

УДК 792.03
ББК 85.345

Климова Ирина Васильевна

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, сектор классического искусства Запада, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0009-0008-2271-780X
ResearcherID: LJL-9917-2024
andrepis@yandex.ru

Ключевые слова: маска, театральная маска, аллегорические персонажи, Торжественный въезд, сцена редерейкеров, нидерландские художники

Климова Ирина Васильевна

Персонаж с масками и сердцем у ног Великана антверпенского Въезда эрцгерцога Эрнста Австрийского (1594): происхождение и значение



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-4-378-407

Для цит.: Климова И.В. Персонаж с масками и сердцем у ног Великана антверпенского Въезда эрцгерцога Эрнста Австрийского (1594): происхождение и значение // Художественная культура. 2024. № 4. С. 378–407. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-4-378-407>.

For cit.: Klimova I.V. The Character with Masks and a Heart at the Feet of the Giant of the Antwerp Entry of Archduke Ernst of Austria (1594): the Origin and Meaning. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 4, pp. 378–407. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-4-378-407>. (In Russian)

Klimova Irina V.

PhD (in Art History), Senior Researcher, Classical Western Art Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia
ORCID ID: 0009-0008-2271-780X
ResearcherID: LJL-9917-2024
andrepis@yandex.ru

Keywords: mask, theatrical mask, allegorical characters, ceremonial entry, scenes of the rederijkers, Dutch artists

Klimova Irina V.

The Character with Masks and a Heart at the Feet of the Giant of the Antwerp Entry of Archduke Ernst of Austria (1594): the Origin and Meaning

Аннотация. В статье рассматривается происхождение и значение женского персонажа с масками и сердцем, задействованного в оформлении Торжественного въезда эрцгерцога Эрнста Австрийского в Антверпен в 1594 году. Появление этого персонажа в художественной программе Въезда поднимает проблему использования маски в нидерландской зрелищной культуре XVI века. В качестве основных источников привлекаются иллюстрации из книг эмблем, картины, гравюры, рисунки фламандских и голландских художников второй половины XVI — начала XVII века, на которых запечатлены театральные сценки, мифологические и аллегорические сюжеты, включающие изображения различных масок. В качестве основного методологического приема используется театроведческий анализ произведений изобразительного искусства. Подчеркивается, что многие из нидерландских художников являлись не только членами профессиональной гильдии Святого Луки, но и членами палат редерейкеров, где они занимались стихосложением, принимали активное участие в устройстве городских праздников, выступали в театральных постановках. Причастность художников к театральной практике в той или иной степени находила отражение в трактовке тем, сюжетов и отдельных деталей создаваемых ими произведений. Женский персонаж с масками и сердцем у ног Великана антверпенского Въезда является примером соединения традиции изображения различных аллегорий в живописи эпохи, художественной программы Въезда и интерпретации художниками образов аллегорических персонажей.

Abstract. The article examines the origin and meaning of the female character with masks and a heart employed in the decoration of the Ceremonial Entry of Archduke Ernst of Austria in Antwerp in 1594. The appearance of this character in the artistic program of the Entry raises the problem of the use of masks in the Dutch spectacular culture of the 16th century. The main sources for this article are paintings, engravings, and drawings by Flemish and Dutch artists of the second half of the 16th — early 17th centuries which depict theatrical, mythological and allegorical scenes that include images of various masks. The main methodological technique is a theatrical analysis of works of fine art. The author of the article emphasizes that many of the Dutch artists were members not only of the professional guild of St. Luke, but also of the chambers of rhetoric, where they were engaged in poetry, participated in organizing city festivals, and performed in theatrical productions. The involvement of the artists in theatrical practice was, to one degree or another, reflected in the interpretation of themes, plots and individual details of the works they created. The female character with masks and a heart at the feet of the giant of the Antwerp Entry of 1594 is an example of combining the tradition of depicting allegories in the painting of the era, the artistic program of the Entry, and the independent interpretation of the images of allegorical characters by the artists who participated in the design of the Ceremonial Entry of Archduke Ernst of Austria.

Вступление

В многочисленных исследованиях, посвященных различным аспектам изучения организации и устройства нидерландских Торжественных въездов (нид. *Blijde Intrede* или *Blijde Inkomst*, дословно «Радостное вступление»), основное внимание, как правило, уделяется политической и художественной программе, анализу «сдвига церемонии вступления от феодального договора к гуманистическому спектаклю» [Arnade, 2000, p. 66], выясняется, каким образом «въезд нового правителя превращал городской пейзаж в визуальную брошюру — возможность изложить самые насущные нужды, надежды и требования людей посредством серии эфемерных памятников и гражданских церемоний» [Cholman, 2012]. Среди элементов оформления с той или иной степенью подробности рассматриваются триумфальные арки, живые картины, декоративные строения. Различные фигуры, такие как Слон, Великан, Рыба-кит, Дева города, справедливо отходят на второй план, поскольку их внешний облик менее всего подвергался каким-либо изменениям, связанным с политической составляющей иконографической программы того или иного Торжественного въезда. Тем более заметными здесь становятся разного рода отклонения. К подобным отклонениям относится появление трех персонажей рядом с фигурой Великана в оформлении Торжественного въезда эрцгерцога Эрнста Австрийского (1553–1595) в Антверпен в 1594 году.

Питер Кук ван Альст, основываясь на легенде о Дрюоне Антигоне⁽¹⁾, в 1535 году создал для антверпенского Оммеганга⁽²⁾ фигуру «городского великана» Антигона⁽³⁾, который стал не только традиционным

- (1) Согласно легенде, в далекие времена, когда земли Фландрии принадлежали римлянам, в дельте реки Шельды жил великан Дрюон Антигон. Он взимал плату с проходивших мимо его жилища кораблей, груженных товарами. Если капитан корабля отказывался платить, то великан отрубал ему руку и бросал в воду. Так продолжалось до тех пор, пока римский легионер по имени Сильвий Брабо не победил великана. Брабо убил Антигона, отрубил ему руку и выбросил в реку. От этого «бросания руки» (нид. *hand werpen*) по легенде и произошло название города Антверпен, а за совершенный Брабо подвиг провинция получила название Брабант.
- (2) В Антверпене начиная с XIV века к празднику Вознесения Девы Марии (15 августа) приурочена ежегодная праздничная процессия — Оммеганг (от *omgang* — ю.-нид. процессия, праздничное шествие, но также обход, вращение).
- (3) Голова этого Великана сохранилась до сегодняшнего дня, она находится в коллекции антверпенского Музея «Ан де Стром».

