

НЮРНБЕРГСКИЙ КАРНАВАЛ НА ПЕРЕХОДЕ К НОВОМУ ВРЕМЕНИ

Т. М. КОТЕЛЬНИКОВА

Государственный институт
искусствознания Министерства
культуры РФ, 125009, Россия, Москва,
Козицкий пер., д. 5
kotelntatyana@yandex.ru

TATIANA
M. KOTELNIKOVA

State Institute for Art Studies of the Ministry
of Culture of the Russian Federation, 125009,
Russia, Moscow, Kozitsky Lane, 5
kotelntatyana@yandex.ru

Для цитирования: Котельникова Т. М.
Нюрнбергский карнавал на переходе к Новому времени
// Журнал ВШЭ по искусству и дизайну / HSE University
Journal of Art & Design, 2024. № 3 (3). С. 76–115

DOI: 10.17323/3034-2031-2024-1-3-76-115

Аннотация

В статье рассматривается яркое явление европейской культуры — традиционный карнавал. Историческая перспектива координируется географической и хронологической локализацией: Нюрнберг, XVI век. Объект исследования, «Книга шембарта» Библиотеки Калифорнийского университета, отражает характер культурно-художественного процесса до и после 1539 года, когда в городе состоялся последний, особенно эффектный ход ряженных, шембартлауф. Ему посвящено до трети из более чем двухсот рисунков этой книги. Она являет примечательную галерею эпизодов и образов, хронологически выстроенную от 1449 года, когда была заведена летопись нюрнбергских шембартлауфов. Анализ изображений на тему карнавала затрагивает аспекты базового содержания, приводящих обстоятельств и объективных изменений. Детище средневековой городской культуры, карнавал стал инструментом ее саморегуляции благодаря пародийному отражению процессов, происходивших в разных ее слоях. В «Книге шембарта» за индустриальным языком орнаментальных мотивов, карнавальных аксессуаров и реквизита проступает глубинная реальность жизни и исторической психологии. Хронологический принцип придает книге статус документа эпохи, но датировка «1590–1620» отодвигает рисунки от запечатленного в них последнего карнавала не менее чем на полвека, а от первого — на полтора столетия, так что использование летописных и материальных свидетельств не снимает вопроса о степени документальности этих изображений и, соответственно, их ценности в качестве исторического источника. Ценность рисункам обеспечил воплощенный в них замысел — художественная реконструкция эпохи, в которой карнавал достиг полного раскрытия своего синкретического характера, причудливого соединения смыслового и материального, обрядности и импровизационного прототеатра, прикладного и изобразительного творчества. Имитация средневековой стилистики не помешала рисовальщикам уловить и передать последующее усиление зрелищности, тематической и постановочной фантазии, тяги к развитой инсценировке и возросшую эстетизацию образов, что предвещало переход уличного карнавала на иной уровень театральности.

Ключевые слова: время циклическое и линейное, шембартлауф, прототеатр, инсценировка, синкретизм, художественная реконструкция

the old nuremberg carnival in the transition to the new times

Abstract

The article examines a striking phenomenon of European culture — traditional carnival. The historical perspective is coordinated by geographical and chronological localization: Nuremberg, 16th century. The object of the study, the Schoenbartbuch of the University of California Library, reflects the nature of the cultural and artistic process before and after 1539, when the last, especially spectacular procession of mummers, schembartlauf, took place in the city. Up to a third of the more than two hundred drawings in this book are devoted to it. It is a remarkable gallery of episodes and images, chronologically arranged from 1449, when the chronicle of the Nuremberg schembartlaufs was started. The analysis of images on the theme of carnival touches on aspects of basic content, attendant circumstances and objective changes. The brainchild of medieval urban culture, carnival became an instrument of its self-regulation due to the parodic reflection of the processes that took place in its different layers. In the Schoenbartbuch, the deep reality of life and historical psychology emerges behind the allegorical language of ornamental motifs, carnival accessories and props. The chronological principle gives the book the status of a document of the era, but the dating of 1590–1620 moves the drawings away from the last carnival depicted in them by at least half a century, and from the first — by a century and a half, so the use of chronicle and material evidence does not remove the question of the degree of documentary nature of these images and, accordingly, their value as a historical source. The value of the drawings was ensured by the concept embodied in them — an artistic reconstruction of the era in which the carnival achieved the full disclosure of its syncretic character, a bizarre combination of semantic and material, ritual and improvisational proto-theater, applied and visual creativity. The imitation of medieval style did not prevent the artists from capturing and conveying the subsequent increase in spectacle, thematic and staging fantasy, the desire for developed staging and the increased aestheticism of images, which foreshadowed the transition of the street carnival to a different level of theatricality.

Keywords: cyclical and linear time, schembartlauf, proto-theatre, staging, syncretism, artistic reconstruction

Европа любит карнавалы давно, гордясь верностью многовековой традиции. Праздничный карнавал является устойчивой практикой европейских городов. Особенно в Германии она носит системный характер; во многих городах действуют постоянные союзы и общества (*Karhevalvereine*, *Karnevalgesellschaften*), в подготовке и проведении карнаваловых мероприятий нередко принимают участие профессиональные сценаристы и актеры.

Годовой карнавалый цикл завершается на стыке октября и ноября — в старину в эти дни, с праздниками Святого Михаила и Всех Святых, отмечали конец осенних работ. Карнавал часто провозглашают даже «пятым временем года». 11 ноября, в праздник Святого Мартина, происходит торжественное открытие очередной карнаваловой сессии (*Karnevalsession*). До начала Адвента, предрождественского поста, народ может веселиться; с первого же адвента, как называют и четыре воскресенья перед Рождеством, — затишье, которое сменяют длящиеся до Крещения святочные забавы с грандиозным Праздником трех королей. Самый мощный всплеск карнаваловой активности приходится на последнюю неделю перед Пепельной средой (*Aschermittwoch*), началом предпасхального Великого поста. За Пасхой подходит срок Троицких дней, а затем и растянутого раннеосеннего Праздника урожая, календарно связанного с главными праздниками Девы Марии.

Увязка с годовым литургическим циклом и живучесть старых названий отражают историческую преемственность, но не исключают и не маскируют уже формальной связи между современным театрализованным карнавалом и его средневековым предшественником. По мнению мюнхенского культуролога Д. Р. Мозера, развитие карнавала и его приближение к современному виду было естественным и логичным процессом [Мозер, 1986], но другие исследователи — и их много — выделяют разные по целеполаганию стадии и даже два культурных явления, настаивая на размежевании народного карнавала периода XIII–XVI веков и более позднего, для которого подходит определение «карнавал после карнавала» [Ретин, 1996, с. 58]. Карнавал, ограниченный в своей длительности, не противоречил образу циклического времени, сложившемуся в круговороте сезонных обрядов и церковных праздников. Временный хаос, воплощаемый в карнавале словесно (речевое перевертывание знакомого и привычного) и зрительно (ряженье, шутовские игрища), обновлял восприятие картины мира (как гроза обновляет связь с природой) и этим поддерживал ее устойчивость, вызывая чувство общности к неким более общим непостижимым закономерностям. С утратой ритуального смысла карнаваловой свободы ряженье стало игрой самодостаточной, вплоть до маскарадного заигрывания с дьявольскими типажам.



Ил. 1
Неизвестный художник. Ход ряженых 1539 года:
«Штурм ада». 1590–1620. Бумага, гуашь, свинцовый
карандаш. Библиотека Калифорнийского
университета, Лос-Анджелес, США (Coll. 170.
Ms. 351. P. 160)

Путь к постепенному и неуклонному превращению карнавала исключительно в досуг, в специфическое развлечение, удачно осиянное отблеском давней традиции, обозначился одновременно с размытием средневековой бинарной концепции времени — прочной связки из восприятия его и как циклического (времени года), и как линейного (этот ход прекратится с Апокалипсисом). Карнавальное действо, издавна прочно связанное с круговоротом богослужебного года, оказалось несколько смещенным ко второму, апокалиптическому компоненту. Дело в том, что во второй половине XVI века Церковь, сосредоточившись на идейном противодействии протестантизму и рекатолизации, существенно подновила свое традиционно лояльное отношение к карнавалу и его «миру наизнанку». В ход пошло давнее учение Святого Августина о Граде Божьем, но его религиозный идеал, символический образ «града небесного», вынесенный за пределы земной жизни, был низведен до жесткого противопоставления «граду земному» и истолкован в духе рациональной этики Григория Великого. В храмах проповедовалось, что все карнавные вольности, безумства «жирных дней» перед Великим постом суть образ жизни «по естеству», «по человеку», демонстрация его греховной природы, тогда как время поста открывает возможность найти путь ко Граду Божьему и Спасению, единственно истинной цели человеческой души.

