

# Брюссельский Оммеганг, сцена Блискапов, *Speelhuysen*. К проблеме изучения

Возникновение традиции проведения брюссельского Оммеганга (от старофламандского *omgang* – шествие, ход, обход) и брюссельских Блискапов (от нидерландского *blijdschap* – радость, веселье) связано с культом Богоматери. Оммеганг – с почитанием чудотворной статуи Девы Марии, Блискапы – с популярным иконографическим сюжетом семи радостей Марии. Брюссельский Оммеганг – ежегодная религиозная процессия, включающая декорированные повозки со сценами из жизни Богоматери. Брюссельские Блискапы – семилетний цикл постановок, в котором последовательно были представлены семь радостей Марии: Благовещение, Рождество, Поклонение волхвов, Иисус среди учителей, Воскресение Христа, Сошествие Святого Духа, Смерть и Вознесение Марии.

Процессии, посвященные Богоматери, как и постановки марианских пьес, устраивались во многих нидерландских и других европейских городах на протяжении всего Средневековья. Однако брюссельская традиция в данном случае является исключительной, поскольку Блискапы были приурочены к Оммегангу и в течение долгого периода ежегодно разыгрывались после завершения праздничной процессии. Одни и те же события из жизни Девы Марии изображались в виде живых картин на декорированных повозках Оммеганга и разыгрывались на сцене Блискапов. Подобное обстоятельство поднимает целый ряд вопросов, связанных с изучением городской праздничной процессии и театральной культуры Нидерландов XV–XVI вв., среди которых важное место занимает устройство сцены Блискапов, а также ее связь с живыми картинами на повозках Оммеганга.

Обозначить проблему именно таким образом позволяют записи в расходных книгах и указы городского совета Брюсселя, где речь идет о *speelhuysen* («игровых домах»)<sup>1</sup> процессии Оммеганга и о *stellinge* («помосте»), а также о *op't speelhuys van onser Liever Vrouwen* («игровом доме нашей Богоматери»), предназначенных для постановок Блискапов. Более того, в одном из фрагментов «Хроники Фландрии»<sup>2</sup>, содержащем описание Радостного вступления<sup>3</sup> Филиппа Доброго в Гент в 1468 г., *stellagies* называются живые картины на помостах, установленных на улицах и площадях города, а в книге расходов за 1486 г. относительно Радостного вступления в Брюссель Максимилиана I и постановки Четвертого Блискапа используется одно и то же слово – *speelhuysen*, хотя в одном случае так обозначаются живые картины, а в другом речь идет о сцене Блискапов.

Возникновение брюссельского Оммеганга окутано многочисленными легендами и преданиями, но разные версии одного и того же сюжета сводятся к следующему. Набожную женщину по имени Беатрис Соткенс (*Beatrice Soetkens*), жительницу Антверпена или Брюсселя, жену ткача или старую деву, незамужнюю или вдову, трижды во сне посещало видение Богоматери, которая велела ей забрать чудотворную статую Девы Марии (*Onze Lieve Vrouw*) из антверпенской церкви, посвященной Богоматери, и привезти в Брюссель, чтобы поместить в часовне арбалетчиков. После третьего видения Беатрис пришла в церковь и, как сказано в одном из пересказов легенды, «очень благоговейно похитила статую». Ризничий пытался ее остановить, но окаменел на месте, а Беатрис Соткенс убежала вместе со статуей к берегу Шельды,



Денис ван Альслот. Оммеганг в Брюсселе 31 мая 1615 г.  
Триумф эрцгерцогини Изабеллы. Фрагмент. 1616

села в лодку и чудесным образом приплыла в Брюссель, причалив как раз в том самом месте, где арбалетчики упражнялись в стрельбе. Они спросили ее о чудесном свете, исходившем из лодки, и Беатрис рассказала свою историю. Событие сочли чудом. Согласно преданию, статуя была помещена в часовню гильдии арбалетчиков<sup>4</sup>, которые каждый год стали устраивать процессию с обнесением чудотворной статуи Богоматери вокруг посвященной ей часовни, а затем и церкви, построенной на ее месте. Так в 1348 г. зародился брюссельский Оммеганг. За его организацию отвечала гильдия арбалетчиков, или, как ее часто называли, Большая гильдия. Начиная с 1359 г., городской совет выплачивал гильдии ежегодную дотацию на его проведение.

Брюссельский Оммеганг традиционно проходил в воскресенье перед праздником Пятидесятницы. Процессия, в которой несли чудотворную статую Девы Марии, выходила из церкви Саблонской Богоматери (*Onze Lieve Vrouw van de Zavel*), следовала по традиционному маршруту и возвращалась обратно. В шествии принимали участие церковнослужители, представители городских корпораций, стрелковых гильдий, а также двигались декорированные повозки, на которых в виде живых картин были представлены сцены из жизни Христа и Девы Марии, имеющие прямое отношение к популярному средневековому сюжету семи радостей Марии.

Присутствие живых картин в брюссельском Оммеганге не было чем-то необычным. С конца XIV в. они являлись постоянным элементом оформления городских праздничных процессий, в дальнейшем устраивались на помостах и триумфальных арках во время торжественных въездов правителей, включались в театральные постановки редерейкеров<sup>5</sup>.

Испанский дворянин Хуан Кальвете де Эстрелья<sup>6</sup>, состоявший в свите императора Карла V и его сына принца Филиппа, во время их Радостного вступления в Брюссель в 1549 г. оставил описание брюссельского Оммеганга, проведение которого совпало с праздничной программой Въезда. Благодаря этому описанию мы знаем, что среди различных живых картин, представленных на повозках, были «Благовещение Марии», «Рождество Христа», «Поклонение трех королей», «Воскресение Христа», «Пятидесятница», «Успение» и «Вознесение Девы Марии».

Пишет он следующее: «Сразу после этого прибыла другая колесница, представляющая Приветствие Ангела: архангел Гавриил был юным светловолосым юношей в белых одеждах; Пресвятая Дева – очень красивая юная дочь<sup>7</sup>, одетая в белую тафту или легкую гладкую шелковую ткань: она стояла на коленях и держала в руках книгу, и все восхищались скромностью ее поведения и невинностью ее чела.

Следующая колесница представляла рождение младенца Иисуса, новорожденный лежал на сене в яслях, перед которыми преклонила колени его мать, очень красивая особа. Рядом с ним был виден престарелый святой Иосиф, а возле младенца – животные, которые, казалось, согревали его своим дыханием. <...>

Другая – поклонение трех королей с Востока, ведомых звездой, которые пришли, чтобы предложить младенцу ладан, мирру и золото. Пресвятая Дева с младенцем на руках принимала почести мудрецов с впечатляющим и скромным достоинством; кроме того, молодые девы, которые должны были представлять Пресвятую Деву в этих различных ролях, все отличались грацией, скромностью и красотой.

Затем проследовали три колесницы, изображавшие: первая – Очищение Марии, вторая – Воскресение Иисуса Христа и Его Явление Пресвятой Деве и трем Мариям и третья – Его славное Вознесение в присутствии Его Матери и апостолов.

Затем прибыла большая колесница с двенадцатью апостолами, а посреди них прекраснейшая юная дева, представляющая Богоматерь; все они стояли на коленях, принимая Святой Дух, который сошел на них в виде голубя.

Последняя колесница представляла Успение Марии. Это была очень красивая девушка, одетая в белый атлас, окруженная сонмом ангелов, которые пели очаровательные песни и поднимали Марию в воздух»<sup>8</sup>.

Из описания Де Эстрельи сложно составить целостное представление о том, как были оформлены живые картины Оммеганга 1549 г., но сохранилась картина Дениса ван Альслота с изображением брюссельского Оммеганга 1615 г., приуроченного к прибытию в город эрцгерцогов Альберта и Изабеллы<sup>9</sup>. Среди живых картин с участием библейских и мифологических персонажей, представленных на декорированных повозках, находим две из семи радостей Марии – Благовещение и Рождество Иисуса Христа. Они расположены в своеобразных «домиках» без стен, сооруженных с помощью четырех колонн, покрытых плоской крышей. Отсутствие стен позволяло зрителям, где бы они ни находились, хорошо видеть происходившее внутри, но в то же время диктовало определенный набор мизансцен.

«Домики» с живыми картинами, устанавливавшиеся вдоль улиц и на площадях, а также на триумфальных арках Радостных вступлений, выглядели несколько иначе: они были закрыты с трех сторон, как правило, тканью, передняя часть снабжалась занавесками.

Таким образом, существовало два типа «домиков» для живых картин. Однако независимо от своего устройства и предназначения в текстах XV–XVI вв. они назывались *speelhuysen* («игровые дома»).

Согласно постановлению городского совета от 20 февраля 1448 г., после завершения Оммеганга стали разыгрывать сцены из жизни Богоматери, а именно – семь радостей Марии: «...игра будет проводиться каждый год в день процессии, начиная с II часов <...>. И эти игры должны быть из VII блискапов Богоматери, из которых каждый год будет разыгрываться один, и всегда новый, пока не истечет VII лет. А по истечении VII лет снова начнут играть те же VII блискапов. И город Брюссель сделает *een stelling* (помост), на котором игра будет разыгрываться ежегодно»<sup>10</sup>.

