шут. «Псалтирь Лутрелла» (f. 167); 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)

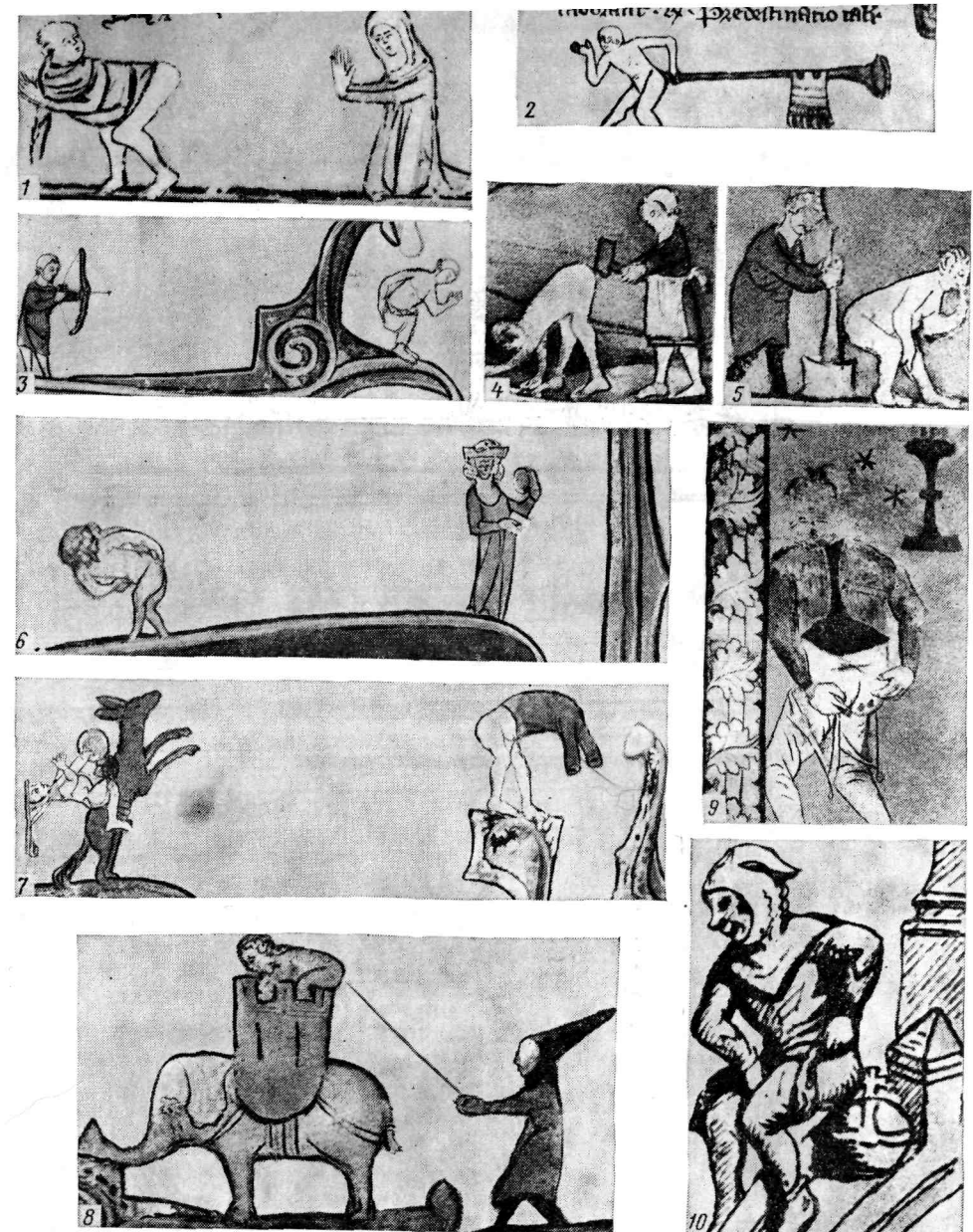


Таблица 77. Обсценные шутки

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.

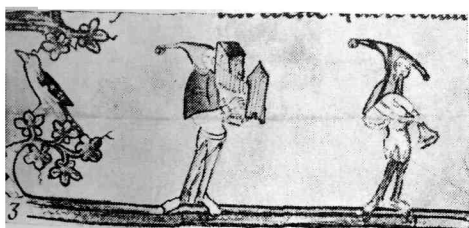
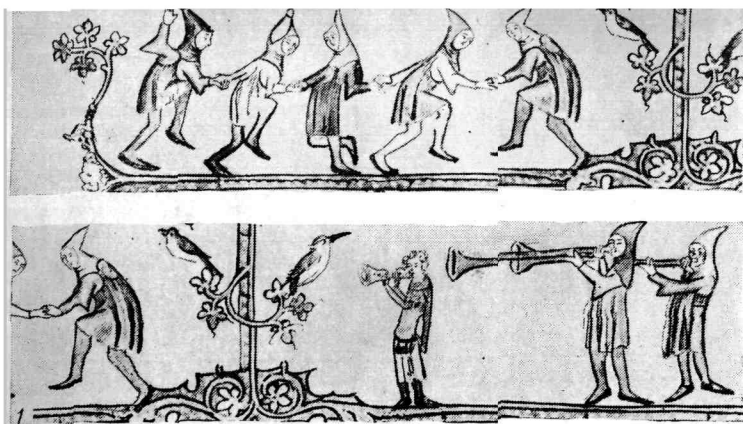


Таблица 78. Пляски шутов

1 — «Роман об Александре» (f. 78); 2 — там же (f. 51 v.); 3 — там же (f. 84 v.)

Таблица 79. Праздники дураков

1 — пляска шутов. Легендарий (БАН, F. 403, f. 133); 2 — шутуекой король. «Псалтирь из Горлестона» (f. 125); 3 — Питер Брейгель Старший. Праздник дураков. Гравюра, около 1555 г.

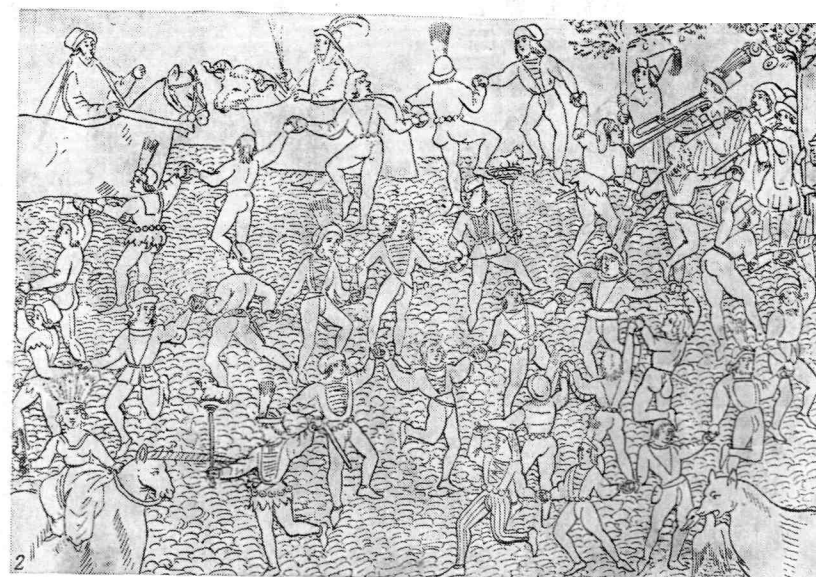
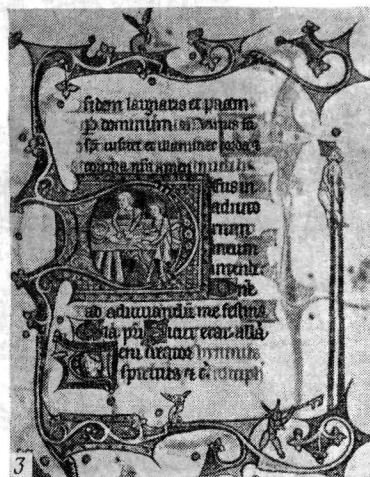


