

На правах рукописи

ШОВСКАЯ Татьяна Григорьевна

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

Специальность 17.00.01 – театральное искусство

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание учёной степени
кандидата искусствоведения

Москва 2019

Работа выполнена на секторе Классического искусства Запада федерального государственного бюджетного научно-исследовательского учреждения «Государственный институт искусствознания»

Научный руководитель:

Климова Ирина Васильевна, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора Классического искусства Запада Государственного института искусствознания

Официальные оппоненты:

Некрасова Инна Анатольевна, доктор искусствоведения, профессор кафедры зарубежного искусства Российского государственного института сценических искусств

Родионов Дмитрий Викторович, кандидат искусствоведения, генеральный директор театрального музея имени А. А. Бахрушина, главный редактор журнала «Сцена»

Ведущая организация: **Федеральное государственное бюджетное научно-исследовательское учреждение «Российский институт истории искусств»**

Защита состоится 21 ноября 2019 года в 16 часов на заседании Диссертационного совета Д 21000404 при Государственном институте искусствознания по адресу: 125009, г. Москва, Козицкий пер., д.5.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Государственного института искусствознания и на сайте <http://sias.ru/research/dissovets/>

Автореферат разослан «___» _____ 2019 года

Учёный секретарь
Диссертационного совета



Щербаков В.А.

Возникшая в первой половине XVI века обширная Габсбургская империя объединила австрийские герцогства, Богемское и Венгерское королевства; корона императора Священной Римской империи перешла в 1558 году к родоначальнику австрийской имперской ветви Габсбургов Фердинанду I. Эти обстоятельства потребовали и одновременно позволили ему окружить себя великолепным двором, который создавался по образцу бургундского и стал одним из самых значительных очагов культуры в Европе. Важной составляющей культурной жизни габсбургского двора были театрализованные и театральные зрелища.

В период своего формирования – от первых площадных зрелищ у Габсбургов до придворных постановок в специально возведенном театральном здании со сценой-коробкой, а именно этот период рассматривается в исследовании, габсбургский придворный театр развивался в тесной взаимосвязи с итальянским театром: итальянские авторы осуществляли постановки на итальянском языке на основе итальянской постановочной практики. Однако, поскольку на службу к Габсбургам приглашали лучших итальянских художников, они не просто воспроизводили здесь возникшие и опробованные в Италии сценографические техники, но продолжали совершенствовать их на новой почве. Благодаря этому придворный театр Габсбургов наравне с театральными центрами самой Италии участвовал в процессах формирования и развития театрального пространства, художественных и инженерных приемов оформления сцены. Таким образом, в период поиска сценографических форм театр Габсбургов был одной из «лабораторий», откуда выходили новые идеи и приемы, осуществляя взаимообмен с театрами самой Италии. Именно вовлеченность в процессы развития сценографии делает этот театр интереснейшим явлением, и именно этот аспект рассматривается в исследовании.

Двор Фердинанда I курсировал между Веной и Прагой, позднее его внук Рудольф II официально перенес столицу в Прагу, и, хотя император Матиас вернул ее в Вену, за Прагой закрепилось положение второй имперской столицы, которое город приобрело неслучайно. Благодаря деятельности императора Карла IV уже в XIV веке Прага стала одним из самых больших, благоустроенных

и красивых городов Священной Римской империи, а пребывание здесь двора Рудольфа II в 1583-1611 сделало Прагу одним из ведущих центров искусства и науки в Европе. В дальнейшем Прага была питательной средой для разнообразных культурных явлений, и в том числе – театральных событий.

Хронологические рамки исследования охватывают более двух столетий: с 1526 года, когда возникла Габсбургская империя, по 1740 – год окончания правления императора Карла VI.

Актуальность исследования заключается в детальной реконструкции сценографии трех пражских постановок габсбургского придворного театра, в анализе ключевых моментов изменения приемов и художественных решений, выявлении новаций в стилистическом оформлении спектаклей. Это позволяет составить общую картину процессов развития сценографии придворного театра Габсбургов, и таким образом расширить и конкретизировать знания о сценографическом искусстве эпохи.

Объектом исследования стали три театральные постановки при габсбургском дворе; все они состоялись в Праге. Представления были выбраны по принципу отражения в них ключевых этапов формирования сценического пространства и театрально-декорационного искусства.

I глава посвящена театрализованному празднику, который прошел 26 февраля 1570 года на Староместской площади, II глава – постановке *Phasma Dionysiacum*, устроенной в Пражском Граде 5 февраля 1617 года, III глава – премьере оперы *Costanza e Fortezza* («Постоянство и сила»), представленной 28 августа 1723 года в специально возведенном временном театре около Королевского сада.

Каждое из выбранных для исследования театральных событий маркирует важные стадии развития театрально-декорационного искусства, что позволяет проследить процесс развития сценографии от площадных зрелищ до формирования сценического пространства и основных декорационных приемов, а также демонстрирует перелом господствующего на тот момент в театральной

практике стилистического направления. Каждому из представлений посвящена отдельная глава, в которой они подробно рассмотрены.

