

Министерство культуры Российской Федерации  
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

*на правах рукописи*

ШОВСКАЯ Татьяна Григорьевна

**ТЕАТРАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО  
ГАБСБУРГСКИХ ПРИДВОРНЫХ ЗРЕЛИЩ В ПРАГЕ  
(XVI-первая половина XVIII века)**

Специальность 17.00.01 – театральное искусство

Диссертация на соискание учёной степени  
кандидата искусствоведения

научный руководитель:  
кандидат искусствоведения Климова И.В.

Москва 2019

## Содержание

Введение .....	3
<b>Глава 1. Леонардовская традиция в сценографии театрализованного праздника в Праге в феврале 1570 года .....</b>	<b>23</b>
1.1 Отражение габсбургской идеологии в ранних придворных зрелищах .....	24
1.2 Джузеппе Арчимбольдо на службе у австрийских Габсбургов .....	29
1.3 Реконструкция театрализованного праздника по случаю обручения эрцгерцогини Анны с Филиппом II Испанским в Праге, 1570 год .....	35
1.4 Театральная машина для пражского турнира: ее особенности и генезис .....	50
<b>Глава 2. Сценография балета <i>Phasma Dionysiacum</i> – самый ранний пример сцены итальянского типа за пределами Италии .....</b>	<b>56</b>
2.1 Исторический контекст представления <i>Phasma Dionysiacum</i> .....	59
2.2 Обзор сведений о представлении из первоисточников: содержание балета, его авторы, организаторы, участники и место проведения .....	62
2.3 Реконструкция временного театра и сценографии постановки .....	70
2.4 Проблема авторства гравюры и сценографии .....	89
<b>Глава 3. Новации Джузеппе Галли-Бибиены в сценографии коронационной оперы <i>Costanza e Fortezza</i> .....</b>	<b>95</b>
3.1 Опера как политическое послание .....	102
3.2 Джузеппе Галли-Бибиена и его гравюры к премьере оперы .....	109
3.3 Временный театр и сценография постановки .....	112
3.4 Постановочные решения <i>Costanza e Fortezza</i> в контексте европейской театральной практики второй половины XVII-начала XVIII века .....	129
<b>Заключение .....</b>	<b>137</b>
<b>Список литературы .....</b>	<b>141</b>
<b>Приложение 1. Иллюстрации .....</b>	<b>147</b>
<b>Приложение 2. Первоисточники .....</b>	<b>198</b>

## Введение

В первой половине XVI века в результате объединения Чешских земель, Австрийских герцогств и Венгрии образовалась обширная Габсбургская империя<sup>1</sup> (илл.1,2), ее первым правителем и родоначальником австрийской (имперской) ветви Габсбургов стал Фердинанд I<sup>2</sup> (илл.3). Империя приняла на себя миссию защиты Европы от турок, и кроме прочего стала плодотворной средой для развития культуры всех без исключения входивших в нее народов<sup>3</sup>. Естественно, что одним из наиболее мощных культурных центров был императорский двор, куда приглашали лучших художников, архитекторов, композиторов, музыкантов, поэтов. Театрализованные и театральные зрелища на протяжении габсбургского владычества в центральной Европе были важной и неотъемлемой частью жизни двора.

Определяющей особенностью развития и становления габсбургского придворного театра была его тесная связь с итальянским театром: он создавался итальянскими авторами на основе итальянской постановочной практики, и даже язык этого театра был итальянским. При этом Габсбургский придворный театр, преломляя традицию итальянской сцены, не был по отношению к ней вторичен, напротив, он стал одним из ее важных центров<sup>4</sup>, и наравне с театральными центрами самой Италии участвовал в процессах развития и формирования структуры сцены, декорационных техник, художественных приемов. В период, когда в европейской постановочной практике постепенно складывался привычный сегодня облик театрального пространства, двор Габсбургов оставался средоточием

---

<sup>1</sup> Термин «Габсбургская империя» относится к периоду с момента ее возникновения в 1526 году по 1804 год, когда была образована Австрийская империя.

<sup>2</sup> Фердинанд I (1503-1564) – внук императора Максимилиана I, младший брат испанского короля Карла V, король Венгрии и Богемии с 1526 года, император Священной Римской империи с 1558 года.

<sup>3</sup> *Pánek J.* Habsburgská monarchie jako rámeček rozvoje barokní kultury. / Bělohorská doba. Společnost a kultura manýrizmu. Praha, 1969. S.43-48.

<sup>4</sup> *Companion to Baroque Music.* University of California Press, 1998. P. 232.

самых актуальных тенденций в этой области за пределами Италии<sup>5</sup> – именно этот аспект в первую очередь рассматривается в данном исследовании.

Так как Габсбургская империя объединяла разные земли, то для многих императоров Вена была лишь одной из столиц. Дворы Фердинанда I и Максимилиана II курсировали между Веной и Прагой, при Рудольфе II Прага стала единственной столицей, где император пребывал безвыездно. Матиас в период своего правления вернул официальную столицу в Вену, но, как и Максимилиан II, жил то в Праге, то в Вене. Такая мобильность двора и столицы была характерна для империи и для самих Габсбургов вплоть до правления Фердинанда II, а вместе с двором перемещался и придворный театр, вовлекая тем самым новые географические пространства в зону влияния и распространения итальянского театра. Позднее императорский двор постоянно пребывал в Вене, курсируя главным образом между двумя основными резиденциями – Хофбургом и летним дворцом «Фаворита», но и в этот период премьеры придворного театра часто проходили в разных городах империи<sup>6</sup> – их ставили и играли на сцене те же авторы и исполнители, что и в Вене.

Прага не случайно приобрела статус второй столицы империи – древняя столица чешских князей полностью ему соответствовала. Император Священной Римской империи и потомок Пржемысловичей<sup>7</sup> Карл IV (1316-1378) развернул здесь широкую строительную деятельность – при нем возникло множество светских и церковных построек в стиле готики<sup>8</sup>, но главное, благодаря его мощному урбанистическому посылу Прага стала одним из самых больших и

---

<sup>5</sup> *The Early Baroque Era: From the Late 16th Century to the 1670s*. Edited by *Curtis Price*. Macmillan, 1993. P. 161.

<sup>6</sup> Например, в декабре 1671 года в Чешском Крумлове в честь дня рождения Марианны Испанской состоялось представление комедии Педро Кальдерона *Fineza contra fineza* («Изыщество против грации») с интермеццо «Орфей и Эвридика» на музыку Леопольда I; в январе 1677 года в Линце представили спектакль под названием *Nercole Acquistatore dell'Immortalità* («Обретенное бессмертие Геркулеса»), в 1681 году в Линце снова прошла серия представлений придворного театра, и т.д.

<sup>7</sup> Пржемысловичи (чеш. *Přemyslovci*) – первая правящая династия чешских князей, затем королей.

<sup>8</sup> *Staňková J., Voděra S. Praha gotická a barokní*. Praha : Academia, 2001.

благоустроенных городов империи<sup>9</sup>. Видимо, в том числе и это обстоятельство заставило Рудольфа II сделать выбор в пользу Праги<sup>10</sup>. Пребывание здесь его двора в 1583-1611 годах притягивало в город множество просвещенных людей эпохи, и при Рудольфе Прага стала одним из ведущих центров искусства и науки в Европе<sup>11</sup>. Сложившаяся культурная среда продолжала пополняться и позднее – прибывающие на службу к Габсбургам архитекторы, художники, музыканты, а также ремесленники по разным причинам оседали в богемской столице<sup>12</sup>. Выходцы из Италии к середине XVI века образовали в Праге целую колонию, она находилась неподалеку от Пражского Града, что отразилось в старых и существующих до сих пор названиях: *Vlašský plac* (Влашская<sup>13</sup> площадь), *Vlašská ulice* (Влашская улица). Деятельность итальянцев не была замкнута границами Пражского Града, и Прага перенимала итальянский опыт и традиции в самых разных областях. Таким образом, город на Влтаве был питательной средой для разнообразных культурных явлений уже начиная с эпохи Карла IV, и с течением времени продолжал наращивать этот свой потенциал, который реализовался, в том числе, и в трех состоявшихся здесь исследуемых театральными событиями.

---

<sup>9</sup> В 1348 году Карл IV заложил Нове мнесто – новую часть города, расширившую его границы; Прага стала крупнейшим городом Европы по площади, но не по количеству жителей.

<sup>10</sup> Среди основных причин, побудивших Рудольфа II перенести свой двор и столицу в Прагу, историки называют его желание обособиться от венского окружения, что стало следствием депрессивного замкнутого характера его личности. Кроме того, удаленность Праги от границы с Османской империей делала богемскую столицу более безопасным местом.

<sup>11</sup> *Dějiny země Koruny české I. Praha, Litomyšl : Paseka, 2003. S. 225.*

<sup>12</sup> В качестве примера можно привести судьбу итальянского архитектора Джованни Баттиста Перони (1586-1654). Он был учеником Бернардо Буонталенти и прибыл в Прагу в качестве своеобразного подарка Козимо II Медичи к свадьбе Фердинанда II и Элеоноры Гонзага в 1620 году. Однако император не стал его заказчиком, и Перони взялся за проектирование пражского дворца для известного полководца Тридцатилетней войны Альбрехта Вальдштейна. Строительство дворца продолжалось с 1623 по 1630 годы.

<sup>13</sup> «Влаши» – старое название итальянцев в чешском языке, соотносимое с названием «фрязи» («фряги») в русском.

### *Актуальность исследования*

Исследование определяет значение габсбургского придворного театра в истории западноевропейского театра XVI – начала XVIII веков и вводит его в научный обиход отечественного театроведения. Кроме того, устанавливаются периоды его развития и характерные для каждого из них типы зрелищ, а главное – впервые детально воссоздается сценография выбранных в качестве объектов исследования постановок, определяется их значение в контексте сценографического искусства эпохи.

В работе предпринята попытка осветить и исследовать выбранные представления на основе первоисточников – письменных и графических документов, созданных авторами и свидетелями событий.

В сферу исследования включены исторические лица. Прежде всего – авторы сценического оформления, соединявшие в своей деятельности функции художника, архитектора, сценографа, театрального инженера.

Внимание уделяется также историческому контексту и политической подоплеке зрелищ, таким образом, в них выявляется функция репрезентации власти, неизменно присущая постановкам габсбургского придворного театра.

### *Хронологические рамки исследования*

Анализ постановок придворного театра австрийских Габсбургов начинается в исследовании с момента возникновения империи Габсбургов и заканчивается правлением императора Карла VI<sup>14</sup>. Таким образом, хронологические рамки охватывают период с 1526 по 1740 годы – в этот период укладывается процесс становления театра и тесно связанное с ним формирование сценического пространства, полностью завершившиеся к середине XVIII века. Безусловно, сцена-коробка сформировалась раньше, уже к середине XVII столетия, однако ее пространство еще в течение века существовало как вместилище

---

<sup>14</sup> Карл VI (1685-1740) — император Священной Римской империи с 1711 года, последний потомок Габсбургов по прямой мужской линии. Необходимо отметить, что хронологические рамки исследования не связаны с пресечением династии по мужской линии, однако именно на правление Карла VI, на наш взгляд, приходится окончание интересующих нас процессов.

машинерии – сменных кулис и задника, подвижных облаков, полетных машин и прочих сценических механизмов. Лишь в тот период, когда смена стилей повлекла за собой отказ от доминирования машинерии на сцене, а сцена-коробка сохранила за собой роль структурообразующего пространства действия, лишь тогда на наш взгляд справедливо говорить об окончательном завершении процесса формирования сценического пространства.

Рассматриваемый нами период неоднороден; в нем можно выделить три основных этапа. Поскольку речь идет о придворном театре, то личность каждого из императоров, безусловно, оказывала на него влияние – в отдельные периоды такое влияние было особенно ощутимым, поэтому периодизация развития театра при дворе Габсбургов неразрывно связана с правлениями императоров.

Первый этап (1526-1612) охватывает правление Фердинанда I, Максимилиана II и Рудольфа II. Все три императора были в достаточной степени незаурядными личностями, а придворный театр на протяжении значительной части этого периода создавался Джузеппе Арчимбольдо<sup>15</sup>, причем в правление Максимилиана – в тесном контакте с ним. Художник именовался при дворе «мастер празднеств», что отражает и характер театральной деятельности в это время – главным образом это были театрализованные праздники, проходившие в пространстве города или на специально обустроенных площадках за городскими стенами. Сценографические решения в это время касаются преимущественно оформления шествий – это создание временных сооружений для украшения города, костюмов для участников, а также декорированных повозок и саней.

Следующий этап (1612-1657) включает правление Матиаса, Фердинанда II и Фердинанда III<sup>16</sup>. Все три императора не оставили заметного следа в истории, все отличались отсутствием веротерпимости и находились под определяющим влиянием иезуитов. Кроме того, значительным негативным

---

<sup>15</sup> Арчимбольдо поступил на службу к Габсбургам в 1562, застав, таким образом, последние годы правления Фердинанда I. До появления при дворе Габсбургов Арчимбольдо театральные праздники задумывал и воплощал богемский наместник Фердинанд Тирольский.

<sup>16</sup> Преемником Фердинанда III был его сын Фердинанд IV, однако он скончался в возрасте 20-ти лет – в тот же год, что и был коронован.

фактором первой половины XVII века стала разрушительная Тридцатилетняя война (1618-1648). Театральная деятельность при дворе носила спорадический характер, но именно в этот период итальянские авторы повсеместно занимают при дворе Габсбургов прочные позиции, превращая придворный театр в один из центров итальянской сцены. И если на предыдущем этапе театрализованные зрелища создавались ярким итальянским художником-одиночкой, то теперь итальянское влияние на придворную культуру<sup>17</sup> стало системным. Характерными для этого периода типами постановок были итальянская музыкальная комедия и придворный балет<sup>18</sup>. Первые балеты у Габсбургов проходят без сценографического оформления, но затем в этой области происходит настоящий прорыв – для балета, состоявшегося на масленичной неделе 1617 года, в одном из залов королевского дворца строится временный театр и сцена с перспективными декорациями.

Третий этап (1658-1740) относится к правлению Леопольда I, Иосифа I и Карла VI. Это время расцвета при венском дворе итальянской оперы. Все три императора были одаренными музыкантами, сами сочиняли музыку и тратили огромные деньги на придворный театр. Оперные премьеры неизменно получали пышное постановочное оформление и не раз становились значительными театральными событиями, что отразилось в определении «императорский стиль», данным австрийским исследователем Фридрихом Риделем<sup>19</sup> постановкам периода правления Карла VI.

---

<sup>17</sup> Во многом это произошло благодаря второй жене Фердинанда II Элеоноре Гонзага и – особенно – третьей жене Фердинанда III Элеоноре Гонзага Младшей.

<sup>18</sup> Список представлений габсбургского придворного театра, состоявшихся в период с 1622 по 1705 год демонстрирует практически равное количество постановок музыкальных комедий (*Commedia in musica*) и балетов (*Inventione di balletto*) при императорах Фердинанде II и Фердинанде III. // *Seifert H. Die Oper am Kaiserhof im 17. Jahrhundert.* H. Schneider, 1985.

<sup>19</sup> *Riedel F.W. Der „Reichsstil“ in der deutschen Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts.* // Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Kassel 1962. Kassel, 1963.

### *Объект исследования*

Объектом исследования стали три театральные представления при Габсбургском дворе, состоявшиеся в Праге: театрализованный турнир 26 февраля 1570 года на Староместской площади, балет *Phasma Dionysiacum Pragense* («Пражский дух Диониса») в Пражском Граде 5 февраля 1617 года и премьера оперы *Costanza e Fortezza* («Постоянство и сила») 28 августа 1723 года в специально возведенном театре около Пражского Града. Эти события были выбраны для каждого из выше обозначенных периодов как наиболее для них характерные, а также наиболее весомые для истории европейского театра, но главное – каждое из них маркирует важные стадии развития сценографии.

Конечно, на протяжении владычества Габсбургов их главной столицей оставалась Вена, и подавляющее большинство спектаклей придворного театра, в том числе и выдающихся, были представлены там. Однако обстоятельства сложились таким образом, что именно в Праге состоялись самые уникальные, а следовательно, заслуживающие наибольшего внимания, постановки. Уникальными они были потому, что отразили в себе ключевые этапы формирования сценического пространства и театрально-декорационного искусства.

### *Предмет исследования*

Основным предметом исследования является сценография представлений и архитектура временных театров.

При этом термин «сценография» используется в значении «искусство оформления театрального и театрализованного события»<sup>20</sup>, и под ним подразумевается весь синтетический набор средств, участвующих в создании художественного образа: живописные и объемные декорации, конструкции и машинерия, костюмы, световое оформление. Из этого следует, что термином «сценография» обозначаются все постановочные практики, в том числе и для

---

<sup>20</sup> *Березкин В.И.* Искусство сценографии мирового театра. От истоков до середины XX века. М. : Издательство ЛКИ, 2011. С.10-11.

площадных зрелищ. Средствами сценографии создается, по выражению французского исследователя театра Патриса Пави, «среда развертывания театральной игры»<sup>21</sup>, то есть сценографическое пространство, или – иначе – театральное пространство. Таким образом, термин «театральное пространство» означает место театрального или театрализованного действия<sup>22</sup>. Приемы и принципы создания театрального пространства, его эволюция – важнейший аспект исследования.

Особое внимание в работе уделено творческому методу авторов сценографии выбранных постановок, истокам их творчества и новациям, которые они реализовали в своих постановках – новациям, которые и стали вехами эволюции сценографических решений.

#### *Материал исследования*

Реконструкция представлений осуществлена на основе первоисточников, центральное место среди которых занимают свидетельства современников и иконографический материал. Сохранились описания двух из трех рассматриваемых представлений, принадлежащие их авторам и участникам. Будучи вовлеченными в процесс создания действия или генерируя его, они доносят до нас самые точные смыслы и акцентируют самые важные составляющие постановки. В случае с третьим представлением мы также располагаем уникальным материалом – серией гравюр, выполненных по рисункам архитектора и сценографа постановки.

Основным источником для воссоздания театрализованного действия 26 февраля 1570 года стала вышедшая в том же году в Аугсбурге брошюра под названием «Точное описание огромного собрания и великолепных турниров, пеших, конных и прочих, состоявшихся в третье воскресенье великого поста в год [15]70 и в последующую неделю в Праге в Старом городе, проведенных в честь

---

<sup>21</sup> Пави П. Словарь театра. М. : Изд-во ГИТИС, 2003. С.291.

<sup>22</sup> Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб. : Искусство, 1998. С.587-588.

присутствующих курфюрстов и князей»<sup>23</sup>. Текст брошюры содержит описание всей серии турниров и написан от лица «чернокнижника Зирфео», и есть веские основания полагать, что под этим именем скрывается устроитель праздника – Арчимбольдо, участвовавший в представлении в костюме мага.

В качестве дополнительного материала привлечена поэма Холоссия Пелгримовского, который был зрителем действия на площади и описал его в стихах, опубликованных позднее в «Календаре историческом Адама из Велеславина» 1590 года издания<sup>24</sup>.

Важным источником сведений о Джузеппе Арчимбольдо послужил небольшой фрагмент из книги его современника, художника Паоло Мориджи «История миланских древностей»<sup>25</sup>, а также материал, собранный первым биографом художника Джан Паоло Ломаццо<sup>26</sup>.

Кроме того, сохранились поэмы Фонтео – помощника Арчимбольдо в «сочинении маскарадов», которые позволили проследить аллегорический смысл представлений, заложенный в него самим автором.

Балет *Phasma Dionysiacum*, состоявшийся 5 февраля 1617 года в Пражском Граде, достаточно полно освещен в описаниях современников. Прежде всего, мы опирались на текст «Краткого описания балета, состоявшегося перед Их Милостями императором и императрицей 5 февраля 1617»<sup>27</sup>, автором которого является либреттист этого представления граф Джованни Винченцо д'Арко, выступавший в балете в костюме Артаксеркса.

Также к первоисточникам можно отнести либретто оперы *Costanza e Fortezza*<sup>28</sup>.

---

<sup>23</sup> Ordenliche beschreibung des Gwaltigen Treffenlichen und herrlichen Thurniers zu Roß und Fuß, [et]c. So am Sonntag Oculi, Anno 70. und dieselb nachgehende wochen, zu Prag in der Alten Statt, den der Enden anwesenden Chur und Fürsten zu Ehren gehalten worden ist. Augsburg, 1570.

<sup>24</sup> Adam z Veleslavina: kalendař historický. Praha, 1590.

<sup>25</sup> *Morigi P.* Historia dell'antichità di Milano. Venezia, 1592.

<sup>26</sup> *Lomazzo G.P.* Idea del tempio della pittura. Milano, 1590.

<sup>27</sup> Breve relatione del balletto fatto avanti le M. Mta dell' imperatore et imperatrice: a di 5. di Febr. 1617. Wurttembergische landesbibliothek Stuttgart.

<sup>28</sup> *Fux J.J.* Costanza e Fortezza. Denkmäler der Tonkunst in Osterreich. Wien, 1910.

Теоретические труды по сценографии Себастьяно Серлио<sup>29</sup>, Николо Саббатини<sup>30</sup> и Йозефа Фуртенбаха<sup>31</sup> позволили сопоставить характерные для эпохи постановочные приемы с аналогичными решениями в рассматриваемых представлениях.

Использованный в работе иконографический материал носит достаточно разнообразный характер. В его составе листы 224r и 231v манускрипта «Кодекс Арундель» Леонардо да Винчи и его эскиз, классифицируемый как «военные машины» – изображенные там объекты мы сопоставили с театральной конструкцией для представления 1570 года.

Театральная гравюра *Phasma Dionysiacum Pragense*, запечатлевшая театральное действие в его развитии, подробно рассматривается в контексте одноименного представления.

Основным материалом при реконструкции премьеры оперы *Costanza e Fortezza* стали гравюры по рисункам сценографа этого представления Джузеппе Галли-Бибиены. Серия из семи гравюр охватывает всю визуальную составляющую представления: две гравюры запечатлели облик временного театра, три гравюры показывают декорации к действиям оперы, одна – сценические эффекты спектакля и еще одна представляет собой план театра. Последняя наиболее интересна, так как на ней показаны не только зрительный зал и сцена, но и расположение декораций, включая кулисы, задники и театральные машины. Особенно ценными для анализа сценографии являются пояснения Галли-Бибиены, оставленные им на плане. Благодаря этому гравюра представляет собой уникальный для сценографии документ.

---

<sup>29</sup> *Serlio S.* Libro primo [-secondo] d'architettura, di Sebastiano Serlio Bolognese, Nel quale con facile e breue modo si tratta de primi principii della geometria. Con nuoua aggiunta delle misure che seruono a tutti gli ordini de componimenti che ui si contengono... Al Christianissimo Re di Francia. Venetia : Appresso Gio. Battista et Marchio Sessa fratelli, 1560.

<sup>30</sup> *Sabbattini N.* Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri. Libro secondo. Rauenna, 1638.

<sup>31</sup> *Furtttenbach J.* Architectura Recreationis, das ist, Von allerhand nutzlich und erfrewlichen civilischen Gebäwen. Augsburg : Schultes, 1640.

Для исследования творческого подхода Джузеппе Галли-Бибиены мы привлекали его книгу «Архитектура и перспектива»<sup>32</sup> – собрание гравюр с изображением театральных задников и временных архитектурных сооружений.

### *Степень научной разработанности проблемы*

Три выбранные в качестве объекта исследования представления в разной степени освещены в работах историков театра и искусствоведов. Творчество Арчимбольдо привлекало многих исследователей, из которых следует выделить Бено Гейгера<sup>33</sup>, Павла Прейса<sup>34</sup> и профессора Принстонского университета ДаКосту-Кауфманна<sup>35</sup>, изучавшего творчество Арчимбольдо и искусство его времени при габсбургском дворе в целом. В 2008 году в Милане под редакцией Сильвии Ферино-Пагден вышел объемный каталог посвященной Арчимбольдо выставки, проходившей в 2007-2008 годах в Музее Люксембурга и Музее истории искусств в Вене. В сборник вошли статьи разных авторов об Арчимбольдо<sup>36</sup>, но нельзя не заметить, что предметом подавляющей части этих исследований является его живопись, а деятельности в качестве устроителя празднеств отводится незначительное место.

Представлению, состоявшемуся 26 февраля 1570 года, посвящен небольшой фрагмент в разделе «Придворный театр в чешских землях во второй половине XVI и в начале XVII столетий» в 1-м томе «Истории чешского театра»<sup>37</sup>. Театральная машина Арчимбольдо не попала во внимание автора этого текста, а описание самого представления содержит неточные сведения.

Постановка *Phasma Dionysiacum* стала предметом многих научных статей. Историк театра Йиржи Гильмера несколько раз обращался к этой

<sup>32</sup> *Galli Bibiena G. Architetture e prospettive. Paris, 1740.*

<sup>33</sup> *Geiger B. Die skurrilen Gemälde des Giuseppe Arcimboldi (1527-1593). Limes, 1960.*

<sup>34</sup> *Preiss P. Giuseppe Arcimboldo. Praha, 1967.*

<sup>35</sup> *DaCosta Kaufmann T. Arcimboldo: Visual Jokes, Natural History, and Still-Life Painting. Chicago, 2009.; DaCosta Kaufmann T. Variations on the imperial theme: studies in ceremonial, art and collecting in the age of Maximilian II and Rudolf II. New York: Garland Pub., 1978.; DaCosta Kaufmann T. The School of Prague. Chicago, 1988.*

<sup>36</sup> *Arcimboldo: 1526-1593. by Ferino-Pagden S. Milan, 2008.*

<sup>37</sup> *Dějiny českého divadla I. Hlavní redakci František Černý. Praha : Academia, 1968.*

постановке (раздел «Придворный театр в Чешских землях во второй половине XVI и в начале XVII века» первого тома «Истории чешского театра», раздел «Барочные постановки в Чехии в XVII и в начале XVIII столетия» в монографии «Перспективная сцена в XVII и XVIII веке в Чехии», статья «Phasma Dionysiacum и другие театральные представления в Праге в 1617 году»<sup>38</sup>) – в своих работах он восстанавливает ход представления. Историк Петр Матя в статье «Где в 1617 году состоялось представление Phasma Dionysiacum?»<sup>39</sup> впервые указал на то, что временный театр был построен не во Владиславском, как это принято было считать, а в Судебном зале; в статье «Phasma Dionysiacum и возникновение карнавального календаря при императорском дворе»<sup>40</sup> этот автор отвечает на вопрос о задачах, которые ставили перед собой устроители представления, а в статье «Рождение традиции»<sup>41</sup> рассматривает деятельность мецената представления Вилема Славаты. Милош Щедронь и Мирослав Штудент в статье «Phasma Dionysiacum Musicae»<sup>42</sup> исследовали музыкальную составляющую действия. Сильвия Добалова и Иван Мучка в статье «Неизвестный текст к пражской постановке Phasma Dionysiacum (1617)»<sup>43</sup> написали о представлении в контексте ближайших по времени театральных событий при габсбургском дворе и сделали предположение об авторе сценографии. И хотя эти работы в той или иной степени касаются вопросов сценографии и устройства временного театра Phasma Dionysiacum, ни в одной из них эти составляющие постановки не были подробно проанализированы и воссозданы. Констатируя вытекающий из хронологии факт, что в постановке

---

<sup>38</sup> Hilmera J. Dvorské divadlo v Českých zemích v druhé polovině 16. a počátkem 17. století. // Dějiny českého divadla I. Hlavní redakci Černý F. Praha : Academia, 1968.; Hilmera J. Barokní inscenace v Čechách v 17. a na počátku 18. století. // Perspektivní scéna v 17. a 18. století v Cechách. Praha: Scénografický ústav v Praze, 1965.; Hilmera J. “Phasma Dionysiacum” a další divadelní představení v Praze roku 1617. // Folia historica bohemia 17. Praha, 1994.

<sup>39</sup> Maťa P. Kde se v roce 1617 konalo představení “Phasma Dionysiacum”? // Folia historica bohemia 20. Praha, 2003.

<sup>40</sup> Maťa P. “Phasma Dionysiacum Pragense” a počátky karnevalového kalendáře na císařském dvoře. // Divadelní revue 2, 2004.

<sup>41</sup> Maťa P. Zrození tradice. // Opera historica 6. České Budějovice, 1998.

<sup>42</sup> Štědroň M., Študent M. Phasma Dionysiacum Musicae. // Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H. Řada hudebněvědná. 29, 1994.

<sup>43</sup> Dobalova S. Muchka I. Ein unbekannter Text zum Prager Fest Phasma Dionysiacum Pragense (1617). // Acta Comeniana 22-23. Praha, 2009.

*Phasma Dionysiacum* впервые за пределами Италии возникает перспективная сцена, никто из авторов не обращает внимания на появление в ней всех признаков сцены-коробки, что было на тот момент актуальным не только за пределами Италии, но и внутри этой страны.

Опера *Costanza e Fortezza* не раз становилась предметом исследования. В середине XX века чешский театровед Йиржи Гильмера посвятил ей несколько статей и главу в книге «Перспективная сцена XVII и XVIII веков в Чехии»<sup>44</sup>.

В 2009 году в Праге вышла объемная монография «Карл VI и Елизавета-Кристина. Чешская коронация 1723 года»<sup>45</sup>, где авторы – коллектив историков под руководством Штепана Вахи – подробно рассматривают все события пражской коронации, в том числе и оперу *Costanza e Fortezza*. Кроме того, Штепан Ваха в статье «Пражский театр для оперы *Costanza e Fortezza* в контексте европейской театральной архитектуры XVII-XVIII веков»<sup>46</sup> изучал архитектуру временного театра и сделал справедливые, на наш взгляд, выводы о заимствовании общих планировочных решений из композиции плана построенного Алеотти театра Фарнезе.

Англоязычные авторы также обращались к этой постановке, например театровед Роберт Сарлос в статье «Две постановки под открытым небом Джузеппе Галли-Бибиены»<sup>47</sup> и музыковед Рейнхард Штром<sup>48</sup> в монографии «Драма на музыку. Итальянская опера-серия в XVIII веке», где он рассматривал ее идеологическую сторону.

Изобразительную составляющую декораций ни один из этих авторов не изучал, проблематика «вида на сцену с угла» ими не затрагивалась, как и выявление стилистических особенностей сценографии спектакля *Costanza e Fortezza*.

<sup>44</sup> *Hilmera J.* *Costanza e Fortezza. // Perspektivní scena v 17. a 18. století v Cechach.* Praha: Scénografický ústav v Praze, 1965.

<sup>45</sup> *Vácha Š. a kol.* *Karel VI. & Alžběta Kristýna – Česká korunovace 1723.* P. : Paseka, 2009.

<sup>46</sup> *Vácha Š. a kol.* *Pražské divadlo pro operu Costanza e Fortezza (1723) v kontextu evropské divadelní architektury 17. – 18. století. // Divadelní revue, 2009, č.1.*

<sup>47</sup> *Sarlos R. K.* *Two Outdoor Opera Productions of Giuseppe Galli Bibiena.* Volume 5, Issue 1. Theatre Survey, 1964.

<sup>48</sup> *Strohm R.* *Dramma per Musica. Italian Opera seria the Eighteenth Century.* New Haven, London: Yale University Press, 1997.

Кроме того все три театральные события, послужившие объектом исследования, освещены в издании «Ранний театр в Чешских землях до конца XVIII века»<sup>49</sup> – одном из томов «Чешской театральной энциклопедии».

*Научная новизна исследования*

Впервые габсбургский придворный театр исследуется в долгосрочной перспективе:

- на примере пражских постановок рассматривается эволюция сценического пространства и сценографических решений;
- рассматривается его феномен как одного из центров итальянского театра;
- три представления, составляющие предмет исследования, вводятся в научную сферу отечественного театроведения;
- впервые к этим представлениям применен метод исторической реконструкции, воссозданы их сценография и театральное пространство;
- в сценографических решениях габсбургского придворного театра выявлены составляющие, ставшие определенными вехами развития искусства оформления сцены;
- впервые театральная машина Арчимбольдо сопоставлена с эскизами Леонардо да Винчи;
- впервые пространственное решение временного театра для балета *Phasma Dionysiacum* классифицируется как сцена-коробка;
- впервые в декорациях к премьере оперы *Costanza e Fortezza* рассмотрено применение угловой перспективы;
- впервые в отечественном театроведении уделено внимание творческому методу авторов сценографии исследуемых постановок;

---

<sup>49</sup> *Jakubcová A. a kol. Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století – Osobnosti a díla. Praha : Divadelní ústav; Academia, 2007.*

- переведены на русский язык тексты первоисточников, послуживших материалом для исследования<sup>50</sup>.

*Цель исследования* – посредством реконструкции и детального анализа сценографии трех пражских постановок определить место и значение придворного театра австрийских Габсбургов в процессе развития и формирования сценического пространства и сценографических приемов.

*Задачи исследования:*

- выявить характерные типы зрелищ для каждого из трех обозначенных этапов развития габсбургского придворного театра;
- рассмотреть эволюцию сценографических решений от объемных театральных конструкций к формированию сцены-коробки и дальнейшему развитию сценографических приемов;
- в сценографии рассматриваемых постановок выявить типичные и новаторские приемы, а среди последних – оказавшие влияние на последующее развитие театрально-декорационного искусства;
- воссоздать творческий метод авторов сценографии;
- подробно рассмотреть все элементы сценографии: пространственную организацию сцены, освещение, машинерию, сценические эффекты;
- определить место каждой постановки в развитии европейского театрально-декорационного искусства;
- проследить проявления габсбургской пропаганды в каждом из трех анализируемых представлений.

---

<sup>50</sup> См. приложения.

*Методологические основы исследования*

В исследовании использован метод исторической реконструкции спектакля, разработанный историком немецкого театра Максом Германом<sup>51</sup>. В основе метода лежит изучение письменных и иконографических источников, а затем воссоздание на их основе исторического спектакля и реконструкция его театрального пространства. Метод сравнительного анализа, также использованный в работе, позволил в данном случае рассмотреть историю театра с точки зрения эволюции системы театральных приемов.

В исследовании предпринята попытка на основе трех представлений придворного театра, состоявшихся в Праге в разные исторические периоды, показать направление развития сценографических идей и их эволюцию от первоначальных опытов в этой области до окончательного формирования сцены-коробки. Через реконструкцию и анализ этих театральных событий в работе прослеживаются общие процессы – исчезновение одних приемов и возникновение других, смена стилей, подходов, задач. Их подробное изучение следует так называемому атомистическому подходу<sup>52</sup> – каждая из постановок дает не только представление об определенном периоде развития придворного театра австрийских Габсбургов, причем в самом ярком его проявлении, но отражает пути движения сценографических идей, а также демонстрирует перелом господствующего на тот момент в театральной практике стилистического направления. Таким образом, выбранные для рассмотрения постановки отмечают вехи развития театральной практики, в результате которой возник привычный сегодня облик театрального пространства. Каждому из них посвящена отдельная глава, где они рассматриваются в конкретной исторической ситуации, их сценография

---

<sup>51</sup> Основные приемы реконструкции исторического спектакля и анализа иконографии с точки зрения истории театра представлены в труде Макса Германа «Исследования по истории немецкого театра Средних веков и Возрождения». // *Herrmann M. Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance*. Berlin, 1914.

<sup>52</sup> Немецкий историк культуры Вильгельм Дильтей считал, что «целое существует только через понимание составляющих его частей». Эрвин Панофский, формулируя три этапа иконологического метода, опирался на «круговую методологию» Дильтея, состоящую в понимании развития культуры как единого процесса, к пониманию которого можно прийти лишь от частного к общему и от общего к конкретным событиям и произведениям искусства.

реконструируется и дается ее контекст в рамках итальянской постановочной практики.

*Положения, выносимые на защиту:*

- придворный театр австрийских Габсбургов складывался под влиянием итальянского театра, но в свою очередь оказал значительное влияние на процессы развития европейского театрально-декорационного искусства;
- в пражских театрализованных празднествах и театральных представлениях конца XVI–первой четверти XVIII века состоялось освоение и обновление итальянских сценографических приемов;
- театральная машина Джузеппе Арчимбольдо находится в русле постановочных и инженерных идей Леонардо да Винчи;
- решение сценического пространства в пражском представлении *Phasma Dionysiacum* (1617) является первой известной попыткой создания итальянской сцены (сцены-коробки) за пределами Италии;
- перспективный задник, выполненный в манере «вида на сцену с угла» разрабатывался и опробовался в постановках габсбургского придворного театра, примером чему служит сценография к опере *Costanza e Fortezza*;
- постановки *Phasma Dionysiacum* и *Costanza e Fortezza* иллюстрируют переходные этапы стилистических направлений театрально-декорационного искусства: *Phasma Dionysiacum* – от ренессансного к барочному, *Costanza e Fortezza* – от барочного к классицистическому;
- сценография постановок при габсбургском дворе была неотъемлемой частью имперской пропаганды.

*Теоретическая значимость исследования*

Теоретическая значимость исследования состоит в расширении знаний о театре периода позднего Ренессанса и барокко, уточнении представлений о конкретных сценографических приемах и, таким образом, определении

придворного габсбургского театра как важной и неотъемлемой составляющей истории западноевропейского театра.

В пражских постановках габсбургского придворного театра нашли отражение характерные для каждой эпохи художественные и философские взгляды, постановочные приемы и даже стереотипы мышления, таким образом, точные сведения о них обогащают представление о художественном процессе обозначенного периода.

#### *Практическая ценность исследования*

Данное исследование может быть использовано для проведения лекционных курсов по истории сценографии, истории европейского театра, а также истории искусства Западной Европы эпохи Возрождения и эпохи барокко. Кроме того, подробное описание сценографических приемов может быть использовано художниками-постановщиками в их практической работе.

#### *Достоверность результатов исследования*

Достоверность результатов исследования обеспечивается обоснованностью применяемого в современном театроведении метода исторической реконструкции спектакля, который принят в работе как основной. Метод предполагает привлечение и анализ разнообразных первоисточников – письменных, графических. Таким образом, работа базируется на обширном документальном материале. Методики, использованные в исследовании в качестве дополнительных (контекстный подход, сравнительно-исторический анализ), также апробированы в классическом искусствоведении. В процессе разработки темы была изучена новейшая искусствоведческая литература, имеющая отношение к вопросам исследования. Системный подход к изучению источников способствовал прояснению ряда ключевых особенностей реконструируемых театральных событий, а сочетание методологий позволило определить их место в художественном процессе рассматриваемого периода.

*Апробация работы*

Диссертация обсуждалась на заседаниях Сектора античного и средневекового искусства и Сектора классического искусства Запада в Государственном институте искусствознания. Основные положения работы отражены в указанных публикациях по теме диссертации и в докладах, прочитанных на научных конференциях и круглых столах.

## Доклады:

- «Театральный характер пространства дворца Альбрехта Вальдштейна в Праге» на международной конференции «Реконструкция исторического спектакля», ГИИ, Москва, ноябрь 2015 года;
- «Авторы и организаторы придворного балета с маскарадом на масленичной неделе 1617 года в Праге» на конференции «Богатыревские чтения – 2015: театр и театральность в народной культуре», ГИИ, Москва, ноябрь 2015 года.
- «Типичные и особенные черты типологии «торжественного въезда» мероприятиях в Праге 8 и 9 сентября 1558 года в честь императора Фердинанда I Габсбурга» на круглом столе «Публика и организация театра в истории культуры», ГИИ, Москва, май 2016 года;
- «Проявления зрелого барокко в сценографии Лудовико Оттавио Бурначини к премьере оперы «Золотое яблоко» (1668 год)» на международной научной конференции «Театр и театроведение в начале XXI века: поиски, проблемы, тенденции», Москва, ноябрь 2016 года;
- «Кунсткамера и другие развлечения при дворе императора Рудольфа II» на круглом столе «Публика и организация театра в истории культуры», ГИИ, Москва, май 2017 года;
- «Театрализованный турнир 1570 года в Праге глазами зрителя – Холоссия Пелgrimовского» на круглом столе «Зрелище, публика, эпоха», ГИИ, Москва, декабрь 2017 года;

- «Серия гравюр Николаса Солиса из брошюры с описанием свадьбы Вильгельма V Баварского и Ренаты Лотарингской в феврале 1568 года в Мюнхене как достоверный документ эпохи» на круглом столе «Публика и организация театра в истории культуры», ГИИ, Москва, май 2018 года.

- «Джакомо Торелли и Венеция» на конференции «Ротенберговские чтения», ГИИ, Москва, декабрь 2018 года.

Публикации:

- Мастер празднеств Джузеппе Арчимбольдо. // Искусствознание 3-4, 2013.

- Семь гравюр к постановке оперы «Постоянство и сила» в Праге (1723 год). Анализ иконографического материала. // Искусствознание 1-2, 2015.

- Средневековая чешская игра «Аптекарь». // Вопросы театра № 3-4, 2015.

- Театральное празднество в честь Габсбургов в Пражском Граде (1617 год). Сценография постановки. // Искусствознание 4, 2016.

- «Габсбургский Леонардо» Джузеппе Арчимбольдо и его деятельность по устройению празднеств при дворе Габсбургов. // Вопросы театра № 3-4, 2017.

## Глава 1

### Леонардовская традиция

#### в сценографии театрализованного праздника в Праге в феврале 1570 года

В первой главе мы подробно рассмотрим сценографию Джузеппе Арчимбольдо для театрализованного праздника, состоявшегося в феврале 1570 года на Староместской площади в Праге. Это один из наиболее характерных примеров театральной деятельности при дворе Габсбургов в период правления Фердинанда I, Максимилиана II и Рудольфа II (1526-1612 годы). Все три императора стремились не столько к внешнему блеску, сколько к созданию особой, насыщенной творчеством и передовой научной мыслью атмосферы, которая возникала благодаря привлечению на службу лучших людей эпохи. Без преувеличения можно сказать, что двор австрийских Габсбургов был в тот период одним из интеллектуальных центров Европы, а в правление Рудольфа II достиг настоящего расцвета<sup>53</sup>.

При Рудольфе состоялось несколько пышных празднеств. Так, его чешская коронация в соборе Святого Вита 22 сентября 1575 года была ярким зрелищем, специально задуманным, чтобы удивить и произвести впечатление на собравшихся гостей. Но в конце жизни Рудольфа, императора-алхимика, как его позднее называли историки, жизнь двора сосредоточилась в лабораториях, мастерских и кабинетах, а прерогатива театральной деятельности перешла к пражской иезуитской коллегии в Клементинуме<sup>54</sup>. Однако в правление его

---

<sup>53</sup> В период правления Рудольфа II Прага превратилась в крупнейший культурный, научный и художественный центр, императора называли «величайшим в современности ценителем живописи». На рубеже XVI-XVII веков в Европе бытовало мнение, что в поисках новаторских идей нужно отправляться в Прагу. // *DaCosta Kaufmann T. The School of Prague. Chicago, 1988, p.18.*; *Тананаева Л. Пражский художественный центр на рубеже XVI-XVII веков. // О маньеризме и барокко. Москва, 2013, с.42.*

<sup>54</sup> Студенты Климентинума, помимо регулярных постановок, которые были неотъемлемой частью обучения в иезуитских колледжах, ставили спектакли специально для императора. Это были роскошные представления с декорациями и сложной машинерией, как, например, «Саул» (1580), «Трагедия о Святом Вацлаве» (1585) и «Игра о пророке Илие» (1610).

предшественников Фердинанда I и особенно Максимилиана II церемониям и праздникам было отведено значительное место.

### **1.1 Отражение габсбургской идеологии в ранних придворных зрелищах**

Возникновение придворных зрелищ у Габсбургов связано с восприятием традиций итальянских княжеских дворов эпохи Возрождения<sup>55</sup> и изысканного Бургундского двора, где также существовала культура пышных светских празднеств и церемоний<sup>56</sup>. Обозначить свою преемственность по отношению к последнему Габсбургам было важно в политическом плане, так как именно присоединение Бургундии и принадлежащих ей земель выдвинуло династию на первые роли европейской политической сцены<sup>57</sup>.

Праздники были одновременно развлечением и средством политической пропаганды, они всегда служили поводом продемонстрировать силу и богатство власти. Английский историк искусства Рой Стронг назвал пышные процессии эпохи Ренессанса «литургией светского апофеоза»<sup>58</sup>; профессор ДаКоста-Кауфманн дал им определение «спектакли власти». Оба определения полностью соответствуют роли праздников при Габсбургском дворе, посредством которых до подданных доносили имперскую идеологию и выражали политические устремления, как в этот период, так и позднее. Каждое зрелище было адресовано определенному кругу зрителей: городские шествия – различным слоям населения; придворные спектакли – узкому кругу ближайших вассалов и посланникам других государств. Но в основе любой праздничной программы лежали идеи, в

<sup>55</sup> *Strong R.* Splendor at Court: Renaissance Spectacle and the Theater of Power. Boston, 1973.

<sup>56</sup> *Хейзинга Й.* Осень Средневековья. СПб. : Издательство Ивана Лимбаха, 2013. С.437–441.

<sup>57</sup> В результате династического брака с Марией Бургундской эрцгерцог Максимилиан, будущий император Священной Римской империи, закрепил за собой Нидерланды и несколько областей на границе Франции и Германии.

<sup>58</sup> *Strong R.* Указ. сочинение. С.36.

соответствии с которыми Габсбурги позиционировали свою роль в историческом процессе.

Габсбурги наследовали концепции, с которой Священная Римская империя создавалась в Средние века. основополагающими для нее были идеи, во-первых, о преемственности по отношению к Древнеримской империи, а во-вторых, о создании универсального государственного образования, объединяющего весь европейский христианский мир, в котором император берет на себя сакральную функцию поддержания мира, заботы о сохранности церкви и защиты от внешних угроз. Поэтому Габсбурги активно перенимали традиции и атрибуты Древнего Рима, в частности двуглавого орла в качестве герба (илл.4) и Юпитера в качестве символа императора, чтобы связь между династией и титулом представлялась современникам естественной и неразрывной, а в их идеологии доминировал христианский, религиозный посыл, они всегда выступали как активные защитники католической веры.

На основе имперских идей Габсбурги создали собственную идеологическую программу, основные постулаты которой были сформулированы при Максимилиане I (илл.5). Эти постулаты базировались на двух довольно разных источниках. Во-первых, на Книге пророка Даниила. Утверждалось, что воцарение Габсбургов было предсказано еще этим ветхозаветным пророком, и что представитель династии победит всех еретиков и воздвигнет последнюю мировую империю, во главе которой встанет Христос Владыка. Создание универсального мира для всех христиан Габсбурги, таким образом, искренне считали своей миссией. Во-вторых, слова из Энеиды «потомок Энея сотворит мир на земле» Габсбурги отнесли к себе, утверждая, что являются потомками Энея и императоров Древнего Мира<sup>59</sup>.

Максимилиан I позаботился о том, чтобы эта идеологическая программа была закреплена в сознании его современников и потомков. В 1512-1517 годах Альбрехт Дюрер по его заказу выполнил работу беспрецедентного размаха (илл.6).

---

<sup>59</sup> *Tanner M. The Last Descendant of Aeneas. The Hapsburgs and the Mythic Image of the Emperor. London, 1993. P.146–161.*

Созданная им гравюра складывается из тридцати шести больших листов, а ее общий размер – примерно три на три с половиной метра. На ней изображена триумфальная арка, украшенная бюстами древних царей и римских императоров, картинами из жизни Максимилиана, различными символами и аллегориями. Тексты дополняют и поясняют визуальный ряд. Средняя арка под названием «Честь и могущество», посвящена генеалогии Габсбургов<sup>60</sup>, представленной посредством ста двух геральдических щитов. Согласно этому генеалогическому древу род Габсбургов вел свое происхождение из древней Трои, а предками Максимилиана были Юлий Цезарь, Александр Македонский и первый король франков Хлодвиг I. Гравюра предназначалась для экспонирования в императорских и княжеских дворцах, городских ратушах и прочих присутственных местах, а также для рассматривания в виде отдельных листов, собранных в роскошном издании. Экземпляры первого тиража, выполненного при жизни Максимилиана, были подарены городам и князьям Священной Римской империи.

Созданное в мастерской Дюрера<sup>61</sup> грандиозное изображение примыкало к распространенной в Европе практике возведения временных триумфальных арок по случаю торжественных въездов знатных особ. Однако арка Максимилиана I не представляла собой проект для последующего возведения на городской площади. Идея ее создания была другой. С помощью этого и других программных

---

<sup>60</sup> Максимилиан был не первым Габсбургом, стремившимся обеспечить свое славное происхождение. По заказу Фридриха III в 1453 году в церкви Святого Георгия в замке Винер-Нойштадт была создана роспись с изображением родословного древа, состоявшего из ста семи гербов, большей частью вымышленных австрийских правителей, согласно которому Фридрих, помещенный в центре, являлся прямым потомком Ноя.

<sup>61</sup> Дюрер работал над этим заказом в соавторстве с историками, архитекторами и художниками, среди них были Йорг Кёльдерер, Иоганн Стабиус, в работе также принимали участие ученики Дюрера – Ханс Спрингинкле и Вольф Траут. Доски по рисункам гравировались в нюрнбергской мастерской Иеронима Андреа. // *Panofsky E. Albrecht Durer. Princeton : New Jersey, 1948. P.175.*

произведений (илл.7-9)<sup>62</sup> император стремился увековечить память о себе в том образе, какой он создал с помощью придворных гуманистов<sup>63</sup>.

Найденная Максимилианом I идеологическая линия сопровождала правление всех последующих представителей династии, а ее постулаты оставались неизменными в течение всего рассматриваемого периода и находили отражение в создаваемых при дворе художественных произведениях и в праздничных зрелищах. Придворный театр был тем публичным пространством, посредством которого Габсбурги доносили до своих подданных, союзников и оппонентов, как имперскую идеологию, так и свои политические планы, и амбиции.

Наиболее характерной театральной формой уличных зрелищ периода позднего Ренессанса и раннего маньеризма при Габсбургском дворе было театрализованное шествие, которое обычно предваряло костюмированный турнир – чаще всего это были две основные составляющие придворного праздника.

В праздничных шествиях император, члены его семьи и придворные появлялись в образах богов, героев или аллегорических персонажей, сливаясь в глазах зрителей с теми, кого они представляли. Преображенная роскошными декорациями городская среда, хитроумные механизмы, создававшие иллюзию волшебства, великолепные одежды персонажей, спецэффекты и фейерверки – все это подчеркивало исключительный характер события и служило глорификации правящего дома.

Первые театрализованные праздники при дворе австрийских Габсбургов состоялись благодаря усилиям эрцгерцога Фердинанда<sup>64</sup> (илл.10) – второго сына императора Фердинанда I, наместника Богемии с 1547 по 1567 годы. Отец доверил ему управление Чешским королевством вскоре после подавления там восстания,

---

<sup>62</sup> Помимо «Триумфальной арки» по заказу Максимилиана была изготовлена серия гравюр «Триумфальная процессия» и гравюра «Триумфальная колесница». Кроме того, в конце жизни Максимилиан с помощью придворных гуманистов написал два литературных произведения: «Многоблагодородный» и «Мудрый король».

<sup>63</sup> Членами венского кружка гуманистов, связанного с Максимилианом, были Иоганн Стабиус, Георг Таннштеттер, Стиборий, Стефан Розинус, Иоганн Куспиниан, Иоахим Вадан.

<sup>64</sup> Эрцгерцог Фердинанд или Фердинанд Тирольский (1529-1595) – сын императора Фердинанда I и Анны Ягеллонской. После смерти отца в 1564 году Фердинанд получил Тироль и территории в Швабии, Эльзасе и Алльгое, с 1567 года жил в Инсбруке.

направленного против Габсбургов – предполагалось, что потомок Ягеллонов будет лучше воспринят чешскими сословиями. Действительно, этот совсем еще молодой человек проявил себя как выдающийся дипломат, а его двор в Праге объединил и примирил между собой чешскую аристократию и габсбургскую придворную знать австро-испанского происхождения. Возможно, не последнюю роль в этом процессе сыграла увлеченность эрцгерцога искусством – она задавала новый вектор интересов для придворных, одновременно смещая их внимание от политических проблем. Эрцгерцог Фердинанд был разносторонне образован, впоследствии собрал хорошо систематизированные коллекции живописи, гобеленов и оружия. В Праге (илл. 11) он развернул строительную деятельность (илл. 12)<sup>65</sup>, но главной его страстью были зрелища: сам эрцгерцог называл себя *maximus comoediarum amator* (лат. самый большой любитель театральных представлений). Он не только устраивал театрализованные праздники по поводу свадеб<sup>66</sup>, визитов императора<sup>67</sup> и тому подобных событий, но был автором концепции и программы этих мероприятий. Кроме того, Фердинанду принадлежит самое раннее известное на настоящий момент драматическое произведение в прозе на немецком языке – пьеса «Зерцало человеческой жизни». Ее представление состоялось 17 июля 1584 года в замке Амбрас в Инсбруке. Сохранился также его сценарий к празднику по случаю свадьбы Яна Краковского из Коловрат, устроенному на масленице 1580 года и включавшему костюмированный «турнир народов» и триумфальную процессию дворян в образах времен года, стихий и божеств.

<sup>65</sup> В частности, в 1555-57 годах по его проекту был построен охотничий замок Stern («Звезда»). План замка представляет собой шестиконечную звезду, что восходит к ренессансной идее центрального сооружения с регулярным планом.

<sup>66</sup> См. приложение 1. Придворный историк Рожемберков Вацлав Бржезань о торжествах в честь свадьбы Ярослава из Коловрат и дочери Унгнада фон Вайсенволф в Пльзни в 1555 году.

<sup>67</sup> См. приложение 2. Торжественный въезд императора Фердинанда I в Прагу 8 ноября 1558 года.

## 1.2 Джузеппе Арчимбольдо на службе у австрийских Габсбургов

Именно благодаря эрцгерцогу Фердинанду к Габсбургскому двору был приглашен Джузеппе Арчимбольдо – художник, которого в XX веке назвали «габсбургским Леонардо»<sup>68</sup>. В сентябре 1551 года, будучи проездом в Милане, эрцгерцог поручил ему роспись пяти гербовых щитов чешского короля, и эта работа стала первым заказом, выполненным Арчимбольдо для Габсбургов<sup>69</sup>. В 1562 году художник поступил на должность портретиста при наследнике габсбургского трона, будущем императоре Максимилиане II.

Примечательно, что до этого Арчимбольдо не работал как портретист. Свою карьеру он начал под руководством отца, Бьяджо Арчимбольдо (илл.13), который был единственным учителем своего сына. Этот малоизвестный художник, принадлежал, тем не менее, к миланскому кругу последователей Леонардо. Вслед за Бенно Гейгером<sup>70</sup>, установившим связь между Бьяджо Арчимбольдо и Леонардо да Винчи через ученика последнего Бернардино Луини, многие исследователи подтверждают эту преемственность и отмечают, что творчество Джузеппе Арчимбольдо находится в русле леонардовской традиции, что характерно для художников миланского круга. Для нас также важна гипотеза Бенно Гейгера, предположившего, что в семье Луини хранились эскизы Леонардо, которые Арчимбольдо имел возможность изучить.

Паоло Мориджи в своей книге «История миланских древностей»<sup>71</sup> так описывает поступление Арчимбольдо на службу к Габсбургам: художник

<sup>68</sup> Термин принадлежит профессору Принстонского университета, исследователю европейского искусства и архитектуры XVI-XVIII веков Томасу ДаКосте-Кауфманну. // *DaCosta Kaufmann T. Arcimboldo: Visual Jokes, Natural History, and Still-Life Painting. Chicago, 2009.*

<sup>69</sup> *Кригескорте В.* Арчимбольдо. Taschen, 2002. С.10.

<sup>70</sup> Бенно Гейгер пишет, что отец Арчимбольдо был дружен с учеником Леонардо да Винчи художником Бернардино Луини; подтверждением их связи является портрет Бьяджо Арчимбольдо, сделанный Луини и хранящийся в настоящее время в Национальной галерее в Лондоне. // *Geiger B. Die skurrilen Gemälde des Giuseppe Arcimboldi (1527-1593). Limes, 1960.*

<sup>71</sup> Паоло Мориджи (1525-1604) – писатель, член иезуитского ордена; оставил более шестидесяти сочинений разнообразной тематики. В своей работе «История миланских древностей» касается как биографий выдающихся миланцев, так и достопримечательностей города. Джузеппе

«продемонстрировал свое умение, как в живописи, так и в других изобретениях не только на родине, но и за границей», благодаря чему, слух о нем распространился и достиг Вены, откуда он получил приглашение от императора Фердинанда I, но принял его только со второго раза.