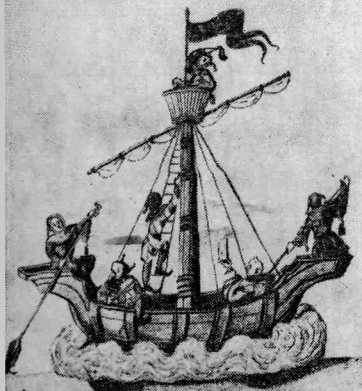
Таблица 80. Епископы дураков

1 — Брейгель Старший. Праздник дураков. Фрагмент; 2 — шутовской епископ. «Танселот верный». 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. Luxuria. Рисунок, 1557 г. (Брюссель, Королевская библиотека). Фрагмент

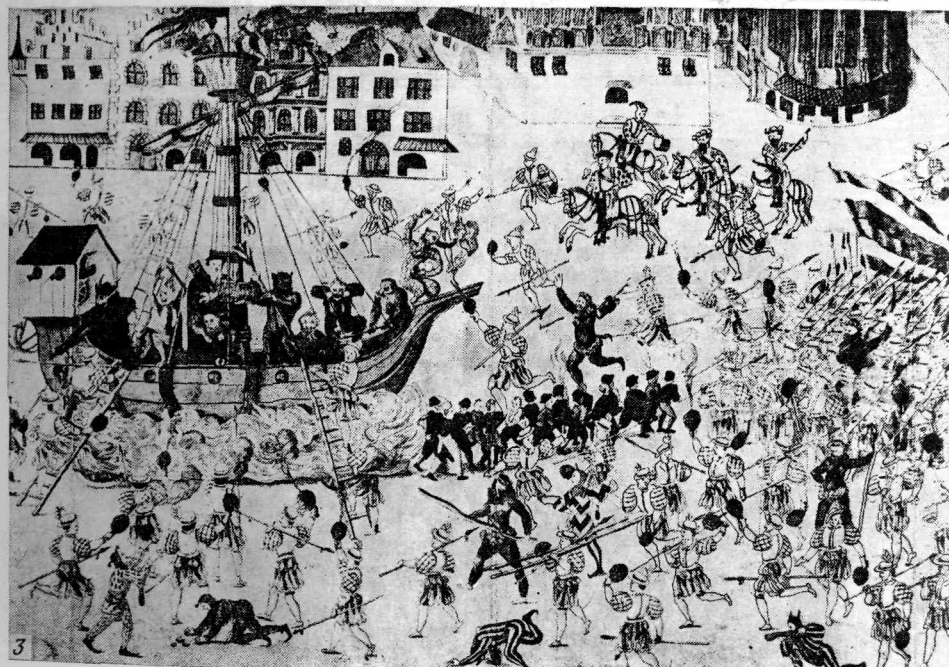
Таблица 81. Карнавал в Нюрнберге

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.

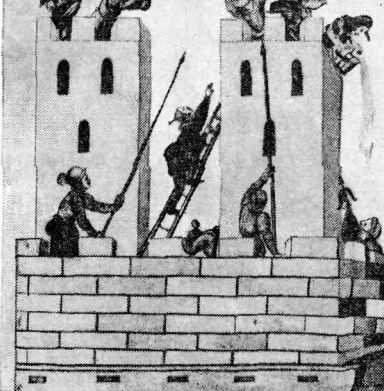
Anno 1506, wann Kaiserliche Schiffe, darunter Schiffe von
 Dänische Schiffe, im Ostsee, die waren 12, in Dänische Schiffe
 in, weil gelobte Güter gottverfallen, schiffen auf bei dem Kaiser
 am Kaiserlichen Hofe, gab es die Kaiserliche 12, die Dänische
 waren im Kaiserlichen Hofe.



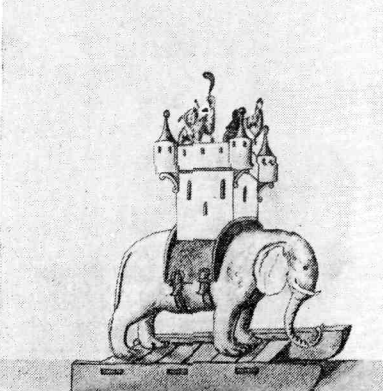
Anno 1530, ist ein Kaiserliche Schiffe, darunter Schiffe von
 Kaiserliche Schiffe, im Ostsee, die waren 12, in Dänische Schiffe
 in, weil gelobte Güter gottverfallen, schiffen auf bei dem Kaiser
 am Kaiserlichen Hofe, gab es die Kaiserliche 12, die Dänische
 waren im Kaiserlichen Hofe.



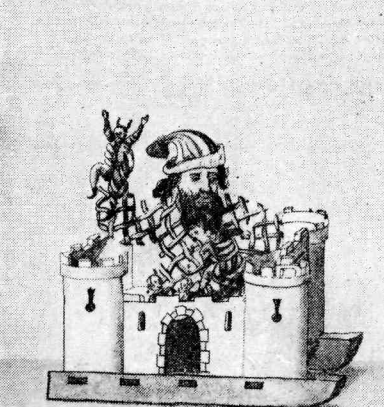
Anno 1506, wann Kaiserliche Schiffe, darunter Schiffe von
 Kaiserliche Schiffe, im Ostsee, die waren 12, in Dänische Schiffe
 in, weil gelobte Güter gottverfallen, schiffen auf bei dem Kaiser
 am Kaiserlichen Hofe, gab es die Kaiserliche 12, die Dänische
 waren im Kaiserlichen Hofe.



Anno 1524, wann Kaiserliche Schiffe, darunter Schiffe von
 Kaiserliche Schiffe, im Ostsee, die waren 12, in Dänische Schiffe
 in, weil gelobte Güter gottverfallen, schiffen auf bei dem Kaiser
 am Kaiserlichen Hofe, gab es die Kaiserliche 12, die Dänische
 waren im Kaiserlichen Hofe.



Anno 1506, wann Kaiserliche Schiffe, darunter Schiffe von
 Kaiserliche Schiffe, im Ostsee, die waren 12, in Dänische Schiffe
 in, weil gelobte Güter gottverfallen, schiffen auf bei dem Kaiser
 am Kaiserlichen Hofe, gab es die Kaiserliche 12, die Dänische
 waren im Kaiserlichen Hofe.



Anno 1524, wann Kaiserliche Schiffe, darunter Schiffe von
 Kaiserliche Schiffe, im Ostsee, die waren 12, in Dänische Schiffe
 in, weil gelobte Güter gottverfallen, schiffen auf bei dem Kaiser
 am Kaiserlichen Hofe, gab es die Kaiserliche 12, die Dänische
 waren im Kaiserlichen Hofe.



