

ПРИГЛАШЕНИЕ НА ТАНЕЦ Danse macabre

В ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XV в. в европейское искусство врывается тема смерти — отвратительной, глумливой, всепобеждающей. Приплясывающие скелеты, мертвецы с вываливающимися внутренностями вовлекают живых в свой хоровод. Композиция, получившая название “Danse macabre”¹, впервые появилась в виде фрески в 1424 г. под аркадами парижского кладбища Невинноубиенных младенцев (des Saints Innocents).

Символы смерти — череп (реже — скелет) Адама в основании распятия — использовались в христианской иконографии для утверждения победы над Смертью и жизни в ином мире. К этому вечному миру обращены были взгляды и жесты надгробных статуй, возлежащих в фамильных склепах и церковных приделах. Едва ли не внезапно их сменяет *транси* — жалкий обнаженный труп. Вместо умиротворенного лика, иератической позы, условных одеяний, соответствующих благочестивых эпитафий — пугающе достоверное изображение разлагающегося тела, воплощение ужаса *реальной смерти*. В транси Гийома де Арсиньи запечатлен судорожный жест: мертвец пытается костлявыми пальцами прикрыть иссохший пенис. На надгробии кардинала Легранжа высечена убийственная надпись: “Скоро ты будешь как я — безобразный труп, изъеденный червями”².

Такие надгробия появляются во Франции около 1380 г. В церковных криптах эти натурально изображенные мертвецы должны были производить впечатление разверзшихся могил. Для человека той эпохи покойники, лежавшие под плитами в полу церкви (гнившие там всегда в непосредственной близости под ногами молящихся), вышли вдруг на поверхность. Невидимо происходившее под землей — обнажилось. Считается общепризнанным, что обращение к теме смерти в литературе, театре, музыке, изобразительном искусстве в конце Средневековья — открытие смерти как разложения, — осознание *реальной смерти* происходит в результате потрясения, вызванного эпидемией чумы, первая волна которой в 1348—1350 гг. унесла, как считают, треть населения Европы³. По этой версии, именно эпидемия чумы является первопричиной интереса к теме смерти. Тем более что начиная с пизанской фрески “Триумф Смерти” (1350), появившейся сразу после первой волны эпидемии, отмечается ряд других совпадений в датах.

В 1347 г. в средиземноморские порты прибыли первые зараженные чумой. В 1348—1349 гг. эпидемия распространялась со скоростью от 30 до 100 км в месяц; заболевшие оставались в живых не более трех—четырех дней. Голод и непрекращающаяся война усиливали смертоносный ха-

(“Sign Conceptions in Music in the Latin Middle Ages”, Fr. A. Gallo, Италия, с. 1060—1064), архитектуры, изобразительного искусства (“Zeichenkonzeptionen in der Architektur und bildenden Kunst des lateinischen Mittelalters”, H. Holländer, Германия, с. 1065—1094), медицины (“Sign Conceptions in Medicine in the Latin Middle Ages”, С. Marmo, Италия, с. 1094—1099), естествознания, натурфилософии (“Zeichenkonzeptionen in der Naturlehre des lateinischen Mittelalters”, L. Kaczmarek, Германия, с. 1099—1115), религиозной (“Zeichenkonzeptionen in der Religion des lateinischen Mittelalters”, R. Suntrup, Германия, с. 1115—1132) и повседневной жизни (“Zeichenkonzeptionen im Alltagsleben des europäischen Mittelalters”, K. Frerichs, Германия, с. 1132—1148). В отдельных разделах рассмотрены знаковые системы византийской культуры (“Zeichenkonzeptionen im griechischen Mittelalter”, F. Tinnefeld, Германия, с. 1148—1183) и иудаизма (“Sign Conceptions in the Judaic Tradition”, Cl. Gandelman, Израиль, с. 1183—1198). Хотя отдельные статьи посвящены семиотике кельтской (с. 763—802), германской (с. 803—822) и славянской (с. 822—830) культур, язычество христианской эпохи, карнавал и городской комизм, к сожалению, в энциклопедии отражения не нашли.

- ²⁰ О структуре фетиша см.: Античная литература / А.Ф. Лосев, Г.А. Сонкина и др. М., 1980. С. 17—18.
- ²¹ Противопоставление “являющих” и “изображающих” символов развито прот. А. Шмеманом; см.: Шмеман А. Евхаристия. Таинство Царства. Париж, 1984. С. 35—37 и след.
- ²² Подробнее об этом см.: Реутин М.Ю. Народная культура Германии: позднее Средневековье и Возрождение. С. 51—58.
- ²³ Moser D.-R. Fastnacht—Fasching—Karneval. Das Fest der “Verkehrten Welt”. Graz; Wien; Köln, 1986; Mezger W. Narrenidee und Fastnachtsbrauch. Studien zum Fortleben des Mittelalters in der europäischen Festkultur. Konstanz, 1991. Эта же концепция была развита Д.Р. Мозером в ходе инициированной им международной полемики вокруг идей М. Бахтина на страницах журнала “Эвфорион” в 1990—1993 гг.
- ²⁴ Переход от народной культуры к культуре массовой в Германии первой половине XVI в. особенно хорошо осущитим на примере немецкого шванка. Сборник И. Паули “В шутку и всерьез” (1522) делит его историю на два периода: ранний и поздний. Ранние сборники (“Поп Амис”, “Поп из Каленберга”, “Нейдгард Лис”, “Брат Раш”, “Соломон и Морольф” и “Тиль Уленшпигель”), как правило опирались на длительные устные традиции и по способу своего бытования — коллективное чтение вслух, спонтанно переходящее в импровизацию и инсценировку, — стояли между устным (mentifact) и письменным или печатным текстом (artififact). Заключая в себе, кроме шванков, басни, загадки, словопрения, паремии и разные междужанровые образования, ранние народные книги дают представление о синкретической устной культуре средневекового города. Поздние сборники, за исключением некоторых (“Шильдбюргеры”, “Петер Лой”, “Доктор Фауст”), имели характер авторских произведений; за ними не было никаких устных традиций, они писались в огромном количестве по трафаретам и предполагали чтение “про себя”, дома или в дороге. В этом смысле история шванка напоминает историю “пляски смерти”.

ракетер эпидемии; ослабленные голодом теряют сопротивляемость и быстро погибают, сокращение производителей и общее расстройство экономики увеличивают масштабы потерь от голода и эпидемий. А. Корвизье — автор исследований по истории европейских войн — добавляет, что война в это время стала смертоносной из-за использования наемников, которые практиковали тактику выжженной земли. Бежавшее от войны население становилось дополнительным разносчиком эпидемии.

Шок от массовой смерти — это также постоянное и повсеместное присутствие мертвых тел. По свидетельству очевидцев, умершие оставались по многу дней непогребенными, так как их некому было хоронить. На дорогах, у городских ворот валялись трупы — жертвы голода, войны и чумы. В ретроспекции все выглядит так, как будто эти картины обнажили лицо реальной смерти, открылся зримый ее облик, и этим объясняется тот факт, что неотвратимость смерти-разложения (которую и прежде не обходили богословские трактаты) становится с конца XIV в. одной из навязчивых тем искусства. “Отвратительные изображения обнаженных тел, охваченных тлением или иссохших и сморщенных, с вывернутыми в судорожной агонии конечностями и зияющим ртом, с разверстыми внутренностями, где кишат черви”⁴, появляются спорадически еще и в XVII в. Несмотря на хронологическое совмещение, представляется недостаточным заключение о том, что новое видение, новая трактовка смерти в искусстве, ее непосредственное натуралистическое изображение стали результатом лицецерения мертвых тел — жертв чумы, голода и войны, что, в конечном счете, *откровение смерти* пришло от непогребенного мертвого тела, а равенство всех перед лицом смерти, отраженное в композициях Данс макабр, — итог тех же гекатомб.

То время знало о мертвых больше нас: мир живых соприкасался с миром мертвых повседневно. Мы узнаем об этом из описаний средневековых кладбищ. Располагавшиеся вокруг церкви кладбища на протяжении всего Средневековья были местом публичной жизни: проповедей, причащений, процессий, убежищем во время войны, а в некоторых случаях и местом проживания: “...постоянные жители кладбищ, — пишет Арьес, — рассказывали там, не обращая внимания на трупы, кости и постоянно стоявший там тяжелый запах. И другим людям кладбище служило форумом, рыночной площадью, местом прогулок и встреч, игр и любовных свиданий”⁵. Здесь совершались деловые сделки, отправлялось правосудие, размещались общинные службы. В подтверждение факта, который, по его мнению, мог бы показаться неправдоподобным, Арьес ссылается на документ XII в., сообщающий о строительстве на кладбище общественной печи для выпечки хлеба. (Совмещение пекарни с кладбищем действительно может показаться невероятным, однако мне самому довелось видеть одну из таких печей. Она находится на древнем корсиканском кладбище вблизи руин старой церкви в нескольких километрах к югу от Патримонио.)



Le mort
 Vous faictes les bay le semble
 Cardinal: sus legierement
 Suiuons les autres tous ensēble
 Rien ny vauld esbaistement.
 Vous auez vescu haultement.
 Et en honneur a grant deuis:
 Prenez en gre les batement.
 En grant honneur se pert laduis

Le cardinal
 Jay bien cause de mesbaie
 Quant se me voy de cy pres pris.
 La mort met venue assallir:
 Plus ne vestiray vert ne gris.
 Chapeau rouge chappe de pris
 Ne fault laisser a grant destresse:
 Je ne lauoye pas apris.
 Toute loye sine en tristesse.

Le mort
 Venes noble roy couronne
 Renomme de force et de proesse:
 Adis futez enuironne
 De grant pōpez; de grāt nobleste
 Mais maintenāt toute haulteste
 Laisseres: vous nestes pas seul.
 Peu aures de vostre richesse.
 Le plus riche na qun lincenl.