Эта прямая назидательность упрощала и искажала смысл и природу карнавала. Находясь в христианской системе координат, он совершенно иным образом, по-своему приобщал человека к миру непостижимо большей объективности, чем окружающая видимая реальность. Перевернутый взгляд из карнавального зазеркалья расширял сознание, обновлял картину мира «сменой фокуса». Из очистительной процедуры карнавал с неизбежностью стал превращаться в снисходительную поблажку человеческому «естеству», которая исподволь приняла вид народной традиции, тогда как карнавал изначально вбирал в себя древнюю обрядность, прежде всего магически значимый ритуал изгнания Зимы/Смерти/Чумы. Неслучайно из четырех этапов современных карнавальных сессий наименее деградировал в смысловом отношении масленичный карнавал кануна предпасхального поста. В нем удержался неистребимый отголосок унаследованных обрядовых представлений о хаосе/антипорядке/развенчании ложного как о магическом залоге грядущего обновления/воскресения/порядка.

Той же участи искажения избежал нюрнбергский карнавал. После грандиозного хода ряженных в широкую масленицу 1539 года городские власти его отменили на неопределенный срок, но, как показало будущее, старый карнавал ушел в прошлое навсегда. Причиной запрета была жалоба священника, усмотревшего в одной из шуток ряженных — в инсценировке «перевернутого мира» — оскорбление своей персоне. Приверженец протестантского вероучения, он и раньше, вслед за Лютером, резко выступал против карнавала. Эта отмена живой, психологически важной традиции отражает атмосферу в городе, где весьма сильными были протестантские настроения, утверждавшие жесткие нормы поведения, и где патрицианская



Ил. 2
Неизвестный художник. Год 1469: маска «День-Ночь». 1590–1620. Бумага, гуашь, свинцовый карандаш. Библиотека Калифорнийского университета, Лос-Анджелес, США (Coll. 170. Ms. 351. P. 53)

верхушка, всегда умело оберегавшая гражданский мир, ради него старалась сохранить и религиозное равновесие.

Карнавальная практика Нюрнберга хорошо документирована: с 1449 по 1539 год состоялись 64 масленичных хода ряженных, и к ним относятся как письменные свидетельства (сохранилось более двадцати описаний), так и изобразительные материалы — рисунки отдельных сценок, наброски костюмов, аксессуаров, предметов реквизита, а также гравюры, в выпуске которых преуспели мастерские, готовившие иллюстрации для печатных книг. Это богатый иконографический источник для изучения перехода от народного костюма к карнавальная постановочной пьесе. И можно только предполагать, какая масса вещей из карнавального реквизита — бесценного исторического материала — еще оставалась в нюрнбергских домах до XX века, до опустошительных бомбардировок союзников: этот город с его средневековой застройкой по праву считался сокровищницей культуры поздней готики — времени его процветания, славы мастеров утонченных ремесел и книгопечатания.

К XVII–XIX векам, периоду «карнавала после карнавала», относятся около восьмидесяти рукописных книг с красочными рисунками, воспроизводящими от копии к копии изобразительные материалы о старом нюрнбергском карнавале. Из этих половина находится в Нюрнберге, почти половина в других городах Германии, а еще пять — в зарубежных собраниях¹. Почетное место среди них занимает нюрнбергский кодекс с большим количеством рисунков, полвека назад поступивший в библиотеку Калифорнийского университета Лос-Анджелеса (Coll. 170. Ms. 351). Это Shempart Buech, «Книга шембарта», которая происходит из собрания Себастиана Шеделя: его владельческая эмблема присутствует на начальном листе и переплете; по совокупности данных кодекс датируется в рамках 1590–1620 годов. В хронологии развития нюрнбергского карнавала он фиксирует завершение старой традиции и уже несет на себе признаки взгляда на нее с исторической дистанции, характерной для новой эпохи.

С событиями 1539 года «Книгу шембарта» разделяет несколько десятилетий, а последний ход ряженных в Нюрнберге, так ярко отразивший его устоявшуюся, богатую, энергичную жизнь, горожанам запомнился. По свежим следам, чтобы надолго удержать его в памяти, выполнялись самые разные, зачастую поспешные зарисовки. Появлялись и рисунки с эффектными картинками прошлых карнавалов. Будучи еще на слуху или зарисованные

¹ Рукописи в европейских собраниях были детально описаны и исследованы в источниковедческом аспекте С. Л. Самбергом [Sumberg, 1941], которого занимал вопрос зарождения немецкого театра. Ранним формам посвящена работа В. Михаэля [Michael, 1963]. По той же теме ценные подсказки может дать теоретическая работа Э. Бёрнс о феномене условности в театре и социальной жизни [Burns, 1972]. В Германии изучение текстов о карнавалах имело устойчивый характер, в XIX веке этот материал в основном был систематизирован и опубликован. К. Холль [Holl, 1923], отмечая воздействие

устного материала народного карнавала на эволюцию немецкой литературы, показал влияние шембартлауфа на развитие комического в масленичных пьесах Ханса Фольта и, особенно, главы нюрнбергских мейстерзингеров Ханса Сакса, преобразовавшего язык и приемы площадного представления в новую культурную реальность. В российской традиции карнавал изучался в широком историко-культурологическом ключе. В западных исследованиях последних десятилетий интересы сместились к изучению, собственно, самого феномена смеха и его влияния на человеческое здоровье.



Ил. 3
Неизвестный художник. Год 1460: маска «Франт в Mi-parti». 1590–1620. Бумага, гуашь, свинцовый карандаш. Библиотека Калифорнийского университета, Лос-Анджелес, США (Coll. 170. Ms. 351. P. 35)

очевидцами, они пробуждали фантазию потомков и усердие копиистов: так, в 1475 году всех поразила первая «адова повозка» в виде изрыгающего пламя дракона, и этот образ повторяли не раз и не два, даже спустя много лет, в частности, сразу после отмены карнавалов в нюрнбергской рукописи около 1540 года; огнедышащий дракон занял свое место и в «Книге шембарта» (С. 64).

Книга из собрания Себастиана Шеделя суммирует этот предшествующий, живой творческий опыт. Более двухсот рисунков распределены в хронологическом порядке, следуя за летописью нюрнбергских карнавалов, которая была заведена в 1449 году. Среди изображений «адовой повозки» разных лет наиболее яркое зрелище этого кульминационного эпизода хода ряженных дает многофигурная композиция, посвященная 1539 году; она занимает почти весь разворот (Ил. 1).

Для заключительного действия с участием клики Ханса Лоххаузера (это отмечено в летописи и в самой рукописи) была разыграна необычайно живая и красочная инсценировка «Штурм ада». Место действия обозначено шеренгой домов в несколько этажей с торговыми лавками внизу, с фронтонами как старинной ступенчатой формы, так и фигурной по моде XVI века: это нюрнбергская рыночная площадь. Ее восточный угол занимает Фрауэнкирхе, которую художник повернул к зрителю апсидой и к ней же перенес с другой площади ратушу, здание с городскими часами и фигурами святых покровителей на фасаде.

В центре площади чудная «адова повозка», корабль «без руля и без ветрил», плывет по волнам с nereидами-русалками и похожим на крокодила Тритоном — эта сказочная водная декорация скрывает колеса сооружения, которое гуртом тянут впряженные в него попарно статисты-подмастерья. На мачте (просто связка жердей) развевается шутовской флаг, под ним в плетеной корзине две фигуры заняты делом: шут дует в длинную трубу, а некто в черном (монах или ученый?) выливает нечто из бурдюка (нечистоты всегда служили в карнавале пародийным перевертышем благоухания церковного фимиама). Внизу некто в черном облачении пастора держит, подобно Святому Петру, огромный ключ (но у того их два) и раскрывает требник (там вместо текста молитв цветные фонарики). Его служка, демон-птица с огромным клювом, протягивает козлиные (как у дьявола) рога, чтобы поддержать книгу. Этот корабль — антитеза Кораблю Веры; к этому метафорическому образу Церкви массы приобщились через проповеди странствующих монахов францисканского ордена.