Предмет исследования составляет сценография и театральное пространство трех выбранных представлений. Используемый здесь термин «сценография» понимается как искусство оформления театрального и театрализованного события, что включает весь применяемый для этого набор средств, поэтому этим термином обозначаются все постановочные практики, в том числе и для площадных зрелищ. Средствами сценографии создается, по выражению французского исследователя театра Патриса Пави, «среда развертывания театральной игры», то есть сценографическое пространство, или – иначе – театральное пространство. Приемы и принципы создания театрального пространства, его эволюция – основной аспект исследования.

Материал исследования составляют первоисточники: письменные и иконографические. Прежде всего, это описания представлений и относящиеся к ним эскизы и гравюры. Первоисточники этой категории рассмотрены в каждой из глав. Дополнительным материалом послужили современным событиям тексты самых разных жанров – теоретические трактаты, практические руководства, дневники, письма, биографии и т.п., а также разнообразный графический материал.

Степень научной разработанности проблемы варьируется для каждого из представлений. Представление 26 февраля 1570 года малоизучено, его сценография впервые становится предметом исследования. Его краткое и неточное описание содержится в разделе «Придворный театр в чешских землях во второй половине XVI и в начале XVII столетий» в 1-м томе «Истории чешского театра» 1968-го года издания¹.

Представление *Phasma Dionysiacum* послужило предметом множества научных статей: Йиржи Гильмера в работе «*Phasma Dionysiacum* и другие

¹ Dějiny českého divadla I. Hlavní redakci František Černý. Praha : Academia, 1968.

театральные представления в Праге в 1617 году»² изучал его с точки зрения истории театра, Ярослав Панек в статье «Phasma Dionysiacum и маньеристические празднования в Пражском Граде в 1617 году»³ рассматривал его в контексте исторических событий, Петр Матя в публикациях «Где в 1617 году состоялось представление Phasma Dionysiacum», «Phasma Dionysiacum Pragense и сложение праздничного календаря при императорском дворе» и «Рождение традиции»⁴ прояснил отдельные обстоятельства и аспекты события, Милош Щедронь и Мирослав Штудент в работе «Phasma Dionysiacum Musicae»⁵ исследовали его музыкальную составляющую, Сильвия Добалова и Иван Мучка в статье «Неизвестный текст к пражскому представлению Phasma Dionysiacum Pragense (1617)»⁶ написали о нем в контексте цикла праздничных мероприятий на масленице 1617 года. Ни в одном из исследований вопросы сценографии и устройства временного театра не были рассмотрены достаточно подробно.

Опера *Costanza e Fortezza* не раз становилась предметом исследования. Театровед Йиржи Гильмера посвятил ей одноименную главу⁷ в книге «Перспективная сцена XVII и XVIII веков в Чехии». В 2009 году в Праге вышла объемная монография «Карл VI и Елизавета Кристина. Чешская коронация 1723 года»⁸, где подробно рассмотрены все события пражской коронации, в том числе и приуроченная к ней опера. Штепан Ваха в небольшой статье «Пражский театр

² Hilmera J. “Phasma Dionysiacum” a další divadelní představení v Praze roku 1617. // Folia historica bohemia 17. Praha, 1994.

³ Pánek J. “Phasma Dionysiacum” a manýristické slavnosti na Pražském hradě roku 1617. // Folia historica bohemia 17. Praha, 1994.

⁴ Maťa P. Kde se v roce 1617 konalo představení “Phasma Dionysiacum”? // Folia historica bohemia 20. Praha, 2003.; Maťa P. “Phasma Dionysiacum Pragense” a počátky karnevalového kalendáře na císařském dvoře. // Divadelní revue 2, 2004.; Maťa P. Zrození tradice. // Opera historica 6. České Budějovice, 1998.

⁵ Štědroň M., Študent M. Phasma Dionysiacum Musicae. // Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H. Řada hudebněvědná. 29, 1994.

⁶ Dobalova S. Muchka I. Ein unbekannter Text zum Prager Fest Phasma Dionysiacum Pragense (1617). // Acta Comeniana 22-23. Praha, 2009.

⁷ Hilmera J. Perspektivní scena v 17. a 18. století v Cechach. Praha: Scénografický ústav v Praze, 1965.

⁸ Vácha Š. a koll. Karel VI. & Alžběta Kristýna – Česká korunovace 1723. P. : Paseka, 2009.

для оперы *Costanza e Fortezza*»⁹ исследовал архитектуру временного театра для премьеры. Музыковед Рейнхард Штром в работе «*Dramma per Musica. Итальянская опера-серия в восемнадцатом столетии*»¹⁰ изучал постановку в контексте идеологии эпохи барокко; театровед Роберт Карлос в статье «Две оперные постановки под открытым небом Джузеппе Галли Бибиены»¹¹ писал о ней в связи с изучением новаций либреттистов, работавших при габсбургском дворе. Однако подробным анализом сценографии никто из этих авторов не занимался.

Научная новина исследования

Впервые габсбургский придворный театр исследуется в долгосрочной перспективе:

- рассматривается его феномен как одного из центров итальянской сценической практики;
- на примере пражских постановок изучается эволюция сценического пространства и сценографических решений;
- три представления, составляющие предмет исследования, вводятся в научную сферу отечественного театроведения;
- впервые к этим представлениям применен метод исторической реконструкции, воссозданы сценография и театральное пространство;
- в сценографических решениях габсбургского придворного театра выявлены новации, ставшие определенными вехами развития искусства оформления сцены;
- впервые театральная машина Арчимбольдо сопоставлена с эскизами Леонардо да Винчи;

⁹ Vácha Š. Pražské divadlo pro operu *Costanza e Fortezza* (1723) v kontextu evropské divadelní architektury 17. – 18. století. *Divadelní revue*, 2009, č.1.