ДаКоста-Кауфманн<sup>72</sup> отмечает, что хотя общепринятая версия предполагает поступление Арчимбольдо на службу к Габсбургам именно в качестве устроителя праздников, поскольку он уже зарекомендовал себя в этой сфере деятельности в Милане, нет никаких достоверных сведений об оформленных им праздниках до его переезда в Вену.

Благодаря архивным документам известно<sup>73</sup>, что с 1562 по 1564 год Арчимбольдо написал несколько портретов членов императорской семьи. Среди большого количества анонимных портретов Габсбургов, сохранившихся до нашего времени, несколько картин из венского Музея истории искусств его специалисты с большой вероятностью атрибутируют как работы Джузеппе Арчимбольдо<sup>74</sup> (илл.14, 15). На это указывают даты создания портретов и особая, граничащая с сухостью скрупулезность, стремление к точности, которые так для него характерны. Однако ни чешский исследователь Павел Прейсс<sup>75</sup>, ни профессор ДаКоста-Кауфманн<sup>76</sup> эти работы в расчет не принимают и единственной достоверной работой Арчимбольдо в жанре живописного портрета считают его автопортрет, созданный около 1570 года (илл.16)<sup>77</sup>. На этом автопортрете

---

Арчимбольдо в этой книге посвящены полторы страницы в конце девятой главы. // *Morigi P. Historia dell'antichità di Milano. Venezia, 1592. P. 566-567.*

<sup>72</sup> *DaCosta Kaufmann T. Arcimboldo: Visual Jokes, Natural History, and Still-Life Painting. Chicago, 2009. P. 46.*

<sup>73</sup> *Alfons S. Giuseppe Arcimboldi. Malmö, 1957. P.30-31.* Автор этого исследования ссылается на документы финансового и придворного ведомств (Finanz- and Hofkammerarchiv) Австрийского Государственного архива в Вене.

<sup>74</sup> К этой группе изображений принадлежат парадный портрет Максимилиана II с семьей и несколько погрудных портретов дочерей Фердинанда I и Максимилиана II. Считается, что на погрудных портретах, в отличие от парадных портретов, больше внимания уделялось сходству с моделью, так как они служили не представительским целям, а делались для семейной памяти.

<sup>75</sup> *Preiss P. Giuseppe Arcimboldo. Praha, 1967.*

<sup>76</sup> *DaCosta Kaufmann T. Arcimboldo: Visual Jokes, Natural History, and Still-Life Painting. Chikago, 2009.*

<sup>77</sup> Местонахождение картины неизвестно, увидеть ее сейчас можно только на фотографии довольно плохого качества, которая воспроизведена в изданиях «Причудливые картины

Арчимбольдо изобразил себя как «сатурнического меланхолика»<sup>78</sup> и мага. Именно в таком образе он принял участие в процессии, которая состоялась в Праге в 1570 году, и для которой он разработал программу и костюмы всех участников.

Действительно, несмотря на свою должность, Арчимбольдо, как пишет Мориджи, занимался при дворе «сочинением» маскарадов, а также созданием декораций и костюмов к турнирам, каруселям, комедиям и праздничным процессиям. А биограф художника Ломаццо<sup>79</sup> добавляет, что Арчимбольдо завоевал у Максимилиана столь высокое доверие, что последний советовался с ним по поводу всех своих идей и во всем доверял его вкусу<sup>80</sup>.

Это свидетельство Ломаццо представляется в целом правдоподобным. Павел Прейсс, объясняя взаимопонимание между художником и императором, делает предположение, что Арчимбольдо стал главным организатором праздника в честь коронации Максимилиана императором Священной Римской империи, и смог на этом проекте произвести на своего патрона большое впечатление, благодаря чему и стал его доверенным лицом. Этот праздник состоялся во Франкфурте в сентябре 1563 года.

После того, как Максимилиан стал императором, Арчимбольдо сохранил должность придворного художника и портретиста, также, как и после смерти Максимилиана в 1576 году, оставаясь на ней затем в правление Рудольфа II.

Деятельность Арчимбольдо при дворе была разнообразной. В ней можно выделить три основных направления: создание живописных произведений, организация праздников, подбор экспонатов для кунсткамеры. Помимо этого, он работал как инженер, делая различные изобретения и создавая диковинные

---

Джузеппе Арчимбольдо» Бенно Гейгера 1960-го года и «Джузеппе Арчимбольдо» Павла Прейсса 1967-го года. // *Geiger B. Die skurrilen Gemälde des Giuseppe Arcimboldi (1527-1593)*. Limes, 1960. P. 2.; *Preiss P. Giuseppe Arcimboldo*. Praha, 1967. S. 46.

<sup>78</sup> Меланхолия в ту эпоху рассматривалась как источник творческого вдохновения; как пишет Френсис Йейтс: «представление о меланхолическом герое, чей гений родственен безумию, вошло в европейские умы». *Yates F. The Occult Philosophy and Melancholy: Dürer and Agrippa*. // *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age*. London and New York : Routledge Classics, 2001.

<sup>79</sup> Джан Паоло Ломаццо (1538-1592) – итальянский художник-маньерист, автор теоретического труда «Трактат об искусстве живописи, скульптуры и архитектуры».

<sup>80</sup> *Lomazzo G.P. Idea del tempio della pittura*. Milano, 1590. P. 154.

механизмы, в чем ясно прослеживается традиция, воспринятая от Леонардо. Ломаццо рассказывает об изобретенном им остроумном шифре, а также быстром способе пересечения рек без моста или корабля<sup>81</sup>. Для хозяйственных нужд дворца он строил гидравлические машины. В сочинении Команини<sup>82</sup> «Мантуанский диалог» говорится о созданном им цветовом клавикорде. Возможно, это был не музыкальный инструмент, а скорее шкала соответствия оттенков и звуков, или даже система нотной записи, где чистый белый цвет обозначал самый низкий тон, далее по мере увеличения яркости оттенков увеличивалась высота звука. Из описи имущества Пражского Града, сделанной в 1621 году, известно об изобретенной Арчимбольдо «перспективной лютне» – видимо, в отличие от клавикорда, это был именно музыкальный инструмент, но его устройство остается загадкой. Помимо вышеперечисленного Арчимбольдо посвящал себя натуралистическим штудиям<sup>83</sup> (илл.17,18), в которых также прослеживается традиция, идущая от Леонардо да Винчи<sup>84</sup>.

Разнонаправленная деятельность, как представляется, была связана, прежде всего, с возникшим в эпоху Ренессанса (хотя и сформулированным значительно позднее) понятием «человека универсального». Эта тенденция

---

<sup>81</sup> Среди графических работ Леонардо сохранилось множество эскизов, посвященных способам быстрого наведения мостов, передвижным механизмам с «раскрывающимися» мостами и различным катапультам.

<sup>82</sup> Грегорио Команини (1550-1608) – итальянский поэт и историк, последователь Торквато Тассо. В 1591 году в Мантуе был издан его трактат *Il Figino overo del fine della Pittura*, написанный в форме диалога, известный также под названием «Мантуанский диалог». После своего возвращения в Милан в 1587 году Арчимбольдо был дружен с Команини.

<sup>83</sup> Сохранилось большое количество натуралистических этюдов Арчимбольдо. Это тщательно и с максимальной детализацией выполненные зарисовки растений и животных. Подход к ним автора именно естественнонаучный, а не художественный. Также для Арчимбольдо было важно, что все они сделаны с натуры, то есть образцами для зарисовок послужили живые растения, птицы и животные. Это было возможно благодаря оранжереям в Королевском саду около Пражского Града, где культивировались растения, привезенные из разных концов света, и зоопарку, который содержали у себя Габсбурги. Отдельную группу натуралистических зарисовок Арчимбольдо составляет цикл из тринадцати этюдов, выполненных синей тушью и фиксирующих различные этапы производства шелка.

<sup>84</sup> Умение изображать видимое точно стало непреложной частью профессии художника во флорентийских мастерских, в частности, в мастерской Верроккьо, где обучался Леонардо. // *Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения. Том I. XIV и XV столетия.* Москва, 1978. С. 120–121.

способствовала не специализации, а напротив, расширению круга деятельности творческой личности, и Арчимбольдо, обладая разнообразными навыками и потенциалом, отвечал этому понятию.

Тем не менее, в сохранившихся документах Арчимбольдо часто именуется «мастером празднеств» – видимо именно эта сфера составляла его главное занятие и обязанность при дворе. Организация торжеств и турниров была в XVI веке непреложной задачей придворного художника. Арчимбольдо при организации праздников занимался не только декорациями, временными сооружениями, сценическими машинами и костюмами, но и созданием сценария театрализованного действия.

О важности праздничных мероприятий в жизни Габсбургского двора свидетельствует тот факт, что не только живопись Арчимбольдо, но и его эскизы для турниров и шествий были включены в императорскую коллекцию произведений искусства. Инвентарные списки кунсткамеры Рудольфа II за 1607-1611 годы упоминают четыре папки с эскизами Арчимбольдо к различным театрализованным празднествам. Сохранилась лишь одна из них, в настоящее время она хранится в кабинете рисунков и гравюр галереи Уффици. На ее фронтисписе посвящение: «Непобедимому императору римлян, вечно царствующему Рудольфу II, милостивому господину дарит Джузеппе Арчимбольдо из Милана различные собственноручные эскизы для устройства празднеств в год от Рождества Христова 1585»<sup>85</sup>. В папке эскизы костюмов, головных уборов, саней и причесок, сделанные пером с отмывкой синей тушью (илл.19-23). Рисунки несли практическую функцию, на них можно встретить пометки такого типа: «платье желтое с красными полосами, на корсаже кисти золотые, в прочих местах серебряные» (илл.24). Однако с того момента, как эскиз был воплощен, а представление состоялось, эти рисунки превращались в

<sup>85</sup> «Invictissimo Romanorum Imperatori Semper Augusto Rodolpho Secundo Domino Clementissimo Iosephus Arcimboldus Mediolanensis Has Pro Hastiludiis Multas Variasq. Ornamentarum Inventiones Manu Propria Delineatas Dicavit Anno Dni MDLXXXV». // *Beyer A. The Princely Stage. Arcimboldo Costumes and Drawings for Court Festivities and Tournaments. // Arcimboldo: 1526-1593 by Sylvia Ferino-Pagden. Milan, 2008. P.244.*

иллюстративное свидетельство события. Каждый высокий гость удостаивался обзора кунсткамеры. Ее разнообразные экспонаты были одинаково уникальны и служили своеобразным обрамлением императора – владение столь ценными предметами создавало ему флер могущественного мудреца. Благодаря собраниям рисунков Арчимбольдо гости получали представление и о торжествах при Габсбургском дворе – их роскошном оформлении и их содержательной части, а образ императора и его двора дополнялся новыми, возвеличивающими его чертами.

Самым известным и пышным из оформленных Арчимбольдо празднеств был турнир и предварявшее его шествие, устроенные в Вене по случаю свадьбы эрцгерцога Карла и Марии Баварской в апреле 1571 года (илл.25-27). Ломаццо сообщает о работе Арчимбольдо над его подготовкой следующее:

На самом деле этот человек был поистине уникальным в умении изобретать и, особенно в том, что касалось сюжетов для театрализованных представлений в масках, так что ему было поручена подготовка целого торжества по случаю празднования свадьбы его Высочества эрцгерцога Карла, брата Максимилиана. Для первого турнира, в котором принимал участие сам император, ему пришла счастливая и необычная идея показать трех королей, олицетворявших три части света – Азию, Африку и Америку. Эти персонажи были задуманы специально для принцев Австрийского дома. Азию представлял жених – эрцгерцог Карл, Африку – эрцгерцог Фердинанд и Америку – командир кавалерии эрцгерцога. Они находились в условленном месте, и когда услышали приближение свадебной процессии, то выступили все вместе навстречу и предложили свои услуги в качестве распорядителей турнира. Арчимбольдо задумал так, что они встретились с Европой, представленной четырьмя фигурами, изображающими ее четыре наиболее важные провинции, а именно Италию, Францию, Испанию и Германию... Одежда, знаки, символы и атрибуты этих персонажей указывали на провинции, которые они представляли, и я не буду здесь перечислять все устройства, механизмы, чудеса и все, что составило славу этого турнира, потому что это бы заняло бы слишком много места<sup>86</sup>.

---

<sup>86</sup> Текст цитируется по: *Beyer A. The Princely Stage. Arcimboldo Costumes and Drawings for Court Festivities and Tournaments. // Arcimboldo: 1526-1593 by Sylvia Ferino-Pagden. Milan, 2008. P. 243.*

Однако в этой главе мы подробно остановимся на другом празднике, оформленном Арчимбольдо. Он состоялся в Праге годом ранее – 26 февраля 1570 года. Дело в том, что в венском празднике 1571 года, устроенном за городскими стенами, в качестве основного оформления использовался насыпной холм и две фланкирующие его пирамиды. В пражском празднике также использовалась гора, в чем мы склонны видеть почерк Арчимбольдо с точки зрения объемно-пространственного подхода к оформлению места действия. Однако пражская «гора» представляла собой многофункциональную театральную машину, которую мы попробуем воссоздать, а также выявить ее происхождение и особенности устройства.

### **1.3 Реконструкция театрализованного праздника по случаю обручения эрцгерцогини Анны с Филиппом II Испанским в Праге, 1570 год**

Театрализованное действие 26 февраля 1570 года было частью серии турниров, поводом к проведению которых послужило обручение эрцгерцогини Анны, дочери Максимилиана II, с Филиппом II Испанским. Этой серии турниров посвящено аугсбургское издание 1570 года «Точное описание огромного собрания и великолепных турниров, пеших, конных и прочих, состоявшихся в третье воскресенье великого поста в год [15]70 и в последующую неделю в Праге в Старом городе, проведенных в честь присутствующих курфюрстов и князей»<sup>87</sup> (илл.28). Упоминание об «огромном собрании» в заголовке довольно примечательно – Габсбурги всегда стремились по случаю празднеств собрать всех своих вассалов, пытаясь тем самым символически объединить многонациональную империю и нивелировать многочисленные противоречия, подменяя их внешними проявлениями гармонии и единства.

---

<sup>87</sup> «Ordenliche beschreibung des Gwaltigen Treffenlichen und herrlichen Thurniers zu Roß und Fuß, [et]c. So am Sonntag Oculi, Anno 70. und dieselb nachgehende wochen, zu Prag in der Alten Statt, den der Enden anwesenden Chur und Fürsten zu Ehren gehalten worden ist». Augsburg, 1570.

Автор брошюры не указан, но из ее вступительной части следует, что она написана от лица устроителя праздника. Эта вступительная часть представляет собой обращение или «мольбу» чернокнижника Зирфео<sup>88</sup> к императору, в которой он хвалит искусство некромантии и предлагает посредством своих умений послужить Его Величеству в организации рингрэннен<sup>89</sup> и других состязаний, возродив многовековую рыцарскую традицию, для чего обещает, что среди участников турнира будет король Артур и рыцари круглого стола. Таким образом, устроителем турниров заявлен вымышленный персонаж – маг Зирфео, что с самого начала задает состязаниям театрализованный характер и выделяет среди них рингрэннен как главное событие цикла мероприятий. Важно и то, что под этой маской скрывается Джузеппе Арчимбольдо, настоящий устроитель праздника.

Описанию рингрэннен в аугсбургской брошюре посвящен раздел «Краткое перечисление участников рингрэннен, состоявшегося в Праге в Старом городе в круге 26 февраля в год 1570». Несмотря на заголовок, предполагающий список участников, раздел содержит подробное описание театрализованного действия, сочетавшего в себе пантомиму, фрагменты драматической постановки, шествие и костюмированный турнир.

Специально для предполагаемого действия на площади выгородили барьерами большой круг – ринг<sup>90</sup>, вдоль одной из его сторон были трибуны для придворных дам, отдельно стояла трибуна для судей. Внутри ринга установили круглое сооружение, напоминающее гору. Кратко описывая место проведения

---

<sup>88</sup> Этот персонаж не является выдумкой Арчимбольдо, маг Зирфео фигурирует в изданном в Севилье в 1546 году сочинении *Silves de la Selva* (в русском переводе «Сильвес Пустыннородный»). В 1551 году был опубликован перевод этой книги на итальянский (*La Historia Dove Si Ragiona De I valorosi ... gesti & Amori del Principe Don Silves de la Selva etc.*). «Сильвес Пустыннородный» был одним из многочисленных продолжений популярного в XVI - начале XVII века рыцарского романа «Амадис Галльский»; известно, что испанский король Карл V был поклонником этого произведения. Интересно, что в Австрийской национальной библиотеке в Вене есть экземпляр «Сильвеса Пустыннородного» 1551 года издания на итальянском языке. Джузеппе Арчимбольдо вполне мог быть читателем этой книги.

<sup>89</sup> Рингрэннен – разновидность конного рыцарского турнира, участники которого соревновались в метании дротиков и копий в кольцо и в чучело.

<sup>90</sup> Слово «ринг» мы употребляем вслед за автором брошюры; однако по сохранившимся изображениям рингрэннен второй половины XVI века мы можем заключить, что огороженное пространство не было круглым, скорее – овальным, а иногда прямоугольным.

турнира, автор сообщает только о «горе» с указанием ее размеров, а упоминая о ней в дальнейшем, называет ее Gerüst (нем. «подмости») и замечает, что это было сколоченное из дерева сооружение высотой с дом. Ремарки при повествовании о ходе действия, позволяют судить и об остальных деталях организации пространства, как, например, в эпизоде, когда у бутафорского дракона задымился бок. В связи с этим событием автор замечает, что когда волшебник вынужден был спрыгнуть с дракона и вместе со слугами перейти к другой стороне ограждающего ринг барьера, то придворные дамы на трибуне смогли его лучше слышать и понимать.

Кроме того, мы располагаем изображениями близких по времени аналогичных турниров. Например, гравюрой из брошюры с описанием празднования свадьбы Иоганна Вильгельма фон Юлих-Клеве-Берг в Дюссельдорфе в 1585 году<sup>91</sup> (илл.29). Гравюра показывает состоявшийся по этому случаю рингрэннен: выделенное для него пространство представляло собой большую площадку овальной формы, ограниченную довольно высокими деревянными барьерами, с длинной трибуной для дам с одной стороны и небольшой для судей с другой, и нельзя не заметить, что на площадке также присутствует некое декорированное сооружение.

В пражском рингрэннен аналогичный элемент – «гора» была центром театрализованного действия. Оно началось с появления на горе чертей<sup>92</sup> – они подпрыгивали, переругивались друг с другом, залезали на вершину сооружения, выпускали изо рта огонь и бросали в толпу «разлетающийся фейерверк»<sup>93</sup>.

<sup>91</sup> Beschreibung derer Fürstlicher Gülig'scher Hochzeit, so im jahr Christi tausent fünffhundert achtzig fünff, am sechszehenden Junii und nechstfolgenden acht tagen, zu Düsseldorff mit grossen freuden, Fürstlichen Triumph und herrligkeit gehalten worden. Köln, 1587.

<sup>92</sup> Известно, что чертей и дракона изображали акробаты из труппы Джованни Табарино. Эта итальянская труппа комедии дель арте выступала в городах Габсбургской империи с 1568 года; Джованни Табарино умер в 1586 году, но труппа продолжала работать в Вене до 1593 года. В 1570 году в Праге актеры труппы не только показывали акробатические номера во время проведения турнира, но и дали несколько представлений, после чего Джованни Табарино получил статус актера его императорского Величества. // *Jakubcová A. a kol. Starší divadlo v českých zemích do konce 18. Století. Osobnosti a díla.* Praha: Divadelní ústav, Academia, 2007. S.599-600.

<sup>93</sup> Аналогичная деталь встречается в описании представления, состоявшегося в Праге двенадцатью годами ранее – в ноябре 1558 года для императора Фердинанда I. Тогда актеры,

Одновременно из отверстия в горе вытягивал голову дракон: он высовывался наполовину, оглядывался по сторонам и снова залезал назад. Также на склоне горы были расставлены многочисленные, вырезанные из дерева фигуры серн и охотников и бегали белки<sup>94</sup>. Автор описания замечает, что всё это должно было показать, что это «дикая гора».

Вероятно, это же идейное содержание о первозданной гармоничной природе было заложено в эпизоде, когда в воздух неожиданно взлетели удивительные птицы. Это были вороны с красными клювами и голуби – у тех и у других в хвостах были длинные фазаньи перья. Птицы появились из отверстия в горе целой стаей, что должно было произвести на зрителей большое впечатление, и конечно, в отличие от белок и серн, это были живые птицы, так как главный эффект состоял в том, что они взлетели высоко в воздух.

После этого из горы на драконе выехал волшебник Зирфео. Перед ним шли три отрока в белых одеждах (в их роли выступали певчие из императорской капеллы); один нес книгу, другой кинжал, третий – бокал с красным вином. Кроме того, волшебника сопровождали двое слуг, также одетых в белое. Автор описания отмечает, что дракон «был сделан очень искусно, его длинная шея то вытягивалась вперед, то втягивалась в тело, как будто он был в ярости, хвост выгибался, а сзади и спереди из него выплевывался огонь. Он передвигался, переставляя одну за другой шесть ног»<sup>95</sup>. Следующий эпизод дополняет наше представление о драконе: он был сделан из раскрашенного полотна, поэтому, когда один из «фейерверков», запускаемых чертями, попал в дракона, полотно задымилось.

Затем следовала сцена между Зирфео и волшебником Афанесом, которого Зирфео с помощью заклинаний вызвал из горы. Их магический поединок окончился победой Зирфео: все черти убежали, увлекая за собой Афанеса.

---

изображавшие обезьян, также запускали «фейерверк» в зрителей, причем на некоторых из них в результате задымилась одежда.

<sup>94</sup> Этот фрагмент описания не дает четкого понимания, действительно ли это были живые белки, но представляется, что, упоминая о бегающих по склону белках, автор как бы погружается в условный мир праздника, на самом же деле белки, как и серны, были вырезаны из дерева и расставлены на поверхности «горы».

<sup>95</sup> «Ordenliche beschreibung...». Augsburg, 1570. Перевод К.Цимбаева и К.Левинсона.

После этого Зирфео выстрелил в гору из рутты. Рутта – серьезное орудие, поворотный пружинный стреломёт, укреплённый на массивной станине, поэтому можно предположить, что она была заранее установлена на площади, а возможно, и заранее, во избежание инцидентов, нацелена на «гору». Стрела, выпущенная из рутты, заставила «гору» открыться, и оттуда выскочили три рыцаря на конях, а волшебник, сопровождаемый тремя поющими отроками, подошел к судьям.

Согласно правилам турнира, Зирфео представил рыцарей судьям:

Тому назад много лет был король Артур из Британии<sup>96</sup>. Враг всего рыцарства Афанес заколдовал его вместе с двумя лучшими рыцарями<sup>97</sup>. Вплоть до сегодняшнего дня они спали в горе Канкасо. Они пришли сюда, узнав, что здесь собрались могущественнейшие властители и рыцари, а также сиятельные дамы и девы, и хотят в их честь показать себя и свои умения, которыми они владели раньше. Так пусть же судьбы будут свидетелями их благородных деяний<sup>98</sup>.

В роли короля Артура и его двух рыцарей выступали эрцгерцог Фердинанд, граф Карл фон Цоллерн и герцог Андре Тойфель. Они стали участниками первого соревнования, в котором они сразились с герцогом Дон Зуаном<sup>99</sup>, одетым в светло-коричневые и белые одежды и сопровождаемым тремя оруженосцами. По его окончании, причем Дон Зуан ничего не выиграл, на ринг потянулась процессия из шестнадцати групп. В ней были как участники рингрэннен, так и сопровождающие их персонажи. Автор брошюры перечисляет:

...прекрасная Сильвия с двумя рыцарями, прекрасная Флоризелла, также с двумя рыцарями, еще три рыцаря, каждый сопровождал прекрасную деву, все были убраны изысканными украшениями из золота и серебра и одеты самым причудливым образом. У каждого из них был свой музыкант. Затем три священника в широких шляпах и золотых украшениях... Также явилась негритянская царица Савская, это

<sup>96</sup> В тексте брошюры написано Бетонии (Bethonien), но очевидно, это ошибка.

<sup>97</sup> Имена рыцарей, пришедших с королем Артуром, названы во вступительной части брошюры – Зигестаб Сильный и Амелот Счастливый.

<sup>98</sup> «Ordenliche beschreibung...». Augsburg, 1570.

<sup>99</sup> Автор брошюры свободно смешивает настоящие имена участников рингрэннен и имена персонажей, поэтому можно предположить, что Дон Зуан – имя персонажа. Эрцгерцог Фердинанд и Карл I фон Хохенцоллерн – установленные исторические личности, информацию об Андре Тойфеле (Andree Teüffel) найти не удалось, но в XVII-XVIII веках в Венгрии жили представители семьи с такой фамилией, что позволяет, по крайней мере, сделать вывод, о том, что это имя участника, а не персонажа.

был молодой Траутсан, одетый очень красиво... Также несколько гусар на свой манер прекрасно сражались... четверо из них в одеждах из черного бархата с серебряным позументом и большими серебряными кинжалами, среди них герр Карл фон Целькинг... Маркграф Бранденбургский и Кинский явились со множеством слуг и музыкантов, одетые в фиалково-коричнево-белые цвета... также приехал фон Альтенштайн на резвом белом коне, и у коня было два больших красивых крыла, как у Пегаса, а на лбу – горящее сердце. Всадник же был весь в перьях – синих, белых и желтых, и его сопровождали четверо слуг и шестеро музыкантов: с лютней, скрипкой, тромбоном, флейтой-пикколо, барабаном и арфой<sup>100</sup>.

Перечисляя выезжающих на ринг, автор добавляет короткие замечания «Он ничего не выиграл» или «Он тоже выиграл клейнод<sup>101</sup>». Таким образом, персонажи шествия – это аристократы-участники рингрэннен со своими оруженосцами (которые тоже сражались за призы), слугами, музыкантами и прекрасными дамами. Нельзя не заметить, что каждая такая группа – в ней мог быть один или несколько объединившихся участников турнира с сопровождением – была костюмирована в соответствии с определенным замыслом, при этом костюмы аристократов и их сопровождения были плодом их собственного творчества и изготавливались без участия Арчимбольдо. В каких-то случаях они представляли в конкретных образах – как «Пегас», «священники» или «царица Савская», но у большинства замысел ограничивался лишь единым для группы обликом костюмов, причем на первый план выходило колористическое решение. Цвету одежды по традиции, пришедшей из Средневековья, придавалось большое значение – каждый цвет и сочетание несли собственный смысл, и, облачившись в определенные цвета, человек что-то сообщал о себе окружающим<sup>102</sup>. Также уходящую корнями в Средневековье традицию, а именно культ Прекрасной Дамы, демонстрировали участники турнира, появляясь на ринге в свите дамы. Тем самым они стремились заявить о собственной самоотверженности, «естественно вытекавшей из

<sup>100</sup> «Ordenliche beschreibung...». Augsburg, 1570.

<sup>101</sup> Клейнод – от нем. Kleinod, сокровище, драгоценность, в данном случае приз.

<sup>102</sup> Пастуро М. Символическая история европейского средневековья. СПб.: Alexandria, 2012. С. 133-134.

необходимости перед лицом своей дамы выказывать мужество, подвергаться опасности, проявлять силу...»<sup>103</sup>.

Визуальное представление о том, как выглядела процессия участников турнира с их сопровождением можно получить благодаря гравюре из брошюры «Краткое описание почетных праздничных церемоний сиятельного князя Вильгельма, герцога Верхней и Нижней Баварии и т.д. и его любимой супруги, княгини Ренаты герцогини Лотарингской...»<sup>104</sup>. Брошюра содержит пятнадцать крупноформатных раскрашенных вручную гравюр, относящихся к свадебным торжествам в Мюнхене в феврале 1568 года, и одна из них изображает шествие участников рингрэннен, состоявшегося в его рамках (илл.30). Рыцари, сопровождаемые одетыми в собственные цвета группами, въезжают на огражденную барьерами площадку, чтобы, совершив по ней круг, сразу вступить в соревнование. Среди участников шествия можно видеть и группы костюмированных актеров, не принимавших участия в состязании – их роль состояла в том, чтобы развлекать публику.

Аналогичные персонажи присутствовали и среди участников процессии в Праге, рассказывая о них, автор аугсбургской брошюры выделяет их в столбец, написанный курсивом:

Фама со многими крыльями и трубами,  
при ней Аргус с множеством глаз  
и купидон, ведущий на поводке шута<sup>105</sup>.

Почему эти персонажи занимают в тексте, а значит и в замысле шествия особое место? Вероятно, в этих персонажах заключался некий аллегорический смысл или даже послание, которое как ребус можно было прочесть исходя из их набора, сочетания присущих им качеств и тому подобных обстоятельств.

<sup>103</sup> Хёйзинга Й. Осень Средневековья. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2013. С. 131.

<sup>104</sup> Kurtze ... beschreibung des Durchleuchtigen ... Fürsten ... Wilhalmen ... Hertzogen inn Obern und Nidern Bairen etc. und derselben geliebsten Gemahel, der Fürstin, Frewlein Renata ... Hertzogin zu Lottringen ... gehalten hochzeitlichen Ehren Fests ... München, 1568.

<sup>105</sup> «Ordenliche beschreibung...». Augsburg, 1570.

Присутствие в группе купидона наводит на мысль, что смысл послания имел отношение к поводу для праздника – обручению дочери императора.

Другие театрализованные группы были более многочисленны, как например, крестьянская свадьба. Можно предположить, что в соответствии с мистическим сознанием, полученным эпохой в наследство от Средневековья, этот эпизод, пародируя в комическом ключе будущую свадьбу эрцгерцогини, был призван тем самым апробировать это важное событие<sup>106</sup>. Интересно также, что описание называет участников эпизода «крестьянами, живущими здесь неподалеку», но вряд ли это были жители окрестных пражских деревень – таковыми они были лишь в рамках замысла Арчимбольдо. Они ехали свадебным поездом, в котором было около двадцати крестьян и крестьянок верхом, а также сани, запряженные шестнадцатью конями и украшенные пучками соломы. В санях ехала невеста с подругами, они пели. Среди всадников были музыкант, персонаж в необычной двойной маске («спереди маска с бородой, как старая баба, а сзади маска юной девушки, как будто старая баба и девушка срослись вместе»), персонаж, который ехал в седле вверх ногами («руки держал в стремях, а ноги вытянул над собой, и у него были очки на заду»). Трое всадников показывали другой трюк – они ехали втроем на двух конях, причем в середине сидел жених. Невесту изображал крупный крестьянин, на нем была маска с бородой, «круглая, как большая миска», а его одежда на груди и руках была набита, так что «невеста» была похожа на большую пивную бочку. Пройдя процессией по кругу, крестьяне устроили танец.

Еще один эпизод действия автор описания подает, смешивая театрализованную и состязательную части зрелища: на ринг вышли три персонажа в костюмах охотников, их одежда из зеленой тафты была украшена еловыми ветками, а на руках они держали больших стервятников. Охотники несли живого зайца, которого Зирфео взял и бросил прямо под ноги участникам турнира. Конь

---

<sup>106</sup> Историк литературы Михаил Андреев называет фундаментальным мировоззренческим принципом Средневековья «апробацию высокого через низкое». // Андреев М. Средневековая европейская драма: происхождение и становление (X-XIII вв.). М. : Искусство, 1989. С. 172.

одного из них испугался и прыгнул в сторону, за что всадник ударил волшебника копьем по голове. «Тогда Зирфео сделал так, что этот участник больше ни разу не сумел попасть в кольцо, и никто из его оруженосцев тоже» – сообщает описание, снова напоминая о мистификаторском характере, с самого начала заданном всему празднику «мольбой» Зирфео к императору.

После этого вновь открылась конструкция в виде горы. Оттуда выехали три наездницы, изображавшие «адских богинь» – на головах у них были клубки змей, и они ехали на «дьявольских конях» с зелеными копытами. На лошадях были попоны, раскрашенные таким образом, чтобы казалось, что они объаты пламенем. Богини трубили в трубы, которые были нарочно расстроены, поэтому звук получался резким и пугающим. «Это звучало так мерзко, что невольно становилось страшно», – передает свои ощущения автор. Можно предположить, что Арчимбольдо продуманно вставил обостряющий чувства и привлекающий внимание публики эпизод перед началом следующей части действия, которую автор описания обозначил словом «триумф», и которая предваряла появление на ринге императора. Однако первым на ринг верхом на лошади выехал предводитель триумфа – «высокий мужчина с длинной черной бородой – художник императора».

Джузеппе Арчимбольдо появился в образе мага Зирфео, устроителя турниров. В действе на площади эта маска удваивалась – роль Зирфео в театральнo-драматических вставках исполнял актер, а настоящий маг, тот, кто устроил турнир и оживил для этого героев прошлого – это Арчимбольдо, что он и продемонстрировал, выступив в костюме мага и чернокнижника, как и на живописном автопортрете (илл.17).

Рассказывая о триумфе, автор текста поясняет, что его содержание взято из Овидия<sup>107</sup>, однако заимствование ограничивается персонажем Медеи – колдуньи и заклинательницы. Она появилась в римской триумфальной колеснице, которая выехала на ринг вслед за предводителем турнира. Колесница была запряжена двумя драконами – это были кони в зеленых атласных попонах, расписанных под чешую,

<sup>107</sup> Трагедия Овидия «Медея» не сохранилась, но в его «Героидах» есть послание Медеи к Язону.

ими управлял зеленый черт. В папке из галереи Уффици есть два эскиза: на одном изображен костюм для лошади, изображающей трехголового дракона (илл.31), другой называется «Цербер» (илл.32). Поскольку на листе нет никаких надписей, легко предположить, что это название эскиз получил позднее, ведь персонаж на нем больше похож не на пса, а на демона или черта, поэтому нельзя исключить, что оба эти эскиза относятся к пражскому турниру.

Медея, подъехав к судьям, вручила им бумагу. По всей видимости, послание Медеи было зачитано судьями вслух, в брошюре оно приводится в таком виде:

Медея, известная всем знаменитая и искусная некромантка и волшебница, услышала от богини Фамы о чернокнижнике, который разбудил троих спящих рыцарей, с ее разрешения давно околдованных Афанесом. Ей это не понравилось, и она хотела снова усыпить их и самого Зирфео вместе с его драконом. Однако ради его Императорского Величества и всего общества она решила от этого воздержаться. А чтобы показать свою добрую волю, привезла с собой четверых самых лучших рыцарей, которые жили две тысячи лет назад и до сих пор пребывали на Елисейских полях в земном раю – Язона, Зефа, Малеагена и Тесея. Их трофеи и знаки их победы прибыли на слоне, верхом на котором Порус, царь индийский, сражался в бою против Александра Великого... Кони, фурии и лев – всё это должно показать ее великое искусство колдовства, с помощью которого она повелевает монстрами и огромными животными<sup>108</sup>.

После этих слов на ринге появился слон (илл.33). Он был покрыт попоной из красного бархата с золотой оторочкой, украшенной маленькими колокольчиками. На спине он нес беседку, в которой были собраны доспехи, шлемы, клинки, щиты, стрелы и тому подобное – в этом месте автор вставляет ремарку: «как римляне в давние времена вешали свои трофеи». Указание на римскую традицию в брошюре еще раз напоминает, что преемственность империи по отношению к Древнему Риму всегда была важной акцентированной темой в аранжировке праздничных шествий.

---

<sup>108</sup> «Ordenliche beschreibung...». Augsburg, 1570.

В Британской библиотеке в Лондоне хранится градуал Сиктуса Оттерсдорфа, казначея пражского Старого города (илл.34). Этот иллюминированный сборник был создан в Праге в 1570 году. На одной из страниц есть изображение слона в красной попоне и с трофеями на спине; надпись под ним поясняет, что это живой слон, участвовавший в придворном празднике 26 февраля 1570 года на площади Старого Города в Праге. Известно, что этот слон был подарен императору Максимилиану II в 1563 году наследником испанского престола Карлом; слон был постоянным участником шествий, сопровождавших габсбургские праздники в разных городах империи<sup>109</sup>.

Рядом со слоном шел человек в кандалах, как пленник, он подал судьям четыре золотых головы. Они были вырезаны из дерева и позолочены, и в каждой лежали сто дукатов, за которые рыцари Ясон, Зеф, Малеаген и Тесей, следовавшие за слоном, должны были сразиться. В роли рыцарей выступали император Максимилиан II, курфюрст Саксонский, князь Баварский и шталмейстер Рудольф Кун, их сопровождали слуги и все они, как замечает автор описания, были «в драгоценном и красивом убранстве, и у всех были позолоченные сабли». Приз удалось выиграть только герру Куну. Турнир с участием императора был торжественно обставлен и имел весьма эффектное завершение:

После этого двинулось само собой сооружение, так что никто не мог увидеть, чем его двигали. На нем стоял большой старый лев и женщина, подобная богине на небесах. Она изображала Фаму, играя на двойном авлосе<sup>110</sup>.

Однако это был не совсем еще конец: за тем сразу же появился герр Дон Зуан – уже знакомый публике персонаж. Он прибыл с десятью или двенадцатью людьми – это были далматинские крестьяне и крестьянки, – и попытался выиграть то, что не получилось в первый раз, но опять ничего не выиграл.

В конце посвященной рингрэннену главы сообщается о размерах денежных выигрышей, которые будут выданы победителям только на Троицу, когда после завершения всех турниров устроят бал, а также, что рингрэннен

<sup>109</sup> Šárovcová M. Živý slon a pražské dvorské slavnosti v roce 1570. // Sborník Národního muzea v Praze, řada C - Literární historie. Praha, 2014. S. 34–40, 43.

<sup>110</sup> «Ordenliche beschreibung...». Augsburg, 1570.

завершился к всеобщему удовольствию без повреждений, «разве что на шестом соревновании начался очень густой снегопад, но он быстро кончился».

Текст брошюры, несмотря на некоторую его сумбурность и непроясненность деталей, рисует пражский костюмированный турнир как живое, динамичное и захватывающее зрелище. Комедийно-драматические вставки с волшебниками, рыцарями, фуриями и другими персонажами, бесконечный круговорот участников в разнообразных ярких и выразительных костюмах, появление животных, переход от одного жанра к другому превращали его в настоящую фантасмагорию.

Представляется, что зрелище в целом носило менее официозный характер по сравнению с другими, например, с упоминавшимся выше турниром по случаю свадьбы эрцгерцога Карла в апреле 1571 года в Вене. Тем не менее, и пражский костюмированный турнир наполнен в духе времени габсбургской символикой и политическими аллюзиями. Прояснить их позволяют имеющиеся письменные свидетельства.

Как уже говорилось, Арчимбольдо был разносторонней личностью, занимался он и литературным творчеством – сохранились две его поэмы, одна из которых посвящена «Вертумну»<sup>111</sup>. ДаКоста-Кауфманн даже делает предположение, что Арчимбольдо сам себя воспринимал, прежде всего, как литератора – об этом свидетельствует его автопортрет, где он составил свою голову из бумажных свитков (илл.35). Однако гораздо более обширные комментарии к его работам оставил Джованни Баттиста Фонтео, работавший в сотрудничестве с Арчимбольдо с конца 1568 года. Его появлению при дворе способствовал сам художник<sup>112</sup>, нуждаясь, вероятно, в помощнике<sup>113</sup>. Гуманист, поэт и рисовальщик,

---

<sup>111</sup> В этой поэме Арчимбольдо в частности пишет: «создание художником облика человека из творений природы равнозначно созданию человека самой природой», что свидетельствует о серьезном отношении автора к своим аллегорическим портретам. // *DaCosta Kaufmann T.* Указ. сочинение. С. 74.

<sup>112</sup> Ни один архивный документ не подтверждает каких-либо выплат Фонтео как состоящему на службе при габсбургском дворе – возможно, Арчимбольдо сам оплачивал его услуги.

<sup>113</sup> Вероятно, Фонтео не хотел мириться с ролью помощника, о чем свидетельствует эпизод, описанный у Ломацци: «И все это было идеей и изобретением неподражаемого художника, в то время как упомянутый Фонтео, приведенный ко двору Арчимбольдо и им же назначенный на

Фонтео вербализировал образы, созданные Арчимбольдо – он автор поэм к живописным циклам «Времена года» и «Элементы», а также описаний праздников, устроенных Арчимбольдо. Эти поэмы<sup>114</sup> (илл.36) позволяют воссоздать мировоззрение участников интеллектуального кружка<sup>115</sup> при габсбургском дворе в конце XVI – первом десятилетии XVII века. Главная идея, которую доносит Фонтео – окружающий нас мир являет собой единую систему, где каждая составляющая связана и взаимодействует с остальными, а человек – одна из частей этой системы. Фонтео подробно проникает в тему взаимосоответствия времен года и природных начал, и останавливается на символике предметов. Итогом сложных логических построений Фонтео является вывод о величии габсбургского императорского дома и гармонии, которую несет его правление.

Важно понимать, что пояснения Фонтео не являются его интерпретацией – он лишь озвучивает то, что было задумано автором, то есть Арчимбольдо. Как справедливо замечает в посвященной Арчимбольдо статье Санкт-Петербургский искусствовед Николай Громов «коды, символы, эмблемы, аллегории, метафоры являются таковыми только в том социуме, который они обслуживают»<sup>116</sup>, но именно поэмы Фонтео дают ключ, позволяющий по аналогии с живописными

---

работу над программой праздника, бессовестно указал, что он автор одной из композиций. Император был весьма удивлен, услышав это, так как он прекрасно знал, что идея принадлежит Арчимбольдо, с которым они вместе несколько раз ее обсуждали». Текст цитируется по: *Beyer A. The Princely Stage. Arcimboldo Costumes and Drawings for Court Festivities and Tournaments. // Arcimboldo: 1526-1593 by Sylvia Ferino-Pagden. Milan, 2008. P.248.*

<sup>114</sup> Манускрипт под названием *Europalia* был прокомментирован профессором ДаКоста-Кауфманном. Манускрипт содержит материалы, относящиеся к празднику 1571 года в Вене, оформленному Арчимбольдо: поэму, описывающую само событие, поэму, соотносящую его с битвой при Лепанто, поэму, посвященную Рудольфу и еще несколько стихов, которые, как полагает ДаКоста-Кауфманн, были исполнены под музыку во время представления. Кроме того, в манускрипте содержатся поэмы, посвященные живописным циклам Арчимбольдо «Времена года» и «Элементы». // *DaCosta Kaufmann T. Variations on the imperial theme: studies in ceremonial, art and collecting in the age of Maximilian II and Rudolf II. New York: Garland Pub., 1978.*

<sup>115</sup> Наличие среды образованных гуманистов при дворе Максимилиана II подчеркивают все исследователи творчества Арчимбольдо. Среди членов этого круга можно назвать Якопо Страда – живописца, архитектора, ювелира, нумизмата, изобретателя машин и знатока древностей; и Вольфганга Лациуса – медика, историка, картографа и куратора императорской кунсткамеры. Возможно, именно его Арчимбольдо изобразил в виде «Библиотекаря».

<sup>116</sup> *Громов. Н. Карнавалы Джузеппе Арчимбольдо // Итальянский сборник № 5. Санкт-Петербург, 2005. С. 93–94.*

работами Арчимбольдо проникнуть в некоторые смыслы, заложенные им в зрелище, сопровождавшее пражский турнир.

Некоторые из них достаточно очевидны, например, Язон и Медея в античной мифологии непосредственно связаны с мифом о золотом руне. Для Габсбургов, к которым гроссмейстерство Золотого руна перешло от герцогов Бургундских, орден был символом могущества их дома и подобен самому золотому руно, понимаемому как магический талисман благоденствия. Позднее мистик Рудольф II занимался поисками этого мифологического предмета, и в 1585 году в Праге даже состоялся праздник, посвященный обретению им фрагмента золотого руна. Появление же императора Максимилиана II в образе Язона – героя, добывшего золотое руно, с одной стороны, закономерно, так как Максимилиан был рыцарем Золотого Руна, а с другой стороны, могло, вероятно, обозначать, притязание императора на гроссмейстерство, принадлежавшее в этот период испанской ветви Габсбургов<sup>117</sup>.

Лев, помещенный на вершину «горы», стал, вероятно, знаком уважения по отношению к чешским сословиям – не будем забывать, что турнир проходил в Праге. Ведь описывая картину «Земля» из цикла «Элементы», Фонтео упоминает, что присутствующий там лев – «геральдическое животное королевства Богемия, одной из провинций империи Габсбургов»<sup>118</sup>. Таким образом, лев в придворном кругу воспринимался, прежде всего, как символ Богемии.

Вороны и голуби с фазаньими перьями в хвостах, возможно, должны были представлять райских птиц. Дело в том, что эпизод с их появлением, судя по еще одному сохранившемуся свидетельству, имел более сложную аранжировку. Среди зрителей на Староместской площади находился некий Холоссий Пелgrimовский, оставивший описание праздника в стихотворной форме<sup>119</sup>. Оно

<sup>117</sup> Реализовать свои притязания австрийская ветвь смогла только в начале XVIII века, когда Великим магистром ордена стал император Леопольд I.

<sup>118</sup> *DaCosta Kaufmann T. Variations on the imperial theme: studies in ceremonial, art, and collecting in the age of Maximilian II and Rudolf II. New York: Garland Pub., 1978. P.86*

<sup>119</sup> Этот текст был опубликован в «Календаре историческом Адама из Велеславина». *Adam z Veleslavina: kalendař historický, Praha 1590. // Očima lásky. Praha, 1941. S.60.*

недлиное, но в нем есть деталь, отсутствующая в аугсбургской брошюре. Холоссий пишет, о «тлеющем пепле, что вылетал из жерла Этны». В аугсбургской брошюре конструкция в виде горы нигде не названа Этной; домысливая это название, зритель сообщает нам, что одним из спецэффектов представления было извержение вулкана, причем последовательность была такая – сначала пепел, потом птицы. В этом случае эпизод приобретает уже новую окраску: он передает сообщение о хаосе, сменяющемся природной гармонией – важный для габсбургской идеологии и часто повторяющийся в произведениях Арчимбольдо мотив.

Бутафорские головы, которые «пленник» передает судьям – малозаметный эпизод представления, однако в сценариях Арчимбольдо нет случайных деталей, тем более что головы в его творчестве занимают значительное место. Фонтео подробно объясняет смысл головы как основы композиции аллегорических портретов Арчимбольдо. Он пересказывает изложенное Дионисием Галикарнасским и Титом Ливием предание о человеческой голове, найденной строителями храма в холме, получившем в результате этого события название Капитолий. находка стала пророческой для Рима как столицы мира. Таким образом, по мысли Фонтео, изображение природных начал и времен года, символизирующих гармонию мироздания и постоянство природных циклов, в виде голов утверждает господство Габсбургов. Головы из пражского представления – это призы, наполненные монетами; причем в такую форму облечены только призы, предназначенные для императора и тех, кто сражается вместе с ним, поэтому можно предположить, что эти призы представляют собой одновременно талисманы могущества.

Существует и другая трактовка; в бутафорских головах некоторые исследователи склонны видеть напоминание о победе над гуситами<sup>120</sup>, недаром их передает судьям «пленник». Максимилиану, несмотря на его веротерпимость, как и его отцу Фердинанду I, протестанты представлялись той враждебной силой,

---

<sup>120</sup> *Hilmera J. Dvorské divadlo v Českých zemích v druhé polovině 16. a počátkem 17. století. Praha, 1965. S. 140*

которая мешала установлению гармонии и мира в империи. Таким образом, победители турнира в финале получают головы врагов.

#### **1.4 Театральная машина для пражского турнира: ее особенности и генезис**

Среди многих интереснейших составляющих рингрэнна, состоявшегося 26 февраля 1570 года на Староместской площади в Праге наибольшее внимание привлекает конструкция в виде горы. Безусловно, «гора» была довольно широко распространена в этот период и позднее как элемент украшения праздничных шествий, например, в Испании<sup>121</sup>, с которой у Чехии были весьма тесные связи. Однако в Испании подобные сооружения представляли собой повозки, декорированные в виде горы, и пражская «гора» радикально от них отличалась – это была театральная машина.

Из описания известны ее размеры, а именно «два или полтора клафтера в высоту и шесть клафтеров в длину и семь в ширину»<sup>122</sup>, также, что она была сделана из дерева, и актеры перемещались по ее поверхности, и что она могла «раскрываться», впуская и выпуская участников представления (конных рыцарей, дракона) из своих, довольно обширных недр. Кроме того, в ней был люк располагавшийся, скорее всего, на вершине – из него в начале действия было устроено «извержение вулкана», и оттуда же появлялись птицы. И наконец, самая загадочная особенность «горы» – она двигалась «сама собой».

---

<sup>121</sup> В театрализованных шествиях в Севилье в конце XVI века участвовали повозки четырех видов, одна из них – в виде горы. // *Allen J. The Reemergence of the Theatre Building in the Renaissance. Spain 1550-1750. // Theatrical Spaces and Dramatic Places. University of Alabama Press, 1996.*

<sup>122</sup> Клафтер – мера длины, соответствующая по смыслу сажени, ее венский вариант составляет 1,896 метра. Таким образом, театральная машина была приблизительно 3,5 метра в высоту, 11 метров в ширину и около 13 метров в длину.

Театральная установка в виде открывающейся горы заставляет вспомнить эскиз Леонардо да Винчи – листы 224r и 231v кодекса Арундель<sup>123</sup>. Этот эскиз исследователи традиционно относят к постановке «Орфея» Анжело Полициано и датируют годами пребывания Леонардо в Милане на службе у Шарля д'Амбуаза – 1506-1513<sup>124</sup>. На листах помимо прочего изображена разработка театральной декорации в виде горы (илл.37), представленная несколькими рисунками, причем дважды показана внутренняя часть горы – пещера выглядит как полукруглая ниша. Леонардо набрасывает также особенности технического решения в разрезе и в плане. Интерпретируя этот эскиз, исследователи пишут об «открывающейся» горе. Впервые модель сценической машины по этому эскизу выполнил американский инженер Роберто Гуателли в 1949 году; позднее Карло Педретти предложил свой, дополненный, вариант. В обеих версиях декорация представляет собой два четвертных фрагмента полой горы, поворачивающихся одновременно в противоположных направлениях, каждая на своей оси (илл.38). Они образуют то половину горы, которая ближе к зрителю – гора закрыта, то противоположную – тогда зрители видят внутреннюю часть горы<sup>125</sup>.

Сценографические решения эпохи Возрождения возникли под влиянием описания римской сцены у Витрувия<sup>126</sup>. Разговор о витрувианской сцене чаще всего подразумевает обозначенные им три типа оформления – для комедии, трагедии и сатировой драмы, однако гораздо более важным является осмысление сценического пространства, как развивающегося в глубину. Именно этот подход

---

<sup>123</sup> По мнению Карло Педретти, исследователя творчества Леонардо да Винчи, листы 224r и 231v кодекса Арундель изначально представляли собой одно целое. *Pedretti K. Introduction to Leonardo's Codex Arundel*. URL: <https://www.bl.uk/ttp2/pdf/leonardopedretti1.pdf> (дата обращения 11.09.2017).

<sup>124</sup> Мартин Кемп указывает конкретную дату – август 1507 года. // *Kemp M. Leonardo: Revised Edition*. OUP Oxford, 2011. P. 274.

<sup>125</sup> *Бутовченко Ю. Леонардо да Винчи и театр*. // Материалы Международной научной конференции, посвящённой 550-летию со дня рождения Леонардо да Винчи и 130-летию Политехнического Музея. Москва, 2002. URL: [http://www.vinci.ru/mk\\_11.html](http://www.vinci.ru/mk_11.html) (дата обращения 23.11.2017).

<sup>126</sup> Особняком стоят декорации Брунеллески для священных представлений: это были разнообразные механизмы, позволявшие показать вознесение, разверзающиеся небесные врата, движущееся небо. // *Данилова И. Брунеллески и Флоренция*. М.: Искусство, 1991. С. 173-188.

задал парадигму, в рамках которой в дальнейшем возникла сцена-коробка. Эскиз Леонардо предлагает решение, отличающееся кардинальным образом, на сцене возникает объем, причем трансформируемый.

На рисунке, где гора изображена закрытой, она снабжена центральным проемом для выхода актеров (илл.39). Если бы не его наличие, ничто не свидетельствовало бы о том, что перед нами эскиз декорации, а не зарисовка горной гряды. Такой вход не может быть совмещен в одном объекте с описанной выше системой открывания горы, поэтому представляется, что здесь Леонардо изобразил другой вариант декорации, технически более простой – гора не разверзается, в ней просто открывается проем. Возможно, Арчимбольдо заимствовал у Леонардо именно этот вариант – не сложную механическую конструкцию, а эффектную художественную идею.

Объемная гора прекрасно работала в пространстве площади: она позволяла актерам появляться из ее недр, и одновременно использовалась в качестве подмостков. Надо заметить, что и автор описания называет театральную конструкцию то «горой», то «подмостками». Кроме того, она могла перемещаться – театральная машина Арчимбольдо была практически универсальной.

Для возможной разгадки самостоятельного движения горы также обратимся к эскизам Леонардо. В Британском музее хранится лист, содержание которого классифицируют как военные машины (илл.40). Действительно, в верхней части изображена колесница, снабженная системой вращающихся при движении изогнутых лезвий. Объект в нижней части листа представляет собой самоходное устройство в форме горы (или черепахи), которое называют укрепленной машиной или прообразом танка. Леонардо зарисовывает его дважды – целиком и без верхнего корпуса; он дает вид платформы с большими, спрятанными под корпусом, колесами, чтобы показать устройство привода, позволяющего машине двигаться вперед. Из рисунка следует, что привод можно было вращать, находясь внутри «машины», для этого предполагалось задействовать восемь человек, что заставляло, в свою очередь, крутиться колеса и таким образом двигало всю конструкцию. Комментируя этот эскиз, исследователи

выказывают сомнение в возможности перемещения такого тяжелого сооружения из дерева посредством мышечной силы<sup>127</sup>, однако Арчимбольдо, как следует из описания праздника, это удалось.

Рисунок декорации в виде горы Леонардо сопровождается следующим текстом: «Когда рай Плутона откроется, там будут черти, которые в двенадцатом действии представляют пасть преисподней<sup>128</sup>; там будет Смерть, фурии, Церберы, множество рыдающих херувимов, и будет пламя, сделанное в разных оттенках...». И не исключено, что этот текст вдохновлял Арчимбольдо при сочинении сценария пражского праздника – черти, фурии и пламя.

Таким образом, Арчимбольдо предстает не просто продолжателем традиции Леонардо, но художником и инженером, который в своих праздничных постановках применил его идеи – по крайней мере, некоторые из них. Для этого Арчимбольдо приходилось самостоятельно решать все инженерные и конструктивные проблемы, основываясь лишь на виденных когда-то эскизах, а, возможно, и вовсе на изустной традиции, которая существовала в миланском кругу художников и сохраняла в себе как усвоенное наследие Леонардо, так и общее направление инженерной мысли эпохи. Но даже если предположить, что юный Арчимбольдо в те годы, когда, по версии Бенно Гейгера, у него был доступ к эскизам Леонардо, дальновидно сделал зарисовки и записи – даже в этом случае его заслуга никак не умаляется, ведь в наше время исследователям потребовались десятилетия, чтобы расшифровать лишь некоторые рисунки Леонардо и разобраться в его замыслах.

-----

Известно, что современники осознавали ценность идей Леонардо да Винчи, однако подавляющая часть его проектов осталась непонятой и, следовательно, невостребованной. Тем более заслуживающим внимание

<sup>127</sup> *Nathan J., Zollner F. Leonardo da Vinci. The Graphic Work. Taschen, 2014. P. 637.*

<sup>128</sup> Изображение ада в виде пасти огромного монстра появляется, начиная с XII века, оно встречается в иллюминированных рукописях, в рельефном декоре соборов, позднее в гравюрах и живописи; также оно было широко распространено в мистериальных постановках.

становится тот факт, что Арчимбольдо сумел реализовать некоторые из них, поражая с их помощью воображение публики яркими, выразительными и наполненными чудесами зрелищами. Вполне закономерно, что все это могло состояться при дворе австрийских Габсбургов, где стремились собрать передовых людей эпохи для создания самых новаторских трудов и произведений, в том числе и запоминающихся эффектных представлений и праздников.