Le roy
 Je nay point apris a danser
 A danse et note si sauage
 Las: on peut veoir et penser
 Que vauld orgueil force lignage.
 Mort destruit tout: cest son vlage:
 Aussi tost le grant que le maindre.
 Qui moing se pūse plus est sage.
 En la fin fault deuenir rendre:

Смерть и Кардинал; Смерть и Король
 Гравюра 1485 г., воспроизводящая фрагмент парижской фрески
 La Danse macabre, 1424



Le mort

Que vous tires la teste arriere
 Archevesque: tirez vous pres.
 Auez vous peur qu'on ne vo' fiers
 Ne doutez: vous venres apres.
 Ne pas tousiours la mort epes
 Tout home: et le suit coste a coste.
 Rendre conuient debtes et prest.
 Une foys fault compter a loste

L'archevesque

Las: ie ne scay ou regarder
 Est suis par mort a grant destroit
 Ou fuiray ie pour moy aider.
 Certes qui bien la congnoistroit
 Hors de raison iamais nistroit.
 Plus ne gerray en chaire painte.
 Mourir me conuient cest le droit.
 Quant faire fault cest grāt cōtraite.

Le mort

Dous qui entre les grans barons
 Aues eu renon cheuallier:
 Obliez trompettes claron
 Et me suiuez sans somneller.
 Les dames folies reueillier
 En faisant danser longue piece.
 A autre danse fault veillier.
 Ce que lun fait lautre despicee.

Le cheualler

Or ay ie este auctorise
 En plusieurs fais: et bien fame.
 Des grans et des petis pise:
 Auec ce des dames ame.
 Ne oncques ne fus disfame
 A la court de seigneur not abler.
 Mais a ce cop suis tout palme.
 Destoubz le ciel na rien estable.

Смерть и Епископ; Смерть и Рыцарь

Гравюра 1485 г., воспроизводящая фрагмент парижской фрески
 La Danse macabre, 1424



Le mort

Ha: maistre: par la passeres
 Payez ia soig de vous deffedre
 Plus homes nespouenteres.
 Apres moinne las plus actedre
 Ou pelez vous: cy fault entedre
 Estoit auez la bouche close
 Home nest: fors que vet et cedre
 Die dome est moult peu de chose.

Le moinne

Namaste mieux encore estre
 En doistre et faire mon seruire
 Cest vng lieu deuot et bel estre
 Or ay ie comme fol et nice
 Ou teps passe comis maist vice
 De quoy nay pas fait penit ace
 Souffisant, dieu me soit propice
 Chacun nest pas ioyeur q dalse.

Le mort

Usurier, de sens destrugle
 Venes tost: et me regardez.
 Usure estes tant auengle.
 Que dargēt gaigner tout ardez.
 Mais vous en serel bien lardez
 Car le dieu qui est merueilleur
 Sa pitie de vous: tout perdez
 A tout perdre: est cop perilleur.

L'usurier

Ne conuient il si tost mourir:
 Ce mest grāt pale z grāt grenā
 Et ne me pourroit secourir, ce
 Non or: mō argēt: ma cheuāce
 Je voyl mourir: la mort mauāce
 Mais il men desplait sōme toute
 Quant ce de male acoustumance:
 Tel a beaur yeux q ne voit goute

Le poure home

Usure est tant
 maluaiz pechie
 Comme chascun
 dit: et raconte.
 Et cest homme:
 qui approuchie
 Se let de la mort:
 nen tient cōte.
 Desine l'argent:
 que ma mal cōpte
 Encore a usure
 me preste.
 Il deura de re
 tout au compte.
 Ne pas quitter:
 qui doit de reste.

Смерть и Монах; Смерть и Ростовщик

Гравюра 1485 г., воспроизводящая фрагмент парижской фрески
 La Danse macabre, 1424

Сохранились яркие описания быта парижского кладбища, на котором впервые появилось изображение Данс макабр. Кладбище и небольшая часовня у ворот Сен-Дени существовали уже в XII в., о чем свидетельствует документ, связанный с захоронением здесь одного пользовавшегося большой популярностью святого⁶. В 1130 г., во времена Людовика VI, здесь была построена церковь Невинноубиенных младенцев. В 1408 г. ее портал был украшен скульптурой, изображавшей один из самых популярных в то время сюжетов — “Сказ о трех живых и трех мертвых”. Этот сюжет, более чем на столетие опережающий Данс макабр, широко распространяется в XIII в., причем его истоки, возможно, восходят к началу XI в.⁷ Церковь и кладбище, со временем оказавшиеся почти в центре города, просуществовали здесь до 1786 г.

В 1325 г. стена, окружавшая кладбище, была изнутри дублирована аркадой. В помещении, под сводом, соединившим стену с арками, находилась оссуарий (*chamier*). Здесь складывались кости, выброшенные на поверхность при рытье новых могил на месте старых. С XV в. эти разломанные и перемешанные кости и черепа превращаются в своеобразные экспозиции — свидетельство всеобщего посмертного равенства. В этом смысле чума и войны, кажется, не могли добавить ничего нового.

Те же помещения под арками кладбища *Saints Innocents* использовались для торговли и различных промыслов. Арьес приводит свидетельство Гийома Бретонского о занятиях здесь проституцией уже в 1186 г. Этот центр общественной жизни (“былое место объявлений, провозглашения приговоров, аукционов, место собраний общины, прогулок, игр, свиданий, темных делишек...”) оставался в полной мере кладбищем. Один из авторов XVII в., которого цитирует Арьес, замечает: “...посреди этой сутолоки совершались захоронения, раскапывались могилы, извлекались из земли еще не разложившиеся до конца трупы”⁸. Под арками кладбища Невинноубиенных были постоянные места галантерейщиков, торговцев бельем, публичных писателей, сочинявших за 20 су любовные письма в высоком стиле (представители этого ремесла изображены в некоторых композициях Данс макабр⁹).

Среди шедевров кладбища, кроме знаменитой несохранившейся фрески, был памятник, изображавший Смерть в виде скелета, держащего в одной руке саван, в другой — картуш с четверостишием:

“Среди живых нет силача,
Ни такого ловкача,
Кого б не сразила моим копьём,
Чтобы отправить червям на прокорм”.

Происхождение и смысл Данс макабр остаются предметом споров. Установленным можно считать, что впервые словосочетание *Danse macabre* встречается в поэме Жана Ле Февра “*Le Respit de la mort*”:

“Je fis de Macabré la danse,
Qui sont gent maine à sa trace
Et à la fosse les adresse...”¹⁰.

При этом происхождение, исходное значение слова *macabre* остается неясным¹¹.

Задолго до появления поэмы Ле Февра и фрески на кладбище *Saints Innocents* тема эфемерности человеческого существования варьируется в популярном латинском тексте *Vado mori*, в котором раньше, чем в Данс макабр, в связи с темой смерти появляются иерархически выстроенные ряды светских и церковных персонажей. Другой популярный текст — “Сказ о трех живых и трех мертвых” — также опережает кое в чем Данс макабр. Вероятно, здесь впервые Смерть выступает как реальная смерть: посланцы Смерти ошеломляют своих живых двойников, явившись им в виде разлагающихся трупов. Этот момент ближе всего подводит к истокам Данс макабр.

Хотя загадка Данс макабр этим не исчерпывается, она связана с незапным вторжением массовой смерти. *Реальная* смерть входит в искусство позднего Средневековья со своим специфическим сюжетом и его особой стилистикой, предвещающая конец Вечности.

В Данс макабр образ Смерти выходит за рамки канонической трактовки или вольного, но благочестивого прикосновения к теме. Прямое видение, обращенное непосредственно к вещественному миру, создает образ, напоминающий о реальной смерти.

Стилистика макабр (транси и др.) — одно из наиболее ярких проявлений перехода к новой, современной фазе в истории западной цивилизации, когда источником знания становится непосредственно сама *реальность*. Способ изображения, обнажающий фактическую картину смерти, органичен складывающейся парадигме знания, которое теперь опирается на факт, опыт. Первичность мира (а не картины мира) становится отличием западноевропейского сознания. Не в последнюю очередь эта особенность проявилась в Данс макабр в способности не отводя глаз смотреть в лицо смерти-уничтожения.

Открывая смерть как катастрофу, распад, гниение, — демонстрируя биологический аспект смерти, — стилистика макабр не отменяет прежних, с которыми она сосуществует. Однако ее соответствие реальности (соответствие *требованиям разума*) решительно перекрывает идеальные образы: Успения — Преображения, образ благополучного перехода в иные формы Бытия.

Отныне смерть — это не отлаженный *rite de passage*, теперь это конкретная индивидуальная смерть — то, с чем связана наибольшая глубина и острота страдания; ожидание неведомого, небытия делают мысль о смерти невыносимой. Нерелигиозное сознание, не находящее опоры в образах смерти — сна (античность), смерти — пробуждения (Средневековье), обходит тему небытия. В современной парадигме знания для этого состо-

яния нет соответствующей матрицы. Чистое небытие невообразимо (в его образе всегда присутствует воображающий).

Не только марксистская идеология, изначально обнаруживавшая в этом пункте несостоятельность, но и современное западное общество замалчивает смерть. “Смерть больше не вносит в ритм жизни паузу. Человек исчезает мгновенно. В городах все происходит отныне так, словно никто не умирает”¹².

Но что-то меняется: в 1970-е годы одна за другой выходят книги Е. Морана, П. Шаню, Ф. Арьеса, М. Вовелля, Дж. Зиглера, Г. Абра¹³.