¹⁰ Strohm R. *Dramma per Musica. Italian Opera seria the Eighteenth Century*. New Haven, London: Yale University Press, 1997.

¹¹ Sarlos R. K. Two Outdoor Opera Productions of Giuseppe Galli Bibiena. Volume 5, Issue 1. *Theatre Survey*, 1964.

- 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 этих постановок;
- впервые на русский язык переведены тексты первоисточников, послуживших материалом для исследования.

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

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 европейского театрально-декорационного искусства;
- воссоздать творческий метод авторов сценографии;
- подробно рассмотреть все элементы сценографии: пространственную организацию сцены, освещение, машинерию, сценические эффекты;
- проследить проявления габсбургской пропаганды в каждом из трех анализируемых представлений.

Методологическая основа исследования базируется, прежде всего, на методе исторической реконструкции спектакля, разработанном немецким филологом и историком театра Максом Германом в первые десятилетия прошлого

столетия. Методология Германа позволяет на основе письменных и иконографических источников детально воссоздать исторический спектакль, реконструировать его театральное пространство. Наряду с этим в работе используется метод сравнительного анализа, позволяющий рассматривать историю театра с точки зрения эволюции системы театральных приемов.

Реконструкция и анализ трех представлений придворного театра, отражающих разные периоды его развития, позволяет последовательно проследить историю формирования сценографии вплоть до окончательного сложения сцены-коробки в европейской постановочной практике – исчезновение одних приемов и возникновение других, смену стилей, подходов, задач.

Каждое из театральных событий рассматривается в историческом и культурном контексте, при этом особое внимание уделяется политическому аспекту.

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 развитие 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 ингерентной частью имперской пропаганды.

Теоретическая значимость исследования состоит в расширении знаний о театре периода позднего Ренессанса и барокко, уточнении представлений о конкретных сценографических приемах и путях их совершенствования, а также определении придворного габсбургского театра как важной и неотъемлемой части истории театра Западной Европы.

На примере постановок придворного габсбургского театра прослеживается смена сценографических приемов и стилей, таким образом, точные сведения о них обогащают представление о художественном процессе обозначенного периода и ложатся в русло общего знания о нем.

Практическая ценность исследования состоит в возможном использовании его материалов для проведения учебных лекций и дальнейших исследований по истории западноевропейского театра. Подробное описание приемов сценографии позволит художникам-постановщикам использовать их в сценической практике.

Апробация работы проходила 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 конференция «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 конференция «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 Пелгримовского» 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.

Структура исследования представляет собой Введение, три главы, Заключение, библиографию и два приложения.

Во **Введении** обосновывается тема исследования, обозначаются его объект и предмет, формулируются цель и задачи, дается обзор литературы, затронуты вопросы терминологии, приводятся доводы достоверности результатов работы.

Во вступительной части Введения дается общая характеристика придворного габсбургского театра, выявляются присущие ему черты, важнейшими из которых были связь с итальянским театром и политическая ангажированность.

Вместе с обозначением хронологических рамок исследования определяются периоды развития придворного театра австрийских Габсбургов и характерные для каждого периода типы постановок. В рассматриваемом периоде можно выделить три основных этапа, и поскольку личность императора не могла не оказывать общего влияния на содержание жизни двора, то периодизацию развития придворного театра мы считаем целесообразным соотносить с датами правления суверенов.

Первый этап (1526-1612) – правление Фердинанда I, Максимилиана II и Рудольфа II. Габсбургский двор в это время был центром передовой научной и художественной мысли, а придворный театр на протяжении значительной части этого периода создавался Джузеппе Арчимбольдо; наиболее характерная форма театральной деятельности – театрализованные праздники, проходившие в пространстве города.

Следующий этап (1612-1657) – правление Матиаса, Фердинанда II и Фердинанда III. В этот период Тридцатилетняя война (1618-1648) оказала негативное влияние на все сферы жизни империи. Спектакли и театрализованные праздники проходили эпизодически, но именно при Фердинанде II и Фердинанде III двор Габсбургов, а с ним и придворный театр подпадают под непосредственное влияние итальянской культуры. Характерным для этого периода типом постановки был придворный балет, или как его называли *Invenzione*, что отражало новизну этого вида зрелищ.

Третий этап (1658-1740) – правление Леопольда I, Иосифа I и Карла VI, время расцвета при венском дворе итальянской оперы. Все три императора

любили музыку, финансировали многочисленные постановки в придворном театре, некоторые из которых обрели статус театральных событий европейского масштаба.

При рассмотрении методологических принципов исследования важным добавлением к методу реконструкции исторического спектакля Макса Германа является «круговая методология» Вильгельма Дильтея в трактовке Эрвина Панофского, при которой развитие культуры рассматривается через конкретные события и произведения искусства, а они, в свою очередь, – через единый общий процесс.