Персонаж с масками и сердцем у ног Великана антверпенского
Въезда эрцгерцога Эрнста Австрийского (1594): происхождение и значение



Илл. 1. Питер ван дер Борхт. Великан Антигон.
Источник: *Boch J. Descriptio publicae gratulationis, spectaculorum et ludorum, in adventu Sereniss. Principis Ernesti, Archiducis Austriae. Antverpiae: ex officina Plantiniana, 1595. P. 109*
Fig. 1. Pieter van der Borcht. Giant Antigonus. Source: *Boch J. Descriptio publicae gratulationis, spectaculorum et ludorum, in adventu Sereniss. Principis Ernesti, Archiducis Austriae. Antverpiae: ex officina Plantiniana, 1595. P. 109*

участником ежегодной процессии Оммеганга, но и на короткий период времени антверпенских Торжественных въездов середины и второй половины XVI века⁽⁴⁾. Среди иллюстраций памятных книг, посвященных Торжественным въездам в Антверпен императора Карла V и принца Филиппа в 1549 году, герцога Франциска Анжуйского в 1582-м, эрцгерцога Эрнста Австрийского в 1594-м, эрцгерцогов Альбрехта и Изабеллы в 1599-м, находим изображения фигуры Великана Антигона. Судя по этим изображениям, внешность Антигона подвергалась определенным изменениям в соответствии с общей концепцией художественной программы Въездов, но в целом Вели-

- (4) В Торжественных въездах XVII века фигуру Великана не использовали, в отличие от созданного Ван Альстом Дрюона Антигона, который на протяжении последующих столетий являлся традиционным участником антверпенского Оммеганга.

каны перечисленных Торжественных въездов представлены в виде отдельной сидящей фигуры, установленной на подвижной платформе. За единственным исключением. На гравюре из памятной книги, посвященной антверпенскому Въезду эрцгерцога Эрнста Австрийского⁽⁵⁾, у ног Великана расположились три фигуры, прикованные к платформе.

В центре этой группы находится полуобнаженный мужчина с горящим факелом в руке, по сторонам от него две женщины, одна из них держит кузнечные меха, другая — сердце, на затылке у нее маска, рядом лежит еще одна. Обе маски небольшого размера, белого цвета, с отверстиями для глаз, их можно было бы назвать нейтральными. Все три персонажа, безусловно, аллегии. Нужно заметить, что в сохранившихся описаниях и гравюрах, иллюстрирующих памятные книги Торжественных въездов XVI века, персонажи в масках или с масками в качестве атрибута ни в оформлении триумфальных арок, ни среди персонажей живых картин не встречаются. Более того, это единственный случай, когда Великану добавили «сопровождение». Выскажем предположение, что подобного рода исключение может быть связано не только с художественной программой Въезда Эрнста Австрийского, но и с трактовкой образов аллегорических персонажей художниками, причастными к ее воплощению.

Женский персонаж с масками и сердцем, в отличие от двух других, заслуживает особого внимания, поскольку поднимает проблему использования маски не только в антверпенском Въезде 1594 года, но и в театральных постановках и изобразительном искусстве Нидерландов второй половины XVI — начала XVII века. С учетом этого обстоятельства в статье предпринимается попытка выяснить происхождение и значение женского персонажа с масками и сердцем у ног Великана антверпенского Въезда эрцгерцога Эрнста Австрийского, и прежде всего двух масок, принадлежащих этому персонажу. Бесспорно, «маска —

(5) Городской секретарь Антверпена Иоганн Бохиус подготовил памятную книгу с описанием этого Торжественного въезда, проиллюстрированную 31 гравюрой Питера ван дер Борхта с изображением триумфальных арок, живых картин и декоративных строений: *Descriptio publicae gratulationis, spectaculorum et ludorum, in adventu Serenissimi Principis Ernesti, Archiducis Austriae, Ducis Burgundiae, Comititis Habsburg. Aurei Velleris Equitis, Belgicis provinciis a regia Ma. te Cathol. Praefecti, An. M.D.XCIII. LXVIII Kal. Iulias, aliisque diebus Antverpiae editorum*. Книга была издана в 1595 году в типографии Яна Моретуса в количестве 1050 экземпляров.

Персонаж с масками и сердцем у ног Великана антверпенского
Въезда эрцгерцога Эрнста Австрийского (1594): происхождение и значение

сложное полифункциональное явление культуры» [Кириллова, 2018, с. 158], но в то же время она — конкретный предмет, используемый с определенной целью на театральной сцене, в театрализованных городских зрелищах и в произведениях изобразительного искусства.

В качестве основного источника привлекаются картины, гравюры и рисунки фламандских и голландских художников второй половины XVI — начала XVII века. Обращение к иконографии эпохи в данном случае более чем закономерно, поскольку многие нидерландские художники были не только членами гильдии святого Луки, но и редерейкерами⁽⁶⁾, имевшими непосредственное отношение к театральным постановкам, «организации общественных праздников, таких как Радостные вступления, шествия и ярмарки. Сцена редерейкеров — знаковый мотив ярмарочных выступлений этого периода и характерная черта Нидерландов. Питер Ван дер Борхт и Питер Брейгель были первыми художниками, которые включили театральные представления в свои ярмарки» [Voogwerp van gespreek, 2018, p. 65].

Прежде всего необходимо прояснить вопрос использования разного типа масок в сценической практике нидерландского театра. Затрагивая проблему типологии театральной маски, мы можем принять во внимание постановочную традицию античного театра. Историк театра Дмитрий Трубочкин в своей монографии «Древнегреческий театр» (2016), рассуждая об изобретении трагической маски, отмечает, что общие условия применения «греческих культовых масок, а также изображения масок в пластике наводят на мысль о том, что они относились к типу „маска-лицо“, в отличие от типа „маска-шлем“, известного из античной театральной практики» [Трубочкин, 2016, с. 97]. И далее: различие в конструкции масок «можно взять за основу простой типологии: „маска-лицо“ культовая, „маска-шлем“ театральная. Большинство античных масок, чья иконография позволяет сделать заключение об их конструкции, подчиняется этому правилу» [Трубочкин, 2016, с. 100]. Таким образом, для сценической практики

(6) Редерейкеры (нид. *rederijkers*, от франц. *rhetoricien*, образовавшегося от лат. *rhetorica* в значении «искусство красноречия») — члены палат редерейкеров (нид. *rederijkers kamer*), своего рода литературно-театральных сообществ, объединявших горожан разных профессий. Редерейкеры занимались стихосложением, театральными постановками, подготовкой и оформлением городских праздничных процессий. Своего расцвета их деятельность достигла в период между 1450-ми и 1570-ми годами.

античного театра характерно использование «маски-шлема», в то время как «маска-лицо» связана с культом. В свою очередь, театроведческий анализ произведений изобразительного искусства конца XV — начала XVII века, в основном Южных Нидерландов, на которых представлены театральные сценки, праздничные гулянья, а также сюжеты с участием мифологических и аллегорических персонажей, позволяет определить «маску-шлем» и «маску-лицо» (согласно терминологии Д.В. Трубочкина) как два типа театральной маски нидерландской сцены указанного периода.