Корабль уже атакует войско ряженных, облаченных в рыцарственные белые одежды: кто-то взбирается по приставным лестницам, группа поддержки размахивает упрятыми в банные веники петардами, шагает колонна копьеносцев, спешат конные. Население «ада» — черти, демоны и дьяволицы — самозабвенно отбивается, кидая в нападающих булки, яйца и прочую снедь, целясь вертелом-гарпуном, пугая веселым змеем и гримасничая. Шуты с сумками ловят или подбирают провизию, один кувыркается, еще один прицеливается длинным окороком, а самый предприимчивый



Ил. 4
Неизвестный художник. Год 1452: ряженный за сбором дани. 1590–1620. Бумага, гуашь, свинцовый карандаш. Библиотека Калифорнийского университета, Лос-Анджелес, США (Coll. 170. Ms. 351. P. 23)

стаскивает копьем огромную колбасу с вертела у черного козла. Среди белых фигур выделяются зеленые «лесные люди»; в руке одного из них (у настоящего великана) вместо посоха огромное, вырванное с корнями дерево. Изобилие, избыток энергии, чрезмерность роста и массы — характерное выражение карнавальнoй стихии. И уже со времен своего зарождения карнавал служил психологической разрядкой: смеховое развенчание сил Зла, воплощений Ада — сатирическое снижение образа, говоря современным языком, — помогало изгонять апокалиптические, чумные и прочие фобии, то и дело овладевавшие массами.

К городам германского юга относится наибольшее число средневековых источников по карнавалу, включая и поздний период конца XV — первой четверти XVI веков, связанный с немецким Возрождением. Это совпадает с тем, что именно с юга на север издавна шло распространение пасхальных игр, которые в своих мотивах развивались из церковного ритуала, но отражали также народные обычаи, захватывая и древние языческие обряды. От поздних игр к карнавалу перешла их открытая театральность, прямое обращение к зрителю. Более строгую, глубоко символичную театральность культово-литургических мистерий, также очень популярных, оттеняли вставные эпизоды, шуточные и травестийные интерлюдии, где немецкий язык все чаще сменял латынь, проникая и в основное действие. По сохранившимся текстам мистерий исследователи улавливают элементы, перенятые карнавалом, который развивался в живой атмосфере города, вместе с городской культурой, вбирая материал как из разных ее слоев, так и из внешнего мира.

Обилие сведений о карнавалах само по себе говорит о развитости этой традиции в обширном регионе от Верхнего Рейна и исторической Швабии до Нижней Австрии, от баварских Альп на север до Франконии. Только эта область за Дунаем, восточная часть распавшегося раннего герцогства франков, сохранила его название (основная доля с 1803 года в составе Баварии), равно как и горделивую память о Франконской или Салической династии германских императоров. Центр Франконии Нюрнберг — богатый и славный город, как отзывались о нем путешественники, — всегда оберегал свои традиции и независимость. Даже вместо немецкого слова «фастнахт» (Fastnacht, канун поста, по аналогии с Weihnacht, Рождество), которым в Базеле и Франкфурте быстро заменили латинизированное «карнавал» (carne vale dico — мясу говорю, прощай), горожане употребляли более конкретное «ход ряженных», Schembartlauf, так и оставшееся в истории европейского карнавала нюрнбергским шембартлауфом (от верхненемецкого Scheme, маска, а также Schemen, привидение, и Lauf, бег, ход).

Развиваясь с 1219 года в статусе вольного города, Нюрнберг упорно отбивался от желавших захватить его феодалов, имел собственную хозяйственную округу и утверждался как центр ремесла и торговли. Он стал важным пунктом на развилке торговых путей — на запад к Рейну через Вюрцбург, Франкфурт, Майнц и на восток к столице Богемии Праге. На юг вел прямой путь к Аугсбургу и далее через Альпы в Северную Италию. Связи нюрнбергских купцов с Венецией закрепились на века; установленный



Ил. 5
Неизвестный художник. Год 1464: маска «Воин света». 1590–1620. Бумага, гуашь, свинцовый карандаш. Библиотека Калифорнийского университета, Лос-Анджелес, США (Coll. 170. Ms. 351. P. 43)



Ил. 6
Неизвестный художник. Год 1539: отдельная маска «Дикарь». 1590–1620. Бумага, гуашь, свинцовый карандаш. Библиотека Калифорнийского университета, Лос-Анджелес, США (Coll. 170. Ms. 351. P. 220)



Ил. 7
Неизвестный художник. Год 1539: отдельная маска «Дикарка». 1590–1620. Бумага, гуашь, свинцовый карандаш. Библиотека Калифорнийского университета, Лос-Анджелес, США (Coll. 170. Ms. 351. P. 222)

в торговой республике порядок, городской быт и праздники, стиль жизни венецианского патрициата действовали как образец, достойный подражания пример. В Нюрнберге местный патрициат образовали богатые купеческие семейства, поднявшиеся до влиятельных торговых династий. Полновластно заправлять всеми городскими делами они стали с 1349 года, когда было подавлено возмущение ремесленников, цехи утратили самостоятельность и к патрицианскому Городскому совету перешел контроль за качеством продукции и соблюдением им же устанавливаемых строгих стандартов.

Как раз в тот год в Нюрнберге был проведен самый первый карнавал. Городскую летопись шембартлауфов завели спустя сто лет, когда перед началом Квадрагинты, то есть Великого поста, карнавальная клика цеха мясников провела ход ряженных. Хроника открывается записью: «№ 1, или Первый ход ряженных. В 1449 году предводительствовал процессией Конц Эшулёер. ...человек же было 24... Были одеты в саван, совершенно белый с зелеными рукавами и накидкой, с одной стороны украшенный распустившейся ветвью. Затратили на ход около 6 гульденов» [Цит. по: Реутин, 1996, с. 32]. Описание этой одежды довольно точно воспроизводит, с той же датой, рисунок в «Книге шембарта» (С. 21): белый костюм, плотно облегающий все тело (так называемая оболочка), по французской моде *Mi-parti* посередине разделен надвое, и одна из половинок украшена зеленым растительным орнаментом. Летопись не указывает число всех участников карнавального шествия, к которому мог присоединяться прочий городской люд, а упоминает только его организаторов, главных ряженных. Пространство уличного карнавала не имело строгого деления, оно никогда не принадлежало только «актерам» и было проницаемым для зрителей, вовлекавших в действие.

За несколько недель до масленицы карнавальное общество начинало подготовку: организаторы заседали в своем квартале в пивной, где обсуждались вопросы сбора и изготовления реквизита и костюмов, действия участников и охраны. В восстании вековой давности мясники не участвовали (разойдясь, вероятно, на время поста по округе для других работ), и горожане, освежая народную память, охотно оживляли ход ряженных хотя и ритуальными, но самыми настоящими драками. С годами требовалось больше и статистов — тянуть «кадову повозку», передвижную декорацию на полозьях или колесах, которая становилась все более громоздкой по мере превращения в театральные подмостки.

Существовал, надо полагать, какой-то древний сюжет площадного действия. О весьма отвлеченных его смыслах, уходящих в глубину многих веков, говорит вполне понятное для зрителей содержание изобразительных мотивов, выбираемых для костюмов ряженных. Оболочка *Mi-parti* (Ил. 2) с резким контрастом белой и черной половинок, строго выдержанным также в шляпе и перекрестно подчеркнутым обувью, означает взаимосвязь противоположного: День и Ночь, Сон и Смерть. Закручивающийся, словно от вихря, шарф на шляпе ряженого будто подтверждает эту истину. Три красных цветка на щите — это маки, которые с античных времен из-за своего усыпляющего действия служили знаком сна (атрибут Гипноса, бога сна)



Ил. 8

Неизвестный художник. Год 1539: отдельная парная маска «Отец и сын». 1590–1620. Бумага, гуашь, свинцовый карандаш. Библиотека Калифорнского университета, Лос-Анджелес, США (Coll. 170. Ms. 351. P. 214)

и ночи. Копье — это атрибут воина, но тот может совершать и любовные, а не только ратные подвиги. Внутри банного веника (с баней в Средние века упорно связывали грех блуда) спрятана петарда, выпуск которой напоминал о пламени Ада. И если это один полюс, то другим является буква «А» из евангельского «Аз есмь альфа и омега» (начало и конец всему, буквенное обозначение Христа), вышитая золотом по белому.