Человек Возрождения, впитавший присущее его эпохе представление об универсальности знания, Арчимбольдо соединял в себе художника, инженера, поэта и был фактически единоличным автором придворных зрелищ. Он выражал и реализовывал в них целую шкалу характерных для своего времени устремлений и взглядов, – синтетический характер этого вида искусства позволял ему вмещать в театрализованные праздники наряду с собственными эстетическими представлениями и инженерными изобретениями, систему символов и знаков, и даже философские воззрения эпохи.

Его преимущество по отношению к театральным разработкам Леонардо проявилась, прежде всего, в синтезе художественной и инженерной мысли, а кроме того, и в прямом заимствовании некоторых идей флорентийского мастера. Театральная машина Арчимбольдо была разработана для действия на площади, поэтому обладала набором соответствующих качеств: была рассчитана на круговой обзор, могла двигаться, служила актерам одновременно подмостками и кулисами, предоставляя им возможность скрыться в ее недрах и появиться оттуда, а также совмещала в себе функции установки для специальных эффектов. При возникновении театрального пространства – не приспособленного, а специально созданного – эти качества в соединении с объемной формой оказались ненужными, и магистральная линия дальнейших разработок в сценографии пошла по иному пути, не продолжая направления, заданного театральной машиной Арчимбольдо.

Театрализованный турнир, состоявшийся в Праге 26 февраля 1570 года, представляет собой характерный пример ренессансного праздника. Проходивший в пространстве города, он был предназначен презентовать власть, демонстрировать

ее династическое превосходство и стать еще одним кирпичиком в построении здания коллективной идентификации. Однако в разработке Арчимбольдо, чье творчество относится уже к маньеризму, торжественный и парадный характер, присущий праздникам Ренессанса, приобретает развлекательные и откровенно мистификаторские черты, возникают гротескные и причудливые сюжетные линии и персонажи, вычурные костюмы, соединяя, таким образом, в этом событии черты обоих стилей.

## Глава 2

### Сценография балета *Phasma Dionysiacum* – самый ранний пример сцены итальянского типа за пределами Италии

Второй этап в развитии и формировании придворного театра Габсбургов начинается с восшествия на престол императора Матиаса (1612 год), а заканчивается вместе с правлением императора Фердинанда III (1657 год). Политические катаклизмы и Тридцатилетняя война (1618-1648) оказали решающее влияние на все сферы жизни империи в это время<sup>129</sup>.

В годы правления Матиаса при Габсбургском дворе возобновляются театрализованные празднества. Предшественник Матиаса император Рудольф II, мучимый физическими и духовными недугами, в конце жизни все больше погружался в себя и в свои оккультные увлечения, и придворная жизнь в Праге почти замерла в первое десятилетие XVII века. При Матиасе организация придворных увеселений складывается в определенную систему: шествия, рыцарские состязания и театрализованные постановки занимают свои места в календарном году. Продолжается традиция театральных праздников по случаю коронаций, свадеб и дней рождений членов императорской семьи, существовавшая со времен Фердинанда I и Максимилиана II.

Костюмированные шествия постепенно отступают на второй план и перестают быть основным явлением придворной театральной культуры, уступая место новым, возникшим в Италии формам.

В качестве примера можно привести *Balletto detto L'Ardito Grazioso* («Балет, названный Грациозный Храбрец»), представление которого состоялось в Вене 2 апреля 1615 года. Девять дам и девять кавалеров танцевали перед императором Матиасом, причем трое из этих кавалеров – Максимилиан фон Дитрихштайн, Фердинанд фон Номи и Георг Дитмар фон Лозенштайн – были затем танцорами в представлении *Phasma Dionysiacum* (1617 год).

---

<sup>129</sup> *Kostlán A. Vliv Třicetileté války na vznik a utváření barokní mentality v Českých zemích. // Folia Historica Bohemica. Praha, 1994. S.113-128.*

После вступления на престол в 1619 году Фердинанд II<sup>130</sup> женился вторым браком на Элеоноре Гонзага<sup>131</sup>. С появлением новой императрицы итальянская музыкальная, театральная и балетная культура становится неотъемлемой частью придворной жизни. *Invenzione* – постановки, сочетающие пение и балет<sup>132</sup>, остаются в это время наиболее любимым видом театральной деятельности у Габсбургов. Так в 1625 году Элеонора устроила в Вене ко дню рождения своего супруга представление, в котором принимали участие не только придворные, но и актеры. Сначала шесть персонажей разыграли комедию в стихах, в финале которой исполнили мадригал. Затем двенадцать придворных дам и кавалеров, наряженные пастухами и пастушками пели, танцевали и играли для императора на лютнях<sup>133</sup>.

В этот период при Габсбургском дворе состоялись и первые оперные спектакли. Впервые за пределами Италии опера появилась в Австрийских землях, а именно при дворе зальцбургского князя-архиепископа Маркуса Ситтикуса фон Хохенемса, где ее ставили уже с 1614 года<sup>134</sup>, и где в 1619 году новый император Фердинанд II побывал на представлении «Орфей». А в 1631 году в Вене премьерой оперы *La Scaccia Felice* («Удачная охота») была отмечена свадьба Фердинанда III и Марии Анны Испанской.

Известно о постановке пасторальной комедии *La transformatione di Calisto* («Превращение Каллисто»), состоявшейся 27 ноября 1627 года в Праге по случаю коронации Фердинанда III и Элеоноры Гонзага<sup>135</sup> чешскими королем и королевой.

---

<sup>130</sup> Фердинанд II Габсбург (1578-1637) – император Священной Римской империи (1619-1637), австрийский эрцгерцог; проводил политику Контрреформации, в ходе Тридцатилетней войны возглавлял габсбургско-католический лагерь.

<sup>131</sup> Элеонора Гонзага (1598-1655) – вторая жена императора Фердинанда II, дочь герцога Мантуи Винченцо I Гонзага, известного покровителя наук и искусств. При дворе Гонзага состоялись премьеры опер Клаудио Монтеверди «Орфей» (1607) и «Ариадна» (1608).

<sup>132</sup> *Buelow G. A History of Baroque Music. Indiana University Press, 2004. P. 243.*

<sup>133</sup> *Seifert H. Die Oper am Kaiserhof im 17. Jahrhundert. H. Schneider, 1985. P. 127.*

<sup>134</sup> Fürsterzbischof Markus Sittikus von Hohenems und seine Familie (aus der Kulturgeschichte von Hohenems). URL: <https://www.schubertiade.at/uploads/Markus%20Sittikus%20und%20seine%20Familie.pdf>; (дата обращения 17.04.2016).

<sup>135</sup> Коронация наследника престола богемским королем была традицией у Габсбургов. В 1627 году вместе с сыном императора короновалась вторая жена императора Элеонора Гонзага.

Среди подобных событий при Габсбургском дворе наиболее интересным и подробно документированным остается представление, состоявшееся 5 февраля 1617 года в Пражском Граде. В современной исследовательской литературе его принято обозначать *Phasma Dionysiacum Pragense*, или *Phasma Dionysiacum* – по названию гравюры, посвященной этому событию. Чешский историк Петр Матя обращает внимание, что эта подпись не фиксирует названия представления. «Пражский дух Диониса» – обозначение праздника в рамках карнавала, так как Диониса под влиянием гуманистов эпохи Возрождения принято было считать его покровителем, поэтому смысл надписи может быть сформулирован как «Пражское карнавальное празднование»<sup>136</sup>. Источники XVII века называют событие «маскарадом» или «балетом»; по характеру действия его можно определить как балет с пением. Специально для представления был построен временный театр с перспективными декорациями и машинерией, благодаря которому оно стало первым примером постановки барочного типа при дворе австрийских Габсбургов. Более того, исследователи сходятся во мнении, что именно на сцене *Phasma Dionysiacum* впервые за пределами Италии была осуществлена перспективная декорация<sup>137</sup>.

Временная сцена театра *Phasma Dionysiacum* обладает еще одной важной особенностью: она не только находится в русле формирования новой европейской сцены – сцены-коробки – но является одной из вех на этом пути. Это в свою очередь демонстрирует, что габсбургский придворный театр испытывал сильное влияние современной итальянской сцены и принимал самое непосредственное участие в процессах творческого искания и развития европейского театра.

---

<sup>136</sup> *Maťa P.* Kde se v roce 1617 konalo představení “Phasma Dionysiacum”? // *Folia historica bohemia* 20. Praha, 2003. S. 130.

<sup>137</sup> *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století – osobnosti a díla.* Praha, 2007. S. 456.

## 2.1 Исторический контекст представления *Phasma Dionysiacum*

Нарастающий кризис в отношениях с чешскими сословиями заставил императора в конце весны 1615 года приехать в Прагу, однако быстрых решений найти не удалось, и Матиас задержался здесь более чем на два года, поэтому масленицу 1616 и 1617 годов императорский двор проводил в Праге.

Празднование масленицы 1616 года началось 19 февраля, когда через дворы Пражского Града прошла костюмированная процессия чешских и австрийских дворян. Возглавляла процессию повозка с аллегорическими персонажами Достаток и Счастье. 20 февраля было устроено конное состязание, в котором принял участие и сам император, а на следующий день вечером во Владиславском зале состоялось вручение призов победителям состязания и танцы<sup>138</sup>.

Сценарий масленичных празднований 1617 года во много повторял программу предыдущего года. Очевидец и участник событий граф Кевенхюллер<sup>139</sup> в восьмом томе своего труда «Анналы Фердинанда II» перечисляет увеселения, продолжавшиеся в течение трех последних дней карнавала<sup>140</sup>: в воскресенье 5 февраля празднование масленицы открылось театральной постановкой (*Phasma Dionysiacum*) и «маскарадом кавалеров». На следующий день за пределами Пражского Града, около королевского сада<sup>141</sup> состоялся рингрэннен –

<sup>138</sup> *Maťa P.* “*Phasma Dionysiacum Pragense*” a počátky karnevalového kalendáře na císařském dvoře. // *Divadelní revue* 2, 2004.

<sup>139</sup> Франц Кристоф Кевенхюллер (Franz Christoph von Khevenhüller, 1588-1650) — член ордена иезуитов, дипломат на службе у австрийских Габсбургов, затем член тайного совета в Вене, кавалер ордена Золотого руна. Известен как историограф императора Фердинанда II. Его труд *Annales Ferdinandeí* содержит большое количество ценных материалов по истории Австрийской империи XVII века.

<sup>140</sup> См. приложение 3. Фрагмент с описанием трехдневного придворного празднования масленицы в Праге в 1617 году из восьмого тома труда «Анналы Фердинанда II» графа Франца Кристофа Кевенхюллера.

<sup>141</sup> Эта площадка за Оленьим рвом около Королевского сада, к которой из Пражского Града ведет Прашский мост, традиционно на протяжении столетий служила для разного рода увеселений на открытом воздухе, прежде всего, конных. В 1694-1699 годах здесь возвели комплекс из двух манежей – зимнего крытого и летнего открытого. В 1723 году в пространстве летнего манежа Джузеппе Галли-Бибиена возвел временный театр для грандиозного представления оперы *Costanza e Fortezza*.

традиционное со времен средневековья и особенно характерное для немецких княжеских дворов соревнование. Программа завершилась вручением призов и танцами во Владиславском зале вечером во вторник 7 февраля, накануне Пепельной среды<sup>142</sup>.

Этот придворный праздник стал одним из последних перед Тридцатилетней войной, и его контекст составляет цепочка политических событий, приведших к восстанию сословий, которое в свою очередь послужило прологом к началу войны.

Одним из главных политических вопросов, стоявших на тот момент в империи, был вопрос о престолонаследии. Матиас, занявший трон после своего старшего брата Рудольфа, был бездетен, и в тайном договоре членов семьи Габсбурги назначили наследником Матиаса его двоюродного брата Фердинанда Штирийского. Последний уже проявил нетерпимость по отношению к протестантам в своей наследственной вотчине – Штирии, и было совершенно очевидно, что подобным же образом он поведет себя в Чехии, стране с большим количеством протестантов. Соответственно, эта фигура была крайне непопулярна в чешском сейме. Внутривполитическая напряженность в Чехии росла, и проимперским католическим чешским дворянам было очевидно, что в этих условиях монархия в Чехии может пошатнуться, а вместе с ней и их собственное положение. Таким образом, праздник на масленичной неделе 1617 года был, прежде всего, одним из мероприятий, имевших целью прогабсбургскую пропаганду. Одновременно чешские аристократы стремились развлекать императора и двор, делая их пребывание в Богемии как можно более приятным, чтобы склонить Матиаса оставить Прагу официальной столицей<sup>143</sup>: император находился здесь уже почти два года, что давало смутную надежду на сохранение за городом на Влтаве престижного статуса.

---

<sup>142</sup> День начала Великого поста у католиков.

<sup>143</sup> В 1583 году Рудольф II перенес столицу в Прагу. Матиас, вступив на престол в 1612 году, продолжал жить в Вене, но официально столица вернулась в этот город только в 1617 году.

Задержаться в Праге на столь длительный срок Матиаса вынудила острая политическая необходимость. Габсбурги не видели своего будущего без чешской короны, а потому старались укрепить союз с католической чешской аристократией, задачей которой в свою очередь было урегулирование отношений с протестантской оппозицией. Проведение театральных и увеселительных мероприятий было одним из пунктов реализации этой задачи. Следующим таким мероприятием после трехдневного празднования масленицы стала театральная постановка, состоявшаяся в день рождения Матиаса – 24 февраля. Студенты иезуитской коллегии Клементинум разыграли для него пьесу «Венец рождения». Она состояла из девяти картин, двух прологов и эпилога, и в ней действовали аллегорические персонажи: Военная сила, Смирение, Усердие в вере, Любовь к искусствам, Справедливость, Милосердие и другие. Каждый из них рассказывал о божественном покровительстве, дарованном Габсбургам, о достоинствах представителей династии, и, наконец, о благочестии самого Матиаса. Концепция этого драматического представления очень близка концепции *Phasma Dionysiacum*: в обоих случаях содержание представляло собой чествование австрийского дома и императора.

Таким образом, в месяцы, предшествовавшие июньскому сейму 1617 года, реализовывался активнейший план прогабсбургской пропаганды. Этот план состоял, конечно, отнюдь не только из театральных мероприятий, но и им отводилось определенное место. Усилия прокатолических кругов не пропали даром: в июне 1617 года чешский сейм согласился с избранием Фердинанда Штирийского на чешский престол.

6 июля 1617 года, вскоре после коронации Фердинанда, во Владиславском зале студенты иезуитского колледжа разыграли «Комедию о Константине Великом», содержащую недвусмысленное с политической точки зрения послание. День мученической смерти Яна Гуса – 6 июля – свято почитался чешскими протестантами, и проведение в этот день представления, сюжет которого рассказывал об императоре, превратившем христианство в государственную

религию, расставлял акценты религиозной политики Габсбургов, настроенных на решительную контрреформацию в Чехии<sup>144</sup>.

## **2.2 Обзор сведений о представлении из первоисточников: содержание балета, его авторы, организаторы, участники и место проведения**

Впервые представление *Phasma Dionysiacum* попало в поле зрения историков театра в 50-е годы XX века, когда французский исследователь Леон Мусинак опубликовал обнаруженную им в национальной библиотеке Франции гравюру<sup>145</sup>, посвященную этому событию. Именно гравюра с дополняющим ее описанием долгое время была единственным источником информации о представлении, но затем было найдено еще несколько документов. Основной объем новых сведений появился благодаря находке в Вюртембергской государственной библиотеке Штутгарта, где хранится брошюра<sup>146</sup> с либретто и детальным описанием представления<sup>147</sup> на итальянском языке; а также гравюра и рукописный перевод текста брошюры на немецкий язык. Важным источником информации стал опубликованный в 1997 году дневник Адама-младшего Вальдштейна<sup>148</sup>, где представлению посвящены буквально несколько строк, которые, тем не менее, помогли окончательно прояснить место его проведения. В начале 2000-х годов в библиотеке герцога Августа в Вольфенбюттеле было найдено

<sup>144</sup> *Panek J.* “Phasma Dionisyacum” a manýristické slavnosti na Pražském hradě roku 1617. // *Folia historica bohémica* 17. Praha, 1994.

<sup>145</sup> *Moussinac L.* *Le Théâtre des Origines a nos Jours.* Pâris, 1957. P.188.

<sup>146</sup> *Breve relatione del balletto fatto avanti le M. Mta dell' imperatore et imperatrice: a di 5. di Febr. 1617* [S.l.]. [1617]. *Wurttembergische landesbibliothek Stuttgart.*

<sup>147</sup> См. приложение 4. Описание представления *Phasma Dionysiacum* из брошюры, хранящейся в Вюртембергской государственной библиотеке в Штутгарте.

<sup>148</sup> Адам-младший Вальдштейн по прозвищу Длинный (1569/1570-1638) – чешский дворянин, с 1627 года занимал должность высочайшего бургграфа Чешского королевства. Его дневник является ценным историческим источником. // *Deník rudolfinského dvořana: Adam mladší z Valdštejna 1602-1633.* Příprava vydání Marie Koldinská, Petr Mařa. Praha, 1997.

еще одно описание<sup>149</sup>, которое в целом повторяет штутгартский текст, но и содержит некоторые дополнительные сведения. Кроме того, как уже упоминалось, представление *Phasma Dionysiacum* кратко описано в восьмом томе «Анналов Фердинанда II» Кевенхюллера.

При сопоставлении описания из Штутгарта с описанием, приложенным к гравюре, исследователи пришли к выводу, что второе – сокращенная версия первого<sup>150</sup>, поэтому мы будем обращаться к описанию из штутгартской брошюры. Надо заметить, что в это описание вставлены слова либретто – не как отдельный текст, а в качестве прямой речи актеров.

Записи Вальдштейна и Кевенхюллера позволили установить инициатора и мецената представления – Вилема Славату. В частности, Вальдштейн в своем дневнике 6 февраля 1617 сделал следующую запись: «Был в судебном зале маскарад и представление комедии, которую держал пан Вилем Славата». У Кевенхюллера при перечислении дворян, танцевавших в балете, после имени Вилема Славаты, стоящем в этом списке первым, помечено в скобках: «который весь этот праздник оплатил». А в описании из Вольфенбюттеля прямо указаны причины, по которым он принялся за организацию этого хлопотного и дорогостоящего мероприятия: «...в том числе благородный господин Вилем Славата из Кошумберга и Хлума, который взял на себя все расходы, дабы Императорскому Величеству и его супруге доставить наслаждение таким способом и манерой, каковые при этом дворе еще не были известны»<sup>151</sup>.

Определенную ясность вносит и описание из библиотеки Штутгарта, оно начинается следующими словами: «Когда некоторые из первых дворян двора Его Императорской Милости хотели послужить его Величеству и Императрице и доставить им приятное времяпровождение...»

<sup>149</sup> Текст описания из библиотеки герцога Августа был опубликован чешскими исследователями Сильвией Добаловой и Иваном Мучкой. // Dobalova S. Muchka I. Ein unbekannter Text zum Prager Fest *Phasma Dionysiacum Pragense* (1617). // Acta Comeniana 22-23. Praha, 2009. S. 238-245.

<sup>150</sup> *Maťa P.* Kde se v roce 1617 konalo představení “*Phasma Dionysiacum*”? // Folia historica bohemica 20. Praha, 2003. S. 129.

<sup>151</sup> Текст цитируется по статье: Dobalova S. Muchka I. Ein unbekannter Text zum Prager Fest *Phasma Dionysiacum Pragense* (1617). // Acta Comeniana 22-23. Praha, 2009. S. 213.

Таким образом, инициатива постановки принадлежала Вилему Славате<sup>152</sup>, который профинансировал и организовал спектакль. Важным замечанием являются и слова о «способе и манере», указывающие на определенную форму представления, в какой его задумал Вилем Славата. Тосканский посланник Джулиано Медичи называет эту форму представления «балетом, проведенным как настоящий карнавал», а мантуанский посланник Антонио Костантини описывает ее следующим образом: «придворный балет с хореографией, стихи на музыку, сценические машины, облака и другие декорации по итальянскому способу»<sup>153</sup>.

Последнее замечание констатирует, что в постановке *Phasma Dionysiacum* целиком использовались постановочные приемы итальянского театра. С балетом, как показано во вступлении к главе, при габсбургском дворе в это время уже были знакомы, поэтому легко предположить, что под «способом и манерой, каковые при этом дворе еще не известны» подразумевается воспроизведение итальянской сценографии с перспективной декорацией. Вилем Славата был одним из немногих среди окружения императора, кто мог в прошлом побывать на театральных представлениях в Италии<sup>154</sup>, где, возможно, подобная сценография запомнилась ему как яркое зрелище. Устраивая представление в Праге, Славата стремился за счет великолепия постановки произвести впечатление на императора и двор, что, несомненно, было для него способом собственной репрезентации и укрепления позиции при дворе.

---

<sup>152</sup> Вилем Славата из Кошумберга и Хлума (1572-1652) – влиятельный чешский магнат, императорский наместник в Праге, жертва пражской дефенестрации 1618 года, в конце жизни написал обширные «Исторические записки». // *Zápisky Viléma Slavaty z let 1601-1603. Příprava vydání Antonín Rezek. Praha, 1887.*

<sup>153</sup> Текст из писем мантуанского и тосканского послов цитируется по: *Bohadlo S. Mantovští v Praze. // Hudební rozhledy, 2007.*

<sup>154</sup> Славата побывал в Италии дважды: сначала в 1593-96 годах, когда учился в Сиенском университете, а затем еще в 1600-1601 годах. Попутно заметим, что в студенческие годы он обучался также танцам и музыке. См. приложение 5. Фрагмент письма Вилема Славаты из Италии.

Вторым организатором, а также автором либретто был Джованни Винченцо д'Арко<sup>155</sup>. В своем письме мантуанский посол Антонио Костантини называет его «главным творцом и дирижером всего придворного праздника», а тосканский посол Джулиано Медичи пишет: «сценарий, стихи и сценография созданы графом Джованни Винченцо д'Арко». При этом обозначение «дирижер», также, как и сообщение об авторстве сценографии следует понимать как функцию постановщика – граф был просвещенным человеком своего времени и поэтом, но ни музыкантом, ни инженером, ни художником он не был.

Можно предположить, что Вилем Славата знал о литературных наклонностях графа д'Арко и привлек его к написанию либретто, так как был знаком с ним со времени службы при дворе Рудольфа II. Иначе сложно объяснить появление графа при дворе, да еще в качестве либреттиста, после того, как он оставил службу и вернулся в Италию еще в 1608 году.

Граф вторым браком был женат на Изабелле Гонзага<sup>156</sup>, благодаря чему был связан с мантуанским двором, а значит, был осведомлен о театральной жизни при дворе. Видимо, он не только написал стихи для постановки, а затем сделал ее описание, но и стал прекрасным помощником Вилему Славате в организации представления. Существует версия, что капелла музыкантов для *Phasma Dionysiacum* была выписана из Мантуи при посредничестве графа д'Арко<sup>157</sup>.

Вилем Славата и Винченцо д'Арко танцевали в балете: Славата в костюме ассирийского царя Нина, граф д'Арко в костюме персидского царя Артаксеркса. Остальные танцевальные партии были разделены между чешскими и австрийскими дворянами, в чем исследователи видят намерение продемонстрировать согласие

---

<sup>155</sup> Джованни Винченцо д'Арко – итальянский граф, его предки с середины XVI века служили Габсбургам. Начиная карьеру как солдат, воевал в имперских войсках против турок в Венгрии. Постепенно поднимался по ступеням придворной служебной лестницы, получил звание тайного советника, служил при дворе Рудольфа II. С 1608 удалился в наследственную вотчину Арко на севере Италии, где собрал обширную библиотеку и написал семейную хронику, получил от папы орден рыцаря Христианской Милиции и стал приором тевтонского Ордена. В 1630 году в Риме, уже после смерти графа, вышел томик его стихов *Le tre Grazie* («Три грации»).

<sup>156</sup> Изабелла (Елизавета) Гонзага принадлежала к младшей ветви Гонзага ди Луцара ди Повильо.

<sup>157</sup> По другим версиям это была придворная капелла Матиаса из Вены или музыканты, которых оставили на службе в Пражском Граде после того как была распущена капелла Рудольфа II.

между представителями двух враждующих лагерей, предпринятое Славатой в рамках празднества. Вилем Славата, убежденный католик, строил свою карьеру внутри имперской служебной лестницы, в его интересы входило укрепление позиции Габсбургов в Чешском королевстве, однако историки описывают его как истинного чешского патриота, который считал благом для своей страны оставаться частью империи<sup>158</sup>.

На финальном празднике во Владиславском зале вечером 7-го февраля Вилем Славата и Винченцо д'Арко были отмечены призами «за галантность» и «за изобретение» («за создание постановки») – так императорская чета выразила благодарность устроителю и автору представления.

Текст, помещенный под гравюрой, описывает представление *Phasma Dionysiacum* следующим образом:

...прежде всех на сцене появился Меркурий, который сделал их Величествам нижайший поклон и остальным присутствующим господам надлежащее приветствие, после чего почтительно повел рассказ в итальянском ритме. В ответ ему все осветилось ярким лучистым светом, и можно было видеть *campos elysios*<sup>159</sup> (такими, как их описывают античные поэты) во всей их отрадной и великолепной красоте. На них же можно было видеть двенадцать героев и героинь, из них шестеро были на правой стороне: Нин А и Семирамида В, Юлий Цезарь Е и Камилла F, Кир I и Томирис К, а на левой стороне Александр Великий С и Пентесилея D, Артаксеркс G и Зенобия H, Оттоман L и Либуше M – они сидели во всем блеске, украшенные императорскими и королевскими коронами, со скипетрами и прочими полагающимися знаками. Около них стояли восемь лучших греческих и латинских поэтов, по четыре с каждой стороны: Лин R, Орфей Q, Гомер O и Гесиод V, а напротив них Вергилий P, Гораций S, Катулл T и Овидий X; как и положено поэтам, они были в лавровых венках, а также и с другими, приличествующими их профессии атрибутами.

Далее заиграл *chorus musicorum*<sup>160</sup>, причем исполнителей нельзя было видеть – они играли самым приятным образом на разных инструментах. Меркурий обратился к героям, он передал им приказ Юпитера и, убедившись, что они готовы его исполнить, немедленно исчез. Сразу же заиграла восхитительная музыка, и герои, героини и

<sup>158</sup> *Maťa P. Zrození tradice. // Opera historica 6. České Budějovice, 1998. S. 519.*

<sup>159</sup> Елисейские поля (лат.)

<sup>160</sup> Музыка для танца (лат.)

поэты встали со своих мест и стройным порядком с изяществом спустились в свободное пространство зала, чтобы исполнить балет или танец.

Как только они переместились, над ними открылось ясное небо, и показался Амур У, он повел долгую речь речитативом на итальянском языке, в которой восхвалял обоих Величеств, а когда закончил, герои с чрезвычайным искусством начали приготовленный танец.

Как только оживленный танец, от которого каждый, кто его видел, получил огромное удовольствие, подошел к концу, в зале снова появился Меркурий, который попросил героев и героинь вернуться на их места, и одновременно призвал поэтов в своих *carminibus*<sup>161</sup> описать блаженство этой короны, и тогда упомянутые поэты по очереди воспевали хвалу и славу королевству, а хор вторил им.

Появилась также *Gloria Domus Austriacae*<sup>162</sup> N в образе удивительно прекрасной и благородной особы, которая пела попеременно с поэтами чудесные стихи, и потом поэты исполнили целую симфонию или *concentum*<sup>163</sup>. В конце можно было видеть в вышине еще более сияющее и ослепительное небо, а на нем инициалы обоих Величеств, искусно и затейливо составленные из светящихся звезд, после чего поэты начали петь, а Глория им отвечала, как в антифоне, который Глория завершила двумя строками

*Cosi eterni Saranno de lor Splendori,*

*Indici gli Occhi, calamita i Cori.*<sup>164</sup>

Музыка к радостному завершению этого бесподобного праздничного зрелища повторяла эти строки всеми голосами и инструментами вместе, теми, которые до этого можно было слышать по отдельности, и звучала так, что гудел и звенел весь зал<sup>165</sup>.

Этот фрагмент представляет собой основную часть текста из «Краткого описания маскарада, состоявшегося в год 1617 [для] Римского Императорского Величества в Праге, представленного несколькими господами». Лист с

<sup>161</sup> Песни (лат.)

<sup>162</sup> Слава Австрийского Дома (лат.)

<sup>163</sup> Здесь: совместное пение, хор (лат.)

<sup>164</sup> В вечности останется их сияние,

Притягивая к себе глаза и сердца (ит.).

Содержание этих строк, по всей видимости, было увязано с появлением на заднике выложенных звездами инициалов императора и императрицы.

<sup>165</sup> Цит. по: *Hilmera J. "Phasma Dionysiacum" a další divadelní představení v Praze roku 1617. // Folia historica bohémica 17. Praha, 1994. S. 134-136. Перевод автора.*

«Описанием» (илл.41) подклеен к нижнему краю гравюры<sup>166</sup>, посвященной этому представлению (илл.42). Текст написан по-немецки за исключением нескольких латинских слов и двух финальных строк либретто на итальянском языке. Буквенные обозначения после имен персонажей отсылают к гравюре: на ней буквами помечены все изображенные фигуры. Внизу гравюры подпись – PHASMA DIONYSIACUM PRAGENSE, EXHIBITUM и список дворян, исполнивших балет<sup>167</sup> (илл.43) также с привязкой к буквенным обозначениям.

Гравюра *Phasma Dionysiacum* продолжила существовавшую при Габсбургском дворе со времени правления Фердинанда I традицию описания различных торжественных событий, например, турниров. Одновременно она стала первым примером памятного издания о театральном представлении<sup>168</sup>, заложив традицию, которая окончательно оформилась в Вене спустя почти пятьдесят лет, при Леопольде I.

Сохранилось несколько оттисков<sup>169</sup> гравюры *Phasma Dionysiacum*, и надо заметить, что она была задумана и исполнена довольно необычным образом: на основной лист накладываются дополнительные фрагменты, под которыми обнаруживается другое изображение, и все вместе дает представление о ходе театрального действия в его развитии. Всего гравюра снабжена пятью дополнительными фрагментами, на некоторых отпечатках они крепятся к

<sup>166</sup> PHASMA DIONYSIACUM PRAGENSE, EXHIBITUM. Гравюра. 27 x 39,2 см. Автор рисунка к гравюре и гравер неизвестны. 1617. Прага.

<sup>167</sup> Вот этот список: A Gulielmo Barone Slauata, B Federico Barone de Dalembergh, C Conte Gio Vincenzo d'Arco, D Henrico Barone de Colowrat, E Maximiliano Conte de Dietrichstain, F Daudid Barone de Zernhaus, G Ferdinando Barone de Nomi, H Gr. Achats Barone de Losenstain, J Georg Diet. de Losenstain, K Burian Caplitz de Sule, L Iohan Barone Wratislaw, M Georgius Barone de Brandis. Необходимо заметить, что написание имен различается в разных источниках и по орфографии, и по тому, какая часть имени взята для обозначения, например, Иоганн Буриан Каплиц фон Сулевиц у Кевенхюллера фигурирует как Шапилис, а на гравюре как Буриан Каплиц де Суле.

<sup>168</sup> Аналогичная традиция существовала у Медичи, например, к представлению «Паломница», состоявшемуся во время празднеств по случаю свадьбы герцога Фердинанда Медичи и Кристины Лотарингской во флорентийском театре Медичи в 1589 году, было напечатано не менее восемнадцати экземпляров сборников с гравюрами по рисункам Бернардо Буонталенти с изображением сцен интермедий.

<sup>169</sup> Помимо Национальной библиотеки Франции в Париже оттиски гравюры хранятся в Вюртембергской государственной библиотеке в Штутгарте, в Университетской библиотеке в Варшаве, в Театральном музее в Мюнхене, в библиотеке Герцога Августа в Вольфенбюттеле, в Региональном музее в Микулове и в музее Виктории и Альберта в Лондоне.

основному листу своей верхней частью, на других существуют отдельно, в некоторых собраниях они частично утрачены.

На гравюре показана сцена с порталом и двумя лестницами, ведущими на нее, и пространство перед сценой, где танцуют шесть пар – это Герои, а за ними стоят еще шесть исполнителей – это Поэты, по три с каждой стороны. Первый накладной лист с облачным небом и «летающим» на его фоне Меркурием полностью закрывает вид на сцену в проеме портала (илл.44). Под этим фрагментом, на основном листе показана сцена; на ней сидят и стоят по обе стороны Герои и Поэты, а на фоне задника парит Амур (илл.45). Амур в окружении облаков изображен на небольшом круге, подняв который можно увидеть Глорию. Выше Глории по такому же принципу устроен еще один круг с облаками, под ним обнаруживаются инициалы Матиаса и Анны – «М» и «А» – выложенные звездами, наложенные друг на друга и увенчанные короной (илл.42).

Фигуры участников представления помечены на гравюре буквами, которые помогают прояснить тот факт, что Герои и Поэты изображены дважды. Благодаря описанию становится понятно, что запечатлены даже не два, а три эпизода представления: его начало, когда занавес только что убрали, затем момент исполнения балета, когда Герои спустились в партер, и вторая часть представления, когда Герои снова заняли на свои места на сцене. Таким образом, гравюра показывает отдельные фазы представления не только посредством накладных листов, но совмещает их на основном изображении, превращаясь в своеобразный визуальный рассказ о спектакле. Одновременно гравюра вместе с накладными фрагментами, изображающими занавес и подвижные облака, представляет собой упрощенный макет или схему декорации спектакля.

По оценкам исследователей представление длилось от сорока минут до часа<sup>170</sup>. Его содержание – прославление императорской семьи, Габсбургского дома, Священной Римской империи и Чешского королевства. В нем приняли участие двадцать три исполнителя; одиннадцать из них итальянские певцы, остальные

---

<sup>170</sup> Štědroň M., Študent M. *Phasma Dionysiacum Musicae*. // Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H. Řada hudebněvědná. 29, 1994. S. 60.

придворные, исполнившие балет чешские и австрийские дворяне. Кроме того, за сценой находились музыканты, хор и два солиста. Имен итальянских певцов, в отличие от имен дворян, история для нас не сохранила<sup>171</sup>.

### 2.3 Реконструкция временного театра и сценографии постановки

В приложенном к гравюре «Кратком описании» место постановки обозначено словами «в большом зале», благодаря чему долгое время считалось, что оно состоялось во Владиславском зале<sup>172</sup>. Однако с обнаружением новых источников выяснилось, что временный театр был построен в зале, который в начале XVII века называли *soudní světnice* (чеш. Судебный зал) или *Landstube* (нем. Государственный зал). Сейчас он называется «Старый сеймовый зал» (илл.46), здесь собирался чешский сословный земский сейм, и проходили заседания наивысшего земского суда. Старый сеймовый зал примыкает к Владиславскому залу. В плане он представляет собой прямоугольное помещение, примерно 13 метров в ширину и 18 в длину, вход в него расположен в центре южной стены; на противоположной северной стене – два больших симметрично размещенных окна, между которыми установлен трон. Еще два окна находятся на восточной стене. Высокие своды лежат на сложно переплетенных нервюрах, которые пучками сходятся к пилястрам; пилястры членят длинные стороны зала на три части. Этот свой облик зал получил в процессе реконструкции 1557-1563 годов после крупного

---

<sup>171</sup> Тем не менее, основываясь на текстах документа из Вольфенбюттеля и из книги Кевенхюллера, музыковеды делают предположение о певице, исполнившей партию Глории; по одной из версий это Анджела Тарталия, по другой – Анджела Стампа, причем, возможно, «Тарталия» (заика) это прозвище, таким образом, это одно и то же лицо. // *Štědroň M., Študent M. Phasma Dionysiacum Musicae. // Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. N. Řada hudebněvědná. 29, 1994. S. 55.*

<sup>172</sup> Владиславский зал находится в Старом королевском дворце в Пражском Граде, он был создан при Владиславе Ягеллонском в 1492-1502 годах архитектором Бенедиктом Рейтом в процессе реконструкции части дворца, возведенной при Карле IV. Размеры зала 62 x 16, высота 13 метров. Он задумывался как тронный, здесь проходили торжества и коронации, а до 1577 года даже конные рыцарские турниры.

пожара 1541 года. Таким образом, в настоящее время зал выглядит почти так же,<sup>173</sup> как и в начале 1617 года, когда в нем был сооружен временный театр. В описании из Штутгарта об устройстве этого театра сказано следующее<sup>174</sup>:

...был выбран зал, обыкновенно в нем собираются чешские сословия, где весьма искусно построили прелестную сцену таким образом, чтобы она не только отвечала новшествам, которые на ней должны были быть представлены, но и для того, чтобы глаза зрителей, захваченные столь великолепным зрелищем сразу по вступлении в зал, приготовили их внимание для этого огромнейшего впечатления. Сцена занимала всю ширину зала и приблизительно треть его глубины, а в высоту достигала верха его сводов. Остальное пространство было разделено так: напротив сцены у стены располагались троны Его и Ее величеств, и там же близко было место для эрцгерцога Максимилиана и рядом по обе стороны, как в театре, были устроены два ступенчатых ряда, для спокойствия зрителей поставленные один на другой. С правой стороны сидели по порядку в соответствии с их званием и титулом господа и дамы Двора и Королевства, по стороне левой в креслах для них приготовленных, посланники монархов, а потом на верхнем и нижнем ярусах министры, чиновники, рыцари и прочие дворяне, которые там присутствовали. Центр зала при этом оставался свободным, как того требовало готовящееся представление.

Это описание дает нам возможность представить общую пространственную организацию временного театра. Обращает на себя внимание выражение «как в театре» (*in gestalt eines Theatri*), когда речь идет о двух рядах для зрителей. Это выражение может означать лишь ту особенность устройства рядов, которую автор дублирует словом «ступенчатые» (*stufen*). Но также можно предположить, что, употребляя этот оборот, автор обращается к некоему виденному им прототипу из современной театральной практики.

За поиском прототипов, несомненно, нужно обратиться к Италии. На это указывают строки из уже упоминавшегося письма мантуанского посла, который отмечает, что представление и декорации были устроены «по итальянскому

---

<sup>173</sup> Имеется в виду архитектура зала, его нынешнее убранство относится ко второй половине XIX века.

<sup>174</sup> Здесь и далее в тексте главы 2 шрифтом выделены цитаты из брошюры «Краткое сообщение о балете, состоявшемся перед их Милостями императором и императрицей 5 февраля 1617 года», хранящейся в Вюртембергской государственной библиотеке в Штутгарте.

способу». Но главное – к началу XVII века при Габсбургском дворе уже сложилось традиция создания придворного театра по образу и подобию итальянского, для чего приглашали итальянских постановщиков, а спектакли шли на итальянском языке. Заметим, что эта традиция оставалась неизменной до конца царствования Карла VI<sup>175</sup> – последнего Габсбурга.

Приспособление дворцовых залов для театральных представлений – на временной или постоянной основе – было в этот период обычной практикой. Среди таких примеров театр Медичи во Флоренции<sup>176</sup> (илл.47) по организации пространства более всего подходит на роль прототипа для пражского временного театра. Зрительный зал в нем был спланирован следующим образом: места для великих герцогов Тосканы располагались напротив сцены, причем между ними и сценой оставалось свободное пространство, а для остальных зрителей предназначались лавки на ступенчатых рядах, устроенных вдоль стен. Бернардо Буонталенти построил этот театр в одном из залов дворца Уффици в 1589 году, и такая организация его пространства возникла благодаря уже сложившейся при дворе Медичи традиции<sup>177</sup>.

Во временном театре, построенном для представления *Phasma Dionysiacum* в Старом сеймовом зале, места для императора, императрицы и эрцгерцога, как это следует из описания, находились напротив сцены у противоположной стены зала. О двух, ступенчатых рядах для остальных зрителей<sup>178</sup> говорится, что они были **по обе стороны** от них, но как именно

<sup>175</sup> Карл VI Габсбург (1685-1740) – последний потомок Габсбургов по прямой мужской линии, после него трон заняла его дочь Мария-Терезия, и династия стала называться Габсбурги-Лотарингские.

<sup>176</sup> В 1975 году театроведы Лудовико Дзорцо и Чезаре Лизи реконструировали театр Медичи в Уффици, итогом этой работы стал макет, реализованный Чезаре Лизи в масштабе 1:25.

<sup>177</sup> Так в июле 1539 года по случаю празднования свадьбы герцога Козимо I с Элеонорой Толедской во внутреннем дворе палаццо Медичи во Флоренции (сейчас этот дворец носит название Медичи-Риккарди) был построен временный театр с двумя ступенчатыми рядами для зрителей вдоль длинных, боковых по отношению к сцене, сторон двора. Такая же структура организации мест для зрителей была воспроизведена в 1565 году Джорджо Вазари для театральных представлений в Зале пятисот. // *Zorzi E.G., Sperenzi M. Teatro e spettacolo nella Firenze dei Medici: Modelli dei luoghi teatrali*. Firenze, 2001.

<sup>178</sup> Ряды вмещали приблизительно 50-70 зрителей. *Mařa P. "Phasma Dionysiacum Pragense" a ročátky karnevalového kalendáře na císařském dvoře*. // *Divadelní revue* 2, 2004.

располагались – не уточняется, однако, обращаясь к выбранному нами прототипу, можно утверждать, что они были установлены вдоль боковых стен.

Некоторые разногласия у исследователей вызывает ориентация сцены и зрительских мест: находилась ли сцена у примыкающей к Владиславскому залу южной стены, или у противоположной – северной. Дело в том, что трон в Старом сеймовом зале традиционно располагается напротив входа, у северной стены между двух окон. Об этом свидетельствуют изображения заседаний земского суда при Рудольфе II (илл.48, 49). Кроме того, указание в тексте о том, что «троны его и ее величеств» находились у стены, заставляет думать, что они оставались на привычном месте, ведь в центре противоположной стены расположен входной проем. Еще одним аргументом для сторонников версии такой ориентации временного театра служит упоминание в тексте из Вольфенбюттеля о московском посольстве, представители которого смотрели спектакль с трибуны. Действительно, северо-западный угол Старого сеймового зала занимает высокий, изящно декорированный объем трибуны для секретарей, и зрители могли там оказаться только в случае, если сцена была с южной стороны зала.

И все-таки мы склонны думать, что сцена размещалась напротив входа в зал, а троны у южной стены, вероятно, на некотором расстоянии от стены и входа в зал. В этом контексте пассаж «построили прелестную сцену таким образом, ...чтобы глаза зрителей, захваченные столь великолепным зрелищем сразу по вступлении в зал, приготовили их внимание для этого огромнейшего впечатления» можно воспринимать как косвенное оправдание того, что местоположение императора в зале отличалось от традиционного. Обстоятельства преобразованного до неузнаваемости зала, вероятно, делали допустимым новое расположение трона. Что же касается размещения москвичей на трибуне – речь, по всей видимости, идет о том, что они оказались на верхнем ряду, в то время как посланники других монархов сидели «по стороне левой, в креслах для них приготовленных», эти кресла стояли первым рядом перед зрительской трибуной.

Трибуна же секретарей в случае размещения сцены у северной стены оказывалась скрытой за порталом сцены и могла быть прекрасной площадкой для музыкантов<sup>179</sup>, которые, как мы помним, были невидимы для зрителей.

Рассмотрим ту составляющую представления, которая делала его «наслаждением... при этом дворе еще не известным», т.е. попробуем воссоздать основные элементы сценографии и найти их место в контексте театрально-декорационного искусства эпохи.

Описания из Штутгарта и Вольфенбюттеля указывают, что сцена занимала треть зала в длину и целиком в ширину. Совершенно очевидно, что глубину сцены определило расположение пилястр и размер трибуны для секретарей, занимающей пространство до пилястры в дальнем по отношению к входу левом углу. Таким образом, глубина сцены была около шести метров.

Изображение на гравюре *Phasma Dionysiacum* охватывает не всю ширину и высоту зала, а, следовательно, и сценического портала. Как указывает описание, «сцена... в высоту достигала верха... сводов». Под словом «сцена» автор описания подразумевает всю конструкцию, включая портал сцены. Повторяя форму сводов, сценический портал должен был завершаться высокой аркой, но ее нет на гравюре. Кроме того, механизмы полетной машины и движения облаков должны были быть спрятаны за порталом выше его проема, однако изображенный на гравюре портал не оставляет для этого места. Но зал в разрезе вписывается в квадрат,<sup>180</sup> как и изображение портала на гравюре, из чего следует, что на ней отсутствуют и боковые части сцены. Таким образом, гравюра показывает только центральный фрагмент портала сцены – а именно, часть, перед которой располагалась площадка, предназначенная для исполнения балета. Это свободное место перед сценой использовалось в итальянском придворном театре эпохи Возрождения как пространство для интермедий.

<sup>179</sup> Подобное размещение музыкантов можно видеть на гравюре Николаса Солиса «Бал» из брошюры с описанием свадьбы Вильгельма V Баварского и Ренаты Лотарингской в феврале 1568 года в Мюнхене.

<sup>180</sup> Ширина зала 13 метров, высота в верхней точке свода также 13 метров, своды начинаются на высоте 6 метров.

Сцена для пражской постановки в том виде, в каком она изображена на гравюре, имеет сразу несколько аналогов. Принцип ее структуры близок театру Олимпико (илл.50): просцениум и порталная конструкция с центральным арочным проемом, по функции полностью аналогичная *Scaenae frons*. Конечно, пражский театр был меньшего масштаба, соответственно его порталная конструкция имела только один проем и была выполнена не в архитектурных формах, как у Палладио, а представляла собой живописную декорацию с изображением скал, которые в верхней части переходили в клубящиеся облака – для временного театра это было, безусловно, более простым и рациональным решением. Но главное, организация пространства сцены у двух театров схожа: преграда, а за ее арочным проемом – перспективные декорации.

Однако было и принципиальное различие: в театре Олимпико актеры не заходили внутрь портала, они перемещались только в пределах просцениума, а в случае *Phasma Dionysiacum* была задействована вся глубина сцены. Такое осмысление пространства сцены роднит пражский временный театр с театром Фарнезе в Парме (илл.51). В нем Алеотти впервые реализовал тип сцены-коробки, которая стала затем прообразом нового устройства сцены европейского театра. Театр Фарнезе был построен примерно в одно время с театром для постановки *Phasma Dionysiacum*, в 1617-1618 годах. В обоих театрах за проемом портала находилась глубокая сцена с кулисными декорациями, в пространстве которой действовали актеры<sup>181</sup>. Пропорции проема портала сцены в Парме увеличены и расширены по сравнению с пражскими, однако здесь важно то, что пражская временная сцена находилась в русле общего процесса сложения сцены-коробки, который нашел свое завершение в театре Фарнезе.

Автор временного театра для представления *Phasma Dionysiacum*, взял за образец структуру плана сцены театра Олимпико, но актеров поместил за арочным

---

<sup>181</sup> Первый спектакль в театре Фарнезе состоялся только в 1628 году, однако театр был построен на десятилетие раньше, таким образом, именно к 1618 году (некоторые источники называют 1619 год) следует отнести возникновение сцены-коробки.

проемом<sup>182</sup>, фактически перенеся основное место действия из просцениума дальше, вглубь сцены. В результате портал стал выполнять иную роль: он визуально разграничил пространство сцены и зрительного зала. Таким образом, иллюзорный мир, создаваемый посредством перспективных декораций, оказался отделенным от зрителя, заключенным в собственном пространстве.

Безусловно, мы не знаем, имел ли Алеотти прямое или косвенное отношение к проекту сцены для *Phasma Dionysiacum*. Возможно, архитектор пражского театра просто смог уловить «витавшие в воздухе» идеи, тем не менее, все вышесказанное ставит временный театр *Phasma Dionysiacum* в ряд самых актуальных театральных тенденций своего времени.

От организации пространства сцены перейдем к анализу декораций. В тексте из Штутгарта портал сцены *Phasma Dionysiacum* описан как «фигурные утесы с пещерами и водопадами, устроенными как фонтан и другими способами, и все это как с одной, так и с другой сторон». На гравюре ни воды, ни фонтанов на поверхности утесов не показано, а значит, вода не была изображена и на живописном портале: основой для гравировки обычно служили эскизы художника-декоратора. Воду могло имитировать расписанное полотно, хотя здесь нельзя не вспомнить о Джамбаттиста делла Порта<sup>183</sup>, который в 1609 году издал свое исследование в области гидравлики. Благодаря описанному там устройству насоса,

---

<sup>182</sup> Необходимо уточнить, что, хотя актеры в театре Олимпико не заходили за портал *Scaenae frons*, так как в этом случае они нарушили бы масштаб, а с ним и иллюзию глубины пространства, но существовал прием, когда в глубине бутафорских улиц появлялись карлики. Однако по другим источникам это были фигуры, вырезанные из картона, что сразу проясняет их роль как фрагментов декорации – не важно, были ли это живые люди или бутафорские. // *Дживелегов А., Бояджиев Г.* История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года. М. – Л. : «Искусство», 1941. С.19.

<sup>183</sup> Джамбаттиста делла Порта (1535-1615) – ученый, философ, алхимик и драматург. Автор трудов по оптике, медицине, криптографии, агрономии, гидравлике, метеорологии. В 1560 году основал «Академию тайн природы», которая подверглась преследованию инквизицией, результатом чего стало переключение интересов делла Порта на литературную деятельность и создание нескольких пьес.

фонтаны и водопады стали частью сценографических решений<sup>184</sup>. Однако утверждать, что в пражской постановке применялся насос и вода, мы не можем.

На гравюре перед порталом мы видим узкий просцениум с двумя лестницами, сходящимися в центре перед сценой; их вид и пропорции очень близки просцениуму и лестницам на гравюре, изображающей сцену для трагедии, из второй части трактата Себастьяно Серлио о перспективе<sup>185</sup>. Однако, судя по штутгартскому описанию, они были устроены иначе: «перед облаком (т.е. перед занавесом) была прекрасная балюстрада и ряд постаментов, а по сторонам от них – лестницы на небольшой подиум, выступающий из сцены, а с него подобным же образом лестницы вели на пол зала», т.е. архитектор временного театра при реализации своего замысла немного изменил расположение лестниц, совместив два варианта решения этого элемента у Серлио, представленные на изображениях декораций для трагедии и комедии (илл. 52, 53).

Действие начиналось эффектным полетом Меркурия – летящий с кадуцеем в руке на фоне «огромного облака», как сказано в описании, он помещен на первом накладном листе к гравюре. Этот первый и самый большой по размеру накладной лист соответствует занавесу, который представлял собой холст, расписанный облаками. В описании представления момент открывания занавеса зафиксирован в следующей фразе: «при последних словах пения Меркурия огромное облако исчезло». Основное, что отсюда следует – занавес убрали быстро. Иосиф Фуртенбах<sup>186</sup> в своей книге «Увеселительная архитектура»<sup>187</sup>, где он

<sup>184</sup> Так в постановке *La Flora*, состоявшейся в театре Медичи в 1628 году по случаю свадьбы Эдуардо Фарнезе и Маргариты Медичи, Джулио Париджи использовал сценографический эффект в виде фонтана с настоящей водой, который опускался на сцену в клубящихся облаках.

<sup>185</sup> *Serlio S. Libro primo [-secondo] d'architettura, di Sebastiano Serlio Bolognese, Nel quale con facile e breue modo si tratta de primi principii della geometria. Con nuoua aggiunta delle misure che seruono a tutti gli ordini de componimenti che ui si contengono... Al Christianissimo Re di Francia. Venetia : Appresso Gio. Battista et Marchio Sessa fratelli, 1560.*

<sup>186</sup> Иосиф Фуртенбах (1591-1667) – немецкий архитектор и автор ряда теоретических трудов по архитектуре. Его работы отражают опыт, полученный им в Италии, где он провел десять лет (с 1610 по 1620 год), часть из них посвящена описанию сценической архитектуры и оборудованию сцены, что дает материал для изучения сценографии XVII века.

<sup>187</sup> *Furtttenbach J. Architectura Recreationis, das ist, Von allerhand nutzlich und erfrewlichen civilischen Gebäwen. Augsburg : Schultes, 1640.*

подробно описывает итальянскую театральную технику начала XVII века, рекомендует устанавливать занавес таким образом, «чтобы в одно мгновение его можно было оттянуть на сторону или же опустить в особый ров»<sup>188</sup>. На гравюре видно, что такого «особого рва» во временном театре *Phasma Dionysiacum* не было, но сдвигаться в сторону занавес мог – для этого было достаточно места за порталной конструкцией сцены<sup>189</sup>.

После «исчезновения» занавеса открывалась сценическая декорация – главный сюрприз постановки, призванный произвести на зрителей особенное впечатление. Уходящая вдаль перспектива, «восхитительно освещенная огромным множеством огней», погружала присутствующих в иллюзорный мир, особенно привлекательный благодаря тому, что неискушенным зрителям – а при Габсбургском дворе такое видели впервые – он должен был показаться внезапно возникшим чудом. Важно и то, что в сценографии представления *Phasma Dionysiacum* перспективная декорация впервые была осуществлена за пределами Италии<sup>190</sup>.

Декорация изображала Елисейские поля – место пребывания блаженных, где царит вечная весна. Этот образ, по мысли создателей, вероятно, должен был представить Чешское королевство как место счастливой беззаботной жизни, что полностью соответствует словам гимна из либретто о «пресчастливом королевстве Чешском».

На гравюре под ногами Героев и Поэтов можно видеть траву и цветы – неизвестно, действительно ли они присутствовали на сцене, но гравюра развивает и дополняет образ Элизиума. Интересно, что на гравюре по рисунку Бернардо Буонталенти, изображающей двор палаццо Питти с декорациями для состязания во

<sup>188</sup> А. А. Гвоздев. Иосиф Фуртенбах и оформление спектакля на рубеже XVI – XVII веков. // О театре. Сборник статей. Ленинград, 1929. С. 103-153.

<sup>189</sup> Чешские исследователи Сильвия Добалова и Иван Мучка считают, что занавес был жестко закреплен над проемом портала с внутренней стороны и скручивался вверх в рулон. // *Dobalova S. Muchka I. Ein unbekannter Text zum Prager Fest Phasma Dionysiacum Pragense (1617).* // *Acta Comeniana* 22-23. Praha, 2009. S. 225.

<sup>190</sup> *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století – osobnosti a díla.* Praha, 2007. S. 456.

время «флорентийского мая»<sup>191</sup> (илл.54), прямоугольная площадка двора также показана в виде поросшей травой лужайки. Графический прием в виде ритмично и нерегулярно повторяющихся пучков травы на гравюре *Phasma Dionysiacum*, возможно, возник не без влияния Буонталенти.

Существуют и другие черты, указывающие на знакомство автора сценографии *Phasma Dionysiacum* с работами Буонталенти.

На гравюрах этого архитектора к спектаклю «Паломница» (илл.55), состоявшемуся 2 мая 1589 года, можно видеть повторяющийся прием построения мизансцен: персонажи выстроены лицом друг к другу двумя рядами немного сходящимися вглубь сцены; иными словами фигуры дублируют и усиливают перспективу, выстроенную посредством декораций<sup>192</sup>.

Размещение на сцене персонажей спектакля *Phasma Dionysiacum* полностью аналогично используемому Буонталенти приему – они стоят и сидят двумя рядами лицом друг к другу, по шесть Героев и четыре Поэта в каждом ряду. Заметим попутно, что сцена глубиной чуть менее шести метров как раз позволяла поместить ряд из десяти человек. Постаменты, на которых сидят Герои, выполненные «якобы из белейшего мрамора тончайшей работы и украшенные золотыми масками и другими рельефами» служили важным дополнением декорации, особенно, когда актеры перемещались в партер – они вторили ритму кулис, акцентируя перспективу.

Перспективу сцены образуют два ряда цветущих деревьев, таким образом, Герои и Поэты оказываются в широкой аллее, уходящей вдаль. В штутгартском описании, в том его эпизоде, где занавес «исчез» и открылся вид на сцену, автор говорит: «Появились Елисейские поля во всей их красоте и благодати,

---

<sup>191</sup> Под таким названием в историю искусств вошли празднества по поводу свадьбы герцога Фердинанда Медичи и Кристины Лотарингской продолжавшиеся с 30 апреля до начала июня 1589 года. Помимо процессий, коронаций, месс, турниров, спортивных игр и даже навмахии, а также прочих торжественных и увеселительных мероприятий в течение этого времени состоялись премьеры трех комедий с интермедиями, одна из которых, «Паломница» была представлена публике дважды.

<sup>192</sup> Буонталенти широко использовал этот прием построения мизансцен, который был воспринят его учеником Джулио Париджи и затем стал одним из характерных приемов барочного театра.