Театральная маска-шлем

На мистерияльной сцене в масках выступали обитатели преисподней — Люцифер и черти, но их маски кардинально отличаются от маски женского персонажа Торжественного въезда Эрнста Австрийского. Как правило, это маски-шлемы, целиком покрывающие голову исполнителя. Такими они представлены на немногочисленных сохранившихся изображениях, среди которых, например, миниатюра из манускрипта «Рено де Монтобан» (вторая половина XV века), картина Дениса Альслота «Въезд инфанты Изабеллы в Брюссель» (1615, Музей Виктории и Альберта, Лондон), гравюра Виллема Сваненбурга «Деревенская ярмарка» (ок. 1610, Рейксмузеум, Амстердам). На последней, в частности, видим подготовку редерейкеров к выступлению на сцене. Среди приближающихся к помосту исполнителей, облаченных в театральные костюмы, находим представителя нечистой силы в маске-шлеме.

Однако на сцене редерейкеров маску-шлем использовали не только для создания зловещего облика чертей, но и как выразительный элемент облика двуликого Януса. Этот мифологический персонаж запечатлен на двух гравюрах издания пьес Антверпенского ландювелера⁽⁷⁾ 1561 года *Spelen van sinne*. В программу ландювелера кроме традиционных состязаний вошли поэтические пункты (нид.

(7) Ландювел (нид. Landjuweel — буквально «сокровище страны», «жемчужина страны») — театрально-поэтическое состязание палат редерейкеров разных городов, в основном Брабанта и Фландрии. Название происходит от *Juweel* — «сокровище», «драгоценность», «жемчужина». «Ландювелом» называли призы, вручавшиеся победителям, в основном кубки и кувшины из серебра.

Персонаж с масками и сердцем у ног Великана антверпенского
Въезд эрцгерцога Эрнста Австрийского (1594): происхождение и значение



Ил. 2. Виллем Сваненбург по рисунку Дениса Альслота. Деревенская ярмарка. Около 1610. Гравюра. 445 × 712 мм. Рейксмузеум, Амстердам
Fig. 2. Willem Isaacsz. van Swanenburg, after Denis Alslot. The Village Fair. Ca. 1610. Engraving. 445 × 712 mm. Rijksmuseum, Amsterdam

poetijckelijcke punten) — своего рода живые картины с участием мифологических и библейских персонажей, содержание которых раскрывалось в стихотворении-комментарии. Поэтические пункты были установлены у гостиниц, где на время состязаний располагались прибывшие на ландювел палаты редерейкеров. Каждая из пятнадцати палат представила сюжетную композицию на тему мира. Выбор темы организаторами ландювелера был связан с Като-Камбрезийским мирным договором, заключенным в 1559 году. Несмотря на то что редерейкеры каждой палаты сами решали, в какой степени их поэтические пункты затронут долгожданное событие, представленные поэтические пункты ассоциировались, прежде всего, с наступившими мирными временами и надеждой на сохранение мира в Нидерландах. Две палаты редерейкеров — «Роза» из Лувена и «Лилия» из Диста — в свои поэтические пункты включили древнеримского бога Януса.



Ил. 3. Корнелис Мюллер по рисунку неизвестного художника. Поэтический пункт «Розы». Гравюра. 21,7 x 15,3 см. Рейксмузеум, Амстердам. Источник: *Spelen van sinne, vol scoone moralisacien, wtleggingen ende bediedenissen op alle loeflijcke consten: vvaer inne men claerlijck ghelijck in eenen spiegel / Figuerlijck / Poetelijck ende Retorijckelijck mach aenschouwen hoe nootsakelijck ende dienstelijck die selve consten allen menschen zijn.* Antwerpen: Willem Silvius, 1562. URL: <https://archive.org/details/spelenvansinnevo00unse>

Fig. 3. Cornelis Muller after a drawing by an unknown artist. Poetic Point of "De Roses". Engraving. 21.7 x 15.3 cm. Rijksmuseum, Amsterdam. Source: *Spelen van sinne, vol scoone moralisacien, wtleggingen ende bediedenissen op alle loeflijcke consten: vvaer inne men claerlijck ghelijck in eenen spiegel / Figuerlijck / Poetelijck ende Retorijckelijck mach aenschouwen hoe nootsakelijck ende dienstelijck die selve consten allen menschen zijn.* Antwerpen, Willem Silvius, 1562. URL: <https://archive.org/details/spelenvansinnevo00unse>

В данном случае важно отметить не свойственную природе Януса двуликость, а тип театральной маски, покрывающей голову исполнителя. Другой вопрос, что, в отличие от масок и костюмов представителей преисподней, возникших в результате постановочной практики мистериальной сцены, театральный облик двуликого Януса редерейкеры заимствовали из книг эмблем, получивших распространение в XVI веке. Историк Йерун Вандоммель (Jeroen Vandommele) в своем исследовании, посвященном анализу Антверпенского ландювела 1561 года, указывает на возможную связь поэтического пункта лувенской палаты редерейкеров «Роза» с одной из иллюстраций французской книги эмблем Гийома де ла Перьера *Le théâtre des bons*

Персонаж с масками и сердцем у ног Великана антверпенского
Въезда эрцгерцога Эрнста Австрийского (1594): происхождение и значение



Ил. 4. Аноним. Эмблема № 1. Гравюра. 16 x 9,8 см. Лейден, Университетская библиотека. Источник: *Fraet F. Tralays der gheleerder ingienen, oft der constiger geesten.* Antwerpen: Wed. Jacob van Liesvelt, 1556 (herdruk). URL: https://www.dbnl.org/tekst/frac002tpal02_01/colofon.php

Fig. 4. Anonymous author. Emblem No. 1. Woodcut. 16 x 9.8 cm. Leiden, University Library. Source: *Fraet F. Tralays der gheleerder ingienen, oft der constiger geesten.* Antwerpen: Wed. Jacob van Liesvelt, 1556 (herdruk). URL: https://www.dbnl.org/tekst/frac002tpal02_01/colofon.php

engins (издание 1553 года)⁽⁸⁾, переведенной на нидерландский язык Франсом Фраэтом (*Tralays der gheleerder ingienen*, 1554)⁽⁹⁾. В том и другом издании на эмблеме № 1 представлен древнеримский бог Янус.

Вандоммель, комментируя связь двух изображений, делает акцент на содержании сопроводительного текста эмблемы: «только зная и понимая прошлое, человек может правильно сосредоточиться на будущем и быть счастливым. Эта мудрость применима и к пункту Лувена. После мира Като-Камбрези Янус запер войну в храме мира»

(8) Французская книга эмблем Гийома де ла Перьера *Le théâtre des bons engins, auquel sont contenuz cent emblèmes moraulx, composé par Guillaume de La Perrière* неоднократно издавалась в Париже – в 1536 (без иллюстраций), в 1544, 1548 и 1551, но более значительными были четыре издания, опубликованные Жаном де Турне в Лионе между 1545 и 1549 годами, с новыми гравюрами на дереве и добавлением морализаторских заголовков. Модель Жана де Турне использовалась в голландских и английских изданиях.