В изображенных на обеих половинках оболочки мальчиках есть игра значений одного слова: Larve — это и скрывающая лицо маска, личина, и личинка, куколка. Крепенькие мальки служат недвусмысленным указанием на процесс становления, естественного роста — то положительное изменение во времени, которым был заряжен карнавал, тогда как к концу XVI века для пары день-ночь возобладает образ уходящего времени, несущего обветшание и смерть.

О магическом характере карнавала, призванном обеспечить благоденствие, плодovitость горожан и окрестных селян, с их животными и урожаем, говорит выбор маршрута для хода ряженых. Их шумливое шествие служило пародийной антитезой крестному ходу: оно так же охватывало главные, самые значимые объекты города — внешние укрепления, храм, рынок, мост через реку, у которой возник город. В Нюрнберге шембартлауф всегда насыщал своей магической энергией основное пространство между двумя главными храмами — Зебальдускирхе и Лоренцкирхе. Участники шествия собирались недалеко от стены городских укреплений возле давнишнего замка бургграфов, который в 1415 году был разобран почти до основания. Оттуда под грохот колотушек, погремушек, колокольчиков и бубенцов, звук труб и крики шутов, — чем город оповещался о начале главного события «жирных дней», — ряженые отправлялись сначала «получить благословение» у старейшин цеха. Маска была отчуждена от человека, и любой подмастерье мог почувствовать себя как участником всенародного ритуала, так и представителем иного социального круга (Ил. 3).

В карнавалах сатирически обыгрывались одежда и нравы разных сословий, но распространившаяся среди знати мода на сильно вытянутые, затруднявшие ходьбу носки обуви сразу привлекла внимание шутов и ряженых. Эту обувь пародируют, при этом позволяя все-таки нормально переставлять ноги, загнутые носы красных сандалий у нюрнбергского франта-подмастерья, на чьи занятия в некарнавальные будни указывают лопатки в красном поле щита. Его костюм с контрастными половинками — модное у знати с конца XIV века Mi-parti — дополняют высокая шляпа с круглыми полями и павлиньим пером, лихо сдвинутая набок, и тонкой работы пояс с витыми колокольчиками, произведение искусных нюрнбергских мастеров.

Обрастая примкнувшим людям, шембартлауф направлялся к главному рынку (Hauptmarkt), далее двигался к мосту мясников через Пегниц (Fleischbruecke), где происходили ритуальные поединки цехов, после чего возвращался опять к рынку. Там перед фасадом Женского дома, как нюрнбержцы называли Фрауэнкирхе, переданную протестантской общине церковь Девы Марии, развертывались массовые дикие пляски, а на соседней



Ил. 9
Неизвестный художник. Год 1539: отдельная маска «Демон-хряк в волчьей шкуре». 1590–1620. Бумага, гуашь, свинцовый карандаш. Библиотека Калифорнийского университета, Лос-Анджелес, США (Coll. 170. Ms. 351. P. 218)

площади перед Немецким домом (Teutschhaus — так называли, вероятно, ратушу, Rathaus) устраивалось представление с шутами. Часть ряженных попутно рассеивалась по домам богатых и зажиточных горожан за сбором дани, которая шла в пополнение завершающей трапезы. У ряженого в простой белой оболочке с капюшоном, без какой-либо шляпы (Ил. 4) на плечах лежит толстый шнур с подвешенными к нему большими колокольчиками, которые громко оповещали хозяек о приближении карнавального мини-стирала. О принадлежности его к цеху мясников говорит прикрепленный на груди тесак, о сборе «дани» — садок с рыбками, пародийная переключка с купелью, piscina (буквальное значение — пруд для рыбы), с верующими и с евангельским сюжетом о чудесном улове рыбы и «ловцах человеков» (Лк., 5). Изображение колеса на щите — знак Фортуны, удачного случая. К концу Средневековья образ «госпожи удачи», способной погубить человека, станет особенно многозначным — от порока непостоянства до неведомой силы, простирающей власть случая над всем миром [Котельникова, 1997].

Участники шембартлауфа перед всеобщей трапезой на большой рыночной площади сжигали «адову повозку». Эпизод сжигания напрямую перекликается с «казнью» чучела в конце старинного, восходящего к язычеству обряда изгнания Зимы/Смерти. Но в Нюрнберге хорошо знали и старый южногерманский сюжет о развенчании Лжемессии: в начале XV века там появился один из списков этой мистерии. Еще до того, как инсценировка с «адовой повозкой» была включена в площадную часть шембартлауфа, тема изгнания сил Зла нашла отражение в костюмах, придав им значение оберега (Ил. 5).

Воин в белом, в высокой шляпе с шарфом-шлейфом и строгим плюмажем держит свое копьё острием вниз, опустив и веник-петарду, так как в горделивых стеблях цветущего чертополоха, какими расшит его костюм, сосредоточена магическая сила, способная победить адскую нечисть — так считалось повсеместно (на Руси: чертей пугать — полошить). В красном поле щита — меч справедливости, одной из главных добродетелей; а белый цвет маски «Воин света» сохранил свою смысловую роль вплоть до последнего карнавала, когда в него облачились многочисленные участники «штурма ада» (150 человек, как утверждает летопись). Организаторы шембартлауфа подогревали интерес и ожидания публики: в разные годы «адова повозка» представляла драконом, двумя башнями, слоном с башней (намекая на библейскую), фонтаном, замком, ветряной мельницей, бакалейной лавкой, кораблем, даже «венецианской пещерой» (уводя к песням о Тристане или о Тангейзере), а также домом с колесом Фортуны и шутами (парафраз на тему гравюры А. Дюрера и иллюстраций к поэме С. Бранта). Развитие заключительной инсценировки в сторону предваряющего «штурма ада» придало знакомому сюжету эффект напряженного сценического действия.

В 1539 году в карнавальной процессии по городу прошествовали отдельные (или особые) маски, как их стали называть. Впервые они появились в 1518 году, пробежав в размалеванных платьях из грубой ткани, что зафиксировано в летописи. В 1539-м их было гораздо больше, они были



Ил. 10
Неизвестный художник. Год 1539: отдельная маска «Птица-дьяволица». 1590–1620. Бумага, гуашь, свинцовый карандаш. Библиотека Калифорнийского университета, Лос-Анджелес, США (Coll. 170. Ms. 351. P. 216)



Ил. 11
Неизвестный художник. Год 1539: отдельная маска «Лесной гость». 1590–1620. Бумага, гуашь, свинцовый карандаш. Библиотека Калифорнийского университета, Лос-Анджелес, США (Coll. 170. Ms. 351. P. 196)



Ил. 12
Неизвестный художник. Год 1539: отдельная маска «Письмоносец». 1590–1620. Бумага, гуашь, свинцовый карандаш. Библиотека Калифорнийского университета, Лос-Анджелес, США (Coll. 170. Ms. 351. P. 212)

разнообразнее, вызывая всеобщий интерес и восторг. Народ узнавал «лесных людей», словно вышедших из таинственной глубины старинных легенд и устных сказаний. В мужском образе дикаря (Ил. 6) таился отголосок то ли еще античных легенд о фавнах, то ли языческих рассказов о людях, превратившихся в лесных духов. О связи с человеческим родом заросшего, в рубище из мха, персонажа в головной и набедренной повязках из листьев напоминает привязанная к «посоху» кукла-марионетка мальчика (из сказок о похищениях), но к XVI веку устрашающий тон уже растворился в ином содержании. На «лесных людях», отчужденных от цивилизации, словно лежала тень далекого, первоначального хаоса, но присутствовал и отблеск «золотого века», свободы от тягот и скученности городской жизни.

Женские образы дикарок осваивались в духе земледельческих обрядов плодородия (Ил. 7). Головным убором служил правильно повязанный крестьянский платок, на оболочку с имитацией мха или шкуры животного прикрепляли куски ткани с условным рисунком обнаженной женской груди, важным знаком «млекопитаельница», а также подчеркивали выступающий живот. Кукол, изображающих детей, ряженый бросал в толпу женщинам и девушкам как амулет для грядущего деторождения. Он мог взять и настоящего ребенка, естественные жесты которого вызывали в публике умиление. Ряжеными могли быть только мужчины, и хотя женщины порой проникали в состав «актеров», надев личину, закрывающую лицо маску, но официально им было разрешено участвовать в карнавальных мероприятиях только в 1701 году.

