

## ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

УДК 7.03

DOI: 10.17223/22220836/37/12

**В.В. Авдеева**

### **МОРИТАТЫ: ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ И РАСПРОСТРАНЕНИЯ НЕМЕЦКИХ МОРАЛЬНО-НАЗИДАТЕЛЬНЫХ КАРТИНОК В XVII–XX ВВ.**

*В статье рассматривается своеобразный феномен западноевропейской городской художественной культуры моритат: морально-назидательные картинки, появившиеся в XVII в. и имевшие широкое распространение вплоть до первой трети XX в. Как правило, они выполнялись анонимными художниками-самоучками темперой или маслом на холсте по заказу уличных музыкантов (или «скамеечных певцов»), исполнявших песенный репертуар на рынках и ярмарках. В статье акцент сделан на особенностях происхождения моритат в немецкой культуре, а также на их влиянии на развитие театральных авангардных форм в Германии в первой трети XX в. (деятельность кабаре «Одиннадцать палачей» в Мюнхене в 1901 г.; постановка «Трехгрошовой оперы» Б. Брехта в Берлине в 1928 г.).*

*Ключевые слова: народное искусство, моритат, «скамеечные певцы», картины-моритаты, художники-любители, лубок, балаганный театр, мистерии, кабаре, театр.*

Моритат по праву можно отнести к уникальным культурно-историческим и художественным явлениям западноевропейской «низовой культуры» Нового времени. Своим характером этот жанр напоминает самодеятельные формы творчества (лубок, вывеску), а по зрелищности близок балаганным формам уличного театра. Исторически так сложилось, что он представлял собой целостное художественное явление синтетического типа (Gesamtkunstwerk), в котором соединялись изобразительные и музыкальные формы, тексты, театрализованные выступления. Они показывались на ярмарках в ходе представлений, когда в суматохе уличного балагана музыкант выносил моритаты (Moritatentafeln) с изображением ряда мизансцен, декламировал наизусть тексты, сопровождая себя на музыкальном инструменте. В итоге рождалось произведение, в котором, по словам исследователей, «рифмованный текст, в большинстве случаев известная мелодия и в большей мере картинка, выполненная рукой самоучки, выявляет действующее лицо, которое развлекает публику» [1].

Моритат (Moritat), как одна из распространенных форм немецкого фольклора, осмысливается, как правило, лингвистами в контексте народной песни. В частности, Л.Н. Пузейкина утверждает, что в XVII в. «одновременно с баладами получили распространение моритаты, обязанные своим появлением певцам, которых называли Bänkelsänger, певшим на ярмарках, церковных праздниках, рыночных площадях, в портах и на улицах об ужасных историях,

смерти, любви и катастрофах» [2. С. 136]. Безусловно, этнографический и лингвистический анализ моритат важен для понимания их сюжета и смысла, но для оценки их визуальных особенностей необходимо изучение искусствоведческого контекста. Впервые в России в 1999 г. упоминание о моритатах встречается в статье искусствоведа Б.М. Соколова, который дает им четкое определение «картины-„моритат“», которая «служила иллюстрацией к балладам ярмарочных исполнителей» [3. С. 23]. Хотя своей стилистикой эти изображения были похожи на живописные вывески, они являлись «предметом насмешек образованного общества – аналогично лубочным чудесам и кошмарам в России» [Там же]. Неслучайно в англоязычной литературе жанр моритат (на нем. «die Moritat») обозначали емким термином «The Shocking Ballad Picture Show» [4].

Своими корнями название жанра «die Moritat» уходит глубоко в историю. Например, в немецкоязычных источниках оно означает событие «об убийстве» (от слова «Mordtat», в котором «Mord» – «убийство», «Tat» – «поступок, действие») или «о морали» (от слова «Moralität») [5. S. 488]. Под ним подразумевается песенка-рассказ (драматического или нравоучительного содержания), уличная баллада. Этот жанр обращается к публике с желанием поделиться историями о совершенных злодеяниях – преступлениях, убийствах и других случаях, приведших к смерти, поэтому нередко исследователи видят в моритатах лишь социальную функцию передачи новостей в те времена, когда еще не существовало развитых средств массовой информации (радио, телевидения и пр.). Однако о пороках общества уличная баллада не только сообщает публике, но и отдает их на суд общества, заставляя задуматься о морально-нравственных ценностях.

Специфика жанра моритат связана с рядом факторов, определивших его сложение и развитие: с особенностями среды и окружения, в которую был вовлечен уличный певец, т.е. ярмарочной культурой XVII–XIX вв.; с ролью главного исполнителя – балаганного или буквально «скамеечного певца» (по-нем. – «Bänkelsänger»), который устраивал целое театральное действо на ярмарке; с составом его инструментария, включавшего помимо музыкальных инструментов и другие атрибуты – прежде всего, изображения морально-назидательного характера (моритат-картинки), а также приспособления для их подвески, указки для показа.

История появления моритат своими корнями уходит в средневековую народную культуру Германии, которая прочно связана с ее религиозными формами, прежде всего с мистериями. В большинстве случаев структура народных праздников изобиловала фольклорными низовыми элементами и имела зачатки уличных музыкальных форм, но именно религиозные мистерии были, по точному наблюдению М.Ю. Реутина, «своего рода ритуальным каркасом устной народной культуры» [6. С. 4]. Мистерии устраивались на площадях Германии в праздничные и ярмарочные дни. Например, в Эсслингене рыночная площадь Хафенмаркт, на которой располагается самый старый дом (XIII в.) в современной Германии и два готических храма (Святого Павла и Святого Дионисия), действует и в настоящее время: на ней до сих пор проводятся ярмарки и карнавалы. Организованные в свое время городскими властями совместно с различными ремесленными цехами, они обязательно включали религиозные действия – мистерии, содержанием которых

были библейские сюжеты. Хотя постановками руководили клирики, мистерии имели черты светских массовых самодеятельных действий: религиозные сюжеты сочетались с народным житейским реализмом, который вносили горожане-исполнители, сталкивавшие «набожность и богохульство» [7].