Таблица 82. Карнавальные корабли

1 — корабль дураков на карнавале в Нюрнберге. «Книга Шембарта». Нюрнберг, 1539 г. (Нюрнберг, городская библиотека, MS. Norica Kurper 444); 2 — корабль дураков. Там же; 3 — карнавал в Нюрнберге. Там же

Таблица 83. 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.

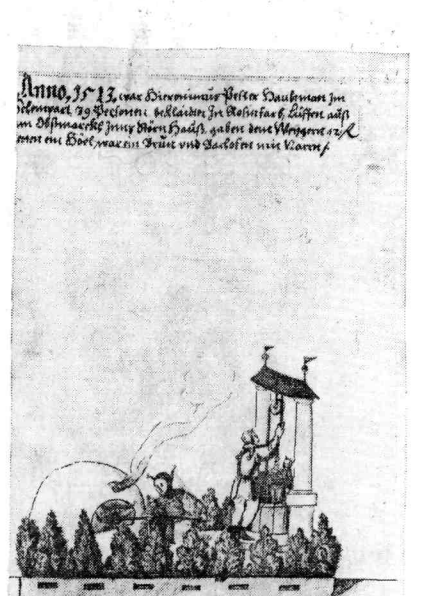
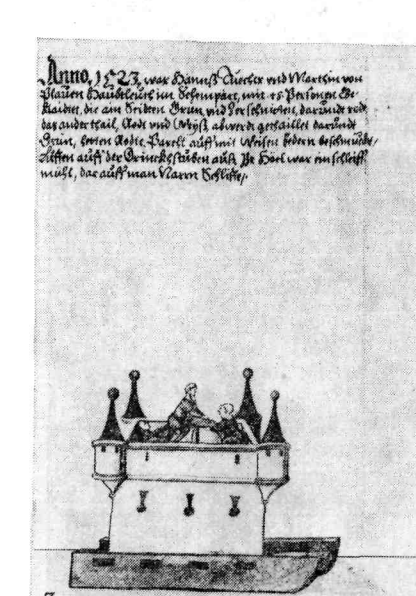
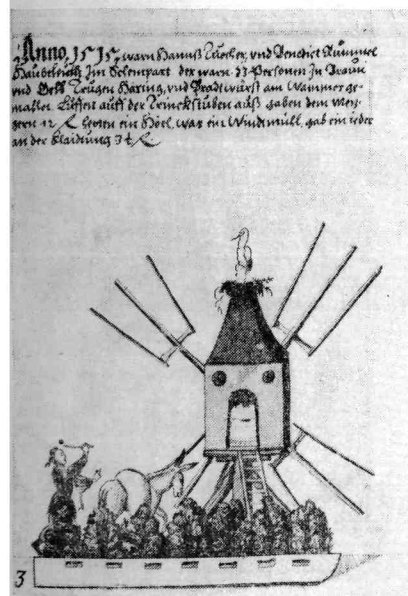
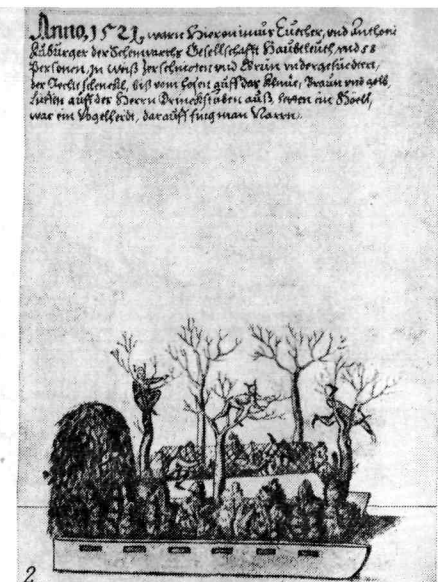
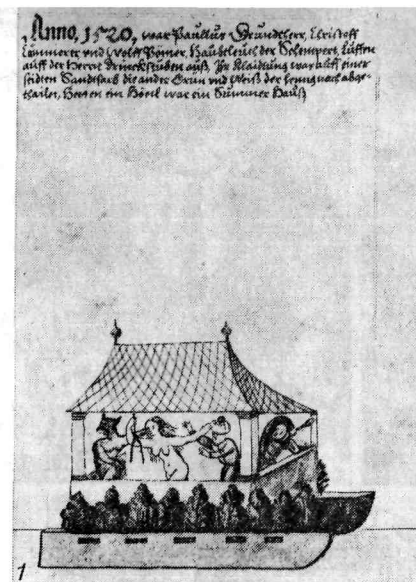
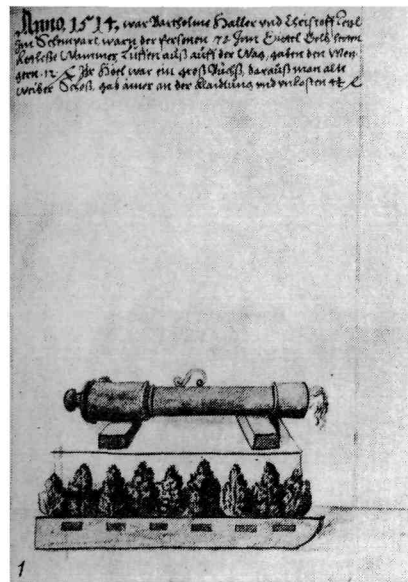


Таблица 84. Карнавал в Нюрнберге

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 85. 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

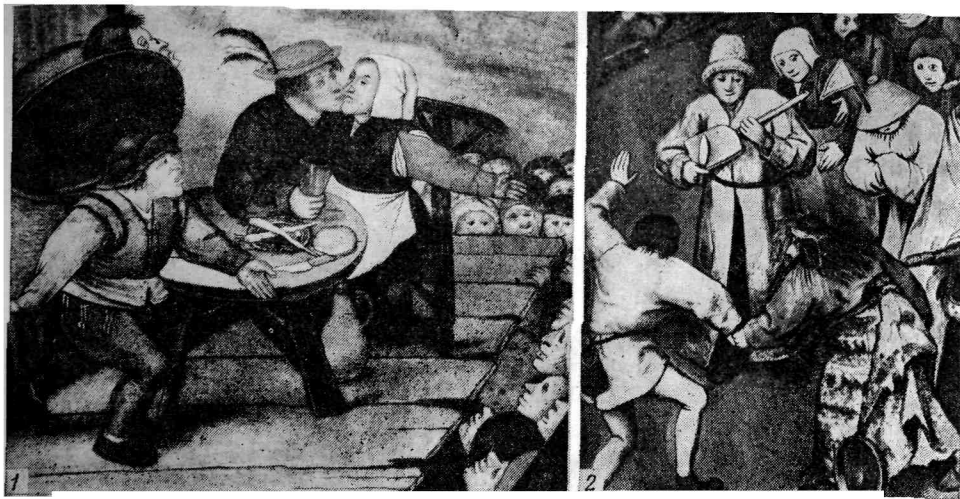


Таблица 86. Карнавальные мотивы в нидерландской живописи
1 — Питер Брейгель Младший (?). Ярмарка с театральным представлением (Гос. Эрмитаж). Фрагмент; 2, 3 — Питер Брейгель Старший. Витва Карнавала с Великим Постом. 1559 г. (Вена, Художественно-исторический музей). Фрагменты

Таблица 87. 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.)