Тему семьи, родственных отношений распространяли и на промежуточный тип получеловека-полузверя, чрезвычайно привлекавший зрителей забавной связью с их мечтаниями о вольной жизни, не стиснутой городскими стенами (Ил. 8).

Парные маски давали уроки воспитания: пусть даже у отца и сына присутствуют вытянутые головы с клыками, острыми ушками и бараными глазками, но они вместе идут на охоту, неся крюк с металлическими (!) зубцами и рогатину; большие колокольчики отгонят злых духов, поэтому сын спокойно и деловито поспешает за отцом, который держит его за руку. В этих образах отражены очень древние представления о тесной взаимосвязи между людьми и обитателями мира природы.

Превращения в кого-то другого в Средние века всегда связывали с воздействием демонических сил. Эта тема особенно будоражила сознание в атмосфере карнавала, насыщенной перевертыванием знакомого и привычного, пересечением разных смыслов и не поддающихся расшифровке аллегорий. Само пространство города, давно и досконально известное, внезапно становилось иным, чужим, открытым любым превращениям. Внося элемент игры, «ожившая» маска демона-полузверя снимала напряжение. Демон с клыками дикого кабана и волчьей шкурой в качестве облачения (Ил. 9) не вызывает страха, хотя он тащит похищенного мальчика: это «некачественное» превращение (волк и кабан несовместимы) и потому неполное — шкуры не хватило, и демон остался с ногами «третьего лишнего», человека; у него толпа разгадавших ребус с радостью отнимет куклу. Юная дьяволица с птичьей



Ил. 13
Неизвестный художник. Год 1474: маска «Флоралия». 1590–1620. Бумага, гуашь, свинцовый карандаш. Библиотека Калифорнийского университета, Лос-Анджелес, США (Coll. 170. Ms. 351. P. 63)

головой и свиными копытцами (Ил. 10) ошеломляет страшным длинным клювом, но умиляет белой шубкой из перьев, рожком-дудочкой на ремешке через плечо и еще тем, как, кокетливо отставив палец, она держит в обеих руках по колокольчику, будто заставляя вспомнить евангельское «если любви я не имею, то я медь звенящая».

Обилие отдельных масок в 1539 году свидетельствует о том, что карнавал давно вышел из цеховых рамок, когда цех мясников определял содержательную часть шембартлауфа и количество своих ряженных, а другие карнавалы клики импровизационно включались в него по ходу действия. Любой зритель, вырвавшись из рутины своего квартала, стремился уяснить в новых масках их смысл и аллегии, а не только увидеть сценки и картины в лицах, где сатирически разбирались жаргон и нравы той или иной бытовой или профессиональной среды. Особые маски демонстрировали индивидуальный подход к выбору темы и другой уровень ее сатирического освоения. Костюм «Лесного гостя» (Ил. 11) выглядит амулетом от демонов и лесных духов для богатого горожанина, посещающего свои угодья в округе. Сплошная зеленая оболочка не только имитирует мох, но еще и увешана еловыми шишками и желудями. Модный головной убор — элегантно подвязанный бархатный берет с раструбами — тоже зеленый. Смелое выражение «лица», то есть личины, поза широкой стойки, вытянутая рука с копьем и поднятая вверх петарда говорят о решительной готовности к отпору любым силам.

В последнем шембартлауфе сильнее проявились манипуляции с бытовыми образами: впервые на платье некоторых масок в качестве аксессуаров появилось множество деревянных предметов — кукол или клеток с фигурками птиц и мелкого зверья, а также прочих реальных вещей — домиков из игральных карт, целых гирлянд из игральные костей, которые издавна были реквизитом в пасхальных играх-пародиях, и даже писем. В маске «Письмоносец» (Ил. 12) темно-зеленая оболочка едва виднеется из-под сплошного ковра посланий с висячими красными восковыми печатями. Предпоследний день накануне Великого поста издавна назывался вольным, или голубым понедельником (blauer Montag), днем сексуальных радостей, надежд и утех, когда не считалось предосудительным посылать записки, уведомляя адресата о своих нежных чувствах. Зеленым цветом надежды обладает и простая шляпа со скромным пером. Обвешанный письмами, ряженный растерянно держит в руке одно, самое большое, будучи, наверное, сам его адресатом. Письмоносец-ряженный проявляет незаурядные актерские данные: он двигается осторожно, словно под грузом горячих чувств, доверенных ему отправителями и отправительницами для доставки.

В более ранних шембартлауфах работали ассоциации с широким кругом представлений, в которых фольклорные и чужеземные мотивы сливались с отголосками мифопоэтических образов. Маска 1474 года «Флоралия» (Ил. 13) посвящена весне и ее атрибуту цветам. Четырехлепестковые головки цветов, которыми усеяна вся оболочка, указывают на постоянство четырех времен года, четырех элементов, темпераментов, стихий и направлений света. Торжественная поступь рыцаря с опущенным копьем словно



Ил. 14

Неизвестный художник. Год 1472: маска «Бегун». 1590–1620. Бумага, гуашь, свинцовый карандаш. Библиотека Калифорнийского университета, Лос-Анджелес, США (Coll. 170. Ms. 351. P. 59)



Ил. 15
 Неизвестный художник. Год 1539: отдельная маска «Звездочет». 1590–1620. Бумага, гуашь, свинцовый карандаш. Библиотека Калифорнийского университета, Лос-Анджелес, США (Coll. 170. Ms. 351. P. 186)



Ил. 16
 Неизвестный художник. Год 1539: отдельная маска «Павлин». 1590–1620. Бумага, гуашь, свинцовый карандаш. Библиотека Калифорнийского университета, Лос-Анджелес, США (Coll. 170. Ms. 351. P. 200)

утверждает законы мира и природы, а царственное звучание золота и пурпура в половинках костюма предстает ореолом торжествующей любви. Сатирический диссонанс, однако, вносит ассоциация с Флоралией, специфическим характером старинного итальянского праздника богини цветов, несомненно известным нюрнбержцам по рассказам путешественников: его отмечали с чрезвычайным избытком сексуальных вольностей. Кто-то из тех, кто уже смог познакомиться с античной мифологией, вспоминал и о любящей разбрасывать цветы Авроре, одержимой страстью к земным юношам богине утренней зари.

Устойчивые представления на определенную тему могли повторяться изобразительным мотивом, но различаться содержанием. Казалось бы, костюм маски «Бегун» 1472 года (Ил. 14) представляет сатиру на повсеместное увлечение астрологией, которым было отмечено позднее Средневековье. Как предупреждение таким грешникам здесь уместна аллегория Ада, которую воплощает горящая петарда в грозно поднятой руке ряженого. Однако изображение на щите — деревце в горшке с ручками, похожем на древний скифос, — вносит поправку, перекрывающую недоверие к астрологам. Маска представляет иллюстрацию к шестому дню Творения, когда Бог создал светила и планеты и вместе с ними (и с животными, но их в карнавале опекали демоны) были созданы Адам и Ева, так что бегун напоминает о неуклонном ходе Времени (от Сотворения мира к Апокалипсису), а деревце в кадке — это Древо познания, что в райском саду.

В XVI веке ученые астрономы уже наблюдали небо через новые приборы, но астрологи — маги и чародеи, — ссылаясь на звезды, продолжали предсказывать всем и каждому его судьбу и пугали людей катаклизмами (так, от многих из них поступило предсказание вселенского потопы на 1524 год, и нечто подобное увидел во сне не кто иной как Дюрер, наутро сохранивший это в своем рисунке). Священники в храмах без устали пытались оградить свою паству от влияния астрологов, на улицах им помогали в этом монахи-проповедники. Золотистый костюм «Звездочета» из шестивия отдельных масок 1539 года (Ил. 15) приглашает сделать такой же оберег: он расшит звездами, которые образуют четкое, эффектное фризовое построение. Это дорогое облачение: в широком вырезе оболочки выделяется золотая отделка присборенной белой рубашки, из-под желтого берета, подвязанного к подбородку, выглядывает модная золотая сетка, прикрывающая прическу, а сам берет украшен страусиным пером. У личины «Звездочета» нахмуренные брови, косой взгляд ряженого настроен и подозрителен. В смотр масок и парад моды, каким становилась «Книга шембарта», ее художники вносили эмоциональное содержание, отражавшее, видимо, характер отдельных эпизодов в ходе действия.