что были описаны знаменитыми поэтами». Если у Гомера рассказ о Елисейских полях<sup>193</sup> апеллирует в большей степени к эмоциям и не рисует визуальных образов, то у Вергилия можно обнаружить немного более конкретную картину:

В радостный край вступили они, где взору отрадна  
Зелень счастливых дубрав, где приют блаженный таится<sup>194</sup>.

Несколькими строками ниже он упоминает рощу и «сень лавров душистых»<sup>195</sup>. Вероятно, именно рощу или дубраву и изображает декорация, однако, подчиняя задуманную картину законам перспективы, художник невольно превратил ее в аллею.

Пояснив, что сцена представляла Елисейские поля, автор описания больше к этой теме не возвращается, а значит, декорации в течение представления не менялись. Боковые декорации, как мы уже сказали, изображали деревья. Они прорисованы довольно необычным образом; их своеобразная форма даже стала причиной того, что чешский театровед Йиржи Гильмера описал их как поросшие кустами и цветами скалы<sup>196</sup>. Но все-таки это деревья, они значительно отличаются от скал, образующих портал сцены. Можно предположить, что такие массивные деревья показались автору сценографии органичными для изображения на ширмах, в этом случае каждый огромный ствол представлял собой кулису – плоскую и неподвижную, что проливает свет на устройство боковых декораций.

---

<sup>193</sup> ...Где пробегают светло беспечальные дни человека,  
Где ни метелей, ни ливней, ни хладов зимы не бывает;  
Где сладкошумно летающий веет Зефир, Океаном  
С легкой прохладой туда посылаемый людям блаженным.

Цит. по: *Гомер*. Одиссея. М.: Правда, 1985. Песнь IV, 565-568. Пер. В. Жуковского.

<sup>194</sup> Цит. по: *Вергилий*. Буколики. Георгики. Энеида. М.: Художественная литература, 1979. Книга VI, 638-641. Пер. С.А. Ошерова под ред. Ф.А. Петровского.

<sup>195</sup> ... герои пируют,  
Сидя на свежей траве, и поют, ликуя, пеаны  
В рощах, откуда бежит под сенью лавров душистых,  
Вверх на землю стремясь, Эридана поток многоводный.

Цит. по: *Вергилий*. Буколики. Георгики. Энеида. М.: Художественная литература, 1979. Книга VI, 656-659. Пер. С.А. Ошерова под ред. Ф.А. Петровского.

<sup>196</sup> *Hilmera J. "Phasma Dionysiacum" a další divadelní představení v Praze roku 1617. // Folia historica bohemia 17. Praha, 1994. S. 134.*

Изображение на заднике продолжает иллюзорную перспективу аллеи, в центре которой мы видим окруженный изгородью регулярный сад на фоне отдаленных холмов. Отгороженный от внешнего мира сад восходит к образу Hortus conclusus (сада закрытого) из библейской Песни песней<sup>197</sup>. В книжной миниатюре и живописи этот образ появляется в XII-XIII веках и широко распространяется в XV-XVI (илл.56-58). Символика его многозначна, но в декорации Phasma Dionysiacum изображенный на заднике Hortus conclusus призван, вероятно, напрямую объяснить зрителям, что перед ними образ райского сада, Эдема или Елисейских полей<sup>198</sup> – как мы уже убедились, при Габсбургском дворе образы античной мифологии легко смешивались с библейскими. Сад показан с высоты птичьего полета, он как будто находится внизу, в долине, что делает перспективу еще более далекой и пространной.

Небо на гравюре целиком закрыто облаками, однако на заднике был изображен чистый небосклон, облака же были отдельными, подвижными частями декорации – на это косвенно указывает в своем письме мантуанский посланник Антонио Костантини, отдельно выделяя эту составляющую декораций при описании представления (см. цитату из его письма на стр.64). В процессе действия подвижные облака постепенно убирала, что становится ясно из двух фрагментов описания: «в задней части сцены открылось новое небо, гораздо более сияющее и ясное, чем то, предыдущее и на единственном прозрачном облаке все увидели Глорию», и позднее: «исчезли все тучи, которые можно было видеть в воздухе, и открылось ясное сияющее небо, а в нем составленные из звезд инициалы и имена в коронах одного и другого Величеств».

<sup>197</sup> Книга Песни Песней Соломона, Глава 4, стих 12.

<sup>198</sup> Символика «сада закрытого» включала такие понятия как непорочность Девы Марии, источник жизни, древо познания и множество других, имеющих отношение как к саду в целом, так и к его составляющим – аллегорическим смыслом наделялся буквально каждый цветок. Однако центральное значение имел образ райского сада, воплощенный в ясной геометрической структуре сада с акцентированным центром и расходящимися от него под прямым углом четырьмя дорожками – эта упорядоченность была атрибутом Эдема из Книги Бытия. // Козлова С. Приют нимф и полубогов. М. : Галарт, 2017. С. 20-22.

Подвижные части декорации, изображающие клубящиеся облака – характерная составляющая сценографии барочного театра<sup>199</sup>, их устройство и освещение позволяло достигать разнообразных эффектов. Например, большое облако могло трансформироваться в своеобразный хоровод из небольших облаков, какой мы видим вокруг Глории. Облака могли быть устроены в виде вертикальных гирлянд, которые можно было собирать наверх, убирая одно облако за другое, или просто сдвигать их в стороны. Вероятно, один из этих способов был применен в самом конце представления, когда облака открыли инициалы короля и королевы.

Полетные машины также были декорированы облаками, которым неизменно придавалась форма подковы или, точнее, полумесяца. В спектакле были задействованы две полетные машины. Первая располагалась над просцениумом, на ней Меркурий сначала появился перед публикой, потом продвинулся к некой исходной точке для полета, а затем пересек всю сцену по диагонали сверху вниз, приземлившись на подиуме, том самом, который не показан на гравюре. Вторая полетная машина находилась в глубине сцены, перед задником. С ее помощью на подмостки опускался сначала Амур, а затем Глория, которая «парила» на облаке, исполняя свою партию. Таким образом, устройство полетных машин было разным: первая позволяла свободно перемещаться в пределах одной плоскости, параллельной краю сцены; вторая полетная машина двигалась только вверх-вниз.

Гравюра не дает представления о характере освещения, так как нигде не изображено ни одного источника света, а тени носят условный характер, но этот пробел восполняет описание. В самом начале говорится о сцене, «восхитительно освещенной огромным множеством огней, которые были мастерски размещены в разных ее частях». Это позволяет сделать вывод об использовании характерных для барочного театра приемах построения света. Благодаря Иосифу Фуртенбаху, а также дошедшему в сохранности до наших дней оснащению театров в Чешском

---

<sup>199</sup> В придворные постановки элементы декорации в виде подвижных облаков попали из флорентийских священных представлений XV века; впервые это произошло в сценографии к спектаклю *Il Commodo*, поставленному Бастиано да Сангалло во дворе палаццо Медичи по случаю свадьбы Козимо I и Элеоноры Толедской. // *Buccheri A. The Spectacle of Clouds, 1439–1650: Italian Art and Theatre. Ashgate, 2014. P.74.*

Крумлове<sup>200</sup> и в Дроттнингхольме<sup>201</sup>, мы имеем представление о том, как было устроено освещение в барочном театре. Это была одна из важнейших его составляющих, позволявшая наряду с декорациями добиваться иллюзорного эффекта воздушной перспективы. Принцип состоял в послойном освещении сцены скрытыми источниками: масляные лампы в переднем рве освещали просцениум и портал, лампы за порталом, – первую пару кулис и середину сцены, лампы на обратной стороне первой пары кулис – вторую пару кулис и т.д. На обратной стороне облаков также были лампы, они подсвечивали верхнюю часть задника с изображенным на нем небосклоном. Благодаря такому размещению ламп кулисы и задник сияли отраженным светом, что создавало эффект свечения декорации изнутри. Кроме того, на просцениуме в канделябрах или люстрах горели свечи.

Поскольку в театре *Phasma Dionysiacum* не было переднего рва, то масляные лампы для освещения просцениума располагались, по-видимому, за балюстрадой – той самой, которая не показана на гравюре, но упомянута в описании. В остальном система освещения, вероятно, была именно такой – типичной для барочного театра. При этом свет на сцене в целом не был слишком ярким, он позволял сохранять впечатление иллюзорной реальности, а не разглядывать расписанные холсты. Тем не менее, в описании присутствует такой пассаж: «свет... был настолько ярок, что присутствующие не видели один другого» – автор, Виченцо д'Арко, как мы помним, был участником представления, а значит, находился на сцене, и тот свет, который зрители видели отраженным, бил ему прямо в глаза.

В эпизоде с появлением Амура, опустившегося на сцену на облаке, зрители слышали и увидели гром и молнию. Согласно Фуртенбаху эффект молнии создавали с помощью колофония<sup>202</sup>, растертого в порошок. Его насыпали в ладонь,

<sup>200</sup> Slavko P. Zámecké divadlo v Českém Krumlově. Nadace barokního divadla zámku Český Krumlov, 1997.

<sup>201</sup> Hidemark O., Edstrom P., Schyberg B. et al. Drottningholm Court Theatre. Stockholm, 1993.

<sup>202</sup> Колофоний или колофонская смола добывалась из смолы хвойных деревьев.

а в пальцах держали зажженную маленькую свечу, при движении руки получался длинный огненный язык, подобный «молнии»<sup>203</sup>.

Вероятно, в сцене появления Глории, когда «в задней части сцены открылось новое Небо, гораздо более сияющее и ясное, чем то, предыдущее» для эффекта «более сияющего» неба усиливалась освещенность задника. Для этого применялись металлические колпаки, которые посредством механических приводов одновременно поднимались или опускались на масляные лампы, создавая тем самым внезапное сияние или, наоборот, затемнение<sup>204</sup>.

Появление выложенных звездами инициалов Матиаса и Анны, создавалось, скорее всего, с помощью металлического листа с отверстиями, подсвеченного с обратной стороны<sup>205</sup>.

В описании из Штутгарта о костюмах Героев говорится следующее:

Эти персоны по парам, один монарх и одна королева, были одеты в невероятно роскошные и достойные одеяния, ими же, благодаря необычности и искусству, с которым они были изготовлены, зрители любовались с жадностью и не могли налюбоваться. Их форма была разнообразной, не говоря уже об изобретательности и стиле, цветах и вышивках, воротниках и перчатках, королевских и императорских коронах, а кроме того каждый среди украшений костюма имел символы, которые означали их монархии, а также золотые жезлы в руках. Но все эти сложности одеяний отвечали одно другому и общему замыслу, а также благодаря подобию этих нарядов составляли все вместе чудесный и наиприятнейший вид для глаз.

Действительно, костюмы Героев, какими их можно видеть на гравюре, отличались целостностью замысла. Все танцовщики были одеты в однотипные платья с индивидуальным в каждом случае декорирующим орнаментом; каждая пара была одета в свои цвета – об этом косвенно говорится в описании. И хотя изображения костюмов героев – самое слабое с художественной и технической точки зрения место гравюры, нет сомнения, что перед нами так называемый

<sup>203</sup> О приемах освещения и световых эффектах у Иосифа Фуртенбаха см. *Гвоздев А.* Указ. сочинение. С. 119, 143, 147-149.

<sup>204</sup> *Keller M.* Faszination Licht. Prestel, 1999. S.34.

<sup>205</sup> *Dobalova S. Muchka I.* Ein unbekannter Text zum Prager Fest Phasma Dionysiacum Pragense (1617). // Acta Comeniana 22-23. Praha, 2009. S. 227.

римский костюм. В итальянском театре к этому моменту уже сложился особый тип костюма для героических и трагических ролей – его форма была основана на одежде римских легионеров, состоящей из туники, панциря с рельефными знаками и пояса с подвесными полосами из металла или кожи, образующими юбку. На сцене костюм легионера превратился в бархатное платье на подкладке из грубой льняной ткани, которая придавала ему форму, с шитьем металлической нитью и окантовкой (илл. 59, 60).

Именно в такие платья были одеты дворяне, исполнявшие роли Героев и Героинь в *Phasma Dionysiacum*. В руках у каждого танцовщика был скипетр – знак монаршей власти. Воротники и перчатки, о которых говорит описание, на гравюре отсутствуют, но наряд был дополнен длинными декоративными рукавами – элементом, явно привнесенным сюда из придворного костюма начала XVII века. Рукава такого типа, но еще более пышные, можно видеть, например, на портрете Анны Тирольской (илл. 61).

Важной частью костюма Героев был замысловатый головной убор. Он представлял собой сложное сооружение, напоминающее многоярусную корону, над центральной частью которой возвышался шлем с нашлемником<sup>206</sup>. В женском варианте он был дополнен широкими лентами, а в мужском – страусовыми перьями по бокам и высоким плюмажем наверху.

Формы шлемов на гравюре разнообразны, нашлемники же, вопреки изначальному – геральдическому – предназначению этого элемента, повторяются. Известно, что каждый из танцовщиков изготавливал костюм на собственные средства, поэтому можно предположить, что каждый из них сам выбирал знак для нашлемника. Вилем Славата украсил шлем богемским львом<sup>207</sup>, большая часть

---

<sup>206</sup> Нашлемник – фигура, венчающая шлем. Геральдические нашлемники получили распространение в Европе с конца XII века, нашлемник мог быть выражением индивидуальности, служить символом и талисманом, и одновременно указывать место владельца в системе родственных связей кланового типа. Нашлемник изготавливался из легких материалов – формованной кожи, пергамента, полотна, натянутого на плетеный каркас и тому подобное, а затем раскрашивался. // *Пастуро М.* Символическая история европейского средневековья. СПб.: Alexandria, 2012. С. 252-257.

<sup>207</sup> Согласно Далимиловой хронике герб со львом впервые получил князь Владислав II в 1158 году; лев как символ Чехии известен с XIII века, эпохи правления Пржемысла Отакара I.

дворян предпочла австрийского орла, один – двуглавого имперского орла, еще один павлина – вероятно, в качестве символа дома Габсбургов. Геральдическим подходом выделяются нашлемники братьев Георга Дитмара и Георга Ахаца фон Лозенштайн: это пантера с герба Лозенштайнов и лебедь. Таким образом, большинство дворян выразили через нашлемники свои верноподданнические чувства. Иначе поступил либреттист представления граф д'Арко, выступавший в роли Артаксеркса, он выбрал лук и стрелы – этот нашлемник явно соответствует его воинственному Герою, как и в случае чешского дворянина Зденко Вратислава из Митровиц, танцевавшего в костюме Оттомана – на его шлеме полумесяц со звездой.

Все Поэты были одеты одинаково, в длинные платья-туники, и также, как и у танцоров, они были сплошь орнаментированы. Поверх этой одежды на них были свободно задрапированные плащи, что, конечно, должно было означать греческий гиматий или римскую тогу. В отличие от условного римского костюма плащ напрямую копировал деталь одежды античного периода, поэтому здесь мы уже имеем дело с отдаленной, но попыткой создания исторического костюма. На головах у поэтов были венки, в руках – лавровые ветви.

Амур и Меркурий были костюмированы в соответствии с их образами в мифологии. В руках у Меркурия кадуцей, на голове крылатый шлем, на ногах – крылатые сандалии. У Амура за спиной колчан со стрелами, в руках лук и стрела.

Глория представлена в виде крылатого существа в короне из звезд, она сидит на облаке, окруженная сиянием (илл.62). Изображение Глории в некоторых своих деталях близко женским образам Боттичелли: поворот ее головы в сочетании со струящимися по плечам локонами повторяет характерную позу Венеры с его полотна «Рождение Венеры» (илл.63), а светлое платье свободного ренессансного покроя с разбросанными по всему полю элементами, возможно, цветами, словно взято у Флоры – аллегорического персонажа картины «Весна»; платье Глории похоже и на наряд грации, встречающей Венеру (илл.64, 65). Однако автор рисунка к гравюре вряд ли мог видеть эти картины – для этого нужно было быть вхожим в

приватные покои итальянских палаццо<sup>208</sup>, поэтому речь здесь скорее может идти о традиции, возникшей после Боттичелли<sup>209</sup>.

На коленях Глории три короны, принадлежащие Габсбургам: Богемская, Венгерская и корона Священной Римской империи. В правой руке – большое перо, в левой – жезл.

Все участники представления были обуты в калиги – открытые римские сапоги, ремни которых поднимались до середины голени.

Основу сюжета спектакля составляло чествование, и в этом процессе славословия каждой группе персонажей была отведена своя роль. Если Поэты попеременно с мифологическими персонажами воспевали императора и империю в стихах, то Герои делали это посредством танца.

Персонажи, представленные танцорами, – правители древних, в большинстве своем восточных, стран и племен. В этом наборе можно разглядеть свойственное маньеризму удивление и восхищение разнообразием мира<sup>210</sup>. Вероятно, здесь также можно проследить идущую от ренессансных гуманистов традицию обращения к примерам «выдающихся мужей древности», хотя в качестве *viri illustres* чаще фигурировали философы, полководцы и императоры Древнего Рима.

Из всех персонажей только два имеют отношение к Габсбургской империи и Чешскому королевству – это пара Оттоман-Либуше. Оттоман, иначе Осман – основатель Османской империи, с которой Габсбурги вели войны уже на протяжении столетия. Либуше – персонаж чешской мифологии, родоначальница чешского княжеского рода Пржемысловичей. Поскольку некоторые пары

<sup>208</sup> Благодаря Вазари известно, что «Рождение Венеры» и «Весна» с середины XVI века хранились на вилле Кастелло под Флоренцией, принадлежавшей Козимо Медичи.

<sup>209</sup> Здесь необходимо отметить, что Аби Варбург именно складки одежды и развевающиеся волосы – «подвижные детали» – считал признаками свободы автора от средневековой традиции, что было так важно для художника Возрождения.

<sup>210</sup> В последующий период ряд персонажей, фигурировавших в *Phasma Dionisyacum*, неоднократно становились героями итальянской оперы. Например, Камилла в опере С. Стампили «Триумф Камиллы, царицы вольсков» (1696 год) или Артаксеркс в опере П. Канди «Великодушные любовники» (1703 год). // Луцкер П., Сусидко И. «Итальянская опера XVIII века», часть I. Москва, 1998. С. 392-394, 417-419.

составлены по принципу оппозиции: Нин был казнен Семирамидой, Кир погиб в бою с войском Томирис, то возможно, персонаж Либуше призван стать напоминанием габсбургскому императору, что именно Чешское королевство является опорой империи, в том числе в борьбе с турками, а значит, заслуживает лояльности и лучшей участи.

Гимн «пресчастливному Королевству Чешскому», исполненный в середине спектакля, непосредственно перед выходом Глории, символизирующей славу австрийского дома, и появление такого персонажа как Либуше исследователи относят к проявлениям идеологического замысла организатора представления Вилема Славаты<sup>211</sup>.

В конце XVI – начале XVII века в придворных балетах было принято составлять из танцующих различные фигуры; часто это были магические или алхимические символы, что превращало балет в ритуально-политическое действие<sup>212</sup>. Например, на гравюре Жака Калло, изображающей балетную интермедию из флорентийского представления *La liberazione di Tirenno et d'Arnea* («Освобождение Тиррена и Арнии»)<sup>213</sup> (илл. 66), мы видим в центре герцога Козимо II Медичи и его жену Марию-Магдалену, а вокруг них – двойной круг танцовщиков. Эта балетная фигура, по мнению исследователей, призвана утвердить идею о том, что герцог Тосканский, подобно светилу, находится в центре мира, который вращается вокруг него<sup>214</sup>.

Балетные фигуры, составленные танцорами *Phasma Dionysiacum*, известны по гравюре из Вольфенбюттеля<sup>215</sup>, которая помимо описанных выше дополнительных фрагментов сохранила еще два – они накладываются на изображение танцующих в партере Героев. До вольфенбюттельской находки

<sup>211</sup> *Maťa P.* “Phasma Dionysiacum Pragense” a počátky karnevalového kalendáře na císařském dvoře. // *Divadelní revue* 2, 2004.

<sup>212</sup> *Kazárová H.* Barokní balet ve střední Evropě. Akademie múzických umění v Praze, 2008. S.16.

<sup>213</sup> Постановка была приурочена к свадьбе герцога Мантуи Фердинандо Гонзага и Екатерины Медичи и состоялась в театре Медичи во Флоренции 6 февраля 1617 года, то есть на следующий день после пражского спектакля.

<sup>214</sup> *Rosow L.* Power and display: music in court theatre. // *The Cambridge History of Seventeenth-Century Music*. Cambridge University Press, 2005. P. 215.

<sup>215</sup> Также эти фрагменты сохранились в собрании музея Виктории и Альберта в Лондоне.

считалось, что пары образуют фигуру «квадрат в квадрате»<sup>216</sup> – символ власти и справедливости<sup>217</sup>, но на дополнительных фрагментах они составляют буквы «М» и «А» (илл.67, 68). Это дало повод задуматься и о фигуре на основном листе. Первая балетная фигура – инициал Матиаса, вторая – императрицы Анны, третий по важности гость и зритель – это Максимилиан Баварский, логично предположить, что третья балетная фигура представляет его инициал. Если исходить из версии, что балетная фигура на основном листе гравюры – буква, то ее можно прочесть как «Х». Исследователи Сильвия Добалова и Иван Мучка высказали предположение, что инициал Максимилиана заменили на «Х» (Мах), так как он совпадает с императорским<sup>218</sup>. На первый взгляд это предположение выглядит правдоподобным, так как авторам постановки необходимо было избежать путаницы и точно соблюсти этикет. Однако могли ли устроители представления заранее знать точный состав высоких гостей? Максимилиан Баварский приехал в Прагу из Мюнхена на масленичную неделю; из текста Кевенхюллера следует, что вскоре должен был прибыть и Фердинанд Штирийский. Поэтому, возможно, балетные фигуры, как и «созвездие» на декорационном заднике содержали только инициалы императора и императрицы, утверждая их власть третьей балетной фигурой в виде квадрата.

## 2.4 Проблема авторства гравюры и сценографии

При сопоставлении гравюры *Phasma Dionysiacum* с современными ей театральными гравюрами, например, с упоминавшейся выше гравюрой Жака Калло (илл.66), безыскусность первой становится очевидной. Обе гравюры представляют собой фронтальный вид на сцену, обе фиксируют сразу несколько эпизодов представления, но у Жака Калло в композицию включен и зал,

<sup>216</sup> *Kazárová H.* Указ. сочинение. С. 34.

<sup>217</sup> Символика квадрата значительно сложнее, ее лишь условно можно описать этими двумя словами.

<sup>218</sup> *Dobalova S. Muchka I.* Указ. сочинение. S. 227.

наполненный публикой, благодаря чему она более объемная и многофигурная. Однако дело не только в этом: разработка пражской гравюры не обладает многоплановостью и живостью, присущей работе Калло, она едва разобрана по светотени.

Есть у пражской гравюры и еще одна странная особенность – разный уровень художественного мастерства в изображении отдельных фрагментов. Деревья выглядят угловато и грубо, а скалы и облака явно сделаны другой – твердой и уверенной – рукой, на них присутствует светотеневая разработка. Наиболее отчетливо разница проявилась в изображении фигур: сравним танцующих в партере Героев (илл.69) с двумя аллегорическими персонажами – Амуром (илл.70) и Меркурием (илл.71,72). Первые начисто лишены пластичности, а их одежда показана условно. Совершенно иначе прорисованы фигуры Амура и Меркурия: их позы живые и естественные, они схематично, но разобраны по планам, их одежда драпируется и облегает фигуру. Также уверенно выглядят и изображения Поэтов, но поскольку эти персонажи незначительны<sup>219</sup>, то автор лишь бегло набрасывает их; однако именно в таком, беглом рисунке с очевидностью проявляется его профессионализм.

Вообще характер наброска в той или иной степени присущ всем фигурам на гравюре, только в одних он ощущается как эскиз художника, а в других – как беспомощность автора, который не знает, куда двигаться дальше. Таким образом, при анализе фрагментов гравюры становится очевидно, что исходный рисунок, по которому гравировались ее разные части, выполнен двумя разными, отличающимися по уровню владения рисунка, авторами.

Гравюра загадывает и еще одну загадку. Два оттиска, а именно из штутгартской брошюры и из музея Виктории и Альберта отличаются от всех прочих известных оттисков. Сравнение не оставляет сомнений в том, что эти два отпечатка и их накладные фрагменты сделаны с других досок. Самое очевидное отличие – фигуры расположены немного иначе по отношению к сцене, но менее

---

<sup>219</sup> На сцене изображены восемь Поэтов, что соответствует их количеству в описании, а перед сценой их показано только шесть.

заметные различия встречаются повсюду: в пропорциях фигур Меркурия (илл.71,72) и Глории (илл.73,74), в отделке платья Глории, в чертах лица Меркурия, в размерах знака над его головой, в размерах букв, которыми помечены все персонажи. Кроме того, присутствует сдвигка фигур танцоров относительно квадратов мощения пола, и тому подобное. Отличается на оттисках из Лондона и Штутгарта также отделка фонов – на некоторых фрагментах штриховка и светотень менее насыщенные, чем на других оттисках, а на фрагменте, изображающем занавес (илл.75), облака, за исключением облака, декорирующего полетную машину, и вовсе оставлены в контурах. Кроме того, эти два отпечатка немного больше: 39,2 x 27 сантиметров, при размере 32 x 24,5 у оттисков из других собраний.

Но также очевидно, что рисунок, по которому гравировались доски, один и тот же. Это отлично прослеживается в деталях – каждый орнамент, каждая складка на драпировке, каждый завиток облака и разветвление дерева совпадают, однако трактуются они, как уже говорилось, с отличиями (рис. 42, 45). Хотя идентичные между собой лондонский и штутгартский отпечатки, представляют немного недоработанный вариант гравюры, они сделаны более искусно; рисунок перенесен на доску, с которой они напечатаны, более точно, а потому выглядит изящнее.

Исходя из практики габсбургского придворного театра более позднего времени, можно предположить, что автором сценографии и рисунка к гравюре был один и тот же человек. При Леопольде I, когда окончательно сложилась традиция создания собраний гравюр к премьерам, все это входило в обязанности первого театрального инженера и архитектора<sup>220</sup>, который оформлял придворные постановки и праздники, а также вел архитектурную деятельность. То же можно сказать и об архитекторах-художниках на службе у Медичи. Но есть и исключения – это Жак Калло, с гравюрой которого мы сравниваем гравюру *Phasma Dionysiacum*. Именно потому, что Калло был, прежде всего, гравером и

---

<sup>220</sup> Так называлась должность, на которую в 1655 году был принят Лудовико Оттавио Бурначини, и это название закрепилось в документах придворной канцелярии.

рисовальщиком, он иначе воспринимал задачу изображения спектакля и потому иначе построил композицию, включив в нее и зрительный зал, в то время как сценограф мыслит лишь рамками сценического пространства. Дает ли это повод говорить о том, что автором пражской гравюры был сценограф этого представления – вероятно, да. Кроме того, для гравирования обычно использовались рисунки сценографа, сделанные в процессе подготовки спектакля, отсюда их беглый характер, что заметно на гравюре *Phasma Dionysiacum*.

Ни один из сохранившихся источников ничего не сообщает об авторе гравюры и декораций. Единственная, существующая к настоящему моменту версия принадлежит исследователям Сильвии Добаловой и Ивану Мучке<sup>221</sup>. Они называют сценографом представления итальянского архитектора Филиппи. Джованни Мария Филиппи (1565-1630) – происходил из региона Трентино в северной Италии, обучался в Инсбруке и Тренто, затем работал в Риме. В 1602 году по приглашению Рудольфа II он прибыл в Прагу, где занял должность придворного архитектора, на которой оставался и после воцарения Матиаса, вплоть до 1616 года, когда вследствие конфликта лишился этого места и в марте 1617 переехал в Брно, где работал до конца жизни.

В целом версия его авторства достаточно убедительна, даже несмотря на то, что к моменту подготовки представления он уже не числился придворным архитектором: организацией постановки занимались не службы двора, а Вилем Славата<sup>222</sup>, а значит, он мог привлечь его на разовую работу.

Предполагать авторство Филиппи позволяют, прежде всего, его постройки в стиле маньеризма и раннего барокко. Оставаясь на службе у Габсбургов, он не терял связи со своей родиной, регулярно бывал в Италии и был хорошо осведомлен о происходящих там художественных процессах. О сценографе представления *Phasma Dionysiacum*, как это было показано выше, можно сказать, что он был знаком с трактатами Серлио, с устройством театра

<sup>221</sup> *Dobalova S. Muchka I. Ein unbekannter Text zum Prager Fest Phasma Dionysiacum Pragense (1617). // Acta Comeniana 22-23. Praha, 2009. S. 234-237.*

<sup>222</sup> Вилему Славате Филиппи мог порекомендовать граф д'Арко, для которого тот ранее выполнял архитектурный заказ.

Олимпико и театра Медичи, а также с гравюрами к спектаклям, оформленным Буонталенти. Однако не сохранилось никаких сведений о деятельности Филиппи как сценографа, он оставил, главным образом, реализованные архитектурные работы<sup>223</sup> (илл.76, 77).

На оттиске гравюры из музея Виктории и Альберта внизу листа есть инициалы – N Z. Они присутствуют лишь на дополнительных фрагментах с изображением балетных фигур (илл.67, 68). И эти инициалы не совпадают с инициалами Филиппи. Тем не менее, это не исключает его участия: инициалы могут принадлежать гравюру, который, возможно, использовал эскизы Филиппи, а то, чего не хватало, изобразил сам – что объясняет наличие двух авторов рисунка к гравюре.

Был ли сценографом представления Филиппи или другой архитектор, обладавший необходимым набором знаний и навыков и хорошо знакомый с итальянским театром своего времени, – в любом случае его фигура и то сценографическое пространство, которое он создал для представления *Phasma Dionysiacum*, характерны для придворного театра австрийских Габсбургов, где на этапе формирования сценографических приемов европейского театра находили воплощение самые актуальные тенденции и рождались новаторские идеи.

-----

Временная сцена для представления *Phasma Dionysiacum* была оснащена перспективными декорациями, что произошло впервые за пределами Италии и стало прямым переносом итальянской практики к габсбургскому двору. Сценография балета содержит все основные признаки барочного театра: развитое в глубину пространство сцены, полетные машины и подвижные облака, послойное освещение декораций и звуковые эффекты. Все это составляющие сценографии барочного типа, возникшей в Италии примерно за два десятилетия до пражской

---

<sup>223</sup> Джованни Мария Филиппе был также автором *Castrum Doloris* (лат. «замок скорби», декоративная конструкция для украшения катафалка) Рудольфа II. Сохранилась гравюра с изображением этого объекта.

постановки. Одновременно портал, решенный как преграда с проемом, тяготеет к позднеренессансной сцене. Таким образом, в этом театре присутствуют элементы организации пространства сцены таких театров как Олимпико в Виченце и театр Фарнезе в Парме с его сценой-коробкой. В театре *Phasma Dionysiakum*, как нам представляется, прообраз сцены-коробки возник как попытка полностью освоить тип сценического пространства, созданный Палладио в театре Олимпико: с просцениумом, *Scaenae frons* и перспективными декорациями, расположенными за его проемом – находка неизвестного сценографа была интуитивным решением автора, думающего «в ногу со временем». Преграда с проемом в данном случае стала переходным звеном от *Scaenae frons* к сценическому порталу; она решена средствами декорации и не представляет собой архитектурное обрамление сцены<sup>224</sup>, однако пространственно и функционально она играет в этом театре роль портала сцены-коробки, и ее формы в этом контексте не столь важны. Таким образом, сцена театра *Phasma Dionysiakum* являет собой переходное звено от сценографии театра Возрождения к сценографии театра барокко. Театр Фарнезе к моменту пражского представления еще не был окончен, что дает повод увидеть во временном театре *Phasma Dionysiacum* проявление общего процесса формирования нового устройства сцены, вскоре повсеместно распространившегося в европейском театре.

Постановка *Phasma Dionysiacum* не заложила традиции подобных зрелищ, прежде всего, в силу исторических обстоятельств – начала Тридцатилетней войны. И хотя некоторые торжественные события при Габсбургском дворе по-прежнему сопровождались театральными представлениями, однако для них не создавалось ни подобной сценографии, ни памятных гравюр, а постановка *Phasma Dionysiacum* осталась единичным и уникальным событием кризисного периода истории Габсбургской империи.

---

<sup>224</sup> Серлио давал рекомендации по оформлению сцены архитектурным порталом в своем трактате, вышедшем в 1560 году.

### Глава 3

#### Новации Джузеппе Галли-Бибиены в сценографии коронационной оперы *Costanza e Fortezza*

С вступлением на престол Леопольда I в 1658 году театральная жизнь при дворе наполнилась новой энергией. Леопольд был музыкально одарен<sup>225</sup>, этот талант унаследовали оба его сына – императоры Иосиф I и Карл VI. Леопольд превратил Вену в музыкальную столицу Европы, его сыновья, особенно Карл, поддерживали и продолжали заложенную традицию. Период правления этих императоров (1658-1740) проходил под знаком итальянской оперы, и в этой главе мы подробно остановимся на премьере оперы *Costanza e Fortezza* («Постоянство и сила»), состоявшейся в Праге в 1723 году – одном из наиболее значительных театральных событий европейского масштаба второй половины XVII-начала XVIII веков<sup>226</sup>.

Нельзя не упомянуть, что пристрастие габсбургского двора к опере в этот период не исключало и других театральных и театрализованных форм, например, таких как конный балет и интермедия. Так 24 января 1667 года в рамках свадебных торжеств по случаю бракосочетания Леопольда I с испанской инфантой Маргаритой, состоялся конный балет *La contesa dell' aria e dell' acqua* («Противоборство воздуха и воды»). Представление происходило в Швейцарском дворе Хофбурга<sup>227</sup>. Дамы во главе с императрицей разместились на балконе дворца под балдахином, остальные зрители – на двух специально возведенных трёхъярусных трибунах, установленных вдоль длинных сторон прямоугольного

---

<sup>225</sup> Леопольд I не только любил музыку, но и сам сочинял; ему принадлежат более 150 арий, оратории и комические оперы. Наиболее успешными его произведениями были реквиемы. Например, реквием *Missa angeli custodis*, написанный им для похорон первой жены, продолжал оставаться популярным вплоть до конца XVIII века.

<sup>226</sup> *Wollenberg S. The Austro-German courts // Companion to Baroque Music. University of California Press, 1998. P.235.*

<sup>227</sup> Хофбург – венская резиденция австрийских Габсбургов, первые постройки комплекса возникли в XIII веке, после чего он расширялся и обновлялся вплоть до начала XX века. Швейцарский двор, где состоялось представление, сохранил форму и размеры двора первоначального замка, внешний вид двора окончательно оформился в эпоху Ренессанса при императоре Фердинанде I.

двора. Огромная декорация, изображавшая храм Вечности в окружении облаков, целиком закрывала фасад здания, расположенного напротив балкона императрицы. Основу сюжета грандиозной постановки составлял борьбу четырех Стихий за обладание жемчужиной Маргаритой. Представление началось парадом декорированных повозок (илл.78). Первой появилась повозка в виде корабля аргонавтов, ее сопровождали тридцать Тритонов, а на корме трубила крылатая Фама. За ней на площадку двора выехали четыре группы – каждая представляла аллегория одной из стихий, и в каждой ехала декорированная повозка. Принц Карл Лотарингский, одетый в «цвета Авроры», то есть в голубое и розовое, возглавлял группу Воздуха, повозка была окутана облаками (илл.79). Группу Огня с повозкой в виде грота Вулкана вел имперский генералиссимус Раймондо Монтекукколи<sup>228</sup> в костюме красного цвета (илл.80). Пфальцграф Филипп фон Зульцбах в синезеленом костюме Нептуна вел группу Воды; повозку со сложной декорацией в виде фонтана с тритонами окружали воины с трезубцами в руках (илл.81). Последней во двор въехала группа Земли с графом Гундакаром фон Дитрихштайном во главе. Повозка была украшена декорацией райского сада (илл.82), а граф был в костюме бежево-коричневых цветов (илл.83).

За шествием последовало выступление певцов, а далее – битва Стихий. Под звуки бубнов и труб, под выстрелы, войско Воздуха и Огня сражалось против войска Воды и Земли. Их спор разрешил появившийся Гений в исполнении Леопольда (илл.84). Он выехал верхом на коне в центр двора в сопровождении двенадцати дворян. Голос, прозвучавший из храма Вечности, посулил ему жемчужину Маргариту. Затем появились триста всадников, и начался собственно конный балет, который длился четыре часа. Всадники в своих великолепных костюмах с плюмажами и на украшенных лошадях, под музыку «танцевали» на

---

<sup>228</sup> Раймондо Монтекукколи (1609-1680) – крупный полководец XVII века, участник Тридцатилетней, Австро-Турецкой, Датской и других войн, один из выдающихся теоретиков и практиков ведения войны своего времени, автор трактатов по военному делу и мемуаров.

посыпанной песком площадке двора, выстраиваясь в различные фигуры, форма которых хорошо читалась с трибун<sup>229</sup>.

Придворный балет в этот период продолжает существовать в качестве интермедий оперных спектаклей. Например, 30 октября 1674 года в Вене по случаю рождения дочери императора Леопольда I состоялась премьера оперы *Il Fuoco eterno custodito dalle Vestali* («Вечный огонь, хранимый весталкой»). Её действие основано на событиях, описанных у Тита Ливия и относящихся к 204 году до новой эры, когда в Риме был утвержден культ богини Кибелы, Матери богов. Одна из главных героинь оперы – весталка Клаудия Квинта: этот персонаж обозначал вторую жену императора Леопольда I Клавдию Фелициту<sup>230</sup>, а возжигаемый ею огонь символизировал рождение дочери императора. В сцене перед храмом на гравюре из брошюры, выпущенной к премьере оперы, изображены четыре весталки в момент возжигания огня: в руках у них факелы и зеркала. По небу на колеснице мчится бог Солнца Аполлон, каждая из весталок пытается зажечь огонь, но факел пылает только в руке Клаудии Квинты (илл.85). В следовавшей за этой сценой интермедии (балетном выходе) придворные дамы танцевали в образах весталок и с горящими факелами руках<sup>231</sup>.

Но наиболее востребованным жанром при венском дворе в этот период оставалась музыкальная драма (*dramma per musica*)<sup>232</sup>. Все три императора тратили на постановки оперных спектаклей огромные суммы<sup>233</sup>. К премьере обычно выпускалась брошюра, которая содержала либретто на итальянском языке, краткий пересказ сюжета на немецком языке и гравюры с изображениями отдельных сцен

<sup>229</sup> Брошюра *La contesa dell' aria e dell' acqua: festa à cavallo...* («Противоборство воздуха и воды. Празднование на лошадях...»), изданная в Вене в 1667 году, содержит не только описание праздника, сделанное придворным поэтом Франческо Сбарра, но и множество гравюр, в том числе приводятся схемы построения и перестроения всадников в процессе исполнения балета.

<sup>230</sup> В замке Градек у Неханец хранится портрет императрицы в костюме весталки из этой оперы.

<sup>231</sup> *Stanzl E.* Das Ballett in der Wiener Barockoper. // *Maske und Kothurn* 7, 1961. P.320.

<sup>232</sup> Термин «опера» впервые появился в 1639 году, а общеупотребимым стал лишь на рубеже XVIII и XIX веков. // Музыкальная энциклопедия под ред. Ю. В. Келдыша. М. : Советская энциклопедия, 1978. Т. 4. С. 20-45.

<sup>233</sup> Например, при Леопольде I было осуществлено примерно 400 постановок, на что расходовалось около 60 000 гульденов ежегодно, для сравнения – при его отце императоре Фердинанде III поставили только 16 новых опер и ораторий.

оперы. В самом ее начале часто помещали небольшое пояснение под названием «Аллегория» – оно раскрывало зрителям подтекст содержания оперы. Роскошные издания призваны были разнести славу о грандиозных театральных событиях в Вене по всей Европе и сохранить ее в веках, и эта традиция продолжала существовать вплоть до окончания царствования Карла VI (1740 год).

Рисунки к гравюрам всегда делал придворный архитектор, который в официальных бумагах двора именовался «первым придворным театральным инженером и придворным архитектором» (1. Hoftheater-Ingenieur und Hofarchitekt)<sup>234</sup>. В его обязанности входило создание декораций, машинерии, сценических эффектов и костюмов к театральным постановкам и театрализованным празднествам. Во второй половине XVII-первой половине XVIII века у Габсбургов работали два выдающихся художника: Лудовико Оттавио Бурначини<sup>235</sup> (с 1652 по 1705 год) и Джузеппе Галли-Бибиена (с 1712 по 1740 год). Каждый из них оформил десятки театральных представлений.

Наиболее значительной постановкой, оформленной Лудовико Оттавио Бурначини, была опера *Il pomo d'oro* («Золотое яблоко»), композитор Антонио Чести<sup>236</sup>, либреттист Франческо Сбарра<sup>237</sup>). Задуманная изначально к свадьбе<sup>238</sup> Леопольда I, она создавалась как масштабное зрелище. Премьера состоялась 13 и 14 июля 1668 года в Вене – опера длилась около восьми часов, ее показывали в

<sup>234</sup> Впервые название должности «театральный инженер и архитектор» при Габсбургском дворе появляется применительно к Бурначини, затем так же называлась должность Галли-Бибиены, что видно, в частности, из служебной переписки по поводу подготовки премьеры *Costanza e Fortezza*. // *Vaha Š. a kol. Karel VI. & Alžběta Kristýna – Česká korunovace 1723*. P. : Paseka, 2009. S.136.

<sup>235</sup> Лудовико Оттавио Бурначини (1636-1707) – родился в Мантуе в семье архитектора и сценографа Джованни Бурначини. В 1652 году вместе со своим отцом был принят на службу к Габсбургам. После смерти отца в 1655 году, в девятнадцать лет стал главным декоратором, оформителем и инженером всех праздников и театральных постановок при венском дворе. Здесь он работал вплоть до своей смерти и за этот период оформил более сотни постановок, десятки придворных торжеств и праздников. Также он вел архитектурную деятельность, но в этой сфере его наследие далеко не так обширно.

<sup>236</sup> Антонио Чести (1623-1669) – композитор, певец, органист и капельмейстер. Его первые оперы были поставлены в Венеции, затем он работал в Инсбруке, Риме, Флоренции и Вене.

<sup>237</sup> Франческо Сбарра (1611-1668) – поэт и либреттист, большую часть своей жизни провел в Австрии, где писал либретто для опер и других постановок при дворе эрцгерцога Фердинанда Карла в Инсбруке, а затем императора Леопольда I в Вене.

<sup>238</sup> Премьера по разным причинам несколько раз откладывалась, в результате состоялась лишь через два года после бракосочетания и была приурочена ко дню рождения императрицы.

течение двух вечеров, по четыре часа каждый. Содержание оперы базируется на сюжете из древнегреческой мифологии о суде Париса, однако в опере Юпитер отдает яблоко той, кто соединил в себе лучшие черты всех трех богинь – императрице Маргарите<sup>239</sup>. Опера состоит из пяти актов и сорока семи сцен. В спектакле участвовали почти пятьдесят солистов, а вместе с хором, статистами и оркестрантами была задействована почти тысяча исполнителей.

К премьере Бурначини спроектировал и построил новый театр, получивший название «На Кортине»<sup>240</sup> (Theater auf der Cortina) или Дом спектаклей (Komödienhaus) (илл. 86). Внешние габариты здания – 65 на 27 метров<sup>241</sup> – позволили вместить трехъярусный зрительный зал, рассчитанный примерно на тысячу зрителей, таким образом, театр стал одним из крупных для своего времени. Сцена была оснащена самой совершенной на тот момент машинерией – мгновенные перемены декорации и разнообразные эффекты и трюки составляли неотъемлемую часть барочного представления.

В постановке *Il rimo d'oro* было двадцать три перемены декораций. Шестая сцена второго акта под названием «Пасть преисподней» представляет собой один из ярких примеров изобретательных приемов Бурначини: пространство сцены целиком занимала огромная голова монстра с открытой пастью (илл. 87). Такую подвижную механическую конструкцию – пасть дракона открывалась и закрывалась, что сопровождалось пиротехническими эффектами – Бурначини позаимствовал из мистериальных постановок Средневековья<sup>242</sup>. Однако в исполнении художника эпохи барокко голова чудовища с открытой пастью служила лишь обрамлением актуальных сценографических приемов: внутри находилась декорация с водной гладью, плывущим в лодке Хароном и городом

<sup>239</sup> См. приложение 6. Краткий пересказ либретто оперы *Il rimo d'oro*.

<sup>240</sup> Здание театра было построено на месте городских укреплений.

<sup>241</sup> Чертежи театра не сохранились, но на плане Вены 1683 года Даниела Шутингера и Альберта Камезины показан оставшийся после его разборки каменный фундамент. Именно по этому изображению исследователи вычисляют габариты театрального здания. *Dreger M. Österreichische Kunsttopographie. Wien, 1914. S.187.*

<sup>242</sup> *Гвоздев А. Театр эпохи феодализма. Москва, 2011. С. 168-169.*

вдали, над которым бушуют буря и пламя. Перед головой чудовища на гравюре изображены парящие в воздухе эриннии – Алектто, Тисифона и Мегера.

Шестая сцена четвертого акта – «Пламенеющие небеса» – с точки зрения сценографии, вероятно, была наиболее эффектной (илл.88). Гравюра показывает кулисы с изображением скал и облаков и задник, расписанный языками огня, клубами дыма и вспышками молний, а также морские волны – в театре барокко их имитировали с помощью расписанных соответствующим образом витых стержней, которые располагались горизонтально перед задником и постоянно вращались. Легко предположить, что в дополнение к изображенной стихии применялись соответствующие спецэффекты – дым, раскаты грома, вспышки света. Однако все это служило лишь фоном для технически сложного действия. На заднике возникал Млечный Путь<sup>243</sup>, а в его центре появлялась яркая звезда Венера, внутри которой зрители видели богиню Венеру. Затем сверху летел горящий шар, он падал в волны и из него появлялся Амур – на гравюре изображен как раз этот эпизод. Благодаря ремаркам известно, что после речитатива Венеры и Амура, последний нырял в море. Тогда «на звездной колеснице Арктур появлялась Юнона, она двигалась по Млечному Пути, состоящему из крошечных звезд»<sup>244</sup>. Юнона и Венера также исполняли речитатив, после чего Венера покидала сцену, а следующее действующее лицо, Фоко, появлялась в море на лодке, которую тянули две гигантские саламандры. Следовал речитатив Юноны и Фоко, на чем сцена заканчивалась. И если изображение волн, облаков, пламени, молний, плывущих лодок, летящих повозок и чудовищ – привычные для зрителей той эпохи приемы сценографии, то летящий и падающий горящий шар, из которого затем появляется персонаж – зрелище необычное даже для барочного театра, призванное, вероятно, произвести особенно яркое впечатление.

<sup>243</sup> По аналогии со звездами на заднике в представлении *Phasma Dionysiacum* можно предположить, что звезды Млечного Пути появлялись благодаря подсветке металлического листа с отверстиями.

<sup>244</sup> Цит. по: Il pomo d'oro Festa teatrale. URL: <http://www.librettidopera.it/pomodoro/pomodoro.html> (дата обращения 08.05.2017).

Впрочем, в процессе действия оперы на глазах у зрителей происходило множество эффектных трюков: кораблекрушение и землетрясение, буря и пожар, осада и разрушение крепости. Таким образом, спектакль представлял собой непрерывную череду захватывающих воображение картин – наполненных то буйством стихии, то гармонией и покоем, их чередование заставляло зрителей то подниматься к богам на небеса, то спускаться в преисподнюю, то бороздить просторы земной тверди. Их контраст позволял выявить все нюансы и почувствовать атмосферу создаваемой декорациями среды – то бушующей, то лирической, то парадной.

Опера *Il primo d'oro* стала вехой в истории музыки, а ее венская премьера<sup>245</sup> – заметным событием в истории театрально-декорационного искусства и одним из самых ярких и полных воплощений сценографии эпохи барокко. Эту постановку называют вершиной оперного искусства при венском дворе; вторым столь же значительным театральным событием при дворе Габсбургов во второй половине XVII-первой половине XVIII века принято считать пражскую премьеру оперы *Costanza e Fortezza* – для детального анализа мы выбрали именно этот спектакль, и тому есть несколько причин.

Специально для обеих постановок были построены театры, но если к премьере *Il primo d'oro* возвели новый театр, который предполагалось в дальнейшем использовать как придворный<sup>246</sup>, то для *Costanza e Fortezza* был сооружен временный театр. Как нам представляется, именно временные театры обладают способностью выявлять актуальные и новаторские идеи по организации театрального пространства<sup>247</sup>. Кроме того, театр «На Кортине» дошел до нас в изображении лишь на одной гравюре, показывающей общий вид зрительного зала,

---

<sup>245</sup> После торжественной премьеры оперу показывали еще в течение года, причем на спектакль допускались представители всех сословий. // *Кречмар Г.* История оперы. Москва, 2014. С. 138.

<sup>246</sup> Театр был деревянным, поэтому во время второй осады Вены турками в 1683 году, из соображений пожарной безопасности его разобрали; в нем успели осуществить только четыре постановки.

<sup>247</sup> Это наблюдение относится не только к театральным постройкам, любая временная архитектура в силу легкости и дешевизны ее возведения позволяет авторам экспериментировать и применять новые идеи.

в то время как театр для пражской постановки запечатлен на трех гравюрах, достаточно подробно отражающих его структуру и декор. И наконец, *Il romo d'oro* целиком и во всех своих проявлениях принадлежит эпохе барокко, в то время как *Costanza e Fortezza* являет собой переходный период, ее сценография обнаруживает новые черты, характерные для классицизма, что позволяет увидеть приметы смены стилей в театральном-декорационном искусстве.

### 3.1 Опера как политическое послание

Праздничное представление оперы *Costanza e Fortezza* состоялось в Праге 27 августа 1723 года в рамках визита императора Священной Римской империи Карла VI Габсбурга и его жены Елизаветы-Кристины в Богемию по случаю их коронации на чешский престол. На самом деле Карл VI уже почти двенадцать лет был императором и, соответственно, все эти годы был также чешским королем, так как Богемия с момента поражения в битве на Белой горе в 1620 году официально вошла в состав империи Габсбургов<sup>248</sup>.

Целый ряд обстоятельств после столь длительного промедления заставил Карла VI предпринять этот показательный шаг, в котором личные интересы императорской семьи тесно переплетались с интересами политическими.

Основной причиной организации этого сложного и дорогостоящего мероприятия было отсутствие у императора наследника мужского пола. У Карла VI были две дочери; старшей из них, будущей императрице Марии-Терезии, в 1723 году было шесть лет. Еще в 1713 году, словно предчувствуя будущие обстоятельства, Карл VI составил акт о порядке престолонаследия, так называемую Прагматическую санкцию, в которой объединил все постановления своих предшественников по этому вопросу. В акте, помимо прочего, предусматривалась

---

<sup>248</sup> Фактически Чехия стала частью империи Габсбургов еще за сто лет до этого, в 1526 году, когда Фердинанд I был избран представителями чешских сословий на чешский престол. *Dějiny země Koruny české I*. Praha, Litomyšl : Paseka, 2003. S.215-216.

передача власти по женской линии в пределах Габсбургской династии. К 1723 году этот акт был рассмотрен Государственным советом и утвержден ландтагами<sup>249</sup> всех провинций, а в следующем году – торжественно обнародован.

Среди политических причин проведения коронации можно назвать желание Карла VI продемонстрировать легитимность собственной власти и законность будущей передачи короны дочери. Среди личных причин нельзя не упомянуть таинственного предсказания о том, что наследник появится только после официального вступления императора на чешский престол<sup>250</sup>, то есть после проведения коронации, чем никогда не пренебрегали предшественники Карла VI.

25 февраля 1723 года в Вене Карл VI подписал документ, которым уведомлял чешского наместника о своем намерении прибыть в Прагу для коронации. С этого момента началась невероятная по своему размаху подготовка к визиту императора, сопровождавшаяся ежедневной перепиской между Веной и Прагой. В числе многочисленных вопросов, непосредственно связанных с программой пребывания императора и его двора в Чехии, заметное место отводилось торжественному представлению оперы, которая была неотъемлемой частью подобных событий. В этой связи нельзя не упомянуть о двух только что состоявшихся оперных премьерах – они прошли в рамках свадебных торжеств племянниц императора: Марии-Жозефы в Дрездене в 1719 году и Марии-Амалии в Мюнхене в 1722.

Дочери старшего брата Карла VI, покойного императора Иосифа I, согласно Прагматической санкции, в списке претендентов на престол были следующими после дочерей самого Карла VI. То обстоятельство, что именно их выбрали себе в жены наследные принцы Баварского и Саксонского домов, говорило о далеко идущих планах этих знатнейших династий империи<sup>251</sup>. В этом контексте пражская коронация воспринимается как продуманная программа противостояния их амбициям. Содержание приуроченных к празднованиям опер

---

<sup>249</sup> Ландтаг (нем. Landtag) – орган сословного представительства в германских государствах.

<sup>250</sup> *Ryantová M., Vorel P. Čeští králové. Praha, 2008. S.56.*

<sup>251</sup> Саксония признала Прагматическую санкцию только в 1735 году, а Бавария не признала вообще.

во всех трех случаях стало отражением политических устремлений организаторов торжественных мероприятий.

Сюжет заглавной оперы дрезденской свадьбы – *Teofane* («Феофано», композитор Антонио Лотти, либреттист Стефано Бенедетто Паллавичино) – базируется на событиях, относящихся ко второй половине X столетия, когда германский император Оттон I Великий<sup>252</sup> основал Священную римскую империю. В опере основатель империи Оттон I и его сын Оттон II Рыжий<sup>253</sup>, которого отец для урегулирования отношений с Восточной Римской империей женил в 972 году на племяннице византийского императора Феофано, соединяются в один персонаж, под которым подразумевается саксонский принц Фридрих Август. Противником Оттона, как и в истории, в опере выступает сын короля Беренгара Адальберт – итальянский король и его наследник представляли главную помеху в стремлении германского императора получить власть над Италией и короноваться в Риме. Центральный женский персонаж – Феофано – обозначал, разумеется, Марию Жозефу, дочь императора<sup>254</sup>, представительницу древнего рода, которая воскрешает его славу путем заключения брака с новым императором. И хотя перипетии оперы<sup>255</sup> в духе времени полны подмен, предательств, трагических несовпадений и ошибок, ее основная линия – борьба Оттона и Адальберта за Рим и руку Феофано – однозначно заявляла о притязаниях саксонского курфюрста и его наследника на габсбургский трон (илл.89).

Мюнхенская опера имела не менее неприятный для Карла VI подтекст, так как обнаруживала аналогичные планы у баварского курфюрста. Содержание оперы *Adelaide* («Аделаида», композитор Пьетро Торри, либреттист Антонио Сальви) также основывается на жизнеописании Оттона I Великого, но еще до

<sup>252</sup> Оттон I Великий (912-973) – король Германии с 936 года, император Священной Римской империи в 962-973 годах.

<sup>253</sup> Оттон II Рыжий (955-983) – король Германии и император Священной Римской империи с 973 года, король Италии с 973 года, сын императора Оттона I и Адельгейды Бургундской. 14 апреля 972 года в Соборе Святого Петра в Риме был обвенчан с Феофано (960-991), родственницей Иоанна I Цимисхия, императора Византии.

<sup>254</sup> Феофано было принято считать дочерью императора Византии, однако новейшие исследования показали, что она была лишь племянницей жены императора.

<sup>255</sup> См. приложение 7. Краткий пересказ либретто оперы «Феофано».

завоевания им Рима, и рассказывает о второй женитьбе императора. Главная героиня оперы – наследница обширных владений Аделаида Бургундская, а основу сюжета составляют разнообразные праведные и неправедные попытки заполучить ее руку и приданое, причем войны, которые при этом ведутся, обозначаются как легитимный способ обеспечения процветания<sup>256</sup>. Иными словами, Карлу VI давали понять, что в спорах за наследство может возникнуть открытое противостояние.

В сложившейся ситуации сюжет оперы для торжественного представления в Праге выбирался очень тщательно. Его основой стала история изгнания Тарквиниев из Рима, когда последний правитель из этой династии Луций Тарквиний Гордый попытался вернуть власть с помощью этрусского царя Порсенны. Войско Порсенны осаждало Рим, но римляне проявляют стойкость, и он вынужден уйти ни с чем, а Тарквиний – остаться в изгнании<sup>257</sup>. Надо заметить, что события, описанные Титом Ливием во второй книге «Истории Рима от основания города», не раз становились сюжетом для оперных либретто в XVIII веке<sup>258</sup>.