“Тема смерти сегодня актуальна” — говорится в аннотации к книге Г. Кайзера “Танцующая смерть”. «Смерть открывают как неизвестное явление. В последние годы теме смерти и умирания посвящено множество работ. Симпозиумы обсуждают проблему гуманной смерти, искусство, театр, литература вновь разрабатывают стилистику Данс макабр. В прошлом появление этой темы указывало на кризисное состояние скрытого страха и беспокойства, возвращение “пляски смерти” в искусство и исторические науки — показатель перемен в общественном настроении — грозное предзнаменование, выражение мрачных предчувствий»¹⁴.

В 90-е годы интерес к различным аспектам Данс макабр продолжает возрастать. В 1996 г. престижное парижское издательство выпустило книгу Елены и Бертрана Утцингер “Itinéraires des Danses macabres”, в 1999 г. книга, посвященная этой теме, выходит в популярной серии “Que-sais-je?”¹⁵.

В октябре 1999 г. в Париже, в Национальном музее искусства Африки и Океании, была открыта выставка, посвященная ритуалам Смерти. Среди ее экспонатов — реликвариев Европы и Океании можно было видеть мощи святых, в частности знаменитую серебряную статую-реликварий работы Ж. А. Сеетхалера (1777 г.), содержащую череп и скелет св. Панкратиуса, которую предоставила одна из швейцарских церквей.

Европейские реликварии, такие как реликварий св. Проспера (Швейцария. Тавел. Музей истории и искусства Фрибурга), демонстрируют типичное для эпохи романтизма патетическое отношение к смерти и прежде всего к смерти *другого*. С XV в. предметом почитания становятся не только мощи святых, но и останки умерших близких: высушенные и отбеленные кости и черепа. Их хранят, экспонируют, украшают бусами, драгоценными камнями, металлами, тканями. Зародившаяся в эпоху появления Данс макабр, эта традиция в некоторых районах Австрии (Фастенау, Гильгенберг и др.) и Германии (район Мюнхена) была еще жива в 30-е годы XX в.

В оссуарии церкви св. Михаила в Хальштатте (Австрия) хранятся мужские и женские черепа с местного кладбища. Мужские черепа украшены росписью — изображением венков из лавровых и дубовых листьев, женские — веток и венков из горечавки, гвоздики и роз. На черепах тексты, выполненные в строгой готической графике, содержат сведения о да-

те рождения и смерти, должности и др. На одном из баварских черепов — мальтийский крест, инициалы и дата: 1936.

Экспозиция разворачивалась таким образом, что зрителю открывались сходства и различия христианских и анимистских обрядов, европейские и океанийские обычаи ритуального хранения останков. При этом выставку можно было оценить и как всплеск массовой некрофилии. В один из последних дней ее работы, в начале января 2000 г., залы были переполнены посетителями. Со стендов смотрели *настоящие отрезанные, отрубленные, высушенные человеческие головы*. В воздухе стоял сладковатый запах тления. На фасаде музея в качестве официального названия выставки читалась строфа из “Похорон” Аполлинера: “Смерть об этом ничего не узнает”.

Похоронные обряды, типы и стили надгробных сооружений, которые представляются основополагающими, фундаментальными признаками культуры, могут подвергаться внезапно резким и глубоким изменениям. Факты показывают, что массовая смерть — взрыв, меняющий ход жизни, легко ломает ее традиционные формы. В XII в. в голодные годы на французских городских кладбищах появляются огромные братские могилы, вмещавшие 500, а иногда и более 1000 трупов¹⁶.

Не позднее XV в. эти открытые ямы-колодцы глубиной до шести метров становятся местом захоронения бедняков. Бедность — один из постоянно действующих факторов массовой смерти. Не бедность материальная¹⁷, но стоящая за ней социальная обезличенность, духовная нищета, *низкий уровень интенсивности существования*¹⁸.

Во всех случаях массовой смерти — будь то голод, эпидемии, войны, природные катаклизмы, техногенные катастрофы — образ массовой смерти имеет черты стихийного бедствия-взрыва, даже и тогда, когда причины, порождающие такой взрыв, “рукотворны”. Все выглядит так, как будто сама смерть порождает смерть. Массовая смерть как пустыня, о которой сказано, что она “ширится сама собой”.

Разбухшая революцией, войной, массовая смерть точно так же, как эпидемия, начинается с единичных смертей, затем множится, достигает апогея и идет на убыль. *Коллективное иррациональное*, затягивающее массы в ситуацию взаимного истребления, ширится по законам пандемии. Возникающие в этот момент механизмы уничтожения начинают функционировать самостоятельно, живут своей жизнью (ср. конвейер смерти в рассказе “Чекист”).

Хотя внешние признаки таких механизмов различны, вопрос о причинах смерти отдельного человека, погибшего от стихийного бедствия, массового террора или войны, лишен смысла. Абсолютным ответом на вопрос: “Отчего он умер?” — во всех случаях будут известные слова Л. Толстого: “От смерти”. (Мы ведь не спрашиваем: “Почему он родился?”) Конец — явление того же порядка, что и Начало.)

Смерть приходит оттого, что настал ее час, день, век — будь то смерть Ивана Ильича, 25 октября 1917 г. или Столетняя война. Объяснения

имеют ограниченный смысл. Суть остается за горизонтом Знания. Даже в тех случаях, когда мы имеем дело с вполне “рукотворными” событиями — такими, как война. Корни войны во всех случаях иррациональны. Ее действительная мотивация — необходимость жертвоприношения. Черты осмысленности ее образу придает ореол ее мучеников.

Лицезрение массовой смерти, над которой нет такого ореола, разрушает стройную картину Бытия. Бессмысленная вакханалия смерти как бы глумится над человеческим понятием “смысл”. Такой “бессмысленной вакханалией” был разгул Черной смерти.

* * *

Стилистика Данс макабр воплощает эту иррациональную деструктивную сущность. Насколько об этом позволяют судить изобразительные средства, раннехристианские образы Смерти не отмечены знаками зла, свирепости, коварства. В иконографии первых веков христианства образ Смерти вообще не занимает заметного места. В VII в. отдельные сюжеты из Апокалипсиса, тема Страшного суда не содержат ничего устрашающего. Обращают внимание на то, что на саркофаге епископа Агильберта (680) в сцене Второго пришествия можно видеть только праведников, прославляющих Христа. Тема осужденных на вечные муки грешников здесь опущена¹⁹. Вплоть до конца XI в. Страшный суд — как он изображается на порталах, саркофагах, купелях для крещения — не сулит ничего страшного крещеным. Их ждет жизнь вечная, залогом чего является Распятие, попирающее Смерть.

Первые угрожающие сцены из Апокалипсиса в храмовой скульптуре появляются в начале XII в. Обрамление портала романской церкви в Болле включает сцену отделения праведных от нечестивых, отданных на вечные муки и пожираемых чудовищами. На портале церкви в Сент-Фуа-де-Конк среди грешников уже можно видеть представителей церкви: среди тех, кого поглотит Ад, — монахи.

В XIII в. картины Страшного суда ужесточаются и к весам архангела Михаила, взвешивающего души усопших, добавляется меч Гавриила, отсекающего толпу грешников и направляющего ее в жерло Ада.

Иконография VII—XI вв. показывает, что наиболее драматическим моментом изначально была не сама смерть, но следующее за ней воздаяние (Ад и Рай), которое совмещается с представлением о Вечности. До тех пор пока обращение оставалось ярким, значимым феноменом, воздаяние означало вечную жизнь — именно ее обетование отличало человека крещеного, воцерковленного от всякого, не принявшего крещения и потому лишенного благодати.

Отход от утешительных, если не сказать безмятежных, представлений о переходе в иной мир можно обнаружить уже в XI в. в двойном образе смерти-женщины и дьявола-мужчины²⁰. Это напоминание об Аде в дальнейшем усиливается, принимает все более изощренные устрашающие

формы. В то же время меняется образ самой Смерти, а в дальнейшем конкретизируется момент отделения души от тела. У постели умирающего появляется дьявол, чтобы не упустить момент и завладеть душой, покидающей тело. На гравюрах этого времени можно видеть комнату с кроватью, на которой лежит больной. Комната наполнена демонами, а также ангелами, которые пытаются в последний момент спасти заблудшую душу²¹.

Один из шедевров Босха “Смерть скупца”²² почти ни в чем не отклоняется от принятой схемы (однако это “почти”, занимающее в композиции малое место, — знаменательно). Картина, написанная в его типичной манере, заостряющей мельчайшие детали, изображает условный интерьер с колоннами на первом плане, в глубине — ложе под балдахином, на котором сидит бледный темноволосый человек. Белокрылый Ангел держит его за плечо, протягивая руку в направлении открывающейся двери, в которую входит Смерть. Смерть, с головной-черепом и телом мертвеца, завернута в саван, держит в правой руке тонкую изящную стрелу с оперением и жестом, почти жеманным, направляет ее на умирающего рыцаря (первый план картины занимают разбросанные рыцарские доспехи). Последний сохраняет достаточно сил, чтобы в этот момент отвергнуть обременявшее его искушение: одной рукой он как бы пытается остановить Смерть, другой — указывает на мешок, который держит в руках inferнальное существо, соблазняющее Скупого богатством. Крысообразные существа, олицетворяющие Зло-богатство, рыщут вокруг сундука с золотом. Одно из таких существ держит в лапах бумагу с печатью — видимо, долговую расписку, другое — в приоткрытом сундуке — придерживает мешок с золотом, в который некто опускает монету — указание на то, что умирающий был ростовщиком.

Насыщенная действием сцена полна драматизма, причем в этой борьбе ангелу противостоят не Смерть и не Зло-богатство. Его противник притаился на кровле, над ложем умирающего — это бес, готовый похитить грешную душу, покидающую тело.

Надежду на спасение несет слабый луч света, исходящий из-под стрельчатой арки небольшого окна с распятием в центре.