Немецкие мистерии дольше других (французских, к примеру) оставались полностью зависимыми от церкви и вплоть до XV в. использовали латинский язык. Религиозные драмы выносились на городскую площадь в специально построенные для них здания (Spielhaus). В разыгрываемые библейские сюжеты нередко проникали элементы бытового комизма, что отметил в свое время А. Кирпичников: например, в сцене Рождества Христова «старец Иосиф ссорится и бранится с девушками, омывающими новорожденного, а Иуда проверяет полновесность сребреников, которые получил за предательство, лавочник, у которого 3 Марии покупают миро для тела Спасителя, дерется с женой, и пр.» [Там же]. Таким образом, немецкий фольклор развивался в «рамках сложного культурного единства, которое помимо народно-смехового включает церковно-клерикальную традицию» [6. С. 103].

Исследователи литературы и театра выделяют несколько типов немецкоязычных религиозных драм, локализованных территориально: рейнско-хессенскую (Франкфуртские, Альсфельдские и Хайдельбергские мистерии), тирольскую (игры из Штерцинга и Халля) и швабско-аллеманскую группу (Аугсбургская, Донауэшингенская и Люцернская) [8. С. 49]. Они поражали своей масштабностью (число участников доходило до более двухсот человек), продолжительностью (длились более трех дней), основательностью режиссуры (исполнители следовали строгим указаниям шпильрегентов) и элементами натурализма. В частности, В. Колязин замечает, что франкфуртская мистерия удивляла современников «своей жестокостью, особенно в сценах мучений и распятия Христа. Каждая пытка (насмешки, удары, вырывание волос, оплевывание, бичевание) повторялась трижды» [Там же. С. 53]. Подобную особенность, обозначенную как «шоковый живописно-театральный эффект», исследователь обнаруживает и в живописных полотнах А. Альтдорфера (ок. 1480–1538), Х. Мулчера (ок. 1400–1472), М. Грюневальда (ок. 1470–1528), других мастеров [Там же. С. 54]. Близкая интонация была ощутима и в выступлениях уличных музыкантов XVII–XIX вв., исполнявших моритаты и иллюстрировавших их морально-назидательными картинками с трагическими сюжетами. Зрелищность религиозных мистерий передалась ярмарочной культуре эпохи Просвещения и Нового времени, которая становится повсеместным явлением в европейских странах.

Устная форма моритат возникла еще в XV в., когда тексты народных песен впервые стали объединяться в специальные сборники. Но как отдельный жанр моритат сложился в Германии именно в XVII в., а наибольшее распространение получил в XVIII–XIX вв. В эти столетия ярмарочная культура Западной Европы была богата и многолика. На ярмарках, проходивших два раза в году – весной и осенью, был представлен весь спектр торговли и развлечений. Они изобиловали различными типами странствующих торговцев, к числу которых относились «мальчишки-савояры, торгующие гипсовыми фигурами из Франции, продавцы картинами из северо-итальянского Тезино-Тал, которые предлагали купить картины местных жителей с изображением

святых и князей» [9. S. 243]. К ним примыкали продавцы игрушками, табакерками, точильщиками и др.

Там же можно было встретить шарманщиков с деревянными расписанными музыкальными ящиками, а также демонстраторов «волшебного фонаря» (*laterna magica*), развлекавших публику иллюзионистическими «туманными картинами» дальних городов и стран, их обитателей, которые проецировались на клубы дыма. Светящиеся «фантаσμαгорические изображения» производили на зрителей сильное впечатление, вплоть до приступов страха. Неслучайно сам аппарат называли еще «фонарем ужаса», тем более, что иезуиты использовали его в религиозных целях, показывая кошмары преисподней.

Таким образом, городские ярмарки являлись *местом народных зрелищ*, где странствующие торговцы, шарманщики, обладатели «волшебных фонарей» выступали, говоря современным языком, шоуменами. Такой контекст как нельзя лучше подходил для исполнителей моритат, которые декламировали «любопытствующей публике новейшие новости (плохие и чудовищные) и с морализаторскими целями показывали пугающие картины» [1].

Активный интерес к моритатам возник в Германии на волне романтизма в конце XVIII в. Ими восхищался И.В. Гете (1749–1832), использовавший традиции жанра в своей поэзии. Пик популярности жанра приходится на XIX в., хотя он был распространен вплоть до 1930-х гг. Отдельные случаи использования традиций и форм моритат фиксируются вплоть до наших дней. В частности, ярким представителем жанра являлся Эрнст Беккер (1891–1974), продолживший традиции уличного ремесла в 1960-е гг. и ставший одним из первых его собирателей (рис. 1).



**Рис. 1.** Эрнст Беккер. Последний исполнитель моритат. Фраймаркт, Бремен. 1957

**Fig. 1.** Ernst Becker. The last of murder ballad performers. Freimarkt, Bremen. 1957

В Италии, где исполнителей назидательных песенок, сопровождающих пение иллюстрациями-вывесками, называют «Cantastorie» («сказитель» или «певец истории»), в 1990-е гг. был широко известен Массимо Дж. Монако [10. S. 262].

Личность исполнителя – уличного музыканта, автора и главного участника синтетического действия, всегда имела особый статус. По-немецки их называли «Bänkelsänger», что в буквальном смысле значит «скамеечные певцы» (*Sänger*), так как они стояли на деревянной скамейке или площадке (*Bänkel*).

Действительно, исполнители моритат использовали для выступлений небольшие площадки-скамеечки, имитирующие театральные подмостки. На самом деле они были необходимы функционально для того, чтобы приподнять исполнителя над землей, сделать его видимым публике. Как правило, размеры площадки зависели от количества выставленных на ней моритат с изображениями, визуальными комментирующими тексты. Как утверждает немецкий исследователь Р.С. Штеммле, на таких импровизированных подмостках могли располагаться от пяти до семи моритат-вывесок, занимавших в длину вплоть до восьми и десяти метров, а в высоту – до трех метров [11. S. 4].

Дидактическую ясность произносимого исполнителем текста придавала практика использования в ходе представления указки, которой конкретно показывались детали изображений на картинах. Можно предположить, что до и после выступления вывески-картины хранились в рулоне, в скрученном виде, что не позволило большинству из них сохраниться до наших дней, поскольку использованная в них техника масляной живописи на холсте требовала более бережного обращения. В немецкоязычной среде подобные картинки имели также другое название – «Moritatenschild» (т.е. «щит», «вывеска», «табличка», «плакат»), которое выявляет не только назидательное, но и рекламное их предназначение – наглядно визуализировать «музыкально озвученную» новость.