Попытки точно определить, что именно Карл VI хотел донести посредством содержания оперы до политических игроков тогдашней Европы, предпринимались давно – начиная со статьи в «Субботней пражской почтовой газете»<sup>259</sup>, вышедшей через несколько дней после премьеры.

По сюжету оперы в своем противостоянии с Тарквинием и этрусками римляне уповают на Юпитера и Весту – языческие боги постоянно незримо присутствуют в опере, как бы осеняя все происходящие события. Здесь аллегии совершенно прозрачны: державное римское величие воплощалось в образе Юпитера, которого олицетворял каждый римский император, эта традиция сохранялась в Священной римской империи германской нации, поэтому все царствовавшие Габсбурги ассоциировали себя с верховным богом. Таким образом,

<sup>256</sup> Svatební opery Teofane a Adelaide. // *Vaha Š.* a kol. Karel VI. & Alžběta Kristýna – Česká korunovace 1723. P. : Paseka, 2009. S.39.

<sup>257</sup> См. приложение 8. Краткий пересказ либретто оперы *Costanza e Fortezza*.

<sup>258</sup> Например, опера «Триумф Клелии» на либретто Пьетро Метастазियो, 1762 год. // *Луцкер П., Сусидко И.* Итальянская опера XVIII века. Часть II. С.747-748.

<sup>259</sup> *Outerní Pražské poštovské noviny*. Num.70. Praha 31 Srpna.

Юпитер – это Карл VI. Богиня Веста – императрица Елизавета-Кристина. Веста в Древнем Риме считалась хранительницей семейного очага, а также священного жертвенного огня, горевшего в ее храме, неугасимость которого была для римлян гарантией вечного существования их города. Понятно, что именно Елизавета-Кристина олицетворяла «хранительницу» дома Габсбургов, так как от нее зависело дальнейшее продолжение рода<sup>260</sup>.

Либретто содержало и более тонкий, чем прямые ассоциации, политический подтекст. Современные исследователи сходятся во мнении<sup>261</sup>, что Юпитер – не единственная в опере аллюзия на Карла VI. Главный антагонист осаждающих Рим Тарквиния и Порсенны – консул Публий Валерий. Именно он олицетворяет вынесенные в название качества – постоянство и силу, которые прямо указывают на Карла VI<sup>262</sup>. Консул появляется на сцене не часто, только в ключевые моменты действия, но благодаря ему противостояние оканчивается победой римлян, причем без единой капли пролитой крови. Консул предлагает своим врагам выбор – воевать или уйти с миром, и дает понять, что при любом варианте развития событий римляне не пожертвуют своей свободой и не признают власть тирана. В этом смысле существенны и персонажи врагов Рима: если Тарквиний представлен вероломным и жестоким, не останавливающимся ни перед чем ради достижения своей цели, то Порсенна, видя стойкость и верность римлян, полностью меняет свое отношение к ним, и в результате отказывается от осады города.

Зашифрованное в либретто оперы и обращенное к политическим противникам послание заставляет отдать дань миролюбию и дипломатичности Карла VI: через всю оперу проходит сообщение о том, что римляне во главе с Публием Валерием остаются безусловными сторонниками мира – это нашло

<sup>260</sup> Неудачи в выполнении своей главной функции – произвести на свет жизнеспособного наследника мужского пола – отравили большую часть жизни несчастной императрицы.

<sup>261</sup> *Dej opery ve svetle dobovych politickich souvislosti – postavy a jejich interpretace // Vaha Š. a kol. Karel VI. & Alžběta Kristýna – Česká korunovace 1723. P. : Paseka, 2009. S.160-168.*

<sup>262</sup> Собственный девиз Карла Constantia et Fortitudine («Постоянство и сила») впервые появился в 1710 году, когда под именем Карла III он был претендентом на испанский престол.

отражение не только в сюжете либретто, но и в аллегорических персонажах, среди которых был и такой как «Любовь к миру». Непоколебимая стойкость Карла выражена также в образе Муция Сцеволы – легендарного героя, история которого также описана у Тита Ливия<sup>263</sup>.

Автором либретто стал Пьетро Парьяти (1665-1733) – итальянский поэт, работавший в 1714-1729 годах при венском дворе<sup>264</sup>. Свою деятельность в качестве либреттиста он начинал в соавторстве с Апостоло Дзено в Венеции, затем самостоятельно создавал либретто к операм Альбинони, Кальдара, Вивальди, Генделя и других композиторов.

Музыку к опере *Costanza e Fortezza* написал Иоганн Йозеф Фукс (1660-1741). Австриец по происхождению, музыкальное образование он получил в Италии. С 1690-х годов работал в Вене, был капельмейстером собора Святого Стефана, а с 1715 года до своей смерти – главным капельмейстером венского придворного театра. Ему принадлежит также музыкально-теоретический трактат «Ступень к Парнасу».

Джузеппе Галли-Бибиена (1696-1757) выполнил в этой постановке функции архитектора, сценографа и художника по костюмам. К его обычным обязанностям при подготовке придворных спектаклей добавилось проектирование и строительство временного театра.

Все три автора – композитор, либреттист и сценограф – почти одновременно начали свою деятельность на службе у императора Карла VI. Насыщенная музыкальная жизнь венского двора превратила их к моменту создания *Costanza e Fortezza* в сработавшийся альянс, регулярно осуществлявший

---

<sup>263</sup> Согласно легенде, Гай Муций попытался убить царя Порсенну во время осады Рима этрусками. Он пробрался в шатер Порсенны, но по ошибке убил царского писца. Когда его схватили и угрожали пыткой, требуя раскрыть заговор против Порсенны, Муций в знак решимости сжег свою правую руку в огне над алтарем. Его стойкость поразила царя этрусков, в результате он заключил с Римом мир, а Муций получил прозвание «Сцевола» от латинского *scaevola* – «левый».

<sup>264</sup> Итальянский музыковед Наборре Кампанини назвал Пьетро Парьяти предшественником Метастазео. // *Campanini, N. Un precursore del Metastasio*. Firenze : G.C. Sansoni, 1904.

театральные постановки. Но в случае пражской премьеры перед ними была поставлена особая задача.

В конце июля 1723 года Карл VI вместе с императрицей Елизаветой-Кристиной и двором прибыл в Прагу. В рамках этого визита, который продлился до ноября, было запланировано большое количество мероприятий, таких как торжественные чествования и процессии, службы и молебны, охота и катание на лошадях, а кроме того несколько театральных представлений. Однако, самым грандиозным среди них была премьера оперы *Costanza e Fortezza*. Именно этот театральный спектакль был призван сделать коронацию событием европейского масштаба.

В Прагу переместилась большая часть венского двора, съехались знатнейшие фамилии Габсбургской империи и представители многих аристократических семей других стран, такие как Евгений Савойский, Эммануэль Йозеф Португальский, Максимилиан Ганноверский, Франц Стефан Лотарингский и другие. Вся эта публика наполнила зрительный зал великолепного театра, специально построенного для представления, в котором была важна каждая деталь содержания и оформления, так как император придавал событию серьезное политическое значение.

Хотя спектакль формально был приурочен ко дню рождения императрицы Елизаветы-Кристины, о чем сообщалось на титульном листе либретто (илл.90), размах премьеры значительно превышал постановки ежегодных «августинских» опер<sup>265</sup>, которыми при венском дворе отмечали это событие. Опера была частью коронационных торжеств, на что указывает ее название, ведь «Постоянство и сила» – это девиз Карла VI. Поэтому спектакль явно выходил за рамки семейного или даже придворного торжества, он обязан был стать событием имперского масштаба<sup>266</sup>. Присутствовавший на представлении поэт Апостоло

---

<sup>265</sup> См. приложение 9. Иоганн Кюхельбекер об Августинских операх. 1732 год.

<sup>266</sup> См. приложение 10. Два фрагмента из автобиографий композиторов XVIII века Франца Бенды и Иоганна Иоахима Кванца, посвященные премьере оперы *Costanza e Fortezza*.

Дзено<sup>267</sup> отмечал в письме брату, что премьера стоила казне пятьдесят тысяч флоринов, а театр вмещал до четырех тысяч зрителей<sup>268</sup>.

### 3.2 Джузеппе Галли-Бибиена и его гравюры к премьере оперы

К премьере оперы была напечатана серия из семи гравюр, которые вместе с либретто были преподнесены самым почетным зрителям перед началом спектакля. Все гравюры выполнены по рисункам архитектора и сценографа представления Джузеппе Галли-Бибиены, о чем свидетельствует надпись на каждой из них.

Джузеппе (илл.91) считается самым ярким представителем известной семьи театральных художников Галли-Бибиена. Он родился в Парме, мастерству обучался у своего отца, театрального архитектора и сценографа Фердинандо Галли-Бибиены, который состоял на службе у герцога Пармского Франческо Фарнезе, поручившего ему реставрацию знаменитого театра Фарнезе. В 1712 году Фердинандо получил приглашение на должность первого театрального инженера при венском дворе (должность предполагала решение не только технической, но и художественной части оформления спектакля), вместе с ним туда перебрался и Джузеппе. В Вене Джузеппе принимал активное участие в работе отца. В 1716 году он оформил спектакль *Angelica Vincitrice d 'Alcina* («Анжелика победительница Альцины»), композитор Иоганн Йозеф Фукс, либреттист Пьетро Парьяти)<sup>269</sup>, через год получил должность второго театрального инженера, а в 1727 году стал первым театральным инженером. Его отец, до того формально занимавший эту должность,

<sup>267</sup> Апостола Дзено (1668-1750) – поэт, либреттист и писатель. Карьеру либреттиста начал в родной Венеции, в 1718-1729 годах (кроме сезона 1722-23 годов) служил при венском дворе в должности поэта и историографа. Автор либретто к операм Альбинони, Вивальди, Гаспарини, Лотти, Кальдара, Хассе и др.

<sup>268</sup> Письмо Пьеру Дзено из Праги от 10 августа 1723. // *Lettere di Apostolo Zeno Cittadino Veneziano Istorico e Poeta Cesario. Seconda Edizione. Volume Terzo. Venezia, 1785. P. 379.*

<sup>269</sup> См. приложение 11. Фрагмент письма леди Мэри Уортли Монтегью с описанием постановки *Angelica Vincitrice d 'Alcina* в летнем театре загородного дворца «Фаворита» около Вены. 1716 год.

к этому времени уже вернулся в Италию, и Джузеппе работал полностью самостоятельно.

К наиболее значительным театральным работам Джузеппе Галли-Бибиены, помимо деятельности в придворном театре Габсбургов, можно отнести перестройку театра am Zwinger («У Цвингера») в Дрездене (1737-38 годы), эскизы декораций для придворного театра в Яромнержицах (1735-36 годы), а также фасад и интерьеры (илл.92) придворного театра в Байройте<sup>270</sup> (1748 год)<sup>271</sup>.

Особняком стоит собрание гравюр под названием «Архитектура и перспектива», изданное в 1740 году и посвященное Карлу VI<sup>272</sup>. Эти гравюры в равной степени можно считать эскизами театральных задников и самостоятельными произведениями графики<sup>273</sup> (илл.93, 94). Основная часть гравюр демонстрирует развитие способа изображения, впервые найденного Фердинандо Галли-Бибиеной и называемого *maniera di veder le scene per angolo* (дословно – взгляд на сцену с угла)<sup>274</sup>. Архитектурные композиции с двумя ассиметрично расположенными точками схода можно считать программными для Бибиены. Virtuозное и точное владение законами пространственной перспективы позволяет ему буквально захватывать и погружать зрителя в свои гравюры, поражать масштабом. Книга гравюр вышла в зрелые годы художника и стала не только собранием наработанных им идей и приемов сценографии, но, наряду с интерьером байройтского театра, манифестом его творческой манеры. Тем не менее, если воспринимать эти гравюры как эскизы декораций, то нельзя не обратить внимания на несоответствие между центральной точкой схода, неизбежно образуемой рядами кулис, и точками схода в композиции задника. Однако в декорациях к опере

<sup>270</sup> Совместно с сыном Карлом.

<sup>271</sup> Giuseppe Galli-Bibiena // *Jakubcová A. a kol. Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století - Osobnosti a díla*. P. : Divadelní ústav, Academia, 2007.

<sup>272</sup> *Galli Bibiena G. Architetture e prospettive*. Paris, 1740.

<sup>273</sup> На некоторых гравюрах показаны ряды кулис – иногда только две последние пары, а в случае с видом сада изображены шесть пар боковых кулис

<sup>274</sup> Итальянский музыковед Фаусто Торрефранка считал, что идею «косых полотнищ» Фердинандо Галли-Бибиена позаимствовал у Андреа дель Поццо, однако сам Поццо в своем трактате «Перспектива живописцев и архитекторов» сообщает, что первым такой прием использовал Лудовико Оттавио Бурначини для росписи плафона придворного театра в Вене.

Costanza e Fortezza Бибиена полностью избежал этого несоответствия, о чем будет сказано ниже.

Гравюры к постановке оперы обладают высокой степенью детализации, давая настолько полное представление о спектакле, насколько это возможно посредством графики. Тематически они распадаются на три части. Три гравюры изображают временный театр, где проходило представление; три гравюры посвящены сценам из 1-го, 2-го и 3-го действий, и одна гравюра демонстрирует машинерию спектакля. Семь резчиков<sup>275</sup> трудились над производством серии по заказу императорского театрального интенданта Иоганна Вольфганга Геймеля. На каждой из гравюр указано имя резчика и место изготовления: шесть гравюр были выполнены в Вене, одна – в Праге<sup>276</sup>.

Наиболее общее представление о постановке дает гравюра с изображением театрального зала (илл. 95); мы видим его глазами зрителя, сидящего в последнем ряду амфитеатра<sup>277</sup>, и его внутреннее пространство поражает размерами и причудливым декором. Надпись на итальянском языке внизу гравюры гласит: «Сцена и зрительный зал театрального праздника, названного Costanza e Fortezza, представленного в королевском замке в Праге в год 1723». Именно эта гравюра была напечатана в Праге. Возможно, это связано с тем, что в отличие от остальных изображений, выполненных заранее и представляющих **проект** будущего театра, декораций и машинерии, она сделана по рисунку, запечатлевшему уже возведенный театр. Подобное обстоятельство делает ее наиболее ценной для исследователей.

Тематическим продолжением этой гравюры является изображение под названием «Боковые стороны просцениума, соответствующие всему амфитеатру» (илл.96). На нем представлены два фрагмента стен зрительного зала: с

---

<sup>275</sup> Антонин Биркхардт, Иоганн II ванн дер Брюгген, Иоганн Генрих Мартин, Кристоф Дитель, Франц Амброс Дитель, Иоганн Якоб Лидл, Якоб Вильгельм Хекенауер

<sup>276</sup> Любопытно, что написание имени Галли-Бибиены отличается: на пражской гравюре он значится как Giuseppe, на венских именуется Joseph.

<sup>277</sup> Композиция гравюры явно возникла под влиянием гравюры Жака Калло изображающей театр Медичи в Уффици во время представления оперы «Освобождение Тиррена и Арнии, родоначальников Тосканы» в 1617 году.

расположенным напротив сцены порталом входа для императорской семьи и боковым входом для публики. Мы видим здесь невероятно насыщенный декор и сложное пластическое решение: на высоком рустованном цоколе ритмически повторяются полуциркульные ниши, оформленные колоннами, над ними сандрики, в простенках пилястры и скульптура, все это дополнено обелисками, вазами, гирляндами, балюстрадой и т.п.

Наиболее интересной гравюрой серии является план театра (илл.97). Это редчайший пример, когда на плане показано не только размещение кулис, но и расположение театральных машин, а также способ их трансформации. Но особенно ценны дополняющие план пояснения Джузеппе Галли-Бибиены: они относятся как к устройству зрительного зала и сцены, так и к машинерии и сценическим эффектам. План дополнен масштабной линейкой; ее единица измерения – пражский фут<sup>278</sup>.

### 3.3 Временный театр и сценография постановки

Решение о постройке **временного** театра было принято комиссией, которая занималась подготовкой коронационных торжеств<sup>279</sup>, и оно было связано с намерением устроить грандиозную премьеру и вместить в зрительный зал как можно большее количество публики.

Для подготовки представления Джузеппе Галли-Бибиена и либреттист Пьетро Парьяти приехали в Прагу уже в мае 1723 года. Первой задачей был выбор места для расположения временного театра – им стало пространство летнего манежа. Этот манеж входит в конный комплекс, построенный в конце XVII века за

<sup>278</sup> Измерения показывают, что одно деление на этой линейке составляет примерно 1,38 м. Обычный фут – 30,48 см, таким образом «пражская стопа» длиннее обычной более чем в четыре раза (Piede переводится с итальянского и как фут, и как стопа).

<sup>279</sup> Комиссия выдала предписание осуществить постановку оперы *Costanza e Fortezza* «под открытым небом, так же как оперы, представление которой состоялось несколько лет назад на пруду в парке дворца «Фаворита».

Оленьим рвом у Прашного моста, ведущего через ров в Пражский Град (илл.98). Комплекс состоит из крытого зимнего манежа и примыкающего к нему вплотную открытого летнего. Обращенную к улице сторону летнего манежа образует двухэтажная галерея (илл.99), верхний этаж которой служил смотровой площадкой во время выездки лошадей и зрительской трибуной во время проведения каруселей или турниров. Временный театр разместился в пространстве манежа, заняв его целиком.

В театр вели два входа: для императорской семьи и двора был предназначен центральный вход, на плане он помечен надписью: «Вход для их величеств». Их путь на представление из Пражского града в театр лежал через деревянный и крытый в то время Прашный мост, а затем через первый этаж галереи летнего манежа. Выход<sup>280</sup> из этого сооружения совпадал с центральным входом в театр. Для остальных зрителей предназначался боковой вход – «Вход в партер» – в него можно было пройти с улицы «У Прашного мосту» через крытый зимний манеж, а затем, через двери, соединяющие зимний манеж с летним, собственно в театр. Зрительный зал был устроен в форме подковообразного амфитеатра с достаточно крутым подъемом. Боковые части амфитеатра закруглялись к наружным стенам и состояли из шести рядов, в центральной части амфитеатра было шестнадцать рядов. Над амфитеатром в нишах находились ложи: по шесть лож справа и слева от сцены, семь – в закругленной торцевой части стены, обрамляющей зрительный зал, высота стены составляла примерно 21 метр<sup>281</sup>. Каким образом зрители попадали в ложи на плане не показано, но можно предположить, что со второго яруса галереи летнего манежа – лестница на него ведет из зимнего манежа, также, как и в боковой «вход в партер» (судя по плану, балюстрада лож не давала возможности попасть туда с верхнего ряда амфитеатра).

<sup>280</sup> Здание сохранило свою структуру до нашего времени.

<sup>281</sup> Предположение о высоте стен театра и двух фланкирующих сцену башен основывается на высоте сохранившегося здания зимнего манежа, конек крыши которого находился на уровне верхней точки декоративного сандрика над ложей. // Vácha Š. Pražské divadlo pro operu Costanza e Fortezza (1723) v kontextu evropské divadelní architektury 17. – 18. století. Divadelní revue, 2009, č.1. S.14.

Заметим, что ложи на плане фланкирует только пара колонн, а не две пары, как это показано на общем виде театра, значит, внутренняя пара колонн была иллюзорной, они были изображены на стенах. Объемный декор зрительного зала был сделан из папье-маше – Джузеппе Галли-Бибиене многократно приходилось создавать праздничное оформление для городских улиц и храмов по случаю самых разных событий при дворе<sup>282</sup>, поэтому огромный бутафорский театр<sup>283</sup> стал естественным продолжением этой практики.

На плане театра (илл.97) в центре партера на небольшом расстоянии от оркестра изображен подиум под балдахином с местами для императора и императрицы – «Трон для августейшей четы». Две дочери императора сидели на верхней ступени подиума, у ног родителей. Помимо этого помоста сидячие места в партере не показаны ни на плане, ни на общем виде театра (илл. 95). Однако из сохранившегося письма графа Флемминга<sup>284</sup> графу Мантойфелю<sup>285</sup> становится понятно, что в действительности это было не так. Письмо было написано на следующий день после премьеры. В нем граф останавливается главным образом на событиях вечера представления<sup>286</sup>, бросая о самом спектакле лишь одну фразу: «Композиция оперы прекрасная, особенно хороши были в ней арии, голоса также неплохи, а танец весьма заурядный; но все было удачно и надлежащим образом исполнено». Письмо сообщает, что представление началось в половине девятого вечера, а закончилось в час ночи, но главное, в нем есть схематичный план театра, где обозначено расположение зрителей (илл.100). На этом плане видно, что в партере, помимо подиума с креслами для императорской семьи, стояли лавки: длинные лавки параллельно сцене за подиумом предназначались придворным

<sup>282</sup> Giuseppe Galli-Bibiena // *Jakubcová, Alena a kol. Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století – Osobnosti a díla*. Praha : Divadelní ústav; Academia, 2007

<sup>283</sup> Вскоре после премьеры убранство зала и сцены было разрушено дождем буквально за несколько часов, не позволив состояться последнему из трех запланированных представлений.

<sup>284</sup> Якоб Генрих фон Флемминг (1667-1728) – государственный деятель Саксонии и Речи Посполитной, участник Северной войны.

<sup>285</sup> Эрнст Кристоф фон Мантойфель (1676-1749) – саксонский дипломат, тайный агент Габсбургской империи, а также писатель и меценат.

<sup>286</sup> Флеминг описывает и такой эпизод: «Как только мы туда вошли, недалеко от нас в амфитеатре упал ганноверский принц, который только что туда забрался. Это выглядело ужасным несчастьем, но ничего серьезного с ним не случилось».

дамам; лавки, установленные по диагонали с двух сторон от подиума, занимали послы и придворные министры. Тем не менее, в партере оставалось еще свободное пространство, так как Флемминг пишет: «по окончании первого действия я прохаживался здесь и там (так как для этого достаточно было места в партере) и присоединялся то к дамам в амфитеатре, то снова к придворным дамам»<sup>287</sup>.

Летний манеж, как и весь комплекс, сохранился до наших дней, поэтому его размеры известны – 93,2 на 35,7 метра. На гравюре с изображением плана видно, что рампа сцены делит театр на две почти равные части, что характерно для организации пространства в барочном театре. Зная общие габариты легко вычислить, что глубина сцены от рампы до первого задника составляла 30 метров, ширина – чуть более 15-ти метров. На плане планшет сцены обозначен надписью Teatro. Самый дальний от края сцены задник отстоял от первого на 22 метра, таким образом, глубина сцены достигала немногим более 52 метров. Девять пар кулис были поставлены с шагом в 2,5 метра. Расстояние от края сцены до наиболее удаленной центральной ложи составляло 39 метров. Помост с балдахином для императорской семьи находился на расстоянии 10 метров от края сцены. Пространство для оркестра перед сценой размером 22 на 4,8 метра<sup>288</sup> было выгорожено невысокой стенкой. Ее форма на плане и на гравюре с изображением общего вида театра – разная, что еще раз косвенно подтверждает версию о том, что общий вид театра Бибиена изображал уже после возведения постройки.

В оформлении сцены внимание, прежде всего, привлекают фланкирующие ее башни. Их массивные, несомненно, доминирующие объемы заменяют собой портал сцены и визуально помогают направлять и фокусировать внимание зрителей. Также Бибиена явно учел большую протяженность театра, из-за которой сцена, декорации на ней и особенно задник были значительно удалены от амфитеатра и лож – высота кулис и задника пропорционально соответствует общей протяженности театра. Исследователи сходятся во мнении, что высота

<sup>287</sup> Цит. по: *Vácha Š. a kol.* Указ. сочинение. S.144-145.

<sup>288</sup> Все эти измерения, указанные на плане, безусловно, могут иметь погрешности; кроме того, план представляет собой проект театра, соответственно в реальности постройка могла иметь несколько иные размеры.

окружающей зрительный зал стены была 21 метр<sup>289</sup>, значит, такими же были кулисы и задник – на изображении общего вида театра они показаны равными по высоте. Декорации такого размера не исключение: так в театре Сан Карло в Неаполе, построенном в 1737 году, задник приближается по высоте к 20-ти метрам<sup>290</sup>. Но необходимо отметить, что Бибиена в условиях открытого театра, несомненно, решал гораздо более сложную инженерную задачу, где следовало учесть и нагрузку создаваемую ветром.

На плане никак не обозначена рассадка оркестра, зато на общем виде театра музыканты изображены. Состав и размещение оркестра в XVII-XVIII веках обычно выглядел следующим образом: параллельно краю сцены располагался длинный двусторонний нотный пульт, по обеим сторонам которого лицом друг к другу сидели музыканты; два клавесина могли находиться на противоположных концах оркестра, справа и слева от пульта<sup>291</sup>. На гравюре мы видим два таких пульта: за одним из них музыканты сидят с двух сторон, за другим – только с одной, таким образом, два ряда музыкантов размещались лицом к зрителям и один лицом к сцене. Клавесин показан только один, и он находится в центре перед оркестром, в той части выгороженного для музыкантов пространства, которая немного выдается в партер<sup>292</sup>. Кроме того, нельзя не обратить внимания на количество музыкантов: по оценкам исследователей оркестр состоял из ста человек, а очевидцы писали даже о двухстах музыкантах<sup>293</sup>.

На плане театра на одной из фланкирующих сцену башен есть пометка: «Место для хора». И хотя чешские исследователи утверждают, что на гравюре,

---

<sup>289</sup> Это высота современного 6-ти этажного дома, или, если брать более близкие к описываемому событию примеры, то приблизительно такая высота у фасада палатцо Поли, примыкающего к фонтану Треви в Риме.

<sup>290</sup> L'Encyclopedie Diderot & D'Alembert, *Theatres Machines de Theatre*. Paris, 1772.

<sup>291</sup> Slavko P. *Zámecké divadlo v Českém Krumlově. Nadace barokního divadla zamku Český Krumlov*, 1997. S.8

<sup>292</sup> Эта рассадка – с клавесином в передней части – похожа на размещение музыкантов в оркестре короля польского в Дрездене, который Руссо в своей статье в «Музыкальном словаре» называет «лучшим по распределению и образующим наиболее совершенный ансамбль». *Rousseau J-J. Dictionnaire de musique*. Paris, 1768. P. 354-355

<sup>293</sup> Эти свидетельства принадлежат музыкантам Францу Бенде и Иоганну Иоахиму Кванцу. См. приложение 10.

изображающей общий вид театра, нижний ярус башен занимают тимпанисты и трубачи<sup>294</sup>, с ними сложно согласиться, поскольку этих музыкантов мы видим на окружающих башни ступенчатых возвышениях. Таким образом, хор находился на предназначенном ему Бибиеной месте – внутри башен.

На плане показаны девять пар кулис, они устроены в соответствии с выработанным в эпоху барокко принципом, то есть, размещены на планшете сцены таким образом, что расстояние между правой и левой кулисами у каждой следующей пары меньше, чем у предыдущей; однако, это схождение здесь минимальное. Кроме того, первая пара кулис находится почти в створе фланкирующих сцену башен – это означает, что видеть их могли только зрители первых рядов, а точнее, только императорская семья. Действительно, соотношение шага и ширины кулис рассчитано исключительно исходя из того угла зрения, который открывался на сцену с тронов – отсюда каждая кулиса видна целиком и заканчивается ровно на той линии, где начинается следующая.

Вдоль линии кулис надпись: «Теларии боковые складные, меняются три раза» (*Telari Laterali a Libretto, Li quali si Cambiano tre volte*). Использованное словосочетание *a Libretto* означает «складной», но в данном случае важно и основное значение существительного *Libretto* – «книжка, брошюра». Действительно, боковые кулисы или, как они здесь названы, теларии изображены на плане в виде книги, т.е. кулису «перелистывали», «переворачивали» подобно странице, открывая таким образом следующую. И хотя Бибиена использовал обычную для своего времени кулису – расписанный и натянутый на раму холст, способ смены кулис, а именно, траектория движения, в результате которой одна кулиса заменялась другой, был новым. Сложившаяся система откатных кулис, менявшихся с помощью поворота кабестана<sup>295</sup>, не могла быть применена в данном случае, так как требовала строительства сложной машинерии, что было для

<sup>294</sup> *Vaha Š. a kol. Karel VI. & Alžběta Kristýna – Česká korunovace 1723. P. : Paseka, 2009. S.140*

<sup>295</sup> Кабестан – центральный вал, расположенный под сценой и соединенный с каждой из кулис системой канатных связей и блоков. Такое инженерное решение позволяло производить «чистую» замену декораций на глазах у зрителей – одна кулиса заменялась другой одновременно, без паузы.

временного театра нерационально. Поскольку размер кулис был значительным, то их «перелистывание», безусловно, также требовало неких механических устройств, но, вероятно, эту проблему Бибиене удалось решить с использованием значительно меньших технических усилий. Такой способ перемены кулис явно возник на основе компиляции методов, созданных предшественниками<sup>296</sup> – Бибиена придумал и применил его исключительно для этой постановки.

В течение всего спектакля было три перемены, каждый акт шел в одной декорации, и перемены производились в антрактах, при этом занавеса в открытом театре, разумеется, не было<sup>297</sup>. Неизвестно, было ли предусмотрено отвлечение внимания от этого процесса публики в зале, как это, например, советовал в своем трактате Никола Саббатини<sup>298</sup>.

Здесь необходимо заметить, что в барочном театре с его подвижными кулисами, декорации обычно менялись трижды в течение одного действия прямо на глазах у зрителей – чудо мгновенной смены места действия было одним из важнейших составляющих барочной сценографии. Но в данном случае обстоятельства временного театра накладывали свои ограничения. Кроме того, как это мы увидим затем и в других деталях, сценографию «Постоянства и силы» уже нельзя полностью отнести к эпохе барокко, ее отдельные черты указывают на приверженность новому подходу, тяготеющему к классицистическому стилю. Для

---

<sup>296</sup> В трактате «Об искусстве строить декорации и машины в театрах» Никола Саббатини описывает следующий способ перемены декорации: к стационарной декорации в виде здания со стороны края сцены по вертикали закрепляется расписанный и скрученный в рулон холст – в нужный момент его раскручивают, и он полностью закрывает собой фасад. // *Sabbattini N. Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri. Libro secondo. Ravenna, 1638. P.77.*

<sup>297</sup> Это понятно благодаря гравюре с изображением общего вида театра; о занавесе не упоминает и ни один письменный источник.

<sup>298</sup> В своем трактате Никола Саббатини предлагает также следующее: «...можно посадить кого-нибудь из своих людей в самый дальний угол театрального зала; в определенный момент, когда должна произойти смена декораций, человек этот, сговорившись заранее с другим лицом, затевает в зале ссору, или (что, правда, может вызвать чрезмерное волнение) делает вид, что рушатся ступени лестницы, или начинает бить в барабан, трубить или извлекать звуки из какого-либо другого инструмента, стараясь отвлечь внимание зрителей от сцены, где в это время происходит перемена декораций». // *Sabbattini N. Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri. Libro secondo. Ravenna, 1638. P.71.*

Бибиены мгновенная перемена декорации перестала быть самодовлеющей и необходимой частью представления.

Три перемены декорации предполагают помимо трех комплектов кулис наличие трех соответствующих им задников. На плане задники обозначены пунктирными линиями в несколько рядов, и это изображение позволяет утвердиться во мнении, что задники убирала один за другим, благодаря чему глубина сцены к концу спектакля увеличивалась почти в двое. По поводу способа перемены задников в этом представлении существуют различные мнения. Действительно, остается непонятным, каким образом задники были устроены. Йиржи Гильмера предположил, что они были составлены из вертикальных фрагментов на стойках, которые сдвигались к краям сцены и открывали тем самым вид на следующее изображение<sup>299</sup>. Согласно Штепану Вахе они состояли из двух, натянутых на рамы холстов, которые разъезжались в стороны, как это и было принято в барочном театре<sup>300</sup>. На плане изображен «слоеный пирог» из тринадцати двойных и одинарных полос, некоторые из которых разделены на несколько частей или не доходят до боковых краев сцены. Что же означают эти многочисленные линии на плане, если задников было только три? Вероятно, это дополнения к задникам, такие как берега Тибра в первом действии; многочисленные элементы садовой архитектуры в третьем. Различные дополнения к декорациям часто применялись в барочном театре. Например, на сцене придворного театра в замке Чешского Крумлова, использовались такие дополнения к заднику как прилавок торговца, отдельно стоящее дерево в кадке, большой дельфин и множество других. Все они решены исключительно в виде плоских фигурных ширм и носят локальный характер. В опере *Costanza e Fortezza*, особенно в 1-м и 3-м действиях, Бибиена использует дополнения к заднику масштабно, в несколько слоев, по всей ширине сцены – еще один новаторский прием автора в этой постановке. С его помощью Бибиена обогащает декорацию, делая ее визуально более глубокой, иллюзорной и

<sup>299</sup> Возможно, именно пунктирные линии, которыми обозначены задники на плане, дали исследователю повод сделать подобное предположение. // *Hilmera J. Costanza e Fortezza. // Perspektivní scéna 17. a 18. století v Čechách. Praha: Scénografický ústav v Praze, 1965. S. 39*

<sup>300</sup> *Vaha Š. a kol. Karel VI. & Alžběta Kristýna – Česká korunovace 1723. P. : Paseka, 2009. S. 140*

натуралистичной одновременно. Именно эти дополнения показаны им в виде пунктирных линий на плане театра.

Сценические эффекты спектакля осуществлялись с помощью «машин для трансформаций» – как они названы Бибиеной на плане. Этим машинам целиком посвящена одна из гравюр серии (илл.101), она разделена на четыре части, помеченные цифрами<sup>301</sup>, а внизу гравюры даны пояснения: «1. Большая масса воды, которая поднимается из реки Тибр, а затем появляется... 2. Дворец Тибра. 3. Великолепная гротеска, которая затем трансформируется в... 4. Большую триумфальную арку Гения Рима».

Таким образом, первое и второе изображения относятся к сценическим эффектам первого действия, когда после вступительной части оперы, где антифоном поют хоры двух враждующих сил – римлян и этрусков, на сцене неожиданно поднимался высокий фонтан, а после того как вода в нем иссякала, зрители видели дворец Тиберины – божества реки Тибр. Декорация, изображающая дворец, напоминает скорее алтарь или грот; в момент ее появления в центральной нише находился солист, исполнявший партию Теберина, который затем выходил оттуда и пел арию-пророчество о победе римлян. Перед первым задником на плане театра (илл. 97) изображен прямоугольный объект с четырьмя опорами по углам. Надписи на нем и вокруг него: «Первая машина для трансформации, дворец Тибра». Механизм трансформации машины становится ясным из ремарки, где сказано, что после окончания арии Тиберины его дворец погружался в воды реки. Однако есть еще одно обстоятельство – на гравюре к первому действию перед задником изображен мост Субличо, никак не обозначенный на плане; в совокупности с формой объекта это позволяет сделать предположение, что дворец Тиберины не просто опускался вниз, но трансформировался затем в мост Субличо. Впрочем, у Бибиены нет на то никаких указаний, и это остается лишь предположением.

---

<sup>301</sup> Порядок изображений на гравюре необычный – он идет справа налево: первый номер (фонтан) находится справа наверху, следующее изображение под ним, третий номер слева вверху, четвертый слева внизу. Вероятно, это связано с техникой перенесения рисунка на доску для гравирования.

Перед дворцом Тибра на плане нанесена двойная линия, равная ему по длине и сопровождающий ее текст: «Большая масса воды, после которой появляется упомянутый дворец». По поводу устройства фонтана существуют различные предположения. Чешские исследователи считают, что воду изображало расписанное полотно, навитое на стержни, которые в определенный момент вертикально поднимали вверх<sup>302</sup>. Но из надписи на плане следует, скорее, что вода использовалась настоящая, заранее заготовленная в «большой массе», вероятно, в резервуаре под сценой. В нужный момент с помощью помпы устраивали фонтан, который поднимался через прорезь в планшете сцены. Возможность использования настоящей воды давал именно временный театр, не имевший ни фундамента, ни подвала, а также расположение площадки на самом краю рва, куда воду можно было легко направить после того, как фонтан излился. К сожалению, изображенный мощный двухъярусный фонтан не позволяет утвердиться во мнении об использовании настоящей воды, зато рисунок под ним дает представление о том, как выглядел дворец божества Тибра, где перед публикой появлялся солист, представляющий Тиберина, а вокруг него – несколько наяд.

Театральная машина для сценического эффекта в третьем действии изображена на плане за рядами задников и дополнений к ним, вокруг нее развернута надпись: «2-я машина для последней трансформации, это гротеска<sup>303</sup>, которая трансформируется в триумфальную арку с множеством персонажей, после чего в том же виде перемещается к месту, помеченному С». Таким образом, вторая машина располагалась в самой дальней части сцены и сначала изображала центральную часть глоритты<sup>304</sup>. В таком виде она была фрагментом декорации третьего действия, а затем перед финалом оперы превращалась в триумфальную арку и выезжала вперед на уровень последней пары кулис (место, обозначенное на плане прямоугольником «С»). Как именно происходила трансформация,

<sup>302</sup> Vaha Š. и коллектив авторов. Указ. сочинение. С.139.

<sup>303</sup> Называя декорацию, изображающую садовый павильон, словом «гротеска», Бибиена, вероятно, акцентировал внимание на его причудливых формах.

<sup>304</sup> Глоритта (фр.) – садово-парковое сооружение, замыкающее собой перспективу; обычно состояло из центрального павильона и колоннады с обеих сторон от него.

становится понятно при изучении устройства машины, показанном на плане. У конструкции два объемных поворотных «крыла»: одно из них изображено закрытым, другое раскрытым. Пока «крылья» были закрыты, зрители видели садовый павильон, причем внутри него находились танцовщики – слово «Скамьи», написанное на плане в центре изображения конструкции, относится к местам для размещения внутри нее актеров. Перед тем как «крылья» конструкции раскрывались, подобно воротам, исполнители занимали свои места, и на сцене возникала триумфальная арка, а под ее сводами – танцовщики в живописных позах, которые затем спускались на сцену и исполняли финальный танец: танцевальными номерами завершалось каждое из трех действий оперы<sup>305</sup>.

«Вторая машина для последней трансформации» представляет собой «удвоенное» архитектурное сооружение, по-разному решенное в рамках заданных пропорций, что дает повод к размышлению о творческом методе Бибиены. Он движется от более строгих и «собранных» форм к более свободным, находит новые соотношения архитектурных деталей и каждой новой картиной поражает зрителя все более насыщенным декором, для усложнения которого повсеместно использует фигуры – как стаффаж, так и застывших в изящных позах танцовщиков. Поразительно и то, что на гравюре, относящейся к третьему действию спектакля (илл.104), та же самая «гротеска» – центральная часть садового павильона – изображена в несколько иных формах и с более крупным декором. Это еще раз свидетельствует о том, что гравюры в определенной степени были самостоятельным произведением искусства, а кроме того демонстрирует энергию, с которой Джузеппе Галли-Бибиена создавал свои архитектурные фантазии.

Декорациям спектакля посвящены три гравюры серии, каждая показывает одно из трех действий оперы – как уже отмечалось, в течение всего спектакля было три перемены декораций, соответственно, каждая из трех частей шла в одной декорации. Эти гравюры снабжены подписями, содержащими текст из ремарок либретто – иногда в немного сокращенном виде (илл.102-104).

---

<sup>305</sup> *Kazárová H.* Barokní balet ve střední Evropě. Akademie múzických umění v Praze, 2008. S. 101-105.

В декорациях ко всем трем действиям на задниках изображены обширные холмы, поднимающиеся выше линии горизонта и служащие основанием для появления на них подробно разработанной среды – своей на каждом из трех задников. С одной стороны присутствие холмов обусловлено конкретным местом действия всех трех частей оперы, о чем внизу каждой гравюры имеется поясняющая надпись. Все три места действия относятся к Риму и его окрестностям, а Рим – город на холмах, отсюда и активный рельеф местности, изображенной на декорациях. Но очевидно, что поднимая холмы выше линии горизонта, Бибиена решал и художественную задачу. Такой прием позволил ему, не теряя глубины перспективы, сделать фон живым и насыщенным.

На гравюре к декорации первого действия архитектурный пейзаж на заднике имеет явную тенденцию к «угловой перспективе» – излюбленный прием автора. Однако из-за мелкого масштаба, и хаотично расположенных на холме зданий, прием не доминирует и не входит в противоречие с центральной точкой схода изображающих городскую улицу кулис. Декорации второго и третьего действий симметричны. Тем не менее, во всех трех случаях Бибиена реализует свои основные эстетические принципы – пространственный размах, насыщенность композиции, сочетание хаотичного и упорядоченного.

Небо на всех трех задниках решено по-разному. В первом действии на нем виден поднимающийся дым, что в данном случае должно служить символом пожара войны; во втором действии небо покрыто рядами прозрачных облаков, словно наверху ветер, что отвечает стремительно разворачивающимся событиям на сцене; а в третьем облака легкие, передающие состояние торжественного финала. Таким образом, небо на задниках подано реалистично, причем его решение явно стремится соответствовать настроениям сюжета оперы, что не только приближает задники к живописному полотну, но и говорит о внутренней потребности автора добиться целостной картины зрелища.

В сценографии к этой постановке полностью отсутствовали подвижные облака и падуго в виде облаков – характерные и неперемные составляющие барочной сцены. Понятно, что отсутствие верхней машинерии в условиях

открытого театра делало их появление технически сложным, но также понятно и то, что если бы в них была необходимость, то Бибиена нашел бы способ решить эту задачу. В барочном театре облака позволяли осуществлять сценические эффекты, обеспечивающие сюжетные повороты. В свою очередь отсутствие подвижных облаков и полетных машин еще раз говорит о том, что и сценография постановки *Costanza e Fortezza*, и опера как таковая уже не принадлежат целиком эпохе барокко.

На каждой из трех гравюр показаны мизансцены спектакля, они являются неотъемлемой частью композиции и дополняют декорации, расставляя акценты и превращая изображение в живые картины оперы, причем в декорациях 1-го и 3-го действий Бибиена разворачивает одновременно по две сцены спектакля. Так на гравюре, относящейся к первой части мы видим одновременно: в глубине, перед задником сражение Горация с этрусками на мосту (сцена XI), а на переднем плане Валерию и Муция Сцеволу (сцена VIII). Гравюра с изображением декорации третьего действия показывает «машину для последней трансформации» в виде центральной части садового павильона, т.е. трансформация еще не произошла, однако на переднем плане танцовщики исполняют балет, что соответствует финальной части (*Licenza*), которая начиналась превращением павильона в триумфальную арку.

Декорации на гравюре, относящейся к первому действию оперы (илл.102), точно соответствуют ремарке либретто: «Обширная долина, пересеченная рекой Тибр с мостом Субличо. С одной стороны великолепный Храм Весты, и вид Рима вдалеке. Напротив пригородный дворец Тарквиния, во многих местах разрушенный. Лес и Яникул заняты армией этрусков»<sup>306</sup>.

Пейзаж на заднике представляет собой холмы с живописно теснящимися на них храмами, домами и башнями. Правый ряд кулис образует храм Весты – пять первых кулис изображают раскрепованные колонны бокового крыла, следующие четыре составляют портик центрального объема, причем последний выступает по

<sup>306</sup> Цит. по: *Fux J.J. Costanza e Fortezza. Denkmäler der Tonkunst in Osterreich. Wien, 1910. P.14-15.*

отношению к крылу, что не соответствует расположению кулис на плане. Такое несоответствие может означать на наш взгляд, что на рисунке к гравюре Бибиена усложнил архитектуру храма, в сценическом же изображении она была более простой. Кулисы левого ряда образуют частично руинированную колоннаду дворца. В глубине сцены, у подножия холмов, изображенных на заднике, видны воды Тибра, два берега реки и мост Субличо. Тибр теряется между холмами, и левый из них – Яникул. Надо заметить, что на гравюре с общим видом театра (илл.97), мы также видим на сцене декорацию к первому действию, но в зеркальном отображении. Возможно, зеркальное отображение – ошибка гравера, но дважды изображенная декорация первого действия дает дополнительную информацию, так как представляет разные сцены спектакля. Главное отличие – мост Субличо не разрушен, следовательно, столкновение войск еще впереди. Значит, в первом действии спектакля помимо фонтана и опускающегося в воды реки замка Тиберина, Бибиеной был предусмотрен еще один сценический эффект, который позволял прямо на глазах у зрителей разрушить (или разобрать) мост. Попутно заметим, что Бибиена достоверно изображает первый мост через Тибр: мост Субличо в древности, действительно, был деревянным и свайным<sup>307</sup>.

На гравюре, относящейся к первому действию, на обоих берегах Тибра напротив друг друга стоят неприятельские войска – римляне и этруски. Мост Субличо был объемной частью декорации – это ясно и из изображения на плане, и из текста ремарок либретто, где Гораций выбегает на мост, а позднее мост разрушается; берега реки также представляли собой некие конструкции, ведь на гравюре видно, что эти части декорации связаны с мостом, и перемещаясь по ним, актеры попадают на мост. Таким образом, декорация к первому действию была обогащена дополнительными фрагментами, которые делали переход от планшета сцены к вертикальной плоскости задника плавным и позволяли добиться более

---

<sup>307</sup> В отличие от моста Субличо, храм Весты изображен недостоверно: он имеет круглую форму и расположен не на берегу Тибра, а на Римском форуме. На берегу Тибра находится другой круглый храм – храм Геркулеса Победителя, однако во времена Бибиены считалось (видимо по аналогии круглой формы), что он был посвящен Весте. Впрочем, и этот храм находится не у моста Субличо, а немного выше по течению реки.

натуралистичного эффекта в иллюзорном пространстве спектакля. Выше по склону холма расположены еще несколько групп солдат – вероятно, это художественная вольность автора рисунка, призванная визуально обогатить гравюру<sup>308</sup>, но также возможно, что объемные фрагменты декорации, по которым могли перемещаться актеры, образовывали не только берега реки, но и части холма.

Так же дополнения к заднику, но на сей раз в виде шатров, мы видим на гравюре с декорацией второго действия оперы (илл.103). Она подписана: «Лагерь этрусского войска около Рима». Ремарка ко 2-му действию сообщает дополнительную информацию о «роскошных царских павильонах Порсенны и Тарквиния» на сцене.

Здесь боковые кулисы представляют собой военные палатки, увенчанные пирамидальными и купольными навершиями и боевые машины. На заднике изображены параллельные ряды палаток, идущие вдоль склона холма, а на его вершине виден город с башнями – это Рим. Сцена, таким образом, превращается в центральную площадь большого военного лагеря. По оси сцены, в глубине – выделяющаяся по размеру палатка, а перед ней подиум с тронем. На нем сидит этрусский царь Порсенна. Слева Тарквиний, справа, около жертвенника – Муций Сцевола. Он держит руку над огнем, а значит перед нами кульминационный эпизод оперы – именно стойкость Муция окончательно убеждают Порсенну поверить в благородство римлян и заключить с ними мир.

В третьем действии оперы все перипетии сюжета получают свою развязку, представление заканчивается сценой ликования граждан Рима. Надпись внизу гравюры к третьему действию: «Королевские сады Тарквиния на Яникуле» (илл.104). В ремарке к началу третьего действия помимо этого текста содержится лишь короткое замечание: «В небе луна» – его Бибиена опускает, как и не изображает на гравюре луну: в его представлении основной характер декораций к третьему действию явно не соответствовал состоянию ночи и лунного света, на

---

<sup>308</sup> Как уже отмечалось, гравюры были напечатаны заранее, и в определенной степени являются самостоятельным произведением графики.

гравюре он показывает их залитыми солнцем, парадными и отвечающими, таким образом, пафосному финалу.

Из девяти пар кулис, образующих садовые аркады, на гравюре показаны только две – вероятно, это связано с тем, что все они были одинаковыми. Главная же особенность этой декорации – многослойная пространственная разработка. Задник представлял собой картину с регулярным садом, террасами поднимающимся по высокому холму, дворцом на его вершине и ясным небом с легкими облаками. Перед задником располагалась декорация, изображающая глориетту. Она состояла из описанной выше театральной машины и примыкавших к ней с двух сторон боковых галерей, которые были изображены на отдельно стоящих фрагментах декорации в виде ширм. То, что галереи были решены именно таким образом, не вызывает сомнения при сопоставлении плана театра и гравюры к третьему действию. Другие многочисленные элементы, призванные усложнить и обогатить декорацию пышного финала: подпорные стенки с балюстрадой, скульптурой и лестничными маршами, партер с рядами декоративных деревьев и двумя скульптурами, фонтан в центре. Все они также были изображены на отдельно стоящих ширмах, которые разъезжались в стороны в тот момент, когда вторая машина для трансформации начинала движение вперед.

Обратим внимание на крылья глориетты в декорации 3-го действия – они завершались главами, форма которых стала своеобразным повторяющимся мотивом сценографии спектакля: главы такой же формы венчали башни, фланкирующие сцену, повторялись в виде наверхий военных палаток во втором действии и снова возникли в декорации к третьему действию. Это отнюдь не случайность. На гравюрах к спектаклю *Angelica Vincitrice d'Alcina*, который Бибиена оформил в 1716 году (илл.105) можно видеть, что таким повторяющимся мотивом оформления были крупные шары, которые венчали фланкирующие сцену башни и повсеместно встречались в декоре. Таким образом, можно утверждать, что для каждой постановки Бибиена находил свой декоративный элемент, который становился своего рода визуальным мотивом сценографии того или иного спектакля.

Когда в финале оперы подвижная центральная часть павильона с помощью раскрытия «крыльев» трансформировалась в триумфальную арку, а затем выдвигалась на уровень последней пары кулис, то под ее сводами публика видела сидящих и стоящих в живописных позах танцоров и солиста, исполняющего партию Геня Рима. Торжественный финал был посвящен, во-первых, чествованию императрицы Елизаветы-Кристины в день ее рождения, во-вторых, прославлению Праги – таково было содержание текстов, исполненных хором римлян в сопровождении балетного выхода. Две отраженные в финале темы еще раз продемонстрировали двойное назначение оперной постановки – ее формальное посвящение дню рождения императрицы и ее основную роль как коронационной оперы. Программным в контексте пражской коронации можно считать и присутствие среди танцовщиков аллегорических персонажей «Любовь к миру» и «Общественное благо», которых изображала детская пара.

Об освещении в этом спектакле известно очень мало, единственное сообщение на эту тему содержится в газете «Венский дневник», оно говорит о роскошно декорированном театре со сменными декорациями, которые «были освещены многими тысячами восковых свечей и ламп»<sup>309</sup>. Решение света на сцене, несомненно, было в ведении Бибиены. Можно предположить, что в постановке «Постоянства и силы» сохранялся барочный послойный принцип освещения декораций, который мы подробно рассмотрели в главе II.

Все персонажи, которых мы видим на гравюрах, одеты в так называемый «римский костюм», их шлемы украшены высокими пышными плюмажами, а у главных героев поверх условных кирас на плечи наброшены тоги. Исключение составляют центральные женские персонажи, одетые по моде эпохи, но сохранившие от римского костюма шлем со страусиными перьями.

---

<sup>309</sup> Цит. по: Wienerisches Diarium 71, 1723.

### 3.4 Постановочные решения *Costanza e Fortezza* в контексте европейской театральной практики второй половины XVII-начала XVIII века

Рассмотрим временный театр и постановку оперы *Costanza e Fortezza* в контексте театральной архитектуры и постановочных приемов эпохи. Спектакли под открытым небом были характерны для придворного театра Габсбургов, чему ярким, но не единственным примером служат «августинские» оперы, регулярно ставившиеся в летнем театре в парке дворца «Фаворита» около Вены. К ним формально можно отнести и оперу *Costanza e Fortezza*. В этом смысле пражскую постановку интересно сравнить с уже упоминавшейся оперой *Angelica Vincitrice d'Alcina*, представление которой состоялось в 1716 году и которая была приурочена одновременно к рождению наследника и к именинам императрицы, то есть также формально относилась к августинским операм. Именно этот спектакль придворная комиссия предлагала взять за образец при подготовке театрального праздника 1723-го года. Архитектором и сценографом в обоих случаях был Джузеппе Галли-Бибибена, и оперы в их постановочной части имеют некоторое сходство, например, в оформлении портала сцены, но есть и принципиальное отличие. В «Анжелике» использовались возможности открытого театра, что максимально проявилось во второй части, где действие происходило на водной поверхности, и где сражались две флотилии, составленные из уменьшенных моделей кораблей<sup>310</sup>. В опере *Costanza e Fortezza* не задействовались никакие ландшафтные элементы, пространство спектакля было отгорожено от внешнего мира в прямом и переносном смысле. Временный и открытый характер пражского театра был нацелен на решение иных задач: во-первых, быстрого возведения, во-вторых, создания театрального пространства с очень глубокой сценой, которая предоставляла бы сценографические возможности, и залом, рассчитанным на большое количество публики. Иными словами с наименьшими затратами – как

<sup>310</sup> Это представление описывает в своем письме от 14 сентября 1716 года Мэри Уортли Монтегью. // *German and Dutch Theatre, 1600-1848*. Edited by George W. Brandt, Wiebe Hogendoorn. Cambridge University Press, 1993. P. 39.

материальными так и временными – устроить максимально грандиозное представление.

Организуя пространство для зрителей во временном театре Costanza e Fortezza, Бибиена не попытался воспроизвести уже полностью сложившийся к началу XVIII века ярусный театральный зал. Он обратился к более раннему типу зрительного зала, принадлежащего переходному периоду от Ренессанса к барокко, такому как в театре Фарнезе в Парме (илл.106). Он очень хорошо знал этот театр – именно там прошли годы его обучения у отца, поскольку Фердинандо Бибиена работал в пармском театре до переезда в Вену. Его выбор можно объяснить доскональным знанием материала или более простым решением такого зала для быстрого возведения – оба обстоятельства, вероятно, сыграли свою роль. Театр Фарнезе был устроен в уже существующем зале, подобно тому, как пражский временный театр был сооружен в существующем пространстве конного манежа. Удивительно, что размеры двух приспособленных под театры пространств чрезвычайно близки – 87,2 на 32,2 метра у зала во дворце герцога Фарнезе и 93,2 на 35,7 метра у конного манежа в Праге.

И хотя театр Фарнезе существовал в закрытом зале, а конный манеж в Праге не имел крыши, для структуры плана театра это не имело значения, и Бибиена повторил схему размещения амфитеатра в вытянутом пространстве, а также завершил аркадой ограничивающую амфитеатр стену, как это сделано в Парме. При этом он во многом переосмыслил формы пармского театра, усовершенствовав их с учетом накопленной со времени его создания практики. Так он немного изменил пропорции амфитеатра и добавил ему закругления к наружным стенам, заимствовав это решение у Винченцо Скамоцци для театра в Саббьонете (илл.107). Благодаря этому амфитеатр стал в большей степени ориентирован на сцену, а не на партер, как в Парме. Кроме того он изменил соотношение ширины зала с проемом портала сцены – расстояние между башнями в Праге больше, чем проем арки портала сцены в Парме, что дает лучший обзор сцены со зрительских мест. Архитектурный декор пражского театра отражает вкусы позднего барокко – в нем заимствования из театра Фарнезе читаются лишь в

самой идее завершения зрительного зала полукруглой в плане аркадой. Таким образом, вдохновившись для организации пространства более ранними образцами, Бибиена оформил его в актуальных для своего времени формах.

Если в планировочной схеме Бибиена опирался на театр отдаленного времени, то в декорациях к спектаклю он использовал только актуальные тенденции. Сценографическое решение *Costanza e Fortezza* принадлежит позднему барокко, но в нем уже читаются черты театра классицизма<sup>311</sup>. Так мы уже отмечали, что небо на задниках носит реалистический характер. Другая важная особенность пейзажей на задниках – они показывают не условное место действия и не фантастическое, как это было в барочном театре, а реальное и конкретное<sup>312</sup>, изображенное, тем не менее, с долей условности, идеализированное.

Не менее показательным в этом плане сопоставление с существовавшим в барочном театре «типовым» набором декораций<sup>313</sup>. Этот набор складывался постепенно, начиная свой генезис от трех типов сцены, предложенных еще Витрувием в его 5-й книге об архитектуре<sup>314</sup>. Себастьяно Серлио в начале XVI века,

<sup>311</sup> В соответствии с классификацией Виктора Иосифовича Березкина декорации к «Постоянству и силе» можно отнести к классицистическому барокко. // *Березкин В.* Искусство сценографии мирового театра от истоков до середины XX века. Москва, 2011. С. 115-117.