Кроме рыцарских доспехов и ниспадающей драпировки, на первом плане находится странная фигура в черном капюшоне с причудливыми белыми кружевными крыльями за плечами. Этот загадочный персонаж с лицом-маской, изображенной в профиль, сидит, подперев голову левой рукой, спиной к разворачивающейся сцене, как бы не замечая происходящего. Неопределенность и, возможно, нарочитая амбивалентность этого персонажа (который появляется и в других картинах художника) подчеркивается контрастами черного капюшона и белых крыльев, тяжелой неподвижности лица-маски и ажурной легкости крыльев. Неопределенность, отчетливо противопоставленная назидательной проповеди, может читаться как знак сомнения.

В XV—XVI вв. представление о вечных муках (“вторая смерть”) за-слоняет ужас “первой” — физической смерти. Мысль о двойной смерти²³ парализует волю, отвращает от радостей жизни, разрушает саму веру в спасение. Это новое мироощущение выражено пронзительно остро в поздних стихах Микеланджело:

“...На что нам свет спасенья твоего,
Раз смерть быстрее и навсегда являет,
Нас в срамоте которой застает?”²⁴

Явление смерти, неожиданной и неотвратимой, — это то, что объединяет Данс макабр с картинами “Триумфа Смерти”. Отдельные элементы будущей стилистики макабр появляются уже в XIII—XIV вв. На порталах соборов Амьена, Реймса, Парижа Смерть изображена в виде Четвертого всадника Апокалипсиса. Атрибуты Смерти: серп, коса, копье, дротики, лук со стрелами. Коса становится наиболее распространенным символом с XIV в. Позднее Смерть изображается в виде мертвеца — могильщика с лопатой, киркой, реже — с гробом. По-видимому, впервые образ Смерти-музыканта появляется в начале XIV в. в Амьенском требнике (1323). Смерть изображена в виде кентавра, играющего на арфе. Тем же временем датированы образы Смерти-флейтиста и Смерти-скрипача.

Изображение Смерти появляется на игральных картах: Смерть-всадник на картах Карла (1392) — это скелет с высоко поднятой косою, разящей епископов и королей, которые падают под копыта ставшего на дыбы коня. Во французском Музее игральных карт, в Исси-ле-Мулино, я познакомился с не известным мне видом нумерованных игральных карт. На картах этого типа под номером XIII изображен скелет-Смерть. Ближайшие предшественники Данс макабр в литературе — это “Сказ о трех живых и трех мертвых”, в искусстве — транси и “Триумф Смерти”. А. Тененти²⁵ и другие обращают внимание на то, что этот последний, близкий в религиозном цикле Апокалипсису, в действительности трактует тему Смерти в земном, философском плане. В “Триумфе Смерти” на фреске из Пизанского кладбища Кампосанто противопоставлены не Рай и Ад, но роскошная светская жизнь, благоухающие земные сады и отвратительный облик реальной смерти — в виде разлагающихся трупов. Здесь страшен не Ад, но сама смерть, смерть как утрата жизни с ее земными радостями.

В Италии в XIV в. этот сюжет появляется преимущественно на кладбищах, в церквях и часовнях, но также и в миниатюрах часословов. Композиции и образ Смерти в “Триумфе” варьируются: Смерть может быть представлена в виде скелета или женщины в торжественных одеяниях. Как и в Данс макабр, здесь подчеркивается ее неумолимый характер — равенство перед ней всех сословий и состояний. На фреске в Лаводье (От Луар, Франция) Смерть — женщина в длинном платье, плаще с темным капюшоном и пучками разящих стрел в обеих руках. На Пизанском кладбище Смерть — крылатая женщина с косою в развевающихся одеждах —

устремляется на сидящих в саду беседующих и музицирующих дам и кавалеров. В другой сцене, изображенной на той же фреске, на первом плане три раскрытых гроба, на которые наталкивается кавалькада всадников. Это, несомненно, реплика на тему “Сказа о трех живых и трех мертвых” — сюжет, который обнаруживается в истоке многих текстов, гравюр и фресок Средневековья. В пизанской фреске Смерть еще изображена аллегорически, но мертвецы мыслятся уже вполне натурально — как трупы со всеми реальными атрибутами смерти-разложения. Интерес к реальным атрибутам Смерти — частный, но показательный аспект пробудившегося острого интереса к реальности. Тот или иной сюжет, его трактовка, которые прежде требовали от художника только ремесленных навыков, теперь становятся предметом пристального изучения, натуральных зарисовок. Пейзажный фон фрески Пизанелло (1395–1455) в церкви св. Анастасии в Вероне включает виселицу с двумя повешенными — деталь, которую считают случайной. В частности, Б. Р. Виппер, описывая фреску, замечает насчет виселицы, что “это совершенно случайный эпизод” — “результат рисунка из луврского альбома, на котором изображены повешенные”²⁶.

Этот эпизод в нашем контексте не выглядит случайным — особенно если учесть, как многократно и старательно Пизанелло делал свои натурные зарисовки, возвращаясь к месту казни и фиксируя состояние тел в разных стадиях распада. Заметим, что это та *экспансия мира фактов* (проверенное опытом Знание), которая в дальнейшем определяет судьбу европейской цивилизации. Возвращаясь к “Триумфу Смерти” кладбища Кампосанто, обратим внимание на то, что лежащие в раскрытых гробах тела показаны в разных стадиях разложения с предельной достоверностью. Неизвестный мастер изобразил не только все зримые признаки распада, но и исходящий от трупов смрад. Лошадь одного из всадников, вытянув шею, принохивается, в то время как ее хозяин, всматриваясь в открытые гробы, зажимает нос (подобный жест отмечен в описании несохранившейся картины погребения мертвых Людовиком Святым — витраж ризницы Сен-Дени, 1338). Позади раскрытых гробов — св. Макарий²⁷ указывает на текст, говорящий о бренности земных благ. При этом, как уже было сказано, образ Смерти здесь еще лишен каких-либо черт, напоминающих о разложении, которые станут отличительной особенностью стилистики макабр. Однако кое-что от этой стилистики здесь появляется.

За спиной у летящей разгневанной женщины в просторных одеждах, с развевающимися седыми волосами и угрожающе занесенной косою — крылья летучей мыши. В атрибутах Смерти — косе и этих крыльях — в их специфической форме читается предвестие будущей стилистики макабр. Контрапункт символов Смерти — ритмический повтор косы и крыла — пластическая доминанта “Триумфа Смерти”. Здесь энергетический центр композиции. Эта энергия может представляться амбивалентной как энер-

гия разрушения/созидания — безразличная к добру и злу, поскольку фактически — и это представлено наглядно — Смерть здесь выступает как нейтральная сила, освобождающая душу от тела, судьбу которой решают по ее делам ангелы и демоны, слетающиеся к умирающим. Однако мы имеем косвенные указания на то, что предполагаемая амбивалентность Смерти не полная. В отличие от белого оперения ангелов, у нее те же перепончатые крылья летучей мыши, что и у бесов²⁸.

Жесткие, напряженные вогнутые формы крыла летучей мыши, как и лезвие косы, которое точно воспроизводит секцию такого крыла, принадлежат тому же стилистическому ряду, что и обтянутый кожей скелет с запавшим животом — центральный образ композиции Данс макабр. Код этой стилистики — обнаженная (скелет) или “обтянутая” (мертвец) конструкция. В открытом каркасе, пустотах, вогнутых формах, зияющих глазницах — отрицание плоти. Заметим, что обнаженная структура — это тот принцип, на котором основана готическая архитектура. Ребра скелетов, коса с ее ребром жесткости, скелетный каркас крыла летучей мыши ассоциируются с нервюрами и контрфорсами, стрельчатыми арками, каркасной системой, ребристыми сводами, используемыми в готической архитектуре как в конструктивном, так и в декоративном планах.

Тема Смерти, прорастающая новыми жанрами и сюжетами в литературе и искусстве, формирует особую стилистику, которая приобретает законченные, узнаваемые черты в формах и гравюрах Данс макабр. В образительном плане ее отмечает острая экспрессия с элементами натурализма, парадоксальные сочетания выразительных средств, противопоставление мягких (биоморфных) и жестких (кристалломорфных) морфем. Противопоставление жизни и смерти, которое вначале (ср. иллюстрации к “Сказу о трех живых и трех мертвых”) не исключает единого стилистического решения, в иконографии Данс макабр часто принимает резко выраженное контрастное звучание, доходящее до эклектического соединения разнородных форм. В этих случаях сюжетное различие (контраст “живого” и “мертвого”) разрушает стилистическое единство произведения (фрески, гравюры) — *выражает себя на уровне стиля*. Жесткая экспрессия, которая становится позднее характерной для некоторых индивидуальных стилей (Грюневальд), намечается вначале как заостренный способ трактовки специфического сюжета — смерти и ее атрибутов.

Обратим внимание на то, что вначале мертвецы — персонажи “Сказа о трех живых и трех мертвых”²⁹ стилистически не отличаются от других действующих лиц этой сцены (например, композиция из Ревейон, Франция, или фреска из Зальтбоммель, Голландия). Тема смерти не вносит в стиль ничего специфического в итальянскую живопись XIV в. На фреске Джотто “Смерть св. Франциска” (церковь Санта Кроче, Флоренция, ок. 1320) нет никаких признаков стилистической маркировки Смерти, мертвого. Только нимб отличает тело св. Франциска от стоящих возле него монахов.

Тело Христа на картине Симоне Мартини “Положение во гроб” (первая пол. XIV в.), обернутое полупрозрачным саваном, выделено только светом и подчеркнутой горизонталью.