Основное содержание первой главы **«Леонардовская традиция в сценографии театрализованного праздника в Праге в феврале 1570 года»** составляет реконструкция пражского рингрэннен¹² и исследование сконструированной для него театральной машины с привлечением аналогичных объектов из записных книжек Леонардо да Винчи. Кроме того, дается обзор деятельности Джузеппе Арчимбольдо при дворе Габсбургов.

В первой части главы приведены истоки идеологии Габсбургов и ее основные постулаты. Они были сформулированы при Максимилиане I и оставались неизменными на протяжении веков, находя свое отражение в создававшихся при дворе произведениях искусства, а также в придворном театре, который наравне с развлекательной всегда сохранял и идеологическую функцию.

Найденная придворными гуманистами Максимилиана I линия позиционирования Священной Римской империи в историческом процессе наследовала идеям, с которыми она создавалась в Средние века: возрождение Древнеримской империи в новой – христианской – ипостаси и создание, таким образом, единого общеевропейского мира для христиан. Идея преемственности наглядно выражалась в использовании атрибутики Древнего Рима. Также Габсбурги утверждали свое происхождение от Энея и древнеримских императоров, что иллюстрировало генеалогическое древо, включенное в

¹² Рингрэннен – разновидность конного рыцарского турнира, участники которого соревнуются в меткости метания дротиков и копий в кольцо и в чучело.

композицию масштабной гравюры с изображением триумфальной арки, которая по заказу Максимилиана I была выполнена в мастерской Альбрехта Дюрера.

Придворные зрелища у австрийских Габсбургов появились вслед и по примеру Италии и Бургундии, где традиции светских празднеств сложились в эпоху Ренессанса. Их наиболее характерной формой в XVI веке было театрализованное шествие, которое обычно предваряло костюмированный турнир. Такие театрализованные праздники служили глорификации правящего дома: городская среда преображалась масштабными декорациями, использовались механизмы, спецэффекты и фейерверки, участники появлялись в продуманных и наполненных аллегорическим смыслом костюмах. Все вместе призвано было донести представление о могуществе власти, сделать дистанцию перед ней непреодолимой. Первые мероприятия такого рода при дворе австрийских Габсбургов разрабатывал и организовывал эрцгерцог Фердинанд Тирольский. Благодаря ему же к габсбургскому двору был приглашен Джузеппе Арчимбольдо. Все исследователи, изучавшие творчество этого автора, отмечают его принадлежность леонардовской традиции, что характерно для художников миланского круга.

Арчимбольдо занимался при дворе разнообразной деятельностью, однако, как пишет Паоло Мориджи, основной его обязанностью было «сочинение маскарадов и создание декораций и костюмов к турнирам, каруселям, комедиям и праздничным процессиям». О значении этих мероприятий для Габсбургов свидетельствует возникшая уже с середины XVI века традиция описаний придворных зрелищ, которые выпускали в виде печатных брошюр, а также тот факт, что театральные эскизы Арчимбольдо вошли в коллекцию императорской кунсткамеры.

Состоявшийся 26 февраля 1570 года пражский рингрэннен был частью серии турниров и представлял собой характерное для Ренессанса площадное зрелище, а его выбор для исследования был обусловлен использованной в нем многофункциональной театральной машиной. Сообщение о событии содержится

в изданной в том же году в Аугсбурге брошюре¹³. Устроителем турниров в этом тексте заявлен вымышленный персонаж – маг Зирфео, что сразу задает игровой и мистификаторский характер всей серии праздничных мероприятий.

Театрализованное действие на Староместской площади сочетало в себе акробатическую пантомиму, эпизоды драматической постановки, шествие и костюмированный турнир – две первые части исполнили актеры из труппы комедии дель арте Джованни Табарино; шествие состояло как из актеров, так и из участников турнира-аристократов с их сопровождением. Задуманные и костюмированные Арчимбольдо театрализованные группы шествия содержали аллегорический смысл, часто имеющий отношение к поводу для праздника – обручению дочери императора. Костюмы некоторых персонажей шествия с большой долей вероятности идентифицируются среди эскизов из «праздничной» папки Арчимбольдо, которая хранится сейчас в отделе гравюр и рисунков галереи Уффици.

В аранжировке турнира Арчимбольдо использовал множество «говорящих» составляющих. Например, Ясон и Медея, определенно увязаны с орденом Золотого руна, лев выступает в роли геральдического животного королевства Богемии, призы в виде голов указывают на легендарную находку на Капитолийском холме¹⁴. Фейерверк, устроенный как извержение вулкана и сменившийся вылетающими из его «жерла» птицами, повествовал о хаосе, сменяющемся гармонией – важный для габсбургской идеологии и повторяющийся в работах Арчимбольдо мотив.

Представление об организации пространства для рингрэннен складывается из беглого описания в начале повествования, из ремарок по ходу действия, а также благодаря изображениям близких по времени аналогичных турниров.

¹³ «Ordenliche beschreibung des Gwaltigen Treffenlichen und herrlichen Thurniers zu Roß und Fuß, [et]c. So am Sontag 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.

¹⁴ Предание о человеческой голове, найденной в земле строителями храма, изложено Дионисием Галикарнасским и Титом Ливием. Это событие стало пророческим для Рима как столицы мира и дало название холму – Капитолий. Наполненные монетами бугафорские головы из пражского представления – это призы, предназначенные для императора и тех, кто сражается вместе с ним, таким образом, они задуманы как талисманы могущества.

