

Татьяна Шовская

Театральное празднество в честь Габсбургов в Пражском Граде (1617). Сценография постановки

5 февраля 1617 года в Пражском Граде состоялось театральное представление *Phasma Dionysiacum Pragense* для императора Матиаса Габсбурга и его двора. Оно было частью трехдневного празднования Масленицы и включало музыку, пение и балет. Для его проведения в одном из залов Королевского дворца был построен временный театр и декорации барочного типа. Действие сопровождалось световыми и звуковыми эффектами, в нем использовалась театральная машинерия. Сохранилось несколько современных событию описаний представления и гравюр с его изображением. Опираясь на первоисточники и иконографический материал, автор статьи реконструирует временный театр и сценографию постановки, а также помещает их в контекст театральнo-декорационного искусства эпохи.

Ключевые слова:

Phasma Dionysiacum Pragense,
сценография раннего барокко,
придворный театр Габсбургов,
карнавал в первой половине XVII века.

Масленицу 1617 года император Священной Римской империи Матиас Габсбург вместе со своим двором проводил в Праге. С ним были его жена Анна Тирольская и двоюродный брат эрцгерцог Максимилиан Баварский. С воцарением на императорском троне Матиаса (1612) празднование Масленицы в среде аристократии перешло из разряда семейных и дружеских вечеринок в статус придворного увеселения [12, s. 23]. Как и в предыдущие годы, карнавальные мероприятия 1617 года растянулись на три дня: в понедельник 6 февраля состоялось рыцарское соревнование, называемое рингрёнен¹, во вторник вечером в последний день Масленицы и накануне Пепельной среды² был бал и вручение призов, но самой примечательной была постановка, которая открывала этот трехдневный цикл в воскресенье 5 февраля.

В этот день в одном из залов Старого королевского дворца в Пражском Граде перед императором, двором и узким кругом приближенных был представлен балет или маскарад — так называют это представление современные событию источники. Вот его краткое описание:

...прежде всех на сцене появился Меркурий, который сделал их Величеством нижайший поклон и остальным присутствующим господам надлежащее приветствие, после чего почтительно повел рассказ в итальянском ритме. В ответ ему все осветилось ярким лучистым светом, и можно было видеть campos elysios³ (такими, как их описывают античные поэты) во всей их отрадной и великолепной красоте. На них же можно было видеть двенадцать героев и героинь, из них шестеро были на правой стороне: Нин А и Семирамида В, Юлий Цезарь Е и Камилла F, Кир I и Томирис К, а на левой стороне

-
- 1 Рингрёнен — известное со времен Средневековья конное соревнование, состоящее в метании на скорости дротиков и копий в кольцо и в чучело (*der Quintana*).
 - 2 День начала Великого поста.
 - 3 Елисейские поля (лат.).

Александр Великий С и Пентесилея D, Артаксеркс G и Зенобия H, Оттоман L и Либуше M — они сидели во всем блеске, украшенные императорскими и королевскими коронами, скипетрами и прочими полагающимися знаками. Около них стояли восемь лучших греческих и латинских поэтов, по четыре с каждой стороны: Лин R, Орфей Q, Гомер O и Гесиод V, а напротив них Вергилий P, Гораций S, Катулл T и Овидий X; как и положено поэтам, они были в лавровых венках, а также и с другими, приличествующими их профессии атрибутами.

Далее заиграл *chorus musicorum*⁴, причем исполнителей нельзя было видеть — они играли самым приятным образом на разных инструментах. Меркурий обратился к героям, он передал им приказ Юпитера и, убедившись, что они готовы его исполнить, немедленно исчез. Сразу же заиграла восхитительная музыка, и герои, героини и поэты встали со своих мест и стройным порядком с изяществом спустились в свободное пространство зала, чтобы исполнить балет или танец.

Как только они переместились, над ними открылось ясное небо, и показался Амур Y, он повел долгую речь речитативом на итальянском языке, в которой восхвалял обоих Величеств, а когда он закончил, герои с чрезвычайным искусством начали приготовленный танец. Как только оживленный танец, от которого каждый, кто его видел, получил огромное удовольствие, подошел к концу, в зале снова появился Меркурий, который попросил героев и героинь вернуться на их места, и одновременно призвал поэтов в своих *carminibus*⁵ описать блаженство этой короны, и тогда упомянутые поэты по очереди воспевали хвалу и славу королевству, а хор вторил им.