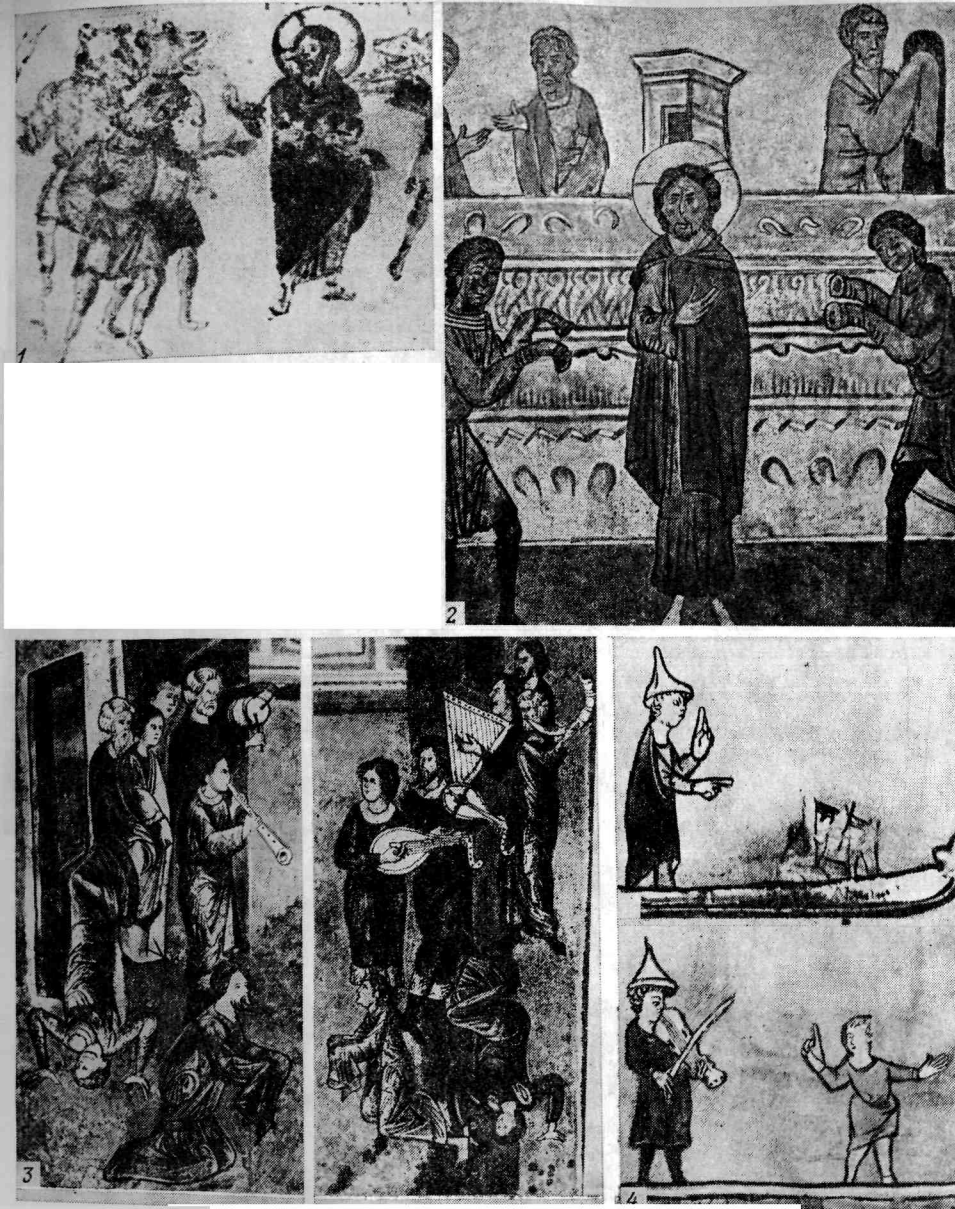


Таблица 88. Поругание Христа

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 (ВАН, F. 403, f. 3)

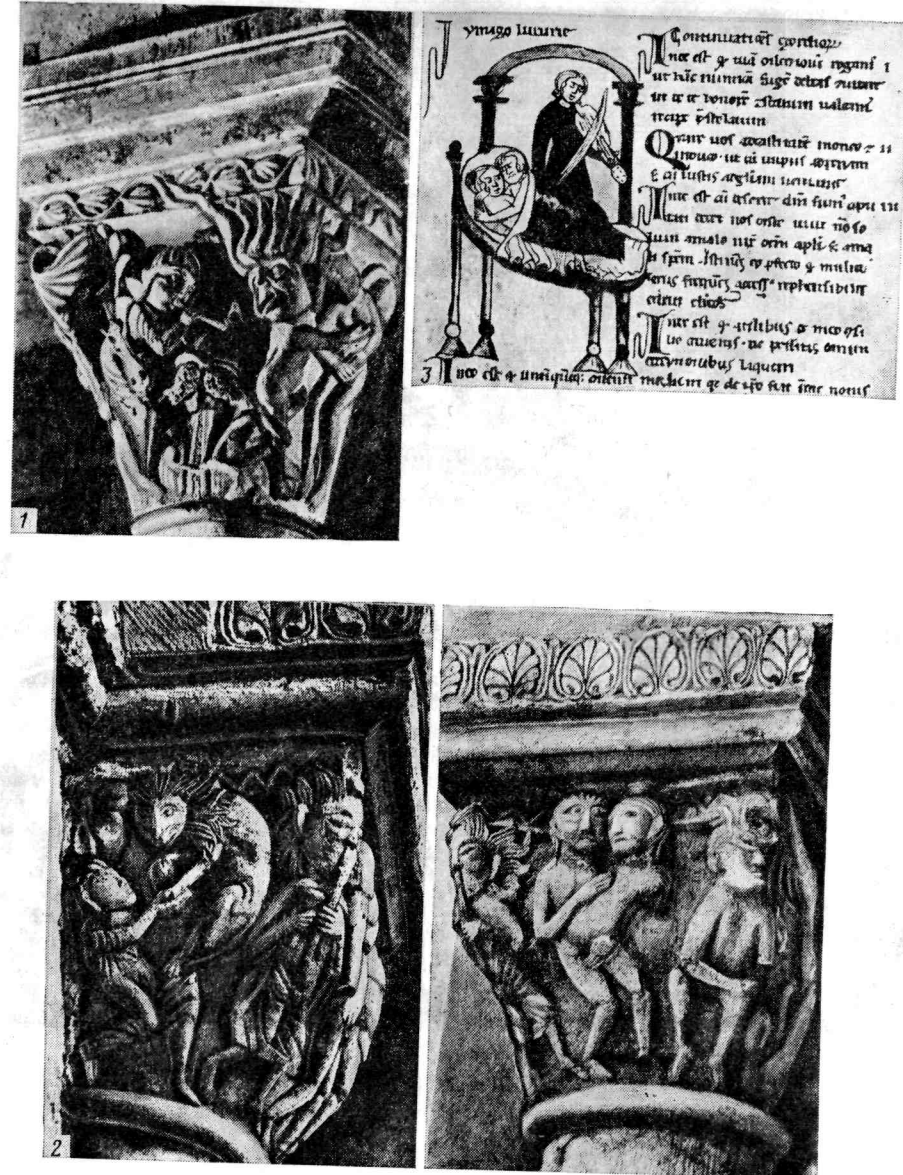


Таблица 89. Жонглеры — возбудители грехов

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 90. Жонглеры — возбудители грехов

Музыкант, акробат, женщина на драконе; арфисты и обезьяна. Капители нефа церкви в Ла-Шез-ле-Виконт (Вандея), XII в.

