



---

# Семь гравюр к премьере оперы «Постоянство и сила» в Праге (1723). Анализ иконографического материала

---

Татьяна Шовская

В августе 1723 года в Праге состоялась торжественная премьера оперы Фукса «*Costanza e Fortezza*». Специально для нее был построен временный театр; его архитектором, а также автором сценографии спектакля стал известный театральный художник Джузеппе Галли-Бибиена. В статье, на основе семи гравюр, напечатанных к премьере по рисункам Галли-Бибиены, подробно рассматривается сценография этой постановки.

*Ключевые слова:* «*Costanza e Fortezza*», сценография, опера XVIII века, Джузеппе Галли-Бибиена, придворный театр, Карл VI Габсбургский, Иоганн Йозеф Фукс.

Джузеппе Галли-Бибиена принадлежал к известной семье театральных художников и архитекторов, четыре поколения которой начиная с середины XVII века работали в Италии, Германии, Австрии, Швеции, а также в Лиссабоне и Санкт-Петербурге. Джузеппе считается самым ярким ее представителем. Он родился в Парме в 1695 году, где в это время в знаменитом театре Фарнезе служил его отец, Фердинандо Галли-Бибиена. Свою деятельность театрального архитектора, инженера и сценографа Джузеппе начал в Вене при дворе императора Священной Римской империи Карла VI. Здесь он работал, сначала вместе с отцом, а с 1717 года самостоятельно, более 25 лет – до самой смерти императора в 1740 году. При дворе Карла VI опере отводилась важная роль<sup>1</sup>, что объясняется двумя причинами. Во-первых, любовь к опере была свойственна эпохе в целом, во-вторых, сам император любил музыку и был неплохим музыкантом – постановки периода его правления называют императорским стилем<sup>2</sup> в опере.

Премьера оперы *Costanza e Fortezza* («Постоянство и сила») относится к наиболее заметным музыкальным событиям второй половины XVII – начала XVIII века. Ее масштаб музыковеды сравнивают со свадебной оперой 1668 года *Il pomo d'oro* («Золотое яблоко»). Две эти постановки называют вершинами оперного искусства при венском дворе<sup>3</sup>. При этом речь идет об опере как синтетическом произведении искусства, куда входит и сценография.

Торжественное представление оперы «Постоянство и сила» состоялось 28 августа 1723 года в Праге, где в этот момент находился венский двор во главе с императором Карлом VI Габсбургом и императрицей Елизаветой-Кристиной, которые прибыли сюда для коронации чешскими королем и королевой. Опера была частью коронационных торжеств, на что указывает ее название, ведь «Постоянство и сила» – это девиз Карла VI. Именно поэтому постановка была задумана как масштабное грандиозное событие, конкурирующее по размаху с самой коронацией и призванное привлечь к ней дополнительное внимание. Содержание оперы<sup>4</sup> несло в себе политический подтекст, обращенный к соседям, а также к потенциальным и явным противникам империи – как это нередко делалось в то время<sup>5</sup>.

Автор либретто – Пьетро Парьяти (1665–1733), итальянский поэт, работавший в 1714–1729 годах при венском дворе. Свою деятельность как либреттист он начинал в соавторстве с Апостола Дзено в Венеции, затем писал самостоятельно; он автор либретто к операм Альбини, Кальдара, Вивальди, Генделя и др. Чтобы понять его место в истории музыки, отметим, что в начале XX века музыковед Наборре Кампанини назвал Пьетро Парьяти предшественником Метастазео<sup>6</sup>. Музыку к опере «Постоянство и сила» написал Иоганн Йозеф Фукс (1660–1741). Его сочинения принято считать вершиной музыки барокко в Австрии. 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 придворного театра. Ему принадлежит также музыкально-теоретический трактат «Ступень к Парнасу».

Таким образом, все три автора оперной премьеры – композитор, либреттист и сценограф – были выдающимися мастерами, почти одновременно начавшими свою деятельность при дворе Карла VI. С учетом насыщенности музыкальной жизни при венском дворе можно уверенно предположить, что к моменту постановки «Постоянство и сила» они составляли сработавшийся альянс, регулярно выдававший продукцию высочайшего уровня. Но в случае пражской премьеры перед ними была поставлена особая задача.

Здесь нужно оговориться, что формально спектакль был приурочен ко дню рождения императрицы Елизаветы-Кристины, что и значится на титульном листе либретто. Оперы к дням рождения императора, называемые «каролинские», и императрицы, называемые «августинские», были важнейшими ежегодными музыкальными событиями при венском дворе. При этом, поскольку день рождения императрицы был в августе, в день Святого Августина, то августинская опера часто ставилась в саду загородного дворца «Фаворит»<sup>7</sup>, куда на лето перемещался двор. Премьера «Постоянства и силы» также состоялась на открытом воздухе, более того, августинскую оперу 1716 года *Angelica vincitrice di Alcina* («Анжелика – победительница Альцины») придворная комиссия по подготовке коронаци-

онных торжеств 1723 года предлагала взять за образец для спектакля в Праге. В августе 1716 года представление оперы было приурочено одновременно ко дню рождения императрицы Елизаветы-Кристины и к появлению на свет наследника трона Леопольда-Яна, который, к сожалению, вскоре умер.

Однако очевидно, что размах пражской премьеры не вписывался в ряд ежегодных «августинских» опер, он явно выходил за рамки семейного или придворного торжества.

В Прагу, где летом 1723 года находился венский двор, съехались знатнейшие фамилии всей Габсбургской империи и представители множества аристократических семей других стран, такие как Евгений Савойский, Эммануэль Йозеф Португальский, Максимилиан Ганноверский, Франц Стефан Лотарингский и пр. Вся эта публика наполнила зрительный зал великолепного театра, специально построенного для этого представления, в котором была важна каждая деталь содержания и оформления. Присутствовавший на представлении поэт Апостола Дзено отмечал в письме брату, что премьеры стоила казне 50 тысяч флоринов, а театр вмещал до 4 тысяч зрителей<sup>8</sup>.

Архитектура театра для премьеры оперы «Постоянство и сила» и сценография этой постановки вызывают особый интерес. Огромный и роскошно декорированный театр был летним, открытым, но главная его особенность – он был временным. Временные театры получили широкое распространение в Древнем Риме. Священная Римская империя германской нации видела себя наследницей древней Римской империи, поэтому старательно продолжала ее традиции и перенимала символы. Однако постройка временного театра для коронационной оперы была скорее прагматическим решением, чем данью римской традиции, и определяющей здесь стала потребность вместить в зал премьеры большое количество зрителей.

Решение о постройке *временного* театра было принято комиссией, которая занималась подготовкой коронационных торжеств<sup>9</sup>. Изысканный декор зрительного зала был сделан из папье-маше, и в этом смысле мало отличался от декораций на сцене. Иными словами, весь театр был огромной сценической площадкой. Возведенный, с одной стороны, с таким необыкновенным размахом, а с другой – представлявший собой сплошную бутафорию, он отразил в себе особенности эпохи с ее театрализацией, берущей начало еще в середине XVI века<sup>10</sup>, с аллегориями<sup>11</sup> и иллюзиями, принятыми как реальность. Триумфальные арки сооружались как временные декорации из соответствующих материалов, в отличие от подлинных древнеримских триумфальных памятников, которые возводились по случаю торжественных въездов и строились, как памятники, на века. За свою карьеру придворного театрального инженера Джузеппе Галли-Бибиене многократно приходилось создавать временные украшения для городских улиц и храмов по случаю самых разных событий при дворе<sup>12</sup>, поэто-

му огромный бутафорский театр стал естественным продолжением этой практики. Остается загадкой, каким образом устроители праздника сохраняли уверенность, что убранство театра «доживет» до премьеры, ведь известно, что вскоре после нее декорация зала и сцены была разрушена дождями буквально за несколько часов, что не позволило состояться последнему из трех запланированных представлений.

Попробуем реконструировать облик зрительного зала и устройство сцены временного театра.

Основой для воссоздания будет серия из семи гравюр, напечатанных к пражской премьере оперы «Постоянство и сила», которые дают нам визуальное представление об этой постановке (ил. 1–3, 5, 7–9). Все гравюры были выполнены по рисункам архитектора и сценографа этого представления Джузеппе Галли-Бибиены, что подтверждается надписью на каждой из них. Вместе с либретто гравюры стали подношением самым высоким зрителям оперы перед ее началом. Такие собрания гравюр к торжественным представлениям при Габсбургском дворе делались не впервые. Например, приложением к либретто уже упоминавшейся оперы «Анжелика – победительница Альцины» стали три гравюры, также изготовленные по рисункам Джузеппе Галли-Бибиены и изображающие сцены из каждого действия спектакля (ил. 10).