Так или иначе, но вывески-картины закреплялись на специальной стойке, каждая композиция на плоскости холста включала три, шесть, девять или двенадцать «клеим», при этом центральную часть занимали наиболее эффектные изображения. Иногда композиция вывески имела декоративное обрамление, схожее с тем, что делали домашние художники (*Zimmermaler*) для фризových композиций. Впрочем, для более активного включения зрителя в процесс восприятия моритат создатели порой отказывались от логической компоновки картинок и располагали их в свободной последовательности, давая волю воображению зрителей.

Каждой музыкально-текстовой композиции обычно соответствовала определенная сцена на картине. Само действие и объединение в нем различных форм творчества запечатлено в ряде живописных произведений, например, в работе известного немецкого художника *Йоханна Георга Траутманна* (1713–1769) «*Ярмарочная сцена с исполнителем моритат*» (около 1750, масло, медь, 35 × 40. Наследие доктора Марианны Румпф, Берлин; Элке Кнорр, Гаага, рис. 2).

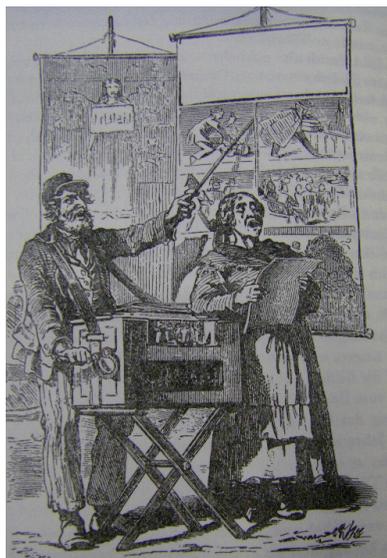
Очевидно, что музыкант на переднем плане одновременно декламирует свои тексты и объясняет их указанием на конкретные моритат-изображения, подвешенные высоко над уровнем глаз зрителей. В шести композициях персонажи едва различимы, а в последней сцене видно, что в итоге главные герои жестоко наказаны (повешены). Характерно, что исполнителю моритат в данном случае помогает юноша, продающий листовки. Возможно, это член семьи – сын или просто родственник, ведь известно, что моритат-действие представляло собой настоящее семейное предприятие. Их основной целью был сбор денежных средств для музыканта и его семьи, что считалось в те времена вполне законным занятием и не относилось к бродяжничеству. Случалось, что исполнителей было двое: к мужчине присоединялась женщина

(жена), которая показывала указкой на соответствующую песне сцену на доске, или же наоборот, они менялись ролями – женщина исполняла песенку, а мужчина ей аккомпанировал и ассистировал (рис. 3).



**Рис. 2.** Йоханн Георг Траутманн (1713–1769). Ярмарочная сцена с исполнителем моритат. Около 1750, масло, медь, 35 × 40. Наследие доктора Марианны Румпф, Берлин; Элке Кнорр, Гаага. Взято из каталога *Faszinationbild: Kultur, Kontakte, Europa: Ausstellungskatalog zum Pilotprojekt*. Museum Europäischer Kulturen / Red. U. Claassen, E. Tietmeyer. Berlin, 1999. Band I. S. 259–260

**Fig. 2.** Johann Georg Trautmann (1713–1769). Fair scene with murder ballad performens. C.1750. Oil, copper. 35 × 40. Heritage of Dr. Marianne Rumpf, Berlin; Elke Knorr, Hague. Taken from the catalogue *Faszinationbild: Kultur, Kontakte, Europa: Ausstellungskatalog zum Pilotprojekt*. Museum Europäischer Kulturen / Red. U. Claassen, E. Tietmeyer. Berlin, 1999. Vol. I. P. 259–260



**Рис. 3.** Супружеская пара исполнителей моритат. По вырезке из газеты между 1870–1880 гг.

**Fig. 3.** Married couple (murder ballad performens). Based on the newspaper (between 1870 and 1880)

В научной литературе нередко оспаривается тесная взаимосвязь моритат-изображений со стилистикой их исполнения уличными музыкантами, акцентируется самоценность отдельных компонентов – текста или картинки, ведь ха-

характер их музыкальной интерпретации оценить сейчас невозможно. Но представляется, что синтетический характер жанра моритат предполагает особое соподчинение, согласование изображений, выполненных мастером-самоучкой, с музыкально-текстуальной формой их интерпретации исполнителями.

Специфика исторического жанра моритат объясняет состав и назначение *инструментария уличного музыканта*. Необходимость представления публике необычных, хотя и реальных событий с фатальным исходом (катастроф, военных действий, несчастных случаев и убийств), предопределяет их основные эмоциональные характеристики: «кровожадный», «мертвецкий», «душе-раздирающий» [10. S. 258]. Наиболее сильным будоражащим эффектом в этом случае обладает само исполнение с его «сценичностью и аудиовизуальностью», тогда как литературная сторона моритат, напротив, «изображает “текстуальный” аспект данного феномена» [12. S. 190].

Визуальная сторона действия обеспечивалась *изображениями к текстам, так называемыми моритат-картинками или моритат-вывесками*, которые были важной составляющей процесса исполнения, обладали определенными художественными особенностями. Как правило, в основе их сюжетов лежали события, связанные с ужасными преступлениями, а сами они служили необходимой визуальной формой, с помощью которой транслировались новостные события, взятые со страниц местных газет. Кстати, именно в Германии появились первые городские газеты (еще в XVI в.), которые изначально были связаны с необходимостью аккумуляции и распространения различной информации для ярмарок. Конечно, из моритат зритель получал специфическую информацию о случившихся громких преступлениях своего времени – художественно преобразенную, построенную по принципу отражения вины и искупления ее главными персонажами (Schuld-Sühne-Thematik).

Вступление обычно начиналось с обращения:

«Люди, слушайте историю,  
Которая впервые кратко показана,  
Которую я Вам кратко декламирую,  
К этому нас заставляет пример показать.  
Заставляет нас скороговоркой  
только здесь повествовать,  
Верно исполнить наш долг,  
Всегда добродетель путешествует с залогом,  
Добродетель дает нам чистый свет» [11. S. 5].