Так зародилась традиция исполнения семилетнего цикла брюссельских Блискапов, приуроченных к ежегодному брюссельскому Оммегангу, посвященному чудотворной статуе Девы Марии, находившейся в церкви Саблонской Богоматери. Блискапы исполнялись без перерывов до 1566 г., когда были запрещены кальвинистами.

Между Оммегангом и постановкой Блискапов существовала тесная связь, поскольку организацией процессии и постановкой Блискапов

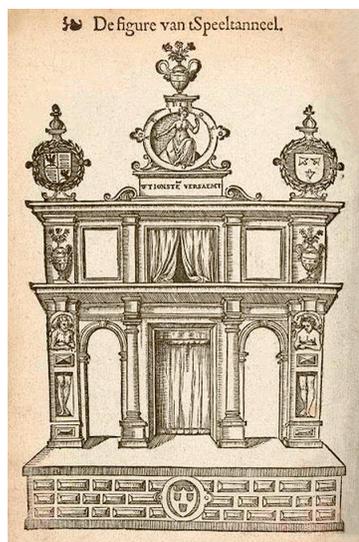


Денис ван Альслот. Оммеганг в Брюсселе 31 мая 1615 г.  
Триумф эрцгерцогини Изабеллы. Фрагмент. 1616

с самого начала и в течение долгого времени занималась гильдия арбалетчиков (*kruisboogschutters*). Стрелковые гильдии (*schuttersgilden*), помимо обороны города, тушения пожаров и поддержки правопорядка, участвовали в культурной жизни города, в том числе в подготовке городских праздничных процессий и в представлении города на Торжественных въездах. Соревнования и праздники стрелков сопровождались музыкальными и театральными представлениями. Театральной деятельностью в стрелковых гильдиях в основном занимались их «литературные секции» или «группы ассоциированных членов».

Историк-медиевист Роберт Стейн в статье, посвященной культуре и политике Брюсселя в XV в., в частности, отмечает следующее: «...брюссельская гильдия арбалетчиков состояла из двух подразделений. Уже в 1366 г. упоминается о слиянии группы стрелков и некоторых ассоциированных членов, как это, по-видимому, было и в других стрелковых гильдиях»<sup>11</sup>. В эту ассоциированную группу могли входить как бывшие стрелки, так и ремесленники и редерейкеры. Стейн, опираясь на расчетные записи 1486 г., высказывает предположение, что ассоциированные члены наряду со стрелками принимали участие в постановках Блискапов.

Присутствие редерейкеров среди ассоциированных членов гильдии арбалетчиков, в свою очередь, свидетельствует о тесных контактах



Неизв. гравер по рис. Корнелиса Флориса.  
Сцена Антверпенского ландювела 1561 г.  
1562

между стрелковыми гильдиями и четырьмя брюссельскими палатами редерейкеров: «Книга» (*Den Boeck*), «Фиалка» (*Violette*), «Лилия» (*Lelie*), «Василек» (*Corenbloeme*)<sup>12</sup>. Члены гильдии арбалетчиков, наряду с редерейкерами всех четырех палат, принимали активное участие в организации городских праздничных мероприятий, в том числе в подготовке живых картин<sup>13</sup>.

В свою очередь, включение редерейкеров в «группу ассоциированных членов» гильдии арбалетчиков объясняет, почему в течение длительного периода времени Большая гильдия разыгрывала семилетний цикл Блискапов «своими силами». Тем не менее, в 1559 г., когда настала очередь седьмой радости Богоматери – это смерть и Вознесение Марии, – арбалетчики обратилась за помощью к фактору<sup>14</sup> палаты «Василек» Франсу ван Баллаеру. Здесь важно отметить, что примерно до 1540 г. существовало строгое правило, согласно которому для вступления в палату «Василек» требовалось стать членом гильдии Святого Себастьяна. Таким образом, тесная связь у редерейкеров из палаты «Василек» была не с гильдией арбалетчиков, а с гильдией лучников. Почему же арбалетчики обратились к фактору палаты «Василек»? Возможно, потому что Ван Баллаер был городским поэтом (т.е. занимал официальную должность), пользовался авторитетом у членов городского совета, а городской совет в свою очередь контролировал деятельность Большой

гильдии по организации Оммеганга и постановкам Блискапов. Кроме того, речь идет о 60-х гг. XVI в., когда для вступления в палату «Василек» уже не требовалось становиться членом гильдии лучников.

Из семи рукописей Блискапов сохранились только две – Первого и Седьмого, т.е. тексты тех Блискапов, постановками которых занимался Франс ван Баллаер.

Рукописи не являются авторскими, но выполнены одним и тем же переписчиком в середине XV в.<sup>15</sup> Их содержание свидетельствует о том, что автор использовал прежде всего тексты канонических Евангелий и «Золотой легенды» Иакова Ворагинского.

Когда рукописи Первого и Седьмого Блискапов оказались у Ван Баллаера, он сделал в них сокращения и внес дополнения. Так, в текст Первого Блискапа был добавлен список исполнителей с указанием ролей (*de spelerslijst*). Из этого списка, в частности, узнаем, что его брат – Ганс ван Баллаер, вышивальщик по профессии – сыграл одного из ангелов, а сапожник Ганс Леер выступил в роли Архангела Гавриила. В Седьмом Блискапе Ван Баллаер сделал радикальные сокращения – из 1732 стихов вычеркнул более 600, особенно были сокращены гимны (*lofzangen*) Марии<sup>16</sup>, – и добавил несколько указаний в список реквизита (*de gereetscap*)<sup>17</sup>.

Эти дополнения и сокращения свидетельствуют о том, что Франс ван Баллаер руководил постановкой Седьмого Блискапа в 1559 и 1566 гг. и Первого Блискапа в 1560 г. Руководил ли он постановками пяти других Блискапов в период с 1561 по 1565 г. – неизвестно, точнее, не подтверждено документально. Логично предположить, что руководил. Однако если это так, то почему же сохранились рукописи только Первого и Седьмого Блискапов? Куда подевались рукописи остальных Блискапов?

Тот факт, что сохранились только две из семи рукописей, с точки зрения историка нидерландской литературы Барта Рамакерса, не является чем-то исключительным. Источник сообщает: «...большинство игр, представленных в день Оммеганга, ставились гильдиями и братствами, которые сами хранили тексты пьес, в своих помещениях или в церкви, к которой они принадлежали. Пока игры ставились, рукописи были под рукой. Но если игра выходила из употребления, как это случилось с Блискапами после 1566 г., она оказывалась в старой коробке, терялась или была украдена»<sup>18</sup>. Один из издателей рукописей Блискапов, филолог-медиевист Виллем Хендрик Букен считает, что обе рукописи «после прекращения представлений были возвращены в архив

Саблонской церкви»<sup>19</sup>. Заметим, что ни Рамакерс, ни Букен, так же как и другие исследователи, не высказывают никаких предположений о том, что случились с текстами остальных пяти Блискапов. Таким образом, вопрос об их местонахождении до сих пор остается без ответа.

В эпилоге Седьмого Блискапа находим перечисление ежегодно разыгрывавшихся радостей Марии:

«...это последняя игра о семи великих радостях, которые Мария, полная смирения, испытала на земле. Кратко упомянем их еще раз:

Первая была о том, как Бог, имея возвышенное намерение избавить нас от наших страданий, послал Гавриила на землю, чтобы принести ей благословенную весть.

Во второй в рождественскую ночь Он родился от нее, матери и девы, как человек, ради спасения рода человеческого и на злобу дьявола.

Третья радость, конечно же, была о том, как собрались три короля из дальних стран, и все выбрали одну звезду, и как они принесли с собой священные дары.

Ее четвертая радость была столь превосходна и являла собой образец всех остальных радостей, что она не почувствовала ни печали, ни боли, когда увидела Его сидящим в храме.

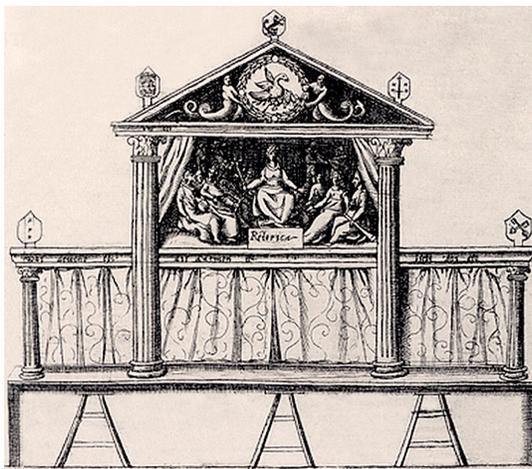
Его воскресение на небесах было немалым событием, это пятое, запомните это хорошенько.

Шестая, если быть кратким, произошла на Пятидесятницу. И поэтому каждый, кто обратил внимание, знает, что эта должна быть седьмой.

Мы надеемся, все будут благодарны за то, что им здесь показали»<sup>20</sup>.