Все гравюры, выпущенные к постановке оперы «Постоянство и сила», исполнены с высокой степенью детализации и стремятся дать максимально полное представление о спектакле. Тематически они распадаются на три группы. Три гравюры первой группы показывают временный театр, где проходило представление; три гравюры второй группы изображают сцены из 1-го, 2-го и 3-го действий, и третья группа состоит из одной гравюры, посвященной машинерии этого представления. Семь резчиков трудились над производством серии по заказу императорского театрального интенданта Иоганна Вольфганга Геймеля. На каждой из гравюр есть имя резчика (или резчиков) и указание, где ее изготовили: шесть гравюр были выполнены в Вене, одна – в Праге. Любопытно, что написание имени Галли-Бибиены отличается: на пражской гравюре он написан как *Giuseppe*, а на всех венских упорно именуется *Joseph*.

Рассмотрим первую группу изображений. Наиболее известна гравюра<sup>13</sup> (ил. 1), на которой изображен общий вид театра, а точнее – его интерьера: фасадов как таковых у театра не было, две наружные стены прилегли к другим строениям, еще две выходили, условно говоря, на задворки Пражского Града, поэтому представляли собой, скорее всего, изнанку стен, обращенных фасадом в интерьер. Зато внутреннее пространство поражает размерами и причудливым декором. Мы видим его глазами зрителя, сидящего в последнем ряду амфитеатра. Надпись на итальянском языке внизу гравюры: «Сцена и зрительный зал театрального праздника, названного “Постоянство и сила”, представленного в королевском замке в Праге в год 1723». Именно эта гравюра была изготовлена в Праге.

Возможно, это связано с тем, что в отличие от остальных гравюр, выполненных загодя и представляющих *проект* будущего театра, декораций и машинерии, она сделана по рисунку, запечатлевшему уже возведенный театр. Таким образом, этот лист является документирующим изображением (если не сцены спектакля и наполняющей театр публики, то, по крайней мере, пространства и архитектуры театра), что делает его наиболее ценным для исследователей.

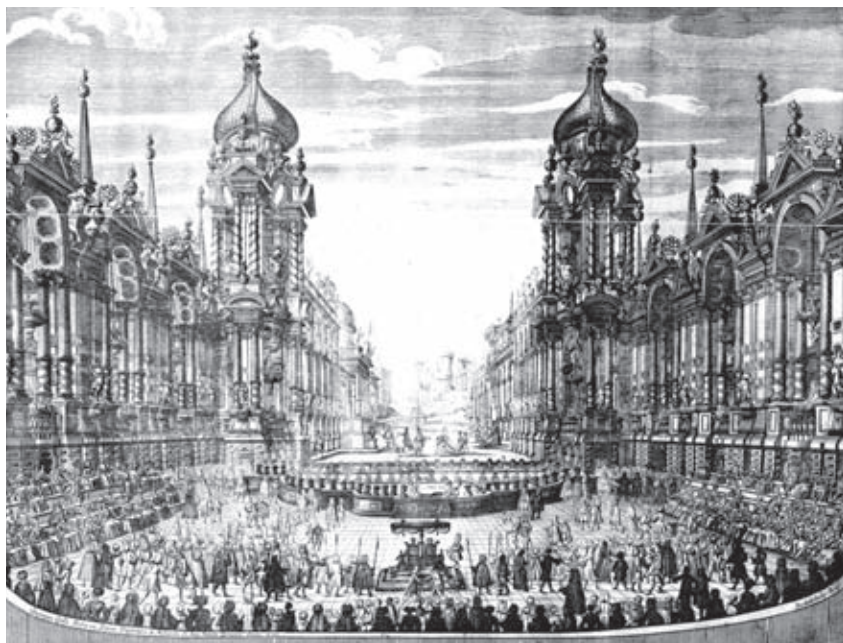
Вторая гравюра (ил. 2) представляет план тетра. По краю ее короткой стороны, за амфитеатром, изображена масштабная линейка; ее единица измерения – пражский фут<sup>14</sup>. Кроме того, на гравюре множество надписей, которые поясняют устройство зрительного зала и многое рассказывают о сценографии этого спектакля, на чем мы остановимся позднее. На плане видно, что рампа сцены делит театральный интерьер на две почти равные части, как это и было принято в барочном театре; пространство сцены также устроено по барочному принципу – девять пар кулис сходятся в глубину под незначительным углом.

И наконец, третья гравюра (ил. 3). «Боковые стороны просцениума, соответствующие всему амфитеатру», демонстрирует два фрагмента стен театра. Один показывает центральную часть зала с порталом входа для императорской семьи; другой, более развернутый, – боковую часть стены с входом для публики. Главное, что мы здесь видим, это 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.

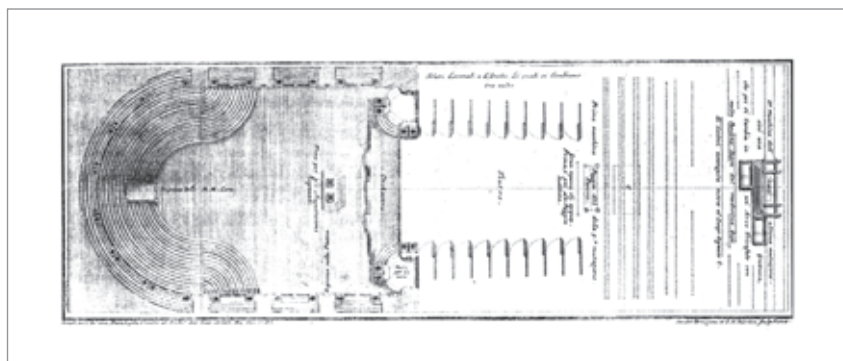
Известно, что уже в мае 1723 года Джузеппе Галли-Бибиена вместе с либреттистом Пьетро Парьяти приехал в Прагу, чтобы начать подготовку к представлению. Первоочередной задачей был поиск места расположения временного театра. Выбор падает на пространство летнего манежа. Этот манеж входит в конный комплекс, построенный в конце XVII века за Оленьим рвом у Прашного моста, ведущего через ров в Пражский Град (ил. 4). Комплекс состоит из крытого зимнего манежа и примыкающего к нему вплотную открытого летнего. Выходящую на улицу сторону летнего манежа образует вытянутое двухэтажное сооружение, галерея, верхний этаж которой служил смотровой площадкой во время выезда лошадей и зрительской трибуной во время проведения каруселей или турниров.

### ***Временный театр и устройство сцены***

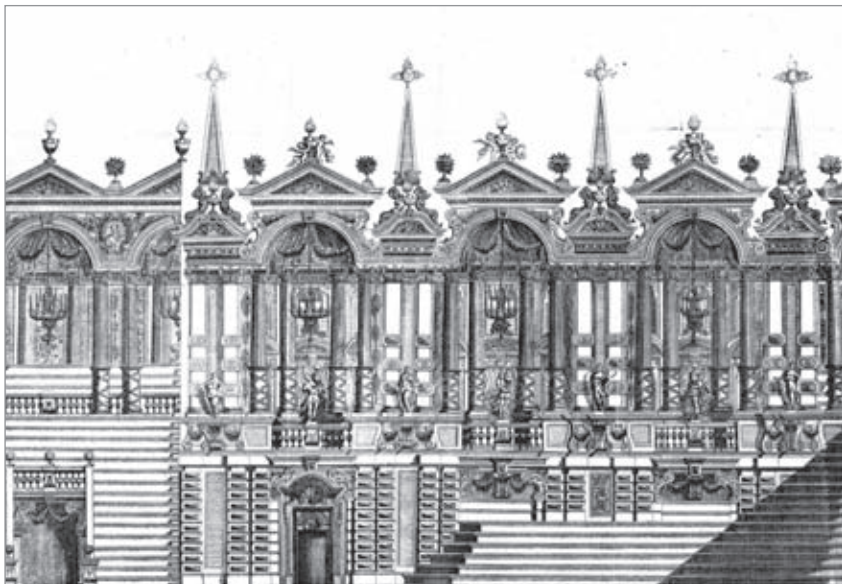
Летний манеж, как и весь комплекс, сохранился до наших дней, поэтому его размеры точно известны – 93,2 м на 35,7 м. Временный театр был встроен в пространство манежа и занимал его целиком. Зная общие габариты, легко вычислить, что глубина сцены от рампы до первого задника составляла 30 метров, ширина – чуть более 15 метров. На плане это



Ил. 1. Общий вид театра для оперы «Постоянство и сила». 64x40 см. Резчики Антонин Биркхардт и Иоганн II ванн дер Брюгген по рисунку Джузеппе Галли-Бибиены. 1723. Национальная галерея. Прага



Ил. 2. План театра для оперы «Постоянство и сила». 54x19 см. Резчики Иоганн II ванн дер Брюгген и Иоганн Генрих Мартин по рисунку Джузеппе Галли-Бибиены. 1723. Национальная галерея. Прага



Ил. 3. Вид внутренних стен театра для оперы «Постоянство и сила». 57х42 см. Резчик Кристоф Дитель по рисунку Джузеппе Галли-Бибиены. 1723. Национальная галерея, Прага

Ил. 4. Фрагмент плана Пражского Града и окрестностей до 1755 года.