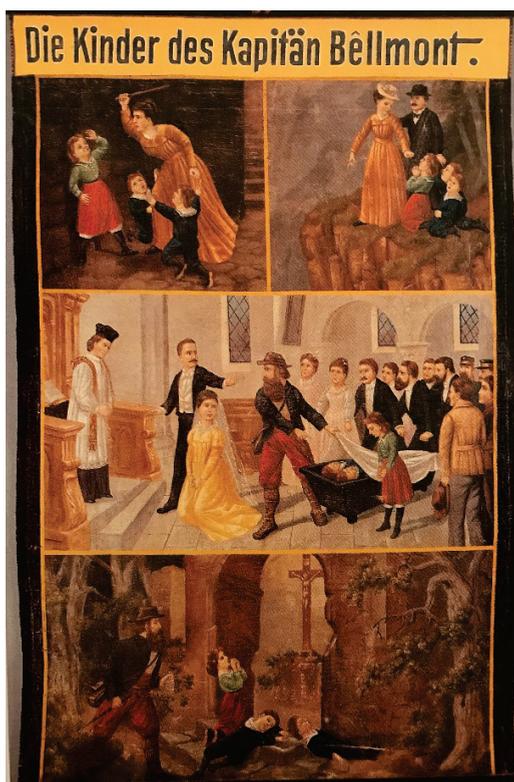
Или кратко:

«Приходи, смотри и слушай,  
дети человеческие,  
Дурные поступки плохого грешника?» [Там же].

Изображения, комментирующие подобные тексты, представляли собой последовательно выстроенные «коровые» композиции, создателями которых, как правило, были художники-самоучки, мастера ярмарочных вывесок (Schildermaler), получавшие за свою работу гонорар, но остававшиеся анонимными. Живописная стилистика вывесок выдавала руку авторов, не достигших профессионального уровня. Тем не менее неизвестные художники зачастую работали в сложной технике масляной живописи, с помощью кото-

рой бесхитростно и неумело воссоздавали визуальный образ «преступления», как это делали мастера примитива XVII–XIX вв.<sup>1</sup>, нередко тяготевшие к китчевым формам изображения.

Крайне редкие сохранившиеся изобразительные моритаты, в основном уже периода рубежа XIX–XX вв., имеются в коллекции берлинского Музея фольклора (Музей европейской культуры, Государственные музеи Берлина). Они дают яркое представление о художественном своеобразии моритат-вывесок, лишь у некоторых из которых известны имена создателей. Так, монументальная композиция начала XX в. Адама Хёльбинга «Дети капитана Бельмонта» (1910–1920-е гг., холст, масло, 260 × 66, коллекция Беккера, Нойштадт / Гольштайн, рис. 4) посвящена трагической судьбе детей некоего капитана Бельмонта, о чем свидетельствует надпись в верхней части вывески, сделанная рубленым шрифтом на насыщенном желтом фоне (напоминает заголовки газетных статей).



**Рис. 4.** Адам Хёльбинг (1855–1929). Дети капитана Бельмонта. Холст, масло. 1910–1920-е гг. Нойштадт / Гольштайн. 260 × 166. Музей фольклора, Берлин. Из коллекции Беккера. Взято из каталога *Faszinationbild: Kultur, Kontakte, Europa: Ausstellungskatalog zum Pilotprojekt. Museum Europäischer Kulturen* / Red. U. Claassen, E. Tietmeyer. Berlin, 1999. Band I. С. 262

**Fig. 4.** Adam Hölbing (1855–1929). Children of Captain Belmont. Canvas, oil. 1910–1920s. Neustadt / Holstein. 260 × 166. Folklore Museum, Berlin. From Becker's collection. Taken from catalogue the *Faszinationbild: Kultur, Kontakte, Europa: Ausstellungskatalog zum Pilotprojekt. Museum Europäischer Kulturen* / Red. U. Claassen, E. Tietmeyer Berlin, 1999. Volume I. P. 262

<sup>1</sup> К данной группе условно относятся непрофессиональные художники XVII–XIX вв.: анонимные художники вывесок (*Schildermaler*), домашние художники (*Zimmermaler*), мастера вотивного искусства (*ex voto*) и др.

Композиция холста условно разделена на три равные полосы. В верхней размещены два сюжета, раскрывающие смысл трагедии: в левой части – фигура жены капитана, избивающая палкой собственную дочь (ее слабо сдерживают за подол платья мальчики-близнецы, защищающие сестру). В правой части мать-злодейка с новым возлюбленным, стоя на краю пропасти, указывают детям на их будущее, тогда как сестра в молитвенной позе просит пощады себе и своим братьям. Нижняя сцена готовит эмоциональную кульминацию сюжета: несчастный отец находит погибших сыновей на холодных плитах заброшенного храма, дочь жива и молится перед Распятием Христа. Наконец, центральная композиция раскрывает смысл торжествующей «морали истории»: отец замученных детей, капитан Бельмонт, уличает перед свадебным алтарем свою жену и ее нового избранника, указывая на гроб с телами сыновей, а рядом скорбит выжившая старшая сестра. Приглашенные на свадьбу гости и пришедшая публика ждут покаяния в содеянном преступлении, требуют сурового наказания венчающихся злодеев.

Примитивистская стилистика живописи не помешала Адаму Хельбингу (1855–1929) стать популярным театральным художником. Создатель множества моритат-вывесок (некоторые из них сохранились в музее Нойштадт, Шлезвиг-Гольштайн), он долго работал для уличных торговых мест, а также писал передние и дальние планы для фотоателье. Однако главную карьеру он сделал, работая с известными уличными музыкантами рубежа XIX–XX вв. – Э. и М. Кохами, В. Хитце и Э. Кохлером. Несмотря на господство в искусстве той эпохи стиля модерн, его манера близка историческим формам моритат-вывесок более раннего периода: изображение стилизовано под сентименталистскую эстетику, сделаны акценты на образах отдельных героев, детально проработаны их одежда и детали. Неслучайно один из последних уличных певцов Эрнст Беккер называл его лучшим. Работы Хельбинга, по словам К. Писке, напоминали «вывески в необычных выразительных цветах, со множеством саркофагов, сценами похорон и бракосочетаний, что в те времена показывалось и приносило большой доход» [13. S. 139].