Иначе трактуется тема смерти во фреске Старнины “Воскрешение св. Николаем убитых младенцев” (церковь Санта Кроче, Флоренция, ок. 1385). Тема смерти здесь — извлекаемые из могил гробы. Их ограниченные “кубистические” формы перекликаются с кристаллическими формами скал и архитектуры на заднем плане картины. В дальнейшем — в Триумфе Смерти и Данс макабр — *жесткие формы* будут отличать персонажей, представляющих Смерть и мертвых (но не умирающих).

Никто не знает, как в действительности выглядела первая фреска, изображавшая Данс макабр. То, что позволяет о ней судить, не является прямой ее копией. Кроме того, гравюра на дереве не в состоянии воспроизвести особенности фресковой живописи — в лучшем случае она более или менее точно передает рисунок, композицию, характер персонажей. Средствами графики могли быть воспроизведены достаточно полно пластические особенности стиля, однако маловероятно, чтобы гравер — автор этой работы — к тому стремился.

Надо напомнить, что и сама фреска вторична по отношению к тексту. Текст начинается вступительным словом Актера, который изображен сидящим перед попиром с книгой:

“О, разумное создание,
Желающее обрести жизнь вечную,
Ты обладаешь благородной доктриной,
Которая поможет тебе
Правильно завершить земную жизнь.
Она называется танец макабр,
Каждый учится танцевать этот танец.
Естественна для мужчины и женщины эта участь.
Смерть не щадит ни больших, ни малых.
В этом Зеркале каждый может читать,
Кто приглашает его танцевать,
Кто смотрит внимательно, мудр тот.
Мертвый живого пропускает вперед.
Видишь, самые знатные начинают.
От Смерти они не убегают.
Чваниться глупо, так думать не место.
Все вылеплены из одного теста”.

После вступительного слова выступают четыре мертвых музыканта. Один за другим они читают октавы, в которых убеждают живых не противиться неизбежному; дни каждого сочтены, и дурно жить, не думая об этом: все уйдут в Ад или в Рай, все однажды должны будут исполнить *этот танец* — и добрые, и злые; “черви будут поедать ваши тела. Увы,

взгляните на нас мертвых, гниющих, смрадных, распавшихся — такими будете и вы”.

Затем следуют обращения мертвых и ответы живых. В одном из самых ранних текстов, который приписывается философу и теологу Жерсону (1362—1429), фигурируют 25 персонажей во главе с Папой и императором. Затем следуют: кардинал, король, патриарх, коннетабль, архиепископ, шевалье, епископ, оруженосец, аббат, балы, мэтр, буржуа, каноник, торговец, картезианец, сержант, монах, ростовщик, врач, влюбленный, кюре, земледелец, адвокат, менестрель, францисканец, ребенок, клерк, отшельник. А. Корвизье считает, что именно этот текст, предшествующий первому изображению Данс макабр (1424), дает начало многочисленным воспроизведениям темы Данс макабр во французском искусстве и литературе, которые будут отличаться в основном количеством персонажей. В тексте Данс макабр (7 июня 1486 г.) Ги Маршана³⁰ выведен 41 персонаж. Вюрцбургский текст включает 24 пары живых и мертвых. Как и во французских вариантах, во главе шествия — Папа и император.

С XV в. иллюстрированные поэмы Данс макабр (по смыслу — разновидность *Vado mori*) получают широкое распространение в Западной Европе, приобретая местный колорит. В Англии они называются *Dance of Death*, в Италии — *Dansa de la morte*, в Испании — *Danza generale de la muerte*, в Германии и Швейцарии — *Totentanz* (или *Todestanz*, или *Doten Dantz*). (Существующая в Италии близкая тема *Trionfi de la morte* непосредственно не связана с Данс макабр.)

То, что объединяет локальные варианты Данс макабр, обнаруживается в разных аспектах и на разных уровнях. Во всех случаях линейная многофигурная композиция изображает некое шествие или процессию, в которой пары мертвый—живой следуют друг за другом. При этом в действительности сцена не является коллективным действием. Событие — порой остро драматическое — совершается отдельно внутри каждой, изолированной друг от друга пары, в точке пересечения живой—мертвый. Каждая такая пара, как правило, представляет собой завершённую композицию. Происходящие в отдельных ячейках события можно рассматривать и как следующие одно за другим (в соответствии с иерархией), и как происходящие одновременно. Некоторые композиции имеют отклонения от этой схемы. Фреска с кладбища Невинноубиенных младенцев (точнее — копия этой фрески) строится в соответствии с архитектурным обрамлением: сообразно ритму двойных арок пары живой—мертвый вписаны по две в каждый арочный проем. Сдвоенные пары имеют формальную композиционную связь — соприкасаются друг с другом таким образом, что это лишний раз подчеркивает их смысловую разобщенность.

Во всех случаях двухфигурные композиции изображают действие, в котором активная сторона — мертвец, пассивная — живой (этот контраст можно обозначить как ZO, где Z — динамика, жесткая экспрессивная стилистика и O — статика, биоморфизм). Таким образом, в собст-

венно стилистическом плане обнаруживается эклектичность. Живые изображаются в традиционной реалистической манере, тогда как для изображения мертвых используются жесткие морфемы.

Этот стилистический диссонанс резче выражен в копиях-гравюрах Ги Маршана, значительно меньше в Большой базельской пляске смерти (*Groß-Baseler* или *Prediger-Totentanz*).

Разностильное изображение живых и мертвых в ранних композициях Данс макабр, очевидно, объясняется новизной для христианской иконографии образа воинствующей Смерти и реального мертвого тела. Вторжение принципиально нового сюжета на первых порах подчиняет себе форму³¹. Это предположение подтверждают стилистический анализ ранних французских и немецких гравюр и их сравнение с более поздними.

Среди самых ранних — “*Der Doten Dantz mit Figuren*”, изданный в конце XV в. в Страсбурге Хайнрихом Кноблохтцдером. Штаммлер и Розенфельд атрибутируют этот памятник, к которому мы вернемся, как “среднерейнский” (*Mittelrheinischen*)³². Рассмотрим вначале “*Der oberdeutsche vierzeilige Totentanz*”, который по стилю выглядит как наиболее архаический. Это подтверждается контрастной трактовкой фигур Живых и Мертвых. Мертвые, символизирующие Смерть (некоторые с музыкальным инструментом: трубой, рогом, флейтой, барабаном, вольинкой), выполнены в стиле примитива. Фигуры напоминают дилетантский или детский рисунок: голова-череп с непропорционально большой непропорциональной нижней челюстью, туловище скелета и суммарно обозначенные конечности. Гримасничающие, кривляющиеся Мертвые хватают за руку свои жертвы, которые стоят, покорно склонив голову, в застывших позах. Мертвые не только оживленнее Живых, но и телеснее их. Рядом с ними Живые выглядят бесплотными — они полностью скрыты скрупулезно прорисованными одеяниями, которые соответствуют их социальному положению. Смерть-мертвец агрессивна — она выхватывает у Аббата посох, у Герцога его шпагу. Врач роняет склянку с мочой, Рыцарь — меч и перчатку, Повар — поварешку; Благородную даму Смерть с глумливыми ужимками берет под руку. С очевидной издевкой она обращается к Канонику.

Смерть:

“Господин каноник, вы здесь с вашим хором
распевали сладкие песнопения,
послушайте же теперь звуки моей трубы,
которая вещает вам смерть”.

В ответах жертв — ужас и покорность.

Каноник:

“Как вольный каноник
я распевал мои любимые мелодии.

На них не похожа труба Смерти.
О, как она ужасает меня”.

Только уставший от своей жизни Крестьянин отвечает Смерти, что он много и тяжело работал, исходил потом, не видел в жизни счастья, поэтому охотно встречает Смерть.

“Doten Dantz” Кноблхтцера разнообразнее и затейливее в организации сцен, богаче в деталях, при этом композиция каждого листа сохраняет ту же структуру ZO. По стилю фигуры Мертвых и Живых так же разнообразны и отличаются друг от друга таким же образом, как и в предыдущем случае: Смерть-мертвец — в духе примитива, тогда как Живые изображены вполне натурально. Одевания проработаны до мельчайших деталей, жесты, мимика естественны и выразительны.

Кроме гравюр, иллюстрирующих основной текст, “Doten Dantz” имеет четыре многофигурные композиции — по две в начале и в конце. Первая изображает внутреннее пространство дома с двухскатной крышей в разрезе, танцевальную площадку, в глубине — стол, на котором полусидят Мертвцы-музыканты, играющие на духовых инструментах. На первом плане — танцующая пара скелетов, слева погрудно фигура еще одного пляшущего и поющего скелета. Четверостишие, сопровождающее эту гравюру, возвещает о том, что все — и господа, и слуги, молодые и старые, красивые и безобразные — должны будут пройти через эту “дискотеку” (Tanzhaus). Конструктивистский ракурс крыши с частично развернутой на зрителя ее обратной стороной, элементы макабрального стиля (берцовые кости, череп, змеи или черви, развороченные, распавшиеся животы) в сочетании с общей карнавальной атмосферой (танцующие, поющие, играющие на трубах скелеты) — все в целом ближе к стилистике постмодерна, нежели к тому, как мы привычно представляли себе искусство конца Средневековья — начала Ренессанса.

Вторая иллюстрация изображает некое абстрактное пространство, в котором находится оссуарий. Шесть фигур группируются вокруг возвышения, на котором возлежит мертвец-скелет, на этот раз в виде покойника. На первом плане Скелет-барabanщик, опутанный змеями-червями, бьет в барабан берцовой костью, два других пританцовывают рядом. Нелогично по отношению к действию (и поэтому незаметно с первого взгляда) все участники сцены, кроме “покойника”, держатся за руки, образуя полукруг, замкнутый на оссуарий, из которого смотрят пустыми глазами лежащие там череп.

