

УДК 7.034, 75, 76, 792  
ББК 85.03, 85.14, 85.15, 85.33  
DOI: 10.51678/2073-316X-2025-3-88-125

Ирина Климова

## Брюссельские Блискапы и нидерландская живопись XV–XVI веков: возможность «обратного перевода»

В статье на примере нескольких сцен — Благовещение, Обручение, Смерть и Вознесение Марии, рассматривается воплощение сюжета Семи радостей Марии в постановках брюссельских Блискапов и в произведениях нидерландских художников XV–XVI веков. В процессе сравнительного анализа определяется влияние текстов Священного Писания и апокрифов на содержание Блискапов и произведений изобразительного искусства, связь между театральной практикой и живописной традицией, выделяются «говорящие» детали, присутствующие в изображении указанных сцен на некоторых картинах, гравюрах, миниатюрах и выявляются истоки их происхождения. Возникновение отдельных иконографических образов уточняется с помощью традиционных приемов мистериального театра. Подчеркивается значение деятельности художников в подготовке театральных постановок, что находило отражение в отдельных деталях и композиционных построениях создаваемых ими произведений.

Ключевые слова:

брюссельские Блискапы, Семь радостей Марии, нидерландская живопись XV–XVI веков, «говорящие» детали, «обратный перевод».

Вопрос влияния мистериальной сцены на произведения средневековых художников неоднократно поднимался историками искусства в первые десятилетия прошлого столетия. Так, Эмиль Маль, французский историк средневекового искусства, один из основателей метода иконографического анализа, в предисловии к первому изданию своей книги «Религиозное искусство позднего Средневековья во Франции» (1908) утверждает, что «о многих новых сценах, вошедших в сферу пластического искусства, можно сказать, что они разыгрывались еще до того, как их написали» [14, р. 42]<sup>1</sup>. Бельгийский историк искусства Лео ван Пуывельде в исследовании «Живопись и театральные представления в конце Средневековья» (1912) проводя параллели между живописью и театром, допускает влияние сценических представлений на некоторые произведения искусства [16, р. 29]. Немецкий историк искусства Макс Фридендер в VI томе «Ранней нидерландской живописи» (1934) пишет о Мемлинге: «Сцена мистерии запомнилась, и изображение художника, вероятно, было вдохновлено церковным театром» [10, S. 23]. Основоположник научного театроведения Макс Герман в фундаментальном труде «Исследования по истории немецкого театра Средних веков и Ренессанса» (1914) несколько глав посвящает анализу театральных элементов в иллюстрациях к драмам XV–XVI веков<sup>2</sup>. Во второй половине XX столетия интерес к изучению влияния театра позднего Средневековья и начала Нового времени на живопись ушел на периферию, а в конце XX — начале XXI века в центре внимания исследователей оказались вопросы иного рода, например, такие как значение и функции термина «театральность», использование театральных элементов

- 1 Однако в предисловии ко второму изданию своей книги он уже не так категоричен: «Конечно, мы по-прежнему верим во влияние мистерий на искусство. Но мы также убедились, что во многих случаях мы слишком много отдали театру». См.: *Mâlê E. L'art religieux de la fin du Moyen-Age en France*. Paris, 1922. P. 43.
- 2 См.: *Герман М. Исследования по истории немецкого театра Средних веков и Ренессанса*. СПб.: Изд-во РГИСИ, 2017. С. 276–490.

в произведениях изобразительного искусства, способность общих для театра и живописи средств передавать политические послания в разного рода зрелищах. Тем не менее изучение проблем взаимосвязи театра и живописи в определенные исторические эпохи не потеряло своей научной актуальности, поскольку напрямую связано с развитием науки в области истории искусства и истории театра.

Александр Викторович Михайлов, филолог-германист, литературовед, культуролог, в статье «Надо учиться обратному переводу» пишет: «...главный метод истории культуры как науки — это обратный перевод постольку, поскольку вся история заключается в том, что разные культурные явления беспрестанно переводятся на иные, первоначально чуждые им культурные языки, часто с предельным переосмыслением их содержания. Итак, надо учиться переводить назад и ставить вещи на свои первоначальные места» [3, с. 58]. В указанной статье речь идет о методологии применительно к истории культуры, но в контексте сравнительного анализа произведений изобразительного и театрального искусства использовать «обратный перевод» не менее продуктивно, переводя с иконографического языка на сценический.

На протяжении всего Средневековья сцены из жизни Богоматери изображались в алтарной живописи, на картинах, гравюрах, рисунках, миниатюрах часословов и молитвословов. С XII века изображения Богоматери стали появляться на порталах соборов, где она, согласно богословской трактовке, представлена Царицей, восседающей на троне, с короной на голове и Младенцем на коленях. В церквях «недалеко от алтаря, на главной оси, стали воздвигать красивые и просторные капеллы, посвященные Богоматери. Колокола в христианском мире стали звонить к молитве Ангелус. Каждый день читалась служба Деве Марии» [2, с. 330]. К XIV веку восприятие Девы Марии отходит от возвышенно-отстраненных богословских идей, появляются изображения Богоматери, улыбающейся своему ребенку, а затем передающие ее страдания, прежде всего — Матерь Скорбящая (*Mater Dolorosa*). В конце столетия утверждается почитание Радостей Марии, в дальнейшем расцветающее во всем многообразии<sup>3</sup>. Изображения Девы Марии сопровождаются сценами радостных событий ее жизни, число которых варьировалось от 5–7 до 15. На некоторых из них Богоматерь с Младенцем или без него, находится в окружении семи медальонов, иногда клейм, в которых, как правило, представлены сцены Благовещения, Рождества, Поклонения волхвов, Посещения Марией Елизаветы, Явления Христа Марии,

Сошествия Святого Духа на Марию и апостолов, Коронавания Марии, на других — одна или все Радости Богоматери изображены в виде отдельных сцен. На многих картинах «симультанной живописи» радостные или печальные события жизни Богоматери представлены среди эпизодов земной жизни Христа. Наиболее выразительным примером здесь может служить картина Ганса Мемлинга «Семь радостей Марии» (1480, Старая Пинакотекка, Мюнхен)<sup>4</sup>.

Сюжет Радостей Марии получил разнообразное воплощение не только в изобразительном искусстве, но и на театральной сцене. Начиная с XV века в различных источниках встречаются десятки упоминаний о постановках марианских пьес [17, р. 565]. Радостям Марии посвящен и семилетний цикл брюссельских Блискапов (от нид. *blijdschap* — радость, веселье). Согласно постановлению городского совета Брюсселя от 20 февраля 1448 года, ежегодно после завершения Оммеганга, посвященного обретению чудотворной статуи Девы Марии, находящейся в церкви Саблонской Богоматери, на Гроуте-Маркт стали разыгрывать один из семи Блискапов, то есть Радостей Марии<sup>5</sup>. Традиция сохранялась до 1566 года, когда постановки Блискапов были запрещены кальвинистами. До наших дней дошли только две из семи рукописей — Первого и Седьмого Блискапа.

Для того чтобы выяснить, содержат ли живописные изображения сцен из жизни Девы Марии (ее Радости) «воспоминания» о театральной воплощении брюссельских Блискапов, существовала ли связь между театральной практикой и живописной традицией и действительно ли художники в своих произведениях использовали сценические детали, необходимо сравнить, как представлены сцены Обручения Марии,

3 Аналогом является почитание Семи Скорбей, или Печалей, Богоматери. Распространению обоих сюжетов в значительной мере способствовало появившееся в первые десятилетия XIV века «Зерцало человеческого спасения» (*Speculum humanae salvationis*, между 1309 и 1324) где среди сорока двух глав находится глава «Семь Радостей и Семь Скорбей Марии». Оригинал написан на латыни в стихотворной форме. Автор произведения неизвестен. По одной из версий приписывается немецкому картезианскому монаху и теологу Лудольфу Саксонскому, по другой — доминиканскому монаху, написавшему этот труд в одном из монастырей на юге Германии.

4 Несмотря на название картины, на ней кроме сцен Семи радостей Марии изображены еще тринадцать, соответствующих событиям земной жизни Христа.

5 «<...> 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 один помост, на котором игра будет разыгрываться ежегодно» [20, р. 242].

Смерти и Вознесения Богоматери и Благовещения в евангельских, апокрифических и богословских текстах, в постановках Блискапов и в произведениях нидерландских художников XV–XVI веков.

Согласно тексту Эпилога в Седьмом Блискапе, «семь великих радостей, которые Мария, полная смирения, испытала на земле», составляли: Благовещение, Рождество, Поклонение волхвов, Обретение в храме, Воскресение Иисуса, Пятидесятница, Смерть и Вознесение Марии [12, р. 117]<sup>6</sup>.

В связи с обозначенной проблемой возникает вопрос влияния религиозных книг на художников, изображавших в своих произведениях сцены из жизни Христа и Богоматери, в том числе и Радости Марии, а также на тексты Страстных и Пасхальных действий, в том числе и на содержание брюссельских Блискапов. Согласно Эмилю Малю, «если художники довольно рано освободились от идей богословов, то они продолжали сохранять верность легендам. Именно из апокрифов они почерпнули почти все эпизоды из жизни Девы Марии. <...> книги и предания служили им источником вдохновения» [2, р. 335]. Малъ выделяет три апокрифические книги, с которыми было знакомо Средневековье, — Протоевангелие Иакова с Историей о рождестве Девы Марии и детстве Спасителя, Евангелие о рождении Благодатной Марии и считает, что именно из этих книг Винсент из Бове и Иаков Ворагинский заимствовали большинство апокрифических фактов.

Анализ текстов Первого и Седьмого Блискапов показывает, что их автор, оставшийся неизвестным, использовал Апокалипсис (Откровение Иоанна Богослова) 3:5, 20:13, 21:27; Послание к евреям святого апостола Павла 11:5; Книгу пророка Исаии 11:1; Песнь Песней Соломона 4:7, 6:3; Евангелие от Луки 1:28; 2:46; Евангелие от Иоанна 1:13, 19:26, 18:24; Деяния апостолов 9:5; Бытие 3:15, 27:28; Книгу пророка Даниила 14:32; Псалтирь, псалмы 109 и 113. Все цитаты из Библии взяты из Вульгаты<sup>7</sup>.

Исполнитель Пролога Седьмого Блискапа обращается к зрителям со следующей просьбой: «Надеюсь, поэта не будут винить, если не судить слишком критично. В значительной степени он следует Священному Писанию, но частично трудам ученых, излагает прекрасными

6 В отличие от произведений изобразительного искусства, посвященных Семи Радостям Богоматери, где представлены Посещение Марией Преподобной Елизаветы и Введение во храм, отдельный Блискап этим сценам не посвящен, но они входят в сюжет Первого Блискапа в качестве одного из эпизодов жизни Богоматери.