Центром действия на площади была театральная машина, которую автор описания называет «гора» (Berg) или «подмости» (Gerüst). На ее поверхности происходило выступление акробатов, она была задействована в драматических эпизодах, вокруг нее двигалось шествие. Описание сообщает ее размеры – приблизительно 3,5 метра в высоту, 11 метров в ширину и около 13 метров в длину, а также, что она была деревянной. Кроме того, из описания действия становится понятно, что театральная машина могла «раскрываться», благодаря чему участники представления появлялись из ее недр или скрывались там, а на ее вершине был люк, таким образом, она функционировала одновременно как подмости и как кулисы. Но у театральной машины Арчимбольдо было и еще одно необычное свойство – она могла двигаться «сама собой»; этим эффектом был завершен турнир: «затем двинулась сама собой гора, так что никто не мог увидеть, чем ее двигали. На ней стоял большой старый лев и женщина, подобная богине на небесах. Она изображала Фаму, играя на двойном авлосе»¹⁵.

Среди эскизов Леонардо да Винчи сохранилась разработка театральной конструкции в виде горы (листы 224r и 231v кодекса Арундель). Исследователи интерпретируют эскиз как «раскрывающуюся гору», что могло происходить благодаря одновременному повороту двух ее частей. Однако, на рисунке Леонардо, где гора изображена закрытой, она снабжена центральным проемом для выхода актеров. Мы предполагаем, что Арчимбольдо заимствовал именно этот вариант, технически более простой – гора не «разверзается», в ней просто открывается проем.

Леонардо занимался разработкой и мобильных объектов. Один из примеров – самоходное устройство в форме горы, которое по замыслу художника, должно двигаться посредством привода, вращаемого изнутри. Машина Леонардо не была построена, зато из описания пражского праздника следует, что Арчимбольдо удалось реализовать подобный замысел, решая при этом еще более сложную задачу, ведь его театральная машина была значительно больших размеров.

¹⁵ «Ordenliche beschreibung...».

Происходивший из миланского круга художников, Арчимбольдо находился в русле леонардовской традиции и продолжал ее своей инженерной и художественной деятельностью, которая реализовывалась, помимо прочего, в грандиозных эффектных представлениях и праздниках, обеспечивая репрезентативную составляющую имперской власти.

Осмысление пространства для театрального действия к этому моменту уже вступило на путь, итогом которого станет создание сцены-коробки; иными словами, его основополагающим качеством было развитие в глубину. Театральная машина Арчимбольдо находится вне этой парадигмы, она представляет собой **объем**, благодаря чему отвечает потребностям организации театрального действия на площади.

Вторая глава «**Сценография балета *Phasma Dionysiacum* – самый ранний пример сцены итальянского типа за пределами Италии**» посвящена реконструкции этого представления, исследованию гравюры с его изображением и определению значения его сценографии для истории театра. Также в ней рассматривается политическая ситуация в империи накануне Тридцатилетней войны, так как это театральное событие стало одним из последних перед ее началом, а организатор постановки – чешский дворянин и габсбургский наместник в Праге Вилем Славата – стал жертвой Пражской дефенестрации¹⁶ 1618 года, послужившей сигналом к войне.

Представление не имело названия, *Phasma Dionysiacum Pragense* – это подпись под гравюрой, смысл которой можно перевести как «Пражское карнавальное празднование»¹⁷. Сведения о постановке сохранились в нескольких источниках; её реконструкция осуществлена на основе наиболее полного из них *Breve relatione del balletto fatto avanti le M. Mta dell' imperatore et imperatrice: a di 5.*

¹⁶ Дефенестрация – от лат. *de fenestra* («из окна»), присущий Чехии политический акт, когда противника выбрасывают из окна. Наиболее известны две Пражские дефенестрации, вторая относится к 1618 году.

¹⁷ Дословный перевод «Пражский дух Диониса», однако поскольку под влиянием гуманистов в эпоху Возрождения сложилось представление о том, что Дионис является покровителем карнавала, то перевод «Пражское карнавальное празднование» точнее отражает смысл подписи под гравюрой.

di Febr. 1617 («Краткое описание балета, состоявшегося перед их милостями императором и императрицей»). Брошюра с этим текстом хранится в библиотеке Штутгарта. Гравюра, посвященная представлению, известна в нескольких оттисках, причем два из них сделаны с других досок по тем же рисункам или, возможно, представляют собой пробные оттиски с незавершенной гравировки, которая была потом переделана. Гравюра *Phasma Dionysiacum* придумана таким образом, чтобы показать ход театрального действия в его развитии, поэтому она имеет дополнительные фрагменты, которые накладываются на основной лист. Всего она снабжена пятью такими фрагментами, причем три из них схематично воспроизводят декорации спектакля. Еще два фрагмента накладываются на нижнюю часть гравюры, где изображены танцоры и показывают составленные ими балетные фигуры. К гравюре прикладывается также лист с декоративно оформленным текстом описания представления, который представляет собой сокращенный вариант текста брошюры из Штутгарта.

Некоторые детали и приемы на гравюре указывают на знакомство автора сценографии *Phasma Dionysiacum* с работами Бернардо Буонталенти. Например, гравюра к спектаклю «Паломница» (1589) демонстрирует повторяющийся у Буонталенти прием построения мизансцен, когда персонажи выстроены двумя рядами напротив друг друга, и такая же мизансцена разворачивается в декорациях *Phasma Dionysiacum*.