- 1) Летний конный манеж.
- 2) Зимний конный манеж.
- 3) Улица «У Праšного мосту».
- 4) Королевские сады.
- 5) Оранжерея.
- 6) Театр Пражского Града (построен при Леопольде I).
- 7) Фазанья ферма Рудольфа II.
- 8) Конюшни.
- 9) Праšный мост.
- 10) Олений ров с ручьем Бруснице.
- 11) Пражский Град.
- 12) Собор Святого Вита (к 1723 году возведена алтарная часть)



пространство обозначено словом *Teatro*. Самый дальний от края сцены задник отстоял от первого на 22 метра, таким образом, глубина сцены в последнем действии была чуть больше 52 метров. Девять пар кулис были поставлены с шагом в 2,5 метра. Расстояние от края сцены до балюстрады центральной (следовательно, наиболее удаленной) ложи составляло 39 метров. Помост для императорской семьи отстоял от края сцены на 10 метров. Выгородка для оркестра перед сценой была размером 22 м на 4,8 м<sup>15</sup>. Форма этой выгородки на плане и на общем виде театра – разная, что еще раз косвенно подтверждает версию о том, что общий вид театра Бибиена изображал, уже имея перед глазами возведенную постройку.

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 выгороженного перед сценой пространства для оркестра<sup>16</sup>. На гравюре мы видим два таких пульта, музыканты сидят за ними в три ряда – один ряд лицом к сцене и два лицом к зрителям, а клавесин находится в передней части, выступающей в партер. Эта рассадка похожа на размещение музыкантов в оркестре короля польского в Дрездене, которую Руссо в своей статье в «Музыкальном словаре» 1768 года<sup>17</sup> называет «лучшим по распределению и образующим наиболее совершенный ансамбль». Кроме того, нельзя не обратить внимание, что оркестр для этой постановки был большим: по оценкам исследователей, он состоял из чуть более ста человек, а свидетели события писали даже о двустах музыкантах<sup>18</sup>.

Портал сцены образовывали две башни с фантастическими куполообразными навершиями, их высота была около 29 метров<sup>19</sup>. На плане театра на одной из башен есть пометка: «Место для хора». Чешские исследователи утверждают, что на гравюре, изображающей общий вид театра, видно, что нижний ярус башен занимают тимпанисты и трубачи<sup>20</sup>. С ними сложно согласиться, так как этих музыкантов мы видим на ступенчатых возвышениях, окружающих башни сегментом круга, что соответствует описанию дрезденского оркестра у Руссо. Таким образом, хор находился на предназначенном ему Бибиеной месте. С другой стороны, персонажи, изображенные за парапетом первого яруса башен, не отличаются от тех, которых мы видим в ложах, – возможно, это публика.

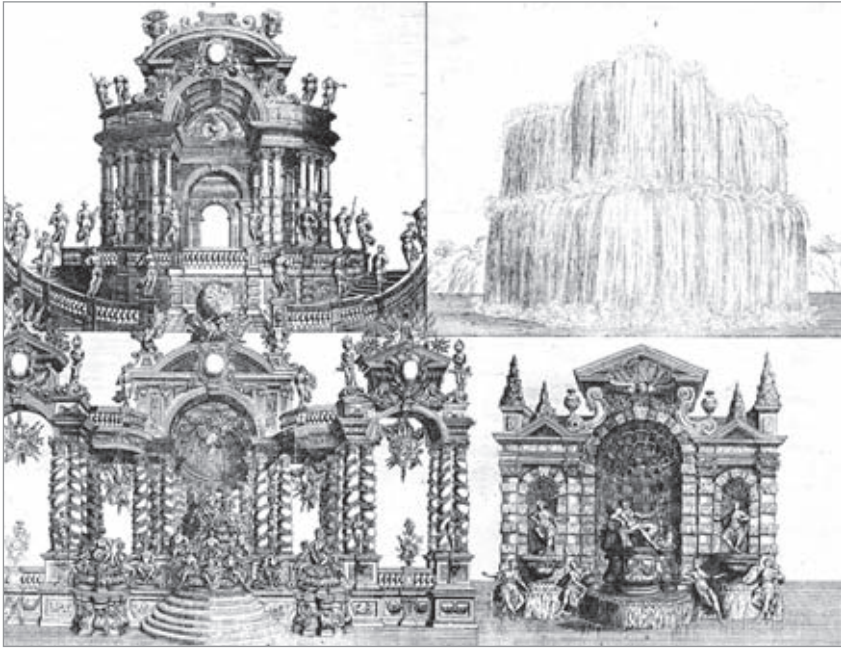
За одной из линий кулис надпись «Теларии боковые складные, переменяются три раза». Использованное словосочетание *a Libretto* означает «складной», но в данном случае важно и основное значение существительного *Libretto* – книжка, брошюра. Действительно, боковые кулисы, или, как они здесь названы, теларии, изображены на плане в виде книги, то есть кулису «перелистывали», «переворачивали» (что, вероятно, и дало Бибиене повод назвать кулису теларией) подобно странице, от-

крывая таким образом следующую; и таких перемен было три в течение всего спектакля. Каждая кулиса была натянута на раму, а все три рамы крепились одной стороной к стойке. Такой способ перемены кулис Бибиена придумал и применил исключительно для этой постановки<sup>21</sup>. Надо сказать, что в полностью сложившемся к этому моменту барочном театре-коробке с его подвижными кулисами декорации обычно менялись трижды в течение одного действия, но, конечно, обстоятельства временного театра накладывали свои ограничения.

Три перемены декорации помимо трех комплектов кулис предполагают наличие трех соответствующих им задников. По поводу способа перемены задников в этом представлении существуют различные мнения. На плане они обозначены пунктирными линиями в несколько рядов. Большинство исследователей сходятся во мнении, что задники убирали один за другим, благодаря чему глубина сцены к концу спектакля становилась вдвое больше<sup>22</sup>. Однако остается непонятным, каким образом задники были устроены. Йиржи Гильмера предполагал, что они составлялись из вертикальных фрагментов на стойках, которые затем перемещались к краям и открывали тем самым вид на следующее изображение<sup>23</sup>. Штепан Ваха пишет, что они состояли из двух натянутых на рамы полотнищ, которые разъезжались в стороны, как это и было принято в барочном театре. На плане изображен «слоеный пирог» из 13 двойных и одинарных полос; некоторые из них разделены на несколько частей или не доходят до боковых краев сцены. Что же означают эти многочисленные линии на плане, если задников было только три? Можно сделать предположение, что это дополнения к задникам, такие как берега Тибра и его волны в первом действии; многочисленные подпорные стенки, балюстрады, аркады и другие элементы сада в третьем. Подробнее это предположение мы рассмотрим вместе с гравюрами, изображающими декорации к первому и третьему действиям.

### ***Машинерия спектакля***

Перед первым задником на плане (ил. 2) изображен прямоугольный объект с четырьмя опорами по углам. Надпись на нем и вокруг него гласит: «Первая машина для трансформации, дворец Тибра». Перед объектом нанесена двойная линия, равная ему по длине, и сопровождающий ее текст: «Большая масса воды, после которой появляется упомянутый дворец». Эта «машина для трансформации» использовалась в первом действии, когда во время битвы между римлянами и этрусками из глади воды Тибра неожиданно поднимался высокий фонтан, а после того как вода в нем иссякала, зрители видели дворец Тиберина – божества реки Тибр. Бибиена называет «дворцом» декорацию, изображающую скорее алтарь или грот; в момент появления в ее центральной нише находился солист, исполнявший партию Теберина, который затем выходил оттуда и пел арию-пророчество о победе римлян.



Ил. 5. Машинерия спектакля «Постоянство и сила». 58,8x47 см. Резчики Кристоф Дитель и Франц Амброс Дитель по рисунку Джузеппе Галли-Бибиены. 1723. Национальная галерея. Прага



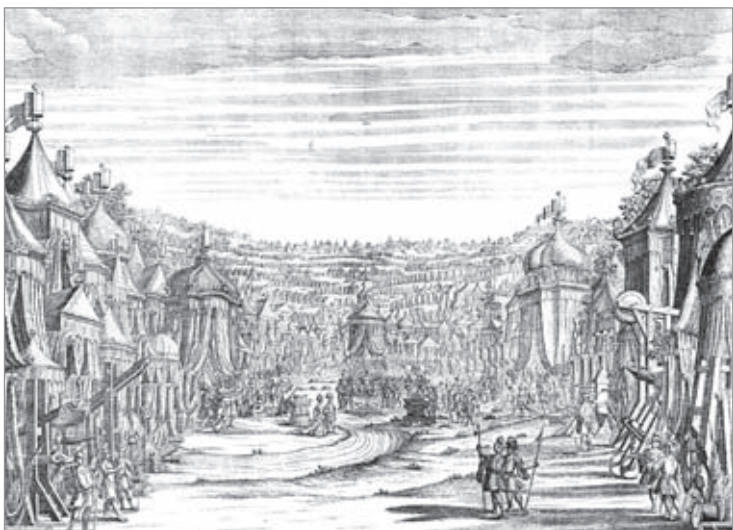
Ил. 6. Схематичный план театра для оперы «Постоянство и сила» из письма графа фон Флемминга от 29 августа 1723 года.