Первый Блискап, как сказано в приведенном эпилоге, был о том, как Бог послал Гавриила на землю к Деве Марии с благой вестью. Однако сцена Благовещения является заключительной, ей предшествуют различные эпизоды, происходившие в аду, в раю, на небесах и на земле, с участием не только библейских, но и аллегорических персонажей, таких как Зависть (*Nijt*), Горестное Страдание (*Bitter Ellende*), Сокровенная Молитва (*Innich Gebet*), Сострадание (*Ontfermicheit*), Истина (*Waerheit*).

Начинается действие в аду. Люцифер и Зависть не в силах смириться с тем, что Бог приблизил к себе человека. Чтобы положить этому конец, посылают Змея в рай искушать Еву запретным плодом. Далее следуют сцены грехопадения и изгнания Адама и Евы из Рая, затем два дьяблерия с участием Люцифера и Зависти, где они празднуют свою победу. В следующей сцене Адам посылает своего сына Сифа в рай узнать, нет ли лекарства от одолевающего его недуга. В раю Ангел вручает Сифу



Неизв. худ. Сцена состязания редерейкеров в Харлеме. 1606

ветку от дерева, с которого был сорван запретный плод, и объясняет, что с помощью этой ветки Адам освободится от своей болезни и получит искупление и что, вернувшись домой, Сиф найдет Адама мертвым, и, когда того положат в могилу, он должен будет посадить ветку под головой Адама – из нее вырастет красивое дерево, благодаря чему Адам в дальнейшем избавится от страданий. Затем действие переносится в преддверие ада, где Адам, Ева, Давид, Иов и другие обитатели преисподней, обеспокоенные своей дальнейшей участью, пребывают в отчаянии, но Исаяя успокаивает их, призывая ждать прихода того, кто искупит грехи человечества. Аллегорические персонажи Горестное Стрдание и Сокровенная Молитва посылают Милосердие на небо ходатайствовать о судьбе праведников в аду. Милосердие, защищая праведников, вступает в спор со Справедливостью. Отец, Сын и Святой Дух с помощью Истины приходят к утешительному для праведников решению. В последующих сценах епископ и священники отказываются от жертвенного агнца, принесенного в храм Иоакимом, потому что его бездетность они истолковывают как наказание, посланное Богом; Иоаким от позора бежит в пустыню, но возвращается после посещения ангела и воссоединяется с Анной у Золотых Ворот, затем сообщает священникам о рождении Марии. Действие продолжается представлением Марии в храме, ее браком с Иосифом и завершается сценой Благовещения.



Питер Балтен. Крестьянская ярмарка с представлением фарса.  
Фрагмент. Ок. 1570

Центральными событиями Седьмого Блискапа являются смерть и Вознесение Богоматери. В отличие от Первого Блискапа, в нем не принимают участия аллегорические персонажи. В первой сцене Иоанн приводит Марию в свой дом у подножия горы Сион и отправляется проповедовать. Далее происходит разговор между евреями, осуждающими стремление Богоматери посещать места в Иерусалиме, связанные с последними днями земной жизни Иисуса. Они решают после смерти Богоматери сжечь ее тело, а пепел развеять. Мария страстно молится Богу, чтобы он взял ее на небо, после чего является ангел с благой вестью о согласии Бога. Чудесным образом Иоанн, а затем и другие апостолы, за исключением Фомы, собираются в доме Марии. Она объявляет апостолам о своей скорой смерти и прощается с каждым из них. Люцифер посылает двух чертей искушать и мучить Богоматерь на смертном одре, но Архангел Михаил, охраняющий дом Марии, их прогоняет. Затем следуют сцены смерти Марии, принятие ее души Богом, после чего апостолы в похоронной процессии несут тело Марии к могиле в долине Иосафат, а иудеи, приводя в исполнение свою угрозу, пытаются завладеть телом, но, дотронувшись до гроба Богоматери, слепнут, и руки их «отпадают». (После этой сцены в рукописи отсутствует 350 строк, вероятно, содержащих сцену Вознесения Марии.) В следующем эпизоде появляется прибывший с опозданием Фома. Он сообщает, что по дороге встретил

ангела, который ему обо всем рассказал. Апостолы отправляются к могиле Марии, но находят там только одежду Богоматери. Действие завершается тройным хвалебным гимном, который произносят апостолы Иоанн, Петр и Андрей.

С момента первых публикаций рукописей историки средневековой нидерландской литературы пытаются выяснить, в каком году началось представление Блискапов. Поводом для развернувшейся дискуссии послужили строфы 9–10 и 41–44 в прологе Первого Блискапа, где упоминается брак Карла Смелого, последнего герцога Бургундии из династии Валуа. Одни исследователи придерживаются мнения, что речь идет о браке Карла Смелого с Екатериной Французской, т.е. о первом из трех браков герцога, и из этого заключают, что постановки Блискапов начались в 1441 г.; другие ведут отсчет от городского указа 1448 г., учредившего исполнение семилетнего цикла Блискапов<sup>21</sup>.

Другой спорный вопрос, до сих пор вызывающий интерес исследователей, – на какой сцене разыгрывались Блискапы? Уточним: каким образом была устроена сцена Блискапов и существовала ли преемственность, были ли общие установки в оформлении сцены Блискапов и декорированных повозок процессии Оммеганга?

Никакой информации о сцене Блискапов в период с 1448 по 1566 г. не сохранилось<sup>22</sup>, за исключением нескольких записей, заслуживающих, с нашей точки зрения, пристального внимания.

Так, в пятом пункте указа городского совета Брюсселя от 20 февраля 1448 г. среди прочего сказано: «...город Брюссель сделает *een stellinge*, на котором игра будет разыгрываться ежегодно»<sup>23</sup>. Одно из основных значений средненидерландского *stellinge* (*stellagies*, *stellagie*) – помост или подмости. Этот помост устанавливали каждый год на Гроуте-Маркт перед ратушей.

В книге расходов за 1486 г. содержится любопытная запись: «Четырем трубачам этого города, четыре вечера игравшим во время перерывов перед фасадом ратуши и на игровом доме нашей Богоматери, заплатить 10 s. gr.»<sup>24</sup> Почти идентичные статьи расходов встречаются в расчетных записях за 1497, 1501 и 1502 гг.<sup>25</sup> С учетом семилетнего цикла постановок речь идет о Четвертом, Первом, Пятом и Шестом Блискапах.

Отсутствие в записях за разные годы каких-либо уточнений по поводу «игрового дома» (*speelhuys*) позволяет предположить, что по крайней мере до начала XVI в. его строение не менялось. Упоминание «игрового дома нашей Богоматери» позволяет сделать еще одно

предположение: были и другие «игровые дома». В свою очередь обязательство городского совета сделать помост для ежегодных представлений Блискапов позволяет высказать предположение о том, что Блискапы разыгрывались на помосте с несколькими «игровыми домами».

В научной литературе, посвященной нидерландскому средневековому театру, исследователи высказывают различные суждения об устройстве сцены брюссельских Блискапов<sup>26</sup>.

Так, например, Виллем Букен считает, что представления Блискапов проходили на «сцене с домиками» (*huisjes-toneel*) и для постановок всех Блискапов использовалась одна и та же сцена<sup>27</sup>. Подобной точки зрения придерживаются Ван Дейк и Рамакерс: «Скудные данные рукописей и архивов указывают на то, что представление проходило на удлиненном помосте с различными беседками (*mansions*): на сходство с французской сценой»<sup>28</sup>. Согласно Герману Плею, для представления блискапов на Гроде-Маркт возводился *speelhuys*<sup>29</sup>.

Вим Хуммелен считает, что до 1559 г., пока арбалетчики не обратились к Франсу ван Баллаеру, постановки Блискапов происходили на симультанной сцене, характерной для средневекового мистериального театра, но, как только Блискапы стали разыгрывать редерейкеры, они перешли на «свою сцену», т.е. стали использовать сцену ландювелов. «Возможно, ввели и привычную им мизансцену. Действие разворачивалось на фоне фасада с несколькими проемами (закрывающимися занавесками), которые давали доступ к компартиментам»<sup>30</sup>. Для подтверждения своей гипотезы Хуммелен указывает на инструкции Франса ван Баллаера, оставленные им в рукописи Седьмого Блискапа относительно открытия или закрытия неба (одного или нескольких), ада и дома Марии, а также относительно использования живых картин, расположенных в компартиментах. В качестве еще одного аргумента в пользу того, что Ван Баллаер ввел в постановки Блискапов мизансцены, характерные для театра редерейкеров, Хуммелен ссылается на слово *inne* в сценических указаниях Ван Баллаера (например *dapostelen wat inne*, т.е. «апостолы внутри»), отмечая, что «слово *inne* (иногда *binnen*) типично для редерейкеров в качестве ориентира на место за фасадом и для указаний относительно входа и выхода»<sup>31</sup>.