(9) Франс Фраэт – книготорговец, печатник, поэт, член антверпенской палаты редерейкеров «Левкой». *Tralays der gheleerder ingienen* издавалась в Антверпене дважды – в 1554 и 1556 годах.

[Vandommele, 2011, p. 120]. Однако с учетом проблематики нашего исследования более важно подчеркнуть общее сходство двух изображений Януса и заимствование редерейкерами иконографического образца для демонстрации двуликости древнеримского божества⁽¹⁰⁾. Правда, есть и одно различие, значимое для темы поэтического пункта. На эмблеме из книги Гийома де ла Перьера Янус держит в одной руке ключ, в другой — скипетр с навершием в виде солнечного диска, на иллюстрации поэтического пункта палаты редерейкеров «Роза» скипетр заменен книгой, что должно указывать на заключение Като-Камбрезийского мирного договора.

Янус поэтического пункта палаты «Лилия» из Диста изображен в профиль, у него в руке только ключ, но двулика голова выглядит так же, как на иллюстрации из книги Гийома де ла Перьера, что свидетельствует об использовании редерейкерами обеих палат одного источника и влиянии иконографического образца на внешний облик театрального персонажа.

Театральная маска-лицо

Среди иллюстраций памятных книг, посвященных нидерландским Торжественным въездам конца XV — начала XVII века, единственный пример использования маски, закрывающей лицо, встречаем в описании Торжественного въезда Иоанны Кастильской в Брюссель в 1496 году. На 31-м листе рукописи⁽¹¹⁾ (fol. 16 r) изображены пять музыкантов, играющих на волынках. Они сидят в санях, запряженных лошадей, везущей седока, у всех на лицах одинаковые темно-серые маски с длинными носами, полностью закрывающие лицо. В латинском тексте-комментарии, написанном от руки (fol. 15 v), сообщается, что «люди в масках своими музыкальными выступлениями создавали

(10) Заметим, что среди персонажей одной из гравюр цикла «Превратности человеческих дел», выполненных Корнелисом Кортон по рисункам Мартена ван Хемскерка, двуликим изображено Предательство. Цикл датирован 1564 годом. В данном случае можно предположить заимствование нидерландскими художниками двуликости в качестве основной характеристики аллегорического персонажа.

(11) Рукопись 78 D 5 // Кабинет гравюр Государственных музеев Берлина — Прусское культурное наследие (Berlin. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, ms 78 D 5 Brussels, after 9 December 1496).

Персонаж с масками и сердцем у ног Великана антверпенского
Въезда эрцгерцога Эрнста Австрийского (1594): происхождение и значение



Илл. 5. Аноним. Эмблема № 4. Гравюра. 16 × 9,8 см. Лейден, Университетская библиотека. Источник: *Fraet F.* Tpalays der gheleerder ingienen, oft der constiger geesten. Antwerpen: Wed. Jacob van Liesvelt, 1556 (herdruk). URL: https://www.dbnl.org/tekst/frae002tpal02_01/colofon.php

Fig. 5. Anonymous author. Emblem No. 4. Woodcut. 16 × 9.8 cm. Leiden, University Library. Source: *Fraet F.* Tpalays der gheleerder ingienen, oft der constiger geesten. Antwerpen: Wed. Jacob van Liesvelt, 1556 (herdruk). URL: https://www.dbnl.org/tekst/frae002tpal02_01/colofon.php

приятную гармонию» [A Spectacle for, 2023, p. 314–315], но значение самих масок никак не поясняется. Несмотря на то что маски музыкантов брюссельского Въезда выглядят иначе, чем маски женского персонажа антверпенского Въезда 1594 года, их необходимо учитывать как пример местной, брюссельской традиции организации городских праздников.

Гораздо большее значение для темы нашего исследования имеют маски на эмблемах № 4 и № 60 из книг эмблем *Le théâtre des bons engins* Гийома де ла Перьера и *Tpalays der gheleerder ingienen* Франса Фраэта. На эмблеме под № 4 представлены четыре маски — две женские (девушки и старухи), две мужские (молодого человека и старца), с заостренными подбородками и дугообразной линией лба. Примечательно, что каждая маска снабжена тремя завязками: с двух сторон «лица» и в верхней части лба.

Маска подобной формы, только значительно большего размера, изображающая лицо бородатого мужчины, представлена на эмблеме

тин и Урсон»⁽¹³⁾. Примечательно, что у них в руках глиняные копилки в форме женской груди с прорезью для монет, их одеяния не похожи на театральные костюмы (длинная белая рубаха поверх одежды или длинный плащ, на головах однотипные шапки) и они явно не принимают участия в действии. Вероятнее всего, у них другая задача — сбор платы за представление⁽¹⁴⁾. Возможно, именно с этим обстоятельством в данном случае связана белизна их лиц, как знак непричастности к театральному действию. В отличие от двух персонажей с выбеленными лицами из свиты Масленицы, одетых в театральные костюмы.

Маску, закрывающую лицо, также встречаем на картине «Крестьянская свадьба» Франса Вербека (мастерская) (вторая половина XVI века, Аукционный дом Доротеум, Вена) и на картине неизвестного художника второй половины XVI века, предположительно, запечатлевшего застольную игру (Городской музей, Кортрейк)⁽¹⁵⁾. На связь изображения с жанром застольной игры обращает внимание Патрисия Пикхаус (Patricia Pikhau) в статье «1577. Ян Баптист Хоуверт провел две застольные игры для Вильгельма Оранского и членов Генеральных штатов в Брюсселе» [Pikhau, 1996, p. 135]. За пиршественным столом спиной к зрителям, повернув голову влево, сидит персонаж, на первый взгляд не отличающийся от других участников сцены, представленной на картине, но на его лице маска коричневого цвета, полностью закрывающая лицо, с отверстиями для глаз и рта, бородой и увеличенным носом.

Театральные маски совсем иного рода находим на гравюре Крипина ван де Пассе (I) «Месяц февраль, Масленица» (ок. 1600, Рейксмузеум, Амстердам). Четыре персонажа, разыгрывающие сценку

из масленичной пьесы, изображены в белых масках с отверстиями для глаз и увеличенными носами.