Пояснения из письма:

- a) сцена; б) оркестр; с) главный вход;
- d) лавки для посланцев и придворных министров; e) место для императора и императрицы, которые сидели в креслах, а над ними что-то по способу даматового кармазинового балдахина, приоткрытого сверху;
- f) лавки, из них передние были для придворных дам;
- g) амфитеатр;
- h) вход, которым император и императрица вошли со своим двором



*Ил. 7. Декорации и сцена из первого действия оперы «Постоянство и сила». 59х43,5 см. Резчики Иоганн II ванн дер Брюгген и Иоганн Генрих Мартин по рисунку Джузеппе Галли-Бибиены. 1723. Национальная галерея. Прага*



*Ил. 8. Декорации и сцена из второго действия оперы «Постоянство и сила». 59х43,5 см. Резчики Франц Амброс Дитель и Кристоф Дитель по рисунку Джузеппе Галли-Бибиены. 1723. Национальная галерея. Прага*

Механизм трансформации машины остается непонятным. Она присутствовала на сцене (причем перед задником) и до извержения фонтана, однако зрители ее не замечали. Что мы видим в первом действии впереди задника? Мост Субличо. Таким образом, можно сделать смелое предположение, что сначала машина представляла собой мост Субличо, по сваям которого из-под сцены во время извержения фонтана поднималась вверх декорация, изображающая дворец Тиберина. Однако у Бибиены нет на то никаких указаний. Он как будто намеренно запутывает будущего исследователя, специально замечая, что дворец Тиберина возникает именно путем трансформации и что он появляется *после* извержения фонтана, но никак не объясняя, *из чего* и *как* он получается. По поводу фонтана тоже можно строить различные предположения. Чешские исследователи считают, что воду изображало расписанное полотно, навитое на стержни, которые в нужный момент вертикально поднимались вверх<sup>24</sup>. Но из надписи на плане следует, скорее, что вода использовалась настоящая, заранее заготовленная в «большой массе», вероятно, в резервуаре под сценой, которая посредством применения помпы (ручного насоса) в нужный момент поднималась через прорезь в сцене в виде фонтана. 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.

За рядом фонов и дополнений к ним на плане изображена вторая театральная машина. Сама она помечена словом «Скамьи», что относится к местам для размещения актеров внутри этой конструкции. Вокруг нее развернута надпись: «2-я машина для последней трансформации, это гротеска<sup>25</sup>, которая трансформируется в триумфальную арку с множеством персонажей, после чего в том же виде перемещается до места, помеченного С». Таким образом, вторая машина располагалась в самой дальней части сцены и сначала изображала центральную часть *глюриетта*<sup>26</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, становится понятно при внимательном рассмотрении плана машины. У конструкции были два объемных поворотных «крыла». На плане одно из них показано закрытым, другое раскрытым. Пока они были закрыты, зрители видели садовый павильон, когда они раскрывались, подобно воротам, перед зрителями 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>27</sup>.

Теперь обратимся к гравюре, которую мы отнесли к третьей группе (ил. 5), – на ней изображены те самые две машины, посредством которых

выполнялись два наиболее впечатляющих «спецэффекта» спектакля. Изображение разделено на четыре части, помеченные цифрами, идущими сверху вниз, справа налево; по его нижнему краю идут пояснения к этим цифрам: «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». Надписи не дают дополнительной информации к заметкам на плане. 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. Также непросто и по двум изображениям в левой части листа составить точное представление о трансформации садового павильона в триумфальную арку – не стоит забывать, что технологией иллюзии в эпоху барокко владели в совершенстве. Но «удвоенное» архитектурное сооружение дает повод к размышлению о творческом методе Бибиены, позволяющем в рамках заданных общих пропорций находить новые соотношения и с каждой новой картиной поражать зрителя все более насыщенным декором, для еще большего усложнения которого повсеместно использовались фигуры – как плоские декорации, изображающие скульптуру, так и танцовщики, замершие до окончания исполнения арии.

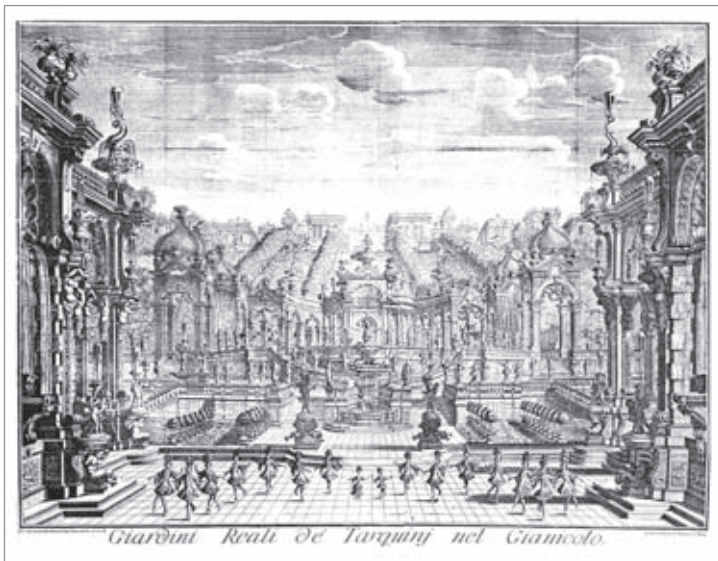
Еще раз обратим внимание, что «вторая машина для последней трансформации» показана, помимо плана, на двух гравюрах. В-первых, на гравюре, изображающей спецэффекты спектакля (ил. 5): в виде садового павильона она находится в верхней левой части листа. Во-вторых, на гравюре, относящейся к третьему действию спектакля (ил. 9), где она представляет собой центральную часть садового павильона и дополнена с двух сторон крыльями аркад, что все вместе составляет гладиаторский стадион. Интересно то, что формы павильона на двух изображениях близки лишь в общих пропорциях, декор же довольно сильно различается. Можно предположить, что при строительстве декораций он был воплощен в каком-то третьем обличье, как это было с формой выгородки для оркестра. Такое разнообразие решений снова говорит нам о том, что гравюры в определенной степени были самостоятельными произведениями искусства, и демонстрирует ту энергию, с которой Джузеппе Галли-Бибиена рождает свои архитектурные фантазии – не скупясь и не экономя на идеях.

### ***Зрительный зал***

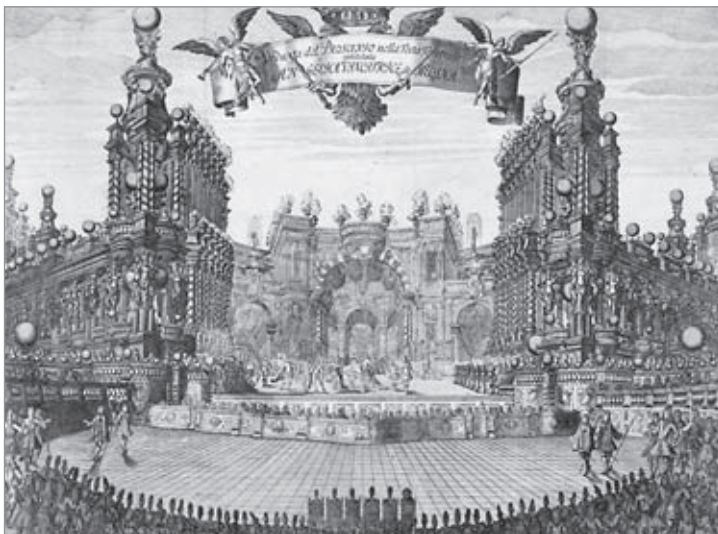
Теперь рассмотрим устройство зрительного зала. На плане театра (ил. 2) в этой его части надписей немного. В центре партера на небольшом расстоянии от оркестра размещался подиум под балдахинном с местами для императора и императрицы – «Трон для августейшей четы». Две дочери императора сидели на верхней ступени подиума, у ног родителей.