<sup>312</sup> В конце XV века, в эпоху первых театральных опытов на сцене принято было изображать реальные города, характерным тому примером является «сцена по-феррарски», где действие античных пьес было помещено в пространство современной зрителям Феррары. Позднее сценографы также иногда воспроизводили на сцене узнаваемые площади конкретных городов, здесь в качестве примера можно вспомнить постановку комедии «Накидка» 1589 года в театре Уффици, для нее Буонталенти создал декорации, изображающие Рим и Пизу. Однако в период, предшествующий творческой деятельности Джузеппе Галли-Бибиены такие примеры ушли в прошлое.

<sup>313</sup> Йиржи Гильмера выделяет следующие группы барочных декораций: «улица», «лес», «сад», «море, пристань», «военный лагерь, городские укрепления», «парадный зал и кабинет», «храм», «двор, вестибюль», «рай», «ад (пещера)», «тюрьма». // *Hilmera J.* *Ikongrafie barokní divadelní dekorace. Perspektivní scéna 17. a 18. století v Čechách.* Praha: Scénografický ústav v Praze, 1965. S. 20-38.

<sup>314</sup> «...трагические (сцены) изображают колонны, фронтоны, статуи и прочие царственные предметы; комические же представляют частные здания, балконы и изображения ряда окон...; а сатирические украшаются деревьями, пещерами, горами и прочими особенностями сельского пейзажа». // *Витрувий.* Десять книг об архитектуре. М.: Изд-во Академии архитектуры, 1936. С. 103.

явно опираясь на текст Витрувия, снова предлагает те же три типа декораций<sup>315</sup>. По мере увеличения количества жанров и усложнения сюжетов постановок этот набор все больше расширялся, и к XVIII веку в крупнейших театрах (например, в таких как венецианские Сан Джованни Кризостомо и Сан-Моизе) насчитывали от десяти до пятнадцати видов декораций<sup>316</sup>. Из трех декораций к опере *Costanza e Fortezza* оформление сцены второго действия больше всего приближается к одному из вариантов стандартного набора, а именно к «военному лагерю». Бибиена разрабатывает эту тему сложнее и изящнее, в сравнении, например с аналогичной декорацией своего предшественника при Габсбургском дворе Лудовико Бурначини (илл. 108): очертания палаток у него более затейливые и детализированные, их ряды разнообразят стоящие между ними боевые машины, на заднике над палатками возвышается холм, на нем в большом отдалении видны еще ряды палаток, а на вершине холма – Рим.

Если с этой точки зрения рассмотреть декорацию первого действия, то ее кулисы подпадают под тип декорации «улица», а вот ее же задник к этому типу уже не относится. И хотя в барочном спектакле нередко использовалось сочетание разных типов декораций, например, изображающие улицу кулисы и задник «пристань», отнести задник из первого действия «Постоянства и силы» к какому либо типу затруднительно. Это весьма наглядно иллюстрирует метод Бибиены, который он использует повсеместно – базируясь на традиционных приемах барочной сцены он подходит к ним творчески, полностью переосмысливает и создает собственное решение. Это хорошо видно и на гравюре к третьему действию, декорации которого формально можно отнести к типу «сад». Однако, сад Бибиены особенный – не только потому, что он находится на склоне холма и

---

<sup>315</sup> Отдельные книги «Трактата об архитектуре» Себастьяно Серлио публиковались в 1537–1575. О трех типах театральных декораций речь идет во втором томе, который называется «О перспективе». Для трех видов пьес Серлио предлагает три типа декораций: сцена для комедии должна представлять собой «чрезвычайно узкую и глубокую перспективу улицы с многочисленными лавками и домами»; сцена для трагедии – «городскую площадь с общественными зданиями в строгом стиле»; для пасторалей – «лесной пейзаж с деревьями, пригорками, хижинами и ручьями».

<sup>316</sup> Трубочкин Д. Итальянский театр XVIII века. (в печати)

дополнен многочисленными ландшафтными элементами, но потому что он многоплановый и пространственно сложно организованный; он не нанизан на единую ось центральной перспективы, но при этом не теряет глубину.

Таким образом, несмотря на то, что декорации ко всем трем действиям так или иначе находят аналог в иконографии барочной сцены, они являют собой уже следующий этап: не сад вообще, а «Королевские сады на Яникуле», не абстрактный военный лагерь, а «Лагерь этрусского войска около Рима». Максимальным же образом это проявлено в изображении окраин Рима на заднике к первому действию.

Музыковеды отмечают, что начало XVIII века было периодом перехода от оперы монументальной, к опере эмоциональной<sup>317</sup>. Безусловно, эти тенденции находили отражение также и в подходе к декорационному оформлению спектакля. Барочный спектакль был наполнен движением: контрастами меняющихся сцен, перемещениями посредством театральных механизмов, пульсацией световых и звуковых эффектов, форм барочной архитектуры, изображенной на кулисах и задниках. Однако характер, задаваемый общекомпозиционным решением сцены, был выражено статичен – прием условной центральной точки схода подчинял пространство сцены строгой иерархии, замыкал его в себе. Разрабатывая в своих живописных задниках тип изображения с угловой перспективой, Фердинандо и Джузеппе Галли-Бибиена уходили от этой статичности; динамичность художественного решения, проявлялась, прежде всего, в композиции задника. Перспектива, избавленная от рамок ракурса с центральной точкой схода, переставала носить условный характер и все больше приближалась к натуралистическому изображению, она становилась похожей на фрагмент пейзажа. Ее живой характер был подчеркнут выразительной светотенью, благодаря чему задник превращался в самостоятельное произведение искусства<sup>318</sup> (илл. 109, 110).

---

<sup>317</sup> *Strohm R. Damma per Musica. Italian Opera seria the Eighteenth Century. New Haven, London: Yale University Press, 1997.*

<sup>318</sup> Березкин по этому поводу пишет, что сцена тем самым превращается в «место, где «картина» выставляется». // *Березкин В. Искусство сценографии мирового театра. Мастера XVI-XX вв. Москва, 2002. С. 35.*

Однако в декорациях к опере *Costanza e Fortezza* присутствуют черты обоих подходов – барочного и только начинающего проявляться классицистического. Последний проявился главным образом в трактовке изображения на заднике к первому действию оперы: его насыщенная композиция, представляет собой фрагмент реалистичного пейзажа, который может быть мысленно продолжен в обе стороны.

В изображении на заднике ко второму действию, казалось бы, напротив, господствует условность и статичность: центр композиции акцентирован объемом палатки. Но если рассматривать задник внимательнее, то нельзя не обратить внимания, что эта центральная палатка уравновешена объемами двух палаток, помещенных по сторонам и в некотором отдалении от нее, причем декор этих палаток очень разнится, таким образом, строгая иерархия здесь отсутствует, возникает более сложное соподчинение элементов. Плоскость задника в его центральной части занимает измельченное изображение объектов, находящихся вдалеке, что создает ощущение воздушной разреженности пространства, в то время как ближе к краям сцены палатки и боевые машины выстраиваются в плотные ряды. Эти контрасты, найденные автором внутри декорационной композиции, придают ей насыщенность и динамику барочного свойства. Но ряды палаток, расположенные на склоне холма, в отдалении, снова, как и в первом действии, выглядят фрагментом пейзажа, и это уже приметы нового стиля. Если же посмотреть на гравюру, показывающую второе действие, не только с точки зрения декораций, но как на целостное произведение театрального искусства, увязанное с сюжетом действия и отражающее все составляющие представления, то композиция еще усложняется, так как настоящий акцент повествования – Муций Сцевола у жертвенника – смещен от ее оси. Таким образом, Бибиена создает сложнейшую игру: словно «втягивая» зрителя в созданное им пространство, он заставляет его взгляд двигаться заданным маршрутом, все более меняя общее впечатление от статичности к живости.

Задник к третьему действию содержит удивительное противоречие: композиция строго симметрична, но выглядит при этом достаточно динамичной.

Здесь проявилось стремление Бибиены к сложности и эмоциональности: создавая соответствующий помпезному финалу симметричный задник, он убирает активные центрические доминанты, добиваясь в некотором смысле коврового узора, который в свою очередь дает высокую насыщенность картинке и визуально делает ее шире, словно она распространяется за рамки портала сцены. Таким образом, несмотря на симметричность двух из трех декораций, ни одна из них не замкнута в себе, что было характерно для барочного решения сцены с центральной точкой схода. Такая «открытость» пространства сцены удачно сочеталась с большим размером декораций и добавляла грандиозности всей постановке.

-----

Создавая для каждого из трех действий масштабные сценические картины, Бибиена сочетал новые, изобретенные им технические приемы с приемами, сложившимися в эпоху барокко, которые он, проявляя свой талант и энергию, переосмысливал и усовершенствовал. Среди его новаций можно причислить специально разработанные для этого представления способ замены кулис и сценические машины. Кроме того, крупные габариты сменяемых декораций делали их строительство достаточно серьезной инженерной задачей. Носитель традиции итальянской семьи сценографов, Джузеппе Галли-Бибиена владел актуальными инженерными приемами своего ремесла, творчески обогащая их в каждой конкретной постановке.

Еще более значительным представляется его новаторство в художественной области: найденный его отцом Фердинандо «вид на сцену с угла»<sup>319</sup>, потребовал, тем не менее, еще долгого осмысления. Только во второй половине жизни Джузеппе Галли-Бибиены появляются полновесные задники-

---

<sup>319</sup> Действительно, прием изображения на заднике композиций с несимметричными точками схода впервые был найден Фердинандо Бибиеной, однако, он освоил его, скорее, с технической точки зрения, в то время как его сын Джузеппе наполнил его художественным смыслом и выразительностью. Это становится понятным при сопоставлении программных книг этих двух авторов: «Гражданской архитектуры» Фердинандо Галли-Бибиены и «Архитектуры и перспективы» Джузеппе Галли-Бибиены. // *Galli Bibiena F. L'architettura civile preparata su la geometria*. Parma, 1711; *Galli Bibiena G. Architetture e prospettive*. Paris, 1740.

картины, а апофеозом этого жанра стали его гравюры из книги «Архитектура и перспектива». Декорации к опере *Costanza e Fortezza* демонстрируют и вариации на тему «вида на сцену с угла» и поиск новых возможностей в рамках кулисной сцены – в результате они содержат решения, которые нельзя стилистически отнести к барочной сценографии, это проявления сменяющего ее классицистического направления. Применение в изображении на задниках выразительной живописной светотени, обогащение привычного набора «задник плюс кулисы» развернутым введением в пространство сцены дополнительных элементов – все эти составляющие превратили сценографию *Costanza e Fortezza* не только в следующий шаг по сравнению с приемами барочной сценографии, но и делали этот спектакль выдающимся в ряду современных ему постановок.

Перед Джузеппе Галли-Бибиеной ставилась задача создать поражающую воображение сценографию, и художник с ней справился – премьера оперы *Costanza e Fortezza* произвела огромное впечатление на современников, о ней говорили по всей Европе, и именно такого эффекта от этой постановки добивался император Священной Римской империи и король Богемии Карл VI.

## Заключение

На всем протяжении охватываемого исследованием периода придворный театр Габсбургов с его финансовыми возможностями и репрезентативными потребностями был в определенном смысле экспериментальной лабораторией, где аккумулировались современные сценографические идеи, а на их основе создавались новации, вносящие свой вклад в развитие европейского театра эпохи.

Постулаты имперской идеологии, тема прославления династии и ее представителей, актуальные политические задачи государства всегда были неотъемлемой составляющей придворных зрелищ – чаще всего в виде символов и аллегорий, однако они никогда не были самодовлеющими.

Многие итальянские авторы, создававшие зрелища в придворном театре Габсбургов в описываемый период, были творцами первой величины, к ним, безусловно, относятся Джузеппе Арчимбольдо и Джузеппе Галли-Бибиена. Именно масштаб личности художников, работавших у Габсбургов, выводит придворный театр из рамок узкого аристократического круга и превращает его в явление культуры.

Художественный поиск сценографических приемов находился в тесной взаимосвязи с типом зрелищ. Для ранних типов театрализованных событий, характерных для второй половины XVI столетия, таких как шествия и костюмированные турниры, площадкой могла служить городская площадь или площадка за городскими стенами. Театральное пространство в этот период создавалась с помощью временных построек – триумфальных арок, украшенных трибун, а в отдельных случаях оно было снабжено центром действия в виде декорированного объемного сооружения. Именно в качестве «центра действия» для турнира 1570 года Джузеппе Арчимбольдо создал уникальную театральную машину, в решении которой читается преемственность по отношению к сценографическим опытам Леонардо да Винчи. В XVII веке площадные зрелища отходят на второй план, уступая место новым театральным формам, и театральная

машина Арчимбольдо остается уникальным явлением сценографии – объемным решением с расчетом на круговой обзор и совмещением ряда функций.

Почти одновременно с шествиями и турнирами у Габсбургов появляются придворные балеты – камерные постановки, предназначенные для узкого круга придворных и аристократов, которые выступают в них и как участники, и как зрители. Впервые придворный балет у Габсбургов обрел сценографическое оформление в постановке *Phasma Dionysiakum*, для нее был построен временный театр, пространственное решение которого отразило ключевой для появления сцены-коробки момент, что сразу же ставит постановку в ряд наиболее значительных для истории театра вообще, а не только придворного театра австрийских Габсбургов. Сценография балета содержала черты ренессансной сцены, но одновременно в ней присутствовали и все основные принципы оформления барочного спектакля – с полетными машинами, подвижными облаками, световыми эффектами.

С середины XVII столетия театральные предпочтения Габсбургов смещаются от придворного балета к музыкальной драме. Именно опера становится главным жанром придворного театра в этот и последующий периоды. На протяжении второй половины XVII столетия у Габсбургов создаются сотни оперных постановок с применением всех приемов сложной и насыщенной барочной сценографии: с мгновенной – «чистой» – сменой живописных декораций на глазах у зрителей и прочими чудесами барочного театра.

Барочная сценография царствовала на Габсбургской сцене вплоть до первых десятилетий XVIII века, но затем работавший в этот период у Габсбургов Джузеппе Галли-Бибиена начал последовательный отказ от приемов сценического барокко. Это выразилось, в частности, в ограниченном использовании машинерии, но главное – в желании создать на сцене натуралистичную, а не фантастическую среду. Для этого художник использовал как пространственные, так и живописные приемы, главным и определяющим из которых стал «вид сцены с угла». Такое изображение на заднике представляло собой как бы фрагмент пейзажа, преимущественно архитектурного, превращая декорацию в полноценную

живописную картину с двумя и более точками схода, с выразительной светотенью; все это создавало на сцене яркую живую среду и визуально расширяло ее границы. Именно такие изображения на задниках показывают гравюры к премьере оперы *Costanza e Fortezza*. И если сценография *Phasma Dionysiakum* ознаменовала приход в придворный театр Габсбургов эпохи барокко, то сценография *Costanza e Fortezza* обозначила отмирание барочных принципов и проявления нового стиля – классицизма. Эта постановка была своеобразным посланием императора Карла VI его политическим оппонентам, что и обеспечило имперский размах и высокий уровень, с которыми она была осуществлена. Современники называли премьеру «великой и великолепной», а эпитет «знаменитая» закрепился за этой оперой в веках.

Таким образом, во всех трех рассмотренных представлениях присутствуют черты принципиальных новаций в области сценографии, благодаря чему они демонстрируют вклад придворного театра австрийских Габсбургов в развитие сценографических идей и поиск нового в этой сфере. Пражские представления убедительно показывают, что этот театр создавался не как повторение или воспроизведение итальянского театра за пределами Италии, но свидетельствуют о взаимообмене в области сценографии.

Габсбургский придворный театр обычно ассоциируется с Веной, но Прага как вторая столица также нередко становилась площадкой для придворных театральных событий, и, как мы увидели на примере рассмотренных представлений, среди них были выдающиеся постановки. Эти три театральных события разного масштаба роднят их уникальные сценографические решения, каждый раз точно отвечающие художественным задачам зрелища и демонстрирующие самые актуальные тенденции эпохи в поиске сценической выразительности.

Царствование дочери Карла VI императрицы Марии-Терезии началось с открытия в 1741 году Бургтеатра; с этого момента итальянский театр при дворе Габсбургов потерял свое безраздельное господство, итальянские композиторы, поэты и художники уже не были исключительными творцами постановок, а

итальянский язык утратил свое первенство, теперь здесь запели и заговорили также и по-немецки, что отражало характерный для эпохи процесс сложения национального самосознания. Деятели придворного театра наряду с итальянцами стали немцы и французы – последние благодаря супругу Марии-Терезии герцогу Лотарингскому. Тем не менее, итальянская постановочная практика в рамках созданной итальянцами сцены-коробки еще долгое время оставалась единственным способом решения сценографических задач – не только при дворе австрийских Габсбургов, но и во всей Европе.

## Список литературы

### Первоисточники

1. Вазари Д. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Т. I, II. М.-Л. : Академия, 1933.
2. Витрувий. Десять книг об архитектуре. М.: Изд-во Академии архитектуры, 1936.
3. Книга о живописи мастера Леонардо да Винчи живописца и скульптора флорентийского. Под редакцией А. Габричевского. ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1934.
4. Adam z Veleslavina: kalendař historický, Praha 1590. // Očima lásky. Praha, 1941.
5. Beschreibung derer Fürstlicher Gülig'scher Hochzeit, so im jahr Christi tausent fünffhundert achtzig fünff, am sechzehenden Junii und nechstfolgenden acht tagen, zu Düsseldorff mit grossen freuden, Fürstlichen Triumph und herrligkeit gehalten worden. Köln, 1587.
6. Breve relatione del balletto fatto avanti le M. Mta dell' imperatore et imperatrice: a di 5. di Febr. 1617 [S.l.].
7. Comanini G. Il Figino overo del fine della Pittura. Mantova, 1591.
8. Deník rudolfinského dvořana: Adam mladší z Valdštejna 1602-1633. Příprava vydání Koldinská M., Mat' a P. Praha, 1997.
9. Fux J.J. Costanza e Fortezza. Denkmäler der Tonkunst in Osterreich. Wien, 1910.
10. Furttenbach J. Architectura Recreationis, das ist, Von allerhand nutzlich und erfrewlichen civilischen Gebäwen. Augsburg : Schultes, 1640.
11. Galli Bibiena F. L' architettura civile preparata su la geometria. Parma, 1711.
12. Galli Bibiena G. Architetture e prospettive. Paris, 1740.
13. Khevenhüller F.C. Annales Ferdinandeï. Leipzig, 1721- 1726.
14. L'Encyclopedie Diderot & D'Alembert. Theatres Machines de Theatre. Paris.
15. Lettere di Apostolo Zeno Cittadino Veneziano Istorico e Poeta Cesario. Seconda Edizione. Volume Terzo. Venezia, 1785.
16. Lomazzo G.P. Idea del tempio della pittura. Milano, 1590.
17. Ordenliche beschreibung des Gwaltigen Treffenlichen und herrlichen Thurniers zu Roß und Fuß, [et]c. So am Sonntag Oculi, Anno 70. und dieselb nachgehende wochen, zu Prag in der Alten Statt, den der Enden anwesenden Chur und Fürsten zu Ehren gehalten worden ist. Augsburg, 1570.
18. Outerní Pražské poštovské noviny. Num.70. Praha 31 Srpna.
19. Il pomo d'oro Festa teatrale. [www.librettidopera.it](http://www.librettidopera.it), 2010.

20. Morigi P. Historia dell'antichità di Milano. Venezia, 1592.
21. Rousseau J-J. Dictionnaire de musique. Paris, 1768.
22. Sabbattini N. Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri. Libro secondo. Rauenna, 1638.
23. Serlio S. Libro primo [-secondo] d'architettura, di Sebastiano Serlio Bolognese, nel quale con facile e breue modo si tratta de primi principii della geometria. Con nuoua aggiunta delle misure che seruono a tutti gli ordini de componimenti che ui si contengono... Al Christianissimo Re di Francia. Venetia : Appresso Gio. Battista et Marchio Sessa fratelli, 1560.
24. Zápisky Viléma Slavaty z let 1601-1603. Příprava vydání Rezek A. Praha, 1887.

### Литература

25. Андреев М. Средневековая европейская драма: происхождение и становление (X—XIII вв.). М.: Искусство, 1989.
26. Бархин Г. Архитектура театра. М. : Издательство Академии Архитектуры, 1947.
27. Барбье П. Венеция Вивальди. Музыка и праздники эпохи Барокко. СПб. : Издательство Ивана Лимбаха, 2009.
28. Березкин В. Искусство сценографии мирового театра. Мастера XVI-XX вв. М. : УРСС, 2002.
29. Березкин В. Искусство сценографии мирового театра от истоков до середины XX века. М. : УРСС, 2011.
30. Булычева А. Сады Армиды. Музыкальный театр французского барокко. М. : Аграф, 2004.
31. Бутовченко Ю. Леонардо да Винчи и театр. // Материалы Международной научной конференции посвящённой 550-летию юбилею со дня рождения Леонардо да Винчи и 130-летию Политехнического Музея. Москва, 2002.
32. Гвоздев А. Иосиф Фуртенбах и оформление спектакля на рубеже XVI – XVII веков. // О театре. Сборник статей. Ленинград, 1929.
33. Гвоздев А. Театр эпохи феодализма. М. : УРСС, 2011.
34. Горбовская Милевская С. Образ Hortus conclusus («Вертограда») во французской литературе, живописи и архитектуре XII - XV вв.
35. Громов. Н. Карнавалы Джузеппе Арчимбольдо // Итальянский сборник №5. Санкт-Петербург, 2005.
36. Данилова И. Брунеллески и Флоренция. М. : Искусство, 1991.
37. Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения. Том I. XIV и XV столетия. Том II. XVI столетие. М. : Искусство, 1978.

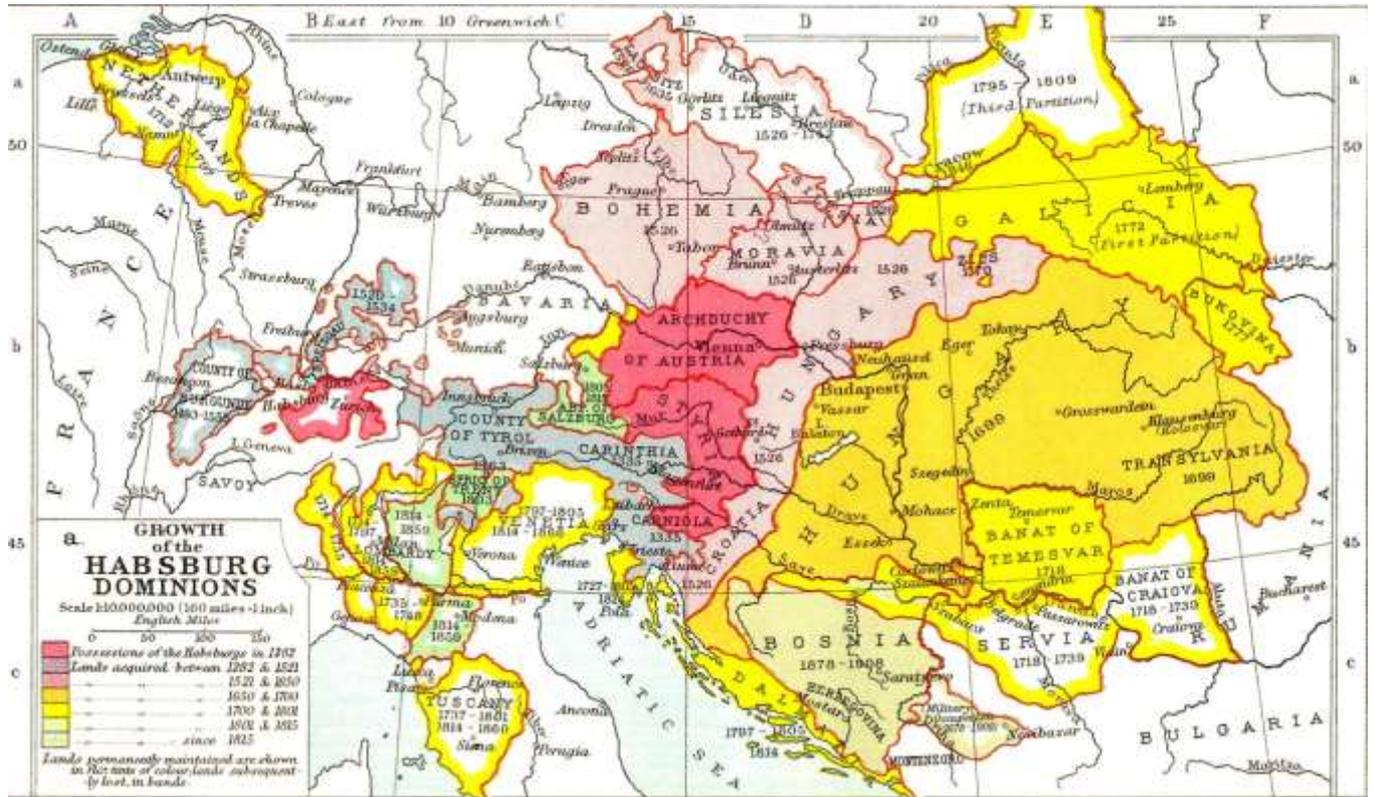
38. Дживелегов А., Бояджиев Г. История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года. М. – Л. : Искусство, 1941.
39. Искусство XVII века. Италия, Испания, Фландрия. М. : Искусство, 1988.
40. Корндорф А. Дворцы химеры. Иллюзорная архитектура и политические аллюзии придворной сцены. М. : Прогресс-традиция, 2011.
41. Кречмар Г. История оперы. Москва, 2014.
42. Кригескорте В. Арчимбольдо. Taschen, 2002.
43. Западная Европа XVI век. Цивилизация, культура, искусство. М. : УРСС, 2008.
44. Лихачев Д. О садах. // Избранные работы в 3 т. Т. 3. Л.: Художественная литература, 1987.
45. Луцкер П., Сусидко И. Итальянская опера XVIII века. Части I, II. Москва, 1998.
46. Медведева К. Австрийские Габсбурги и сословия в начале XVII века. М.: Индрик, 2004.
47. Пастуро М. Символическая история европейского средневековья. СПб.: Alexandria, 2012.
48. Петров Е. Австрийское государство в X-XIV вв. Формирование территориальной власти. Москва, 1999.
49. Свидерская М. Пространственные искусства в западноевропейской художественной культуре XIII-XIX веков. М. : Галарт, 2010.
50. Тананаева Л. Пражский художественный центр на рубеже XVI-XVII веков. // О Маньеризме и барокко. М. : Прогресс-традиция, 2013.
51. Трубочкин Д. Итальянский театр XVIII века. (в печати)
52. Хейзинга Й. Осень Средневековья. СПб. : Издательство Ивана Лимбаха, 2013.
53. Шимов Я. Австро-Венгерская империя. Эксмо, 2003.
  
54. Alfons S. Giuseppe Arcimboldi. Malmö, 1957.
55. Allen J. The Reemergence of the Theatre Building in the Renaissance. Spain 1550-1750. // Theatrical Spaces and Dramatic Places. University of Alabama Press, 1996.
56. Arcimboldo: 1526-1593 by Ferino-Pagden S. Milan, 2008.
57. Bohadlo S. Mantovští v Praze. // Hudební rozhledy, 2007.
58. Buelow G. A History of Baroque Music. Indiana University Press, 2004.
59. Buccheri A. The Spectacle of Clouds, 1439–1650: Italian Art and Theatre. Ashgate, 2014.
60. Campanini N. Un precursore del Metastasio. Firenze : G.C. Sansoni, 1904.

61. Companion to Baroque Music. University of California Press, 1998.
62. Curtis B. The Habsburgs: The History of a Dynasty. Bloomsbury, 2013
63. DaCosta Kaufmann T. Arcimboldo: Visual Jokes, Natural History, and Still-Life Painting. Chikago, 2009.
64. DaCosta Kaufmann T. Variations on the imperial theme: studies in ceremonial, art and collecting in the age of Maximilian II and Rudolf II. New York: Garland Pub., 1978.
65. DaCosta Kaufmann T. The School of Prague. Chicago, 1988.
66. Dějiny českého divadla I. Hlavní redakci Černý F. Praha : Academia, 1968.
67. Dejiny zemi Koruny Ceske I. Paseka, 2003.
68. Dobalova S. Muchka I. Ein unbekannter Text zum Prager Fest Phasma Dionysiacum Pragense (1617). // Acta Comeniana 22-23. Praha, 2009.
69. Dreger M. Österreichische Kunsttopographie. Wien, 1914.
70. Freytag G. Bilder aus der deutschen Vergangenheit. Koehler & Amelang VOB, 1960.
71. Geiger B. Die skurrilen Gemälde des Giuseppe Arcimboldi (1527-1593). Limes, 1960.
72. German and Dutch Theatre, 1600-1848. Edited by Brandt G. W., Hogendoorn W. Cambridge University Press, 1993.
73. Herrmann M. Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance. Berlin, 1914.
74. Hadamowsky F. Wien. Theatergeschichte. Von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkriegs. Wien : Dachs Verlag, 1994.
75. Heck T.F., Erenstein R.L. Picturing Performance: The Iconography of the Performing Arts in Concept and Practice. University Rochester Press, 1999.
76. Hidemark O., Edstrom P., Schyberg B. et al. Drottningholm Court Theatre. Stockholm, 1993.
77. Hilmera, J. Česká divadelní architektura. Praha : Institut umění - Divadelní ústav, 1999.
78. Hilmera J. Dvorské divadlo v Českých zemích v druhé polovině 16. a počátkem 17. století. Praha, 1965.
79. Hilmera J. Perspektivní scena v 17. a 18. století v Cechach. Praha : Scénografický ústav v Praze, 1965.
80. Hilmera J. "Phasma Dionysiacum" a další divadelní představení v Praze roku 1617. // Folia historica bohemia 17. Praha, 1994.
81. Jacková M. Divadlo jako škola ctnosti a zbožnosti. Praha : Filozofická fakulta UK, 2011.
82. Janáček J. Rudolf II. A jeho doba. 1. Praha: Svoboda, 1987.

83. Jakubcová A. a kol. Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století – Osobnosti a díla. Praha : Divadelní ústav; Academia, 2007.
84. Kazárová H. Barokní balet ve střední Evropě. Akademie múzických umění v Praze, 2008.
85. Keller M. Faszination Licht. Prestel, 1999.
86. Kemp M. Leonardo: Revised Edition. OUP Oxford, 2011.
87. Kostlán A. Vliv Třicetileté války na vznik a utváření barokní mentality v Českých zemích. // Folia Historica Bohemica. Praha, 1994.
88. Mařa P. Kde se v roce 1617 konalo představení “Phasma Dionysiacum”? // Folia historica bohemica 20. Praha, 2003.
89. Mařa P. “Phasma Dionysiacum Pragense” a počátky karnevalového kalendáře na císařském dvoře. // Divadelní revue 2, 2004.
90. Mařa P. Svět české aristokracie (1500-1700). 1. Praha : NLN, 2004.
91. Mařa P. Zrození tradice. // Opera historica 6. České Budějovice, 1998.
92. Music at German Courts, 1715-1760. Boydell Press, 2011.
93. Moussinac L. Le Théâtre des Origines a nos Jours. Pâris, 1957.
94. Nathan J., Zollner F. Leonardo da Vinci. The Graphic Work. Taschen, 2014.
95. Pánek J. Habsburská monarchie jako rámeček rozvoje barokní kultury. / Bělohorská doba. Společnost a kultura manýrizmu. Praha, 1969.
96. Panek J. “Phasma Dionisyacum” a manýristické slavnosti na Pražském hradě roku 1617. // Folia historica bohemica 17. Praha, 1994.
97. Panofsky E. Albrecht Durer. Princeton : New Jersey, 1948.
98. Pedretti K. Introduction to Leonardo's Codex Arundel. <https://www.bl.uk/ttp2/pdf/leonardopedretti1.pdf>
99. Pirrotta N., Povoledo E. Music and Theatre from Poliziano to Monteverdi. Cambridge University Press, 1982.
100. Preiss P. Giuseppe Arcimboldo. Praha, 1967.
101. Riedel F.W. Der „Reichsstil“ in der deutschen Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts. // Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Kassel 1962. Kassel, 1963.
102. Rosow L. Power and display: music in court theatre. // The Cambridge History of Seventeenth-Century Music. Cambridge University Press, 2005.
103. Ryantová M., Vorel P. Čeští králové. Praha, 2008.
104. Sarlos R. K. Two Outdoor Opera Productions of Giuseppe Galli Bibiena. Volume 5, Issue 1. Theatre Survey, 1964.
105. Seifert H. Die Oper am Kaiserhof im 17. Jahrhundert. H. Schneider, 1985.
106. Slavko P. Zámecké divadlo v Českém Krumlově. Nadace barokního divadla zámku Český Krumlov, 1997.
107. Stanzl E. Das Ballett in der Wiener Barockoper. // Maske und Kothurn 7, 1961.

108. Staňková J., Voděra S. Praha gotická a barokní. Praha : Academia, 2001.
109. Stroh R. *Dramma per Musica*. Italian Opera seria the Eighteenth Century. New Haven, London: Yale University Press, 1997.
110. Strong R. *Splendor at Court: Renaissance Spectacle and the Theater of Power*. Boston, 1973.
111. Svátek J. *Panovani cisare Josefa I a Karla VI*. Praha, 1896.
112. Šárovcová M. Živý slon a pražské dvorské slavnosti v roce 1570. // Sborník Národního muzea v Praze, řada C - Literární historie. Praha, 2014.
113. Štědroň M., Študent M. *Phasma Dionysiacum Musicae*.// Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H. Řada hudebněvědná. 29, 1994.
114. Tanner M. *The Last Descendant of Aeneas. The Hapsburgs and the Mythic Image of the Emperor*. London, 1993.
115. *The Early Baroque Era: From the Late 16th Century to the 1670s*. Edited by Price C. Macmillan, 1993.
116. Vaha Š. a koll. *Karel VI. & Alžběta Kristýna – Česká korunovace 1723*. P. : Paseka, 2009.
117. Vácha Š. *Pražské divadlo pro operu Costanza e Fortezza (1723) v kontextu evropské divadelní architektury 17. – 18. století*. Divadelní revue, 2009, č.1.
118. Wade M. R. *Pomp, Power, and Politics: Essays on German and Scandinavian Court Culture and Their Contexts*. Rodopi, 2004.
119. Whaley J. *Germany and the Holy Roman Empire: Volume I: Maximilian I to the Peace of Westphalia, 1493-1648*. Oxford, 2012.
120. Wollenberg S. *The Austro-German courts // Companion to Baroque Music*. University of California Press, 1998.
121. Zorzi E.G., Sperenzi M. *Teatro e spettacolo nella Firenze dei Medici: Modelli dei luoghi teatrali*. Firenze, 2001.

## Приложение 1. Иллюстрации



## 1. Владения австрийской ветви Габсбургов. 1282 -1918 гг.

■ – Австрийские герцогства, приобретенные в результате победы Рудольфа I Габсбурга над чешским королем Пржемыслом Отокар II 26 августа 1278 года и формально закрепленные на съезде князей в Аугсбурге в 1282 году.

■ – земли, присоединенные между 1282 и 1521 годами.

■ – земли, присоединенные в 1526 году в результате династического брака между Фердинандом I Габсбургом и Анной Ягеллонской.

■ – земли, входившие с состав империи между 1521 и 1650 годами.

■ – земли, присоединенные между 1650 и 1700 годами.

■ – земли, присоединенные между 1700 и 1801 годами.

■ – земли, входившие с состав империи между 1700 и 1801 годами.

■ – земли, входившие с состав империи после 1801 года.



## 2. Королева Европа. Себастьян Мюнстер. Базель, 1570 год.



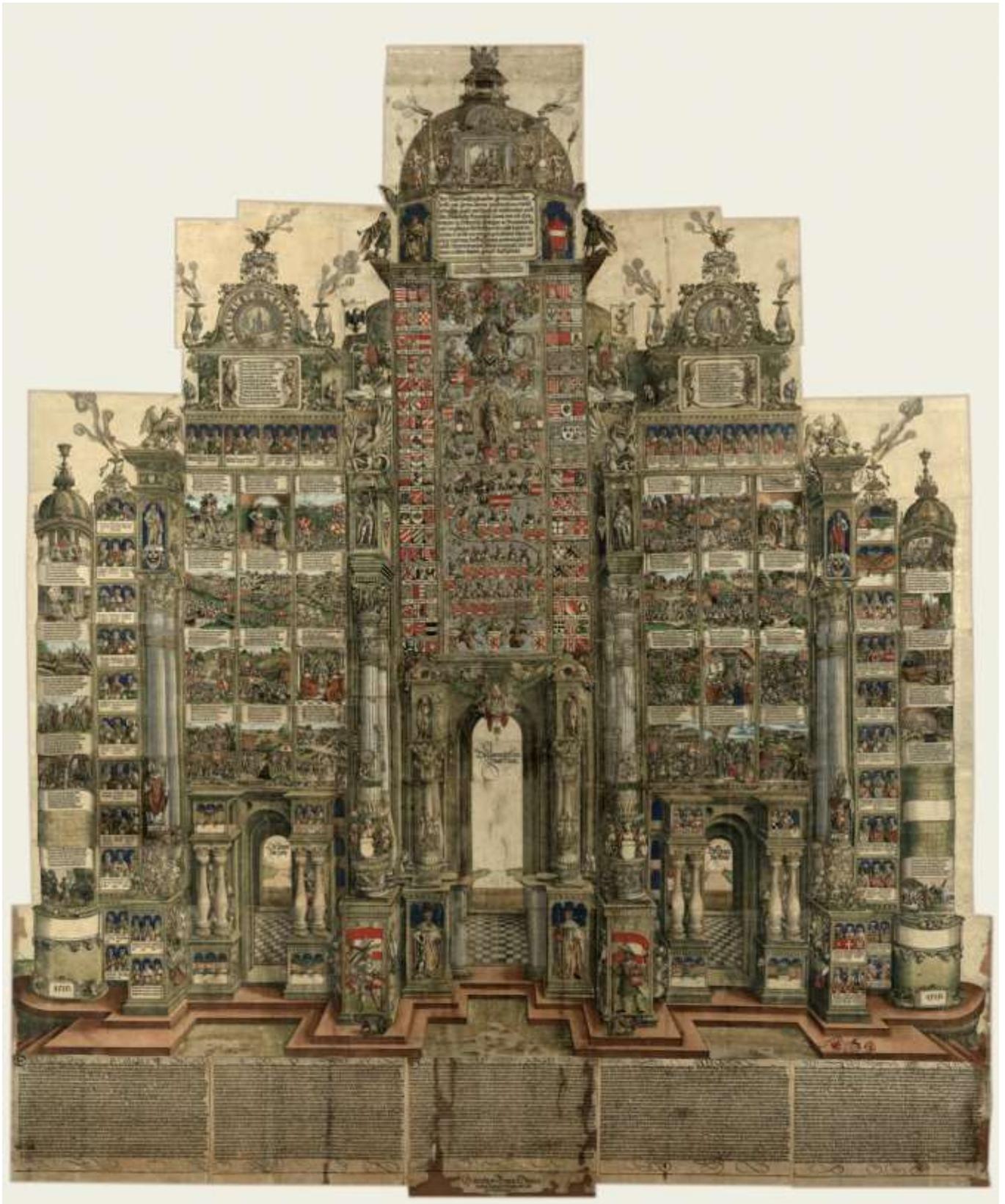
3. Лукас Кранах Старший. Портрет императора Фердинанда I. 1548. 20.7 × 14.7 см. Масло на доске. Шверинский государственный музей.



4. Герб императора Священной Римской империи из династии Габсбургов. Из гербовой книги Иоганна Сибмахера. Нюрнберг, 1605 год.



5. Альбрехт Дюрер. Эскиз к парадному портрету Максимилиана I. 1518. Уголь и пастель на бумаге. 38,1 x 31,9 см. Альбертина, Вена.



6. Альбрехт Дюрер, Ханс Спрингинклее и Вольф Траут. Триумфальная арка Максимилиана I. Гравюра. Первое (раскрашенное вручную) издание. 1517-1518. 295 × 357 см. Национальная галерея, Прага.



7. Альбрехт Альтдофер. Большая Венецианская война. Лист из «Триумфальной процессии Максимилиана I». Раскрашенная гравюра. Первое издание. 1526 год. Альбертина, Вена.



8. Альбрехт Альтдофер. Предки императора Максимилиана I. Лист из «Триумфальной процессии Максимилиана I». Раскрашенная гравюра. Первое издание. 1526 год. Альбертина, Вена.



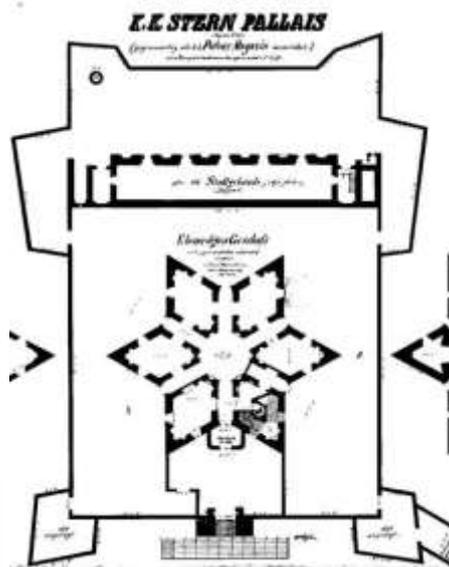
9. Альбрехт Альтдофер. Немецкие принцы. Лист из «Триумфальной процессии Максимилиана I». Раскрашенная гравюра. Первое издание. 1526 год. Альбертина, Вена.



10. Портрет эрцгерцога Фердинанда кисти Якоба Зейзенеггера. 1548. Холст, масло. 184,5 x 89 см. Музей истории искусств, Вена.



11. Йорис Хофнагель. Palatium imperatorum Pragaе quod vulgo Ratzin appellatur, Praga regni Bohemiae metropolis. Диптих, гравюра. Около 1591 года. В верхней части изображение Пражского Града, в нижней – общий вид на город.



12. Летний дворец «Звезда» в Праге. Современный вид, план существующего сооружения и собственноручный план Фердинанда Тирольского 1555 года из библиотеки замка в Инсбруке.



13. Бернардино Луини. Портрет Бьяджо Арчимбольдо.  
23,4 x 14,6 см. Британский музей, Лондон.



14, 15. Джузеппе Арчимбольдо (?). Портреты принцесс из семьи Габсбургов.  
Конец XVI века. Масло, доска. Музей истории искусства, Вена.



16. Джузеппе Арчимбольдо. Автопортрет. Около 1570 года.



17, 18. Джузеппе Арчимбольдо. Натуралистические зарисовки. Бумага, акварель, гуашь. Австрийская национальная библиотека, Вена.



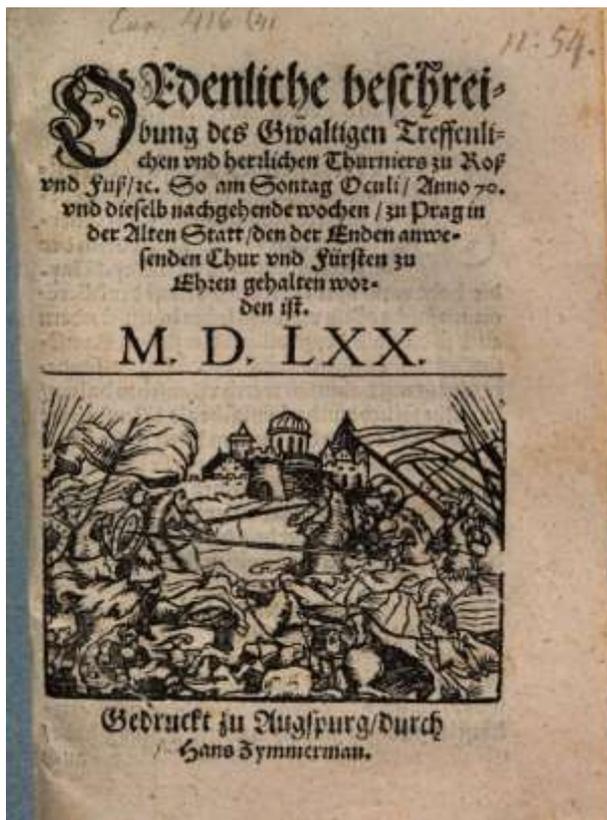
19-23. Джузеппе Арчимбольдо. Эскизы из «праздничной» папки. До 1585 года. Тушь, перо, отмывка. Галерея Уффици, Флоренция.



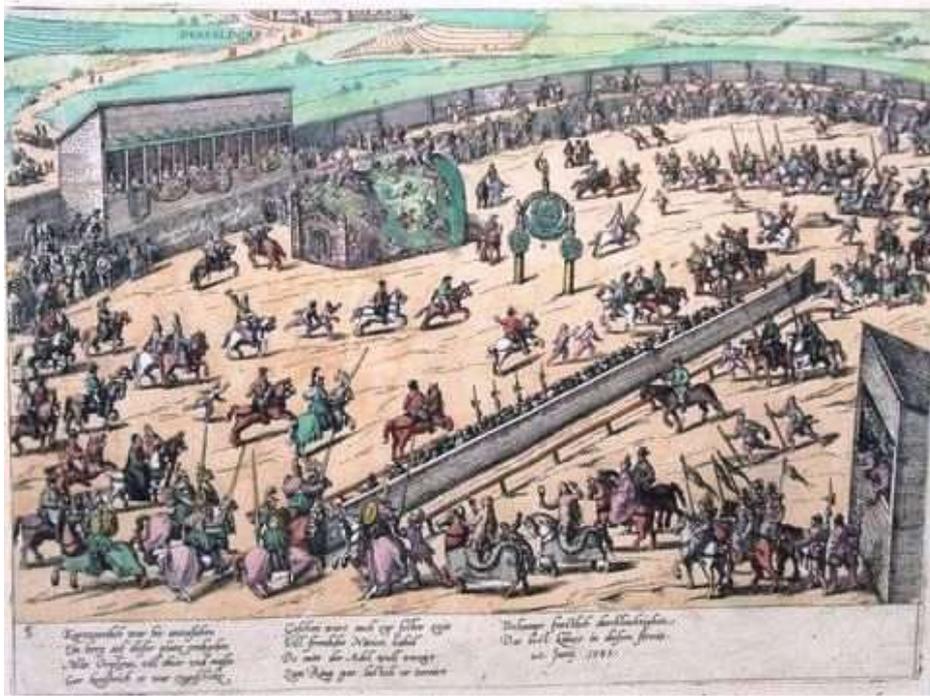
24. Джузеппе Арчимбольдо. Эскиз костюма Музыки. До 1585 года. Тушь, перо, отмывка. 30,3 x 20,4 см. Галерея Уффици, Флоренция.



25, 26, 27. Грамматика, Астрономия, Риторика. Эскизы Арчимбольдо к празднику в Вене 1571 года. ~ 30 x 20 см. Тушь, перо, отмывка. Галерея Уффици, Флоренция.



28. Титульный лист брошюры «Точное описание огромного собрания и великолепных турниров, пеших, конных и прочих, состоявшихся в третье воскресенье великого поста в год [15]70 и в последующую неделю в Праге в Старом городе, проведенных в честь присутствующих курфюрстов и князей». Аугсбург, 1570. Австрийская национальная библиотека. Вена.



29. Рингрёнен в июне 1585 года в Дюссельдорфе по случаю свадьбы Иоганна Вильгельма фон Юлих-Клеве-Берг. Гравюра Франца Хогенберга из брошюры с описанием праздника. Кёльн, 1587.



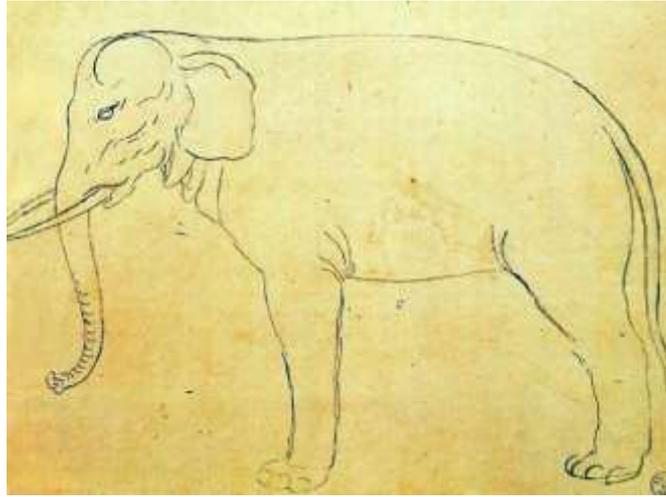
30. Процессия участников рингрёнен в феврале 1568 года в Мюнхене по случаю свадьбы Вильгельма Баварского. Гравюра Николауса Солиса из брошюры с описанием праздника. Мюнхен, 1568.



31. Джузеппе Арчимбольдо. Эскиз костюма для лошади, изображающей дракона. До 1585 года. 25 x 19 см. Бумага, перо, отмывка. Галерея Уффици, Флоренция.



32. Джузеппе Арчимбольдо. Цербер. До 1585 года. Бумага, перо, отмывка. 29 x 19 см. Галерея Уффици, Флоренция.



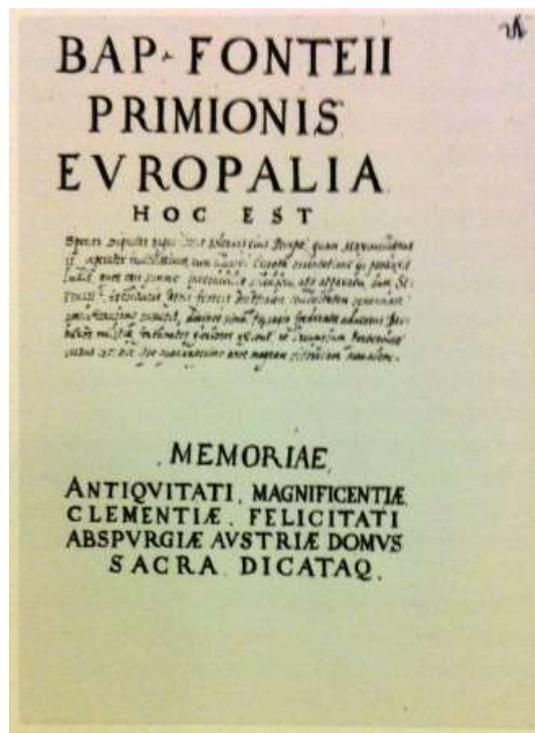
33. Джузеппе Арчимбольдо. Слон. До 1585 года. Бумага, перо, отмывка. 24 x 18,7 см. Галерея Уффици, Флоренция.



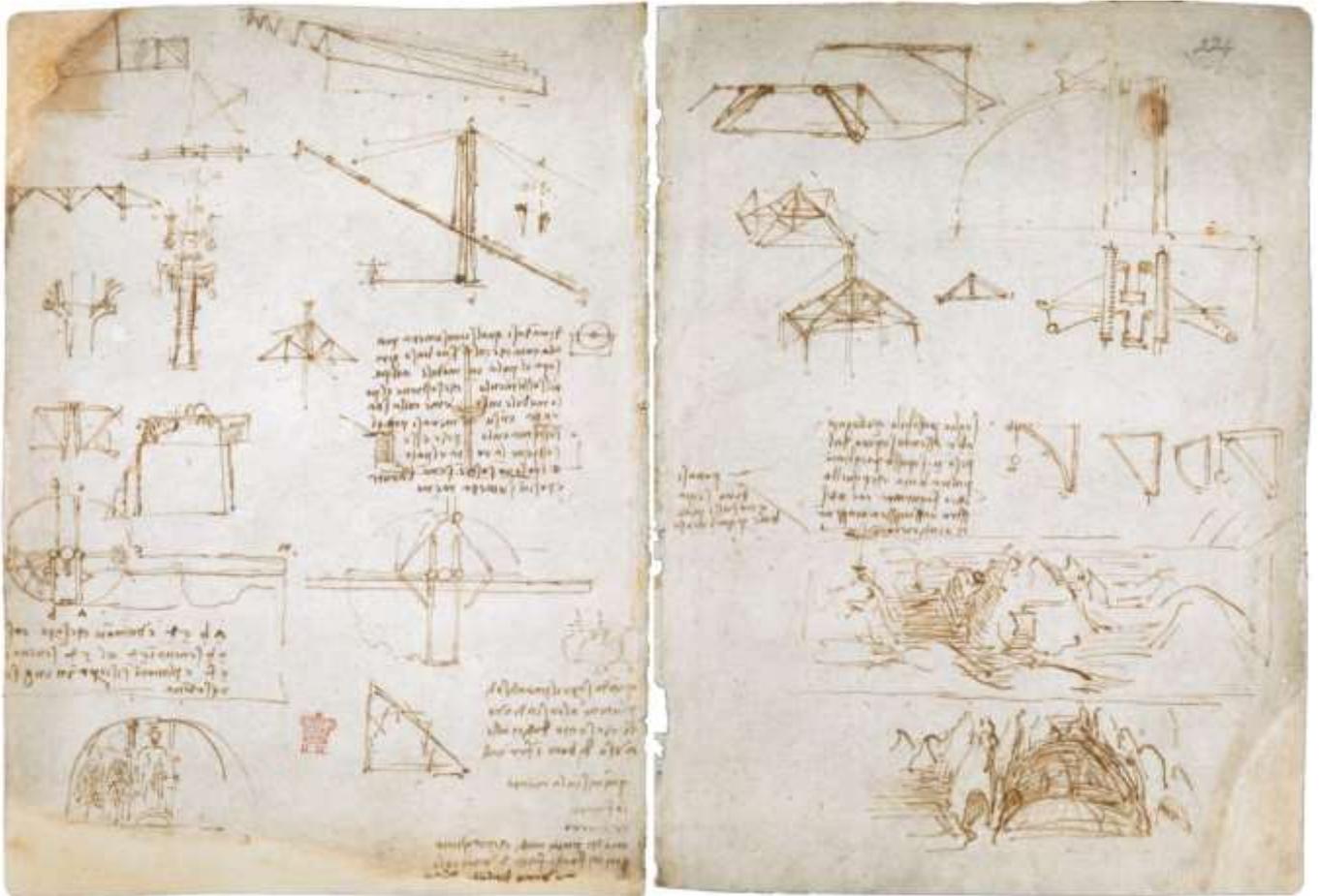
34. Страница с изображением сна Иакова из градуала Сиктуса Оттерсдорфа. В верхнем правом углу – рисунок слона с поясняющей подписью. Прага, 1570 год. Британская библиотека. Лондон.



35. Джузеппе Арчимбольдо. Автопортрет. 1587. Бумага, карандаш, тушь, перо, отмывка, акварель. 44,2 x 31,8 см. Палаццо Россо. Генуя.



36. Титульный лист манускрипта Europaliam. Австрийская национальная библиотека, Вена.