Среди многочисленных изображений театральные сценок с участием персонажей в масках особого внимания заслуживают две гравюры: Яна Саделера (I) «Дом удовольствий» (1588, Аукционный дом Гонелли, Флоренция) и уже упоминавшаяся гравюра Виллема Сваненбурга «Деревенская ярмарка». На гравюре Саделера видим трех персонажей в масках, прибывших на праздник в разгар пиршества, чтобы разыграть сценку в духе общего веселья. У двух из них маска покрывает только верхнюю часть лица, у третьего, представляющего женщину, маска белого цвета полностью закрывает лицо. Подобного типа театральную маску — маску-лицо — встречаем на гравюре Сваненбурга «Деревенская ярмарка». Здесь среди группы участников театрального представления находится не только черт в маске-шлеме, но еще один персонаж в маске — монахиня, лицо этого персонажа закрыто белой маской. С точки зрения театральной традиции и постановочной практики нидерландской сцены перед нами два исключительных случая использования маски для характеристики женского персонажа. Конечно, можно было бы предположить, что использование маски в данном случае связано с традицией исполнения женских ролей на сцене театра редерейкеров мужчинами. Однако подобная гипотеза не находит подтверждения ни в письменных, ни в иконографических источниках, поэтому можно говорить только о единичных случаях, вероятно, связанных с конкретными обстоятельствами. Заметим, что маски на лицах двух персонажей, изображенных на гравюрах Саделера и Сваненбурга, близки маскам, принадлежащим женскому персонажу антверпенского Въезда эрцгерцога Эрнста Австрийского.

Приведенные примеры, а также другие изображения городских и деревенских праздников XVI — начала XVII века с участием персонажей в масках позволяют сделать вывод, что два типа театральных масок, задействованных в разного рода зрелищах этого периода, использовались в основном для создания образа того или иного персонажа, а не в качестве атрибута. При этом маска-шлем характерна для мистериальной сцены и театра редерейкеров (за отдельными исключениями), а маска-лицо использовалась преимущественно в театральных сценках, разыгрываемых во время городских и народных праздников (также за некоторыми исключениями).

(13) Обе сценки можно встретить и в виде отдельных композиций на гравюрах по рисункам Питера Брейгеля: Питер Брейгель Старший. Валентин и медвежонок. 1566. Гравюра на дереве. Библиотека Альбера I, Брюссель; Питер ван дер Хейден по рисунку Питера Брейгеля Старшего. Свадьба Мопсуса и Тисбы. 1570. Гравюра. Библиотека Альбера I, Брюссель.

(14) Вероятнее всего, в качестве благотворительного пожертвования.

(15) Застольная игра — представление для развлечения гостей, игра по случаю. Застольная игра не предназначалась для публичного показа, разыгрывалась по праздникам для частных лиц не на сцене, а непосредственно во время застолья перед обедающими гостями, в основном в XV и XVI веках. Застольные игры принадлежат к репертуару театра редерейкеров. Текст пьесы включал примерно от 200 до 400 строк, в действии принимали участие не более четырех актеров, которые обсуждали друг с другом и пирующими какой-либо вопрос, имеющий отношение к поводу праздничного застолья.

Маски мифологических и аллегорических персонажей

В изображениях на мифологические сюжеты маска встречается, как правило, в качестве атрибута. Например, на картине Мартена ван Хемскерка «Триумф Вакха» (1536–1537, Музей истории искусств, Вена) и одноименной гравюре Корнелиса Боса по композиции Мартена ван Хемскерка (1543, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург) один из участников праздничной процессии держит в руке овальную маску с отверстиями для глаз (на картине она красного цвета), обратив ее непосредственно к Вакху. На картине Якоба де Баккера «Юнона с золотым сосудом» (вторая половина XVI века, Аукционный дом «Кристис», Лондон) маска совсем иного рода — в виде женского лица, с четко прорисованными глазами, бровями, сомкнутыми губами и румянцем на щеках. Она закрывает песочные часы, что отсылает к теме ванитас, чрезвычайно популярной в изобразительном искусстве конца XVI–XVII века.

Среди изображений сюжетов с участием аллегорических персонажей маски, наиболее близкие женскому персонажу антверпенского Въезда эрцгерцога Эрнста Австрийского, находим на гравюрах Корнелиса Корта, Дирка Коорнхерта, Йоханнеса Вирикса, Иеронима Вирикса и картинах Мартена де Воса и Криспина ван ден Брука.

Так, на трех гравюрах Дирка Коорнхерта по рисункам Адриана де Вердта из серии «Триумф Истины» (1566–1578, Рейксмузеум, Амстердам) овальные белые маски закрывают лица пороков или являются атрибутом. На одной из них, «Истина защищает верующего от всякого зла», человека осаждают персонификации зла: Неведение (Ignorantia), Грех (Peccatum) в образе Сатира, Лицемерие (Hypocrisis) и Ложь (Mendacium). У двух последних персонажей на лицах маска: у Лжи она закрывает лицо, у Лицемерия располагается на затылке. Все четверо пускают в человека стрелы, но Истина (Veritas) защищает его щитом с изображением большого сияющего солнца. Это означает, что человек, верящий в божественную истину, не уязвим для злых сил дольного мира. На гравюре «Игнорирование обмана не ведет к Истине и Христу» две маски олицетворяют лживость мира, а на гравюре «Тот, кто убивает желание и ложь, наслаждается истиной» маска закрывает лицо поверженной Лжи. Маски видим и на гравюрах Дирка Коорнхерта по рисункам Хендрика Гольциуса «Глупый мир предпочитает временное благополучие» и «Ложное заблуждение разрушает мир» (обе

1575–1581, Рейксмузеум, Амстердам). На первой из них состоящая из двух туловищ Ложь закрывает свои лица масками, на другой — пытается надеть маску на лицо Истины. На гравюре Яна Вирикса «Вильгельм Оранский спасает голландскую республику от испанских Габсбургов» по рисунку Криспина ван ден Брука «Персей и Андромеда» (ок. 1577, Рейксмузеум, Амстердам) три персонажа, расположенные под накидкой габсбургского дракона, закрывают свои лица овальными белыми масками. На этой гравюре, как и на гравюрах Дирка Коорнхерта, маски используются для характеристики таких аллегорических персонажей, как Обман, Лицемерие, Ложь, и в основных чертах схожи с теми, что принадлежат женскому персонажу, изображенному у ног Великана антверпенского Въезда Эрнста Австрийского.

В качестве атрибута аллегории обмана маски представлены на гравюрах Корнелиса Корта и Иеронима Вирикса. Так, на гравюре Корнелиса Корта по мотивам рисунка Маартена ван Хемскерка «Богатство порождает гордость» (лист 2) из серии «Круговорот человеческих деяний» (1564, Рейксмузеум, Амстердам) попона одной из двух лошадей, везущих колесницу с аллегорическими персонажами, украшена небольшого размера масками в виде женских и мужских лиц. Рядом с изображением лошади надпись «Fraus», что в переводе с латыни означает «обман», и значит, перед нами аллегория Обмана.