Как уже говорилось, для императорской семьи и двора был предназначен отдельный вход в зрительный зал, расположенный по оси театра и помеченный надписью: «Вход для их величеств». Их путь на представление из Пражского Града лежал через деревянный и крытый в то время Прашный мост, а затем через первый этаж галереи, образующей короткую сторону летнего манежа. Центральный выход из этого сооружения, сохранившийся и поныне, совпадал с центральным входом в театр. Боковой вход – «Вход в партер» – предназначался для остальных зрителей, которые с улицы «У Прашного мосту» входили в арку, проходили в крытый зимний манеж, а оттуда, через вход, соединяющий зимний манеж с летним, попадали в театр. Места для зрителей были устроены подковообразным амфитеатром, подъем которого был достаточно крутым. Боковые части амфитеатра закруглялись к наружным стенам и состояли из шести рядов, в центральной части амфитеатра было шестнадцать рядов. Выше амфитеатра в нишах находились ложи: шесть лож в боковых стенах и семь в закругленной торцевой части стены, обрамляющей зрительный зал; ее высота составляла примерно 21 метр. Каким образом зрители попадали в ложи, на плане не показано, но можно сделать предположение, что со второго яруса галереи летнего манежа – лестница на него ведет из зимнего манежа, так же как и в боковой «вход в партер». Действительно, судя по плану, балюстрада лож не давала возможности попасть туда с верхнего ряда амфитеатра. Попутно заметим, что ложи на плане фланкирует только пара колонн, а не две пары, как можно подумать, глядя на общий вид театра. Значит, внутренняя пара колонн была иллюзорной, они были изображены на стенах.

Партер на плане (ил. 2) и на общем виде театра (ил. 1) показан свободным, но в действительности это было не так. Сохранился любопытный документ – письмо графа Флемминга<sup>28</sup> графу Эрнсту Кристофу Мантеуффели, которое он написал на следующий день после премьеры. В этом письме граф останавливается главным образом на событиях вечера представления<sup>29</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». Но главное, в письме есть схематичный план театра с обозначением расположения публики в зале (ил. 6). На этом плане видно, что в партере помимо подиума с креслами для императорской семьи стояли лавки: длинные лавки параллельно сцене за подиумом предназначались придворным дамам; диагональные лавки с двух сторон от подиума занимали послы и придворные министры. Тем не менее, в партере оставалось и свободное пространство, так как Флемминг сообщает: «...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».



Ил. 9. Декорации и сцена из третьего действия оперы «Постоянство и сила». 59x48 см. Резчики Иоганн Якоб Лидл и Якоб Вильгельм Хекенауер по рисунку Джузеппе Галли-Бибиены. 1723. Национальная галерея. Прага



Ил. 10. Декорации и сцена из первого действия оперы «Анжелика – победительница Альцины». 35,7x48,4 см. Резчик Франц Амброс Дитель по рисунку Джузеппе Галли-Бибиены. 1716. Метрополитен-музей. Нью-Йорк



### Декорации спектакля

Перейдем ко второй группе гравюр. Каждая из них показывает декорацию к одному из трех действий оперы, причем, как мы увидим дальше, в декорациях 1-го и 3-го действий Бибиена разворачивает одновременно по две сцены спектакля. Как уже говорилось, в течение всего спектакля было три перемены декораций, соответственно, каждая из трех частей шла в одной декорации. Интересно, что все они помещают действие оперы под открытое небо: Бибиена, проектируя декорации, следовал ремаркам либретто, а вот Пьетро Парьяти, возможно, осознанно принял такое решение, чтобы полнее погрузить зрителей в происходящее на сцене – пейзаж на декорациях и окружающий ландшафт как бы сливались в одно целое<sup>30</sup>. Это было тем более актуально, что портал сцены не имел арки, которая обычно визуальнo ограничивает пространство театрального действия, поэтому небо на декорации плавно переходило в реальное небо. Если учесть, что представление проходило в вечернее и ночное время, то достаточно было выстроить освещенность задника с убыванием к верхнему краю, чтобы этот эффект стал естественным и максимальным. К сожалению, об освещении сцены известно очень мало. Во-первых, это сообщение в газете «Венский дневник», из которого мы узнаем об украшенном театре со сменными декорациями, которые «были освещены многими тысячами восковых свечей и ламп»; во-вторых, сведения о том, что освещением театра занималось специальное ведомство *Licht-Kammer-Amt* (служба освещения покоев) совместно с *Kuchen-Amt* (служба кухни). Упомянутые ведомства занимались, скорее всего, лишь обеспечением необходимого количества свечей, ламп и масла для них; решение освещения сцены наверняка было в ведении самого Бибиены. Как именно в барочном театре принято было размещать свет, описал в своей книге, вышедшей в 1663 году, Иосиф Фуртенбах. Он подробнейшим образом рассказывает об устройстве масляных ламп, а затем коротко сообщает, что они должны быть установлены «в достаточном количестве за парапетом (сцены), на задней стороне стен просцениума, в промежутках секций небес, в оркестровой яме и других местах»<sup>31</sup>. Обращаясь к устройству освещения придворного театра в замке города Чешский Крумлов, который, сохранил до наших дней свое оснащение, созданное в 1776 году, можно добавить, что лампы размещались также на внутренней стороне каждой кулисы, на ее раме, что позволяло освещать каждую следующую кулису, а в итоге создавало эффект свечения всей декорации изнутри.

Возвращаясь к portalу сцены, нельзя не заметить, что Бибиена постарался учесть отсутствие арки, фокусирующей взгляд зрителей, а также большую протяженность театра, из-за которой сцена, декорация на ней и особенно задник были значительно удалены от амфитеатра и лож. Во-первых, отсутствие арки должны были визуальнo компенсировать доминирующие – массивные и высокие – объемы фланкирующих сцену башен. Во-вторых, высота кулис и задника в этом театре была увеличена пропор-

ционально общей протяженности театра. Если исследователи сходятся в том, что высота окружающей партер стены была 21 метр, то такой же была и высота кулис и, соответственно, задника – на изображении общего вида театра они показаны равными по высоте. Это высота современного 6-этажного дома, или (если брать более близкие к описываемому событию примеры) примерно высота фасада палаццо Поли, примыкающего к фонтану Треви в Риме. Тем не менее, декорации такого размера были на тот момент осуществимы, так как в возведенном в 1737 году театре «Сан-Карло» в Неаполе задник также приближался по высоте к 20 метрам<sup>32</sup>, хотя Бибиена в условиях открытого театра, несомненно, решал более сложную инженерную задачу, где следовало учесть и ветровую нагрузку.

Во всех трех декорациях линию горизонта закрывает высокий и обширный холм, благодаря чему пространство, изображенное на заднике, раскрывается на зрителя. С одной стороны, это обусловлено конкретным местом действия всех трех частей оперы, о чем внизу каждой гравюры имеется поясняющая надпись. Каждое из трех мест действия – это Рим и его окрестности, а Рим, как всем известно, город на семи холмах, отсюда и активный рельеф пейзажа, изображенного на задниках. Но очевидно, что поднимая рельеф выше линии горизонта, Бибиена решал и художественную задачу. Такой прием позволил ему, не теряя глубины перспективы, сделать фон насыщенным.

Впечатляющие архитектурные композиции из альбома Бибиены «Архитектура и перспектива»<sup>33</sup> демонстрируют виртуозность, с которой автор воплощал глубокие, многоплановые и предельно «густые» перспективы. Основная часть гравюр в книге демонстрирует развитие метода изображения, впервые найденного Фердинандо Галли-Бибиеной и называемого *maniera di veder le scene per angolo* (способ взгляда на сцену под углом)<sup>34</sup>. Такой метод отлично «работает» при изображении архитектурных композиций, в то время как в декорациях к «Постоянству и силе» Джузеппе Бибиена ставил задачу добиться подобного эффекта при помощи пейзажа, что технически несравненно сложнее. В декорации первого действия архитектурный пейзаж на заднике имеет явную тенденцию к «угловой перспективе». Однако из-за его мелкого масштаба, из-за хаотичного расположения изображенных на рельефе зданий прием не доминирует и не входит в противоречие с центральной точкой схода изображающих городскую улицу кулис. Что касается декорации второго и третьего действий – они подчеркнута симметричны. Тем не менее, во всех трех случаях Бибиена реализует свои основные эстетические принципы – пространственный размах, густота композиции, сочетание хаотичности и упорядоченности.

Небо во всех трех задниках решено по-разному. И хотя по черно-белой гравюре трудно судить о его состоянии, можно предположить, что оно эмоционально отражало окраску музыки и действия на сцене. Так, в первом действии на нем видны дымы, оно как будто выражает тревогу; во втором оно покрыто полосами тонких облаков, словно наверху ветер,

что соответствует стремительно разворачивающимся событиям на сцене; а в третьем облака легкие, передающие радостное настроение финала. При этом все три варианта неба далеки от «мифологических» клубящихся облаков, характерных для барочной декорации, напротив, небо везде прорисовано реалистично.