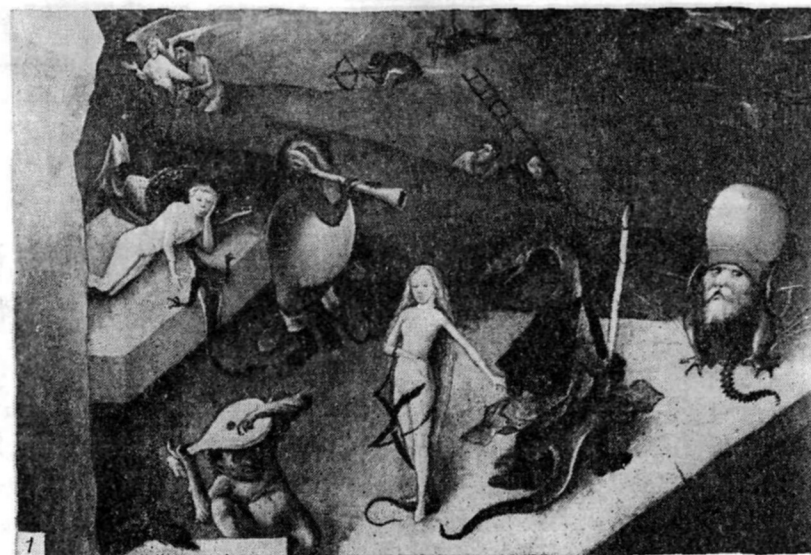


Таблица 91. Жонглеры-чародеи

1 — Иероним Босх. Страшный суд (Вена, Галерея Академии изобразительных искусств). Фрагмент; 2 — трубач и дракон. Легендарий (БАН, F. 403, f. 99 v.); 3 — волычник и демон. «Псалтирь из Горлестона» (f. 57)



Таблица 92. 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 93. 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 94. Демонические музыканты

1 — козел-арфист. Каменный рельеф из Нотр-Дам де ля Регль, начало XII в. (Лимож, муниципальный музей); 2 — демоны-музыканты. Капитель крыты кафедрального собора в Кентерберии, 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.

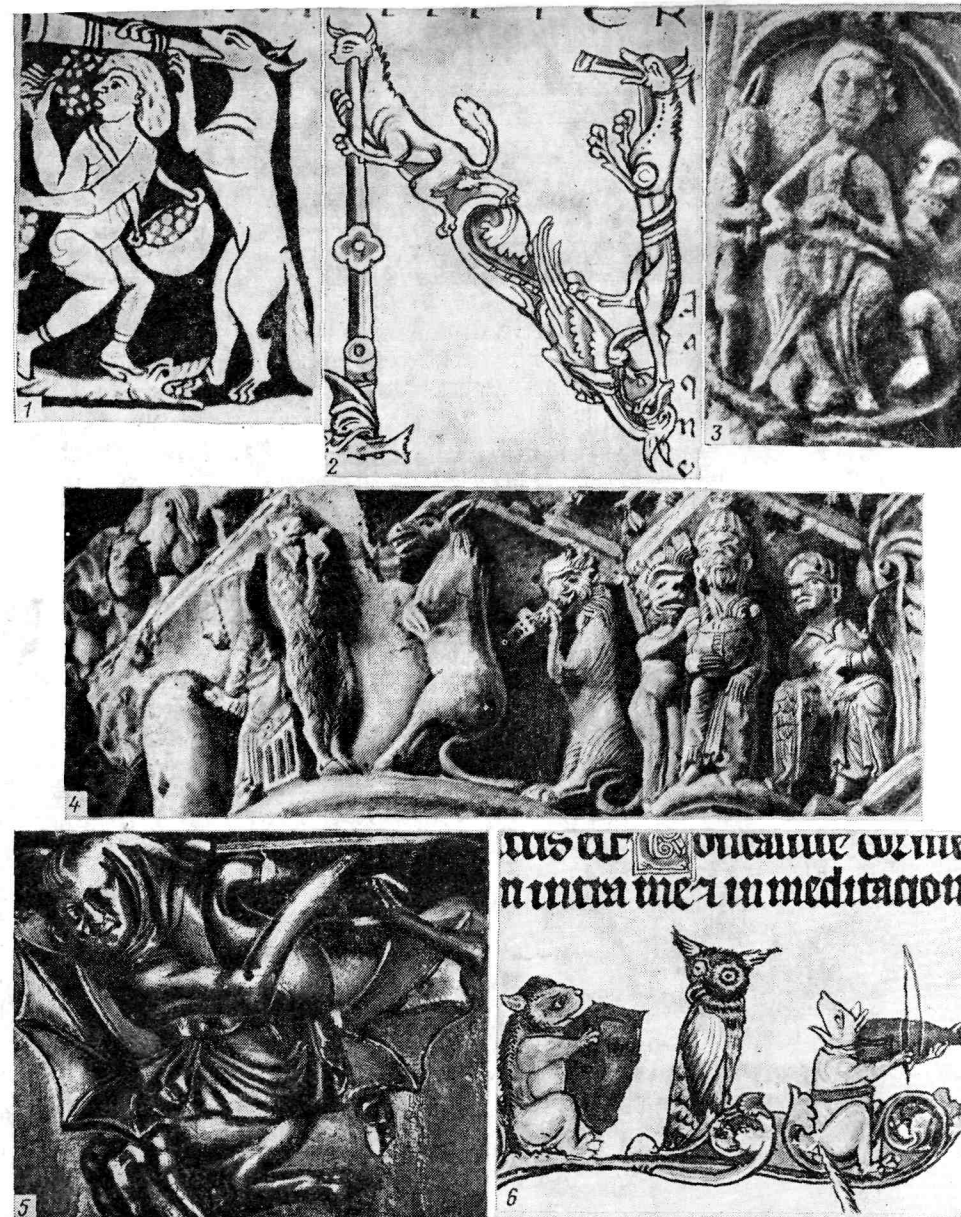
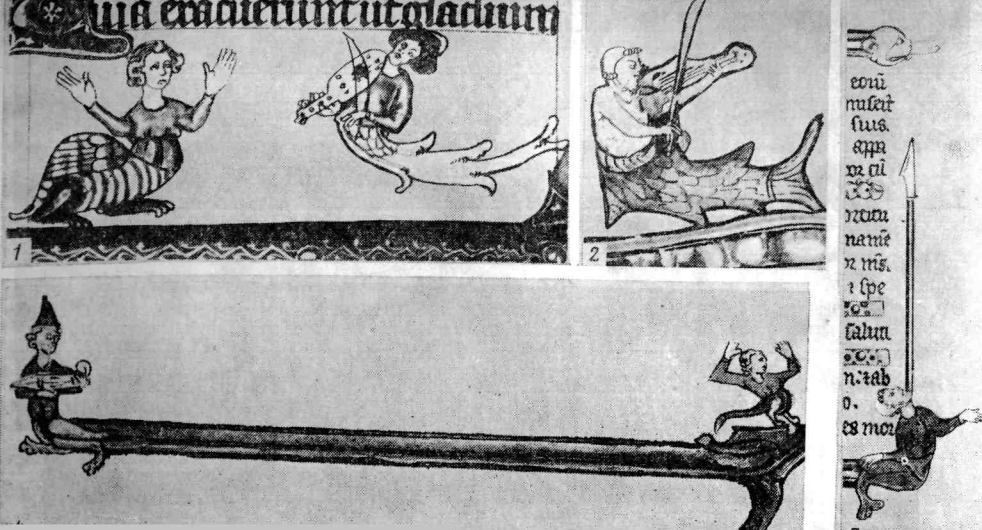