На гравюре Иеронима Вирикса по рисунку Амброзиуса Франкена (I) «Совершеннолетие (Вечер)» из серии «Четыре возраста человека и смерть со Страшным судом» (до 1619, Музей Метрополитен, Нью-Йорк) маски овальной формы украшают грудь и попону лошади. На лошади восседает женщина, в одной руке она держит зажженный факел, другой льет воду из кувшина, на затылке у нее маска, подобная той, что расположена на груди лошади. Над головой женщины указано ее имя — «Fraus». Таким образом, перед нами, как и на предыдущей гравюре, аллегория Обмана. И если на гравюре Коорнхерта обман олицетворяет лошадь, то на гравюре Иеронима Вирикса он представлен в женском обличье. Для нас важно подчеркнуть сходство масок на гравюре Вирикса с масками женской фигуры антверпенского Въезда 1594 года, а также их расположение — и в том, и в другом случае на затылке персонажей.

С точки зрения подобного сходства особого внимания заслуживают две картины Мартена де Воса: «Суд Монетного двора Бранта



Ил. 7. Иероним Вирикс по рисунку Амброзиуса Франкена (I). Совершеннолетие (Вечер). Серия «Четыре возраста человека и смерть со Страшным судом». До 1619. Гравюра. 22,7 × 32 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк

Fig. 7. Hieronymus (Jerome) Wierix, after Ambrosius Francken I. Adulthood (Evening). From *The Four Ages of Man and Death with the Last Judgment Series*. Before 1619. Engraving. 22,7 × 32 cm. Metropolitan Museum of Art, New York

в Антверпене» (1594, Дом Роккокса, Антверпен) и «Клевета Апеллеса» (конец 1590-х, частная коллекция). На первой из них справа от центральной фигуры, Юстиции, изображена коленопреклоненная обнаженная женщина, ее ноги опутаны сетью, на затылке — маска с отверстиями для глаз и рта, с отчетливо выраженными чертами мужского лица. Картина написана по заказу Суда казначейства и должна была напоминать судьям об их правах и ответственности. Поверженная женская фигура здесь является персонификацией обмана. На другой картине Де Воса, «Клевета Апеллеса», рядом с Клеветой изображен мужчина в доспехах, прикрытых лохмотьями, в его волосах небольшие змейки, а на затылке маска.

Таким образом, на гравюре Иеронима Вирикса и картине Мартена де Воса видим однотипные маски овальной формы с отверстиями для глаз, расположенные на затылках персонажей, представляющих аллегорию Обмана. Подобного рода маски, одна из которых имеет

Персонаж с масками и сердцем у ног Великана антверпенского
Въезд эрцгерцога Эрнста Австрийского (1594): происхождение и значение



Ил. 8. Мартен де Вос. Суд Брабантского монетного двора в Антверпене. 1594. Дерево, масло. 157 × 215 мм. Дом Роккокса, Антверпен

Fig. 8. Martin de Vos. *The Tribunal of the Brabant Mint in Antwerp*. 1594. Oil on wood. 157 × 215 mm. Rockox House, Antwerp



Ил. 9. Мартен де Вос. Клевета Апеллеса. Конец 1590-х. Дерево, масло. Частная коллекция. Источник: <https://gallerix.ru/storeroom/51885/N/938/>

Fig. 9. Martin de Vos. *Slander of Apelles*. Late 1590s. Oil on wood. Private collection. Source: <https://gallerix.ru/storeroom/51885/N/938/>

сходное расположение, принадлежат женскому персонажу у ног Великана на иллюстрации из памятной книги антверпенского Въезда эрцгерцога Эрнста Австрийского. Заметим, что Мартен де Вос имел непосредственное отношение к художественной программе Торжественного въезда Эрнста Австрийского в Антверпен в 1594 году, и обе картины, о которых шла речь, были созданы в 90-е годы XVI века, то есть накануне или вскоре после праздничных торжеств. Амброзиус Франкен, по рисункам которого Иероним Вирикс создал серию гравюр «Четыре возраста человека и смерть со Страшным судом», вместе с Мартемом де Восом являлся автором художественной программы Въезда Эрнста Австрийского.

Рассмотренные изображения аллегорических сюжетов, где маска используется в качестве атрибута аллегории Обмана, дают основание предположить, что женский персонаж Торжественного въезда эрцгерцога Эрнста Австрийского олицетворяет обман. Однако в руке антверпенского Обмана видим также сердце — атрибут, совсем не характерный для этой аллегории. В системе координат аллегорий грехов и пороков сердце является атрибутом Зависти. Подтверждение находим на гравюрах Корнелиса Корта «Триумф Зависти» (цикл «Превратности дел человеческих», 1564, Рейксмузеум, Амстердам), Якоба Мэтема «Зависть» (серия «Пороки», 1587, Рейксмузеум, Амстердам), Иеронима Вирикса «Зависть» (серия «Семь смертных грехов», вторая половина XVI века, Рейксмузеум, Амстердам) и многих других произведений, где Зависть представлена старой изможденной женщиной с сердцем в руке и часто волосами-змеями на голове.

В произведениях нидерландских художников XVI века среди изображений различных сюжетов с участием аллегорических персонажей сердце в качестве атрибута аллегории обмана не встречается, за одним исключением — на картине Криспина ван ден Брука «Аллегория Истины и Обмана» (вторая половина XVI века, частная коллекция). Обман здесь представлен в виде полуобнаженной женщины, у нее на голове летучая мышь, а на затылке зловещая личина с глазами, налитыми кровью, и языком-змеей, одной рукой она опирается на книгу, в другой держит красное сердце с изображением черепа.

Двуликий Обман Ван ден Брука кардинально отличается от рассмотренных изображений этой аллегории. Подобная трактовка двуликости, только лишенной зловещих черт, отсылает к традицион-

Персонаж с масками и сердцем у ног Великана антверпенского Въезда эрцгерцога Эрнста Австрийского (1594): происхождение и значение



Ил. 10. Криспин ван ден Брук. Аллегория Истины и Обмана. Вторая половина XVI века. Дерево, масло. 138,4 × 170,2 см. Деталь. Частная коллекция
Fig. 10. Crispin van den Broek. An Allegory of Truth and Deception. Second half of the 16th century. Oil on wood, 138.4 × 170.2 cm. Detail. Private collection

ным изображениям другой аллегории, принадлежащей стану добродетелей, а именно — Пруденции (лат. Prudentia, нид. Voorzichtigheid, то есть «предусмотрительность»), двуликой женщине с зеркалом и змеями в качестве атрибутов. В таком виде, например, Пруденция представлена на гравюрах Якоба Мэтама, Якоба де Гейна, Абрахама ван Дипенбека, на иллюстрации из памятной книги Торжественного въезда Франциска Анжуйского в Антверпен в 1582 году. Однако нигде сердце не входит в число атрибутов этого аллегорического персонажа.