Уличные исполнители моритат имели достаточно обширный музыкальный инструментарий, ведь для усиления эмоциональности выступления они сопровождали свои выступления не только игрой шарманки, но и аккомпанементом на гитаре, звуками веялки, тамбурина, скрипки и даже волынки. Так, на картине известного испанского исторического живописца Хосе Бенльюре-и-Хиля (1858–1937) «Итальянский исполнитель моритат» (ок. 1909, 23,5 × 33, рис. 5) главный герой играет на гитаре, а девочка рядом с ним держит тамбурин, имеющий более мягкое звучание, чем обычный барабан. Сочетание таких инструментов делает «правдивую историю» итальянского певца об испанском персонаже более трогательной.

Неотъемлемым атрибутом уличных музыкантов были специальные тетради (в восьмую долю листа – «Oktavheften») или тетради-моритат (Mogitatenheften), состоявшие из сдвоенных листов (Flugblätter), имевших на первых страницах содержание историй, а далее – тексты песен. По сути, это один из первых вариантов театральной программы, продававшейся во время представления членами семьи музыканта и приносившей основной доход его семье.

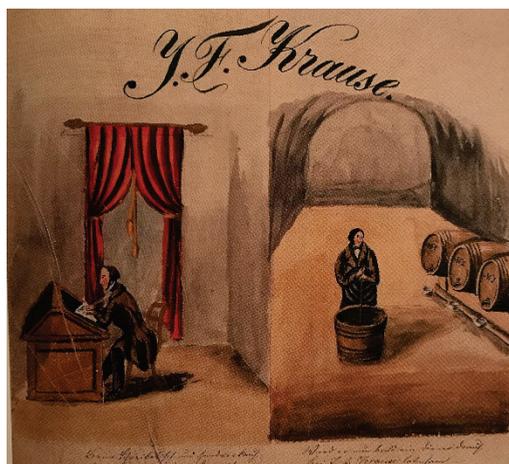


**Рис. 5.** Итальянский исполнитель моритат. Ок. 1909. 23,5 × 33. По картине Хосе Бенльюре-и-Хиля (1858–1937). Музей фольклора, Берлин. Взято из каталога Faszinationbild: Kultur, Kontakte, Europa: Ausstellungskatalog zum Pilotprojekt. Museum Europäischer Kulturen. Berlin, 1999. Band I. S. 261

**Fig. 5.** Italian murder ballad performer. C. 1909. 23,5 × 33. Based on the painting by José Benlliure y Gil (1858–1937). Folklore Museum, Berlin. Taken from catalogue the Faszinationbild: Kultur, Kontakte, Europa: Ausstellungskatalog zum Pilotprojekt. Museum Europäischer Kulturen / Red. U. Claassen, E. Tietmeyer. Berlin, 1999. Volume I. P. 261

Особой разновидностью изобразительных моритат являлись *картинки с поздравительной историей (Moritaten-Glückwunsch-Geschichte)*, возникшие в XIX в. и имевшие во многом шуточный и веселый характер. В отличие от вывесок трагического характера, эта форма возникла в период расцвета бюргерства и торжества бидермайера – художественного направления, ярко отразившего семейные ценности «маленького человека». Поздравительные картинки имели конкретного адресата, нередко использовались в качестве розыгрыша и были достаточно распространенными в середине XIX в. Так, в работе неизвестного художника-самоучки «*Моритат о жизни пожарного и страхового агента Густава Хуффнагеля*» (ок. 1850, темпера, бумага, холст. 70 × 50. Саксония и Берлин, рис. 6), в отличие от масштабных уличных композиций с «ужасными историями», главным становится легкий поздравительный текст с шуточными изображениями, в которых «в юмористическом ключе юбиляр противопоставлен своей собственной жизни» [14. S. 356].

Судя по характеру написания букв и текста обращения, ее авторами могли быть лишь близкие друзья или хорошие знакомые г-на Хуффнагеля. Поздравительный моритат был приурочен к свадебному торжеству и описывал на четырнадцати страницах важные жизненные вехи вступающего в брак персонажа. Безусловно, станковая форма уступала в монументальности уличным моритат-изображениям XIX в., но, с другой стороны, в ней зафиксированы типичные черты повседневной жизни той эпохи, странным образом совпадающие с признаками современной культуры поздравлений – в семейном кругу, на корпоративных мероприятиях, где тексты поздравлений произносятся или рифмуются под известные музыкальные композиции.



**Рис. 6.** Моритат жизни пожарного и страхового агента Густава Хуффнагеля. Ок. 1850. Темпера, бумага, холст. 70 × 50. Саксония и Берлин. Музей фольклора, Берлин. Из коллекции Беккера. Взято из каталога Faszinationbild: Kultur, Kontakte, Europa: Ausstellungskatalog zum Pilotprojekt. Museum Europäischer Kulturen. Berlin, 1999. Band I. S. 356–357

**Fig. 6.** Murder ballad picture about the life of Gustav Huffnagel, firefighter and insurance agent. C. 1850. Tempera, paper, canvas. 70 × 50. Saxony and Berlin. Folklore Museum, Berlin. From Becker's collection. Taken from the catalogue Taken the Faszinationbild: Kultur, Kontakte, Europa: Ausstellungskatalog zum Pilotprojekt. Museum Europäischer Kulturen / Red. U. Claassen, E. Tietmeyer Berlin, 1999. Volume I. P. 356–357

Параллели исторических моритат можно увидеть в ряде художественных явлений Германии конца XIX – начала XX в.: в кабарежной культуре, в театральной среде и литературно-музыкальных событиях. Их балаганный формат оказался востребованным, например, в деятельности знаменитого литературно-художественного кабаре «Одиннадцать палачей», открытого в 1901 г. немецким поэтом Франком Ведекиндом (1864–1918). В программах кабаре принимали участие известные немецкие театральные деятели – Карл Валентин (1882–1948), Лизль Карлштадт (1892–1960). Кабаре «Одиннадцать палачей» возникло в Мюнхене на волне сопротивления богемы закону, дававшему полиции право вмешиваться в дела искусства [15. С. 54]. В 1903 г. Пауль Бруно создал для него афишу в стилистике модерна, ставшую его опознавательной маркой.