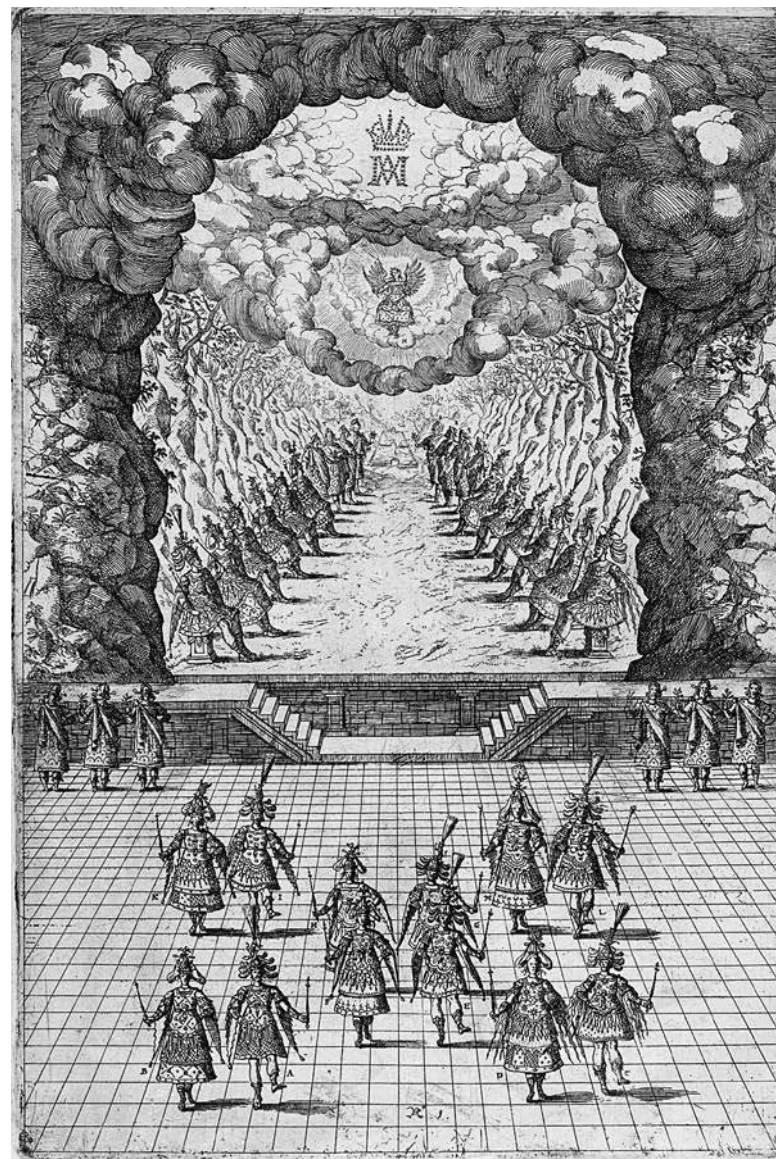
Появилась также *Gloria Domus Austriacae*⁶ N в образе удивительно прекрасной и благородной особы, которая пела попеременно с поэтами чудесные стихи, и потом поэты исполнили целую симфонию, или *concentum*⁷. В конце можно было видеть в вышине еще более сияющее и ослепительное небо, а на нем инициалы обоих Величеств, искусно и затейливо составленные из светящихся звезд, после чего

4 Музыка для танца (лат.).

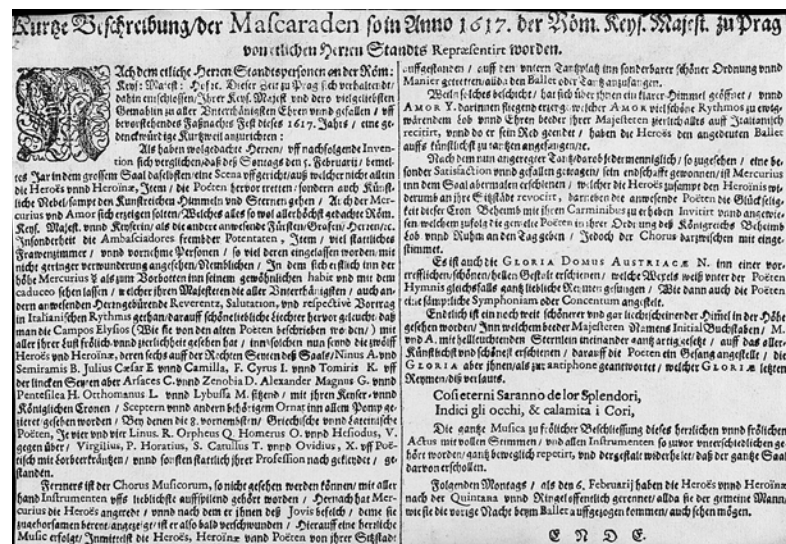
5 Песни (лат.).