Ни сведений об авторе музыки, ни партитур не сохранилось, однако основываясь на либретто, музыковеды предполагают, что представление продолжалось от сорока минут до часа. Его содержание не имело сюжета и составляло набор речитативов, антифонов и хоров, прославляющих императорскую семью, Габсбургский дом, Священную Римскую империю и Чешское королевство, а также включало отдельным номером балет. В роли Поэтов, Меркурия, Амура и Глории выступали итальянские певцы; чешские и австрийские дворяне исполнили балет в образах Героев. За сценой находились музыканты, хор и два солиста.

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: если с балетом здесь уже были знакомы, то сценографическая составляющая спектакля появилась в этом представлении впервые. Временный театр был построен в Старом сеймовом зале¹⁸ Королевского дворца в Пражском Граде. Сцена занимала треть зала в глубину и целиком в ширину, напротив нее были установлены троны для императора и императрицы, причем между ними и сценой оставалось свободное пространство для балета, а остальные зрители, примерно полсотни человек, располагались на ступенчатых рядах, устроенных вдоль стен. Схема планировки зрительного зала характерна для флорентийских театров второй половины XVI века, в частности, именно так устроен зал театра Медичи, построенный Бернардо Буонталенти в 1589 году.

Сцена и декорации театра *Phasma Dionysiacum* – самая интересная составляющая постановки. Портал сцены с изображением скал и облаков по своей структуре близок *Scaenae frons*¹⁹ театра Олимпико: в обоих случаях это высокая преграда с центральным арочным проемом, через который открывается вид на перспективные декорации; пропорции проема и его масса в плоскости *Scaenae frons* также близки у двух театров. Однако принципиальное отличие заключается в том, в театре Олимпико актеры играли в пределах просцениума, а в случае *Phasma Dionysiacum* они перемещались по всей сцене. Таким образом, перед нами фактически сцена-коробка, размещенная за центральным проемом преграды *Scaenae frons*, которая в данном случае решена средствами декорации, а не архитектуры.

Впервые тип сцены-коробки, которая стала затем прообразом устройства сцены европейского театра, был реализован архитектором Джованни

¹⁸ Старый сеймовый зал – современное название, в начале XVII века он назывался *soudní světnice* (чеш. Судебный зал) или *Landstube* (нем. Государственный зал).

¹⁹ *Scaenae frons* – стационарный архитектурный фон римского театра в виде оформленного орденом фасада. В спроектированном в 1580-1585 годах театре Олимпико Андреа Палладио использовал этот элемент сцены.

Баттиста Алеотти в театре Фарнезе в Парме. Этот театр был построен примерно в одно время с театром для постановки *Phasma Dionysiacum*, в 1617-1618 годах. Трудно предположить, чтобы Алеотти имел прямое или косвенное отношение к проекту сцены в Праге, тем не менее, все вышесказанное ставит временный театр *Phasma Dionysiacum* в ряд самых актуальных театральных тенденций своего времени.

Важно и то, что в сценографии представления *Phasma Dionysiacum* впервые за пределами Италии были осуществлены перспективные декорации – на гравюре показаны пары кулис и живописный задник с центральной точкой схода. Описание позволяет сделать вывод о том, что задник и кулисы в течение представления не менялись, но были и подвижные части декорации – столь характерные для барочной сценографии облака. Представление содержало ряд спецэффектов: молнию, гром, а также «составленные из звезд инициалы одного и другого Величеств», зажигавшиеся в финале. Кроме того, в спектакле были задействованы две полетные машины: одна над просцениумом, на ней Меркурий совершил полет в начале спектакля, и вторая перед задником – с ее помощью на подмости опускался сначала Амур, а затем Глория, которая «парила» на облаке, исполняя свою партию.

Первоисточники ничего не сообщают о художнике представления. Единственная, существующая к настоящему моменту версия, принадлежащая чешским исследователям Сильвии Добаловой и Ивану Мучке, называет сценографом представления итальянского архитектора Джованни Мария Филиппи (1565-1630), который служил при дворе Габсбургов вплоть до 1616 года. Однако финансовые возможности организатора и мецената представления Вилема Славаты позволяли ему выписать из Италии для этого разового заказа практически любого архитектора или сценографа.

В театре и декорациях *Phasma Dionysiacum* нашли выражение передовые идеи итальянской сценографии раннего барокко. Портал, решенный как преграда с проемом, тяготеет к позднеренессансной сцене, но использование ее глубины, применение полетных машин и подвижных облаков, введение спецэффектов – все

это относится к сценографии барочного типа, возникшей в Италии примерно за два десятилетия до пражской постановки. Более того, в этом театре одновременно присутствуют элементы организации пространства сцены театров в Виченце и Парме, что дает повод увидеть во временном театре для постановки *Phasma Dionysiacum* проявление общего процесса формирования нового устройства сцены, вскоре повсеместно распространившегося в европейском театре. Это в свою очередь демонстрирует, что габсбургский придворный театр, был частью итальянского театра и одним из тех очагов театральной культуры, где происходили процессы творческих исканий и формировались направления развития общеевропейского театра.