Таким образом, сердце, являясь атрибутом аллегории зависти, на картине Криспина ван ден Брука и на гравюре Питера ван ден Борхта с изображением женского персонажа антверпенского Въезда эрцгерцога Эрнста Австрийского по воле художников, присвоено аллегорией обмана. С учетом рассмотренных примеров нельзя не

заметить, что по воле художников атрибуты, традиционно принадлежащие одним аллегориям, оказываются в руках у других. Так, например, на уже упоминавшейся гравюре Иеронима Вирикса «Совершеннолетие (вечер)» сердце держит в руке аллегория раздора (Discordia), в другой руке у нее змеи, вместо волос — клубок змей, над головой парит летучая мышь. На одной из иллюстраций «Иконологии» Чезаре Рипы Мошенничество (Fraude) представлено в виде женщины с двумя головами, в одной руке она держит два сердца, в другой — маску. Учитывая подобную миграцию различных атрибутов, неудивительно, что женский персонаж с масками у ног Великана антверпенского Въезда Эрнста Австрийского держит в руке сердце.

Заключение

За подготовку Торжественного въезда эрцгерцога Эрнста Австрийского отвечал городской секретарь Иоганн Бохиус. Он разработал темы временных сооружений, наполненные политическими отсылками и отражающие основную заботу Антверпена — установление мира с мятежными северными провинциями и подчинение этих территорий власти Эрнста Австрийского. Воссоединение Севера и Юга должно было, среди прочего, способствовать возрождению науки и искусства. В художественном переводе этих тем Бохиусу помогали Маартен де Вос и Амброзиус Франкен (I), самые значительные исторические живописцы Антверпена того времени. Как отмечает историк искусства Энн Дильс (Ann Diels), «гуманистически образованный Бохий, вероятно, в основном погрузился в иконографию временной архитектуры, в то время как художественная разработка тем и оформление (придание формы) конструкций находились в значительной степени в руках двух художников-виртуозов» [Diels, 2003, p. 53].

По существу, Маартен де Вос и Амброзиус Франкен (I) являлись авторами художественной программы антверпенского Въезда 1594 года, по их рисункам другие художники создавали украшения триумфальных арок, декоративных строений, в том числе и трех персонажей у ног фигуры Великана. Ганс Герхард Эверс (H.G. Evers) в своем исследовании, посвященном оформлению Торжественных въездов XVI века, приводит данные, согласно которым 70 рисунков Мартена де Воса из коллекции кабинета гравюр в Антверпене яв-

Персонаж с масками и сердцем у ног Великана антверпенского Въезда эрцгерцога Эрнста Австрийского (1594): происхождение и значение

ляются набросками аллегорических фигур антверпенского Въезда Эрнста Австрийского [Versieringen, 1943, p. 190].

Для нашего исследования важно подчеркнуть следующее. Мартен де Вос и Амброзиус Франкен (I) были не только авторами художественной программы антверпенского Въезда Эрнста Австрийского, но и авторами картин и гравюр с изображением аллегии обмана. Криспин ван ден Брук, на картине которого «Аллегория Истины и Обмана» в руках Обмана появляется сердце, принимал участие в оформлении Антверпенского ландювела 1561-го года и Торжественного въезда в Антверпен герцога Франциска Анжуйского в 1582-м году. Тобиас Верхахт, отвечавший за создание декораций Торжественного въезда эрцгерцога Эрнста Австрийского в 1594-м году, был активным членом антверпенской палаты редерейкеров «Левкои». Многие нидерландские художники, в произведениях которых встречаем персонажей с масками, являлись не только членами гильдии Святого Луки, но и членами местных камер риториков, и в той или иной степени были причастны к театральной практике своего времени и к оформлению городских праздников, в том числе и Торжественных въездов. Выскажем предположение, что такая разносторонняя деятельность находила отражение в трактовке тем, сюжетов и образов аллегорических персонажей их собственных произведений, а также в облике аллегорических персонажей Торжественных въездов в результате соединения традиции изображения различных персонификаций в живописи эпохи, задач, поставленных строителями Въезда, финансовых и технических возможностей, и не в последнюю очередь трактовки образов аллегорических персонажей художниками, принимавшими участие в оформлении Въезда. С подобными обстоятельствами связано и появление в рамках художественной программы Торжественного въезда эрцгерцога Эрнста Австрийского в Антверпен в 1594 году аллегии обмана с масками и сердцем у ног Великана Антигона.

Персонаж с масками и сердцем у ног Великана антверпенского
 Въезда эрцгерцога Эрнста Австрийского (1594): происхождение и значение

Список литературы:

- 1 *Гэнебе К., Рикю О.* «Битва Карнавала и Поста» / Пер. с фр. Ю.В. Пухлий // Arbor mundi. Международный журнал по теории и истории мировой культуры. 2006. Вып. 12. С. 105–157.
- 2 *Кириллова Н.Б.* Культурные коды маски: исторический контекст // Известия Уральского федерального университета. Сер. 1: Проблемы образования, науки и культуры. 2018. Т. 24. № 4 (180). С. 158–169.
- 3 *Махов А.Е.* Эмблематика: макрокосм. М.: Intrada, 2014. 600 с.
- 4 *Трубочкин Д.В.* Древнегреческий театр. М.: Памятники исторической мысли, 2016. 448 с.
- 5 A Spectacle for a Spanish Princess: The Festive Entry of Joanna of Castile into Brussels (1496) / Ed. by Dagmar H. Eichberger. Turnhout: Brepols Publishers n.v., 2023. 440 p.
- 6 *Arnade P.* The Emperor and the City: The Cultural Politics of the Joyous Entry in Early Sixteenth Century Ghent and Flanders // Handelingen der Maatschappij voor Geschiedenis en Oudheidkunde te Gent. 2000. № 54 (1). P. 65–92. <https://doi.org/10.21825/hmgog.v54i1.363>.
- 7 *Boch J.* Descriptio publicae gratulationis, spectaculorum et ludorum, in adventu Sereniss. Principis Ernesti, Archiducis Austriae, Ducis Burgundiae, Comitis Habsp. Aurei Velleris Equitis, Belgicis provinciis a regia Ma. te Cathol. Praefecti, An. M.D.XCIII. LXVIII Kal. Iulias, allisque diebus Antverpiae editorum // Gallica.bnf.fr. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k320350q/f78.item> (дата обращения 20.03.2024).
- 8 *Cholcman T.* Views of Peace and Prosperity – Hopes for Autonomy and Self-Government, Antwerp, 1599 // RIHA Journal. 2012. June 20. <https://doi.org/10.11588/riha.2012.0.69263>. URL: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:101:1-201208016720> (дата обращения 20.03.2024).
- 9 *Diels A.* Van opdracht tot velling. Kunstaanbestedingen naar aanleiding van de Blijde Intrede van aartshertog Ernest van Oostenrijk te Antwerpen in 1594 // De Zeventiende Eeuw. 2003. Jaargang 19. P. 25–55.
- 10 *Fraet F.* Tpalays der gheleerder ingienen, oft der constiger geesten. Antwerpen: Wed. Jacob van Liesvelt, 1556 (herdruk) // Dbnl.org. URL: https://www.dbnl.org/tekst/rae002tpal02_01/colofon.php (дата обращения 20.03.2024).
- 11 *Pikhaus P.* 1577. Jan Baptist Houwaert laat twee tafelspelen opvoeren voor Willem van Oranje en de leden van de Staten-Generaal te Brussel // Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen / Hoofredactie van R.L. Erenstein. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1996. P. 134–142.
- 12 *Ripa C.* Iconologia, ouero, Descrittione di diuerse imagini cauate dall'antichità, & di propria inuentione. Roma, M. DC. III // Archive.org. URL: <https://archive.org/details/iconologiaoverod032riipa/page/n27/mode/2up> (дата обращения 20.03.2024).
- 13 Spelen van sinne, vol scoone moralisacien, wtleggingen ende bediedenissen op alle loeflijcke consten: vvaer inne men claerlijck ghelijck in eenen spiegel / Figuerlijck / Poetelijck ende Retorijckelijck mach aenschouwen hoe nootsakelijck ende dienstelijck die selve consten allen menschen zijn. Antwerpen: Willem Siluius, 1562. // Archive.org. URL: <https://archive.org/details/spelenvansinnevo00unse> (дата обращения 20.03.2024).
- 14 *Vandommele J.* Als in een spiegel: Vrede, kennis en gemeenschap op het Antwerpse Landjuweel van 1561. Hilversum: Verloren, 2011. 406 p.
- 15 Versieringen bij Blijde Inkomsten: Gebruikt in de Zuidelijke Nederlanden gedurende de 16 en 17 eeuw / Door Dr. Irmengard von Roeder-Baumbach met een hoofdstuk van Prof. Dr. H.G. Evers. Antwerpen: De Sikkel, 1943. 199 p.
- 16 Voorwerp van gesprek. De wereld van Bruegel / A. van Dongen, A. Benali et al. Veurne: Uitgeverij Hannibal, 2018. 120 p.