7 Вульгата — перевод Библии на латынь, выполненный Отцом церкви Иеронимом Стридонским, в Средние века считался наиболее достоверным переводом Слова Божьего.

словами, чтобы укрепить христианскую веру» [12, р. 70]. Упоминания Священного Писания и книг Ветхого Завета звучат и в репликах персонажей Первого и Седьмого Блискапов. Так, например, Адам, взывая к Богу, говорит: «О, всеправеднейший и всевышний Судия, услышь меня, Адама. Я думаю, что пришло время. В книгах написано, что нужно каяться в соответствии с тяжестью греха. Те, кто совершил смертный грех, как сказано в Священном Писании, в качестве наказания должны пребывать в месте покаяния и многие годы претерпевать боль» [12, р. 27]. Аллегорический персонаж Сокровенная Молитва на призыв Горького Несчастья помочь предкам, заточенным в аду, ходатайствуя за них перед Господом, отвечает: «Признаю, они много раз просили меня служить им. Об этом также написано в Псалмах и других книгах Моисея, Соломона и Давида» [12, р. 30]. Бог, посылая Гавриила к Марии говорит: «Гавриил, эта дева так радостно возблагодарила Меня и уверовала как в своего возлюбленного... Поэтому Я отдал ей Свое сердце. В Песне Соломона написано: “Она Моя возлюбленная подруга”, чтобы ты об этом не думал, “ибо освящена Мною”» [12, р. 63]<sup>8</sup>.

Известно, что Дирк Боутс, создавая в Лувене свою «Тайную вечерю», по контракту обязан был следовать инструкциям и советам двух теологов: Яна Варенакера и Эгидия де Байеля [17, р. 553]. Однако было бы сильным преувеличением считать, что на протяжении всего Средневековья и в более позднее время богословские книги оказывали непосредственное влияние на содержание религиозных картин, были для художников постоянным источником вдохновения и руководства, а такие книги, как «Библия бедных» (*Biblia Pauperum*) и «Зерцало человеческого спасения» (*Speculum humanae rescueis*), появившиеся в XIV веке, художники использовали в качестве образцов.

Лео ван Пуйвельде, рассматривая степень влияния богословских трактатов, различных «Размышлений» и «Зерцал», на содержание картин нидерландских художников в средневековый период, приходит к выводу, что «все эти книги вместе с проповедями, безусловно, формировали атмосферу, в которой художники создавали свои религиозные сцены, и иногда задавали сюжеты, но никогда конкретно не занимались композицией всей сцены или трактовкой деталей» [17, р. 554]. Новые

8 Однако в данном случае нужно отметить исключительно авторскую трактовку строк Песни Песней Соломона, поскольку стих, на который ссылается в этой сцене Бог, в тексте Песни не содержится.

иконографические формы, считает исследователь, также не были заимствованы из Италии. В качестве «важнейшего фактора инновации» ван Пуйвельде предлагает рассмотреть средневековую сцену: «...духовные игры в гораздо более интенсивной форме, чем назидательное чтение, создавали у художников атмосферу, в которой они могли лучше всего творить, и придавали им то, что я бы назвал эмоциональным тоном тех сюжетов, с которыми они имели дело. Мы даже можем сказать, что не раз постановки также навязывали сюжет и влияли на то, как они обращались со своими сюжетами, расставляли и одевали персонажей» [17, р. 558]. Не принимая во внимание некоторую категоричность этого суждения, нельзя не согласиться с влиянием мистериальной сцены на художников, как непосредственно участвовавших в постановках, так и посещавших представления в качестве зрителей. Заметим, многие художники, входившие в гильдию Св. Луки, были также членами палат редерейкеров<sup>9</sup>, и не только принимали участие в оформлении постановок Страстных и Пасхальных действ, но также выступали в качестве исполнителей клухтов на ярмарочной сцене и зиннеспелен на сцене ландювелов<sup>10</sup>.

Существуют многочисленные свидетельства, прежде всего в записях расходных книг и городских хрониках, участия художников в устройстве живых картин для религиозных процессий и Торжественных въездов, украшении улиц, оформлении сцены для театральных представлений. Так, например, Петер Кристус создал Древо Иисуса и изображение Иерусалима для представления в процессии. Сюда же можно отнести украшение улиц и залов художниками и установку живых картин, когда высокопоставленные особы проезжали по улицам: Гуго ван дер Гус и Йоос ван Вассенховен помогали в этом в 1467–1468 годах в Генте, Гуго ван дер Гус, Жак Даре и другие в 1468 году в Брюгге.

9 Палаты редерейкеров (нид. *rederijkerskamer*; *rederijkers* от лат. *rhetorica*, т. е. «искусство красноречия»; *kamer* — «комната», «палата») — любительские объединения горожан, где они занимались стихосложением и театральными постановками. Редерейкеры также принимали активное участие в организации городских праздничных мероприятий.

10 Клухт (нид. *klucht* — «шутка», «забава», «шванк») — нидерландский «фарс». Зиннеспелен (нид. *zinnespelen*, *sinnespelen* или *spele van zinne*) — жанровое определение пьес из репертуара театра редерейкеров с участием аллегорических персонажей, родственны моралите. Основное содержание зиннеспелен сводится к противостоянию человека силам зла. Большая часть зиннеспелен написана непосредственно для конкурсных состязаний палат редерейкеров. Ландювелы (нид. *Landjuweelen*, буквально «сокровища страны»; *land* — «страна», «край»; *juweel* — «драгоценность»; перен. «сокровище») — праздничные состязания палат редерейкеров из нескольких городов. Победители конкурсов получали призы (*juweelen*) — серебряные кубки, кувшины, блюда, статуэтки.

Ян ван Акен «помогал в организации живых картин в Хертогенбосе, в том числе в 1435–1436 годах. В том же году там была показана пьеса «Мария Египетская» и Ян ван Акен впоследствии создал аналогичную картину для собора Хертогенбоса» [17, р. 559].

Ван Пуйвельде отмечает, что некоторые картины Ганса Мемлинга «можно считать пластическим воплощением Страстей Христовых или одного Блискапа Девы Марии, которые разыгрывались на площадях наших фламандских городов» [18, р. 986]. Если свидетельства Вазари и Гвиччардини о том, что Мемлинг был учеником Рогера ван дер Вейдена и, следовательно, проживал в Брюсселе, верны, замечает исследователь, то ему было немногим более двадцати лет, когда Блискапы Марии исполнялись там ежегодно [16, р. 213]. Виллем Хендрик Букен в свою очередь обращает внимание на то, что на картине Мемлинга «Семь радостей Марии» изображены те же сюжеты, что упоминаются в прологе Седьмого Блискапа, за исключением «Обретения в храме», замененного «Бегством в Египет». В связи с этим обстоятельством он замечает: «...предполагается, что Мемлинг присутствовал на одном или нескольких представлениях Блискапов в Брюсселе и что это побудило его представить так много разных сцен из жизни Марии на стольких сценах, как бы каждую отдельно. Если это мнение верно, то в указанном отклонении от одного из сюжетов семи Блискапов следует рассматривать доказательство избирательного взгляда художника Мемлинга» [16, р. 213]. Выскажем предположение иного рода — подобная замена могла быть вызвана большей популярностью сюжета «Бегство в Египет» и/или выбором заказчика.

### ОБРУЧЕНИЕ МАРИИ

В «Золотой легенде» Иакова Ворагинского события, связанные с обручением Девы Марии и Иосифа, пересказываются следующим образом. Когда Марии исполнилось четырнадцать лет, священник объявил, что все девы, воспитывавшиеся при храме и достигшие брачного возраста, должны вернуться домой, чтобы законным образом сочетаться со своими мужьями. Все девы повиновались, и только Пречистая Дева Мария ответила, что не может так поступить, потому что родители по обету отдали ее в храм и потому что она сама посвятила Господу свое девство. Первосвященник был в затруднении. Он созвал иудейских старейшин и все единодушно решили испросить совета у Господа. Когда



1. Робер Кампен. *Обручение Девы Марии*. Около 1420–1430  
Дерево, масло. 77 × 88  
Музей Прадо, Мадрид

все усердно молились, и первосвященник стал вопрошать Господа, из Святая Святых раздался глас, возвестивший, что каждый неженатый человек, происходивший из колена Давидова, должен принести к алтарю деревянный жезл. Тот, чей жезл даст побег, на верхушку которого снизойдет Святой Дух в образе голубя, и есть жених, с которым должна обручиться Мария. Среди прочих был Иосиф из дома Давидова, но он посчитал, что не подобает мужу его лет брать в жены столь юную деву, и когда женихи принесли жезлы, он забрал свой обратно. Поскольку не произошло ничего, о чем объявил Божественный глас, первосвященник обратился к Господу во второй раз. Господь ответил, что тот, с кем должна обручиться Дева, не принес свой жезл. Тогда Иосиф, чья уловка была раскрыта, принес свой жезл, который тотчас дал цветущий побег и на вершину его сел голубь. Всем стало очевидно, что Мария должна обручиться с Иосифом. После обручения Иосиф отправился в Вифлеем, чтобы сделать необходимые приготовления к свадьбе, а Дева Мария с семью девами вернулась в Назарет в дом своих родителей [1, с. 286–287].



2. Робер Кампен, копия (возможно, выполнена его учеником). *Жизнь Святого Иосифа*. 1425. Фрагмент  
Дерево, масло. 64 × 203  
Церковь Святой Екатерины, Хогстратен



3. Рогир ван дер Вейден, приписывается. *Брак Марии и Иосифа*. Около 1450  
Фрагмент  
Дерево, масло. 128 × 104  
Собор Богоматери, Антверпен

В Первом Блискапе события представлены в той же последовательности, но есть отличия в деталях. Так, например, когда священник молится Богу, чтобы получить ответ, оставить Марию в храме или отправить домой, из Святая Святых не раздается глас, а появляется Ангел со словами: «Епископ, послушай, что я скажу: все, кто принадлежит к роду Давида, пусть принесут без пререканий сухие ветки (*droege roeden*), и чья ветка расцветет, тому будет оказана супружеская забота о Марии. Поспеш!» [12, р. 57]. Ангел не говорит о том, что на верхушку «ветки» должен снизойти Святой Дух в образе голубя, речь идет только о том, что посох расцветет. Когда же выясняется, что «сухие ветки» не зацвели, священник обращается не к Господу, а к Иосифу, призывая его «быть послушным, как подобает, не стыдиться и поднять свою ветку» [12, р. 62].