Царившая в кабаре бунтарская атмосфера, далекая от академизма, стала привлекательной для многих художников, в том числе для Василия Кандинского (1866–1944), ушедшего на тот момент из академической мастерской Франца Штука. Неслучайно некоторые представители этого сообщества были представлены на первой выставке художественного объединения «Фаланга» (1901), где наряду с Кандинским участвовали Рольф Ницки, Вальдемар Хеккель и Вильгельм Хьюсен.

Создатель кабаре Ф. Ведекинд был хорошо знаком с деятельностью подобных заведений во Франции, и в качестве образца явно взял парижскую «Черную кошку». Однако в немецком аналоге многие представления имели ярко выраженный политизированный характер, являлись реакцией на острые общественные события страны. Постоянными действующими лицами в пространстве кабаре стали одиннадцать цензоров-«палачей», сознательно нацеливавших «острие своей сатиры на существующие порядки» [Там же. С. 56].

Каждый из них взял себе «говорящий» псевдоним: так, Отто Фалькенберг был «Петером Люфтом» («ветер»), Лео Крайнер – «Дионисием Тодом» («смерть»). Сатирический язык их литературных произведений, использовавшиеся атрибуты экзекуций были направлены на критику действовавшего в стране политического режима Вильгельма II с целью публично его развенчать. Многие авангардные постановки в кабаре носили провокационный характер (первая часть «Духа земли» и «Императрица Ньюфаудленд» Ф. Ведекинда; «Ветеринар» Г. фон Гумппенберга и др.). Сам Ф. Ведекинд выступал здесь в качестве шансонье, исполняя сатирические тексты под собственный гитарный аккомпанемент. По аналогии с французской подобная форма выступления именовалась «кафе-шантаном» или кабаре, но в самом принципе использования злободневных сюжетов, в характере музыкального сопровождения, в сознательном пародировании реальных событий очевидна преемственность жанру моритат.

Но, пожалуй, главное переоткрытие моритат в первой половине XX в. совершил немецкий драматург Бертольд Брехт (1898–1956) в постановке «Трехгрошовой оперы», премьера которой состоялась в берлинском театре на Шиффбауэрдамм 31 августа 1928 г. Во вступительной части оперы использован текст моритаты, написанной самим драматургом, а музыкальное сопровождение в «духе шарманки», излюбленного инструмента уличного музыканта, создал Курт Вайль (1900–1950). Авангардную постановку Брехта с историческим жанром моритат объединяет также выбор сюжета, в основу которого положена история лондонского бандита Макхита, известного как Мэкки-Нож. Главный герой женится на дочери предводителя лондонского низа, который недоволен ее выбором, а потому требует полицию посадить избранника дочери в тюрьму. В связи с погоней за Макхитом город охватил хаос и неразбериха, ведь отрицательный герой совершает ряд ужасных преступлений (излюбленный мотив моритат). Форма исторического моритата стала в некотором роде яркой метафорой современного общества, уличаемого немецким драматургом в пороках. Между прочим, у пьесы есть и другой исторический источник – английская «Опера нищих», рассказывающая о реальных лондонских мошенниках (поставлена в Лондонском театре в 1728 г.).

Отдельные песни (зонги) из «Трехгрошовой оперы» (прежде всего уличная песня «Мэкки-Нож») имели множество кавер-версий, авторских музыкальных интерпретаций других исполнителей, особенно в джазовой музыке XX в.: в 1956 г. ее с блеском исполнил Луи Армстронг, в 1960 – Элла Фицджеральд, в 1984 – Фрэнк Синатра.

Очевидно, что теория «эпического театра» Брехта, построенного на соединении театра-поучения и театра-развлечения, имеет одним из своих истоков исторические моритаты XVII–XIX вв. с их синтезом изображения, слова, звука, соединением морально-назидательного и развлекательного начал. Используя «эффект очуждения», Брехт и в других театральных постановках цитирует формы балаганного зрелища и конкретно моритат: использует комментирующие песни, стихотворные заставки, включает интермедии, дает расширенные ремарки. Характерно, что в его спектаклях часто встречаются надписи, которые были неизменными атрибутами в исторических моритах, а их уличному духу пьесы Брехта близки злободневностью тем: сам автор называл их «судебными разбирательствами».

Трансформация моритат наблюдается и в музыкальной культуре XX в.: в форме отмеченных выше традиций кафе-шантана и шансонье начала века, в феномене авторской или бардовской песни, получившей распространение во второй половине столетия, яркими фигурами которой стали В. Бирман (1936 г.р.), Р. Мей (1942 г.р.) и др. Эта линия развития традиций моритат требует отдельного рассмотрения.

Актуализация и развитие исторического жанра моритат происходит в современной Германии благодаря специальным проектам, например литературным дням «Моритатен. Старое & Новое» в городе Фильдерштадт (Баден-Вюртемберг). С начала 1980-х гг. проект занимается переосмыслением литературных и музыкальных форм, представляя как аутентичные явления прошлого, так и их современные трансформации. В качестве одной из главных задач организаторы этого события ставят стремление «донести средствами уличных музыкантов актуальные и происходящие события в регионе, правдиво их пересказать или возвысить с поэтической свободой для того, чтобы поставить еще раз популярный вопрос о „морали в истории“» [1]. Хорошо известна в Германии также деятельность современных исполнителей моритат, создавших группу, в которую входят Дагмар и Маттиас Дресель, Уши Гепперт Грёлль, Герд Грёлль, Соня Жостен, Хельга и Ганс Мюллер, Гюнтер Циммерман<sup>1</sup>.

Таким образом, жанр моритат, рассматриваемый в историческом контексте, обнаруживает целый ряд особенностей. По своему происхождению он изначально связан с религиозными мистериями, сочетавшими библейские сцены со вставными комедийно-бытовыми эпизодами. Позднее главные исполнители моритат – уличные музыканты (или «скамеечные певцы»), в ходе ярмарочного балаганного действия соединили текстовые и визуальные формы, зафиксировали основные мизансцены. Они декламировали с особым выражением выученные наизусть тексты, аккомпанируя себе на музыкальном инструменте, а их помощники (чаще всего члены семьи) иллюстрировали песенки показом забавных картинок. Моритаты представляют собой произведения синтетического художественного решения (текст – песня – картинка), в которых все компоненты выполняют свои функции и лишь в совокупности способны воссоздать общий смысл.