Гравюра, изображающая сцену из первого действия оперы (ил. 7), внизу подписана так: «Обширная долина, пересеченная рекой Тибр с мостом Субличо в окрестностях Рима».

В либретто ремарка к первому акту гласит: «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». Либретто было для Бибиены основой при проектировании декораций<sup>35</sup>, что мы и видим на гравюре.

Пейзаж на заднике представляет собой холм с живописно теснящимися на нем храмами, домами и башнями. Храм Весты образует правый ряд кулис, руины дворца – левый. Река Тибр изображена внизу холмов на заднике, а затем ее течение имитируют подвижные волны, расположенные на сцене перед ним. Никаких указаний на это нет, но имитация волн с помощью расположенных горизонтальными рядами параллельно краю сцены и вращающихся вокруг своей оси спиралевидных стержней была обычным приемом барочной сценографии. Также в глубине сцены мы видим два берега реки и мост Субличо.

Мост Субличо в древние времена соединял землю этрусков, которые жили на правой стороне Тибра, и Рим. Если пространство на сцене – Рим (что очевидно, так как здесь размещен, с долей условности, храм Весты<sup>36</sup>), то холм на заднике – это Яникул, который находится за Тибром.

На обоих берегах Тибра стоят друг напротив друга неприятельские войска – римляне и этруски, группа солдат находится также выше по склону, и остается непонятным, актеры это или рисунок на заднике, а возможно, дополнение гравера – как уже говорилось, гравюру нельзя считать документирующими спектакль, они были напечатаны заранее. Гораций Коклес в одиночку преграждает путь этрускам, деревянный мост Субличо уже разобран за его спиной, вскоре Гораций бросится в Тибр. Одновременно на переднем плане римлянка Клелия сообщает Муцию радостную весть о спасении Горация из вод Тибра. Таким образом гравюра показывает одновременно два эпизода первого действия.

Надо заметить, что на гравюре с общим видом театра (ил. 1) мы также видим на сцене декорацию к первому действию, но в зеркальном отображении. Будем считать зеркальное отображение ошибкой гравера, но дважды изображенная декорация первого действия дает нам дополнительную информацию, так как показаны разные эпизоды спектакля. Главное отличие – мост Субличо не разрушен, столкновение войск только впереди. Значит, в первом действии спектакля Галли-Бибиеной был преду-

смотрен помимо фонтана еще один трюк, который позволял разрушить, а возможно, разобрать прямо на глазах у зрителя мост. Попутно заметим, что Бибиена правильно изображает первый и самый древний мост через Тибр (мост Субличо был деревянным и свайным), что свидетельствует о его знакомстве с текстами римских авторов.

Другое отличие: солдаты – как на мосту, так и на заднике – в этой гравюре отсутствуют, значит, их изображали актеры. Это подтверждает предположение об объемности декораций берега и моста: если солдаты на нем – массовка, то сам мост – некая конструкция. Кроме того, нельзя не заметить, что Бибиена продумывал размещение и перемещения актеров на сцене еще на этапе проектирования декораций.

Выстроенную мизансцену мы видим и на гравюре с декорацией второго действия оперы (ил. 8). Она подписана: «Лагерь этрусского войска около Рима». Ремарка в либретто ко 2-му действию сообщает добавочную информацию о «роскошных царских павильонах Порсенны и Тарквиния» на сцене.

Здесь боковые кулисы представляют собой военные палатки с 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, группы этрусских солдат разбросаны по всему ее пространству. По оси сцены, в глубине – выделяющаяся по размеру палатка, а перед ней – подиум с треном. На нем сидит этрусский царь Порсенна. Слева от него мы видим Тита Тарквиния и Валерию, справа, около жертвенника, – Муция Сцеволу. Он держит руку над огнем, а значит, перед нами кульминационный эпизод оперы.

В третьем действии оперы все перипетии сюжета остаются позади, оно посвящено ликованию граждан Рима. Надпись внизу гравюры к сцене из третьего действия (ил. 9) такова: «Королевские сады Тарквиния на Яникуле». Ремарка в либретто в начале третьего действия добавляет к подписи под гравюрой только короткую фразу «В небе луна». Исходя из этого можно было бы предположить, что световые акценты делались лишь на отдельных фрагментах декорации и солистах, однако, скорее всего, сцену заливал ровный яркий свет: резкое затемнение или, наоборот, внезапное освещение всей сцены было возможно в барочном театре, но для направленного луча света еще не было соответствующего технического оснащения<sup>37</sup>. А вот луна в небе, вероятно, была создана именно с помощью светового эффекта, так как на изображении декорации она не обозначена.

На этой гравюре из девяти пар кулис показаны только две – можно предположить, что все они были одинаковыми и воплощали садовые аркады. Главная же особенность декорации 3-го действия – многослойная пространственная разработка. Задник изображает ясное небо с легкими

облаками, регулярный сад, террасами поднимающийся по высокому холму, который венчает занимающий всю его вершину дворец. Перед задником располагалась декорация с гладиатором. Центральная часть павильона представляла собой, как уже было описано, театральную машину, а боковые аркады, примыкающие к ней с двух сторон, были изображены на полотне, т.е. представляли собой отдельно стоящие фрагменты декорации в виде ширмы или невысокого задника. При сопоставлении плана театра и сцены третьего действия не вызывает сомнения, что аркады были решены именно таким образом. Более того, подпорные стенки с балюстрадой, скульптурой и лестничными маршами, партер с рядами декоративных деревьев и двумя статуями, фонтан в центре – все эти дополняющие декорацию фрагменты, скорее всего, также были отдельно стоящими элементами и разъезжались в стороны в тот момент, когда вторая машина для трансформации начинала движение вперед. Надо сказать, что различные дополнения к декорациям существовали в барочном театре. Если снова обратиться к театру в замке Чешского Крумлова, то мы там найдем дополнения к заднику – прилавок торговца, отдельно стоящее дерево в кадке, большого дельфина. Все они решены именно в виде плоских фигурных ширм и носят локальный характер. В опере «Постоянство и сила», особенно в 1-м и 3-м действиях, Бибиена использует дополнения к заднику развернуто, в несколько слоев, по всей ширине сцены – это еще один новаторский прием автора в этой постановке. С его помощью Бибиена обогащает декорацию, делая ее более глубокой, более реалистичной, более иллюзорной и впечатляющей. Что касается многочисленных перепадов плоскости сцены в 3-м действии, то они вряд ли могли существовать. Добавленные Бибиеной на рисунке, они свидетельствуют о том, что автору важно было максимально усложнить декорацию и насытить ее деталями.

Крылья аркады в декорации 3-го действия имели куполообразные навершия, форма которых стала своеобразным повторяющимся мотивом сценографии этого спектакля: купола такой же формы венчали фланкирующие сцену башни, повторялись в виде наверший военных палаток во втором действии и снова возникали в декорации к третьему действию. Это отнюдь не случайность. На гравюрах к спектаклю «Анжелика – победительница Альцины» (ил. 10) можно видеть, что таким повторяющимся мотивом оформительского решения были крупные шары, которые венчали фланкирующие сцену башни и повсеместно встречались в декоре. Таким образом, можно утверждать, что для каждой постановки Бибиена находит свой декоративный элемент, который становится визуальным мотивом сценографии.

Когда в финале оперы подвижная центральная часть павильона раскрытием «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 Гения Рима. Финал был целиком посвящен прослав-

лению Елизаветы-Кристины: в сопровождении хора римлян, поющего панегирик императрице, было исполнено несколько балетных номеров. На гравюре мы видим выход всех танцоров, включая детскую пару в центре, что соответствует финалу оперы, но при этом садовый павильон еще не трансформировался в триумфальную арку, что соответствует основной части третьего действия.

Все актеры, которых мы видим на гравюрах, включая оперных солистов, массовку и танцовщиков, одеты в так называемый римский костюм. Правда, в костюме солисток, исполняющих женские партии, от него остались только шлем с перьями и подобие кирасы.

\*\*\*

Теперь, когда мы подробно рассмотрели театр и сценографию пражской премьеры оперы «Постоянство и сила», можно выделить ряд ее особенностей по сравнению с аналогичными постановками той же эпохи. Спектакли на открытом воздухе были характерны для эпохи барокко. Известно, что так называемые августинские оперы, к которым формально можно отнести и оперу «Постоянство и сила», часто ставились в садовом театре дворца «Фаворит» около Вены. В этом смысле пражскую постановку интересно сравнить с уже упоминавшейся оперой «Анжелика – победительница Альцины», представление которой состоялось в 1716 году, ведь именно эту постановку придворная комиссия предлагала взять за образец при подготовке спектакля 1723 года. Архитектором и сценографом в обоих случаях был Джузеппе Галли-Бибиена. Оперы в их постановочной части имеют некоторое сходство, но есть и коренное отличие. В «Анжелике» максимально используются возможности садового театра: действие второй части проходит на поверхности искусственного пруда, где сражаются две флотилии, составленные из уменьшенных моделей кораблей<sup>38</sup>. В случае с другими подобными постановками исследователи пишут об использовании подстриженных кустов в качестве кулис, искусственных садовых гротов или подпорных стенок из туфа с нишами в качестве задников<sup>39</sup>. В опере «Постоянство и сила» не задействованы никакие ландшафтные элементы, пространство спектакля отгорожено от внешнего мира в прямом и переносном смысле.