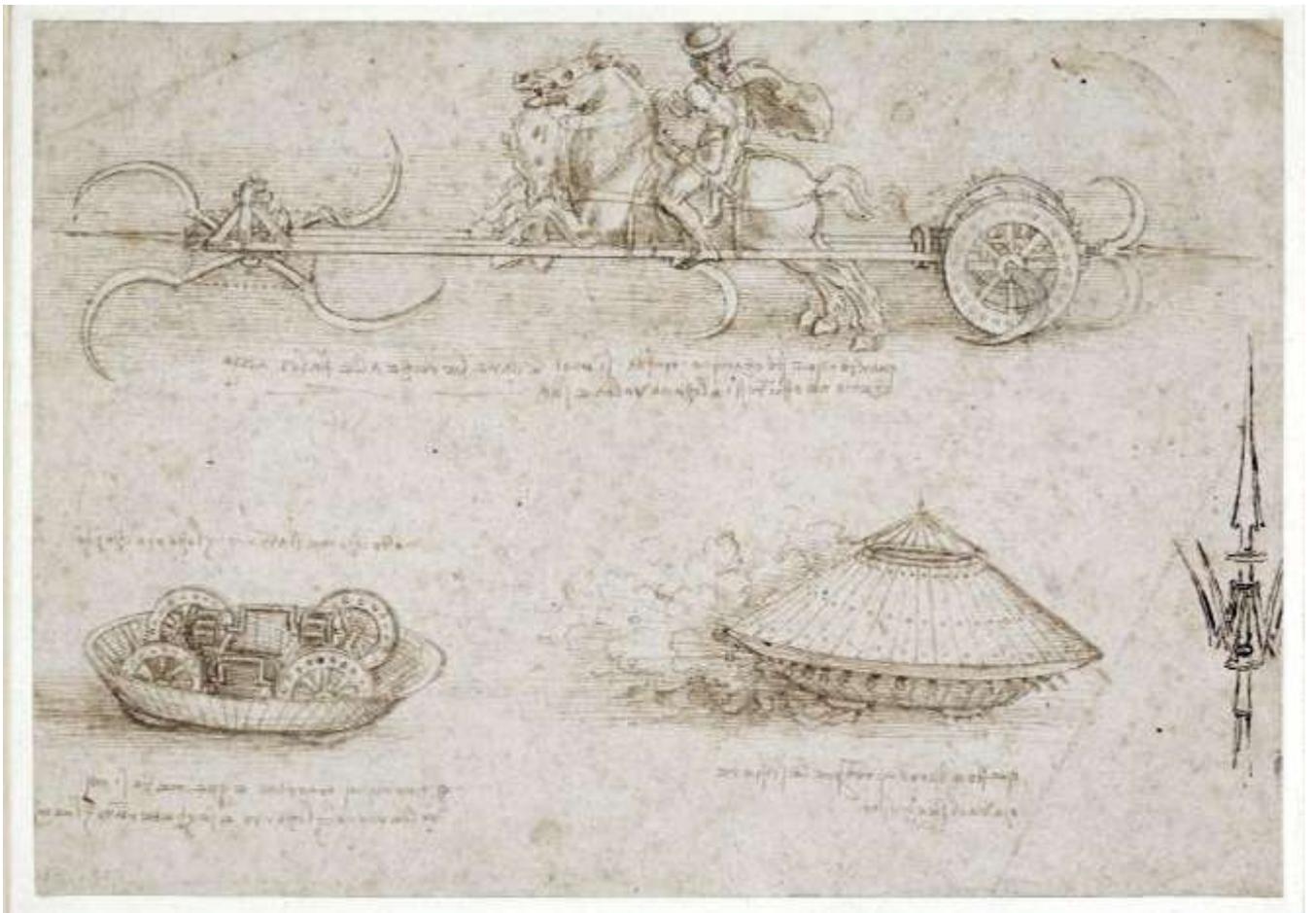
37. Леонардо да Винчи. Листы 224r и 231v кодекса Арундель. 1480-1518 гг. Британская библиотека. Лондон.



38. Модель, схематично демонстрирующая принцип устройства театральной конструкции в виде горы, изображенной на листах 224r и 231v кодекса Арундель. Модель создана в рамках проекта Leonardo 3 Museum.



39. Леонардо да Винчи. Фрагмент листа 224г кодекса Арундель. 1507-1513 гг. Тушь, перо. Британская библиотека. Лондон.



40. Леонардо да Винчи. Лист с изображением боевой колесницы и укрепленной машины. 1485-1488 гг. Тушь, перо. 17,3 x 24,5 см. Британский музей. Лондон.

**Kurze Beschreibung der Mascaraden sein Anno 1617. der Röm. Keyf. Majest. zu Prag**  
von tüchtigen Herren Standis Repräsentirt worden.



Nach dem ersten Herren Standspersonen an der Röm. Keyf. Majest. Hofe. Dreyer Zeit zu Prag / sich verhalten / da hinein einschleichen / ihrer Keyf. Majest. und ders. vielgeliebtesten Gemahlin zu aller Unterthänigsten Ehren und gefallen / uff bevorstehendes Josephs Fest dieses 1617. Jahres / eine gedachte dreytägige Kurweil anrichten:

Als haben wolgedachte Herren / vff nachfolgende Invention sich verglichen / das des Sonntags den 5. Februarij / demselben Jar in dem großem Saal daselbst eine Scena vffgerichtet / auch welcher nicht allein die Herois und Heroïnz / Item / die Poeten hervor treten / sondern auch künstliche Nebel / stumpe den Kunstreichen Hummen und Sternen gehen / Auch der Mercurius und Amor sich erszeigen sollten / Welches alles so wol allerhöchst gedachte Röm. Keyf. Majest. und Kaiserin / als die andere anwesende Fürsten / Grafen / Herren / etc. Insonderheit die Ambasciadores frembder Potentaten / Item / viel stattliches Frauenzimmer / und vornehm Personen / so viel deren eingelassen worden / mit nicht geringerer verwunderung angesehen / Dienlich / In dem sich endlich in der Höhe Mercurius / als zum Vorboten in seinem gewöhnlichen habit und mit dem caduceo sehen lassen / welcher ihren Majesteten die aller Unterthänigsten / auch andern anwesenden Herrn gebührende Reverentz / Salutation / und respective Vortrag in Italiänischen Rythmus gehalten / darauff schöne liebliche Liedere hervor geluchet / da man die Campos Elysius (Wie sie von den alten Poeten beschrieben worden /) mit aller ihrer Lust fröhlich und verlichet gesehen hat / in solchen nun sende die weiß Herois und Heroïnz / deren sechs auff der Rechten Seiten des Saals / Ninus A. und Semiramis B. Julius Caesar E. und Camilla. F. Cyrus I. und Tomiris K. vff der linken Seiten aber Arfaces C. und Zenobia D. Alexander Magnus G. und Penthesilea H. Orithomanus L. und Lybulla M. sitzend / mit ihren Keyser / und Königlichem Cronen / Sceptern und andern bedürftigen Ornat in allem Pomp gezieret gesehen worden / Den denen die 8. vornehmsten / Griechische und Lateinische Poeten / Je vier und vier Linus R. Orpheus Q. Homerus O. und Hesiodus. V. gegen über / Virgilius. P. Horatius. S. Catullus T. und Ovidius. X. vff Pöetisch mit forberträngen / und so / stien stattlich ihrer Profession nach gekleidet / gestanden.

Ferner ist der Chorus Musicorum / so nicht gesehen werden können / mit aller hand Instrumenten vffs lieblichste auffwendend gehört worden / Hernach hat Mercurius die Herois angerede / und nach dem er ihnen des Jovis befehl / deme sie nachkommen herent anzeig / ist er also bald verschwunden / Darauf eine herrliche Music erfolgt / Inmitten die Herois / Heroïnz und Poeten von ihrer Sitzplatz /

ausflachten / auff den vntern Tartsplatz in sonderbarer schöner Ordnung und Manier getreten / alda den Ballet oder Tantz anfangen.

Wol / welches beschicht / hat sich über ihnen ein klarer Himmel geöffnet / und Amor Y. darinnen sitzend erzeigt / welcher Amor viel schöne Rythmos zu erzeigen / während dem lob und Ehren beider ihrer Majesteten gerich alles auß Griechisch recitirt / und do er sein Lob beendet / haben die Herois den angebotnen Ballet auff künstlich zu tanz ansetzen lassen.

Nach dem nun angeregter Tantz / habet sich der mercklich / so wol / eben / eine besonder Satisfaction und gefallen getragen / sehr endschafft gewonnen / in Mercurius in dem Saal abermalen erschienen / welcher die Herois zusampt den Heroïnis wiederum an ihre Sitzplatz revocirt / darinnen die anwesende Poeten die Stück selig / sein dieser Eron Wehmb mit ihrem Carminibus zu haben Invocirt und anwesenden weichen in solte die gemelte Poeten in ihrer Dreyung des Königlich Wehmb lob und Ruhm an den Tag geben / Jedoch der Chorus darzwischen mit eingesammet.

Es ist auch die GLORIA DOMUS AUSTRIACÆ N. in einer vorerflichen / schönen / heißen Gestalt erschienen / welche Weis weiß unter der Poeten Hymnis gleichfalls ganz liebliche Dreyung gelungen / Wie dann auch die Poeten ein stumpe Symphonium oder Concertum angeleitet.

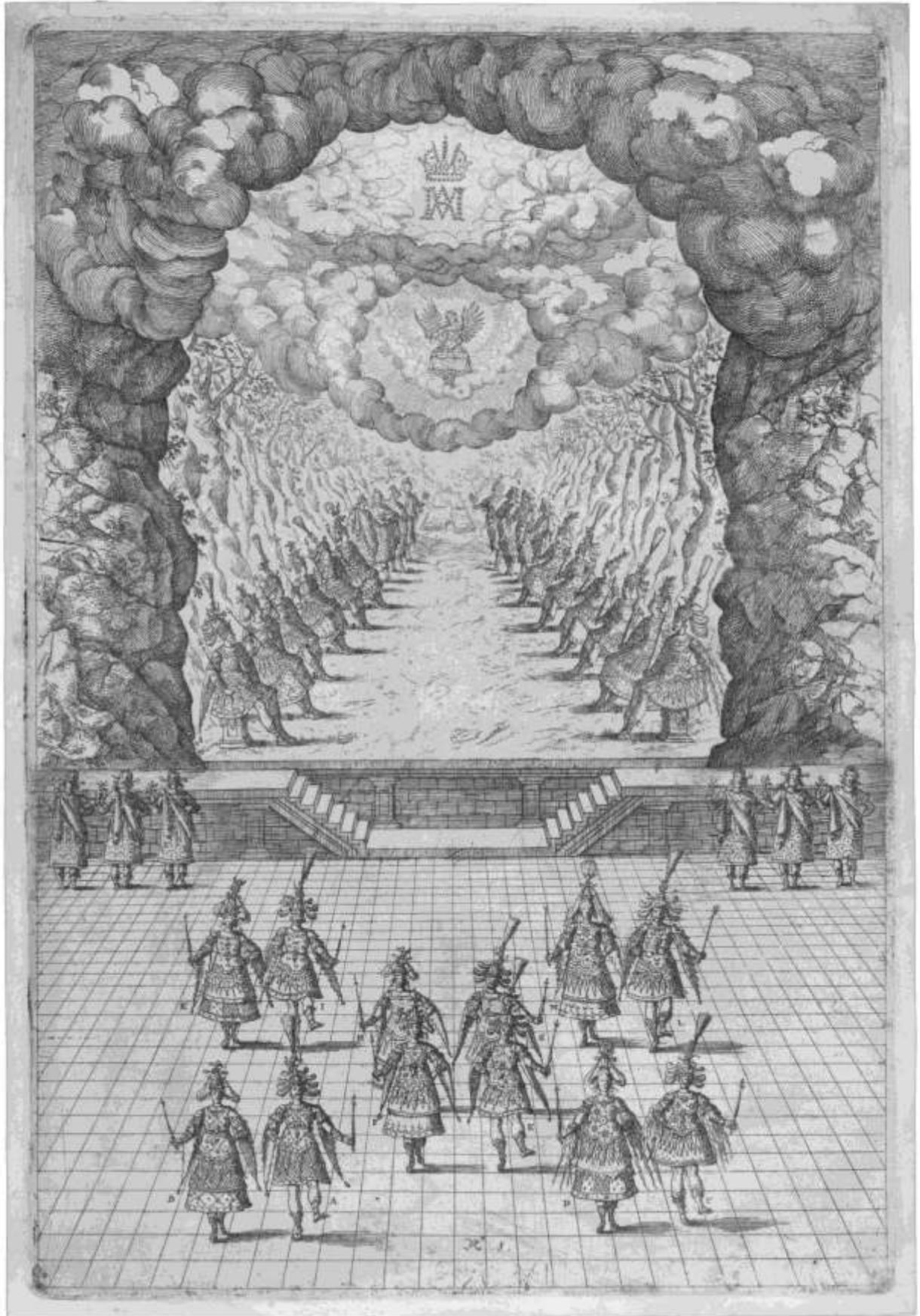
Endlich ist ein noch weit schöner und gar lieblicher Himmel in der Höhe gesehen worden / In welchem beider Majesteten Namens Initial Buchstaben / M. und A. mit hellleuchtenden Sternlein ineinander anhangend secht / auff das aller künstlich und schönst erschienen / darauff die Poeten ein Gesang angestelt / die GLORIA aber ihnen als jar antiphone geantwortet / welcher GLORIA letzten Keyserlich verlaure.

Costi eterni Saranno de lor Splendori,  
Indici gli occhi, & calamita i Cori,

Die ganze Musica zu fröhlicher Beschließung dieses herrlichen und fröhlichen Actus mit vollen Stimmen / und allen Instrumenten so zuvor unterschiedlichen gehört worden / ganz beweglich recitirt / und dergestalt wiederhelet / das der ganze Saal daren erschollen.

Folgenden Montags / als den 6. Februarij haben die Herois und Heroïnz nach der Quintana und Diana öffentlich geeromet / alda sie der gemeine Mann / wie sie die vorige Nacht dem Ballet auffgezogen kommen / auch sehen mögen.

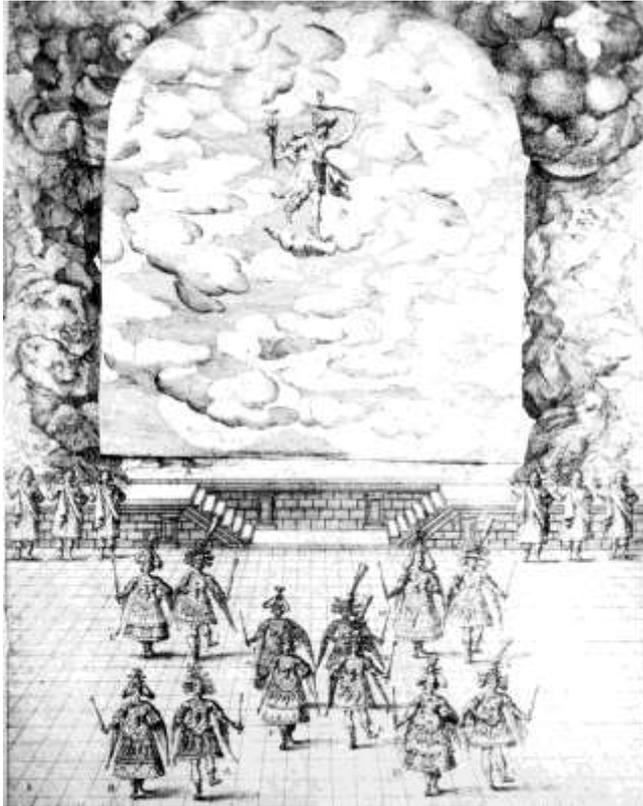
41. Краткое описание маскарада, состоявшегося в год 1617 [для] Римского Императорского Величества в Праге, представленного несколькими господами. 24,3 x 16,9 см. Музей Виктории и Альберта. Лондон.



42. Phasma Dionysiacum Pragense. Гравюра на меди. 27 x 39,2 см. Музей Виктории и Альберта. Лондон.



43. Подпись в нижней части гравюры Phasma Dionysiacum Pragense. 23,2 x 2,9 см. Музей Виктории и Альберта. Лондон.



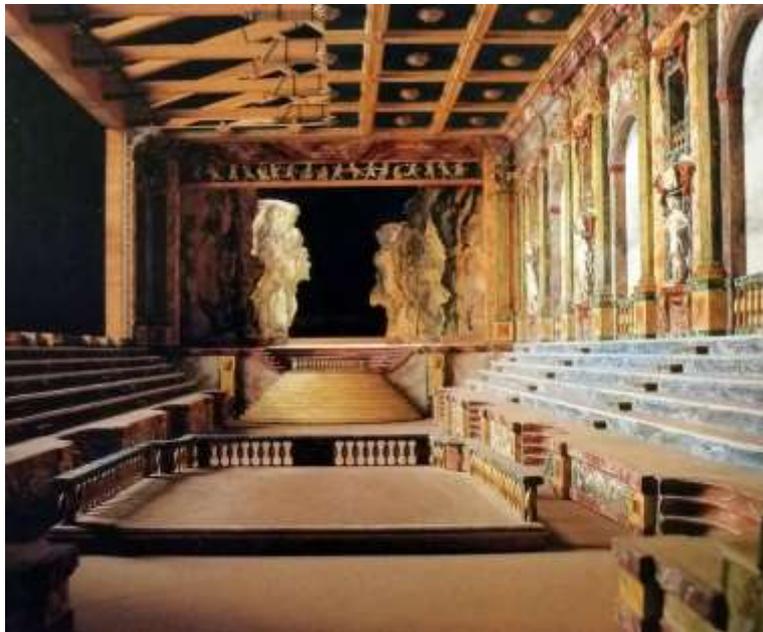
44. Phasma Dionysiacum Pragense. Вид гравюры вместе с накладным фрагментом с изображением Меркурия. Гравюра на меди. Немецкий театральный музей. Мюнхен.



45. Phasma Dionysiacum Pragense. Вид гравюры вместе с двумя круглыми накладными фрагментами: нижний с изображением Амура, верхний с изображением облаков. Гравюра на меди. Немецкий театральный музей. Мюнхен.



46. Старый сеймовый зал в Королевском дворце Пражского Града. Современный вид.



47. Лудовико Дзорцо и Чезаре Лизи. Макет реконструкции театра Медичи в Уффици.



48. «Заседание Верховного земского суда». Гравюра из книги *Pravá a zřízení zemská*. Прага, 1564.



49. Заседание Верховного земского суда в Праге при участии Рудольфа II в 1593 году. Начало XVII века. Холст, масло. 105 x 130 см. Национальный музей. Прага.



50. Андреа Палладио. Театр Олимпико в Виченце. 1580-1585.



51. Джованни Баттиста Алеотти. Театр Фарнезе в Парме. 1616-1618.

DI M. SEBASTIAN VERLIO

*tavola fustile, tagliati intorno, ben lineati & coloriti. Similmente qualche statue finte di marmo o di bronzo, si faranno di grosso cartone, o pur di tavola fustile, ben ombreggiate & tagliate intorno, poi si muoveranno alli suoi luoghi, ma siano talmente discosto, & lontane che gli spettatori non le possano vedere per fianco. In queste scene, benché alcuni hanno dipinto alcuni personaggi che rappresentano il suoo, come faria una femina ad un balcone, o dentro d'una porta, etiam qualche animale: questa cose non consiglio che si facciano, perché non hanno il moto & pure rappresentano il suoo: ma qualche persona che dorma a buon proposito, ovvero qualche cane, o altro animale che dorma, perché non hanno il moto. Ancora si possono accomodare qualche statue, o altre cose finte di marmo, o d'altra materia, o alcuna trovia, o favola dipinta sopra un muro, che in vederlo sempre si faccia cusi. Ma nel rappresentare cose vive, le quali habbino il moto: nell'effrenno di questo libro ne tratterò, & darò il modo come s'habbino a fare.*

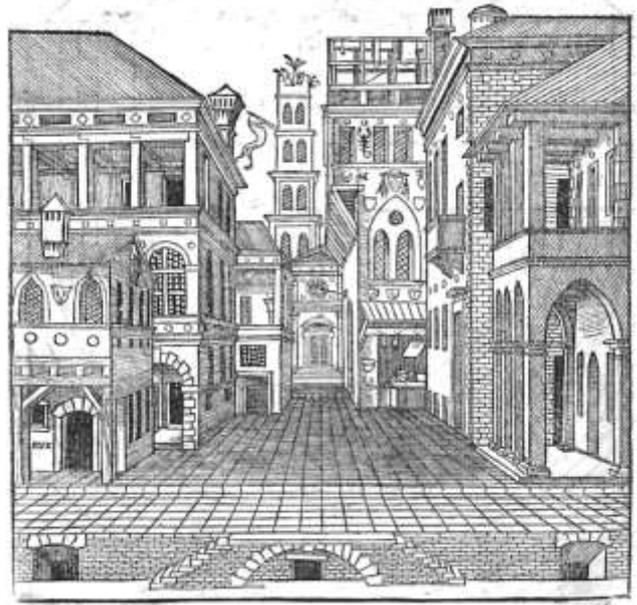
DI M. SEBASTIAN VERLIO

Della Scena Comica.

*Quanto alla disposizione de i Teatri, & delle Scene circa alla pianta io ne ho trattato qui a dietro: ora delle Scene in prospettiva ne tratterò particolarmente. & perché (come io dissi) le Scene si fanno di tre sorte, cioè la Comica per rappresentar comedie: la Tragica per le tragedie: & la Satirica per le Satire. questa prima sarà la Comica, i costumi della quale vogliono essere di personaggi privati, come faria di cittadini, avvocati, mercanti parafisti, & altre simili persone. Ma sopra il tutto che non si manchi la casa della raffiana, né sua scuola bolteria, et uno tempio si è molto necessario, per disporre li costumi sopra il piano detto suolo: io ne ho dato il modo già a dietro: si nel levare i costumi sopra i piani, come nella pianta delle scene, massime, come & dove si*

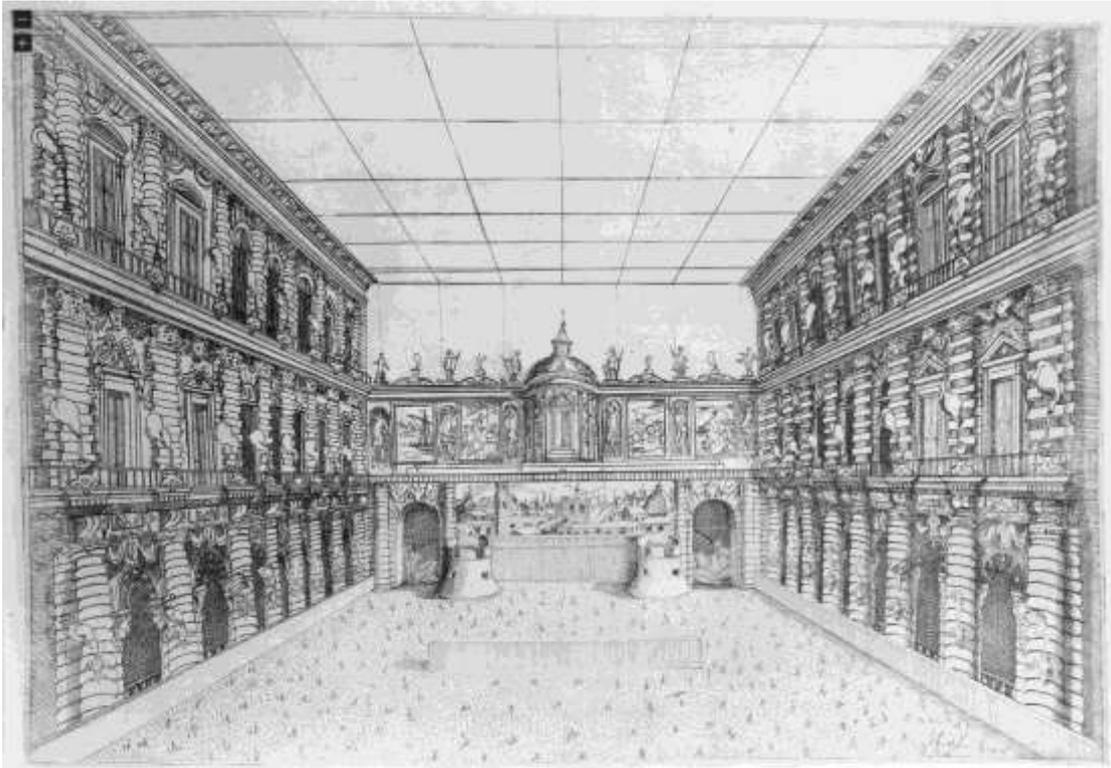


La



La

52, 53. Сцена для трагедии и сцена для комедии. Иллюстрации из второй части трактата Себастьяно Серлио «Перспектива».



54. Бернардо Буонталенти. Двор палаццо Питти с установкой для состязания. 1589. Гравюра. Музей Метрополитен. Нью-Йорк.



55. Бернардо Буонталенти. Сцена третьей интермедии спектакля «Паломница». 1589. Гравюра. Галерея Уффици. Флоренция.



56. Штефан Лохнер. Мадонна в саду. Триптих. 1445-1450. Доска, масло. Центральная часть 31,3 х 22,7 см, створки 30,6 х 10,3. Музей Вальрафа-Рихарца, Кельн.



57. Hortus Conclusus. Одна из 321 эмблемы Девы Марии, украшающих деревянный плафон церкви Хергисвальд около Люцерны, Швейцария. 1654 г.



58. Неизвестный фламандский художник. Сад наслаждений. Миниатюра из манускрипта «Роман о розе» Harley 4425. 1487-1495. Британская библиотека, Лондон.



59, 60. Театральные костюмы из замка Мелето, Тоскана. Середина XVIII века. Музей Виктории и Альберта. Лондон.



61. Анна Тирольская. Портрет кисти Франса Пурбуса Младшего. Около 1603 года. Холст, масло. 62,5 × 51 см. Музей истории искусств. Вена.



62. Phasma Dionysiacum Pragense. Гравюра на меди. 1617. Музей Виктории и Альберта. Лондон. Фрагмент.



63. Сандро Боттичелли. «Рождение Венеры». Темпера на холсте. 172,5 × 278,5 см. 1482-1486. Галерея Уффици, Флоренция. Фрагмент.



64. Сандро Боттичелли. «Весна». Темпера на доске. 203 × 314 см. 1482. Галерея Уффици, Флоренция. Фрагмент.



65. Сандро Боттичелли. «Рождение Венеры». Темпера на холсте. 172,5 × 278,5 см. 1482-1486. Галерея Уффици, Флоренция. Фрагмент



66. Жак Калло. Сцена первой интермедии спектакля «Освобождение Тиррена и Арнии, родоначальников Тосканы». 1617. Гравюра. 26,6 x 19,4 см. Галерея Уффици. Флоренция.



67. Phasma Dionysiacum Pragense. Накладной фрагмент с балетной фигурой в виде буквы «М». Гравюра на меди. 26,1 x 16,8 см. Музей Виктории и Альберта. Лондон.



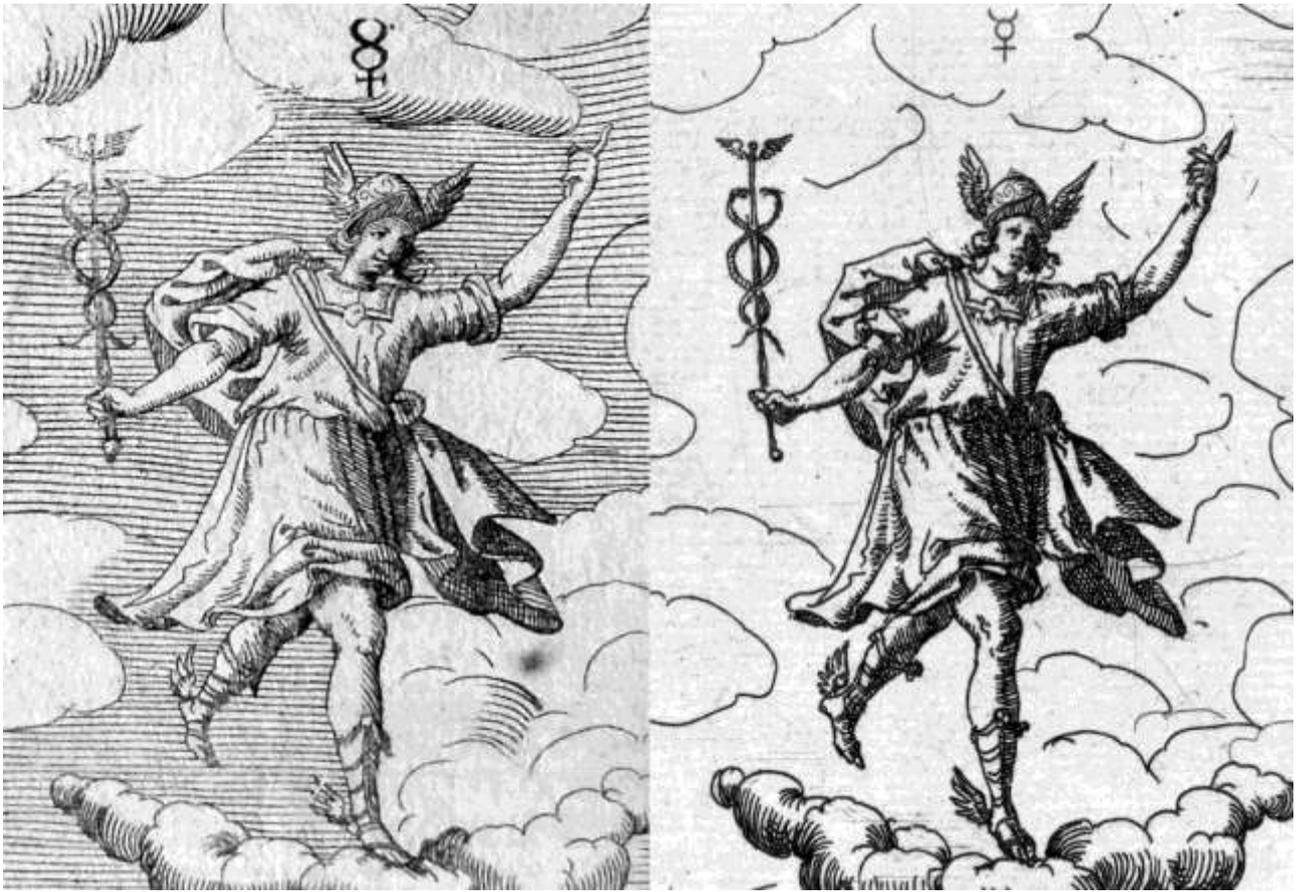
68. Phasma Dionysiacum Pragense. Накладной фрагмент с балетной фигурой в виде буквы «А». Гравюра на меди. 26,2 x 16,5 см. Музей Виктории и Альберта. Лондон.



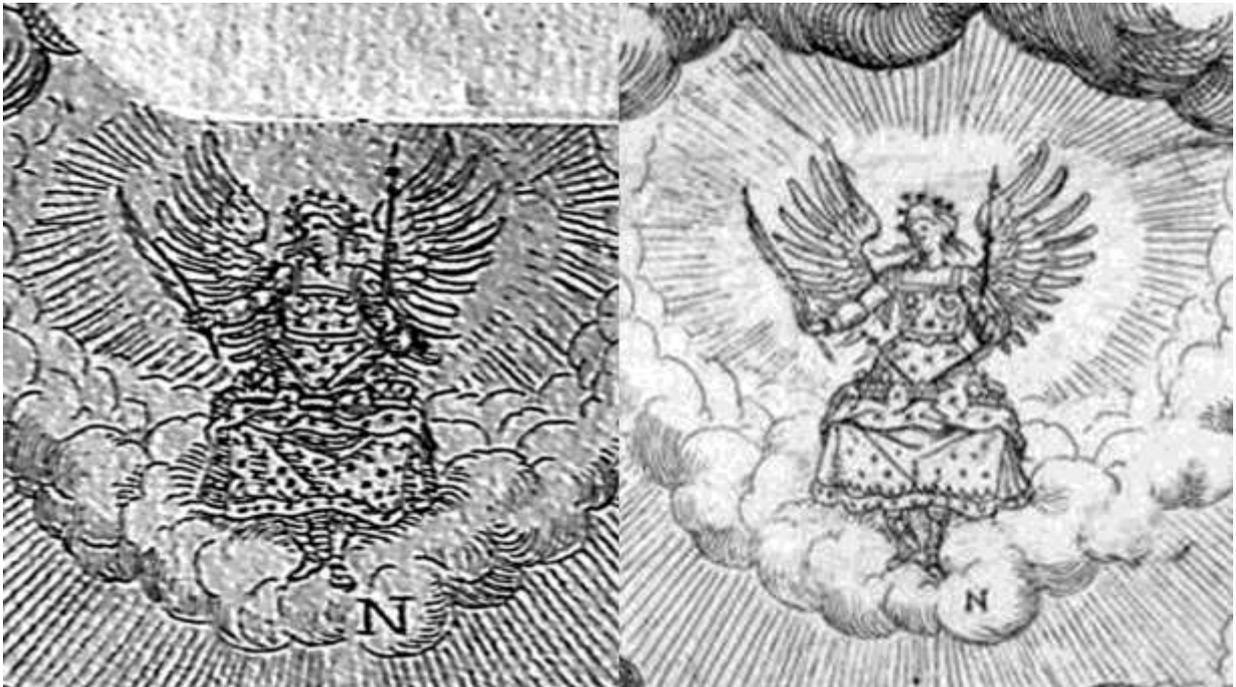
69. Phasma Dionysiacum Pragense. Фрагмент с изображением первой пары. Гравюра на меди. Немецкий театральный музей. Мюнхен.



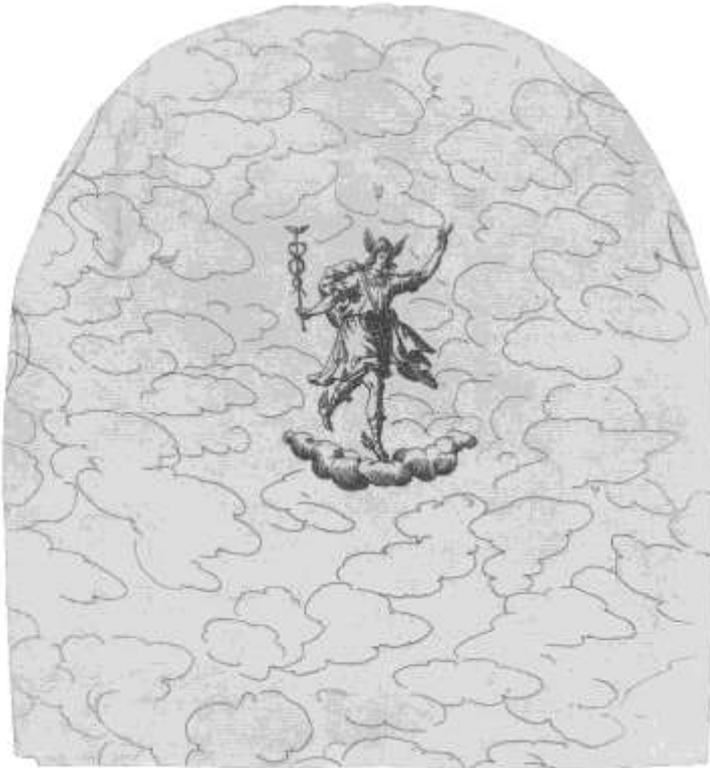
70. Phasma Dionysiacum Pragense. Фрагмент с изображением Амура. Гравюра на меди. Немецкий театральный музей. Мюнхен.



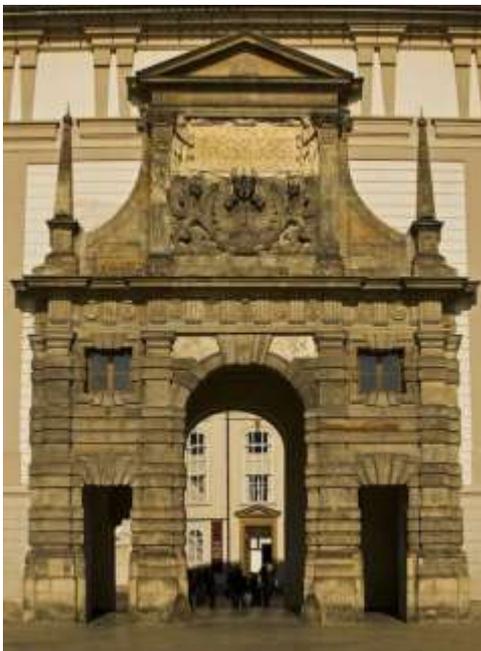
71,72. Phasma Dionysiacum Pragense. Фрагмент накладной части гравюры с изображением Меркурия на фоне облачного неба из Немецкого театрального музея в Мюнхене (слева) и Музея Виктории и Альберта в Лондоне (справа).



73,74. Phasma Dionysiacum Pragense. Фрагмент гравюры с изображением Глории из Немецкого театрального музея в Мюнхене (слева) и Музея Виктории и Альберта в Лондоне (справа).



75. *Phasma Dionysiacum Pragense*. Накладной фрагмент с занавесом в виде облачного неба и летящим на его фоне Меркурием. Гравюра на меди. 17 x 15,6 см. Музей Виктории и Альберта. Лондон.



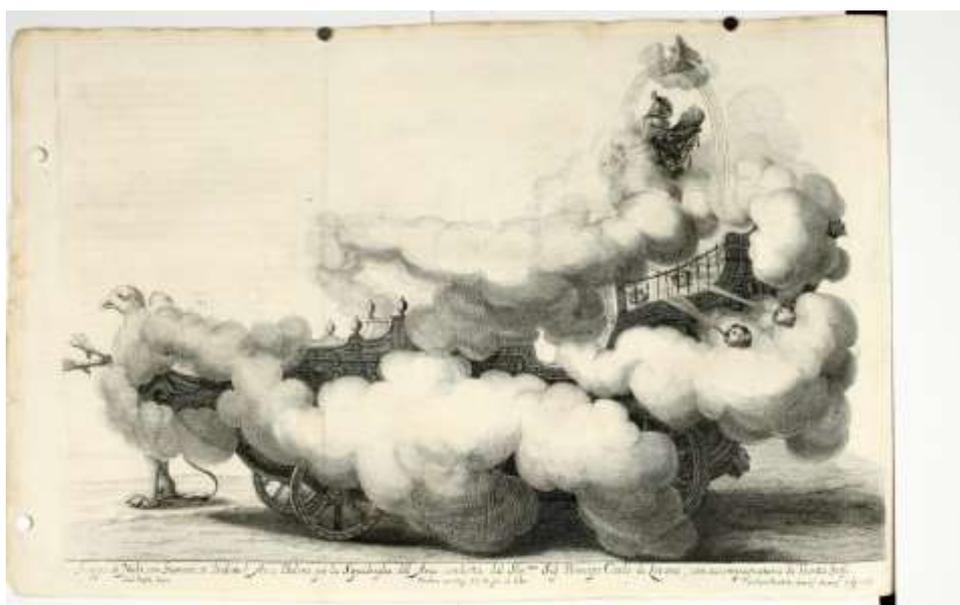
76. Джованни-Мария Филиппи. Матиасовы ворота в Пражском Граде. 1614. Прага.



77. Джованни-Мария Филиппи. Костел Вознесения панны Марии. 1615. Стара Болеслав.



78. Придворное театрализованное представление, праздничное шествие и конный балет в Хофбурге 24 января 1667 года. Раскрашенная гравюра. 46 x 70 см. Резчик Франц ван ден Стин по рисунку Николааса ван Гоя. 1667. Доротеум. Вена.



79. Воздух. Гравюра из брошюры «Противоборство Воздуха и Воды. Празднование на лошадях...». 1667.





82. Сады Берцинтии. Гравюра из брошюры «Противоборство воздуха и воды. Празднование на лошадях...». 1667.



83. Ян Томас Иперен. Гундакар граф Дитрихштайн в костюме для конного балета. 1667. Холст, масло. 60,5 x 49,5 см. Музей истории искусств. Вена.



84. Ян Томас Иперен. Леопольд I в костюме для конного балета. 1667. Холст, масло. 56 × 46 см. Частная коллекция. Варшава.



85. Храм Весты. Гравюра Матиаса Кюсселя по рисунку Лудовико Оттавио Бурначини к опере *Il Fuoco eterno custodito dalle Vestali*. 1674. 43,1 x 31 см.



86. Франц Гиффель. Общий вид зала придворного театра в Вене, во время премьеры оперы *Il rito d'oro*. Гравюра. 1668. Музей города Вены.



87. «Пасть преисподней». Гравюра Матиуса Кюсселя по рисунку Лудовико Оттавио Бурначини. 1666-1668. 24,9 x 42,2 см. Британский музей. Лондон.



88. «Пламенеющие небеса». Гравюра Матиуса Кюсселя по рисунку Лудовико Оттавио Бурначини. 1666-1668. 24,9 x 42,0 см. Британский музей. Лондон.



89. Алессандро Мауро. Главная сцена оперы Теофане. 1719. Тушь, перо, отмывка. Государственные художественные коллекции. Дрезден.



90. Титульный лист либретто оперы Costanza e Fortezza. Вена, 1723.



91. Джузеппе Галли-Бибиена. Иллюстрация из книги Луиджи Креспи «Жизнеописания художников из Болонии». 1769.



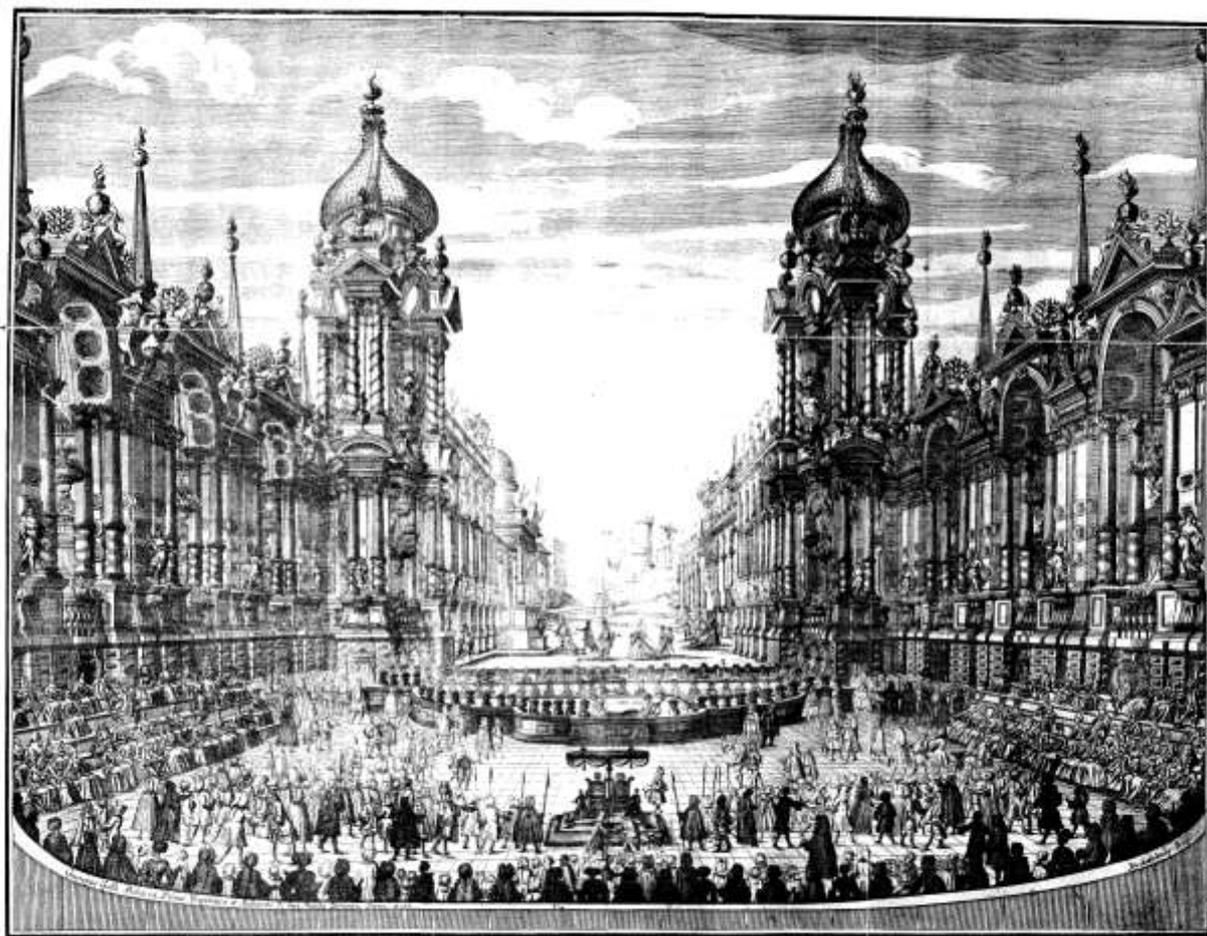
92. Вид на центральную часть зрительного зала театра в Байройте.



93. Гравюра из книги «Архитектура и перспектива». Galli Bibiena Giuseppe. *Architetture e prospettive*. Paris, 1740.

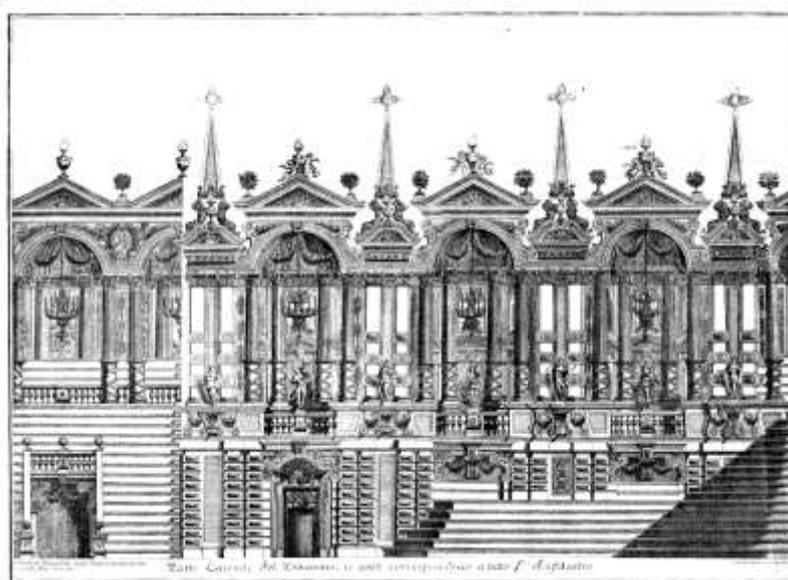


94. Гравюра из книги «Архитектура и перспектива». Galli Bibiena Giuseppe. *Architetture e prospettive*. Paris, 1740.



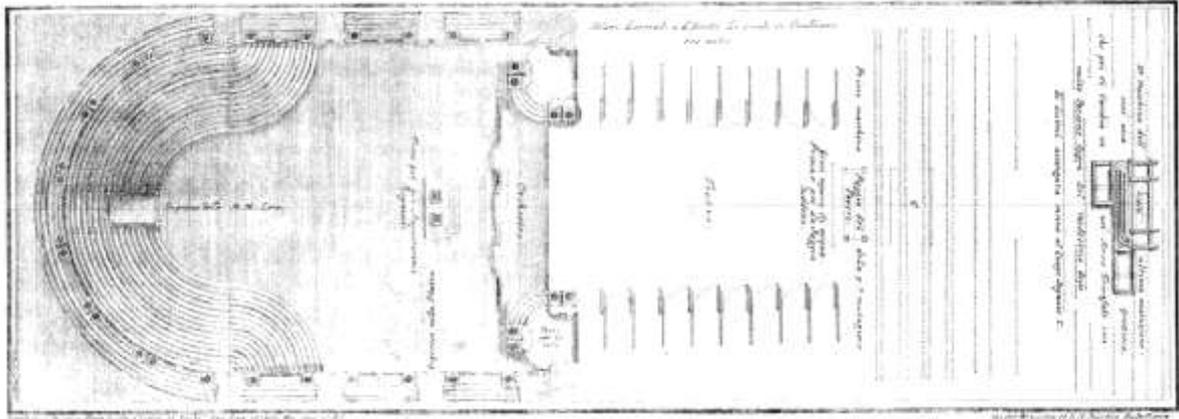
*Teatro e Fossato della festa teatrale intitolata COSTANZA e FORTEZZA rappresentata nel Reale Castello di Praga. L'anno MDCCXXIII*

95. Общий вид театра для оперы Costanza e Fortezza. Гравюра. 64 x 40 см. Резчики Антонин Биркхардт и Иоганн II ванн дер Брюгген по рисунку Джузеппе Галли-Бибиены. 1723 год. Прага, Национальная галерея.

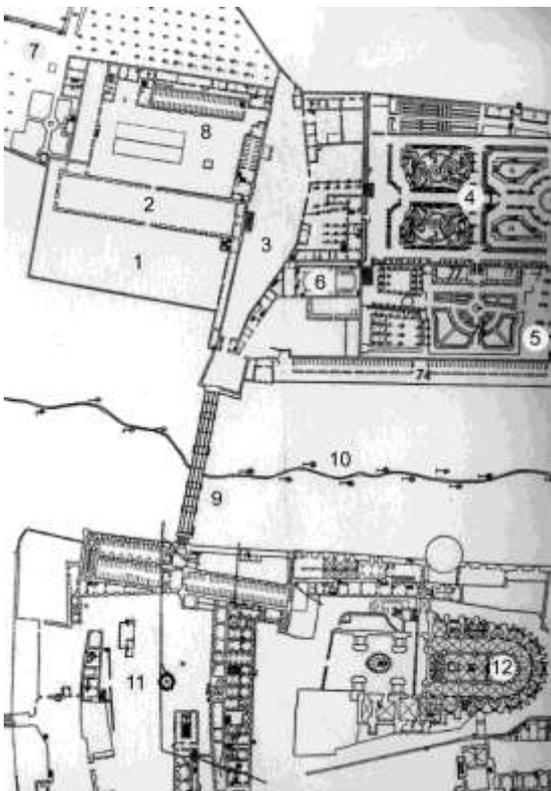


*Teatro Costanza e Fortezza, in una prospettiva di una f. d'apertura*

96. Вид внутренних стен театра для оперы Costanza e Fortezza. 57 x 42 см. Резчик Кристоф Дитель по рисунку Джузеппе Галли-Бибиены. 1723 год. Прага, Национальная галерея.



97. План театра для оперы Costanza e Fortezza. 54 x 19 см. Резчики Иоганн II ванн дер Брюгген и Иоганн Генрих Мартин по рисунку Джузеппе Галли-Бибиены. 1723 год. Прага, Национальная галерея.



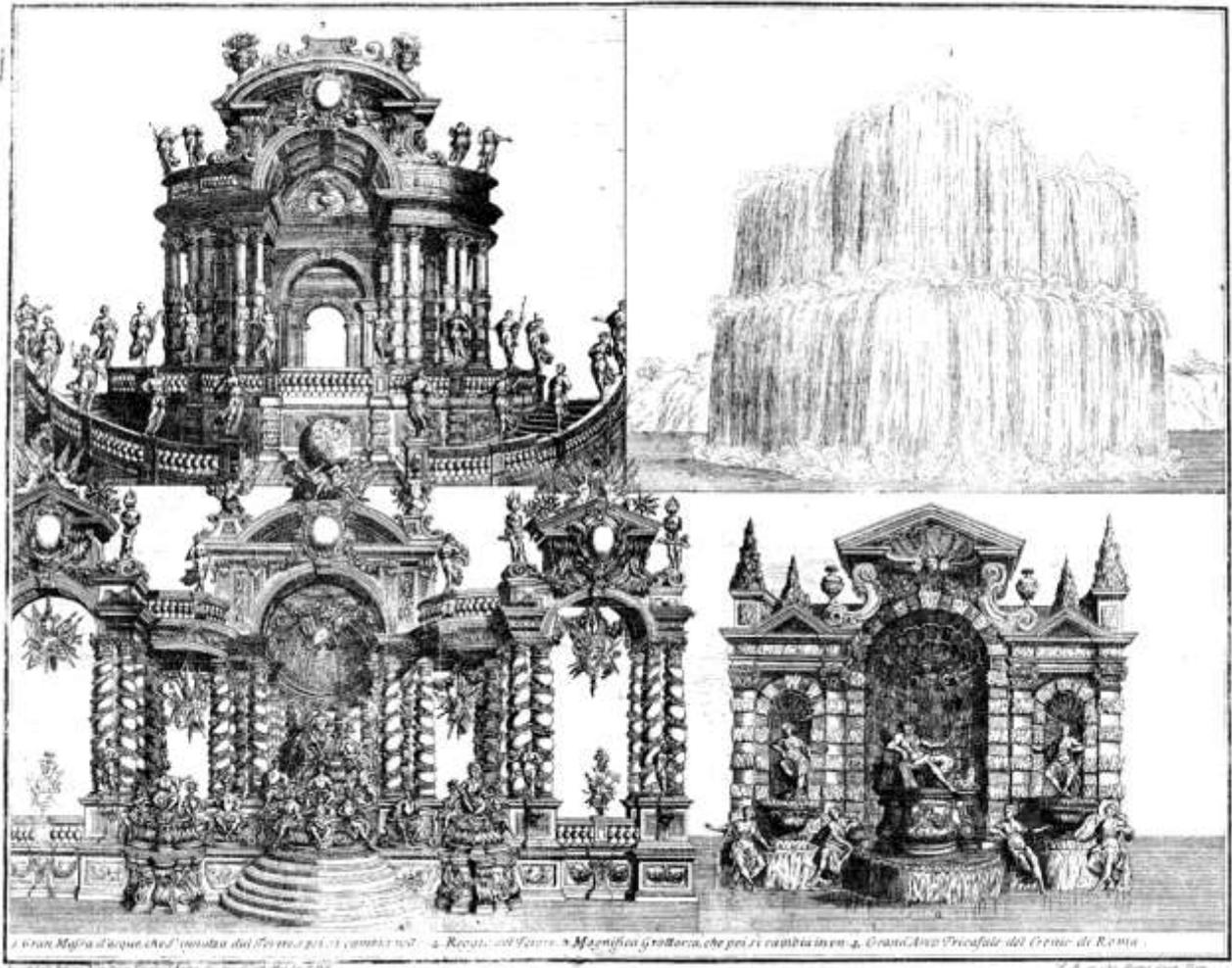
98. Фрагмент плана Пражского Града и окрестностей до 1755 года. 1. Летний конный манеж; 2. Зимний конный манеж; 3. Улица «У Прашного мосту»; 4. Королевские сады; 5. Оранжереи; 6. Театр Пражского Града (построен при Леопольде I); 7. Фазанья ферма Рудольфа II; 8. Конюшни; 9. Прашный мост; 10. Олений ров с ручьем Бруснице; 11. Пражский град; 12. Собор Святого Вита (к 1723 году возведена алтарная часть).



99. Конный комплекс около Пражского Града. Современный вид.



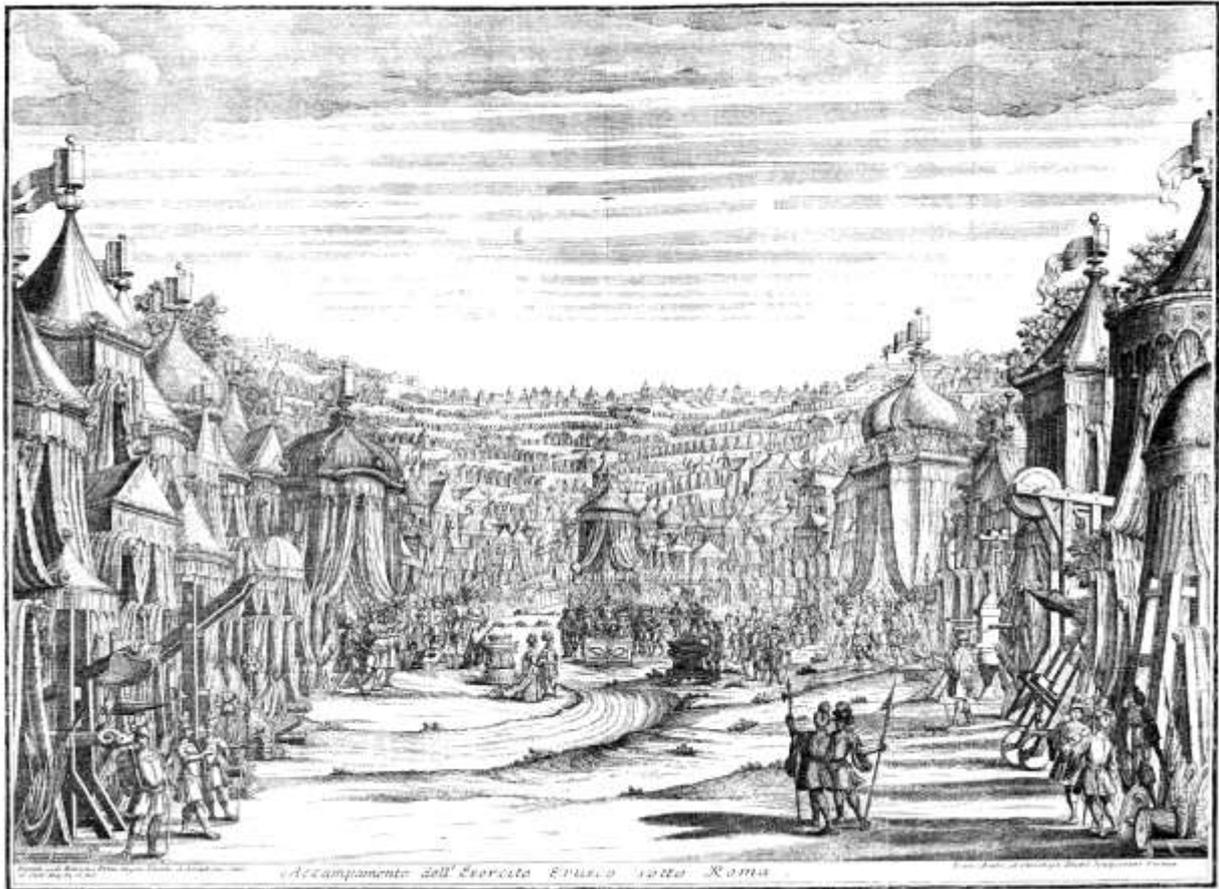
100. Схематичный план театра для оперы Costanza e Fortezza из письма графа фон Флемминга от 29 августа 1723 года. Пояснения из письма: а) сцена; б) оркестр; с) главный вход; d) лавки для послов и придворных министров; е) место для императора и императрицы, которые сидели в креслах, а над ними что-то по способу дамастового кармазинового балдахина, приоткрытого сверху; ф) лавки, из них передние были для придворных дам; г) амфитеатр; h) вход, которым император и императрица вошли со своим двором.