Попробуем разобраться, в какой степени сценическая практика редерейкеров могла повлиять на постановки Блискапов. Сохранилось три изображения сцены редерейкеров, предназначенной для конкурсных состязаний. Две из них – сцены ландювелов<sup>32</sup> в Генте (1539)



Корнелис Корт по рис. Франса Флориса. Риторика.  
Серия «Семь свободных искусств». Фрагмент. 1656

и Антверпене (1561) – представляют двухэтажное строение с архитектурно оформленным сценическим фасадом, верхний этаж имеет внутренние отделения – компартименты – для показа живых картин. Однако подобную двухэтажную сцену-фасад ландювелов Гента и Антверпена вряд ли можно рассматривать в качестве возможного варианта для представления Блискапов. Прежде всего, необходимо учитывать статус мероприятий – сцены этих ландювелов предназначались для конкурса палат редерейкеров из разных городов, – а также характер пьес, которые на них исполнялись, – эсбатементов и зиннеспелен<sup>33</sup>, написанных специально для конкурса. Исполнение зиннеспелен предполагало демонстрацию живых картин, поэтому сцена должна была иметь внутренние компартименты, закрытые до определенного момента занавесками.

Сцена в Харлеме (1606), предназначенная для конкурсных состязаний редерейкеров северных провинций Нидерландов, не имеет отношения к масштабным ландювелам южных провинций – отсюда ее скромные размеры и скромное оформление, несмотря на наличие верхнего компартимента в центральной части, необходимого для показа живых картин. В. Хуммелен совершенно справедливо отмечает, что харлемская сцена «наиболее близка к повседневной реальности редерейкеров, за исключением того, что верхний этаж отсутствовал, когда в нем не было необходимости»<sup>34</sup>.

Если мы сравним различные изображения театральных постановок редерейкеров, то увидим, что двухуровневую сцену они использовали лишь в исключительных случаях. Представления, которые они разыгрывали на ярмарках и городских праздниках, проходили на установленном на бочках и кóзлах прямоугольном деревянном помосте, большую часть которого занимала матерчатая палатка, сооруженная с помощью четырех шестов. Ее передняя часть была снабжена занавесками, сценическое действие разворачивалось непосредственно перед палаткой. В постановках подобного рода не предполагалась демонстрация живых картин, а значит, не нужна была и внутренняя сцена и тем более второй этаж. Ее отсутствие является основной характеристикой того типа сцены, который английский историк театра Ричард Саузерн назвал *booth stage*<sup>55</sup>, т.е. сценой-палаткой (или сценой-кабинкой).

Таким образом, редерейкеры, во-первых, разыгрывали свои пьесы, в зависимости от их содержания и предназначения, на сценах разного типа: использовали сцену-палатку или сцену-фасад; во-вторых, вряд ли могли приспособить сцену-фасад (т.е. сцену ландювелов) для постановок Блискапов.

В поисках ответа на вопрос, какой была сцена Блискапов, необходимо учитывать еще одно важное обстоятельство – традицию постановок Блискапов, сложившуюся до того, как они «попали в руки редерейкеров». Как уже отмечалось, согласно городскому указу 1448 г., Блискапы должны были разыгрываться на одном и том же помосте. Отсутствие других указов или записей в расходных книгах, имеющих отношение к изменениям сцены Блискапов, позволяет предположить, что она кардинально не менялась на протяжении всей истории их постановок<sup>56</sup>.

Исполнительская традиция редерейкеров также не могла принципиально изменить строение и оформление сцены Блискапов в тот короткий период (с 1559 по 1566 г.), когда их постановками занимался фактор палаты «Василек» Франс ван Баллаер, поскольку существовала «родовая» связь между Блискапами и площадной мистериальной сценой.

По своей структуре и содержанию Блискапы близки Страстным и Пасхальным действиям, а также сводным мистериям, включающим события Ветхого и Нового Завета. Однако сцена площадной мистерии различных европейских стран содержит ряд характерных отличий. Так, в Англии библейские события традиционно разыгрывались на педжентах – декорированных двухэтажных повозках, располагавшихся



Юбер Кайо. Сцена Валансьенской мистерии Страстей (1547).  
Рисунок 1577 г. Фрагмент

на площади. В немецкоязычных и франкоязычных странах сложилась иная традиция. Планы двух дней игры Люцернского Пасхального действия (1583), набросок к постановке Донауешингенского Страстного действия в Филлингене (вторая половина XVI в.) и общий вид сцены Валансьенской мистерии Страстей (1547)<sup>37</sup> наглядно демонстрируют различные варианты устройства симультанной мистериальной сцены с «домиками», либо находившимися на помосте, либо установленными непосредственно на площади друг напротив друга или рядом друг с другом. Согласно определению немецкого историка театра Ханса Киндермана, люцернский и филлингенский наброски являются примером «кубической сцены», а общий вид сценического помоста на рисунке к постановке Валансьенской мистерии Страстей – пример фронтальной или «плоской сцены»<sup>38</sup>.

Устройство «игровых домов» Блискапов, их расположение на помосте рядом друг с другом, с учетом тесных контактов между фламандскими и французскими городами, указывают на сходство нидерландской мистериальной сцены с французской. О приверженности фламандцев, и, в частности брюссельцев, французской театральной традиции свидетельствует также участие в «небесных сценах» одних и тех же аллегорических персонажей. Так, в Мистерии Страстей парижского поэта, музыканта и священнослужителя Арну Гребана, созданной около 1450 г., «действуют пять “прекрасных дам” – аллегии Милосердия, Справедливости, Истины, Мира и Мудрости, окружающие Господа Бога



Неизв. худ. Декорированная повозка со сценой Вознесения Богоматери.  
Лувенская процессия 1594 г.

(эти постоянные персонажи французских мистерий)»<sup>39</sup>. В Валансьенской мистерии Страстей встречаем Истину и Молитву. В Первом Блискапе у престола Бога-Отца помимо Сокровенной Молитвы находятся такие аллегорические персонажи, как Милосердие, Истина, Справедливость.

В качестве подтверждения того, что традиции нидерландской мистериальной сцены близки французскому образцу, можно высказать еще одно предположение. Согласно тексту нидерландской пьесы XV в. «Игра о Пяти разумных и Пяти неразумных девах» (*Het Spel van de Vvroede ende van de V dwaeze Maegden*), для ее постановки были необходимы десять домов. Вероятно, во время представления они располагались на сценическом помосте рядом друг с другом, подобно тому, как это выглядит на рисунках Юбера Кайо к Валансьенской мистерии Страстей. Схожего мнения придерживается и Леендертц: «Слева направо сначала располагалось небо, затем дома мудрых дев. В середине находился большой вход, за которым следовали дома неразумных Дев, а ад занимал край правой стороны. Все было закрыто занавесками, кроме, вероятно, ада. <...> Когда открывались рай, ад или маленький домик, можно было видеть достаточно из того, что в них разыгрывалось»<sup>40</sup>.

С нашей точки зрения, распоряжение о постройке помоста в городском указе 1448 г., упоминание «игрового дома нашей Богоматери» в расчетных записях 1486 г. и приверженность нидерландской

мистериальной сцены французской традиции позволяют прийти к заключению, что брюссельские Блискапы на протяжении всего периода постановок, включая участие Франса ван Баллаера и редерейкеров палаты «Василек», разыгрывались на помосте с различными «игровыми домами» (*speelhuys*).

Возникает вопрос: как выглядели, насколько были вместительными и каким образом располагались эти «игровые дома» на сценическом помосте?

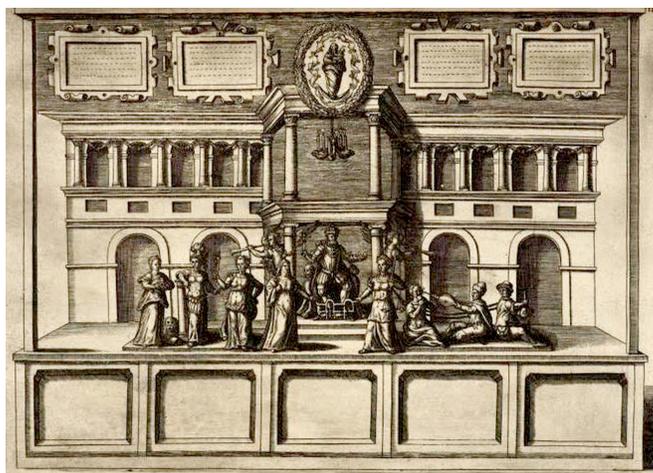
В Первом Блискапе участвуют сорок два говорящих персонажа, ангелы на небе, черти в аду. Праотцы, музыканты. В Седьмом – тридцать два говорящих персонажа, ангелы на небе, черти в аду, музыканты. Количество ангелов, чертей и музыкантов в текстах рукописей не указано. Согласно традициям мистериальной постановки, все исполнители должны были находиться на сцене и не покидать ее до конца представления. Подобное правило должно было соблюдаться и во время показа Блискапов.

Основные места действия Первого Блискапа: рай, небо, ад, дом Адама, дом Иоакима и Анны, храм, комната Марии. Многие сцены разыгрывались перед адом, раем, домом Адама, храмом.

В Седьмом Блискапе три основных места действия: дом Марии, небо, ад, но сцены разыгрываются также перед адом, у могилы Богоматери, не указано, где происходит разговор евреев, сцена похоронной процессии Богоматери. Остается непонятным, как был представлен город Эфес, где Иоанн читал проповедь, и Иерусалим со святыми местами, которые посещала Мария.

Однако то обстоятельство, что большая часть сцен Первого и Седьмого Блискапов разыгрывалась вне «игровых домов», никак не умаляет значение «игрового дома» как важного элемента оформления сцены Блискапов.