В тексте Первого Блискапа и на картинах нидерландских художников сцена Обручения Марии и Иосифа, за некоторыми отклонениями, представлена почти так же, как она пересказывается в апокрифических Евангелиях и «Золотой легенде» Иакова Ворагинского.

Мнения нидерландских историков искусства и историков литературы по поводу влияния сценической версии этого сюжета — театральных постановок в целом или непосредственно Первого Блискапа — на произведения нидерландских художников расходятся. Лео ван Пуйвельде, рассуждая о возможном влиянии театральных постановок на изображение сюжета «Обручения Марии» в живописи, выделяет три основные, с его точки зрения, картины: «Обручение Девы Марии» Робера Кампена (1420-е, Музей Прадо, Мадрид), «Брак Марии и Иосифа», приписываемый Рогиру ван дер Вейдену (около 1450, Собор Богоматери, Антверпен) и «Жизнь Святого Иосифа» (1425, Церковь Святой Екатерины, Хогстратен), включающую различные эпизоды, среди которых и сцена Обручения Марии и Иосифа.

На картине Робера Кампена «Обручение Девы Марии» (ил. 1) представлены две сцены: в правой части собственно Обручение, изображенное на фоне церковного портала, в левой — строение в виде ротонды с куполообразной крышей, округлыми арками, витражами, колоннами, украшенными фигурными капителями, внутри которого находятся женихи и священник, возносящий молитву у алтаря. Сцена Обручения Марии на картине «Жизнь Святого Иосифа» (ил. 2) в целом созвучна общей композиции «Обручения Марии», но значительно отличается деталями. На картине «Брак Марии и Иосифа», приписываемой Рогиру ван дер Вейдену (ил. 3), события, составляющие содержание сцены Обручения Марии и Иосифа изображены не в двух отдельных частях, а внутри и перед порталом готического собора.

Ван Пуйвельде отмечает, что изображение сюжета у этих художников в основном ничем не отличается от итальянских мастеров, таких как Джотто, Тадео Гадди, Фра Анджелико, которые точно следовали легенде и ничего не добавляли. Однако нидерландские художники, замечает исследователь, привнесли в трактовку легенды детали, отсутствующие у итальянцев. Так, на картине Робера Кампена один из претендентов словно хочет силой отобрать у Иосифа прут, а другие издеваются над ним. На картине Рогира ван дер Вейдена Иосиф окружен и, робко прислонившись к колонне, пытается спрятать прут под верхней одеждой, однако один из претендентов поднял одежду и обнажил цветущий прут Иосифа. Ван Пуйвельде считает, что изображенная подобным образом сцена Обручения Марии и Иосифа у нидерландцев становится настоящим театральным представлением и высказывает предположение, что «все такие драматические и юмористические

детали художникам было бы трудно внедрить в свое искусство, если бы у них не было возможности их где-либо увидеть. Что ж, у них была масса возможностей сделать это в представлениях духовных игр. <...> и можно даже указать на игры, сюжетом которых является исключительно брак Марии» [17, р. 565]. С точки зрения ван Пуйвельде живописцы не обращались к апокрифическим книгам в поисках сюжетов или форм для сюжетов, но «именно игры (т.е. театральные постановки. — И. К.) познакомили художников с этой легендой, и, несомненно, именно они навязали им особую трактовку сюжета, характерную для старонидерландских изображений брака Марии» [16, р. 181]. Ван Пуйвельде также предполагает, что Рогир ван дер Вейден, находясь в Брюсселе между 1439 и 1448 годами, участвовал в ежегодном Оммеганге в качестве городского художника и «должен был видеть постановки Блискапов. В пьесе также речь идет о собрании соперников в храме; первосвященник также является «епископом», как он изображен на картине; там Иосиф тоже отходит на второй план, а когда замечают, что он пытается спрятать свой прут, его укоряют» [17, р. 566]<sup>11</sup>.

Виллем Букен, напротив, считает, что сцена Обручения Марии была популярной темой в средневековой живописи, «поэтому нет необходимости предполагать прямое влияние исполнения Первого Блискапа на это изображение» [4, р. 58], и отмечает, что в изображениях сюжета Обручения Марии на картинах Рогира ван дер Вейдена, Робера Кампена, Мастера Тибуртинской Сивиллы («Обручение Девы Марии», 1450, Художественный музей, Филадельфия), Мастера Св. Гудулы<sup>12</sup> можно найти многие детали, о которых рассказывается в «Золотой легенде» Иакова Ворагинского. Манеру, в которой эта сцена представлена на картине Мастера видения Св. Гудулы, Букен характеризует следующим образом: «...это во всех отношениях сцена бургундского великолепия,

11 Нужно заметить, что предположение ван Пуйвельде о том, что Блискапы разыгрывались в течение всего периода пребывания Рогира ван дер Вейдена в Брюсселе, неверно. Большинство исследователей склоняются к тому, что Блискапы стали разыгрываться с 1448 года, а, значит, художник мог видеть только Первый Блискап, содержащий сцену Обручения Марии и Иосифа.

12 Сохранились две картины Мастера видения Св. Гудулы: «Брак Марии и Иосифа» (1480-е, Музей монастыря Св. Екатерины, Утрехт); «Обручение Девы Марии» (после 1470 — до 1490, Королевские музеи изящных искусств Бельгии, Брюссель). Однако Букен, указывая на картину Мастера видения Св. Гудулы, не уточняет, где она находится. Описание картины, которое он приводит, не соответствует изображениям на двух указанных картинах.

как в самоуверенных, богато одетых претендентах с иссохшими прутьями, так и в старом Иосифе, изящным жестом протягивающем руку Марии. Простоту Первого Блискапа здесь трудно найти» [4, р. 58].

Историк искусства Карл Смитс по поводу изображения сюжета Обручение Марии на картине Рогира ван дер Вейдена замечает: «В какой степени можно говорить здесь о сценическом влиянии, всегда будет трудно определить» [19, р. 43]. В качестве подтверждения своих сомнений он указывает на картину «Обручение Марии» Робера Кампена, где изображены епископ, молящийся с несколькими священниками о Божьем озарении, спор претендентов (без прутьев в руках) и центральное событие — Обручение Марии. По мнению исследователя, «можно было бы сказать, что она является иллюстрацией Первого Блискапа (стих 1810–1826), но первосвященник, называемый епископом, и прятанье жезла под одеждой Иосифа также упоминаются в литературе» [19, р. 42]. Вызывает сомнение у Смитса и влияние Первого Блискапа на изображение сцены Обручения Марии на картине «Жизнь Святого Иосифа» из церкви Хогстратена, поскольку Иосиф здесь, считает исследователь, имеет беспомощный вид.

Обратим внимание на одну деталь, оставленную исследователями без внимания. Сцена «Обручение Марии» в произведениях нидерландских художников, как правило, изображается перед церковным порталом. Так она представлена, например, у Рогира ван дер Вейдена, Робера Кампена, Мастера видения Св. Гудулы, на картине «Жизнь Св. Иосифа», приписываемой ученику Робера Кампена, на двух створках Алтаря Салуццо, приписываемых Валентину ван Орлею (Алтарь Салуццо, окол. 1500–1510, Музей города Брюсселя). Эта деталь, со временем ставшая традиционной для изображения сцены Обручения Марии, не связана с театральной традицией. В Средние века, как отмечает немецкий историк искусства Ганс-Герхард Эверс, юридическая церемония бракосочетания и таинство брака принадлежали миру образов, что объясняет появление «до сих пор часто используемого названия “ворота для новобрачных”, поскольку в больших церквях, где имелось несколько порталов, определенные торжественные церемонии совершались перед отдельными порталами. Отсюда и традиция, зафиксированная на картинах XV и XVI веков <...> где бракосочетание Марии и Иосифа происходит перед порталом, расположенным на заднем плане. Это не архитектурный фон, а воспроизведение юридической формы» [8, S. 178].

Однако, несмотря на установившуюся традицию, встречаются разного рода исключения. Так, на картине «Обручение Марии» Мастера жизни Марии (около 1450, Государственные коллекции живописи Бава-рии) сцена Обручения представлена не перед церковным порталом, а внутри церкви перед алтарем, на картине Мастера Тибуртинской Сивиллы — под арочным сводом, на картине Бернарда ван Орлея «Брак Марии» (1513, Национальная художественная галерея, Вашингтон; ил. 4) обручение Марии и Иосифа происходит перед затейливо украшенным порталом декоративного строения, лишь отдаленно напоминающего здание церкви. Важно заметить, что Бернард ван Орлей, брюссельский художник, многие годы был не только членом гильдии святого Луки, но и городским художником, поэтому он не мог оставаться безучастным к постановкам Блискапов и совершенно точно видел ежегодные представления Радостей Марии. Учитывая это обстоятельство, возникает большой соблазн найти в картинах ван Орлея, изображающих сцены на библейские сюжеты, и прежде всего из жизни Богородицы, непосредственные отзвуки постановок Блискапов. Такой подход заведомо неверный, если искать в его произведениях прямое копирование оформления сцены Блискапов, но и утверждать, что в них совершенно не сохранилось никаких следов и отзвуков театральных постановок, также было бы неверно. Сравнивая картины Бернарда ван Орлея на религиозные сюжеты, нельзя не заметить похожие и повторяющиеся архитектурные и декоративные элементы различных строений. Так, например, очертания портала, на фоне которого он расположил участников сцены Обручения Марии и общая композиция этой сцены созвучны структурным и декоративным элементам строения, внутри которого ван Орлей поместил персонажей на своей картине «Христос среди учителей» (около 1513, Национальная галерея искусств, Вашингтон), а два строения на центральной панели триптиха «Алтарь святых Фомы и Матфея» (между 1510–1520, Музей истории искусства, Вена; ил. 5) своей конструкцией напоминают «домики» мистериальной сцены. Таким образом, структура и декоративные элементы строений, запечатленных на этих картинах, дают основание поставить вопрос о влиянии, в той или иной степени, сцены Блискапов на некоторые произведения художника.