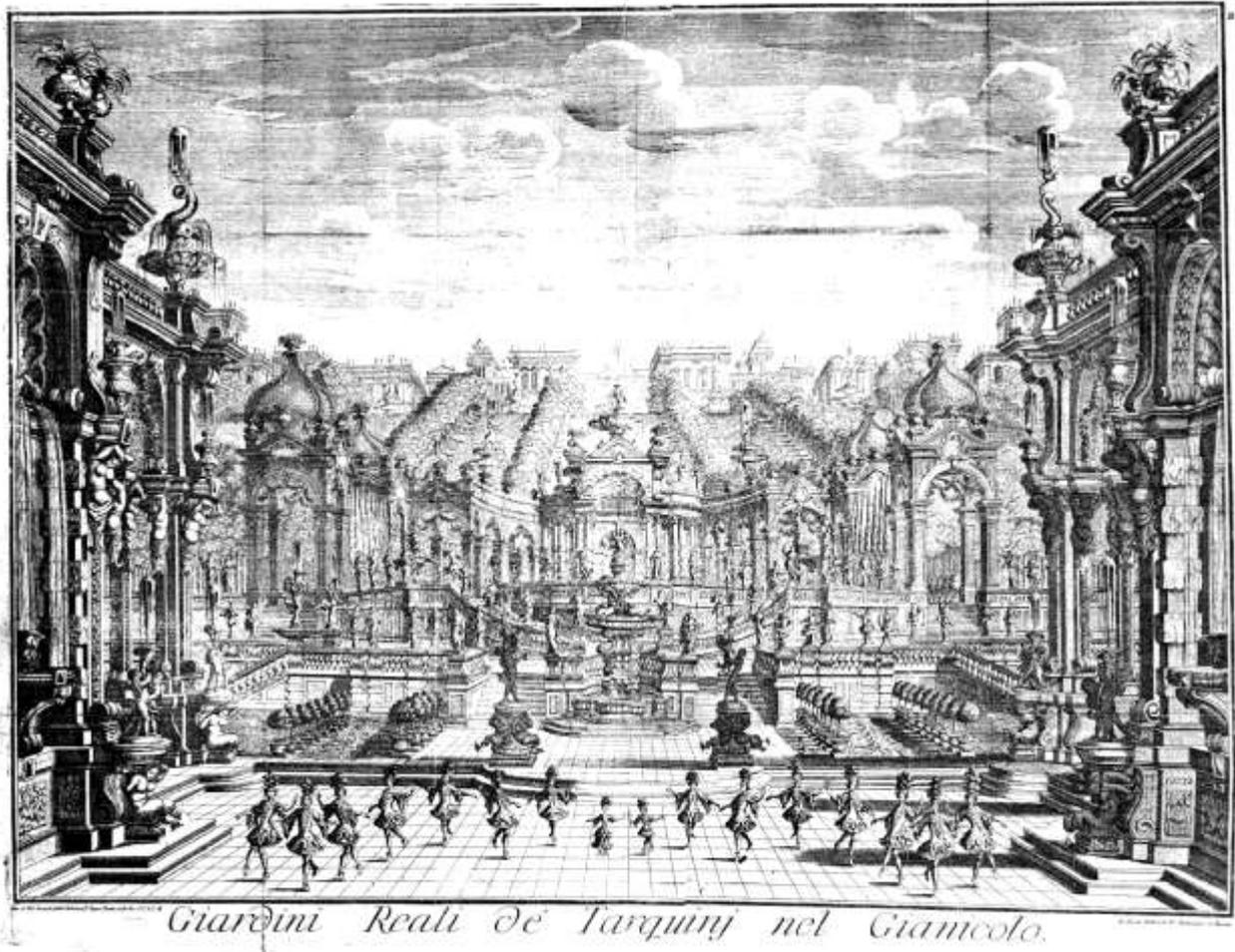
101. Машинерия спектакля Costanza e Fortezza. 58,8 x 47 см. Резчики Кристоф Дитель и Франц Амброс Дитель по рисунку Джузеппе Галли-Бибиены. 1723 год. Прага, Национальная галерея.



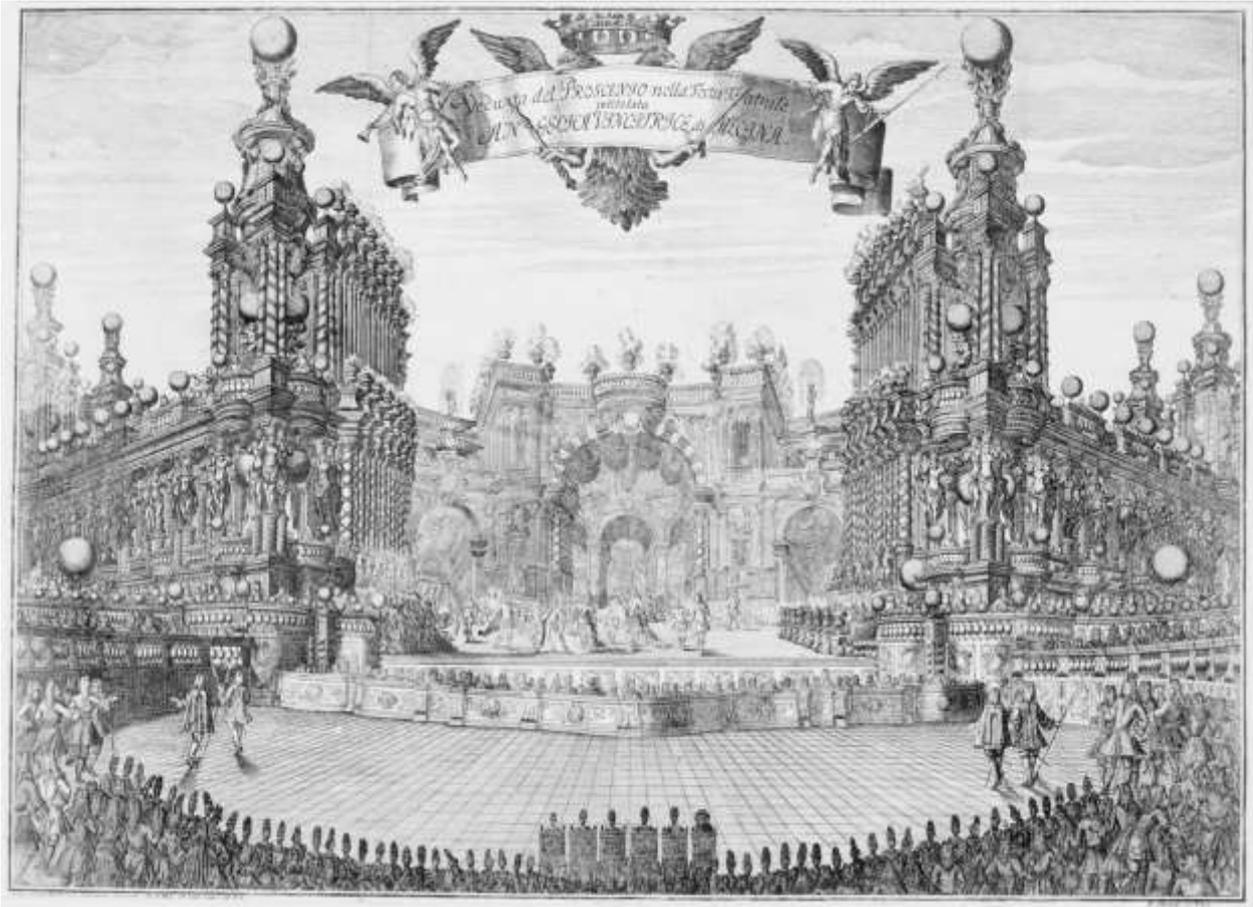
102. Декорации и сцена из первого действия оперы *Costanza e Fortezza*. 59 x 43,5 см. Резчики Иоганн II ванн дер Брюгген и Иоганн Генрих Мартин по рисунку Джузеппе Галли-Бибиены. 1723 год. Прага, Национальная галерея.



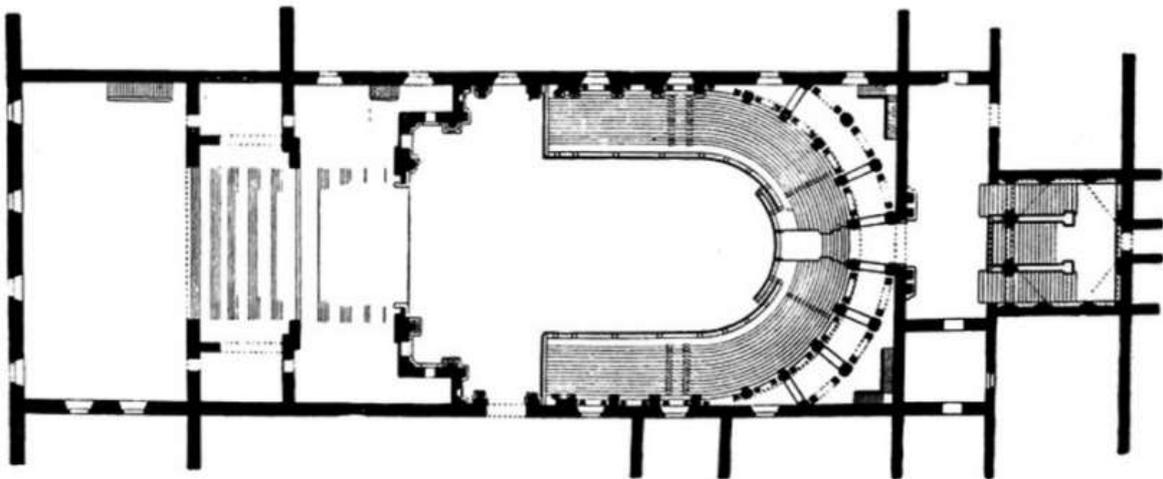
103. Декорации и сцена из второго действия оперы *Costanza e Fortezza*. 59 x 43,5 см. Резчики Франц Амброс Дитель и Кристоф Дитель по рисунку Джузеппе Галли-Бибиены. 1723 год. Прага, Национальная галерея.



104. Декорации и сцена из третьего действия оперы *Costanza e Fortezza*. 59 x 48 см. Резчики Иоганн Якоб Лидл и Якоб Вильгельм Хекенауер по рисунку Джузеппе Галли-Бибиены. 1723 год. Прага, Национальная галерея.



105. Декорации и сцена из первого действия оперы *Angelica Vincitrice d'Alcina*. 35.7 x 48.4 см. Резчик Франц Амброс Дитель по рисунку Джузеппе Галли-Бибиены. 1716 год. Нью-Йорк, Метрополитен музей.



106. Джованни-Баттиста Алеотти. Театр Фарнезе в Парме. 1617-1619. План.



107. Винченцо Скамоцци. Театр в Саббьонете. 1588-1590 гг. Вид на зрительный зал.



108. Лудовико Оттавио Бурначини. Палаточный лагерь. Гравюра к опере *Il romo d'oro*. 1668 год.



109. Джузеппе Галли-Бибиена. Эскиз декорации. До 1740 года.



110. Джузеппе Галли-Бибиена. Эскиз декорации. До 1740 года.

## Приложение 2. Первоисточники

**1. Придворный историк Рожемберков Вацлав Бржезань о торжествах в честь свадьбы Ярослава из Коловрат и дочери Унгнада фон Вайсенволф<sup>320</sup> в Пльзни в 1555 году.**

Текст цитируется по: Pánek J. Václav Březan. Životy posledních Rožmberků. Praha, 1985.

...сразу после ужина начался маскарад, в маскараде участвовали восемь особ. Четыре из них были наряжены как богини, на лицах их были маски, волосы длинные, желтые, на голове – венцы зеленые из самшита, а юбки из тафты, белые, при этом рукава из кожи желтые и штаны тоже желтые, и каждая держала в правой руке стрелы белые, а в левой – округлую мишень посеребренную, а другие четыре были в шляпах из телячьей кожи и тоже в масках и с самшитовыми венками и наряжены были подобно водяным демонам. Куртки у них были желтые, так скроенные, чтобы [видны] были короткие штаны из телячьей кожи с шерстью и зеленые чулки на ногах, и свечи в руках несли приготовленные, чтобы свет был, чтобы как поведут рукой кверху, огонь из них появлялся. И шли вместе богини по правой стороне, а водяные демоны по левой, танцем фрязским шли; когда поравнялись с фрейлинами, сделали поклон, дальше шли только четыре богини и принесли невесте *munšanc*<sup>321</sup>, во второй раз шли к панне Лукшанце, тоже *munšanc* принесли, потом отошли к пани из Вальдштейна; и потом шли те четыре водяных демона и принесли панне

<sup>320</sup> Ганс фон Унгнад (1493-1564) – дворянин, габсбургский придворный, известен как основатель института южнославянской Библии, который базировался в его замке Аманденхоф около Ураха и был создан для публикации протестантских книг, переведенных на южнославянские языки, для чего в замке построили «на словенском, хорватском и на кириллице пресс».

<sup>321</sup> Значение слова *munšanc* остается неясным, Йиржи Гильмера полагал, что это балетная фигура, возможно, разновидность реверанса; Петр Павелец и Павел Славко высказывали предположение, что это подарок.

Филиппине *munšanc*, а те четыре богини остановились. И когда с *munšanc* было закончено шли с паннами танцевать. Потом водяные демоны и богини сами танцы фрязские танцевали... четыре богини были: эрцгерцог [Фердинанд], пан Ярослав Смиржицкий, пан Зайц, пан Прошковский.

## **2. Торжественный въезд императора Фердинанда I в Прагу 8 ноября 1558 года.**

Текст цитируется по: Tomek W.W. Dějepis města Prahy. Díl.XII. Praha, 1901. Вацлав Томек, в свою очередь, основывается на брошюре LE SOLENNI POMPE, ISUPERBI, ET GLORIOSI APPARATI, I TRIONFI, I FUOCHI, ET GLI..., изданной в Праге в 1559 году.

Осенней порой... собирался император в дорогу в Чехию... и 8 ноября доехал до Праги.

Сразу по прибытии его приветствовали представители всех сословий. Эрцгерцог Фердинанд собрал в Праге к его приезду огромное количество дворян и рыцарей, даже на памяти не было, чтобы в Прагу съезжалось столько народа. Вместе с ними выехал эрцгерцог навстречу отцу далеко за Вышеград, где ждал его появления. Здесь были четыре тысячи всадников из дворянских дружин – самой многочисленной была дружина Адама из Штернберка, наивысшего гофместера, руководил ею Павел Корка из Коркини, который оставил нам интереснейшие заметки о своем времени. Были здесь и пражане с членами городского магистрата во главе, а также множество людей из других королевских городов, было среди них несколько тысяч пешего люда, была колонна из восемнадцати вооруженных знаменосцев, колонна солдат с ружьями в том же обмундировании и колонна старшин в доспехах и с копьями. Императора, как только он появился, прежде всех встретил эрцгерцог Фердинанд, также он приветствовал младшего брата эрцгерцога Карла, который прибыл вместе с отцом. Фердинанд представил им по отдельности все группы

встречающих, дворяне спешили с лошадями, чтобы отдать честь императору. Также он представил пражан, пришедших нарядной толпой.

Чтобы войти в Прагу все колонны двинулись из поля за Вышеградом вдоль стены Нового города к Коньским воротам. На перекрестке у Птаково, у дороги на Вршовице, императора ждали представители духовенства страны вместе с профессорами Пражского университета во главе с администратором Яном Колинским, который в тот год был избран также ректором. Он произнес в честь императора приветственную речь, а когда все вошли в Коньские ворота, девять хоров учеников начали по очереди петь под музыку прославляющие стихи. В городе они разделились и пели на разных улицах, по которым продвигалась процессия, а десятый хор кантор поставил на Сеновазнем рынке. Как только император прошел через Коньские ворота, над его головой появился балдахин, который несли принцы, пока процессия шла вдоль Коньского рынка к улице Святого Йинржиха и дальше по ней. Здесь стояли вдоль пути несколько сотен отроков, их приветствие императору было произнесено с небольшого холма на развилке улиц около Ангельского сада. Через Сеновазную площадь процессия шла дальше, к Прашным воротам, через которые въехал император в Старый город, где повсюду стояли ожидавшие его толпы. На Старомнестском рынке встречали его панны<sup>322</sup>, так же как и отроки, поставленные в два ряда около ратуши.

Особенно тщательно к приветствию нового императора подготовились иезуиты. Вся выходящая на улицу сторона их коллегии у Святого Климента была увешена полотнищами дорогой ткани, на которых были разные изображения и стихи. Были тут имперский орел и чешский лев, и знаки других императорских земель, а когда процессия поравнялась с Климентинумом, вперед вышел юноша в костюме ангела и после краткого приветствия запел «Слава Величеству». Появились аллегорические фигуры Мира и Справедливости, которые вели за собой бога войны Марса, размахивающего окровавленной рукой, но связанного

---

<sup>322</sup> Молодые незамужние девушки.

сзади на сто узлов. Император, эрцгерцоги и их провожатые с интересом следили за сценой, но в тот момент, когда конь императора, встревоженный натуральностью красок, взыграл, зрители тронулись дальше.

Когда император подъехал к Пражскому мосту, стояли тут представители еврейского города, жители которого в прошлом году из Праги были изгнаны в большом количестве, и пели и приветствовали императора в своем духе. На мосту было множество вооруженных людей, когда процессия пересекала реку, они устроили оглушительную стрельбу, а со стен Града были пущены огромные огненные шары. На Малой Стране, на рынке было предоставлено место вдовам, они стояли около школы, где теперь находится наместнический дом. Их было несколько сотен, и в соответствии со своим положением они также приветствовали императора. Отсюда дорога Острожницкой улицей вела прямо к башне Града у костела Святого Бенедикта. Там, около костела и ратуши города Градчаны с большим почтением собрались для приветствия старосты всех трех пражских городов. Там же на Градчанском рынке была построена Триумфальная арка, украшенная различными надписями и аллегорическими фигурами, представлявшими императоров Карла V, Максимилиана [I] и прародителя рода габсбургского Рудольфа. Как только император там появился, навстречу ему вышло духовенство Пражского костела, канонники и прочие во главе с настоятелем Йиндржихом Скрибонем, который был главным администратором принимающей стороны. На голове у него была епископская митра, в руке золотой крест с мощами, и он шел так под балдахином. Когда они встретились, император спешился, то же сделали эрцгерцоги и все дворяне, император поцеловал крест, после чего настоятель приветствовал его речью на латинском языке, в которой поблагодарил за прибытие. Затем они вместе под балдахином отправились к Граду под звуки труб, барабанов и пение «*Veni creator spiritus*»<sup>323</sup>. Все башни Града и три друг за другом, идущие от Градчан, все стены Града до собора Святого Вита были украшены полотнищами,

---

<sup>323</sup> «Приди, Дух животворящий» (лат.), католический гимн.

с разными изображениями и стихами на латыни, прославляющими императора и его достоинства. Как только император вошел в собор, запели «Тебя бога хвалим», и там император был у вечерни с эрцгерцогами и со всеми встречавшими, от дворян до городских обывателей – в третьем часу пополуночи (примерно в половине восьмого по нынешнему исчислению).

### **3. Фрагмент с описанием трехдневного придворного празднования масленицы в Праге в 1617 году из восьмого тома труда «Анналы Фердинанда II» графа Франца Кристофа Кевенхюллера.**

Текст цитируется по: Khevenhueller F.Ch. Annales Ferdinandi. Bd. 8. Leipzig, 1723.

В день 5 февраля [1617 года] при дворе в Государственном зале, где был сооружен величественный *театр*<sup>324</sup>, который можно долго описывать, помимо прочего появилась в облаках достойная восхищения певица и лютнистка из дам на службе при императорском дворе и превосходно пела, после чего начался танец и *маскарад* кавалеров. Кавалеры эти были: Вильгельм Славата (который весь этот праздник оплатил), фон Тальберг, Макс фон Дитрихштейн, фон Шерхаузен, Шапилис, Георг Дитмаер фон Лозенштейн, граф фон Арк, Генрих фон Коловрат, Фердинанд фон Нами, Георг Ахац фон Лозенштейн, Владислау и фон Брандис, на следующий день вышеназванные господа единым *отрядом*<sup>325</sup> приняли участие в рингрэннен против другого *отряда* из шестнадцати кавалеров, возглавляемого высшим камергером Леонардом Хельфридом фон Меггау, все они были в полном рыцарском вооружении. Макс фон Траутманштроф императорский верховный гофмейстер, Карл фон Тона и граф Франц Кристоф Кевенхюллер оставались среди зрителей рядом с Его Величеством.

<sup>324</sup> Все иностранные слова выделены в тексте курсивом.

<sup>325</sup> В оригинале использовано слово *труппа*.

7-го числа оба их Величества направились в Большой зал, где выразили благодарность Георгу Кристофу фон Лозенштейну<sup>326</sup>, Вильгельму Славате, *Верке* фон Нами, Марену, графу фон Дитрихштейну, и графу фон Арку<sup>327</sup>, Эрцгерцог Максимилиан, узнав от его брата императора Матиаса, что Ее Величество хочет видеть эрцгерцога Фердинанда в Праге, немедленно послал курьера с посланием, [чтобы] тот оставил все дела и без промедления отправился в Прагу...

#### **4. Описание представления *Phasma Dionysiacum* из брошюры, хранящейся в Вюртембергской государственной библиотеки в Штутгарте.**

Автор выражает благодарность профессору Масарикова университета в Брно Милошу Щедроню за любезно предоставленный текст оригинала. Слова либретто в переводе опущены.

Краткое сообщение о балете, состоявшемся перед их Милостями императором и императрицей 5 февраля 1617 года.

Когда некоторые из первых дворян двора его императорской Милости хотели послужить его Величеству и императрице и доставить им приятное времяпровождение посредством проведения балета с новшествами, при этом дворе никогда ранее невиданными, единодушно все сошлись на том, чтобы это увеселение было устроено таким образом, каким здесь будет далее кратко описано.

Для удобства их Величеств, а также потому, что это место наилучшим образом соответствовало задуманному, был выбран зал, обыкновенно в нем собираются чешские сословия, где весьма искусно построили прелестную сцену

---

<sup>326</sup> Здесь у Кевенхюллера ошибка: братьев фон Лозенштейн звали: одного Георг Ахац, другого Георг Дитмар.

<sup>327</sup> Кевенхюллер называет графа д'Арко «граф фон Арк» - без гласной на конце, поэтому в переводе этого отрывка мы склоняем его фамилию.

таким образом, чтобы она не только отвечала новшествам, которые на ней должны были быть представлены, но и для того, чтобы глаза зрителей, захваченные столь великолепным зрелищем сразу по вступлении в зал, приготовили их внимание для этого огромнейшего впечатления. Сцена занимала всю ширину зала и приблизительно треть его глубины, а в высоту доставала до верха сводов. Остальное пространство было разделено так: напротив сцены у стены располагались троны его и ее величеств, и там же близко было место для эрцгерцога Максимилиана и рядом по обе стороны, как в театре, были устроены два поднимающихся ряда, для спокойствия зрителей поставленные один на другой. С правой стороны сидели по порядку в соответствии с их званием и титулом паны и дамы двора и королевства, по стороне левой, в креслах для них приготовленных, посланники монархов, а потом на верхнем и нижнем ярусах министры, чиновники, рыцари и прочие дворяне, которые там присутствовали. Пространство посредине при этом оставалось свободным, как того требовало готовящееся представление. Можно было видеть сценическую перспективу, которая была устроена следующим образом: почти целиком она была заполнена огромным облаком за исключением фигурных утесов с пещерами и водопадами, устроенными как фонтан и другими способами, и все это как с одной, так и с другой сторон. В центре перспективы, перед облаком была прекрасная балюстрада и ряд постаментов, а по сторонам от них – лестницы на небольшой подиум, выступающий из сцены, а с него подобным же образом лестницы вели на пол зала.

Когда наступил час начинать балет, их Величества переместились в упомянутый зал и любезно заняли свои троны, и все были на своих местах, и немедленно зазвучала чудесная гармония разных музыкальных инструментов, и одновременно для услаждения ушей и глаз зрителей от огромного облака отделилось маленькое облачко, на котором был Меркурий, одетый насколько богато, настолько и красиво в то одеяние, в котором его обычно описывают, с кадуцеем в руке, и, очутившись с облаком в нужном месте, откуда должен был как бы полететь, тут он так быстро, что взгляд не поспевал, перелетел по воздуху

на тот малый подиум, огляделся вокруг, словно его окружал театр, и начал петь следующие вирши под звуки клавесина, альта и лютни, которые сопровождали его голос, а на инструментах играли за сценой, и их нельзя было увидеть.

Меркурий: 57 строк

При последних словах пения Меркурия огромное облако исчезло, и можно было видеть открытую сцену, восхитительно освещенную огромным множеством огней, которые были мастерски размещены в разных ее частях, и свет от них был настолько ярок, что присутствующие не видели один другого. Появились Елисейские во всей их красоте и благодати, что были описаны знаменитыми поэтами, а в них по одной и другой стороне те наизнаменитейшие Герои, властелины мира и прекраснейшие и знатнейшие королевы сидели на постаментах, якобы из белейшего мрамора тончайшей работы и украшенных золотыми масками и другими рельефами. Это были Нин и Семирамида, Юлий Цезарь и Камилла, Кир и Томирис в правом ряду, а в левом Артаксеркс и Зенобия, Александр Великий и Пентасилия, Оттоман и Либуше. Эти персоны по парам, один монарх и одна королева, были одеты в невероятно роскошные и достойные одеяния, ими же, благодаря необычности и искусству, с которым они были изготовлены, зрители любовались с жадностью и не могли налюбоваться. Их форма была разнообразной, не говоря уже об изобретательности и стиле, цветах и вышивках, воротниках и перчатках, королевских и императорских коронах, а кроме того каждый среди украшений костюма имел символы, которые означали их монархии, а также золотые жезлы в руках. Но все эти сложности одеяний отвечали одно другому и общей концепции замысла, а также благодаря подобию этих одеяний составляли все вместе чудесный и наиприятнейший вид для глаз. По направлению к заднику сцены расположились Поэты – по четыре с каждой ее стороны. Они представляли первых и известнейших античных поэтов из Греции и Рима: Орфея, Лина, Гомера и Гесиода, Вергилия, Горация, Каттула и Овидия, облаченные в античные одеяния и украшенные гирляндами; все это было сделано нарядно, из шелка и золота. И поскольку невозможно описать пером великолепие этих одеяний, в конце этого повествования будет помещено

показательное изображение, а также перспектива сцены и изображения Божеств, которые там находились.

Как только облако исчезло, и Меркурий вышел на Елисейские поля, за сценой хор в сопровождении музыкальных инструментов запел следующие строки:

Хор: 6 строк

Когда хор закончил, Меркурий обратился к героям, которые по его знаку встали, и повел для них следующий рассказ:

Меркурий: 25 строк

Окончив свое выступление и повествование, он немедленно исчез со сцены и с глаз присутствующих, а когда Герои снова сели, все услышали нежную симфонию, когда же она доиграла, тот же хор запел такие строки:

Хор: 4 строки

После хора тенор и сопрано, один за другим, а затем оба вместе сделали следующее сравнение Елисейских полей с Небесами.

Сопрано: 5 строк

Тенор: 7 строк

Сопрано: 3 строки

Тенор: 3 строки

Сопрано: 3 строки

Тенор: 3 строки

Сопрано и тенор вместе: 5 строк

По окончании этого выступления тот же хор с оркестром повторил те же строки, что пел перед тем:

Хор: 4 строки

После того, как были с невероятной любезностью исполнены выше приведенные строки, ранее упомянутые Герои и Поэты (Поэты шли впереди Героев в точном порядке) спустились по ступенькам на пол зала, оставленный свободным для балета, когда же они построились в позицию для вступления, Орфей вместе с остальными поэтами пропел такие стихи:

Орфей, и поэты: вступление 7 строк

Во время этого пения герои исполнили в такт слов и в том же темпе свое вступление, и внезапно все услышали и увидели гром и молнию, во время которых посередине светлого и ясного неба, которое перекрывало всю сцену, можно было видеть опускающегося на облаке Амура с завязанными глазами; у него были колчан и лук, и, мягко опустившись на сцену, он запел, как обычно в сопровождении музыки, следующие стихи, предварявшие балет:

Амур: 78 строк

По окончании арии Амура, Герои исполнили с великолепным изяществом приготовленный балет, который по своей новизне и способу устройства, по богатству и торжественности костюмов, и по прочим его особенностям, которые я оставляю воображению того, кто читает эти строки, доставил полное удовольствие и произвел огромное впечатление не только на их Величества, но и на всех присутствующих. По окончании балета Герои танцевали с дамами, которые присутствовали здесь в качестве зрителей. Когда же все танцы были окончены, Меркурий пропел следующие стихи, чтобы позвать Героев на их места.

Меркурий: 21 строка

После стихов Меркурия Орфей призвал Поэтов пропеть хвалу этому пресчастливому королевству Чешскому, и сделал это, исполнив сначала такие стихи.

Орфей: 9 строк

И хор подхватил и продолжил его стихи об этом счастливом и расцветающем королевстве. В процессе их пения Герои вернулись на Елисейские поля, ведомые Поэтами, подобно тому, как они же провели их до этого в зал.

Хор поэтов: 13 строк

Едва Герои сели на свои места, под звуки пресладкой симфонии в задней части сцены открылось новое небо, гораздо более сияющее и ясное, чем то, предыдущее и на единственном прозрачном облаке все увидели Глорию

высочайшего и непобедимого Австрийского дома в том великолепии, пышности и блеске, какие описаны в следующих стихах, пропетых Гомером.

Гомер: 17 строк.

После Гомера запел с удивительной высотой Вергилий о происхождении этой Глории.

Вергилий: 29 строк.

На это Гомер отвечал ему следующими стихами.

Гомер: 17 строк.

Затем Гомер и Вергилий вместе, дабы привлечь внимание слушателей к ангельскому пению самой Глории, запели следующие стихи.

Гомер и Вергилий: 6 строк.

Когда они допели до конца, последовала торжественная симфония, которая весьма оживила дух слушателей, а когда она закончилась, Глория запела следующие стихи, прерываемые симфонией и пением Поэтов, таким образом, как здесь ниже показано.

Глория: 16 строк.

Симфония.

Глория: 16 строк.

Симфония.

Гомер: 6 строк.

Вергилий: 8 строк.

Гомер: 6 строк.

Симфония.

Глория: 8 строк.

Симфония.

9 строк.

Симфония.

7 строк.

Симфония.

9 строк.

Симфония.

8 строк.

Симфония.

12 строк.

Симфония.

12 строк.

Симфония.

5 строк.

При последних пропетых Глорией стихах исчезли все тучи, которые можно было видеть в воздухе, и открылось ясное сияющее небо, а в нем составленные из звезд инициалы и имена в коронах одного и другого Величеств; как только они появились, хор поэтов снова запел такие стихи.

Хор поэтов: 5 строк.

Только лишь поэты допели, Глория прибавила к их стихам свои.

Глория: 7 строк.

К полному завершению и прерадостному окончанию, а также к удвоению пережитого удовольствия от представления, которое никогда не может быть достаточно восхвалено, оба хора, как тот видимый, так и другой скрытый, пропели в сопровождении инструментов два последних стиха, спетых Глорией, и подошло к концу представление, с которого каждый возвратился наполненный как удовольствием, так и изумлением.

Хоры: 2 строки.

А это балетное представление дало возможность как самим Героям, так и многим другим кавалерам императорского двора, сойтись вместе на празднование, что было предпринято и на следующий день, но описание того события, также возбуждавшего множество похвал, я оставляю иным авторам.

### **5. Фрагмент письма Вилема Славаты из Италии. 1593 год.**

Текст цитируется по: Štědroň M., Študent M. Phasma Dionysiacum Musicae.// Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H. Řada hudebněvědná. 29, 1994.

Утром около 10 часов встаю, начиная день, Богу помолюсь, затем что-нибудь читаю, в 11 приходит ко мне один доктор и читает мне «Institutiones iuris» до 12 часов, затем я лекции повторяю и опять что-нибудь читаю до 13 часов, потом отправляюсь в фехтовальную школу, оттуда в школу танцев, там до 15 занимаюсь, в 16 обедаю, потом учусь игре на лютне, затем до 20 что-нибудь пишу или читаю. Около 20 в школу иду и там до 22 остаюсь.

### **6. Краткий пересказ либретто оперы Il pomo d'oro.**

Текст цитируется по: Schmidt C.B. Antonio Cesti's "Il pomo d'oro": A Reexamination of a Famous Hapsburg Court Spectacle // Journal of the American Musicological Society, Vol. 29, No. 3 (Autumn, 1976).

Нимфа Энона влюблена в Париса, ее любви, в свою очередь, напрасно добивается пастух Аурииндо.

После того, как Парис отдает Золотое яблоко Венере в обмен на любовь Елены Прекрасной, он хочет отправиться в Спарту к обещанной ему возлюбленной. Энона пытается остановить его и говорит о своей любви, но он не слушает ее.

Юнона просит Эола потопить корабль Париса. Парис на пути в Спарту попадает в страшный шторм, его корабль начинает тонуть, и он призывает на помощь Венеру. Венера обращается к Нептуну, и тот в обмен на обещание богини отдать ему в жены Амфитриту, успокаивает волны и тем спасает корабль Париса.

Афина Паллада требует, чтобы Кекроп, царь Афин, со своими воинами пустился в погоню за Парисом. Но Венера обращается за помощью к Марсу, который нападает на войско Кекропа. Афинские воины проигрывают битву, и Кекроп становится пленником бога войны.

Тогда Афина Паллада с помощью землетрясения разрушает в Афинах храм, посвященный Марсу в то самое время, когда афиняне приносят там жертву. Явившись затем объатым ужасом афинянам, она сообщает им о судьбе афинского царя, и призывает их отправиться в крепость Марса, чтобы освободить Кекропа и забрать Золотое яблоко, которое там хранится.

Разъяренная вмешательством Нептуна, который не дал потопить корабль Париса, Юнона пытается огнем уничтожить царство морского бога. Но огонь отказывается это делать. Юпитер разгневан спором между богинями и смертным, его гнев вызывает бурю; молнии, гром, дождь и град разрушают чудесную обитель Париса.

Энона после напрасных поисков Париса оплакивает его предательство, она хочет лишиться себя жизни, но ее спасает Аурииндо.

В это время афиняне во главе с Альцестой, женой Кекропа, безуспешно пытаются взять приступом крепость Марса. Юнона и Афина Паллада рассказывают Юпитеру о Золотом яблоке.

Тогда Юпитер решает закончить соперничество. Он просит Орла принести ему Золотое яблоко. Орел находит его среди руин крепости и относит Юпитеру. Каждая из трех богинь снова стремится завладеть чудесным подарком. Но царь богов хочет, чтобы все были довольны, он говорит, что оставит яблоко у себя до тех пор, пока в мире не родится принцесса более благородная, красивая и мудрая, чем любая другая. В ней должны соединиться благородство Юноны, красота Венеры и мудрость Афины Паллады, и тогда все три богини смогут похвастаться тем, что выиграла Золотое яблоко.

Юпитер приказывает орлу хранить яблоко до дня прославления императрицы. После этого Юпитер открывает самые сокровенные тайники судьбы, где среди всех императоров, королей и князей августейшего

Австрийского дома зрители видят образ Его Императорского Величества и императрицы Маргариты, в окружении многочисленных потомков.

На сцене возникает большая площадь с великолепными зданиями и чудесным видом на море. Рыцари земли, Тритоны моря и Духи воздуха собираются, чтобы отпраздновать событие, они исполняют Гранд-балет в честь императрицы. Юпитер в окружении богов и богинь восседает в облаках, отсюда он вручает Золотое яблоко со словами: «Самой благородной принцессе, какую когда-либо видел и увидит свет, дочери и жене величайших монархов мира, самой красивой, самой могущественной, мудрейшей из всех, в ком соединилась красота Венеры, мудрость Минервы, храбрость Юноны. Каждая из этих богинь готова вручить ей Золотое яблоко».

### **7. Краткий пересказ либретто оперы «Феофано».**

Текст цитируется по: *Svatebni opery Teofane a Adelaide. // Vaha S. a koll. Karel VI & Alzbeta Kristyna. Ceska korunovace 1723. Paseka, 2009.*

Действие оперы разворачивается в Риме, куда приезжает помолвленная с Оттоном Феофано, чтобы встретиться со своим женихом. Она прибыла в сопровождении Изауро – безответно влюбленного в нее греческого принца. Оттон в это время воюет на юге Италии с корсаром Эмирено. Его отсутствие представляется Жисмонде – матери другого претендента на римский престол – удачным поводом, чтобы захватить Рим, к чему она призывает своего сына Адальберто. Он захватывает власть в городе, и заодно использует эту ситуацию, чтобы представиться Феофано Оттоном, в попытке жениться на ней. Девушка разочарована женихом и просит немного отложить свадьбу.

Оттон находится на пути домой после победы над Эмирено. Матильда, кузина Оттона, выходит ему навстречу, чтобы сообщить, что Адальберт захватил город, и признается, что влюблена в Адальберта и тайно помолвлена с ним. Она умоляет Оттона скорее вернуться в Рим, восстановить свою власть и наказать ее

бывшего жениха за предательство. Жисмонда между тем представляется Феофано как Аделаида, мать Оттона, и пытается склонить девушку к браку со своим сыном. Свадьба не успевает состояться, как в город входит со своим войском Оттон. Адальберт, снова по настоянию матери, бросается с ним в бой. Адальберт проигрывает и оказывается в тюрьме с Эмирено. Феофано понимает подлог.

В конце первого действия аллегорический персонаж Счастье поет о наступлении нового Золотого века, а другие аллегорические персонажи исполняют балет.

Матильда навещает Адальберто в тюрьме и упрекает его за предательство. Жисмонда в свою очередь упрекает его в проигрыше битвы. Феофано приходит, чтобы встретиться с настоящим Оттоном, но видит у его ног девушку. Это Матильда, просящая за Адальберта. Феофано чувствует себя снова обманутой и убегает. Матильда умоляет Оттона ради его будущего счастья с Феофано пощадить Адальберто, но Оттон не готов помиловать злодея. Тогда Матильда организует для Адальберта, а заодно и для Эмирено побег из тюрьмы. Оскорбленная Феофано вместе с Изауро выбирают тайной тропой из Рима и встречаются на этой дороге с убежавшими из тюрьмы Адальберто и Эмирено. Адальберто снова надеется заполучить Феофано, вместе с Эмирено он захватывает ее в плен. Жисмонда и Матильда вместе радуются удачному побегу Адальберто.

В финале второго действия бог Тиберин появляется перед своим дворцом в окружении других речных богов, они танцуют и поют хвалу Феофано-Марии Жозефе.

Оттон в отчаянии от того, что Феофано его покинула; также он озабочен побегом Адальберта. Эмирено узнает в Феофано свою сестру. Он заковычивает Адальберто в цепи и возвращает его в римский плен. Вместе с ними возвращается Феофано, она представляет Эмирено Оттону как своего брата Василия. Великодушный император прощает Эмирено, Жисмонду и Адальберта, который раскаивается в своих преступлениях и возвращается к Матильде. Оттон

подает руку Феофано. Опера оканчивается арией нимфы Германии, которая в сопровождении хора и танцовщиков желает Фридриху Августу и Марии Жозефе счастья и множество прекрасных потомков.

### **8. Краткий пересказ либретто оперы *Costanza e Fortezza*.**

Текст цитируется по: Johann Josef Fux. *Costanza e Fortezza*. *Denkmäler der Tonkunst in Osterreich*. Wien, 1910.

#### Акт I.

Сцена I. Изгнанный из Рима Тарквиний обращается к этрусскому царю Порсене с просьбой помочь ему вернуть трон. Войско этрусков занимает Яникул, и многие римляне попадают в плен, среди них Валерия и Эрминий, дети консула Валерия. Сцена начинается антифоном, в котором представлена экспозиция драмы. Каждый в своей партии – Порсена, Тарквиний и этруски с одной стороны, Эрминий, Валерия и пленные римляне с другой – выражают надежду на победу.

Сцена II. Из Тибра поднимается мощный фонтан. За сценой слышится хор нимф, которые обещают защиту Риму в эти, освященные покровительством Весты, дни<sup>328</sup>. Когда фонтан опадает, за ним становится виден замок Тибра.

Сцена III. Слышится хор божества Тибра и других речных богов поочередно с хором нимф, они предрекают Риму божественную помощь и предостерегают Порсена от сражения. Затем замок Тибра погружается в воду.

Сцена IV. Потрясенный их явлением Порсена приходит к решению предложить Риму мир, но при условии, что власть будет возвращена Тарквинию. Он выбирает Валерию и Клелию, чтобы послать их к римлянам с этим известием, однако девушки отказываются брать на себя миссию посольства и предпочитают остаться в плену. Тарквиний проникается любовью к Клелии и предлагает ей свою руку, он угрожает ей.

---

<sup>328</sup> Здесь в либретто прослеживается параллель с днем рождения императрицы Елизаветы-Кристины.

Сцена V. Теперь Порсена открывает свою любовь Валерии, но она отвергает его. Порсена уважает авторитет консула Валерия, он ждет его решения и хочет послать Эрминия в Рим. Валерия также соглашается сообщить своему отцу предложение Порсены, но в то же время напоминает царю о том, что дала слово верности Муцию Сцеволе.

Сцена VI. Порсена посылает стражников вернуть Валерию и Эрминия обратно. В это время Гораций, Муций и Клелия появляются с отрядом римских воинов, намереваясь устроить нападение на лагерь этрусков. Валерия останавливает бойцов, так как римляне во главе с консулом Валерием остаются в Риме, где они празднуют день Весты.

Сцена VII. Эрминий и Валерия рассказывают о предложении Порсены; Валерий в ярости, он счел собственных детей предателями. Но ошибка проясняется, и все присутствующие воспевают их стойкость. Эрминий возвращается в плен.

Сцена VIII Валерия задержалась с Муцием, ее женихом, но консул просит ее поторопиться, он соблюдает данное слово, и влюбленные должны расстаться.

Сцена IX. Оставшиеся обсуждают удел Валерии, и консул объясняет, что, несмотря на всю отеческую любовь, честь Рима для него важнее его детей. Все направляются в храм Весты, но Клелия, Гораций и Муций отстают. Последний в отчаянии рвется в лагерь этрусков, чтобы освободить Валерию; он напоминает своим друзьям об их долге перед Отечеством, но сам не в состоянии сдержать порыв и поспешно удаляется.

Сцена X. Гораций и Клелия убеждают друг друга в верности.

Сцена XI. Со стороны лагеря этрусков слышится труба, зовущая в атаку, Муций с толпой римлян спешит навстречу врагу. Гораций просит его вернуться, чтобы защитить консула. Призывая на помощь богов, Гораций выбегает на середину моста над Тибром, он будет защищать переправу в одиночестве, пока мост не будет разрушен за его спиной.

Сцена XII. После молитвы римляне выходят из храма Весты и застают зрелище битвы на мосту. Как только Гораций видит, что мост разрушен, он, сопровождаемый градом этрусских стрел, прыгает в реку и исчезает в ее водах; все оплакивают его смерть.

Сцена XIII. Муций возвращается с радостной вестью о том, что Гораций жив. Римляне благодарят Весту за чудо спасения, дарованное богиней в день ее рождения. Следует танец салий<sup>329</sup> и остальных римлян, в котором они аллегорически изображают противостояние Стойкости римлян и Доблести этрусков, причем Стойкость побеждает.

## Акт II

Сцена I. Перед своим роскошным шатром Порсена беседует с Тарквинием, тот выражает недовольство в связи с отказом Клелии; Порсена старается успокоить его и снова отправляет Эрминия в Рим на переговоры.

Сцена II. Порсена увещевает Тарквиния меньше думать о своей влюбленности, а больше – о правлении; потом он распоряжается принести жертву богам и раздать воинам вознаграждение.

Сцена III. Муций пробирается в этрусский лагерь к Валерии, он уговаривает ее бежать, но она послушна воле отца, и потому остается; Муций удаляется, замышляя месть.

Сцена IV. Валерия, оставшись в одиночестве, плачет о любимом. Муций с кинжалом в руке, проникает в палатку Порсены; он думает, что убил Порсену, но это был всего лишь казначей. Когда Порсена узнает о том, что ему грозило, он решает, что римляне устроили заговор с целью убить его. Порсена требует выдать имена заговорщиков и грозит Муцию страшным наказанием, если он откажется их назвать. Но Муций добровольно кладет руку на жаровню с огнем и сжигает ее; этрусски преклоняются перед его героизмом.

Сцена VI. Эрминий сообщает о приезде консула в лагерь; Тарквиний не желает встречаться с врагом и удаляется в свою палатку.

---

<sup>329</sup> Салии (лат. *Salii*, от *salio* – «прыгаю, пляшу») – в Древнем Риме жреческая коллегия, сопровождавшая свои шествия пением и танцем.

Сцена VII. Валерий осуждает поступок Муция и не хочет избавлять его от справедливого наказания; Порсена, проявляя еще большее великодушие, отпускает Муция как доблестного врага на свободу. Все воспевают мудрость Порсены; Муций уходит.

Сцена VIII. Порсена и Валерий ведут переговоры о мире и обмениваются пленниками. Порсена надеется завоевать расположение Валерии.

Сцена IX. Консул заверяет, что римляне примут только такой мир, который не умаляет их достоинства и свободы, в противном случае они будут воевать.

Сцена X. Гораций высказывает опасение, что ради заключения мира Клелия может пойти на то, чтобы отдать Тарквинию свою руку, но она клянется ему в вечной верности.

Сцена XI. Тарквиний, который услышал последние слова, вступает в их разговор, уверяя ее в своей любви. Его слова заставляют Клелию удалиться; происходит спор между Тарквинием, Эрминием и Горацием.

Сцена XII. Все трое выхватывают мечи, но появляется Порсена и останавливает начавшуюся схватку.

Сцена XIII. Порсена пытается разобраться в том, кто был виновником нападения, затем он призывает гаруспиков<sup>330</sup>, и все присутствующие начинают молитву о счастливой судьбе. Затем гаруспики свершают свой обряд пением и танцами, среди них танцуют аллегорические персонажи Любовь к славе и Сила римлян.

Акт III.

Сцена I. Королевские сады Тарквиния на Яникуле. Лунная ночь. Тарквиний направляется к палатке Клелии, он повествует о своих надеждах покорить Рим и добиться ее руки. Увидев Клелию, Тарквиний пытается против

---

<sup>330</sup> Гаруспик (лат. *haruspex*, от этрусск. *harus* – кишки, внутренности и лат. *specio* – наблюдаю) – жрец в Древней Этрурии, позже – в Древнем Риме, гадавший по внутренностям жертвенных животных и толковавший явления природы: полёт птиц, гром, молнию и др.

воли затащить ее в свою палатку. Клелия сопротивляется, она выхватывает его меч и готова нанести ему удар.

Сцена II. Появляется Эрминий и предотвращает это. Тарквиний оставляет свой меч в ее руках и удаляется, размышляя о мести.

Сцена III. Клелия говорит Эрминию, что хочет сама доказать, что достойна Горация, она отказывается от помощи брата и уходит.

Сцена IV. Оставшись один, Эрминий решает защитить Клелию, тем не менее, он знает, что его любовь к ней безответна.

Сцена V. Появляются Порсена и Муций с охранниками и солдатами, они узнают, что ночью кто-то проник в палатку римлянок, и Порсена клянется его наказать.

Сцена VI. Валерия появляется с хором девушек-садовниц. Рассветает, она поет с ними песни, в которых просит мира. Порсена указывает ей, что это желание легко достижимо, если она исполнит его условие. Валерия отвечает, что мир, о котором она просит, не должен послужить в посрамление Рима, но только во славу.

Сцена VII. Появляются Тарквиний с Горацием, Тарквиний сообщает о бегстве Клелии и других римских девушек и утверждает, что это дело рук Горация. Порсена объявляет, что решение о виновности Горация примет консул Публий Валерий.

Сцена VIII. Тарквиний обвиняет римлян в вероломстве и неблагодарности. Муций спрашивает его, зачем тогда он хочет править этим народом. Он припоминает неблагоприятные поступки Тарквиния, о которых римляне также не забыли. Муций уходит. Тарквиний выражает опасение, что он и Гораций могут сбежать, но Порсена верит в благородство римлян. Между тем, сообщают о приезде консула.

Сцена IX. Прибывший консул и его свита передают сбежавшую Клелию суду Порсены. На его вопрос о причине своего побега она рассказывает о вине Тарквиния и показывает свое презрение к нему. Консул говорит, что римляне были готовы к миру, но такие условия мира они не могут принять. Хор

этрусков призывает своего короля к миру, римляне показывают свое желание бороться. Порсена, решившись благодаря множеству благоприятных знаков на мир и дружбу с Римом, протягивает свою руку Тарквинию. Между тем сценическая машина, представляющая собой грот, выдвигается вперед и превращается в Триумфальную арку, под которой возникают гений Рима и пенаты. Действие подходит к концу.

Lisenza<sup>331</sup> содержит прославление императрицы в день ее рождения и хвалу Праге. Опера заканчивается балетным выступлением. Среди танцоров две аллегорические фигуры: Любовь к миру и Общественное благо<sup>332</sup>.

### **9. Иоганн Кюхельбекер об Августинских операх. 1732 год.**

Текст цитируется по: Companion to Baroque Music. University of California Press, 1998.

На день рождения императрицы Елизаветы-Кристины 28 августа ежегодно ставится опера. Если в это время двор еще находится в «Фаворите»<sup>333</sup>, то строится необычайно красивый открытый театр под величественными деревьями, в котором в довершение великолепия устраивают фонтан. Что касается самого представления, то ни Париж, ни Лондон не могут в нем равняться с Веной по пению, музыке, костюмам и декорациям. Каждая постановка стоит казне 600 000 золотых. После премьеры оперу еще повторяют дважды или трижды, так чтобы каждый честный человек мог посмотреть ее.

---

<sup>331</sup> Licenza – в итальянском театре XVII–XVIII веков финальная часть оперы или пьесы, сочиненной специально в честь дня рождения, свадьбы или другого торжества в семье высокопоставленной особы. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Ed. by S. Sadie. Vol. 14. London: Macmillan, 2001. P. 651.

<sup>332</sup> Партии двух аллегорических персонажей исполняла детская пара.

<sup>333</sup> Загородный дворец около Вены.

**10. Два фрагмента из автобиографий композиторов XVIII века Франца Бенды и Иоганна Иоахима Кванца, посвященные премьере оперы *Costanza e Fortezza*.**

Франц Бенда, 18 апреля 1763 года.

Текст цитируется по: Benda F. *A Musician at Court: An Autobiography of Franz Benda*. Harmonie Park Press, 1998.

В том же году Император Карл VI прибыл в Прагу для коронации. В его честь состоялось представление под открытым небом – замечательная опера *Costanza e Fortezza* Иоганна Йозефа Фукса в исполнении сотни певцов и двухсот инструменталистов. Я пел в хоре...

Среди замечательных певцов, которые участвовали в исполнении оперы, контральто [Гаэтано Орсини] нравилось мне больше всех. Возможность наблюдать за этим певцом была для меня большой удачей, я делал это очень внимательно, и, несомненно, это повлияло на мои будущие музыкальные опыты. Поскольку я пел альтом, то знал всю партию Орсини наизусть... когда опера была закончена, я получил – как и все остальные музыканты – 12 флоринов. Теперь я смог купить себе шпагу, о которой мечтал долгое время.

Иоганн Иоахим Кванц, август 1754 года.

Текст цитируется по: *The Life of Herr Johann Joachim Quantz, as Sketched by Himself*. // *Forgotten Musicians*. Translated and edited by Pul Nettle. New York, 1951.

...в июле 1723, я путешествовал в компании знаменитого лютниста Вайса и мистера Грауна, который сейчас занимает должность королевского капельмейстера в Пруссии, в Прагу, чтобы услышать великую и великолепную оперу, которая была представлена на коронации императора Карла VI. Премьера прошла под открытым небом в исполнении ста певцов и двухсот инструменталистов. Эта опера была *Costanza e Fortezza*. Ее композитор императорский главный капельмейстер знаменитый старый Фукс.

Музыка оперы написана более в церковном, чем в театральном стиле... Из-за того, что исполнителей было много, дирижировал императорский капельмейстер Кальдара. Старый Фукс, который был поражен подагрой и которого по приказу императора доставили из Вены в Прагу в паланкине, имел удовольствие слушать эту необычайно великолепную постановку собственного сочинения, сидя рядом с императором...

Ни один из главных или второстепенных вокалистов не был посредственен, все были хороши. Женские заглавные партии исполняли две сестры Амбревилль, итальянки... певцы были знаменитый Гаэтано Орсини, Доменико, Джованни Карестини, Пьетро Гассати, великий актер, и Браун, немец...

Хор состоял из студентов и членов церковных хоров города. Из-за огромного стечения народа в посещении премьеры было отказано множеству людей, некоторым даже и высокого ранга, поэтому оба моих товарища, и я подали заявку на участие в оркестре. Вайс играл на теорбе, Граун на виолончели, а я на гобое, все как рипиенисты<sup>334</sup>.

### **11. Фрагмент письма леди Мэри Уортли Монтегью<sup>335</sup> с описанием постановки *Angelica Vincitrice d 'Alcina* в летнем театре загородного дворца «Фаворита» около Вены. 1716 год.**

Текст цитируется по: German and Dutch Theatre, 1600-1848. Edited by George W. Brandt, Wiebe Hogendoorn. Cambridge University Press, 1993. p. 39.

[...] Я сожалею [...], что заражена воздухом этих папских стран, из-за чего я слишком отклонилась от строгости англиканской церкви, настолько, что в прошлое воскресенье побывала в опере – это была постановка в саду «Фаворита», и она доставила мне огромное удовольствие. Вижу, что я еще не

<sup>334</sup> Рипиено – часть барочного оркестра, собираемого для больших выступлений, которая играет только ансамблем; противопоставляется солирующей части оркестра – концертино.

<sup>335</sup> Мэри Уортли Монтегью (Mary Wortley Montagu, 1689-1762) — английская писательница и путешественница, автор «Турецких писем».

осознала все свои ошибки. Ничто подобное еще не было столь великолепным, и я легко верю, что декорации и костюмы обошлись казне в 30 тысяч фунтов стерлингов. Сцена была построена на берегу большого канала, и в начале второго акта задник разделился на две части, открывая воду, на которой немедленно появились с двух сторон флотилии из маленьких золоченых кораблей, и началось представление морского боя.

Невозможно вообразить себе красоту этой сцены [...]. Опера рассказывает о волшебствах Альцины, что дает возможности для самых разнообразных машинных трюков и перемен сцены, которые выполняются с удивительной быстротой. Театр настолько велик, что трудно охватить его взглядом, в чем сказалась и привычка к притягательной магии числа 108<sup>336</sup>. Ни одно здание не смогло бы вместить такие огромные декорации, но дамам приходится сидеть на открытом воздухе, и это подвергает их большим неудобствам, потому что навес есть только для императорской семьи. В первую ночь премьеры внезапно начался ливень, оперу прервали, и все общество бросилось бежать в суматохе, я устала почти до смерти.

---

<sup>336</sup> Число 108 обладает таинственным смыслом во многих религиях, кроме того, в нем зашифрованы пропорции золотого сечения.