Таблица 95. Демонические музыканты

1 — сбор винограда и лиса с трубой. Деталь инициала «Декреталии». Кентерберии, первая четверть XII в. (Лондон, Британский музей, MS. Cotton Claudius E. IV, f. 49); 2 — демоны-музыканты. Инициал «N». Рукопись школы Кентерберии, XII в. (Кембридж, колледж св. Иоанна, MS. 8, f. 164); 3 — демоны-музыканты. Медальон архивольты южного портала церкви св. Николая в Барфрестоне (Кент), около 1170 г.; 4 — жонглера с обезьяной, животные-музыканты, скупец с мощной. Капитель нефа церкви в Кэно (Мен и Луара), вторая половина XII в.; 5 — монстр с волынкой. Резьба на деревянном сиденье хора. Кельн, кафедральный собор св. Петра, вторая четверть XIV в.; 6 — животные-музыканты. Псалтирь. Тироль (?), 1270 г. (Вена, Национальная библиотека, Cod. 1898, f. 66 v.)



exerce domine et eripe animam
me fac propter misericordiam



Таблица 96. Сирены

1 — «Псалтирь Луи л'Ютена». Турне, 1315 г. (Турне, ризница собора, f. 104); 2 — Легендарий (ВАН, 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. (ВАН, 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

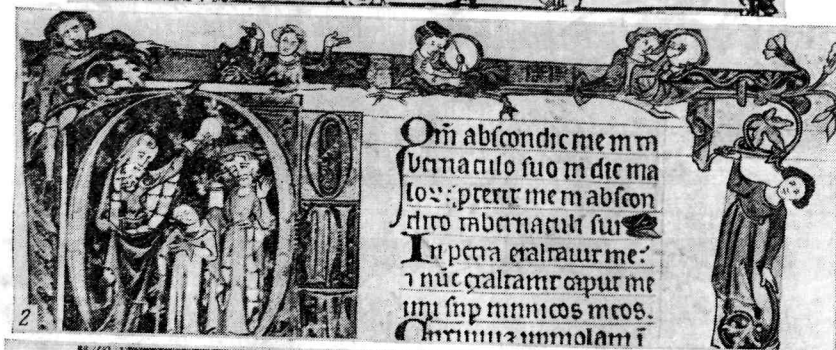


Таблица 97. Гротескные музыканты

1 — инициал «D» и жонглер с виолой. Бревиарий. Аппас, XIV в. (Аппас, 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.)

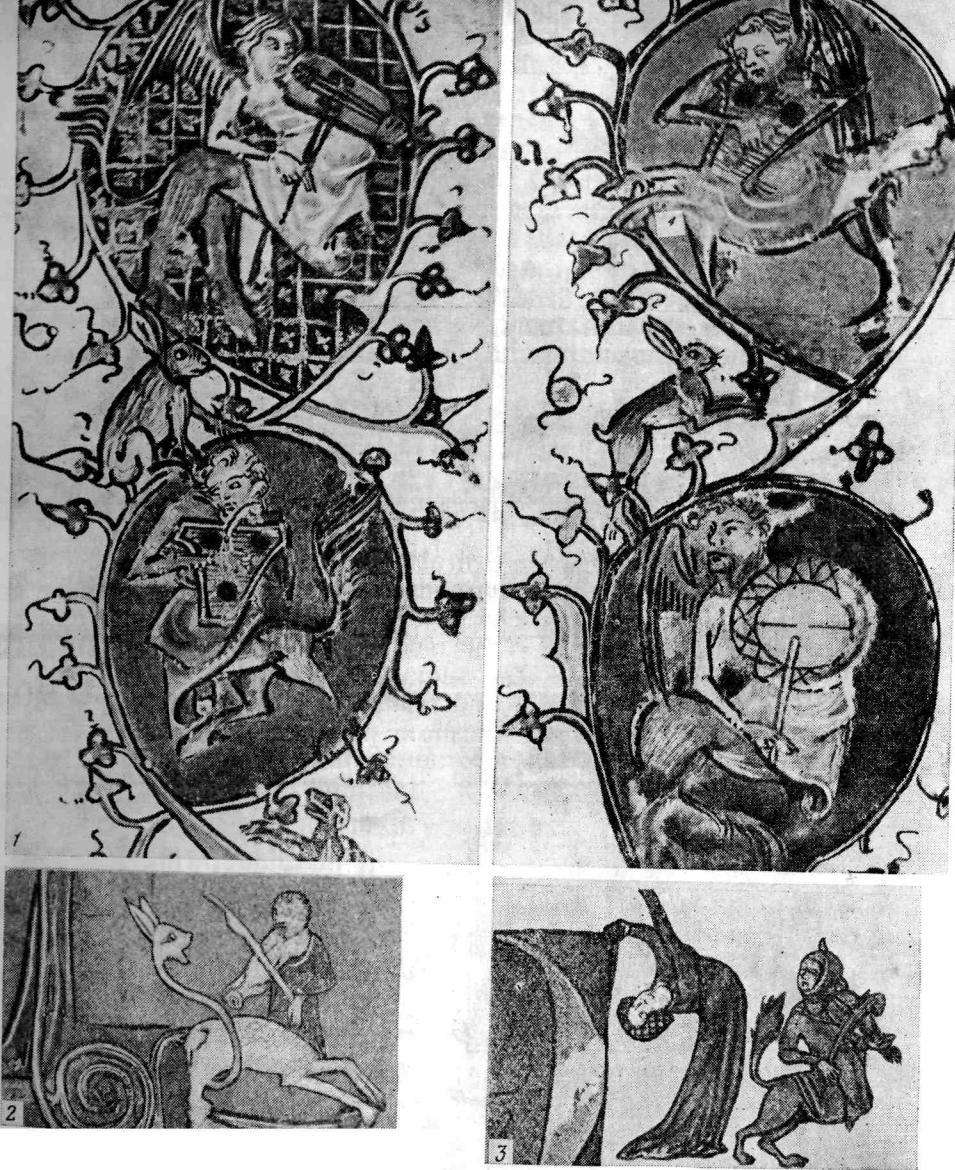


Таблица 98. Кентавры-музыканты

1 — кентавры-музыканты. Матфре Эрменгау. «Бревиарий любви». Каталония, начало XIV в. (ГПБ, 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)

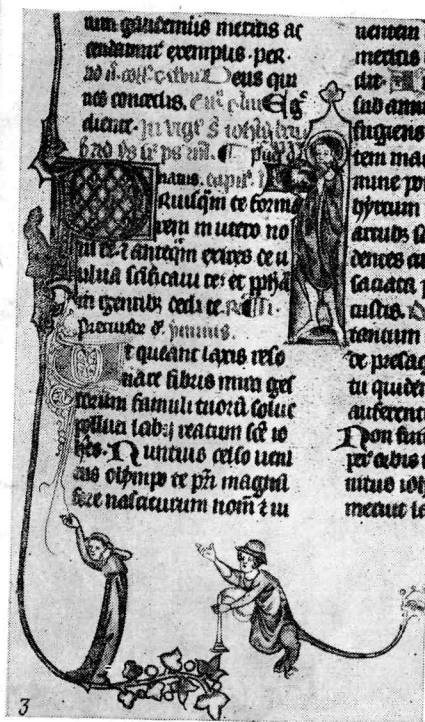


Таблица 99. Кентавры-музыканты

1 — кентавр-волинщик. Матфре Эрменгау. «Бревиарий любви». (ГПБ, Исп. F. v. XIV, N 1, f. 6 v.); 2 — кентавр-музыкант и обезьяна. Резьба на деревянном сиденье хора. Кельн, 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)