В третьей главе **«Новации Джузеппе Галли-Бибиены в сценографии коронационной оперы *Costanza e Fortezza*»** рассматривается самое масштабное театральное событие XVIII века. Оно стало своеобразной вершиной активной театрально-музыкальной деятельности при дворе Габсбургов, начавшейся восшествием на престол императора Леопольда I в 1658 году, и продолженной его сыновьями императорами Иосифом I и Карлом VI.

Праздничное представление оперы *Costanza e Fortezza* состоялось в Праге 27 августа 1723 года в рамках визита императора Карла VI Габсбурга и императрицы Елизаветы-Кристины в Богемию по случаю их коронации. Основной политической причиной проведения коронации через двенадцать лет после формального вступления на чешский престол было желание Карла VI продемонстрировать легитимность собственной власти и законность будущей передачи короны дочери. Основой для сюжета оперы стала история изгнания Тарквиниев из Рима, когда Луций Тарквиний Гордый пытается вернуть власть с помощью этрусского царя Порсенны. Войско Порсенны осаждает Рим, но римляне проявляют стойкость, и он заключает с ними мир, а Тарквиний остается в изгнании. Современная трактовка зашифрованного в либретто послания политическим противникам Карла VI заставляет отдать дань миролюбию и дипломатичности императора.

К премьере оперы была напечатана серия из семи гравюр, все они выполнены по рисункам архитектора и сценографа представления Джузеппе Галли-Бибиены. Джузеппе считается самым ярким представителем известной семьи театральных художников. Его отец, Фердинандо Галли-Бибиена, разрабатывал новый тип задника, называемого *maniera di veder le scene per angolo* (вид на сцену с угла). Джузеппе в своем творчестве продолжал и развивал это направление – архитектурные композиции с двумя ассиметрично расположенными точками схода можно считать для него программными. Необходимо отметить, что симметричная композиция задника с центральной точкой схода – характерная и неотъемлемая черта сценографии барокко, в то время как творчество Бибиены представляет собой планомерный отказ от этого принципа.

Гравюры к постановке обладают высокой степенью детализации; тематически они распадается на три части. Три гравюры изображают временный театр; три посвящены декорациям из 1-го, 2-го и 3-го действий, и одна гравюра демонстрирует машинерию спектакля.

Общее представление о премьере дает вид на зал и сцену: внутреннее пространство временного театра поражает размерами и обилием декора. Наиболее информативной гравюрой серии является подробный план театра с декорациями: на нем показаны пары кулис, задники, отдельные фрагменты декорации и театральные машины с вариантами их трансформации. Но особенно ценны дополняющие чертеж пояснения Бибиены: они относятся к устройству зрительного зала и сцены, к машинерии и сценическим эффектам.

Премьера состоялась в специально возведенном временном театре, что было связано с намерением устроить грандиозную премьеру с впечатляющей масштабной сценографией и вместить в зрительный зал как можно большее количество публики. Театр возвели в пространстве летнего манежа, расположенного около Пражского Града.

Зрительный зал был устроен в форме подковообразного амфитеатра с крутым подъемом, и таким образом, его структура была близка театру Фарнезе в

Парме. Бибиена прекрасно знал этот театр, поскольку работал в нем вместе с отцом до переезда в Вену. Театр Фарнезе был устроен в зале дворца, подобно тому, как пражский временный театр был сооружен в пространстве конного манежа. Размеры двух приспособленных под театры пространств чрезвычайно близки – 87,2 на 32,2 метра в Парме и 93,2 на 35,7 метра в Праге. Так же, как и в театре Фарнезе, Бибиена завершил пражский амфитеатр аркадой, но в нишах он поместил ложи, и это решение заимствовано уже у ярусного театра. Кроме того, он во многом переосмыслил формы пармского театра: амфитеатр он сориентировал в большей степени на сцену, а не на партер, как в Парме, а изменение соотношения ширины зала с проемом портала сцены дало лучший обзор со зрительских мест. Архитектурный декор пражского театра отражал вкусы позднего барокко – вдохновившись для организации пространства более ранними образцами, Бибиена придал им модный для своего времени облик.

На плане театра видно, что рампа сцены делит театр на две почти равные части, что характерно для организации пространства в барочном театре. Сцену фланкировали две башни, визуальнo заменяя собой портал.

В течение спектакля было три перемены декораций, по одной на акт. Бибиена использовал плоские кулисы, но для их перемены применил специально придуманный способ – каждая кулиса переворачивалась подобно странице книги, открывая, таким образом, следующую. Способ явно возник на основе компиляции методов, созданных предшественниками, в частности, возможно, он базируется на одном из способов, описанных Николой Саббатини в трактате «Об искусстве строить декорации и машины в театрах» (1638 год). Сценические эффекты спектакля осуществлялись с помощью «машин для трансформаций» – как они названы Бибиеной на плане.

Действия оперы происходит в Риме и его окрестностях, поэтому на всех трех задниках изображены обширные холмы, поднимающиеся выше линии горизонта, а на их склонах возникает подробно разработанная среда, создающая живой насыщенный фон. Небо решено в соответствии с общим настроением

действия, при этом все три варианта неба далеки от условных клубящихся облаков, характерных для барочных декораций.