Занимая специфическое место в непрофессиональной «низовой» культуре Германии, картины-моритаты находятся на стыке народного, самодеятельного и китчевого искусства. Благодаря ярким сюжетным линиям, связанным либо с изображением злодеяний и «ужасных историй», либо, напротив, наивных поздравительных сценок, этот жанр немецкого народного творчества был принят в широкой зрительской среде, а потому и оказался долговечным. Традиция создания исторических моритат не просто сохранялась на протяжении нескольких столетий, но и дошла практически до современности, оказав заметное влияние на немецкие художественные явления XX в. – кабаретный и авангардный театр, авторскую песню.

#### *Литература*

1. *Moritat*: Kalender / Red. B. Drexler, A. Weckmann. Stuttgart ; Vaihingen : Verlag Karl Scharr, 1983.

<sup>1</sup> См. подробнее об их деятельности: <https://www.moritatensaenger.de/>

2. Пузейкина Л.Н. Немецкий песенный фольклор и исследование народных песен // Немцы в Санкт-Петербургской губернии: история, язык, песни. СПб. : Нестор-История, 2013. С. 129–149.

3. Соколов Б.М. Лубок как художественная система // Мир народной картинки / под общ. ред. И.Е. Даниловой. М. : Прогресс-Традиция, 1999. С. 9–35.

4. *Cheesman Tom*. The Shocking Ballad Picture Show. Oxford : Berg Publishers, 1994. 240 p.

5. Kluge F. Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache / Bearb. von W. Mitzka. Berlin, 1963. 921 S.

6. Реутин М.Ю. Народная культура Германии. М.: Издательский центр РГГУ, 1996. 217 с.

7. Куртичников А.И. Мистерии, вид средневековой драмы // Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона. Т. XIX. СПб., 1896. С. 452–454. URL: <https://slovar.wikireading.ru/2074799> (дата обращения: 19.08.2018).

8. Колязин В.Ф. От мистерии к карнавалу: Театральность немецкой религиозной и западной культуры сцены раннего и позднего средневековья. М. : Наука, 2002. 208 с.

9. *Vanja Konrad*. Bilder unterwegs // Faszinationbild: Kultur, Kontakte, Europa: Ausstellungskatalog zum Pilotprojekt. Museum Europäischer Kulturen / Red. U. Claassen, E. Tietmeyer, K. Vanja, I. Ziele. Berlin, 1999. Band I. S. 243–267.

10. *Vanja Konrad*. Jahrmakt // Faszinationbild: Kultur, Kontakte, Europa: Ausstellungskatalog zum Pilotprojekt. Museum Europäischer Kulturen / Red. U. Claassen, E. Tietmeyer. Berlin, 1999. Band I. S. 258–264.

11. *Herzeleid* auf Leinwand. Sieben Moritaten / Herausg. und vorgetr. von R.S. Stemmler. Berlin : Bruckmann, 1962. 84 S.

12. *Braungard W*. Bänkelsang // Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte / Hrsg. von K. Weimar u.a. Bd 1. 3. Berlin : de Gruyter, 1997. S. 190.

13. *Pieske Ch*. Hölbing, Adam // Schleswig-holsteinisches biographisches Lexikon. Band 5. Wachholtz, Neumünster, 1979. S. 139.

14. *Neuland-Kitzerow D*. Gedruckte Vorlagen – gestickte Bilder // Faszinationbild: Kultur, Kontakte, Europa: Ausstellungskatalog zum Pilotprojekt Museum Europäischer Kulturen / Red. U. Claassen, E. Tietmeyer. D. Neuland-Kitzerow. Berlin, 1999. Band I. S. 354–356.

15. *Аппиньянези Л*. Кабаре. М. : Новое литературное обозрение, 2010. 288 с.

**Vera V. Avdeyeva**, Ural Federal University (Ekaterinburg, Russian Federation).

E-mail: [avdvera@yandex.ru](mailto:avdvera@yandex.ru)

*Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2020, 37, pp. 98–113.*

DOI: 10.17223/2220836/37/12

## THE RECEPTION OF MURDER BALLAD POSTERS (MORITATEN): HISTORY AND DEVELOPMENT OF GERMAN MORALITY PICTURES IN THE 17TH-20TH CENTURIES

**Keywords:** popular folk art; shocking ballad picture show (Moritat); murder ballad posters (Moritaten); amateur artist; murder ballad; lubok poster; street theater; mysteries; cabaret; theater.

The article analyzes murder ballads, a genre of Western European art: specifically morally edifying images that emerged in the 17th century and gained tremendous popularity starting from the second half of 19th century and all the way into the first third of 20th century. They were usually created by anonymous amateur artists using tempera or oil paints on the canvas under the commission of a street musician (or “bench singers”) who would perform murder ballads at markets and fairs across cities in Europe. The composition of these murder ballad posters typically included about six and more consecutively painted scenes followed by a bright title. The story was based on real life events of criminal nature that happened at that time (murders, evil deeds, scenes of violence etc.) The article will focus on special conditions which pre-determined the development of murder ballad illustrations in German culture, especially the impact they had on the debut of theatrical avant-garde forms in Germany in the first third of 20th century including “The eleven executioners” cabaret (Munich, 1901), theatrical production of “The Threepenny Opera” by Bertolt Brecht (Berlin, 1928).

**Purpose:** research and describe morally edifying pictures (or murder ballad pictures (known as well as “Moritaten” in German)) in Western European culture, from the 17th century till the beginning of the 20th century.

**Relevance:** Today, the study of Western European folk culture of the New Age contributes to an understanding of modern society and also its interest in spectacular forms. Importantly, *Moritat* (or “Murder Ballad”, “Bench song”) becomes a unique cultural and historical link that explains the

transmission way of news and tragic events to an unusual artistic form. Their character resemble amateur forms of creativity (as lubok or signboard), and in terms of entertainment they are close to the farce forms of street theater. Moritat combines visual (murder ballad posters) and musical forms (murder ballads), texts (murder ballad poems) and theatrical performances.

**Methods:** *The historical and comparative method* is used for determining the specifics of the fair culture of Western Europe in the 17th – 19th centuries and also to compare it with the artistic culture of these periods.