Таким образом, пражский временный театр Бибиены продолжает традицию оперных спектаклей на открытом воздухе, не имея при этом ничего общего с увеселениями в парке. Решение о временной постройке позволило создать *большой* театр с очень глубокой сценой и залом, рассчитанным на огромное по тем временам количество публики. Не случайно при проектировании этого театра Бибиена выбирает в качестве образца театр Фарнезе в Парме, который он хорошо знал – ведь именно там работал его отец Фердинандо до переезда в Вену. Театр Фарнезе был построен в огромном (87,2 м на 32,1 м при высоте 22 м) помещении бывшего турнирного зала. Он вмещал 4 тысячи зрителей, но не использовался для

регулярных представлений, а только для торжественных, которых за всю его историю было всего девять<sup>40</sup>, – все это роднит театр Фарнезе с пражским театром. Галли-Бибиена повторил структуру зала с амфитеатром и аркадой, но немного изменил пропорции плана и добавил закругления амфитеатра к наружным стенам, как это сделано в театре, построенном Винченцо Скамоцци в Саббьонете. 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 в пропорциональном соотношении больше, чем проем арки просцениума в Парме; очевидно, что Бибиене было важно добиться хорошего обзора сцены, открывающегося со зрительских мест.

Бутафорская архитектура театра позволила легкими средствами создать идеализированное пространство, вывернутое декоративными фасадами внутрь – некое замкнутое «царство муз». Избыточная насыщенность убранства растворяет в себе ордер, он перестает быть систематизирующей основой фасадов, но тектоника не исчезает в многочисленных деталях – стена разобрана и упорядочена по массам.

Декорации спектакля принадлежат позднему барокко, и в них уже есть черты театра классицизма<sup>41</sup>. Выше отмечалось, что небо на задниках носит реалистический характер. Другая важная особенность пейзажей на задниках: они показывают не условное место действия, а конкретное, но изображенное с долей условности, идеализированное. Известно, что в барочном театре существовал «типовой» набор декораций, куда входили, например, «берег моря», «парадный зал», «тюрьма» и т.д.<sup>42</sup> Этот набор складывался постепенно, начиная свой генезис от трех типов декораций, предложенных еще Витрувием в его 5-й книге об архитектуре<sup>43</sup>. Себастьяно Серлио в начале XVI века, явно опираясь на текст Витрувия, снова предлагает те же три типа декораций<sup>44</sup>. По мере увеличения количества жанров и усложнения сюжетов постановок этот набор все больше расширялся, и к XVIII веку в крупнейших театрах количество типов декораций составляло от 10 до 15<sup>45</sup>. Из трех декораций к опере «Постоянство и сила» сцена для второго действия наиболее близка к стандартному набору. «Военный лагерь» выглядел в барочном театре именно так: на боковых кулисах и заднике изображались ряды палаток. Конечно, Бибиена разрабатывает эту тему сложнее и изящнее: палатки у него более затейливые и детализированные, среди них стоят боевые машины, а на заднике, на холме, в отдалении помещены еще ряды палаток; на вершине холма виден Рим. Если рассмотреть с этой точки зрения декорацию первого действия, то ее кулисы попадают под тип декорации «улица», а вот ее задник к этому типу уже не относится, поскольку Бибиена изображал конкретное место действия, причем довольно своеобразное, какого не было в стандартном наборе декораций, – это вид, открывающийся с улицы на городские окраины. Декорация к

третьему действию относится к разновидности «сад». Однако, несмотря на то что декорации ко всем трем действиям находят аналог в иконографии барочной сцены, они представляют собой уже следующий этап: это не «сад вообще», а конкретные «Королевские сады на Яникуле», не абстрактный военный лагерь, а «военный лагерь около Рима».

Сценографическое решение находится в русле направлений того периода, когда начался переход от оперы монументальной к опере эмоциональной<sup>46</sup>, от статичности к динамике стиля спектакля. Это отражалось и в музыке, и в декорационном оформлении. Работы Фердинандо и Джузеппе Галли-Бибиена говорят о том, что эти авторы были в авангарде процесса создания динамичной сцены, при этом надо понимать, что имеется в виду не применение театральных механизмов (которые, напротив, использовались все реже), а динамичность художественного решения, прежде всего композиции задника. Действительно, задник в этот период превращается в самостоятельное произведение искусства, в картину с собственной светотенью, а сцена, по выражению В.И. Берёзкина, превращается тем самым в «место, где “картина” выставляется»<sup>47</sup>. Другая важная особенность задника-картины: перспектива, изображенная на ней, перестает носить условный характер и все больше приближается к реалистическому изображению. Она становится похожей на фрагмент пейзажа, в котором больше нет условной позиции зрителя с одной-единственной центральной точкой схода.

Однако в декорациях к опере «Постоянство и сила» присутствуют черты и того и другого подхода. Динамичность сцены проявилась главным образом в заднике к первому действию оперы: это живая композиция, представляющая собой как бы фрагмент реального пейзажа, который может быть мысленно продолжен в обе стороны. В заднике ко второму действию, казалось бы, напротив, господствует статичность: центр композиции акцентирован объемом большой палатки. Но если рассмотреть задник вместе с изображенной на гравюре мизансценой, то можно видеть, что настоящий акцент повествования – Муций Сцевола у жертвенника – находится как раз не в центре, а справа; помещенный же в центр композиции Порсенна на троне играет в этой сцене роль зрителя или статиста. Кроме того, ряды палаток, расположенные на склоне холма, снова, как и в первом действии, воспринимаются *фрагментом* пейзажа. Что же касается задника к третьему действию, то нельзя не заметить удивительное противоречие: композиция строго симметрична, но выглядит при этом достаточно динамичной. Здесь, вероятно, проявилось внутреннее стремление Бибиены к созданию сложных и эмоционально наполненных композиций: в соответствующем помпезному финалу симметричном заднике он убирает активные центрические доминанты, добиваясь в некотором смысле коврового узора, который, в свою очередь, дает высокую насыщенность изображения и визуально делает его шире, словно оно распространяется за рамки портала сцены.



Таким образом, несмотря на центричность двух из трех декораций к действиям спектакля, ни одна из них не замкнута в себе, как это было в барочных постановках с центральной точкой схода на заднике. Такая «открытость» пространства сцены удачно сочеталась с большими размерами декораций и рождала ощущение грандиозности постановки. Создавая масштабную сценическую картину, Бибиена использовал изобретенные им новые технические приемы, которые позволили осуществить смену декораций и применить спецэффекты в условиях временного театра. Перед сценографом ставилась задача создания великолепного масштабного спектакля, соответствующего серьезности замысла коронации, способного поразить воображение. И художник с этой задачей справился.