В великолепной, развернутой к зрителю фронтально во всей красе, маске «Павлин» (Ил. 16) выбранный аксессуар, павлиньи перья, составляет и всю оболочку, и чрезмерно пышный плюмаж круглой шляпы. Количество столь ценного аксессуара и вольная поза ряженого, который стоит подбоченившись, соответствуют лишь гордыне власть предержащих, но сатира



Ил. 17
Неизвестный художник. Год 1496: ряженный охраны.
1590–1620. Бумага, гуашь, свинцовый карандаш.
Библиотека Калифорнийского университета,
Лос-Анджелес, США (Coll. 170. Ms. 351. P. 101)

подаётся изящно и грамотно, ведь павлин — это также известный по сценам Рождества символ Воскресения, о чем было уместно напомнить в канун долгого предпасхального поста. Задумчивый, с легкой улыбкой вид личины и взгляд ряженого чуть вбок выдают, однако, спрятанную каверзу: в античные языческие времена верили, что мясо павлина никогда не гниет (и это сделало его символом бессмертия), так не камень ли это в огород мясников, строителей нюрнбергского карнавала?

В costume ряженого из шембартлауфа 1496 года (Ил. 17) двухчастное решение, красно-оранжевое *Mi-parti*, уже выглядит старомодным, но на ногах у него сандалии с широкими носками — согласно моде, получившей распространение после 1480 года. Оболочку дополнили белая жилетка, в которой портному удалось соорудить еще не очень пышные, пока непривычные рукава буф, и похожая на шлем белая шляпа. Содержание маски кажется невнятным, разве что обезьяна, изображенная в поле щита с чем-то ярко-привлекательным в лапе, хочет поздравить «актера» с удачным образом порочной и глупой суетности. Но скульптурная поза с пластически четким разворотом, с энергичным сочетанием профиль-анфас и естественно выдвинутым вбок копьем соответствует поведению охраны по левому краю шествия. Соразмерность движения фигуры пространству листа, обобщенная моделировка и ясный контур, облегчающий раскраску, выделяют манеру главного художника «Книги шембарта», который выполнял основную часть рисунков, прежде всего в первой половине кодекса. Он проявил немалую изобретательность в оформлении длинной галереи масок — в ее начале весьма простых, затем все более роскошных, красочных и сложных. Картинные позы анфас перемежаются остро характерными профильными силуэтами, одинаковые мотивы реквизита скомпонованы в разном сочетании.

Маска подразумевала весь костюм — с платьем-оболочкой, головным убором, обувью, аксессуарами на одежде; обязательной принадлежностью были предметы в руках, реквизит. Маска, закрывающая лицо, — это личина, *Larve*. Ее могли надевать основные участники хода ряженных, тогда как шуты, активно использовавшие жесты, и мимику, к маскировке лица не прибегали. Городской совет настойчиво запрещал появление в личине простым бюргерам, присоединившимся к шествию или танцам. *Larve* была привилегией членов патрицианских семейств, а патрициат быстро встраивался в народную традицию, привнося свою моду и влияние.

В XV веке куртуазное начало проникало в маски шембартлауфа пародийно поданными деталями костюма и мотивами декора: так, одно время были особенно популярны оболочки с нагрудными (у сердца!) изображениями прекрасных дам, которым отныне, вслед за трубадурами, служили своими подвигами трубадуры-ряженые. В XVI веке пародию стала теснить зрелищность. Художники рисовали патрициям и зажиточным бюргерам карнавальные костюмы, не уступавшие по красоте и роскоши одеждам из свиты придворных и посланцев императора Максимилиана I Габсбурга, благоволившего к Нюрнбергу. Маска «Благородный паж» 1522 года (Ил. 18) имеет обычные



Ил. 18

Неизвестный художник. Год 1522: маска «Благородный паж». 1590–1620. Бумага, гуашь, свинцовый карандаш. Библиотека Калифорнийского университета, Лос-Анджелес, США (Coll. 170. Ms. 351. P. 151)

для ряженого предметы в руках, копье и веник-петарду, поза выражает готовность к драке с подмастерьями другого цеха, но образ ошеломляет как идеальная кандидатура в службу охраны «последнего рыцаря», как называл себя Максимилиан. Акцент красного, золотая цепь, отвечающая благородному происхождению, усложненное Mi-parti с модными разрезами и ремешками бубенчиков, скрепляющими всю «конструкцию», наконец горделиво сидящий берет, элегантно увенчанный целым букетом страусиных перьев, — все здесь источает атмосферу эпохи, уверенной в победе гармонии и еще не готовой расстаться с грехом гордыни.

Уровень зрелищности, достигнутый в организации шембартлауфа 1539 года, проявился не только в весьма развитой постановке массовых сцен, особенно в заключительном «штурме ада», но и в дальнейшей эстетизации образов, смещении от старой куртуазной традиции к набиравшей силу и влияние придворной культуре. Королевская тема, с производной от нее придворной, нашли своеобразное продолжение в группе отдельных масок хода ряженных в costume Лоренца Шпенглера и Вольфа Шнайдера (Ил. 19).

Собственно, костюмов было два, и они были одинаковыми. Эффект удвоения, даже если ряженных узнавали под личинами, действовал сокрушительно. Скорее всего, маски имели смысл как пара — например, пара стражей по сторонам не иначе как трона, ибо этот дублет был поразительно красив. Королевский красный пылал в соседстве с золотисто-желтыми львиными масками внутри диагонального узора из ромбов, шитых серебряной нитью; модная плоская шляпа с золотым шнуром сочеталась с золоченой сеткой на волосах и патрицианской белой рубашкой. Такие персонажи были достойны находиться в свите самого императора, но пафос снижала довольно заметная деталь — серебристая кость, повторяющаяся в пасти каждого льва, и она имела явно сатирическую функцию. В Нюрнберге относились с опаской к любой внешней власти, особенно королевской, надолго сохранив недобрую память о короле соседней Богемии Карле IV, ставшем немецким императором. Ремесленники помнили об оказанном им содействии в подавлении их восстания, а патриции — об опасности потерять власть, когда император является королем чужой страны, ведь именно в Нюрнберге Карл IV вместе с курфюрстами утвердил «Золотую буллу», ослаблявшую немецкие города. Но зрелищно-театральный эффект этих парных карнавальных костюмов заслонил историческую подоплеку. Они остались документальным следом своего времени, сохраненным «Книгой шембарта».

Придворная культура развивала собственные формы театральности, а также имела насыщенный сюжетный фонд благодаря ренессансной традиции, усвоенной раньше и глубже, чем это происходило во многих немецких городах. Довольно быстро она вобрала в себя (приспособив и слегка переиначив экзотику народного карнавала) образы «лесных людей» и полужверей, крестьянские и чужеземные типажи. Средневековое сознание всегда жестко следовало маркировке «свой»-«чужой», и карнавалом это обыгрывалось. В «Книге шембарта» изображение ритуальной шуточной драки между двумя масками, крестьянина и негра, относится или к «сажной пятнице», второму



Ил. 19

Неизвестный художник. Год 1539: отдельная маска из пары «Королевский страж». 1590–1620. Бумага, гуашь, свинцовый карандаш. Библиотека Калифорнийского университета, Лос-Анджелес, США (Coll. 170. Ms. 351. P. 206)

из «жирных дней» масленицы, или к срединному эпизоду хода ряженных (Ил. 20).

Обязательная драка отражала и заменяла так называемый агон, древний обрядовый спор двух разных или противоположных сущностей — Весны и Зимы, Жизни/Воскресения и Смерти/Чумы и т. д. — с процедурой последующего изгнания. В динамичной сцене драки банными вениками исход развивающегося поединка пока неясен. Крестьянин, ряженный в сапогах и коротком армячке, замахивается на чернокожего «чужака», ряженого с обмазанным сажей лицом, уже стоящего на одном колене, но получает от него удар веником по собственной физиономии. Треть населения Нюрнберга была прочно связана с крестьянской округой, уходя туда на сезонные работы. Для горожан, подвластных иллюзии найти свободу по другую сторону городских стен, крестьянский костюм был любимой маской в карнавале. Показ грубого нрава, приписываемого крестьянам, позволял насладиться свободой вольного поведения и тем самым утвердить представление о городе как об образе цивилизации.