Виллем Куйпер и Роберт Ресорт высказывают не лишнее основное предположение: «У музыкантов и певцов была своя сцена, а может быть, даже и не одна»<sup>41</sup>. На миниатюре Жана Фуке «Мученичество Святой Аполлонии» из «Часослова» Этьена Шевалье (ок. 1450), имеющей непосредственное отношение к постановкам французских мистерий, музыканты находятся в одном из отделений сценического помоста. На одном из рисунков Юбера Кайо, иллюстрирующих рукопись Валансьенской мистерии Страстей (шестой день постановки), также видим музыкантов в отдельном «домике».



Неизв. худ. Живая картина. Торжественный въезд эрцгерцога Эрнста Австрийского в Брюссель в 1594 г. 1594

Сведения о том, как выглядели «игровые дома» на сцене Блискапов, были они большими или маленькими, одноэтажными или двухэтажными, открытыми со всех сторон или только с одной, из текстов рукописей можно почерпнуть в самой незначительной степени.

Из всех «игровых домов» Первого и Седьмого Блискапов наибольший интерес с точки зрения устройства представляют небо и дом Марии.

Заметим, что в Первом Блискапе действие разворачивается не только на небе, но и в раю. Подобное обстоятельство характерно для представлений сводных мистерий, включающих события Ветхого и Нового Завета, где небо – место обитания Бога и ангелов, а рай-сад – место грехопадения Адама и Евы. Из текста рукописи сложно составить полное представление о том, как выглядел рай-сад на сцене Блискапов, но, опираясь на традиции мистерийных постановок, можно утверждать, что в его оформлении присутствовало дерево, с которого Ева срывала яблоко.

Не менее сложно представить, как выглядело на сцене Блискапов небо. Для немецко- и франкоязычных площадных мистерий позднего Средневековья характерно несколько видов его оформления. Так, из текста ремарки Донауэшингенского Страстного действия следует, что небо изображалось с помощью помоста, окруженного с трех сторон приставными лестницами, на которых сидели ангелы. На помосте стояли два трона: на одном сидел Бог Отец, другой оставался пустым до сцены

Вознесения Христа. Иисус «возносился» на небо, поднимаясь по ступеням лестницы, после чего занимал предназначенный ему трон. Небо Люцернского Пасхального действия находилось на высоком помосте, установленном непосредственно у фасада дома, украшенного эркерами и башенками, и изображалось с помощью нескольких деталей оформления: «золотисто-медный круг солнца, занавешивался голубым занавесом и дополнялся двумя голубыми полотнищами с рисованными облаками»<sup>42</sup>. С левой стороны к помосту вела лестница. Небо Валансьенской мистерии, согласно рисунку Юбера Кайо, где оно обозначено как «Рай» (*Paradis*), находилось на плоской крыше «беседки», нижнее отделение которой обозначено как «зал» (*salle*).

Небо брюссельских Блискапов, вероятнее всего, находилось непосредственно на «игровом доме», как в Валансьенской мистерии Стратей. Подобное предположение позволяют сделать, прежде всего, ремарки и реплики персонажей Первого и Седьмого Блискапов.

В Первом Блискапе Сокровенная Молитва, отправляясь к престолу Бога, говорит: «Я проделаю отверстие в небе своим сверлом со всей силой, что есть во мне»<sup>43</sup>. Из этого следует, что предыдущая сцена должна была разыгрываться на первом этаже двухэтажного строения, т.е. «под небесным полом». Сокровенная Молитва, вероятно, взбиралась на небо по приставной лестнице. По поводу «отверстия в небе» Хуберт Эндеполс высказал предположение: «Место, где в небе будет просверлено отверстие, это, вероятно, занавес, закрывающий небо»<sup>44</sup>. Не совсем понятно, что конкретно в данном случае имеется в виду, но можно предположить, что «отверстие» было определенным образом замаскировано и его целостность в нужный момент «разрушалась» без особых усилий.

Ремарки Седьмого Блискапа свидетельствуют о том, что небо большую часть действия было закрыто занавесками и открывалось только тогда, когда разыгрывались сцены с участием небесных персонажей. Так, например, в одной из них сказано: «Тем временем откроются небеса, где восседает Бог, который скажет ангелу Гавриилу»<sup>45</sup>. Ремарка с указанием «Здесь Бог будет говорить, сверху или снизу, как будет угодно, со своим небесным воинством»<sup>46</sup> позволяет предположить, что небо могло занимать отдельный «игровой дом», где Бог «восседал» буквально на крыше «дома» (как на рисунке Юбера Кайо), в то время как ангелы и «небесное воинство» находились в нижней части строения, или же престол Бога находился на возвышении, окруженном ангелами внутри строения. Отсюда и рекомендации «Бог будет говорить сверху или снизу».



Сцена Валансьенской мистерии 1547 г.  
Реконструкция по рисунку Юбера Кайо  
1577 г. Деталь

Франс ван Баллаер в 1559 г. в списке реквизита рукописи Седьмого Блискапа сделал запись: «все три неба открыты». Почему «три неба»? Сколько небес было до того, как Ван Баллаер стал руководить постановкой Седьмого Блискапа? Для кого они предназначались? В. Букен, высказал предположение, что «одно для Бога, одно для ангелов и одно для других небесных существ, включая мучеников и исповедника...», а также блаженных, которые приветствуют Марию на небесах»<sup>47</sup>. С точки зрения Б.А.М. Рамакерса, запись Ван Баллаера означает только следующее: «... на втором этаже за задней ширмой должны быть доступны три игровых компартамента. Такое же количество расположено этажом ниже, на том же уровне, что и передняя сцена». Исследователь отмечает: «[Поскольку небо] было очень оживленным местом – там также ангелы пели и играли на органе, Ван Баллаеру было недостаточно одного неба»<sup>48</sup>. Другими словами, Рамакерс считает, что изначально в постановках Блискапов было задействовано одно небо, а Франс ван Баллаер добавил еще два. Заметим, однако, указание «все три неба открыты», означает только то, что для Ван Баллаера важно было, чтобы небеса оставались открытыми во время всего действия, из него не следует, что он ввел дополнительные небеса.

Для того, чтобы разобраться, сколько небес было на сцене Блискапов, где они располагались и как выглядели, необходимо обратиться

к устройству дома Марии. В исследованиях историков средневековой нидерландской литературы, посвященных анализу текстов рукописей Блискапов и их постановкам, по поводу дома Марии существует две точки зрения. П. Леендертц пишет так: «...маленький домик Марии стоял совершенно свободно и был закрыт со стороны, обращенной к зрителям, занавеской, так что, когда она была отдернута, как в стихе 1299, можно было заглянуть внутрь. С правой стороны была дверь, в которую постучал Иоанн и которую можно было открыть. Хотя он и называется маленьким домиком, он все же был достаточно большим, чтобы все апостолы и три девы могли стоять вокруг гроба. С левой стороны, сзади или сверху, он был открыт, так что Бог мог говорить с ней с небес»<sup>49</sup>.

Рамакерс высказал предположение, что «комната Марии была средним компартиментом, буквально с отверстием в небе, чтобы мог проникнуть призыв о спасении. Из этого компартимента в Седьмом Блискапе Мария поднимется на небо на механическом подъемнике»<sup>50</sup>.

Прежде всего, необходимо выяснить, было ли небо отдельно стоящим одноэтажным/двухэтажным строением или располагалось на втором этаже одного из «игровых домов». В пользу второго предположения свидетельствует уже упоминавшаяся запись в книге расходов городского совета Брюсселя за 1486 г., относящаяся к постановке Четвертого Блискапа, где речь идет об уплате четырем трубачам за игру на трубе «на доме нашей Богоматери», и подобные статьи расходов за 1497, 1501 и 1502 гг.

Присутствие трубачей «на доме нашей Богоматери», которые сопровождали своей игрой появление небесных персонажей, позволяет предположить, что небо располагалось на втором этаже, т.е. непосредственно на крыше дома Марии. Еще одним доказательством в пользу подобного предположения может служить сцена смерти и Вознесения Марии к престолу Бога, т.е. на небо, где находились Бог отец, Бог сын и ангелы.

В тексте Седьмого Блискапа сцена Вознесения Марии подробно не представлена. О том, что душа Марии возносится, узнаем из отдельных реплик персонажей.

Последние слова Марии: «Мой дух хочет уйти», – далее ремарка: «Здесь она умирает»<sup>51</sup>. Петр призывает молиться и славить Господа: «Он хочет забрать нашу дорогую подругу; / Ее душа возносится на небеса»<sup>52</sup>. После слов Петра следует ремарка: «Здесь все апостолы преклоняют колени, как будто произносят молитву». Затем слова Бога: «Приветствую тебя, Благословенная избранница...»<sup>53</sup>

Рамакерс, как было отмечено, считает, что из своей комнаты «Мария поднимается на небо на механическом подъемнике». Однако реплики персонажей и последовательность сценических событий позволяют предположить, что через потолок дома Марии на небо поднимали не исполнителя роли Богоматери, а изображение Девы Марии в сияющей мандорле. Следует заметить, что опыт подъема деревянных скульптур (голубя или Христа) через «Дыру Святого Духа» (или «Дыру Пятидесятницы») в церкви во время праздничной службы или церковной инсценировки существовал на протяжении всего Средневековья.