Особый интерес с точки зрения связи нидерландского изобразительного искусства с постановками Радостей Марии на сцене Блискапов, на наш взгляд, представляет раскрашенная гравюра «Брак Марии



4. Бернард ван Орлей  
*Брак Марии*. 1513  
Дерево, масло.  
55,5 × 34  
Национальная галерея  
искусств, Вашингтон



5. Бернард ван Орлей. *Алтарь святых  
Фомы и Матфея*. Между 1510 и 1520  
Фрагмент  
Дерево, масло. 140 × 180  
Музей истории искусств, Вена

и Иосифа» Якоба Корнелиса ван Остсанена (1530, *Малые Страсти (Stomme Passie)*, Рейксмузеум, Амстердам; ил. 6). На ней сцена Обручения Марии и Иосифа изображена на светлом фоне, в ней участвуют только пять персонажей, но примечательно, что «цветущая ветка» в руке Иосифа здесь превратилась в длинный зеленый стебель, увенчанный красным цветком. Примечательна эта деталь в связи с тем, что подобную «ветвь», только с белым цветком, можно видеть на одной из иллюстраций рукописи Валансьенской мистерии *Страстей* (1577), автором которой является художник Юбер Кайо, принимавший участие в представлении Мистерии *Страстей* в 1547 году, а спустя тридцать лет по поручению городского совета Валансьена иллюстрировал рукопись. Таким образом, все иллюстрации рукописи двадцатипятидневной игры, созданные Кайо, имеют прямое отношение к постановочной практике мистерийного театра<sup>13</sup>. На рисунке Юбера Кайо к третьему дню игры (Валансьенская мистерия *Страстей*, 1577, Национальная библиотека Франции, Париж,



6. Якоб Корнелис ван Остсанен  
*Брак Марии и Иосифа*. *Малые Страсти (Stomme Passie)*. 1530  
Раскрашенная гравюра. 10,8 × 8,1  
Рейксмузеум, Амстердам



7. Юбер Кайо. *Обручение Марии*. 1577  
Миниатюра из рукописи: *Le mistere  
par personnaiges de la vie, passion,  
mort, resurrection et assention de  
Nostre Seigneur Jesus Christ, en 25  
journees...* Фрагмент  
Национальная библиотека Франции,  
Париж, Ms. Rothschild 3010 (1073 d)  
[I, 7, 3 (armoire VI bas)]

Ms. Rothschild 3010 (1073 d) [I, 7, 3 (armoire VI bas)]; ил. 7) сцена Обручения Марии и Иосифа происходит внутри беседки, к которой ведут три полукруглые ступени, на ее крыше стилизованный небольшой купол, указывающий на то, что действие происходит в церкви. Внутри беседки Священник соединяет руки Марии и Иосифа, рядом с Марией стоит женщина, а с двух сторон беседки стоят женихи с поднятыми вверх длинными прямыми палками, в то время как Иосиф держит в левой руке длинный зеленый «стебель» с белым цветком.

13 Несмотря на то что рукопись Валансьенской мистерии *Страстей* написана на французском языке и город Валансьен в настоящее время располагается на севере Франции (регион О-де-Франс), в Средние века он был центром графства Эно (или Геннегау), которое в XV–XVI веках являлось одной из семнадцати провинций исторических Нидерландов. Подобное обстоятельство свидетельствует об общей с брюссельскими постановками театральной традиции.

### СМЕРТЬ И ВОЗНЕСЕНИЕ МАРИИ

Анализ содержания Седьмого Блискапа свидетельствует о том, что автор опирался на Библию, и несмотря на то, что в ней ничего не сказано собственно о Смерти и Вознесении Марии, в Седьмом Блискапе можно найти отсылки к тексту Священного Писания — воспоминание Девы Марии о словах Иисуса, произнесенных на кресте, в которых он возлагал на Иоанна заботу о Богоматери, неверие Фомы, намеки на персонажей Ветхого Завета, упоминание Книги Бытия, Песни Песней и Псалмов. Можно предположить, что автор опирался и на апокрифы, например, такие как «Исход Марии Девы» Псевдо-Мелитона Сардийского (конец V — начало VI века), «Святого Иоанна Богослова сказание об Успении Святой Богородицы» (конец V или начало VI века), а также на текст универсальной энциклопедии Винсента из Бове «Зерцало великое» (*Speculum majus*), а именно, на третью часть этого труда — «Зерцало историческое» (*Speculum historiale*, кн. VII, гл. LXXV), и на «Золотую легенду» Иакова Ворагинского. Созданные в XIII веке, они, в свою очередь, основывались на греческом апокрифе «Об Успении Пресвятой Девы Марии» (*De transitu beatae Mariae virginis*), широко распространенном в V веке и позднее переведенном на латынь. Уже в XIII веке «Зерцало историческое» было переведено на фламандский язык, в XV веке была переведена на нидерландский язык «Золотая легенда», получив название «Страсти» (*Passionaal*). Сравнение содержания сцен Смерти и Вознесения Богоматери в тексте «Золотой легенды» и тексте Седьмого Блискапа обнаруживает, что автор Блискапов более всего опирался именно на это произведение.

В главе СХІХ «Золотой легенды» Иакова Ворагинского, посвященной Смерти и Вознесению Богоматери, рассказывается, как Мария затосковала по своему сыну и к ней с небес спустился ангел с известием о приближающейся смерти Марии и принес из рая пальмовую ветвь, которую нужно было нести перед ее похоронной процессией. Мария просила о двух милостях: увидеть перед смертью апостолов и чтобы ее душа, покидая тело, не встретила дьявола. Иоанн, проповедовавший в Эфесе, был перенесен в облаке к дому Богоматери, затем также на облаках к дому Марии прибыли другие апостолы (кроме Фомы). Мария просила Иоанна после своей смерти позаботиться о ее теле, потому что она слышала, как евреи замыслили бросить ее тело в огонь. В смертный час Богоматери к ее одру пришел Иисус с сонмом ангелов, патриархами, мучениками и исповедниками, принял душу Марии

и поднялся с ней на небо. Он велел апостолам перенести тело Богоматери в долину Иосафата, положить в новую гробницу и ожидать его три дня. Затем пришли три девы, чтобы омыть тело Марии и подготовить его к погребению. Иоанн просил Петра, чтобы тот нес пальмовую ветвь впереди похоронной процессии, но тот настоял, чтобы ее нес Иоанн. Затем апостолы с пением несли тело к могиле. Господь окутал облаком похоронную процессию, чтобы никто не мог видеть шествие, но слышны были только голоса апостолов. Привлеченные пением и музыкой, из города вышли люди. Первосвященник, увидев похоронную процессию, приблизился к носилкам и простер руки к одру, чтобы опрокинуть его и повергнуть наземь, но обе руки его «сделались сухими» и пристали к носилкам, так что он повис на них, стеноя от невыносимых страданий. Парившие в облаках ангелы, тотчас поразили слепотой всю толпу. Первосвященник просил Петра не оставлять его среди мучений. Петр ответил ему, что тот избавится от страданий, если поверит в Господа и Богоматерь. Когда Первосвященник произносил слова веры в Христа, его руки освободились, но оставались сухими до плеч. Петр велел ему прикоснуться устами к носилкам и еще раз произнести слова веры. После того как Первосвященник это выполнил, он тотчас исцелился. Петр велел ему принять пальмовую ветвь из рук Иоанна и возложить ее на ослепшую толпу, каждый, кто уверует, прозреет, кто не уверует, ослепнет навеки. Апостолы беспрепятственно пришли к гробнице, положили в нее тело Марии и сели рядом. На третий день перед ними предстал Христос со множеством ангелов. Он спросил у апостолов, какой милости и чести достойна его Родительница и они ответили, что она достойна того, чтобы он воскресил тело Марии и поместил ее в вечности рядом с собой. Архангел Михаил представил душу Марии пред ликом Господа, тогда Спаситель призвал Марию подняться, тотчас душа Марии вернулась в тело и оно, восстав из гроба, было принято в небесный чертог. Фома, который не был с апостолами, вернувшись, отказался поверить в то, что произошло. Тогда с неба ему был послан пояс Богоматери в доказательство того, что она вознеслась на небо во плоти. Рассказ о событиях Успения и Вознесения Девы Марии Иаков Ворагинский завершает пояснением: «Все вышеизложенное — апокриф, о котором Иероним пишет в послании к Павле и Евстихии, но многое из рассказанного заслуживает доверия» [1, р. 194].

Седьмой Блискап, посвященный Смерти и Вознесению Девы Марии, по сути, является драматической интерпретацией апокрифа.

В него включены практически все основные события, о которых рассказывается в «Золотой легенде», но есть и изменения, продиктованные прежде всего условиями театральной постановки. Так, в тексте Седьмого Блискапа нет указаний на окружение апостолов облаком во время похоронной процессии, кроме Первосвященника на носилки с гробом Богородицы нападет и Старейшина, нет «ослепшей толпы», и ангелы в небе не появляются над похоронной процессией. Отличается текст Седьмого Блискапа от «Золотой легенды» также введением ряда сцен, необходимых для развития сценического действия. Среди них — появление иудейского Старейшины, сцена, где Бог посылает архангела Гавриила к Марии сообщить о ее скорой кончине, проповедь Иоанна в Эфесе, которую он произносил перед двумя горожанами и одной горожанкой, сцена у дома Богородицы между двумя чертями, пришедшими за душой Богородицы и архангелом Михаилом, охранявшим вход в дом Марии, а также сцены, представляющие собой свободную драматизацию эпизодов «Золотой легенды». К ним можно отнести один из самых трогательных моментов Седьмого Блискапа — сцену у смертного ложа Богородицы и принятие ее души Богом. Эта сцена является авторской интерпретацией одного из фактов Священной Истории, но в то же время она тесно связана с последующими сценами: омовением тела Марии и отправлением похоронной процессии.

Лео ван Пуывельде, рассуждая о влиянии постановок Блискапов на изображения нидерландских художников XV–XVI веков, считает, что «можно установить точное сходство между Седьмым Блискапом Марии и сценами Погребения и Вознесения Марии, написанными учеником Альбрехта Боутса и Альбрехтом Боутсом<sup>14</sup>. Гораздо больше об этом событии можно прочитать в «Золотой легенде» и в «Страстях», которые являются ее нидерландской переработкой. Однако поразительно то, что многочисленные детали, которые присутствуют в пьесе, но отсутствуют в повествовании, заимствованы нашими художниками» [17, р. 566].