Премьера произвела огромное впечатление на европейскую публику, чего и добивался император Священной Римской империи и король Богемии Карл VI<sup>48</sup>.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 В качестве мецената музыки и театра Карл VI продолжил традиции, начатые его отцом. Считается, что сам Карл, его отец император Леопольд I, а также его брат и предшественник на троне Иосиф I – все они были музыкально одарены. В музыковедческой литературе повторяется такой анекдот: после премьеры оперы Кальдары «Эвристио», где Карл выступал в роли дирижера, Фукс высказал ему свое почтение как высококлассному музыканту, а заодно и сожаление, что тот не может заниматься музыкой профессионально. На что Карл «с присущим ему сухим юмором ответил, что так оно лучше».
- 2 Термин принадлежит австрийскому исследователю Фридриху Риделю, который предложил его как определение подхода к музыке и к архитектуре в период правления Карла VI.
- 3 Wollenberg S. *The Austro-German courts // Companion to Baroque Music*. University of California Press, 1998. P. 235.
- 4 В основу сюжета оперы легла история изгнания Тарквиниев из Рима, когда последний правитель из этой династии Луций Тарквиний Гордый пытается вернуть власть, прибегая к помощи этрусского царя Порсенны. Войско Порсенны осаждают Рим, но римляне проявляют стойкость, и он вынужден уйти ни с чем, а Тарквиний вместе с семьей – остаться в изгнании.
- 5 Например, в Дрездене в 1719 и в Мюнхене в 1722 году состоялись премьеры опер, приуроченные к свадьбам племянниц Карла VI, содержание которых недвусмысленно говорило об имперских амбициях Саксонского и Баварского курфюрстов.
- 6 Campanini N. *Un precursore del Metastasio*. Firenze, 1904.
- 7 Автор путеводителя по Вене за 1732 год Иоанн Кюхельбекер написал об августинских операх: «На день рождения императрицы Елизаветы-Кристины 28 августа ежегодно ставится опера. Если в это время двор еще находится в "Фаворите", 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, чтобы каждый честный человек мог посмотреть ее». Неточность этого свидетельства состоит в том, что летний театр в парке дворца «Фаворит» не возводился каждый раз заново, он существовал с 80-х гг. XVII в. Также вызывает сомнение указанная сумма в 600 000 золотых.
- 8 Письмо Пьеру Дзено из Праги от 10 августа 1723 г. / *Lettere di Apostolo Zeno Cittadino Veneziano Istorico e Poeta Cesario. Seconda Edizione. Volume Terzo. Venezia, 1785. P. 379.*
  - 9 Придворная комиссия выдала предписание, чтобы опера «Постоянство и сила» прошла «под открытым небом, так же, как опера, представление которой состоялось несколько лет назад на пруду в “Фаворите”».
  - 10 Франкетти П. Город и театр во Флоренции XV–XVI веков // *Театральное пространство. Материалы научной конференции. М., 1979. С. 152–153.*
  - 11 Ротенберг Е.И. Италия. Архитектура // *Искусство 17 века. М., 1987. С. 36–37; Strohm R. Costanza e Fortezza: investigation of the baroque ideology // I Bibiena: una famiglia in scena: da Bologna all’Europa. Firenze, 2002. P. 76.*
  - 12 Giuseppe G.-B. // *Jakubcová A. a kol. Starší divadlo v českých zemích do konce 18 století – Osobnosti a díla. Praha – Divadelní ústav; Academia, 2007.*
  - 13 Наиболее известна в Чехии и Австрии; в нашей стране – по имеющимся сведениям – гравюры никогда не публиковались.
  - 14 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»*).
  - 15 Все эти измерения сделаны на плане и, безусловно, могут иметь погрешность; кроме того, нельзя забывать, что план представляет собой проект театра, соответственно, в реальности постройка могла иметь несколько иные размеры.
  - 16 Slavko P. *Zámecké divadlo v Českém Krumlově. Nadace barokního divadla zamku Český Krumlov, 1997. S. 8.*
  - 17 Rousseau J.-J. *Dictionnaire de musique. Paris, 1768. P. 354–355.*
  - 18 Это свидетельство принадлежит Иоганну Иоахиму Кванцу, который специально прибыл в Прагу из Дрездена, чтобы принять участие в премьере оперы, и играл в оркестре на гобое. См.: *Music at German Courts, 1715–1760. Boydell Press, 2011. P. 422.*
  - 19 Предположение о высоте стен театра и двух фланкирующих сцену башен основываются на высоте сохранившегося здания зимнего манежа, конек крыши которого находился на уровне верхней точки декоративного сандрика над ложей. См.: *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.*
  - 20 Vácha Š. a koll. *Karel VI and Alzbeta Kristyna. Ceska korunovace 1723. Paseka, 2009. S. 140.*
  - 21 В своей книге «Об искусстве строить декорации и машины в театрах» (1638) Никола Саббатини описывает способ перемены декорации, когда к теларии со стороны края сцены по вертикали закрепляется расписанный и скрученный в рулон холст – в нужный момент его раскручивают, он полностью закрывает собой теларию, и таким образом происходит перемена декораций. При некоторой схожести описанного у Саббатини способа с тем, что применил Бибиена, их нельзя считать близкими по техническому приему.
  - 22 *Constanza e fortezza (1723) Česká Scénografie. URL: <http://ceskascenografie.cz/?p=63>.*

- 23 Возможно, именно пунктирные линии, которыми обозначены задники на плане, дали исследователю повод сделать подобное предположение. См.: Hilmera J. Costanza e Fortezza // *Perspektivní scéna 17 a 18 století v Čechách*. Praha: Scénografický ústav v Praze, 1965. S. 39.
- 24 Vácha Š. a koll. Karel VI and Alzbeta Kristyna. *Ceska korunovace 1723*. Paseka, 2009. S. 139.
- 25 Называя декорацию, изображающую садовый павильон, словом «гротеска», Бибиена, вероятно, имел в виду его сходство с гротом, или – другая версия – акцентировал внимание на его причудливом и фантастическом характере.
- 26 Глорьетт (фр.) – садово-парковое сооружение, замыкающее собой перспективу; обычно состояло из центрального павильона и колоннады с обеих сторон от него.
- 27 Kazárová H. *Barokní balet ve střední Evropě*. Akademie múzických umění v Praze, 2008. S. 101–105.
- 28 Граф Якоб Генрих фон Флемминг (1667–1728) – государственный и военный деятель Саксонии и Речи Посполитой, участник Северной войны. К 1723 году занимал должность кабинет-министра Саксонии.
- 29 Из письма известно, что представление началось в половине девятого вечера, а закончилось в час ночи; Флеминг сообщает 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 ему не сделалось». См.: Vácha Š. a koll. Karel VI and Alzbeta Kristyna. *Ceska korunovace 1723*. Paseka, 2009. S. 144–145.
- 30 В либретто, в его финальной части, есть текст, поясняющий, что под видом Рима в опере изображена Прага и Чешское королевство. Однако Бибиена при построении декораций не попытался использовать открывающийся от конного манежа вид на Пражский Град (впрочем, такое решение не свойственно его эпохе). Сцену и зрительный зал он расположил таким образом, что Град оказался у зрителей слева и был загорожен высокой стеной временного театра.
- 31 *German and Dutch Theatre, 1600–1848*. Edited by George W. Brandt, Wiebe Hogendoorn. Cambridge University Press, 1993. P. 34.
- 32 *L'Encyclopedie Diderot & D'Alembert, Theatres Machines de Theatre*. Paris.
- 33 Giuseppe Galli Bibiena. *Architettura e prospettiva*. Augsburg, 1740–1744.
- 34 Константин Кузнецов со ссылкой на Ф. Торрефранка (Il Pianoforte, 1927. № 5–6) пишет: «Изобретателем “косых полотниц” (telari obliqui) был Андреа Поццо; Фердинандо Бибиена дал мощное развитие новому принципу». См.: Кузнецов К. Театральная декорация в XVII–XVIII столетиях и ее историко-музыкальные параллели // *Советская музыка*. 1934. № 2. С. 34–43.
- 35 Текст либретто приводится в издании: Johann J. F. Costanza e Fortezza. *Festa Tetrade in Drei Akten* // *Denkmaler der Tonkunst in Osterreich*. Wien, 1910.
- 36 В действительности храм Весты был круглым и находился на территории римского форума. Platner S.B., Ashby T. A *Topographical Dictionary of Ancient Rome*. URL: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0054%3Aalphabetic+letter%3DV%3Aentry+group%3D1%3Aentry%3Dvesta-aedes>.
- 37 Даже у скрупулезного Иосифа Фуртенбаха о таком приеме нигде не упоминается.
- 38 Это представление описывает в своем письме от 14 сентября 1716 года леди Мэри Вортли Монтэгу. См.: *German and Dutch Theatre, 1600–1848*. Edited by George W. Brandt, Wiebe Hogendoorn. Cambridge University Press, 1993. P. 39.

- 39 Hilmera J. Perspektivní scena v 17 a 18 století v Cechach. S. 42; Лихачев Д.С. О садах // Избранные работы в 3 т. Т. 3. Л.: Художественная литература, 1987. С. 483.
- 40 Фарнезе театр // Театральная энциклопедия. М., 2000. URL: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/Teatr/\\_241.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Teatr/_241.php).
- 41 В соответствии со систематизацией Виктора Иосифовича Берёзкина декорации к «Постоянству и силе» можно отнести к классицистическому барокко. См.: Берёзкин В.И. Искусство сценографии мирового театра от истоков до середины XX века. М., 2011. С. 115–117.
- 42 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». См.: Hilmera J. Ikonografie barokní divadelní dekorace. Perspektivní scéna 17 a 18 století v Čechách. Praha: Scénografický ústav v Praze, 1965. S. 20–38.
- 43 «...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.
- 44 Отдельные книги «Трактата об архитектуре» Себастьяно Серлио публиковались в 1537–1575 гг. О трех типах театральных декораций речь идет во втором томе, который называется «Перспектива Себастьяно Серлио болонезца». 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 сатирических идилий и фарсов – «лесной пейзаж с деревьями, пригорками, хижинами и ручьями».
- 45 Трубочкин Д.В. Итальянский театр XVIII века. (Книга находится в печати, сведения приводятся по рукописи.)
- 46 Strohm R. Drama per Musica. Italian Opera Seria of the Eighteenth Century. New Haven, London: Yale University Press, 1997.
- 47 Берёзкин В.И. Указ. соч. С. 35.
- 48 В Чехии вступил на престол под именем Карл II.