Далее 37 листов, как обычно, в порядке предписанной иерархии: Папа, кардинал, епископ и т. д. Любопытно, что первые два десятка персонажей — ряд, который начинается Папой и заканчивается ребенком, — статичны, как бы безучастны к происходящему, несмотря на агрессивное поведение Смерти-скелета. В сцене с капелланом Смерть в шутовском колпаке, подпрыгивая и хохоча, хватая за руку свою жертву, которая как



Смерть и Капеллан
Фрагмент верхненемецкого танца Смерти.
Гравюра из издания Х. Кноблхтцера, конец XV в.

Nur Apt in
geystlichem
o:de Je junc
myt nu zu
reyl worden.
Je mussent
alle dyncel
lassen stan
Vnd nu an
mynen rey
en gain Och
vnd uweren brudern Juncel vnd allen
Were gut hettent ir den orden gebaltē
Vnd des cloisters gut nit so viel ver
zaget Vnd arme lude da von etneret.

Der doit.

Hoch got
war zu
byn ich
worden
Ich diel
de nye
recht mi
nen erde
Ich byn
gewylt
vnschur
zu ge
winnen das ewig gut Were ich cyn
armer monch gewesen Got gedienet
myt syngen vnd myt lesen Vnd hette
myn sele woill bewart Frolich sur ich
dise leste fart.

Der Apt

Dis.



Смерть и Епископ
Фрагмент верхненемецкого танца Смерти.
Гравюра из издания Х. Кноблхтцера, конец XV в.

Nur artzt ye
kont de lude
well gesage
U te ye dan
dor wolt vo
yn veragen
Kont ye sin
den ichs wr
den wit Su
che ye we
das ist uch noit Ir hant gedurzet manchem syn
leben.
gefunt gemacht Vn vwer selen kleyn
geacht Wie mag vwer selen radt wer
den Ir hant gedurzet manchem syn
leben.

Der doit.

Nur art
ste ar
gere
konde
ich rat
geben
Czu
reulen
ge des
ment
seben
leben
Sunder widder den wit zu differ fart
Fin den ich kleyn kridt Das mych we
wart. Och gotliche barmherzikeyt
Wyn sunde syn myr seyt Dyn grun
delde gure dye bich myr Wand alle
myn heyl steet an dyr.

Der artzt



Смерть и Врач
Фрагмент верхненемецкого танца Смерти.
Гравюра из издания Х. Кноблхтцера, конец XV в.



Chriſter werck a
ges vnd heylig
dages haſſtu ge
ſchreyen Vnd
da bi ſitzet gü
tes getryeben.
Vmb wenige
ſchriſt viel gel
tes genommen
Das bringe ge
gen got weng
ſromen Schrip
eyn instrument vor den der Kanſt
das yſt dyt noit dyn lekerye gort
nimmer hyden mag Kompt fort yſt
iſt hye dyn iungſter dag.



Annen klümſen
du ynſidige
gaſt Du biſt my
nem kergen eyn
ſwerer laſt Lyn
ſenke leben bairn
ich biſt her gefu
ret. Scringe gewomjen bald verdo
ret Das ban ich alle tze alljo gebal
ten Vnd gar kleyn gefozget den alten
Noche ich aber tze gewinnen Ich
wolkt myn leben baſt beſynnen.

Der toit.

xxxix

Der ſchriber



Смерть и Писарь

Фрагмент верхненемецкого танца Смерти.
Гравюра из издания Х. Кноблхтцера, конец XV в.

бы и не участвует в действии; лицо капеллана сосредоточено, он погружен в себя и не видит происходящего, однако неприметный жест его левой руки, указывающий на Смерть, свидетельствует о его вовлеченности в действии. Подобным же образом ведут себя другие персонажи первых двадцати сцен, тогда как в следующих семнадцати (с трактирщиком, игроком, вором, добрым и злым монахами, доктором, бургомистром и т. д.) жертвы в той или иной степени активны и даже оказывают противодействие Смерти — от попытки Трактирщика умиловить Смерть кубком вина до яростного рукоприкладства со стороны Писателя. В подавляющем большинстве сцен Смерть играет на различных музыкальных инструментах: всевозможных трубах, горнах, флейтах, охотничьих рогах, барабанах, арфе, скрипке, волынке, гусях, мандолине и т. д.

Данс макабр во многом остается закрытым явлением. Прежде всего, что объединяет тему Смерти с музыкой и танцем? Попытки объяснить это неким архаическим ритуалом не убедительны и сами требуют разъяснений. О чем говорит “за мороженность” Живых и злобно-издевательский характер Мертвых? Прежде чем жертвы начинают “плясать под дудку” (ср. сцену в “Tanzhaus”), они замирают, услышав звуки трубы, флейты и т. д. Так, как оно здесь изображено, действие Смерти и реакция жертвы напоминают сцену заклинания змей. Это правило нарушено только в двух случаях из 37: в сцене с Писателем, о котором уже было сказано, и с Советником, который хватается Смерть за волосы. Все остальные, от Папы и Короля до Рыцаря и “Разбойника из диких лесов”, покоряются и безучастно или выражая отчаяние следуют за Смертью.

* * *

Базельский танец. Уже стиль гравюр указывает на более позднее время, нежели рассмотренные немецкие Танцы. Здесь отсутствует эклектика — соединение в одном изображении различных стилистических приемов, когда для каждого из двух сюжетов (смерть и жизнь) используется своя стилистика (формула ZO). В этом смысле Базельский танец — образец классического стилистического единства: ясный, проработанный, академический рисунок, тонкая техника, разработка мельчайших деталей. Смерть-мертвец здесь стилистически не отличается от Живого — обнаженная мужская фигура (исключение — Смерть Королевы, имеющая женскую грудь). В отдельных случаях это просто натуралистическое изображение обнаженного мужчины (изображение Смерти Графа).

Однако, как правило, обнаженная фигура, изображающая Смерть, имеет голову-череп, распавшийся живот, проступающие ребра и другие части скелета. В отдельных случаях Смерть — скелет (Смерть Врача). Противопоставление Мертвого и Живого в Базельском танце снижено также и тем, что здесь нет такого, как в предыдущих случаях, контраста в поведении. Смерть по-прежнему активна, инициатива на ее стороне, она так или иначе увлекает Живых: ведет под руку Папу, постукивая бердо-

Tode zum Keyser:
H Erz Keyser mit dem grawen Bart/
Eure Keuw habt jhr zu lang gespart/
Drumb speret euch nicht / Ihr müßt darvon/
Vnd tanß'n nach meiner Pfeiffen thon.



Der Keyser.
Ich kundte das Reich gar wol mehrren
Mit Streitten / Fechten / Vnrrecht wehren:
Nun hat der Todt vberwunden mich!
Dass ich bin keinem Keyser gl. ich.

Смерть и Император
Фрагмент копии Большого базельского танца Смерти.
Гравюра Маттеуса Мериана. 1847

Tode zum Cardinal:
Springen auff mit dem rotzen Hut/
Herz Cardinal / der Tanz ist gut:
Wol gesegnet habt jhr die Leyen/
Ihr müßt auch jchund an den Keyen.



Der Cardinal.
Ich ware mit Päpstlicher Wahl
Der Heiligen Kirchen Cardinal:
Die Welt hielt mich in grossen Ehren/
Noch mag ich michs Todts nicht erwehren.

Смерть и Кардинал
Фрагмент копии Большого базельского танца Смерти.
Гравюра Маттеуса Мериана. 1847

Tode zum Bawren:
D' hast g'habt dein Tag Arbeit groß/
Früh vnd spathe ohn vnter loß/
Dein Bürde wil ich dir abheben/
Korb/ Flegel/ Dägen thu mir geben.



Der Bawr:
G'brümmet Todt gib mir mein Hut/
Mein Arbeit mir nicht mehr weh thut/
Die ich mein Tag je hab gethan/
Was zeihst mich armen alten Mann.

Смерть и Крестьянин
Фрагмент копии Большого базельского танца Смерти.
Гравюра Маттеуса Мериана. 1847



Папа и Кардинал.
Фрагмент Бернского танца Смерти Никлауса Мануэля. XVI в.



Еврей и Художник (Н. Мануэль).
Фрагмент Бернского танца Смерти Никлауса Мануэля. XVI в.

II



Никлаус Мануэль. Девушка и Смерть. Рисунок, 1517

III

За 11 лет до этого Танец Н. Мануэля скопировал живописец Альбрехт Каув, сделавший с него акварели. В композиции ощущается влияние первоисточника: фоном для сцен служит аркада, напоминающая аркаду кладбища Невинноубиенных младенцев. Благодаря высокой степени натурализма, яркой расцветке, контраст между абсолютно пассивной, безвольной жертвой и особенно злобной, саркастической весильной Смертью на фреске Н. Мануэля, как ее передает копия Каува, достигает своей высшей точки.

Облик Смерти здесь самый омерзительный, какой только можно вообразить, — окончательно разложившийся труп, точнее, скелет с фрагментами разложившейся плоти. Этот персонаж яростно, агрессивно набрасывается на Папу, который сидит в паланкине; в прыжке Смерть сбивает с головы Первосвященника тиару. В следующей сцене скелет-мертвец с флейтой хватает Кардинала, который роняет посох и падает, склонив голову на плечо. Особенным унижениям подвергаются Аббат и Священник. Первого мертвец вынуждает скакать верхом на посохе, второго тащит за волосы, сопровождая свои действия непристойными жестами. При этом с женщинами мертвец ведет себя менее злобно, хотя и не менее жестоко.

Выразительные чувственные объятия в сцене “Девушка и Смерть” сопровождаются знаменитыми, леденящими кровь словами:

“Дочь моя, пришел твой час.
Теперь поблекнет твой алый рот,
Твое тело, волосы, лицо и грудь —
Все станет тучным навозом”.