На картине «Вознесение Девы Марии», приписываемой ван Пуывельде ученику Альбрехта Боутса (около 1500–1510, Королевские музеи изящных искусств Бельгии, Брюссель; ил. 8), с двух сторон открытой пустой гробницы, расположенной на переднем плане, стоят изумленные апостолы, над ними в сияющей мандорле возносится Дева



**8.** Альбрехт Боутс, ученик или последователь. *Вознесение Девы Марии* Около 1500–1510 Дерево, масло. 187,5 × 130 Королевские музеи изящных искусств, Брюссель



**9.** Альбрехт Боутс. Триптих *Вознесение Девы Марии* Около 1495. Фрагмент Дерево, масло. 154 × 185 Королевские музеи изящных искусств, Брюссель



**10.** Мастер Якова IV Шотландского *Смерть Девы Марии* Часослов Спинолы Около 1510–1520 Миниатюра Фрагмент Музей Гетти, Лос-Анджелес, Ms. Ludwig IX 18 (83. ML.114), fol. 148v

Мария, на заднем плане изображена похоронная процессия, в которой апостолы несут гроб Богородицы. Исследователь обращает внимание на то, что на Петре та же мантия, в которую он облачен в изображенной на заднем плане похоронной процессии, а Иоанн, стоящий на коленях по другую сторону могилы и облаченный в далматик, все еще держит в руке пальмовую ветвь, которую он несет в этой процессии. Четыре апостола несут на плечах гроб Богородицы, покрытый саваном. Позади процессии на дороге лежат несколько евреев. В «Золотой легенде» на процессию нападает толпа, в тексте Седьмого Блискапа только

14 Макс Фридендер обе картины приписывает Дирку Боутсу. См.: [9, С. 67].

Подеста (*Potestaet*), Старейшина (*Douwere*), Первый Еврей (*Iste Jode*) и Второй Еврей (*Ilde Jode*). На картине также не видим «толпу», лишь четыре еврея лежат поверженные позади похоронной процессии. Согласно «Золотой легенде», только Первосвященник кладет руки на гроб, в тексте Седьмого Блискапа двое — Подеста и Старейшина — схватили погребальный покров и оба почувствовали, как их руки обожглись и прилипли к савану. На картине, вопреки тому, что рассказано об этом эпизоде в легенде и в тексте Седьмого Блискапа, с погребального покрова свисают кисти рук и никто из нападавших рядом с гробом не изображен. Ван Пуйвельде настаивает, что «все мелочи, которые можно найти на картине, вместе взятые, ясно свидетельствуют о том, что автор Погребения и Смерти Марии наверняка видел представление Седьмого Блискапа» [17, р. 567].

Исследователь обращает внимание на то, что при общей схожести изображений двух картин «Вознесение Девы Марии» есть между ними и различия: на центральной панели триптиха (Альбрехт Боутс, Триптих Вознесение Марии, около 1495, Королевские музеи изящных искусств Бельгии, Брюссель; ил. 9) в изображении сцены похоронной процессии на саване, покрывающем гроб Богородицы, нет «высохших рук», как нет и евреев, лежащих на земле позади процессии, они заменены группой плачущих святых жен. С точки зрения Лео ван Пуйвельде, автор триптиха не видел Седьмого Блискапа, поэтому не понял значение рук на саване и не стал их изображать, по этой же причине он заменил евреев, лишившихся кистей рук, лежащих на земле позади процессии, на скорбящих святых жен.

Однако Виллем Хендрик Букен считает, что «мотив “зацепившихся рук” <...> не может рассматриваться как доказательство присутствия Альберта Боутса на показе Седьмого Блискапа, а является еще одной чертой, заимствованной из «Золотой легенды» [4, р. 61]. На подобное возражение можно заметить, что в «Золотой легенде» речь идет об «иссохших руках», а не о кистях рук, оставшихся на саване, как это изображено на картине «Вознесение Девы Марии», приписываемой ван Пуйвельде ученику Альбрехта Боутса. Виллем Букен, безусловно, прав, указывая на заимствования из «любимой книги Средневековья», добавим к этому и следование иконографической традиции в изображении той или иной сцены, но любое заимствование и следование традиции в своем воплощении обретает конкретные детали — подробности, источником которых могли служить в том числе и театральные постановки.

Именно это, как нам представляется, имел в виду Лео ван Пуйвельде, рассуждая о значении рук на саване, изображенных на картине «Вознесение Девы Марии», приписываемой им ученику Альбрехта Боутса и отсутствующих на триптихе самого Альбрехта Боутса. Изображение кистей рук на погребальном покрове в похоронной процессии Богородицы встречается и на миниатюрах Часословов, иллюстрирующих сцену Вознесения Марии, как, например на миниатюре из Часослова Спинолы (Мастер Якова IV Шотландского, Смерть Девы Марии, Часослов Спинолы, около 1510–1520, Музей Гетти, Лос-Анджелес; ил. 10).

Обратим внимание на то, что в рукописи Седьмого Блискапа сцена похоронной процессии прерывается буквально на полуслове. Первосвященник, Старейшина и Один Еврей, прикоснувшись к гробу, не могут оторвать от него руки, ставшие «суше коры дерева», о чем они сообщают, взывая о помощи. Первый Горожанин призывает остальных не подходить близко к гробу Богородицы [12, р. 111]. Дальнейший текст, примерно 350 стихов, отсутствует, до заключительных слов реплики Ангела, который просит Фому рассказать другим о чуде Вознесения Богородицы.

Историки средневековой нидерландской литературы Виллем Койпер и Роб Ресорт, подготовившие научное издание рукописей двух Блискапов, предполагают, что в отсутствующей части события разворачивались согласно тексту «Золотой легенды» [12, р. 111]. И хотя это предположение они ничем не подкрепляют, оно вполне обосновано с точки зрения использования рассказов из «Золотой легенды» в других сценах Блискапов. Тем не менее, как именно происходило Вознесение Марии в утраченном фрагменте текста и, соответственно, в постановке Седьмого Блискапа, нам неизвестно.

Несмотря на то что сцены похоронной процессии и Вознесения Девы Марии представлены в некоторых произведениях нидерландских художников XV–XVI веков, из-за отсутствия этих сцен в тексте Седьмого Блискапа (частичного — похоронная процессия и полного — Вознесение Марии) невозможно провести сравнительный анализ для выявления вероятности влияния постановки Блискапов на изображения. Но Лео ван Пуйвельде принадлежит чрезвычайно важное наблюдение, он указывает на то, что изображенные на картине могила (*graff*), носилки (*de bare*), пальмовая ветвь (*palmrise*), мантия (*koormantel*), саван (*tlycleet*), «руки» (*handen*) фигурируют в списке реквизита (*gereedschap*), помещенном в конце текста рукописи Седьмого Блискапа [13, р. LXXXVI]. Добавим, что в этом списке указаны также «платье и пояс Марии» (*Mariams*

*cleeders en gordel*), а на заднем плане картины изображен Фома, получающий пояс Богоматери из рук ангела.

Лео ван Пуйвельде и Виллем Букен, уделяя основное внимание сцене Погребения Богоматери, лишь коротко останавливаются на изображениях сцены у смертного одра Богоматери. Между тем изображение Смерти Девы Марии в произведениях нидерландских художников XV–XVI веков содержит «говорящие» детали, гораздо больше вдохновляющие на сопоставление живописных композиций и сценической версии текста Седьмого Блискапа.

Собственно, сцена Смерти Богоматери в Седьмом Блискапе, без предшествующих и последующих событий, происходит следующим образом. Мария после прибытия апостолов сообщает им, что час ее смерти близок: «Как сообщило мне мое Дитя, мне следует подготовиться. Поэтому было бы хорошо, если бы вы в благочестивой любви уложили меня на мою постель. Необходимо, чтобы я приготовилась к тому времени, когда мое Дитя призовет меня». Иоанн обращается к апостолам с просьбой уложить Богоматерь на кровать. Иоанн, Петр и Павел произносят хвалу «смирной госпоже», «розе без шипов», «матери и Деве». Затем, согласно ремарке, звучит музыка и апостолы погружаются в молитву. Тем временем появляется Люцифер и посылает двух чертей за душой Марии, но архангел Михаил, охраняющий вход в Дом Марии, их прогоняет. Затем снова звучит музыка и, согласно ремарке, «Бог говорит сверху или снизу, как пожелаете, своему небесному воинству». Бог: «Мученики, ангелы, патриархи, девы и вы, святые, придите и помогите Мне в исполнении того, что Мне угодно превыше всего, чтобы укрепить христианскую веру, Я охвачен пылким желанием привести сюда Мою Мать, чистую Деву». Затем Богоматерь обращается к апостолам с просьбой приготовить пальмовую ветвь, которую понесут перед ее гробом, согласно воле Бога, и говорит, что ее конец близок, она слышит как поют ангелы (Мария: «Сверху я слышала хвалу мне, возвещаемую всеми благословенными устами. Я также слышу, как ангелы поют и играют так мелодично, что моей душе скорбно оставаться здесь еще какое-то время»). Бог призывает Марию, она отвечает, что слышит его голос, прощается с каждым из апостолов и в заключение произносит: «Прощайте, друзья мои. Никогда еще я не испытывала такой великой радости. Мой дух хочет уйти». После чего ремарка: «Здесь она умирает». Иоанн призывает апостолов не плакать, чтобы иудеи не сказали, что они делают то, что запрещают другим. Затем, согласно ремарке, «апостолы

преклоняют колени, как будто произносят молитву...», последующие две строки ремарки и 11 стихов текста прочитать невозможно, поскольку текст рукописи испорчен каким-то реагентом. После этой поврежденной части слова Бога: «Приветствую тебя, благословенная избранница, которая, к печали дьявола, своей добродетелью удостоилась благодати, чтобы Я родился от тебя для того, чтобы искупить заблудших. Приветствую Тебя, радость Моя. В своем прекрасном и девственном теле, о прекрасная, чистая дева, ты носила Всемогущего, пришедшего в мир. Поэтому радуйся, ибо всё, что Я когда-либо сотворил, великое и малое, радуется тебе. Приветствую тебя, Моя единственная избранница!» [12, pp. 100–103]. Последующие три строки полностью исчезли из-за реагента, оставив разводы красного цвета, а это свидетельствует о том, что они содержали сценические указания.

Таким образом, из текста рукописи сложно составить ясное представление о том, как именно происходило принятие Богом души Марии, а значит, говорить в данном случае о влиянии постановки Седьмого Блискапа на некоторые изображения Успения Марии, где Иисус принимает душу Богоматери, весьма сложно. Применить сравнительный анализ, как и в случае со сценами похоронной процессии и Вознесения Марии (правда, уже по несколько иной причине), проблематично, но можно рассмотреть отдельные, с нашей точки зрения, «говорящие» детали, встречающиеся на некоторых изображениях сцены Смерти Марии в произведениях нидерландских художников XV–XVI веков. Другими словами, осуществить «обратный перевод», то есть перевести с иконографического на сценический язык.