Кроме того, в описании повозок Оммеганга 1549 г., принадлежащем Хуану Кристобалю де Эстрелья, сказано: «Последняя колесница представляла Успение Марии. Это была очень красивая девушка, одетая в белый атлас, окруженная сонмом ангелов, которые пели очаровательные песни и поднимали Марию в воздух»<sup>54</sup>. Скорее всего, здесь так же «поднимали в воздух» не исполнителя, а изображение Марии. На картине Дениса ван Альслота, запечатлевшего брюссельский Оммеганг 1615 г., повозка со сценой Вознесения отсутствует. Однако декорированную колесницу, на которой «Успение Марии» представлено в виде живой картины, находим в серии рисунков Лувенской процессии, посвященной Богоматери<sup>55</sup>. Согласно этому рисунку, поднимали изображение Богоматери.

Таким образом, можно предположить, что дом Богоматери и небо на сцене Блискапов – это один «игровой дом», а именно – двухэтажное строение, где в нижней части находилась «комната Марии», т.е. дом Богоматери, а в верхней, на крыше, – престол Бога в окружении ангелов, т.е. небо. Возможно, именно потому что двухэтажное строение включало два места действия, в рукописи Седьмого Блискапа слово «дом» относительно местопребывания Марии употребляется только один раз, в остальных случаях – «комната Марии». И верхний, и нижний этажи должны были закрываться занавесками со стороны, обращенной к зрителям. Такой «игровой дом» должен был иметь устойчивую конструкцию и быть вместительным. В Седьмом Блискапе в доме Марии находилась кровать, на которой она умирала, одновременно присутствовали одиннадцать апостолов, не покидавшие дом Богоматери с момента встречи с Марией и до ее погребения, а также три Девы.

Из ремарок и реплик персонажей Седьмого Блискапа узнаем также, что в доме Богоматери была дверь, в которую стучал Иоанн, а затем и апостолы:



Мастер Легенды о Св. Екатерине.  
Эпизоды из жизни императрицы  
Екатерины. Ок. 1470–1500

*«Здесь приходят два ангела, которые окутывают Святого Иоанна в одежду, похожую на облако. Покрыв его таким образом, они принесут его к двери Марии; или каким-то другим способом, что лучше подойдет. Здесь апостолы соберутся в облаке перед дверью Марии и будут весьма изумлены.*

Иоанн: <...> Я постучу в дверь.

Мария: Кто там стучит! Во имя Господа, друг, если ты хочешь войти, скажи, кто ты?»<sup>56</sup>

Каким образом изображалась дверь в доме Марии – неизвестно, но вполне вероятно – с помощью занавески. Если учитывать, что занавески являются характерной деталью оформления мистериальной сцены в целом, то такое предположение имеет основание.

В поисках возможных вариантов того, как могло выглядеть двухэтажное строение с комнатой Марии внизу и небом наверху, привлекает внимание одна из иллюстраций памятной книги, посвященной Радостному вступлению эрцгерцога Эрнста Австрийского в Брюссель в 1594 г. Среди изображений нескольких живых картин, представленных в «игровых домах» различной конструкции, встречается также изображение одного «дома», который выделяется наличием двухэтажного павильона, окруженного на уровне второго этажа аркадой. В Хуммелен указывает на то, что данный «игровой дом» принадлежал палате «Венок Марии», о чем свидетельствует герб палаты, расположенный в верхней части



Мастер легенды о Св. Варваре. Сцены из жизни Св. Варвары (часть триптиха).  
Ок. 1480

строения. Исследователь приходит к выводу, что необычная форма сцены, как и «финансовые договоренности, согласованные с городскими властями относительно вклада палат в Радостные вступления, позволяют предположить, что и в этом случае мы имеем дело не с фрагментом эфемерной архитектуры, а с собственной сценой палаты, на которой также даются представления в других случаях»<sup>57</sup>.

Однако подобное предположение, с нашей точки зрения, нуждается в более развернутой и убедительной аргументации, поскольку остается непонятным, какие пьесы из своего репертуара редерейкеры могли разыгрывать на сцене этого «игрового дома».

Нельзя не заметить, что структура данного павильона созвучна строению «беседки» Валансьенской мистерии Страстей и вполне соответствует устройству рассмотренного нами двухэтажного «игрового дома» из Седьмого Блискапа, предположительно объединявшего два места действия – небо и дом Богоматери.

В этой связи возникает вопрос: был ли этот «игровой дом» с двухэтажным павильоном возведен специально для брюссельского Радостного вступления эрцгерцога Эрнста Австрийского и именно для той живой картины, которая в нем представлена, или он был заимствован из арсенала строений, оставшихся от оформлений предыдущих Радостных вступлений?

Если этот «игровой дом» был сооружен специально для той живой картины, которая в нем представлена на иллюстрации, то почему не был задействован второй этаж павильона и верхняя аркада? Кроме того, количество персонажей живой картины не соотносится с размером «игрового дома». Несоответствие живой картины и необычной формы сцены очевидно. Возможно, в нем планировалось представить более масштабную живую картину, причем иного содержания, для чего и понадобились верхняя аркада и павильон, но по каким-то причинам, возможно, финансовым, планы изменились, ведь по сравнению с другими «игровыми домами» он совсем не украшен. Выскажем предположение, что в его конструкции мог быть использован двухэтажный «игровой дом», сохранившийся от постановок Блискапов, запрещенных в 1566 г. Если так, то двухэтажный павильон «игрового дома» для живой картины Радостного вступления эрцгерцога Эрнста Австрийского в Брюссель в 1594 г. изначально был сооружен для представлений Седьмого Блискапа, т.е. являлся тем самым «игровым домом», на первом этаже которого находился дом Богоматери, а на втором – небо.

С учетом того, что семилетний цикл постановок брюссельских Блискапов повторялся снова и снова в течение более ста лет, можно также предположить, что был определенный набор «игровых домов», использовавшихся для представлений всех семи Блискапов. Как уже было отмечено, мы не располагаем сведениями о том, как выглядели «игровые дома», установленные на помосте Блискапов, и как выглядел сам помост. Точнее, нет их описаний в сохранившихся письменных источниках. Но обращение к произведениям изобразительного искусства XV–XVI вв. – картинам и гравюрам, миниатюрам Молитвенников и Часословов, где сцены с участием библейских и исторических персонажей представлены в различного вида «домиках» и «беседках», – дает обширный материал для поиска возможных примеров визуального ряда. Анализ подобного рода иконографии в связи с изучением сцены Блискапов представляется весьма перспективным<sup>58</sup>. В качестве информации для размышлений в этом направлении приведем всего несколько примеров, а именно: картины неизвестных художников, работавших в Брюсселе или его окрестностях в последней четверти XV в., на рубеже XV–XVI вв. и в первой трети XVI в., такие как «Святая Екатерина спорит с учеными» Мастера Видения Святой Гудулы, «Эпизоды из жизни императрицы Екатерины» Мастера Легенды о Святой Екатерине, «Сцены из жизни Святой Варвары» Мастера Легенды о Святой Варваре,



Бернард ван Орлей. Алтарь Св. Фомы и Матфея.  
Центральная часть триптиха. Ок.1515–1520

«Воскресение» Мастера Бейгемского алтаря, а также картины Бернарда ван Орлея, придворного художника императора Карла V, «Рафаэля Нидерландов», как назвал его Альбрехт Дюрер, и прежде всего – центральную часть триптиха «Алтаря Святых Фомы и Матфея». На всех перечисленных картинах видим различного вида «домики» и «беседки». Безусловно, речь в данном случае не идет о прямом влиянии, которое могли оказать представления Блискапов на живопись XV–XVI вв., но было бы неверным и игнорировать многовековую театральную практику средневековой сцены.

Рассмотренный материал позволяет сделать следующие выводы.

Для изучения постановок брюссельских Блискапов принципиальное значение имеет уточнение типа сцены, на которой разыгрывались семь радостей Марии, поскольку каждый из трех типов сцены, характерных для театральной практики Нидерландов XV–XVI вв., а именно помост с «домиками», сцена-палатка, сцена-фасад, имеет свои особенности, диктующие те или иные приемы постановки, т.е. те или иные мизансцены, детали оформления, наличие/отсутствие машинерии и пр.

Блискапы с момента учреждения семилетнего цикла постановок в 1448 г. и до запрета представлений в 1566 г. разыгрывались на помосте

с «игровыми домами», которые являлись основным элементом оформления сцены Блискапов.

Именно в этом направлении следует вести изучение сцены Блискапов и ее связей с «игровыми домами» живых картин декорированных повозок брюссельского Оммеганга.