В сцене с монахиней Смерть вообще не прикасается к своей жертве, она проходит мимо, постукивая по барабану и наигрывая на флейте. Женщина, взгляд которой обращен к зрителю, стоит в глубокой задумчивости, держа в руке коралловые четки. Можно было бы думать, что мелодия Смерти осталась не услышанной, что Смерти не удалось привлечь внимание живого и на этот раз она пройдет мимо. Но если внимательно присмотреться, можно увидеть, что рука монахини не просто держит четки, но протягивает их Смерти, которая, обернувшись назад, не сводит глаз с той, кого заманивает своей игрой.

К последней сцене “Евреи и Смерть”³⁵ художник добавил автопортрет (в котором он обликом и нарядом напоминает трансвестита). С палитрой и штихелем в одной руке и кистью — в другой, он как бы дорисовывает последнюю из находящихся перед ним шести фигур “Евреев”. (По крайней мере тот, который находится на первом плане и которого тащит Смерть, по облику, одежде и ятагану на поясе — несомненно турок.) За спиной художника мертвец-скелет, стоя на четвереньках и ухватившись за штихель, вносит коррективы в его работу.

Во всех рассмотренных классических образцах Танца — парное изображение “живой—мертвый”, иерархически выстроенная композиция ше-



Ханс Себальд Бехам. Спящая женщина и Смерть. Гравюра, 1548

ствия или процессии, в которой участвуют все социальные группы, не разделенные по признаку пола, светские и церковные³⁶.

Во всех случаях живые или менее пассивны. Мертвые активны, а точнее — агрессивны в той или иной степени. Через корпус классических образов прочитывается непростая концепция смерти, мертвого, умирания, которая разительно отличается от всех существовавших ранее. Древние, которым наследовала христианская западноевропейская культура, мыслили мертвых спящими. Они соблюдали дистанцию между живыми и мертвыми, которые покоились за пределами городских стен.

До XV в. смерть была переходом к иной жизни. Тело праведника в ожидании воскрешения может покоиться в непосредственной близости к живым, в самой церкви. Оно мыслится по аналогии с мощами святых — как нечто абстрактное, едва ли не благоухающее (мумифицированное?), сохраняющее благообразие, в нужный час готовое восстать к жизни вечной³⁷.

Но с конца Средневековья для христианина-западноевропейца мертвый — это гниющий труп, смерть — жестокое издевательство, которого никто не минует, умирание — это только ужас первой, физической, смерти, за которой переход ко второй — еще более страшной, сулящей вечные муки.

В Танце все выглядит так, как если бы Смерть, находящаяся где-то вне нас, начинала посылать нам знаки внимания. В Данс макабр этот момент

символически представлен мелодией, которая наигрывается на различных инструментах, от нежной флейты до охотничьего рога. Тот, кому адресованы эти звуки, начинает прислушиваться к ним, саму же Смерть в этот момент он не видит. В классических парах “живой—мертвый” Живой не видит Мертвого, он, как правило, не смотрит на него, хотя Мертвый чаще всего держит его за руку, играет на музыкальном инструменте, часто ведет себя в той или иной мере агрессивно. Несмотря на это, тот, кому предстоит умереть, не видит помогающей его Смерти. Впрочем, в большинстве случаев мертвец-скелет — это еще не сама Смерть (ср. Триумф Смерти), но ее посланник, который сообщает Живому ритм последнего Танца. Мелодия обучает нас движениям, мы начинаем двигаться в ритме Смерти. В Большом базельском танце мертвых процессия движется в направлении оссуария, вокруг которого разворачивается бал Смерти.

В *Dansa de la morte* в Пинцоло (1539) процессия, возглавляемая Папой, движется к распятию, где ее встречают играющие на трубах скелеты-музыканты. В этой относительно хорошо сохранившейся фреске мертвеч-скелеты похожи на призраков, они почти сливаются с фоном, в то время как фигуры Живых монументальны и ярки по цвету. Значимая деталь композиции — ее завершающая пара: мертвец с Ребенком. Необычность этой пары в том, что Ребенка держит за руку детский скелет; это наводит некоторых исследователей Данс макабр на мысль о том, что Мертвые представляют посмертных двойников Живых. Сохранилось несколько фресок, в которых фигурирует Мертвый с Ребенком. На фреске из Ла Ферте Лупьер (деп. Ионн, Франция) Мертвый, который держит за руку сидящего в колыбели Ребенка, точно такого же роста, как и мертвеч-скелеты, уводящие за собой Аббата, Монаха, Ремесленника и других. Процессию встречают мертвеч-музыканты. Группу музыкантов слева фланкирует фигура сидящего за пипитром Рассказчика (во французских текстах этот обязательный персонаж чаще именуется Актером, в немецких — Доктором или Проповедником).

Во Франции среди сохранившихся фресок Данс макабр фреска в церкви Кермария³⁸ в Бретани представляет особый интерес. Здесь, как обычно, представлены все — от Папы и императора до ребенка; Мертвый обращается к Живому с текстом саркастическим, ироничным, иногда — сочувственным. Ответы также различны. Стоящий на пороге Смерти Влюбленный отвечает:

“Hélas! Or n’y a secours contre morte,
Adieu, amourettes. Moul’tôt va jeunesse à décours
Adieu chapeaux, bouquets, fleurettes.
Adieu amans et pucelettes.
Et regarde-vous si vous êtes sages.
Petit pluie abat grand vent.
Souvenez-vous de moi souvent”³⁹.

Данс макабр Кермария отличается необычной композицией, вытянутой над аркадами центрального нефа в два ряда отдельно стоящих фигур Живых и Мертвых, которые держатся за руки, причем каждая из 47 фигур находится как бы в отдельной нише, обрамленная колоннами и полочкой аркой.

Каждая из сохранившихся фресок имеет свои особенности, отступления от общей схемы. Здесь их несколько: в частности, один из Мертвых изображен в одежде. Эта необычная фигура находится между Коннетаблем и Епископом, другое отступление — это неожиданное появление Влюбленного в том месте, где, по правилам Данс макабр, должна находиться Смерть. Если это своеволие автора действительно имеет целью утвердить победу любви (все проходит, смерть не щадит никого, и только любовь пребывает вечно) — тогда эту ноту оптимизма надо признать исключительным явлением корпуса Данс макабр. Фреска церкви Кермария датируется второй половиной XV в. Известно, что именно эта живопись вдохновила Камилла Сен-Санса на создание симфонической поэмы “Данс макабр” (в русском переводе — “Пляска Смерти”).

Чтобы иметь представление о том, как меняются характер сюжета и его стилистика от места к месту и от эпохи к эпохе, приведем один из поздних немецких памятников — Totentanz кладбищенской церкви в Штраубинге (Германия, 1763, автор Феликс Кёльд). Живопись, организующая внутреннее пространство небольшой церкви, состоит из 36-ти обязательных и семи дополнительных сюжетов (Изгнание из Рая, Христос на Масличной горе и др.). В сценах Танца Живые в типичной для середины XVIII в. одежде, они заняты своей привычной деятельностью; Крестьянин в мягкой шляпе и белых чулках косит поле, из-за спины, повторяя его движение, к нему приближается Скелет с косой. Крестьянин не видит стоящей у него за спиной Смерти. В сцене “Горожанин со своими детьми” Смерть-скелет входит в открытую дверь; дети стоят на коленях в молитвенных позах, отец разводит руками. И здесь все выглядит так, как если бы Смерть оставалась невидимой для того, за кем она явилась.

По особенностям построения сцен, несколько неряшливой композиции, случайным деталям, грубоватой манере — это типичная провинциальная живопись XVIII в.

* * *

Образ неумолимой смерти, которая появляется в европейском искусстве в первой четверти XV в. в виде мертвеч, приглашающих живых на танец, имеет не прямые истоки в литературе. Прежде всего это французская поэма на латинском языке *Vado Mori* (Готовлюсь к смерти), в которой, как и в Данс макабр, выступают представители разных сословий, профессий, состояний. В самом раннем варианте их 11: Король, Папа, Епископ, Шевалье, Логик, Юноша, Старик, Богач, Бедняк, Сумасшедший. Как и в Данс макабр, каждый из них предается lamentациям.

При этом в *Vado Mori* отсутствуют образ Смерти, темы танца и музыки. Можно обнаружить косвенные истоки этого латинского текста: “*De consolatione philosophiae*” Боэция (начало VI в.), “Стихи о Смерти” Элианда (1194–1197), “Посвящения деве Марии” Готье де Куанси (?–1236), “*De miseria*” Иннокентия III, поэтические и философские труды Жерсона, в которых видят основы *Ars moriendi*, и, конечно, Жан Ле Февр, автор термина *Данс макабр*. Раскрывая общую природу этих и других, менее значительных, но по сути тех же явлений, мы обнаруживаем масштабы рассматриваемого феномена, но не его значение и смысл.

Первая половина XV в. — время, когда религиозные, политические потрясения достигли апогея и привели к структурным сдвигам: в 1417 г. Константинопольский собор положил конец Великому схизме, а в 1435 г. состоялась примирение между бургиньонами и арманьяками, что положило конец борьбе за регентство при Карле III. Однако к этому времени религиозные и политические распри успели окончательно подорвать авторитет власти как светской, так и церковной. Первая растеряла его, обращаясь попеременно то к англичанам, то к городским низам. Вторая проявляла такую же алчность и беспринципность в борьбе за папский престол. Это один из самых крутых переломов истории — время аскетов и духовидцев, коварных убийств, взлетов и падений церковных и политических деятелей, королей-изгнанников, кошмара евро-турецких войн, гола и чумы.