Эта двухфигурная композиция, с ее сложным ракурсом и четким распределением пересекающихся форм, оживляет своей экспрессией ровное следование одинарных масок. Протяженный ряд костюмированных моделей, расставленных согласно датам карнавалов, составляет основной объем рисунков в «Книге шембарта». Такое решение, превратившее ее в иллюстрированную историю нюрнбергского шембартлауфа (а ее маски — в энциклопедию моды), было predeterminedено ролью отдельных декоративно богатых масок в последнем карнавале. Привлечение их к усилению зрелищности постановочного карнавала 1539 года во многом способствовало его успеху. Среди масок последнего шембартлауфа невиданно экзотическим гостем (Ил. 21) предстает купец-африканец, облаченный в подобие одежды: он просто обернут большим куском трехцветной ткани. В торговом городе Нюрнберге, привыкшем ко всему, это зрелище произвело сенсацию, оно словно распахивало в сознании горожан дверь в остальной мир, со всеми его дальними странами.

Своим тематическим разнообразием сюжетные маски оживили и растянутый парад, показанный в «Книге шембарта». Решение представить нюрнбергские карнавалы во времени, как исторический процесс, вероятно, исходило от заказчика, и возможно, этим заказчиком был сам Шедель, чьей эмблемой отмечена книга, или кто-то из его предков. Эта фамилия прочно связана с городом, который прославило одно из самых замечательных изданий раннего книгопечатания, знаменитая «Хроника Шеделя» с большими, на разворотных листах, и топографически верными изображениями портовых городов, важных для средиземноморской торговли. Нюрнбергские купцы, подобно венецианским и многим другим, ценили культуру, покровительствовали искусству, и часто это становилось естественной частью их жизни. Заказчик книги рисунков о местном карнавале явно желал не только сохранить визуальное представление об эпизодах и по-настоящему художественных костюмах последнего шембартлауфа, но и стремился подытожить традицию,



Ил. 20

Неизвестный художник. Год 1487: ритуальная драка ряженных. 1590–1620. Бумага, гуашь, свинцовый карандаш. Библиотека Калифорнийского университета, Лос-Анджелес, США (Coll. 170. Ms. 351. P. 85)

которую знал, понимал и считал знаменательно важной для нюрнбергской культуры.

Синкретизм карнавала, нацеленного на оценку всех сторон бытия и развивавшегося благодаря системным связям внутри культуры, приобретал тотальный характер. Он распространялся на его самовыражение — материальное воплощение карнавальных образов, в котором бытовое и художественное сосуществовали на равных, — и на его отражение в зеркале, то есть во всем, что рассказывало о карнавале. В «Книге шембарта» невозможно найти зазор между развитой культурой комического и спонтанной игрой фантазии, затруднительно отделить признаки исторического источника от задач художественной реконструкции, тем более что в ее рациональную объективность (примета новой эпохи) вторгся отголосок перевертывания (тем самым душа карнавала оставалась сохранена).

В многофигурном рисунке «Штурм ада» художник — а это главный мастер, умевший передавать всю пластику движений и все детали изящных костюмов, — выстроил пространство по вертикали, явно в подражание средневековым миниатюристам, как если бы желал прочнее укоренить карнавал в давней — исторической — традиции. В первой половине книги, с рисунками о шембартлауфе XV века, изображения мужских фигур в карнавальных костюмах, следующие одно за другим, на первый взгляд непритязательны, но затем притягивают экономным, элегантно поданным мастерством, стоит лишь уловить разнообразный ритм в узлах и складках развевающихся шарфов на шляпах. Монохромное, как в гравюрах, решение только усиливает их контраст с щедрой пестротой платья. Руки фигур всегда в перчатках бледных цветов, но лица монохромны. Они отталкивают своей отчужденностью, пока не приходит озарение, что это личины. Но в них есть отражение эмоций, вроде задумчивой строгости «Воина света». Так не скрываются ли за ними манекены? В карнавальном перевертывании, стоящем за этой шуткой или игрой художника, проступает сознание новой эпохи, предчувствие отчужденности человека и мира. Художник прятал свое мастерство за показной условной трактовкой форм, дабы тоже взглянуть на него «из зазеркалья».



Ил. 21
Неизвестный художник. Год 1539: отдельная маска «Экзотический гость». 1590–1620. Бумага, гуашь, свинцовый карандаш. Библиотека Калифорнийского университета, Лос-Анджелес, США (Coll. 170. Ms. 351. P. 178)

Библиография

- Бахтин, М. М. (1965).** *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса.* М.: Художественная литература.
- Гуревич, А. Я. (1995).** *Историческая наука и научное мифотворчество (критические заметки) // Исторические записки.* Вып. 1 (119). С. 74–98.
- Иванов, К. А. (2019, рукопись 1916).** *Средневековый театр и легенды средневековья.* С.-Пб.: Аврора.
- Колязин, В. Ф. (2002).** *От мистерии к карнавалу: театральность немецкой религиозной и площадной сцены раннего и позднего средневековья.* М.: Наука.
- Котельникова, Т. М. (1997).** *Тема Фортуны у Ульриха фон Гуттена и в немецкой изобразительной традиции // Культура Возрождения XVI века.* М.: Наука. С. 92–116.
- Реутин, М. Ю. (1996).** *Народная культура Германии: позднее средневековье и Возрождение.* М.: Издательский центр РГГУ.
- Реутин, М. Ю. (1994).** *Средневековая пародия // Чтения по истории и теории культуры.* Вып. 5. М.: Издательский центр РГГУ.
- Сакс, Г. (1959).** *Похвальное слово городу Нюрнбергу // Сакс, Г. Избранное.* М.; Л.: Гослитиздат. С. 72.
- Стоклицкая-Терешкович, В. В. (1935).** *Очерки по социальной истории немецкого города XIV–XV веков.* М.: Издательство АН СССР.
- Brueggemann, F. (1936).** *Vom Schembartlaufen.* Leipzig: Meyers Bunte Baendchen 34.
- Burns, E. (1972).** *Theatricality: A study of convention in the theatre and in social life.* London: London Group limited.
- Eckehard, C. (1969).** *Das deutsche Lustspiel vom Mittelalter bis zum Ende der Barockzeit.* Stuttgart. Tuebingen
- (1957).** *Fastnachspiele* (verfasst von T. Schumacher).
- Holl, K. (1923).** *Geschichte des deutschen Lustspiels.* Leipzig: J. J. Weber.
- Kuester, J. (1982).** *Spectaculum vitorum: Studien zur Inventionalitaet und Geschichte des Nuerberger Schembarlaufes.* Freiburg.
- Michael, W. F. (1963).** *Fruehformen der deutschen Buehne.* Berlin.
- Moser, D. R. (1986).** *Fastnacht-Fasching-Karneval: das Fest der «verkehrten Welt».* Graz; Wien; Koln.
- Roller, H. U. (1965).** *Der Nurnberger Schembartlauf: Studien zum Fest- und Maskenwesen des spaten Mittelalters.* Tubingen: Tubinger Vereinigung fur Volkskunde.
- Sumberg, S. L. (1941).** *The Nuremberg Schembart Carnival.* New York: Columbia University Press.