В подписях названий декораций использован сокращенный текст ремарок из либретто, которому декорации полностью соответствуют – на них изображено не условное место действия, а конкретное: не сад вообще, а «Королевские сады на Яникуле», не абстрактный военный лагерь, а «Лагерь этрусского войска около Рима». На каждой из трех гравюр показаны мизансцены спектакля, они превращают изображение в картины оперы, и для каждого действия выбраны его ключевые моменты.

Среди важных особенностей декораций к опере необходимо выделить их многослойную пространственную разработку, возникающую за счет многочисленных отдельно стоящих фрагментов или дополнений к задникам – Бибиена превращает их в определяющий прием, благодаря которому сцена приобретает более живой, натуралистичный облик.

Но наибольшим образом стремление к натуралистичности проявилось в изображении на задниках, где Бибиена разрабатывал прием угловой перспективы. В этой постановке прием не акцентирован, как в более поздних его работах, он присутствует как бы исподволь, однако перспектива, избавленная от рамок ракурса с центральной точкой схода, уже переставала носить условный характер и становилась похожей на фрагмент пейзажа, что усиливала выразительная светотень, и задник, таким образом, превращался в самостоятельное произведение искусства. Выразительность и «открытость» картин на задниках удачно сочеталась с большим размером декораций и добавляла грандиозности всей постановке.

В декорациях всех трех действий Бибиена реализует свои основные эстетические принципы – пространственный размах, насыщенность композиции, сочетание хаотичного и упорядоченного. Virtuозное владение законами пространственной перспективы позволило автору создать впечатляющие декорации, полностью соответствовавшие масштабности замысла постановки. Бибиена сочетал изобретенные им технические и художественные приемы с

приемами, сложившимися в эпоху барокко, при этом привносимое им в сценографию отражало уже новый, тяготеющий к классицизму подход, таким образом, *Costanza e Fortezza* отражает собой переходный период, что дает возможность на примере постановки проследить процесс смены стилей в театральном-декорационном искусстве.

В **Заключении**, исходя из главного посыла исследования о вовлеченности придворного театра Габсбургов в создание новых сценографических идей и течений, о влиянии найденных в габсбургских постановках решений на развитие европейской сценографии, делаются выводы, основанные на итогах анализа представлений, рассмотренных в каждой из трех глав.

Будучи политически и идеологически ангажированным, габсбургский придворный театр нес пропагандистскую функцию, причем в ее осуществлении значительная роль отводилась сценографии. Подробное рассмотрение ее приемов стало возможным благодаря реконструкции трех представлений на основе сохранившихся графических и письменных первоисточников. Точное понимание всех составляющих сценографии позволило выявить заимствованные в Италии и новаторские черты, а также решения, отвечающие типам зрелищ и задачам конкретных постановок.

Каждое из трех исследованных представлений являет собой характерный для определенного этапа тип театрального события и демонстрирует направление развития сценографии в придворном театре Габсбургов. Для площадных зрелищ центр театрального действия обозначался с помощью многофункционального объекта, обозреваемого со всех сторон; затем, с появлением *Invenzione*, театральное пространство становится протяженным в глубину; потом замыкается в рамках сцены-коробки. На протяжении более полувека сцена-коробка оставалась вместилищем сложной барочной машинерии и создаваемых с ее помощью фантастических картин и чудес, а затем сценическая изобразительность начала тяготеть к натуралистичности.

Поскольку придворный театр Габсбургов питался итальянскими разработками и находками, то в нем эти процессы происходили крайне

неравномерно, особенно на начальном этапе. Одновременно, базируясь на заимствованном из Италии опыте, сценографы на службе у Габсбургов вносили свой вклад в осмысление театрального пространства, развитие декорационных техник и поиск художественных решений. Все три рассмотренные пражские представления демонстрируют принципиальные новации в области сценографии, что в свою очередь иллюстрирует участие придворного театра австрийских Габсбургов в общеевропейских процессах развития и сложения художественных театральных приемов.

Приложение состоит из двух частей; в первой представлен иллюстративный материал; вторая содержит переводы первоисточников – текстов, имеющих непосредственное отношение к рассмотренным в исследовании театральным событиям или связанным с ними.

Публикации автора по теме диссертации в журналах, входящих в Перечень ведущих рецензируемых научных изданий ВАК:

1. Шовская Т. Мастер празднеств Джузеппе Арчимбольдо. // Искусствознание 3-4, 2013. М.: Государственный институт искусствознания, 2013. С.378-389.
2. Шовская Т. Семь гравюр к постановке оперы «Постоянство и сила» в Праге (1723 год). Анализ иконографического материала. // Искусствознание 1-2, 2015. М.: Государственный институт искусствознания, 2015. С.250-277.
3. Шовская Т. Средневековая чешская игра «Аптекарь». // Вопросы театра № 3-4, 2015. М.: Государственный институт искусствознания, 2015. С.286-299.
4. Шовская Т. Театральное празднество в честь Габсбургов в Пражском Граде (1617 год). Сценография постановки. // Искусствознание 4, 2016. М.: Государственный институт искусствознания, 2016. С.110-139.
5. Шовская Т. «Габсбургский Леонардо» Джузеппе Арчимбольдо и его деятельность по устройению празднеств при дворе австрийских императоров. // Вопросы театра № 3-4, 2017. М.: Государственный институт искусствознания, 2017. С.222-238.