- <sup>1</sup> За неимением в отечественном театроведении термина, аналогичного среднидерландскому *speelhuys*, в статье используется его дословный перевод на русский язык – «игровой дом».
- <sup>2</sup> *Serrure Constant Philippe and Blommaert Philip Marie*, eds. // *Kronyk van Vlaenderen*, Gent, 1839–1840, vol. 2. P. 219.
- <sup>3</sup> Название Радостное вступление (нид. *Blijde Intrede*, *Blijde Inkomst* или *Blijde Intocht* – от нид. *blij* – веселый, радостный) характерно для Торжественных въездов в город принцев, императоров, королей, статхаудеров, которые устраивались, в основном, в провинциях Южных Нидерландов. Этот термин использовался в разного рода текстах с XIV до XVII в. включительно.
- <sup>4</sup> Брюссельская гильдия арбалетчиков называлась также Большой гильдией (нид. *Grote Gulde*), ее покровителем был Святой Георгий. Кроме арбалетчиков в Брюсселе существовали еще две стрелковые гильдии: лучников, покровителем которой был Святой Себастьян, и аркебузирров, ее покровителем был Святой Христофор.
- <sup>5</sup> Редерейкеры (нид. *rederijkers*, от лат. *rhetorica*, т.е. искусство красноречия) – участники палат редерейкеров (нид. *rederijkerskamer*), любительских объединений горожан, где они занимались стихосложением, театральными постановками. Редерейкеры принимали активное участие в организации городских праздничных мероприятий.
- <sup>6</sup> Хуан Кристоаль Кальвете де Эстрелья (1520–1593) – испанский гуманист, историк, поэт, служивший при дворах императора Карла V, а затем и Филиппа II, автор нескольких описаний путешествий испанских первооткрывателей и конкистадоров, имел официальный титул «хронист Индий».
- <sup>7</sup> В данном случае «дочь» (в тексте описания *jonge dochter*) означает юный возраст исполнительницы, представлявшей в этой сцене Деву Марию.
- <sup>8</sup> Цит по: *Leendertz P.* (ed.), *Middelnederlandsche dramatische poëzie*. Leiden,

- [1899–1907]. Bijlage VII. De groote ommegang te Brussel. P. 493–494.  
Здесь и далее переводы текстов со средне-нидерландского и современного нидерландского языка сделаны автором статьи.
- <sup>9</sup> Эрцгерцогиня Изабелла поручила своему придворному художнику Денису ван Алслоту запечатлеть праздничные торжества, проходившие в течение нескольких дней в серии из восьми картин, однако написано было шесть, а сохранились четыре. В настоящее время две находятся в музее Прадо в Мадриде, две в музее Виктории и Альберта в Лондоне. Картина с изображением декорированных повозок процессии Оммеганга находится в музее Виктории и Альберта.
- <sup>10</sup> *Stein Robert*. Cultuur en politiek in Brussel in de vijftiende eeuw. Wat beoogde het Brusselse stadsbestuur bij de annexatie van de plaatselijke Ommegang? In: Pleij Herman (e.a.). *Op belofte van profijt*. Prometheus, Amsterdam 1991. P. 242. ([https://www.dbnl.org/tekst/plei001opbe01\\_01/plei001opbe01\\_01\\_0013.php](https://www.dbnl.org/tekst/plei001opbe01_01/plei001opbe01_01_0013.php).)
- <sup>11</sup> *Ibid*. P. 236. Стейн также отмечает, что терминология XV в., касающаяся стрелков и ассоциированных с ними членов, не совсем ясна. Количество ассоциированных членов строго не регламентировалось, ими могли быть как бывшие стрелки, так и ремесленники, и редерейкеры. К ним предъявлялось лишь несколько требований: они должны были быть гражданами Брюсселя, соблюдать дресс-код гильдии и платить вступительный взнос. Подробнее см.: *Stein Robert*. *Op. cit* P. 231.
- <sup>12</sup> В сохранившихся документах палата редерейкеров «Книга» упоминается с 1401 г., «Фиалка» и «Лилия» – с 1470 г., «Василек» – с 1477 г. В 1507 г. «Фиалка» и «Лилия» объединились в палату «Венок Марии Семи Скорбей» (*Mariacransken van den Zeven Weën*). Создание новой палаты редерейкеров связано с почитанием Богоматери Семи Скорбей. Палата «Венок Марии» основала часовню Семи Скорбей и разыгрывала представления, посвященные сюжету Семи Скорбей Богоматери. Редерейкеры этой палаты не имеют никакого отношения к постановкам брюссельских Блискапов.
- <sup>13</sup> Так, например, за живые картины, подготовленные для Торжественного въезда Максимилиана I в Брюссель в 1486 г., город заплатил четырем палатам редерейкеров и по крайней мере трем различным гильдиям, включая Большую гильдию арбалетчиков. См.: *Duverger J*. *Op. cit*. P. 85; *Ramakers B.A.M*. *Spelen en figuren/ Toneelkunst en processiecultuur in Oudenaarde tussen Middeleeuwen en Moderne Tijd*. Amsterdam University Press. 1996. P. 180.

- <sup>14</sup> Фактор (*factor*) входил в состав каждой палы редерейкеров, являлся своего рода художественным руководителем, к его основным обязанностям относилось сочинение текстов, предназначенных для исполнения, и подготовка театральных представлений.
- <sup>15</sup> В настоящее время рукописи Первого и Седьмого Блискапов хранятся в Королевской библиотеке Альберта I в Брюсселе. Первые издания рукописей появились в 1907 г.: *Kalff G. Geschiedenis der Nederlandsche letterkunde. Tweede deel.* Groningen, 1907. P. 368–369; *Leendertz P.* (ed.), *Middelnederlandsche dramatische poëzie.* Leiden. 1907. P. LXXXVII–XCII. Калфф опубликовал тексты Первого и Седьмого Блискапов, Леендерцц только Седьмого. Оба издания содержат комментарии. В 1973 г. Виллем Хендрик Букен осуществил первую научную публикацию двух рукописей: *Beuken W.H.* (ed.), *Die eerste bliscap van Maria en Die sevenste bliscap van Onser Vrouwen.* Culemborg, 1973. В 1978 появилось 2-е издание: *Beuken W.H.* (ed.), *Die eerste Bliscap van Maria en Die sevenste Bliscap van Onser Vrouwen* (ed. W.H. Beuken). Tjeenk Willink / Noorduijn, Culemborg 1978 (tweede druk). В 1995 г. тексты Первого и Седьмого Блискапов были изданы на современном голландском языке: *Kuiper W., Resoort R.J.* *Maria op de Markt. Middeleeuws toneel in Brussel.* Amsterdam. 1995.
- <sup>16</sup> Рамакерс считает, что «в 1559 г. к “Васильку” и Ван Баллаеру обратились только на поздней стадии и последний просто торопился. Поэтому он сократил некоторые сцены, особенно длину гимнов. Таким образом, актерам не нужно было заучивать так много текста». Подробнее см.: *Ramakers B.A.M.* Op. cit. P. 46.
- <sup>17</sup> Из этого списка узнаем о реквизите и театральных костюмах, среди которых одна белая альба; волосы Бога и корона; крылья, меч, латы Святого Михаила; белое платье Святого Иоанна; шесть или семь апостольских волос и бород; облачение Иисуса; три или четыре одежды и головы дьяволов; одежда Марии и пояс; пальмовая ветвь; могила; носилки и др. См.: *Leendertz P. (jr.). Middelnederlandsche dramatische poëzie.* 1907. P. LXXXVI. ([https://www.dbnl.org/tekst/leen006midd01\\_01/leen006midd01\\_01\\_0005.php](https://www.dbnl.org/tekst/leen006midd01_01/leen006midd01_01_0005.php).)
- <sup>18</sup> *Ramakers B.A.M.* 5 mei 1448. Begin van de traditie van de jaarlijkse opvoering van een van de zeven Bliscappen in Brussel. Toneel en processies in de late middeleeuwen. In: *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen.* Amsterdam University Press, Amsterdam, 1996. P. 43. Рамакерс также отмечает, что, в отличие от гильдий и братств, сохранилось гораздо больше текстов игр редерейкеров,

поскольку они поддерживали тесные связи с городским советом, который субсидировал их выступления и оплачивал аренду помещений для заседаний. После упразднения и роспуска палат редерейкеров в 60-е гг. XVI в. собрания их текстов попадали в городские архивы, что обеспечивало лучшую сохранность.