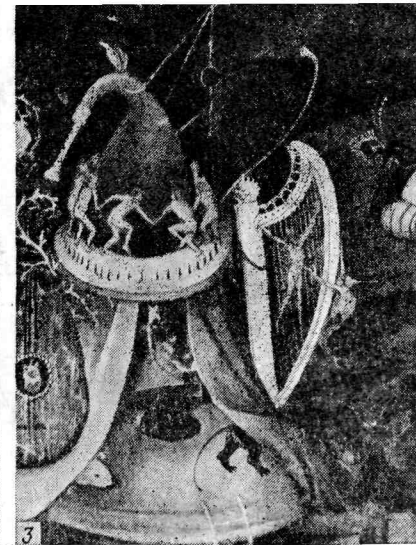
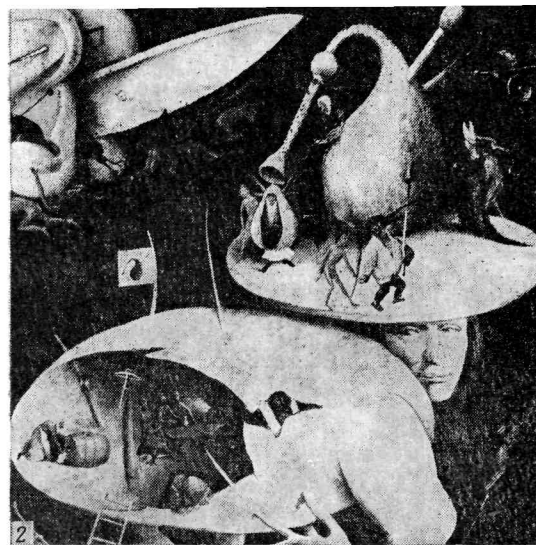
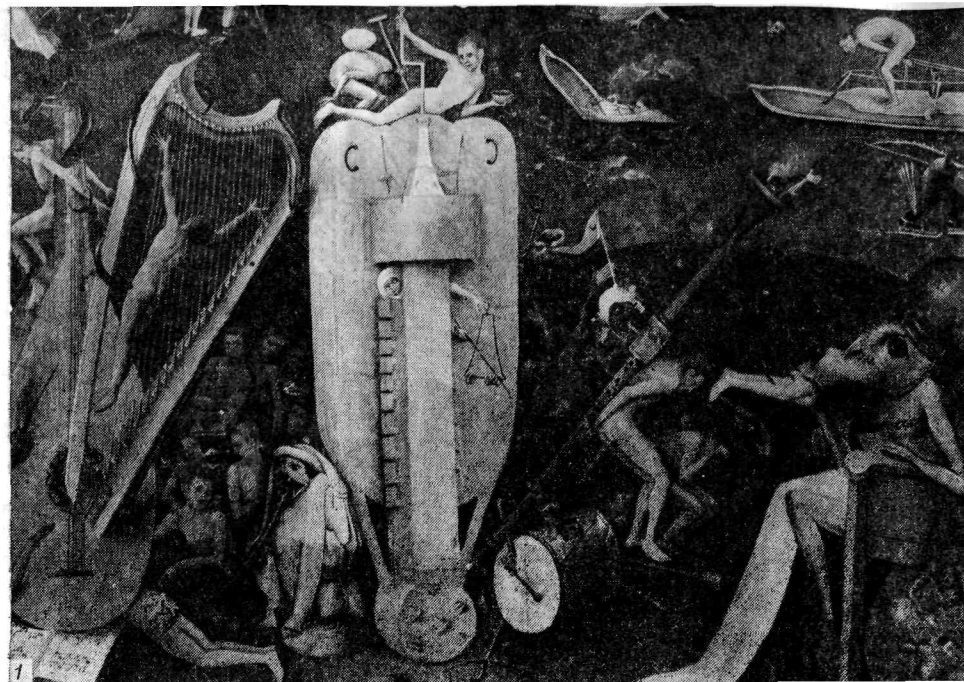


Таблица 100. Жонглеры в преисподней

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 Монтрейль, 1263—1264 гг.; 4 — танцующий скоморох. Инициал «Х». Псалтирь. Новгород, XIV в. (ГПБ, Ф. п. 1, 3, л. 196 об.)

Таблица 101. 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

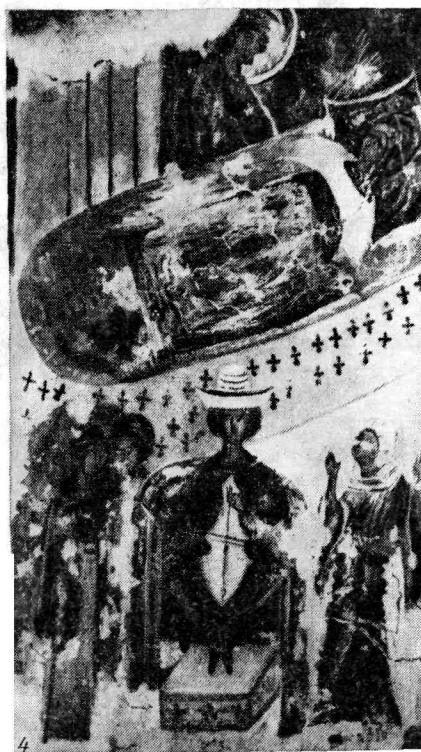


Таблица 102. Благочестивые скоморохи

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 103. 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 Бромхольмского монастыря (Норфолк), начало XIV в. (Оксфорд, Бодлеянская библиотека, MS. Ashmole 1523, f. 99)

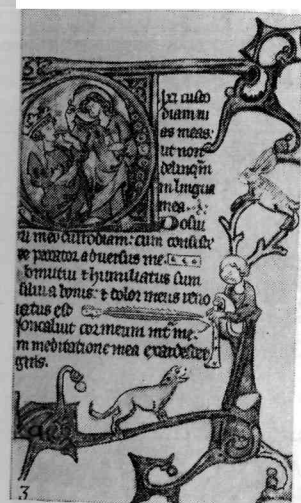
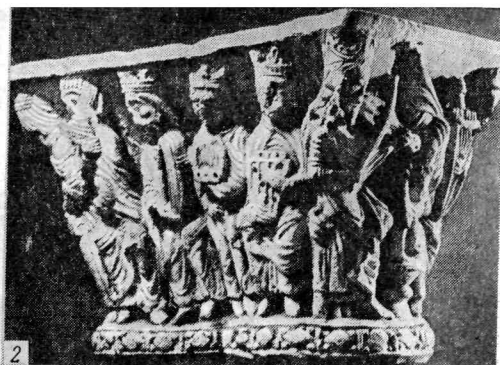
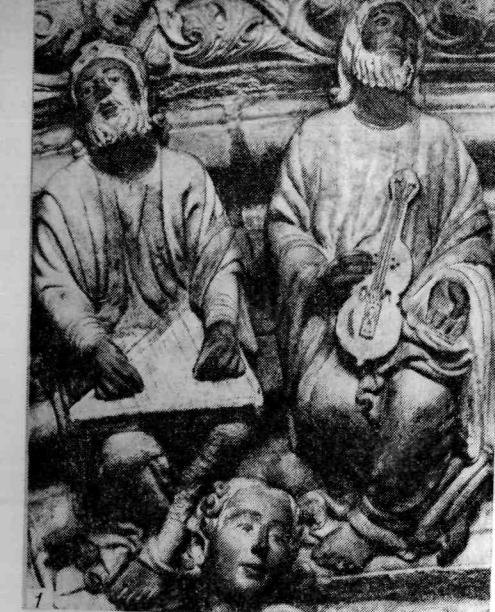