На картинах, изображающих сцену Смерти Богоматери, присутствуют многие детали, не упоминавшиеся ни в Святом Писании, ни в апокрифах, ни в репликах персонажей или ремарках Седьмого Блискапа, где, например, ничего не сказано о свече в руках Марии, о том, что Петр окропляет Богоматерь святой водой, а один из апостолов держит в руках кадило, ничего не сказано также о том, во что одеты персонажи, и о многих других подробностях, представленных в произведениях образительного искусства. В качестве примера можно привести картины Петруса Кристуса «Смерть Девы Марии» (1460–1465), последователя Гуго ван дер Гуса «Смерть Богоматери» (1480–1490), Мастера Амстердамской смерти Марии «Смерть Богоматери» (около 1500), центральную панель триптиха Йоса ван Клеве «Смерть Девы Марии» (1515). В произведениях этих художников можно видеть более или менее активное движение

и действия апостолов, собравшихся у ложа Богоматери в час ее смерти, совершаемые ими церковные церемонии: пока одни из них преклоняют колени в молитве перед ложем Богоматери, замирают в печали, сосредоточены на чтении «святых книг», другие заняты с курильницей, подносят сосуд со святой водой, Петр окропляет Марию святой водой, Иоанн вкладывает в руки Богоматери свечу. Подобная суэта, скорее, отражает поведение людей во время подготовки похоронного обряда, а не реалии сценической постановки.

Гораздо меньше действий совершают апостолы на полиптихе Бернарда ван Орлея «Смерть Девы Марии» (около 1520), где они в основном погружены в печаль и заняты чтением книг, а на полиптихе из Национального музея Эворы «Жизнь Богоматери» (около 1500) и на картине Гуго ван дер Гуса «Смерть Девы Марии» (1470-е, Музей Грунинге, Брюгге) апостолы, находящиеся у смертного ложа Марии, скорбят, отринув суету. Не видим здесь ни кадила, ни сосуда для святой воды, ни кисти для благословения, только книгу и свечу: на полиптихе из Эворы — книга в руках у Святого Петра, свеча вставлена в руки Богоматери, на картине Ван дер Гуса закрытую книгу видим у ног одного из апостолов, свечу в руках Святого Петра. Такое поведение апостолов гораздо больше соответствует общему содержанию сцены Смерти Марии в рукописи Седьмого Блискапа.

Примечательно, что число апостолов на картинах разнится. С учетом отсутствующего во время Смерти Девы Марии апостола Фомы их должно быть одиннадцать, но на полиптихе Бернарда ван Орлея четырнадцать персонажей, на других указанных выше картинах — двенадцать, и только на полиптихе из Эворы у смертного одра Девы Марии присутствует одиннадцать апостолов.

В. Букен, рассуждая о возможности влияния постановки Седьмого Блискапа на живопись нидерландских художников, своеобразно трактует наличие или отсутствие в их произведениях отдельных деталей. Так, например, он замечает: «Мотив кисти для святой воды и кадила отсутствует у Ван дер Гуса, но появляется в триптихе “Смертное ложе Марии” Йоса ван Клеве из Старой пинакотeki в Мюнхене. Поскольку в список реквизита представления, состоявшегося в 1559 году, не включены кисть для святой воды и кадила, влияние сцены на творчество Клеве, на мой взгляд, маловероятно» [4, р. 60].

На некоторых изображениях сюжета Смерти Марии встречается одна деталь, имеющая, с нашей точки зрения, непосредственное отно-

шение к проблеме влияния постановок Блискапов на произведения нидерландских художников. На картине Петруса Кристуса «Смерть Девы Марии» (1460–1465, Музей искусств Тимкен, Сан-Диего; ил. 11) под сводом балдахина смертного ложа Богоматери изображен парящий в окружении ангелов Бог-Отец, встречающий несомую ангелами душу Девы Марии. На картине Гуго ван дер Гуса «Смерть Марии» (1470-е, Музей Грунинге, Брюгге; ил. 12) в медальоне, помещенном в изголовье кровати, на которой лежит Богоматерь, и занимающем почти треть часть картины, представлен Христос в окружении двух ангелов. На центральной части «Алтаря Смерти Девы Марии» Бернарда ван Орлея (около 1520, Музей и Архив Общественного центра социального обеспечения, Брюссель; ил. 13) в изголовье смертного ложа Богоматери видим многофигурное изображение: на парящем облаке в окружении ангелов, молитвенно сложив руки поднимается Дева Мария, над ней, в золотой мандорле, восседают на троне Бог-Отец, Бог-Сын, Бог-Дух Святой. На фрагменте из Полиптиха «Жизнь Богоматери» (неизвестный художник, около 1500, Национальный музей, Эвора; ил. 14) также в изголовье одра Богоматери видим изображение Богоматери в окружении четырех ангелов, помещенное в мандорлу. Подобным образом — в мандорле — предстает Дева Мария в сценах, где она возносится на небеса во плоти.

Изображения возносящейся души Марии в виде женской фигуры в мандорле встречаются в иллюминированных рукописях, с конца XIII — начала XIV века, то есть до постановок Блискапов. Учитывая это обстоятельство, вряд ли можно предполагать, что Вознесение Марии, представленное в сцене Блискапов, могло повлиять на живописные изображения этого сюжета.

Тем не менее «парящие» изображения, отличающиеся формой, размером и деталями, на указанных картинах дают основание предполагать «театральный след». Заметим, что Гуго ван дер Гус в период своей деятельности в Генте и Брюгге, а Бернард ван Орлей в Брюсселе принимали активное участие в оформлении живых картин для городских процессий и Торжественных въездов. Бернард ван Орлей, кроме того, в течение многих лет был городским художником Брюсселя.

Среди декорированных повозок брюссельского Оммеганга, посвященного чудотворной статуе Девы Марии и ежегодно проводившегося с середины XIV века, были также повозки с живыми картинами, изображавшими сцены из жизни Христа и Богоматери, в том числе и сцену



**11.** Петрус Кростус. *Смерть Девы Марии*. 1460–1465  
Дерево, масло. 138,4 × 171,1  
Музей искусств Тимкен,  
Сан-Диего



**12.** Гуго ван дер Гус. *Смерть Марии*. 1470-е  
Дерево, масло. 147,8 × 122,5  
Музей Грунинге, Брюгге



**13.** Бернард ван Орлей. *Алтарь Смерти Девы Марии*  
Около 1520. Фрагмент  
Дерево, масло.  
105 × 153  
Музей и Архив  
Общественного  
центра социального  
обеспечения (CPAS-  
OCMW), Брюссель



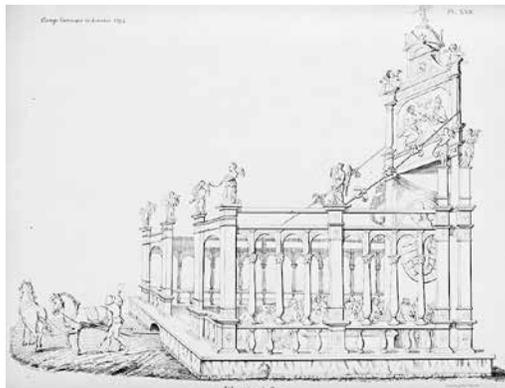
**14.** Неизвестный художник  
(приписывается Герарду  
Давиду). *Смерть Марии*  
Створка полиптиха *Жизнь  
Богоматери*. 1495 (до 1510)  
Фрагмент  
Дерево, масло. 188 × 100  
Национальный музей Фрея  
Мануэля ду Сенакуло,  
Эвора

Вознесения Марии<sup>15</sup>. На картине Дениса ван Альслота «Оммеганг в Брюсселе 31 мая 1615 года: Триумф эрцгерцогини Изабеллы» (1616, Музей Виктории и Альберта, Лондон), где представлены различные повозки традиционного брюссельского Оммеганга, повозка Вознесения не запечатлена. Однако в качестве примера оформления живой картины «Вознесение Марии» можно привести рисунок с изображением повозки Вознесения лувенского Оммеганга 1594 года. На рисунке видим декора-

тивное строение, сооруженное с помощью колонн, наверху некоторых из них установлены фигуры ангелов с музыкальными инструментами в руках, внутри — у пустой гробницы стоят апостолы, с правой стороны возвышается архитектурно оформленное изображение Бога-Отца и Бога-Сына и парящего между ними голубя — Духа Святого, а под ним «парит» мандорла, где на фоне сияния лучей представлена Богоматерь, возносящаяся на небо. (Ил. 15.)<sup>16</sup>

Сопоставление изображений, на которых над смертным ложем Богоматери представлено принятие Богом-Отцом, или Богом-Сыном, или всей Святой Троицей возносящейся на небо души Марии, с изображениями сцен Вознесения Девы Марии на небо во плоти и повозки Вознесения лувенского Оммеганга позволяет предположить, что в Седьмом Блискапе в сцене Смерти Марии, когда Бог призывал ее на небо,

<sup>15</sup> Описание брюссельского Оммеганга 1549 года, оставленное испанским дворянином Хуаном Кальвете де Эстрелья, см. в кн.: [13, pp. 490–494]. Краткое описание повозки Вознесения не дает представления о воплощении этой сцены в живой картине: «Последняя колесница представляла Смерть Марии. Это была очень красивая девушка, одетая в белый атлас, окруженная сонмом ангелов, которые пели очаровательные песни и поднимали Марию в воздух» [13, p. 494].



15. Повозка со сценой Вознесения Марии. Оммеганг в Лувене. 1594  
Ил. из кн.: *Voopen W. Geschiedenis van Leuven. Geschreven in de jaren 1593 en 1594* / E. van Even, jr. Leuven: H. Vanbiesem en A. Fonteyn, 1880. Pl. XXII

над кроватью Богоматери в мандорле или медальоне повисало изображение души Марии в виде женской фигуры в окружении ангелов или без них. Можно также предположить, что в отсутствующей в Седьмом Блискапе сцене Вознесения Марии «возносился» не исполнитель роли Девы Марии, а над могилой (напомним, указанной в рукописи в списке реквизита) поднимали изображение Богоматери в мандорле.