Список иллюстраций

- Ил. 1.** Неизвестный художник. Ход ряженных 1539 года: «Штурм ада». 1590–1620. Бумага, гуашь, свинцовый карандаш. Библиотека Калифорнийского университета, Лос-Анджелес, США (Coll. 170. Ms. 351. P. 160)
- Ил. 2.** Неизвестный художник. Год 1469: маска «День-Ночь». 1590–1620. Бумага, гуашь, свинцовый карандаш. Библиотека Калифорнийского университета, Лос-Анджелес, США (Coll. 170. Ms. 351. P. 53)
- Ил. 3.** Неизвестный художник. Год 1460: маска «Фронт в Mi-parti». 1590–1620. Бумага, гуашь, свинцовый карандаш. Библиотека Калифорнийского университета, Лос-Анджелес, США (Coll. 170. Ms. 351. P. 35)
- Ил. 4.** Неизвестный художник. Год 1452: ряженный за сбором дани. 1590–1620. Бумага, гуашь, свинцовый карандаш. Библиотека Калифорнийского университета, Лос-Анджелес, США (Coll. 170. Ms. 351. P. 23)
- Ил. 5.** Неизвестный художник. Год 1464: маска «Воин света». 1590–1620. Бумага, гуашь, свинцовый карандаш. Библиотека Калифорнийского университета, Лос-Анджелес, США (Coll. 170. Ms. 351. P. 43)
- Ил. 6.** Неизвестный художник. Год 1539: отдельная маска «Дикарь». 1590–1620. Бумага, гуашь, свинцовый карандаш. Библиотека Калифорнийского университета, Лос-Анджелес, США (Coll. 170. Ms. 351. P. 220)
- Ил. 7.** Неизвестный художник. Год 1539: отдельная маска «Дикарка». 1590–1620. Бумага, гуашь, свинцовый карандаш. Библиотека Калифорнийского университета, Лос-Анджелес, США (Coll. 170. Ms. 351. P. 222)
- Ил. 8.** Неизвестный художник. Год 1539: отдельная парная маска «Отец и сын». 1590–1620. Бумага, гуашь, свинцовый карандаш. Библиотека Калифорнийского университета, Лос-Анджелес, США (Coll. 170. Ms. 351. P. 214)
- Ил. 9.** Неизвестный художник. Год 1539: отдельная маска «Демон-хряк в волчьей шкуре». 1590–1620. Бумага, гуашь, свинцовый карандаш. Библиотека Калифорнийского университета, Лос-Анджелес, США (Coll. 170. Ms. 351. P. 218)
- Ил. 10.** Неизвестный художник. Год 1539: отдельная маска «Птица-дьяволица». 1590–1620. Бумага, гуашь, свинцовый карандаш. Библиотека Калифорнийского университета, Лос-Анджелес, США (Coll. 170. Ms. 351. P. 216)
- Ил. 11.** Неизвестный художник. Год 1539: отдельная маска «Лесной гость». 1590–1620. Бумага, гуашь, свинцовый карандаш. Библиотека Калифорнийского университета, Лос-Анджелес, США (Coll. 170. Ms. 351. P. 196)
- Ил. 12.** Неизвестный художник. Год 1539: отдельная маска «Письмоносец». 1590–1620. Бумага, гуашь, свинцовый карандаш. Библиотека Калифорнийского университета, Лос-Анджелес, США (Coll. 170. Ms. 351. P. 212)
- Ил. 13.** Неизвестный художник. Год 1474: маска «Флоралия». 1590–1620. Бумага, гуашь, свинцовый карандаш. Библиотека Калифорнийского университета, Лос-Анджелес, США (Coll. 170. Ms. 351. P. 63)
- Ил. 14.** Неизвестный художник. Год 1472: маска «Бегун». 1590–1620. Бумага, гуашь, свинцовый карандаш. Библиотека Калифорнийского университета, Лос-Анджелес, США (Coll. 170. Ms. 351. P. 59)
- Ил. 15.** Неизвестный художник. Год 1539: отдельная маска «Звездочет». 1590–1620. Бумага, гуашь, свинцовый карандаш. Библиотека Калифорнийского университета, Лос-Анджелес, США (Coll. 170. Ms. 351. P. 186)
- Ил. 16.** Неизвестный художник. Год 1539: отдельная маска «Павлин». 1590–1620. Бумага, гуашь, свинцовый

карандаш. Библиотека Калифорнийского университета, Лос-Анджелес, США (Coll. 170. Ms. 351. P. 200)

Ил. 17. Неизвестный художник. Год 1496: ряженный охраны. 1590–1620. Бумага, гуашь, свинцовый карандаш. Библиотека Калифорнийского университета, Лос-Анджелес, США (Coll. 170. Ms. 351. P. 101)

Ил. 18. Неизвестный художник. Год 1522: маска «Благородный паж». 1590–1620. Бумага, гуашь, свинцовый карандаш. Библиотека Калифорнийского университета, Лос-Анджелес, США (Coll. 170. Ms. 351. P. 151)

Ил. 19. Неизвестный художник. Год 1539: отдельная маска из пары «Королевский страж». 1590–1620. Бумага, гуашь, свинцовый карандаш. Библиотека Калифорнийского университета, Лос-Анджелес, США (Coll. 170. Ms. 351. P. 206)

Ил. 20. Неизвестный художник. Год 1487: шуточная драка с чужаком. 1590–1620. Бумага, гуашь, свинцовый карандаш. Библиотека Калифорнийского университета, Лос-Анджелес, США (Coll. 170. Ms. 351. P. 85)

Ил. 21. Неизвестный художник. Год 1539: отдельная маска «Экзотический гость». 1590–1620. Бумага, гуашь, свинцовый карандаш. Библиотека Калифорнийского университета, Лос-Анджелес, США (Coll. 170. Ms. 351. P. 178)

References

- Bakhtin, Mikhail (1965).** *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kultura srednevekovya i Renessansa* [Creativity of Francois Rabelais and folk culture of the Middle Ages and Renaissance]. Moscow: Khudozhestvennaia literature. [In Russ.]
- Brueggemann, Fritz (1936).** *Vom Schembartlaufen.* Leipzig: Meyers Bunte Baendchen 34.
- Burns, Elisabeth (1972).** *Theatricality: A study of convention in the theatre and in social life.* London: London Group limited.
- Eckehard, Catholy (1969).** *Das deutsche Lustspiel vom Mittelalter bis zum Ende der Barockzeit.* Stuttgart.
- (1957).** *Fastnachspiele* (verfasst von T. Schumacher). Tuebingen
- Gurevich, Aron (1995).** *Istoricheskaya nauka i nauchnoe mifotvorchestvo (kriticheskie zametki)* [Historical Science and Scientific Myth-Making (Critical Notes)] // *Istoricheskie zapiski.* Vol. 1 (119). Pp. 74–98. [In Russ.]
- Holl, Karl (1923).** *Geschichte des deutschen Lustspiels.* Leipzig: J. J. Weber.
- Ivanov, Konstantin (2019, manuscript 1916).** *Srednevekovyj teatr i legendy srednevekovya* [Mediaeval theatre and mediaeval legends]. S.-Petersburg: Avrora. [In Russ.]
- Koliazin, Vasilii (2002).** *Ot misterii k karnavalu: teatralnost nemeckoj religioznoj i ploshadnoj sceny rannego i pozdnego srednevekovya* [From Mystery to Carnival: Theatricality of the German Religious and Public Scene of the Early and Late Middle Ages]. Moscow: Nauka. [In Russ.]
- Kotelnikova, Tatiana (1997).** *Tema Fortuny u Ulriha fon Guttena i v nemeckoj izobrazitelnoj tradicii* [The Theme of Fortune in Ulrich von Hutten and in the German Fine Arts Tradition] // *The Culture of the Renaissance of the 16th Century.* Moscow: Nauka. Pp. 92–116. [In Russ.]
- Kuester, Jurgen (1982).** *Spectaculum vitorum: Studien zur Inventionalitaet und Geschichte des Nuerberger Schembarlaufes.* Freiburg.
- Michael, Wolfgang F. (1963).** *Fruehformen der deutschen Buehne.* Berlin.
- Moser, Dietz-Rüdiger (1986).** *Fastnacht-Fasching-Karneval: das Fest der «verkehrten Welt».* Graz; Wien; Koln.
- Reutin, Mikhail (1996).** *Narodnaya kultura Germanii: pozdnee srednevekove i Vozrozhdenie* [Folk Culture of Germany: The Late Middle Ages and the Renaissance]. Moscow: Izdatelskii tsentr RGGU. [In Russ.]
- Reutin, Mikhail (1994).** *Srednevekovaya parodiya* [Medieval parody] // *Readings on the history and theory of culture.* Issue 5. Moscow: Izdatelskii tsentr RGGU. [In Russ.]
- Roller, Hans Ulrich (1965).** *Der Nurnberger Schembartlauf: Studien zum Fest- und Maskenwesen des spaten Mittelalters.* Tubingen: Tubinger Vereinigung fur Volkskunde.
- Sachs, Hans (1959).** *Pohvalnoe slovo gorodu Nyurnbergu* [Eulogy of the city of Nuremberg] // Sachs, H. Selected works. Moscow; Leningrad: Goslitizdat. P. 72. [In Russ.]
- Stoklitskaia-Tereshkovich, Vera (1935).** *Ocherki po socialnoj istorii nemeckogo goroda XIV–XV vekov* [Essays on the social history of a German city of the 14th-15th centuries]. Moscow: Izdatelstvo AN SSSR. [In Russ.]
- Sumberg, Samuel L. (1941).** *The Nuremberg Schembart Carnival.* New York: Columbia University Press.