Персонаж с масками и сердцем у ног Великана антверпенского
 Въезда эрцгерцога Эрнста Австрийского (1594): происхождение и значение

References:

- 1 Genebe K., Riku O. „Bitva Karnavala i Posta“ [“The Battle of Carnival and Fasting”], transl. from French Yu.V. Pukhliy. *Arbor mundi. Mezhdunarodnyi zhurnal po teorii i istorii mirovoi kul'tury*, 2006, issue 12, pp. 105–157. (In Russian)
- 2 Kirillova N.B. Kul'turnye kody maski: istoricheskii kontekst [Cultural Codes of the Mask: Historical Context]. *Izvestiya Ural'skogo federal'nogo universiteta. Ser. 1: Problemy obrazovaniya, nauki i kul'tury*, 2018, vol. 24, no. 4 (180), pp. 158–169. (In Russian)
- 3 Makhov A. E. *Ehmbematika: makrokosm* [Emblematics: Macrocosm]. Moscow, Intrada Publ., 2014. 600 p. (In Russian)
- 4 Trubochkin D.V. *Drevnegrecheskii teatr* [Ancient Greek Theater]. Moscow, Pamyatniki istoricheskoi mysli Publ., 2016. 448 p. (In Russian)
- 5 *A Spectacle for a Spanish Princess: The Festive Entry of Joanna of Castile into Brussels (1496)*, ed. Dagmar H. Eichberger. Turnhout, Brepols Publishers n.v., 2023. 440 p.
- 6 Arnade P. The Emperor and the City: The Cultural Politics of the Joyous Entry in Early Sixteenth Century Ghent and Flanders. *Handelingen der Maatschappij voor Geschiedenis en Oudheidkunde te Gent*, 2000, № 54 (1), pp. 65–92. <https://doi.org/10.21825/hmgog.v54i1.363>.
- 7 Boch J. Descriptio publicae gratulationis, spectaculorum et ludorum, in adventu Sereniss. Principis Ernesti, Archiducis Austriae, Ducis Burgundiae, Comititis Habsp. Aurei Velleris Equitis, Belgicis provinciis a regia Ma. te Cathol. Praefecti, An. M.D.XCIII. LXVIII Kal. Iulias, aliisque diebus Antverpiae editorum. *Gallica.bnf.fr*. Available at: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k320350q/f78.item> (accessed 20.03.2024).
- 8 Cholcman T. Views of Peace and Prosperity – Hopes for Autonomy and Self-Government, Antwerp, 1599. *RIHA Journal*, 2012, June 20. <https://doi.org/10.11588/riha.2012.0.69263>. Available at: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:101:1-201208016720> (accessed 20.03.2024).
- 9 Diels A. Van opdracht tot veiling. Kunstaanbestedingen naar aanleiding van de Blijde Intrede van aartshertog Ernest van Oostenrijk te Antwerpen in 1594. *De Zeventiende Eeuw*, 2003, Jaargang 19, pp. 25–55.
- 10 Fraet F. Tpalays der gheleerder ingienen, oft der constiger geesten. Wed. Jacob van Liesvelt, Antwerpen 1556 (herdruk). *Dbnl.org*. Available at: https://www.dbnl.org/tekst/frac002tpal02_01/colofon.php (accessed 20.03.2024).
- 11 *Pikhaus P. 1577. Jan Baptist Houwaert laat twee tafelspelen opvoeren voor Willem van Oranje en de leden van de Staten-Generaal te Brussel. Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen*, hoofredactie van R.L. Erenstein. Amsterdam, Amsterdam University Press, 1996, pp. 134–142.
- 12 Ripa C. Iconologia, ouero, Descriptione di diuerse imagini cauate dall'antichità, & di propria inuentione. Roma, M. DC. III. *Archive.org*. Available at: <https://archive.org/details/iconologiaoverod032ripa/page/n27/mode/2up> (accessed 20.03.2024).
- 13 Spelen van sinne, vol scoone moralisacien, wtleggingen ende bediedenissen op alle loeffijcke consten: vvaer inne men claerlijck ghelijck in eenen spiegel / Figuerlijck / Poetelijck ende Retorijckelijck mach aenschouwen hoe nootsakelijck ende dienstelijck die selve consten allen menschen zijn. Antwerpen: Willem Siluius, 1562. *Archive.org*. Available at: <https://archive.org/details/spelenvansinnevo00unse> (accessed 20.03.2024).
- 14 Vandommele J. *Als in een spiegel: Vrede, kennis en gemeenschap op het Antwerpse Landjuweel van 1561*. Hilversum, Verloren, 2011. 406 p.
- 15 *Versieringen bij Blijde Inkomsten: Gebruikt in de Zuidelijke Nederlanden gedurende de 16 en 17 eeuw*, door Dr. Irmengard von Roeder-Baumbach met een hoofdstuk van Prof. Dr. H.G. Evers. Antwerpen. De Sikkel, 1943. 199 p.
- 16 *Voorwerp van gesprek. De wereld van Bruegel, A. van Dongen, A. Benali et al.* Veurne, Uitgeverij Hannibal, 2018. 120 p.