Политические и религиозные страсти в эту эпоху неразделимы: странствующие монахи-проповедники выступают с речами против дурного правления. По этой причине некоторым из них запрещают проповедовать в Париже, что делает их еще более популярными в народе. С другой стороны, борьба политических партий бургиньонов и арманьяков могла оборачиваться антиклерикальными акциями. “Когда горожане Парижа 1429 г., еще приверженные англо-бургундской партии, узнают, что брат Ришар, который как раз тогда все еще потрясал их своими страстными проповедями, был арманьяком, пытавшимся тайно склонить их на свою сторону, они тут же именем Господа и всех святых проклинают его; оловянные денжки с именем Христа, которые он раздавал, заменяют андреевскими крестами на шляпах — символом бургиньонов. И даже возобновление азартных игр, против которых ревностно выступал брат Ришар, происходит... назло ему”⁴⁰.

Структурные сдвиги раскрепощают сознание, высвобождают энергию разрушения/созидания, поэтому в действительности все упиваются свободой, при этом не переставая сетовать на обрушившиеся на них бедствия: “Народ не мог воспринимать и собственную судьбу, и творившееся вокруг иначе, как нескончаемое бедствие дурного правления, вымогательства, дороговизны...”⁴¹. (Мы знаем и о другой оценке происходившего: “О, век! О, словесность! О, радость жизни!” — Ульрих фон Гуттен.)

Теперь, когда в позднем Средневековье видны начала современной — во многом планетарной — цивилизации, невозможно отказаться от попытки осмыслить ее универсально значимые интенции через ее истоки.

Данс макабр со всеми сопутствующими и опережающими текстами и изображениями (*Memento mori*, *Les Vanités*, *Vado mori*, *Ars moriendi*, Танец со слепыми, Великолепные волки и др.) означает новое видение жизни — ее перспективы через новое видение смерти.

После полуторатысячелетней аскезы жизнь впервые становится не средством, но целью. Связь новых форм жизни с новым отношением к смерти обнаруживается, в частности, и в том, что тема смерти (“Триумф Смерти”) раньше всего появляется в Италии, где реалии нового времени выражают себя в этот момент ярче и радикальнее, чем в других европейских странах.

¹ В дальнейшем я использую термин *Данс макабр*. Русский перевод “Пляска Смерти” неудачен, потому что слово *macabre*, для объяснения которого существует несколько гипотез, не имеет значения “смерть” (в этом смысле русское название ближе к немецкому *Totentanz*). Неудачно также превращение французского “*danse*” в “пляску” (слово, которому нет французского аналога), что не соответствует обозначаемому сюжету: с пляской происходящее не имеет ничего общего. Композиция, получившая название “*Danse macabre*”, изображает торжественную процессию, шествие, в котором подвижные фигуры (мертвецы, скелеты) чередуются с неподвижными (живыми). Использование термина *macabre* оправдано и тем, что он принят для обозначения в западноевропейской литературе соответствующей стилистики. В русском религиозном искусстве этот сюжет отсутствует.

² Надгробие кардинала Лэгранжа. XIV в.

³ *Biraben J.-N.* Les hommes et la peste en France et dans les pays européens et méditerranéens. P., 1975.

⁴ Хейзинга Й. Осень Средневековья. М., 1988. С. 152.

⁵ Арьес Ф. Человек перед лицом Смерти. М., 1992. С. 88.

⁶ *Hilaret J.* Evocation de vieux Paris. P., 1952 Vol. 1. P. 238.

⁷ *Delameau J.* La péché et la peur, la culpabilisation en Occident XIII—XVIII siècles. P., 1983.

⁸ Арьес Ф. Указ. соч. С. 92.

⁹ Hasle (Швейцария).

¹⁰ См. примеч. 13 в ст. М.Ю. Реутина «“Пляска смерти” в Средние века» в настоящем номере.

¹¹ Существует три версии происхождения этого слова: 1) от св. Макария; 2) Маккавеев; 3) арабского “макабир” (кладбище).

¹² Арьес Ф. Указ. соч. С. 455.

¹³ *Morin E.* L’homme et la mort. P., 1970; *Chanu P.* Mourir à Paris aux XVI et XVIII siècles. P., 1978; *Aries Ph.* Richesse et povreté devant la mort. P., 1974; *Idem.* Autour de la Mort // *Annales ESC.* 1976. N 31; *Vovelles M.* La mort apprivoisée // *Nouvelles littéraires.* 1976. 15 Apr.; *Ziegler J.* Les vivants et la mort. Essai de sociologie. P., 1976; *Habra G.* La Mort et l’au-delà. P., 1977.

¹⁴ *Kaiser G.* Der Tanzende Tod. Insel verl. Frankfurt a/M., 1999.

- 15 Corvisier A. Les danses macabres, puf. P., 1998.
- 16 Арьес Ф. Братские могилы // Арьес Ф. Указ. соч. С. 82–84.
- 17 Кто может быть беднее (в абсолютном значении) жителей африканской бруссы? Однако среди немногих предметов, которые фанги и др. хранили в своей хижине, всегда был реликварий с черепом предка.
- 18 С другой стороны, большие и малые войны (включая “нашествия”) можно рассматривать как взрыв такой экзистенциальной активности отдельных социумов. Массовую смерть также позволяет прогнозировать и относительно высокий показатель экзистенциальной активности отдельных групп внутри социума.
- 19 Существует и несколько иная трактовка этой сцены — см.: Гуревич А.Я. Смерть как проблема исторической антропологии // Арьес Ф. Указ. соч. С. 18.
- 20 “Уже в XI в. Р. Бартоломеи представляет смерть как женщину, сопровождаемую дьяволом в образе мужчины” (Corvisier A. Op. cit. P. 10). Это изображение — одно из первых олицетворений смерти в христианской иконографии. Самое известное из них находится в левом — романском портале (ок. 1120) монастырской церкви в Муассакке (Франция). Рельефы того же портала изображают осуждение гордости, сладострастия и скупости.
- 21 Это минута, когда человек может все проиграть, какую бы праведную жизнь он не прожил. Арьес приводит слова из проповеди Савонаролы: “Человек, дьявол играет с тобой... в этот момент будь же наготове, подумай хорошенько об этом моменте, потому что если ты выиграешь в этот момент, ты выиграешь и все остальное, но если проиграешь, то все, что ты сделал, не будет иметь никакой ценности” (Арьес Ф. Указ. соч. С. 124).
- 22 Находится в Национальной галерее США, Вашингтон.
- 23 “И жалки мне любовных дум волненья:
Две смерти, близясь, леденят мне кровь, —
Одна уж тут, другую должен ждать я...”
Или:
“К своей двойной уж близок смерти я,
Но сердце яд пьет полными струями”.
(Микеланджело. Стихотворения и письма. СПб., 1999. С. 66, 68). Из стихов заключительного периода.
- 24 Там же. С. 70.
- 25 Tenenti A. Ars moriendi // Annales ESC. 1952. N 8.
- 26 Vinpner B.P. Итальянский Ренессанс XIII—XVI века. М., 1977. С. 172, 173.
- 27 М. Луи связывает макабр с именем св. Макария, изображения которого встречаются в соответствующих сюжетах (Louis M. Les Danses macabres en France et en Italie // Revue d’Histoire de Médecin. 1959).
- 28 “Если бы смерть была благом, тогда бы боги умирали”, — говорится в одном из античных текстов.
- 29 Самый ранний текст датирован 1280-ми годами, первые иллюстрации — 1290-ми.
- 30 Национальная библиотека, Rés. Ye 489.
- 31 См. раздел “Стиль и сюжет” в кн.: Мириманов В.Б. Истоки Стиля. М., 1999. Вып. 28. С. 7–18.
- 32 Stammler W. Der Totentanz. Entstehung und Deutung. München, 1948; Rosenfeld H. Der mittelalterliche Totentanz. Entstehung, Entwicklung, Bedeutung. 3. Aufl. Köln; Gras, 1974.
- 33 “В настоящее время фрагменты оригинала и копия Фейерабанда... позволяют утверждать, что живопись была размера натуры, и некоторые детали позволяют сделать вы-

- вод, что в нее были внесены искажения, особенно Клубером. Другие художники также модифицировали ее (в процессе реставрации); если Мериан (Матеус, 1621 г.) сделал серию копий без изменений, то он добавил текст. <...> Между фрагментами оригинала, с одной стороны, и изданием Мериана или копией Фейерабанда — с другой, существуют четко выраженные различия, хотя персонажи и общее расположение фигур не меняются” (Uttinger H. et B. Itinéraires des Dance macabres. P. 121).
- 34 Правда, существует гипотеза, которая остается недоказанной, приписывающая Большой базельский танец Смерти Конраду Витцу.
- 35 Символическое значение такой сцены (в которой обычно присутствуют язычники) — “все остальные”.
- 36 Бывают исключения: Totentanz Мариен Кирхе в Берлине имеет ту особенность, что в шествии церковные и светские группы представлены отдельно.
- 37 Тибо де Марли (1135–1190), автор “Стихов о Смерти”, рассказывает историю аристократа Симоне де Крепи, который, эксгумировав труп своего отца, был настолько потрясен его видом, что, раздав все свои богатства, крестился и стал вначале угольщиком, а затем нищим (см.: Uttinger E. et B. Op. cit. P. 53).
- 38 La chapelle de Kermaria-in-Isquit en Plouha.
- 39 “Увы, от Смерти нет спасенья.
Прощай, любовные свиданья. Пропала молодость моя.
Прощайте, шляпы, букеты, подружки.
Прощайте, цветочки, прощайте, девушки.
Кто мудр, тот гуляет и не забывает,
От дождичка ветер большой стихает.
Пусть каждый почаще меня вспоминает”.
- 40 Хейзинга И. Указ. соч. С. 23.
- 41 Там же.