### БЛАГОВЕЩЕНИЕ

В «Золотой легенде» Иаков Ворагинский в главе LI «О Благовещении Господнем» приводит текст из Евангелия от Луки, перемежая его своими толкованиями: в Назарете «явился Ей ангел и приветствовал Ее, говоря: *Радуйся, Благодатная! Господь с Тобою, благословенна Ты между женами* (Лк 1, 28) ...Она же, увидев его смутилась от слов его и размышляла, что бы это было за приветствие (Лк 1, 29). ... И тогда ангел, ободряя Ее, сказал: *Не бойся, Мария, ибо Ты обрела благодать у Бога* (Лк 1, 30). ...И вот, зачнешь в чреве, и родишь Сына, и наречешь Ему имя Иисус, то есть Спаситель, потому что принесет Он спасение народу Своему от грехов его. Он будет велик и наречется Сыном Всевышнего (Лк 1, 31–32). ...Мария же сказала

ангелу: *Как будет это, когда Я мужа не знаю?* (Лк 1, 34). Отвечая, сказал Ей ангел: *Дух Святыи найдет на Тебя, и Сила Всевышнего осенит Тебя* (Лк 1, 35). ...И тогда Мария, простирая руки и возведя глаза к небу, произнесла: *Се, Раба Твоя, да будет Мне по слову Твоему* (Лк 1, 38). ...И тогда во чреве Ее был зачат Сын Божий» [1, 295–299]<sup>17</sup>.

В Первом Блискапе сцена Благовещения, несмотря на то что это центральное событие, которому посвящен Блискап, занимает всего 88 стихов. Бог посылает Гавриила в Назарет к Деве Марии со словами: «<...> Я приму человеческий облик и исполню то, что пророки говорили о Моем возвышенном рождении из девственного тела, тем самым освободив тех, кто долгое время был заключен в тяжких условиях. <...> отправляйся в Назарет. Там ты найдешь Непорочную Деву Марию. Ты должен немедленно сказать ей от моего имени: “Бог приветствует тебя, полная благодати!”» Гавриил отвечает, что подчинится, но удивлен решением Бога «стать человеком через женщину, а потом умереть естественной смертью». Бог говорит Гавриилу: «В песне Соломона написано: “Она — Моя возлюбленная подруга”, — что бы ты ни думал о ней, — “ибо она освящена Мною”. На ком же еще почитет Дух Божий, как не на смиренных? Поэтому не медли и скажи ей: “Господь с тобою; благословенна ты между женами”». Далее следует ремарка: «Короткая пауза<sup>17</sup>. Гавриил преклоняет колени перед Марией, которая молится в своей комнате, простирая руки к Богу» и происходит диалог между Гавриилом и Марией, в котором Гавриил сообщает, что пришел от имени Бога сказать Марии, что она, чистая и непорочная избранница, спасет заблудшие души, родив естественным образом ребенка, но при этом останется девой. Мария изумлена: «Господин Ангел, пришедший сюда, я глубоко изумлена этим, ибо я никогда не знала ни одного человека в мире. Как же это может случиться?» Гавриил отвечает, что «это совершится Духом Святым и благодаря великому смирению твоему». Мария: «Господин Ангел, со мной происходит то, что ты говоришь. Я обращаюсь к милосердию Божьему: “Се, Раба Господня”». Гавриил:

16 Еще одно упоминание о принесении архангелом Гавриилом благой вести Деве Марии содержится в главе СXXXI «О Рождестве Пресвятой Девы Марии»: «...архангел Гавриил явился Ей, погруженной в молитву, и возвестил, что от Нее родится Сын Божий» [1, p. 287].

17 В тексте Первого и Седьмого Блискапов термин «пауза» (*pause*) используется для обозначения музыкальной сцены и, как правило, означает пение, в отличие от другого термина — «молчание» (*selete*), указывающего на исполнение инструментальной музыки.

«Пречистая и благочестивая Дева, сладчайшая Мария, благодать Божия Тебя обняла» [12, pp. 63–64].

В произведениях изобразительного искусства в сцене Благовещения, за редкими исключениями, видим белого голубя, летящего с небес к Марии или парящего над ее головой. Однако из слов архангела Гавриила в тексте «Золотой легенды»: «Дух Святой найдет на Тебя, и Сила Всевышнего осенит Тебя», и реплики Гавриила в Первом Блискапе: «Это совершится Духом Святым», не следует, что Дух Святой — это голубь. Откуда он взялся в традиционной иконографии Благовещения?

Согласно Священному Писанию, Дух Святой был явлен дважды: один раз в виде голубя в момент Крещения Иисуса<sup>18</sup> и один раз в виде языков пламени в момент сошествия Святого Духа на апостолов<sup>19</sup>. Апокрифические тексты, такие как «Протоевангелие Иакова» (II век) и «Книга о рождении Блаженнейшей Марии и детстве Спасителя» (IX век)<sup>20</sup>, не изменяют общую канву истории о явлении архангела Гавриила Марии, только добавляют ряд подробностей, которые легли в основу иконографии праздника. Например, согласно церковному преданию, в момент явления Марии ангела, она читала отрывок из книги Пророка Исайи, где сказано: «Се, Дева во чреве примет, и родит сына», и это повлияло на изображения сцены Благовещения в западноевропейской живописи, где Дева Мария часто представлена с раскрытой книгой. Но такой подробности, как сошествие Святого Духа на Марию в виде голубя, в апокрифах не найдем<sup>21</sup>. Тем не менее, традиция изображать в сцене Благовещения сошествие Святого Духа в виде голубя в иконографии очень устойчивая.

На многочисленных картинах, гравюрах, миниатюрах часословов и молитвословов, изображающих Благовещение, посланный Богом

18 Евангелие от Луки (3:21–22): «И Иисус, крестившись и молясь, возвел очи к небу и небо отверзлось. И сошел на него Дух Святой в телесном виде, как голубь, и был глас с небес, глаголющий: Ты Сын Мой Возлюбленный; в Тебе Мое благоволение!»; Евангелие от Марка (1:10): «И когда выходил из воды, тотчас увидел Иоанн разверзающиеся небеса и Духа, как голубя, сходящего на Него»; Евангелие от Иоанна (1:32): «И свидетельствовал Иоанн, говоря: я видел Духа, сходящего с неба, как голубя, и пребывающего на Нем»; Евангелие от Матфея (1:16): «И, крестившись, Иисус тотчас вышел из воды, — и се, отверзлись Ему небеса, и увидел Иоанн Духа Божия, Который сходил, как голубь, и ниспускался на Него».

19 Деяния святых апостолов 2:2–3: «И внезапно сделался шум с неба, как бы от несущегося сильного ветра, и наполнил весь дом, где они находились. И явились им разделяющиеся языки, как бы огненные, и почил по одному на каждом из них».

20 Известной также как «Евангелие Псевдо-Матфея».

21 Как не найдем в текстах канонических Евангелий и апокрифов упоминания о цветке лилии или пальмой ветви в руке архангела Гавриила в момент его явления Марии.

Святой Дух в виде голубя летит к Деве Марии в сиянии золотых лучей или висает у нее над головой. Выскажем предположение, что появление голубя в иконографии Благовещения как воплощения Святого Духа связано с церковными инсценировками, сопровождавшими литургию в праздник Благовещения. Такое предположение позволяют сделать прежде всего сохранившиеся тексты XIII и XIV веков. Так, «в одной из рукописей XIV века говорится, что Мария должна взять голубя и положить его под свой плащ» [15, p. 133]. В рукописи церковной инсценировки о Благовещении, происходящей из Турне и относящейся к XVI веку, описываются «два помоста с занавесками, которые клирики устанавливали по обе стороны главного алтаря: один — для архангела Гавриила, а другой — для Марии, которая, преклонив колени, читала молитву, опираясь на подушку. После мессы занавески раздвигались, открывая клириков, исполняющих роли Гавриила и Марии. Священник или диакон исполнял повествовательную часть Евангелия, а затем клирики по очереди пели свои слова. Когда произносились слова *Spiritus Sanctus super veniet in te* («Дух Святой сойдет на тебя»), кто-то опускал голубя на веревке со свечами над головой Марии» [5, p. 9]. Откуда спускали веревку с голубем? Здесь нужно обратиться к архитектуре готических церквей и традиции представлений церковных инсценировок.

На потолочном своде центрального нефа некоторых нидерландских и немецких церковных зданий, обычно рядом с хором, находится отверстие, получившее название «дыра Святого Духа», или «дыра Пятидесятницы». Это отверстие, никак не связанное с внутренним устройством церковного здания, выполняло исключительно литургическую функцию. Во время церковной службы в праздник Благовещения или Пятидесятницы использовалось для выпуска живого белого голубя, спуска деревянного голубя или дождя из цветов, символизовавших Святой Дух. Иногда в праздник Пятидесятницы, несмотря на опасность возгорания, через это отверстие бросали горящую паклю как символ пылающих языков Святого Духа, но чаще «языки пламени» крепили вокруг него в качестве украшения. Вероятно, из-за этой опасности, гораздо чаще использовали голубя как олицетворение Святого Духа. Во время праздничной литургии в день Вознесения через «дыру Святого Духа» поднимали на «небеса» (чердак церкви) деревянную фигуру Христа. Этот обычай существовал во многих нидерландских провинциях и немецких землях<sup>22</sup>.



16. Дыра Святого Духа. Роспись свода центрального нефа. Фрагмент Церковь Святой Вальбурги, Зютфен



17. Мастер Жувенеля Благовещение. Часослов из Анжера (*Heures à l'usage d'Angers*). Около 1450–1455 Миниатюра Национальная библиотека Франции, Париж, Отдел рукописей, NAL 3211, fol. 35

На своде центрального нефа церкви Святой Вальбурги в Зютфене изображена сцена Вознесения Христа, где Мария и апостолы, подняв головы провожают взглядом возносящегося Иисуса, ступни которого едва видны. (Ил. 16.) Сохранился текст «Игры о Вознесении» (XV век), которая разыгрывалась в этой церкви на ступенях хора, прямо под изображенным на своде «Вознесением Господним». Историки нидерландской литературы Ганс ван Дейк и Барт Рамакерс отмечают, что «похожая пьеса известна из церкви Святого Лебуина в Девентере, где также есть небесное отверстие, окруженное изображением ангелов и облаков, и нечто подобное, возможно, разыгрывалось во многих других местах. Небесные дыры в любом случае известны из различных церквей, в том числе из Утрехтского собора» [7, p. 52].

Изображение отверстия в «небесном своде» для иконографии Благовещения в целом не характерно. К исключениям можно отнести

22 «Дыру Святого Духа» в праздничном богослужении перестали использовать после эпохи Просвещения.