- <sup>19</sup> *Beuken W.H.* (ed.), Op. cit. P. 12.
- <sup>20</sup> *Kuiper W., Resoort R.J.* Op. cit. P. 117.
- <sup>21</sup> См.: *Leendertz P.* (ed.) *Middelnederlandsche dramatische poëzie*. Leiden, [1899–1907]. P. LXXXV. *Eyck P.N., van.* Dierste prologhe van Die eerste Bliscap van Maria. *Tijdschr. voor Ned. Taalen Letterkunde* 58 (1939), p. 240–256. *Kazemier G.* De datering van Die Eerste Bliscap van Maria. *Leuv. Bijdr.* 42 (1952), p. 125–136. *Eeghem W., van.* Brusselse dichters. Brussel, 1958–1963. 5 delen. P. 11. *Mierlo J., van.* De vroegste vertooningen van de Zeven Bliscapen van Maria. *Versl. en Med. Kon. Vl. Ac.* 1942, p. 91–111. *Beuken W.H.* (ed.), *Die eerste Bliscap van Maria en Die sevenste Bliscap van Onser Vrouwen* (ed. W.H. Beuken). Tjeenk Willink / Noorduijn, Culemborg 1978 (tweede druk). P. 17.
- <sup>22</sup> Пожар в Брюссельской ратуше в 1695 г., возникший в результате артиллерийского обстрела Гроте-Маркт французскими войсками во время Девятилетней войны, почти полностью ее разрушил. Большая часть документов, хранившихся в ее архивах, была уничтожена.
- <sup>23</sup> *Stein Robert.* Op. cit. P. 242.
- <sup>24</sup> *Keyser P., de.* *Nieuwe gegevens omtrent Colijn Caillieu (Coellin), Jan de Baertmaker (Smeken), Jan Steemaer (Perchevael) en Jan van den Dale*// *TNTL. Jaargang* 53. 1934. 276.
- <sup>25</sup> *Keyser* 1934, 276. То же в 1497. См.: *Duverger J.* Op. Cit. P. 86.
- <sup>26</sup> Встречается даже версия о трехэтажном помосте, согласно которой исполнители «поднимались или спускались по трем этажам, в зависимости от своей роли». См.: *James.* *De Sevenste bliscap van Maria // Het Belfort. Jaargang* 5 (1890). P. 107–115. P. 108. ([https://www.dbnl.org/tekst/\\_bel002189001\\_01/\\_bel002189001\\_01\\_0068.php](https://www.dbnl.org/tekst/_bel002189001_01/_bel002189001_01_0068.php).)
- <sup>27</sup> *Beuken W.H.* (ed.). Op. cit. P. 24.
- <sup>28</sup> *Dijk Hans, van, Ramakers B.A.M.* *Spel en spektakel. Middeleeuws toneel in de Lage Landen.* 2001. P. 24. ([https://www.dbnl.org/tekst/dijk002spel01\\_01/dijk002spel01\\_01\\_0009.php](https://www.dbnl.org/tekst/dijk002spel01_01/dijk002spel01_01_0009.php).)
- <sup>29</sup> *Pleij Herman.* *De sneeuwpoppen van 1511 // Literatuur en stads cultuur tussen middeleeuwen en moderne tijd.* 1988. P. 171. ([https://www.dbnl.org/tekst/plei001snee01\\_01/index.php](https://www.dbnl.org/tekst/plei001snee01_01/index.php).)

- <sup>30</sup> Ibid. P. 140.
- <sup>31</sup> Ibid. P. 148.
- <sup>32</sup> Ландювелы (нид. *Landjuweelen*, буквально «сокровища страны»; *land* – страна, край; *juweel* – драгоценность; перен. сокровище) – празднества, в которых палаты редерейкеров из нескольких городов состязались в различных конкурсах. Победители получали призы (*juweelen*) – серебряные кубки, кувшины, блюда, статуэтки. Первоначально в состязаниях принимали участие только редерейкеры из Брабанта, но затем и из других городов южных и северных провинций Нидерландов. Расцвет ландювелов – последние десятилетия XV в. – 60-е гг. XVI в.
- <sup>33</sup> Эсбатемент (нид. *esbatement*) – пьеса развлекательного содержания из репертуара редерейкеров, родственная фарсу. Зиннеспелен (нид. *zinnespelen*, *sinnespelen* или *spele van zinne*) – жанровое определение пьес из репертуара театра редерейкеров с участием аллегорических персонажей. Основная суть зиннеспелен заключается в демонстрации того, как могут действовать силы зла и как человек может им противостоять. Большая часть зиннеспелен написана непосредственно для конкурсных состязаний палат редерейкеров. В исследованиях по истории европейского театра для обозначения пьес с участием аллегорических персонажей используется другой термин, заимствованный из французского театроведения, – моралите (франц. *moralité*). Термин моралите по отношению к зиннеспелен можно использовать с большими оговорками.
- <sup>34</sup> *Hummelen W.M.H.* Het tableau vivant, de “toog” in de toneelspelen van de rederijkers // Tijdschrift voor Nederlandse taal- en letterkunde, №108, 1992. P. 195.
- <sup>35</sup> *Southern Richard.* The Seven Ages of the Theatre. 1962; reprint ed., London: Faber & Faber, 1973. P. 159.
- <sup>36</sup> Правда, здесь нельзя не упомянуть одну запись за май 1551 г. в *Die Nieuwe Chronijcke van Brabant oft tvervolch vande oude* («Новой хронике Брабанта или продолжении старой»), где сообщается, дословно: «...дом Оммеганга, где в Брюсселе ежегодно разыгрывалась наша любимая госпожа, сделан заново» («*thuysken van den ommegange daermen te bruessele jaerlycx onser lieuer vrouwen spelde es al nieuwe gemaect*»). См.: *Beuken W.H.* (ed.), *Die eerste Bliscap van Maria en Die sevenste Bliscap van Onser Vrouwen* (ed. W.H. Beuken). Tjeenk Willink / Noorduijn, Culemborg 1978 (tweede druk). P. 31. Интересно, что никто из исследователей, затрагивающих проблему устройства сцены брюссельских Блискапов,

эту запись не только не приводит в качестве подтверждения или опровержения той или иной гипотезы, но вообще не упоминает. Вероятно, подобное обстоятельство можно объяснить некоторой туманностью формулировки, из которой сложно понять, что значит «сделан заново»: возведено новое строение по старому образцу или новое строение новой конструкции. Кроме того, если речь идет о сцене Блискапов, то почему «дом Оммеганга», а не *een stellinge* (помост), как указано в городском указе за 1448 г.? В любом случае, эта запись нуждается в уточнении и комментариях.

- <sup>37</sup> Иллюстрации, сопровождающие текст Валансьенской мистерии Страстей, созданы художником Юбером Кайо в 1577 г., т.е. спустя тридцать лет после постановки 1547 г. Юбер Кайо принимал в ней активное участие в качестве художника-оформителя и исполнителя.
- <sup>38</sup> Термины *kubische Raumbühne* (дословно: «кубическая пространственная сцена») и *flächige Simultanbühne* (дословно: «плоская симультанная сцена») принадлежат немецкому историку театра Хайнцу Киндерману. См.: *Kindermann H. Theatergeschichte Europas, Dl. 1, Antike und Mittelalter. Salzburg, 1957. S. 276.*
- <sup>39</sup> *Некрасова И.А.* Религиозная драма в театре Западной Европы XVI – первой половины XVII века. СПб.: Изд-во РГИСИ, 2024. С. 35.
- <sup>40</sup> *Leendertz P. (jr.).* Op. cit. 1907. P. XCVIII.
- <sup>41</sup> *Kuiper W., Resoort R.J.* Op. cit. P. 132.
- <sup>42</sup> *Колязин В.Ф.* От мистерии к карнавалу: Театральность немецкой религиозной и площадной сцены раннего и позднего Средневековья. М.: Наука, 2002. С. 75.
- <sup>43</sup> *Kuiper W., Resoort R.J.* Op. cit. P. 30.
- <sup>44</sup> *Endepols H.J.E.* Het decoratief en de opvoering van het middelnederlandsche drama. Volgens de middelnederlandsche tooneelstukken. Amsterdam, 1903. P. 42.
- <sup>45</sup> *Kuiper W., Resoort R.J.* Op. cit. P. 78.
- <sup>46</sup> *Beuken W.H.* (ed.). Op. cit. P. 188.
- <sup>47</sup> *Ibid.* P. 25.
- <sup>48</sup> *Ramakers B.A.M.* Op. cit. P. 48.
- <sup>49</sup> *Leendertz P. (jr.).* Op. cit. 1907. P. XCVII–XCVIII.
- <sup>50</sup> *Ramakers B.A.M.* Op. cit. P. 48.
- <sup>51</sup> *Leendertz P. (jr.).* Op. cit. 1907. P. 368.
- <sup>52</sup> *Ibid.* P. 369.
- <sup>53</sup> *Ibid.* P. 369. В примечании Леендертц отмечает, что стихи 1263–1274, т.е.

слова Бога, «очень трудно читать, поскольку рукопись была испорчена реактивом».

- <sup>54</sup> Цит по: *Leendertz P.* (ed.), *Middelnederlandsche dramatische poëzie*. Leiden, [1899 – 1907]. Bijlage VII. De groote ommegang te Brussel. P. 493–494.
- <sup>55</sup> Серия рисунков с изображением Лувенской процессии, посвященной Богородице, полностью представлена в книге Виллема Боонена «История Лувена», изданной в 1880 г. См.: *Willem Boonen*. *Geschiedenis van Leuven*. Geschreven in de jaren 1593 en 1594 (ed. Edward van Even). H. Vanbiesem en A. Fonteyn, Leuven 1880.
- <sup>56</sup> Все приведенные здесь ремарки и реплики персонажей цит. по изданию: *Kuiper W., Resoort R.J.* Op. cit.
- <sup>57</sup> *Hummelen W.M.H.* Types and Methods of the Dutch Rhetorician's Theatre. P. 178.
- <sup>58</sup> Круг проблем, связанных с изучением влияния сцены Блискапов на произведения нидерландских художников XV–XVI вв., поднимается в статье: *Климова И.В.* Брюссельские Блискапы и нидерландская живопись XV–XVI веков: возможность «обратного перевода» // *Искусствознание*. 2025. №4.