*The artistic and stylistic method* is used for determining the artistic forms of murder ballad pictures and their commitment to the underground culture of that time. In terms of style these pictures resemble amateur art or kitsch (which is largely devoid of obvious artistic merits) and imitate academic painting. The best examples of murder ballad pictures can be considered as historical primitive of the 17th – 19th centuries.

*The comparative method* is used to analyze artistic processes in the early 20th century, as well as to study classical and modern cabaret forms and chansonnier musical performances.

Sources:

In Russia, linguists show interest in murder ballad (Moritat). For example, L.N. Puzeykina (2013) considers Moritat as one of the most popular forms of German folklore – a folk song. The first mention of murder ballad pictures is found in the articles of art critic B.M. Sokolov (1999). The study of mysteries as one of the factors in the formation of the fair culture of the New Age is carried out by a circle of Russian researchers: A.I. Kirpichnikov (1894), M.Yu. Reutin (1996), V.F. Kolyazin (2002).

The West European group of sources consists of the works of German experts: R.S. Stemmler (1962), C. Pieske (1979), B. Drexler, A. Weckmann (1983), W. Braungard (1997), K. Vanja (1999), D. Neuland-Kitzerow (1999). However, only one book “The Shocking Ballad Picture Show” (1994) by the English researcher Tom Cheesman describes the phenomenon of Moritat in the cultural aspect. Also an important comprehensive role has the catalogue “Faszinationbild: Kultur, Kontakte, Europa: Ausstellungskatalog zum Pilotprojekt Museum Europäischer Kulturen» (1999, Volume I)”. It was given by the director of the Museum of European Culture of Berlin to the library of the art and cultural studies faculty of Ural Federal University (2013).

Conclusions:

– The Moritat genre reveals a number of features. It was originally associated with religious mysteries, combining biblical scenes with comedic episodes. Later, the main Moritat performers, street musicians (or “bench singers”), combined text and visual forms and also fixed the main stage scenes during the fair shows. They recited texts by heart with special expression, accompanying the process on a musical instrument. Their assistants most often were family members, who illustrated songs with murder ballad posters. Therefore, the Moritat genre itself includes all forms of synthetic artistic forms like text, song and picture.

– Murder ballad pictures (Moritaten) have a special place in the popular folk culture of Germany and they are at the junction of folk, amateur and kitsch art. This genre of German folk art was accepted in a wide audience, and therefore proved to be durable thanks to the bright storylines associated either with the depiction of atrocities and “horrible stories”, or, conversely, naive congratulatory scenes (Moritaten-Glückwunsch-Geschichte). The tradition of creating historical murder ballad pictures has not only been preserved for several centuries, but has reached almost the present. It has a noticeable influence on German artistic phenomena of the 20th century – a cabaret, avant-garde theater and an author’s song.

### References

1. Drexler, B. & Weckmann, A. (eds) (1983) *Moritat: Kalender*. Stuttgart–Vaihingen: Verlag Karl Scharr.
2. Puzeykina, L.N. (2013) *Nemtsy v Sankt-Peterburgskoy gubernii: istoriya, yazyk, pesni* [Germans in the St. Petersburg province: history, language, songs]. St. Petersburg: Nestor-Istoriya. pp. 129–149.
3. Sokolov, B.M. (1999) *Lubok kak khudozhestvennaya sistema* [Lubok as an art system]. In: Danilova, I.E. (ed.) *Mir narodnoy kartinki* [World of Folk Pictures]. Moscow: Progress-Traditsiya. pp. 9–35.
4. Cheesman, T. (1994) *The Shocking Ballad Picture Show*. Oxford: Berg Publishers.
5. Kluge, F. (1963) *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Berlin: De Gruyter.
6. Reutin, M.Yu. (1996) *Narodnaya kul'tura Germanii* [German Folk Culture]. Moscow: Russian State University for the Humanities.

7. Kirpichnikov, A.I. (1896) Misterii, vid srednevekovoy dramy [Mysteries as a form of medieval drama]. In: Brockhaus, F.A. & Efron, I.A. *Entsiklopedicheskiy slovar'* [Encyclopedic Dictionary]. Vol. 19. St. Petersburg: [s.n.]. pp. 452–454. [Online] Available from: <https://slovar.wikireading.ru/2074799> (Accessed 19th August 2018).

8. Kolyazin, V.F. (2002) *Ot misterii k karnavalu: Teatral'nost' nemetskoj religioznoj i plo-shchadnoy kul'tury stseny rannego i pozdnego srednevekov'ya* [From Mystery to Carnival: Theatricality of German Religious and Marketplace Culture of the Early and Late Middle Ages Theatre]. Moscow: Nauka.

9. Vanja, K. (1999a) Bilder unterwegs. In: Claassen, U. & Tietmeyer, E. (eds) *Faszinationbild: Kultur, Kontakte, Europa: Ausstellungskatalog zum Pilotprojekt*. Vol. 1. Berlin: [s.n.]. pp. 243–267.

10. Vanja, K. (1999b) Jahrmarkt. In: Claassen, U. & Tietmeyer, E. (eds) *Faszinationbild: Kultur, Kontakte, Europa: Ausstellungskatalog zum Pilotprojekt*. Vol. 1. Berlin: [s.n.]. pp. 258–264.

11. Stemmler, R.S. (1962) *Herzeleid auf Leinwand. Sieben Moritaten*. Berlin: Bruckmann.

12. Braungard, W. (1997) Bänkelsang. In: Weimar, K. et al. (eds) *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. Vol. 1. Berlin: de Gruyter. pp. 190.

13. Pieske, Ch. (1979) Adam Hölbing. In: *Schleswig-holsteinisches biographisches Lexikon*. Vol. 5. Wachholtz, Neumünster: [s.n.]. pp. 139.

14. Neuland-Kitzerow, D. (1999) Gedruckte Vorlagen – gestickte Bilder. In: Claassen, U. & Tietmeyer, E. (eds) *Faszinationbild: Kultur, Kontakte, Europa: Ausstellungskatalog zum Pilotprojekt*. Vol. 1. Berlin: [s.n.]. pp. 354–356.

15. Appignanesi, L. (2010) *Kabare* [Cabaret]. Translated from English. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.