18. Жан Пюсель. Благовещение Часослов Жанны д'Эврё Около 1324–1328 Миниатюра Музей Метрополитен, Нью-Йорк, Асс. 54.1.2, fol. 16r



19. Бернард ван Орлей Благовещение. Около 1518 Дерево, масло. 52 × 33 Национальный музей искусства, архитектуры и дизайна, Осло

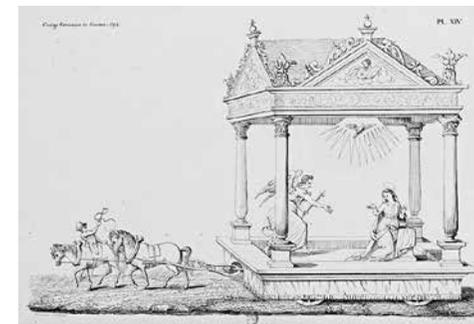
две миниатюры — из Часослова из Анжера Мастера Жувенеля (около 1450–1455, Национальная библиотека Франции, Париж; ил. 17) и из Часослова Жанны д'Эврё Жана Пюселя (1324–1328, Музей Метрополитен, Нью-Йорк; ил. 18). На первой из них через круглое отверстие купола каменной ротонды в потоке золотых лучей к Деве Марии летит голубь. На второй — архангел Гавриил и Дева Мария изображены в «домике», имеющем верхний этаж, где расположились ангелы, наблюдая за происходящим, в потолке, непосредственно над Марией, находится четырехугольное отверстие с парящим в нем голубем. Нельзя не заметить, что, выполняя одну и ту же функцию, «отверстия» имеют различную форму, но гораздо важнее, как они выглядят и где расположены. На миниатюре Мастера Жувенеля — сквозь круглое отверстие в куполе ротонды видно небо, на миниатюре Жана Пюселя четырехугольное отверстие проделано в потолке «домика» и сквозь него видно не небо, а темноту «чердака». На наш взгляд, подобное изображение сцены явления архангела Гавриила Марии на миниатюре Жана Пюселя отсылает к церковным инсценировкам, сопровождавшим праздничную литургию Благовещения.

В произведениях нидерландских художников XV–XVI веков, посвященных сцене Благовещения, среди прочего, привлекает внимание различное изображение голубя — Святого Духа. На одних из них видим голубя, летящего в потоке золотых лучей или помещенного на нимбе Марии, на других — над Девой Марией или рядом с ней голубь изображен в овальном или круглом медальоне в сиянии лучей или без них. Как, например, на картинах Мемлинга («Благовещение», около 1480–1489, Музей Метрополитен, Нью-Йорк), Якоба Корнелиса ван Останена («Благовещение», 1508, Художественный музей Индианаполиса), Бернарда ван Орлея («Благовещение», около 1518, Национальный музей искусства, архитектуры и дизайна, Осло; ил. 19), Йоса ван Клеве («Благовещение», 1525, Музей Метрополитен, Нью-Йорк). Изображение голубя — Святого Духа в медальоне, с нашей точки зрения, дает основание связать подобный тип изображений с практикой церковных инсценировок, повлиявших, в свою очередь, на традиции мистериальных постановок и оформление живых картин. В тексте Первого Блискапа, как мы видели, нет указаний на появление голубя в сцене Благовещения. Однако в данном случае это не означает, что он отсутствовал и в театральном представлении. В текстах Первого и Седьмого Блискапов вообще крайне мало ремарок и подобная ситуация, заметим, характерна для большинства рукописей, относящихся к средневековому театру.

Предположение о присутствии голубя в представлении Благовещения на сцене Блискапов находит подкрепление в двух изображениях живых картин — брюссельского и лувенского Оммеганга. На упомянутой картине Дениса ван Альслота «Оммеганг в Брюсселе 31 мая 1615 года: Триумф эрцгерцогини Изабеллы» среди различных повозок видим и повозку Благовещения. (Ил. 20.) Внутри строения, состоящего из четырех колонн, покрытых декоративно оформленной и украшенной зелеными ветвями крышей, находятся Дева Мария и архангел Гавриил. Дева Мария — рядом с кроватью, закрытой пологом, она преклонила колени в молитве, перед ней раскрытая книга. У изголовья кровати стоит высокая ваза с большим букетом цветов. Гавриил, устремившись к ней, держит в одной руке цветок лилии, другой указывает на «парящую» под крышей фигурку белого голубя, расправленные крылья которого означают, что он летит. На рисунке с изображением повозки Благовещения лувенского Оммеганга 1594 года (ил. 21) живая картина представлена в «домике», напоминающем строение на повозке брюссельского Оммеганга, однако поведение персонажей и оформление



**20.** Денис ван Альслот. *Оммеганг в Брюсселе 31 мая 1615 года: Триумф эрцгерцогини Изабеллы* 1616. Фрагмент  
Дерево, масло. 381 × 117  
Музей Виктории и Альберта, Лондон



**21.** *Повозка со сценой Благовещения Оммеганг в Лувене. 1594*  
Ил. из кн.: *Boonen W. Geschiedenis van Leuven. Geschreven in de jaren 1593 en 1594 / E. van Even, jr. Leuven: H. Vanbiesem en A. Fonteyn, 1880. Pl. XIV*

разнятся. В лувенском Благовещении нет ни кровати, ни вазы с цветами и Дева Мария не погружена в молитву, склонившись над книгой, архангел Гавриил держит в руке не цветок лилии, а жезл, его другая рука направлена к Марии, а не вверх. Под самой крышей, в центре, на фоне необычной формы рукотворного «сияния» завис голубь с расправленными крыльями. Несмотря на различия в оформлении живых картин Благовещения в двух Оммегангах, для нас важно отметить парящего под крышей строений голубя.

Приведенные примеры позволяют заключить, что появление голубя в сцене Благовещения на картинах нидерландских художников XV–XVI веков и в постановках Блискапов имеет общий источник — церковные инсценировки.

Сравнение сцен Благовещения, Обручения, Смерти и Вознесения Девы Марии, представленных, согласно теологической, театральной и живописной традиции в евангельских и апокрифических текстах, рукописях Первого и Седьмого Блискапов и произведениях нидерландских художников XV–XVI веков, показывает, что увиденное художниками на сцене или известное из текстов Святого Писания и апокрифов входило в их произведения в качестве «говорящих» деталей, преобразованных в зависимости от таланта и творческой фантазии. Наибольший интерес

в данном случае представляют работы художников, принимавших непосредственное участие в оформлении театральных постановок, городских процессий, Торжественных въездов, поскольку в их произведениях более всего можно «ожидать» театральный след, то есть присутствие «говорящих» деталей. К таким художникам, произведения которых рассматривались в данной статье, можно отнести, например, Рогира ван дер Вейдена, Мемлинга, Гуго ван дер Гуса, Дирка Боутса, Бернарда ван Орлея.

Обращение к театральной практике в поисках истоков происхождения некоторых деталей, присутствующих в иконографии той или иной сцены, но отсутствующих в библейских и апокрифических текстах, можно назвать осуществлением «обратного перевода» (согласно терминологии А. В. Михайлова), позволяющего, среди прочего, рассматривать два вида искусства — изобразительного и театрального — как взаимный комментарий. В определенном смысле «обратный перевод» можно использовать в качестве одного из приемов театроведческого анализа произведений изобразительного искусства позднего Средневековья и начала Нового времени. В том случае, когда среди изображений того или иного сюжета на некоторых картинах/гравюрах/миниатюрах выделяется определенная, более или менее часто повторяющаяся иконографическая деталь, не находящая опоры в библейских и апокрифических текстах, постановочная практика церковных инсценировок и площадной мистерияльной сцены позволяет уточнить истоки происхождения этой детали в произведениях изобразительного искусства. Как было показано на примере рассмотренных сцен, выясняя происхождение «говорящих» деталей, мы осуществляем «обратный перевод» с иконографического языка на сценический.

### Библиография

1. *Иаков Ворагинский*. Золотая легенда. Т. II. М.: Изд-во Францисканцев, 2019.
2. *Маль Э.* Религиозное искусство XIII века во Франции. М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2008.
3. *Михайлов А. В.* Надо учиться обратному переводу // *Одиссей*. Человек в истории. М.: Наука, 1990. С. 56–58.
4. *Beuken W. H.* De bliscapen en de schilderkunst // *Spiegel de Letteren*. 1970–1971. Jaargang 13. Pp. 55–62.

5. *Coleman S. W.* Hans Memling's *Scenes from the Advent and Triumph of Christ* and the Discourse of Revelation // *JHNA*. 2013. Vol. 5. Iss. 1.
6. *Die eerste Bliscap van Maria en Die sevenste Bliscap van Onser Vrouwen* / *W. H. Beuken*, ed. Culemborg: Tjeenk Willink/Noorduijn, 1978.
7. *Dijk van H., Ramakers B. A. M.* Spel en spektakel. Middeleeuws toneel in de Lage Landen. Amsterdam: Prometheus, 2001.
8. *Evers H. G.* Tod, Macht und Raum als Bereiche der Architektur. München: Wilhelm Fink Verlag, 1970.
9. *Friedländer M. J.* Die altniederländische Malerei. Bd. 3. Dierick Bouts und Joos van Gent. Berlin, 1925.
10. *Friedländer M. J.* Die altniederländische Malerei. Bd. 6 Memling und Gerard David. Berlin, 1934.
11. *Friedländer M. J.* Die altniederländische Malerei. Bd. 13. Antonis Mohr und seine Zeitgenossen. Berlin, 1936.
12. *Kuiper W., Resoort R. J.* Maria op de Markt. Middeleeuws toneel in Brussel. Amsterdam: Querido, 1995.
13. *Leendertz P. Jr.* Middelnerlandsche dramatische poëzie. Leiden, 1907.
14. *Mâle E.* L'art religieux de la fin du Moyen-Age en France. Paris, 1908.
15. *McNamee M. B.* Vested Angels: Eucharistic Allusions in Early Netherlandish Painting. Leuven: Peeters, 1988.
16. *Puyvelde L. van.* Schilderkunst en tooneelvertooningen op het einde van de Middeleeuwen. Gent, 1912.
17. *Puyvelde L. van.* Onderzoek naar de Oorzaken der Wijzigingen in de Iconographie der oude Nederlandsche schilderkunst // *Verslagen en mededelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Taal- en Letterkunde* 1912. Gent, 1912. Pp. 543–577.
18. *Puyvelde L. van.* Zin en Vorm bij de Vlaamsche Primitieven // *Verslagen en mededelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Taal- en Letterkunde* 1934. Gent, 1934. Pp. 971–995.
19. *Smits K.* De Iconografie van de Nederlandsche Primitieven. Amsterdam, 1933.
20. *Stein R.* Cultuur en politiek in Brussel in de vijftiende eeuw. Wat beoogde het Brusselse stadsbestuur bij de annexatie van de plaatselijke Ommegang? // *P. Herman, e. a.* Op belofte van profijt. Amsterdam: Prometheus, 1991. Pp. 228–243.