Таблица 104. Священная и греховная музыка
 1 — апокалипсические старцы. Скульптура архивольты «Портала Славы» собора в Сан-Яго-де-Компостела. Мастер Маттео, 1166—1188 гг.; 2 — музицирующие старцы. Капитель клуатра аббатства Сен-Жорж-де-Бошerville (Приморская Сена), вторая четверть XII в. (Руан, Музей древностей); 3 — волынщик с оленьими рогами. Псалтирь. Фландрия, около 1260—1280 гг. (Нью-Йорк, Н. Р. Kraus 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 105. Священная и светская музыка
 Титульный лист Псалтири из аббатства св. Ремигия. Реймс, вторая четверть XII в. (Кембридж, колледж св. Иоанна, MS. B18, f. 1)

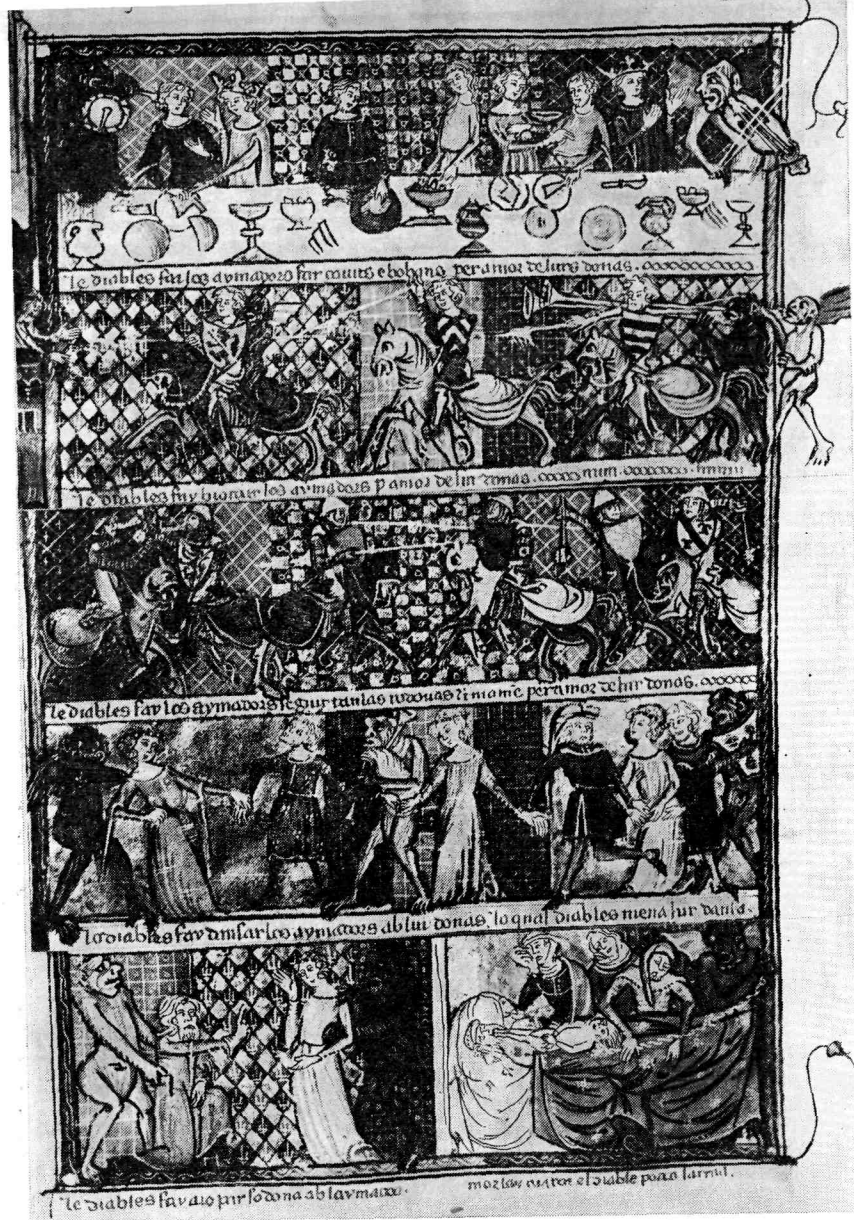
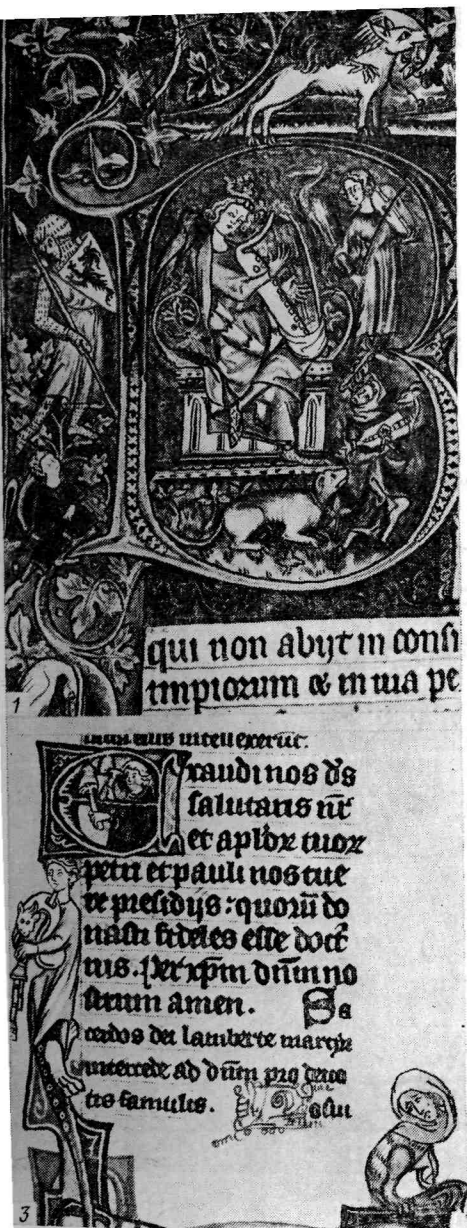


Таблица 106. Священная и греховная музыка
1 — Давид и музыканты. Инициал «В». «Peterborough Psalter». Восточная Англия, около 1300 г. (Брюссель, Королевская библиотека, MS. 9961—62, f. 14); 2 — сакральная и мирская музыка. Псалтирь. Фландрия, около 1300 г. (Оксфорд, Водлеянская библиотека, MS. Douce 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, Водлеянская библиотека, Douce 6, f. 1)

Таблица 107. Грех мирских увеселений
Миниатюра из книги Матфея Эрменгау «Бревиарий любви». Каталония, начало XIV в. (ГПБ, Исп. Ф. в. XIV, N 1, f. 206)



Таблица 108. 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.)