6 Слава Австрийского Дома (лат.).

7 Здесь: совместное пение, хор (лат.).



1. *Phasma Dionysiacum Pragense*
1617. Гравюра на меди. 39,2 × 27
Музей Виктории и Альберта. Лондон



2. Краткое описание маскарада, состоявшегося в год 1617 [для] Римского Императорского Величества в Праге, представленного несколькими господами. Гравюра на меди. 16,9 × 24,3 Музей Виктории и Альберта, Лондон

поэты начали петь, а Глория им отвечала, как в антифоне, который Глория завершила двумя строками

Cosi eterni Saranno de lor Splendori,
Indici gli Occhi, calamita i Cori⁸.

Музыка к радостному завершению этого бесподобного праздничного зрелища повторяла эти строки всеми голосами и инструментами

- 8 В вечности останется их сияние, Притягивая к себе глаза и сердца (ит.). Содержание этих строк, по всей видимости, было увязано с появлением на заднике выложенных звездами инициалов императора и императрицы.
- 9 Перевод автора статьи.

вместе, теми, которые до этого можно было слышать по отдельности, и звучала так, что гудел и звенел весь зал⁹ [8, s. 134–136].

Этот фрагмент представляет собой основную часть текста под названием «Краткое описание маскарада, состоявшегося в год 1617 [для] Римского Императорского Величества в Праге, представленного несколькими господами». Лист с «Кратким описанием...» (ил. 2) является приложением к гравюре¹⁰, посвященной этому представлению (ил. 1) — он подклеен к ее нижнему краю. Текст написан по-немецки, за исключением нескольких латинских слов и двух финальных строк либретто на итальянском языке. Буквенные обозначения после имен персонажей отсылают читателя к гравюре: на ней буквами помечены все фигуры; внизу гравюры подпись — PHASMA DIONYSIACUM PRAGENSE, EXHIBITUM и список исполнивших балет дворян¹¹.

Подпись под гравюрой дала то название представлению, которым его обозначают в современной исследовательской литературе — *Phasma Dionysiacum*. Чешский историк Петр Матя обращает внимание, что эта подпись не фиксирует названия представления, и что «Пражский дух Диониса» — обозначение праздника в рамках карнавала, так как под влиянием гуманистов эпохи Возрождения Диониса принято было считать его покровителем; буквально это «Пражское карнавальное празднование» [11, s. 130].

Именно гравюра с дополняющим ее описанием, впервые опубликованная французским писателем и историком Леоном Мусинаком в 1950-е годы [13, s. 188], долгое время была единственным источником информации о представлении, но затем в поле зрения исследователей попало еще несколько документов. Прежде всего, это «Краткий рассказ о балете, состоявшемся перед Их Милостями императором и императрицей 5 февраля 1617» — печатный текст на итальянском языке¹²,

- 10 PHASMA DIONYSIA CUM PRAGENSE, EXHIBITUM. Прага. 1617. Автор рисунка к гравюре и гравёр неизвестны.
- 11 Вот этот список: A. Gulielmo Barone Slauata; B. Federico Barone de Dalembergh; C. Conte Gio Vincenzo d'Arco; D. Henrico Barone de Colowrat; E. Maximiliano Conte de Dietrichstain; F. David Barone de Zernhaus; G. Ferdinando Barone de Nomi; H. Gr. Achats Barone de Losenstain; J. Georg Diet. de Losenstein; K. Burian Caplitz de Sule; L. Iohan Barone Wratislaw; M. Georgius Barone de Brandis.
- 12 Breve relatione del balletto fatto avanti le M. Mta dell' imperatore et imperatrice: a di 5. di Febr. 1617 [S. l.]. [1617]. Württembergische landesbibliothek Stuttgart. К тексту приложен рукописный перевод на немецкий и оттиск гравюры.

хранящийся в Вюртембергской государственной библиотеке в Штутгарте. Он соединяет в себе либретто и детальное описание представления. Его автор — граф Джованни Винченцо д'Арко, который был либреттистом *Phasma Dionysiacum*¹³.

При сопоставлении описания из Штутгарта с тем, которое приложено к гравюре, исследователи пришли к выводу, что второе — сокращенная версия первого [11, s. 129]. Текст штутгартской брошюры ценен не только потому, что он подробно описывает ход представления, затрагивая вид зала и сцены, но и потому, что он доносит до нас все эти сведения из первых рук — его автором является человек, принимавший непосредственное участие как в подготовке представления, так и в нем самом (граф д'Арко танцевал в балете в костюме Александра Великого)¹⁴.

В начале 2000-х годов в библиотеке герцога Августа в Вольфенбюттеле было найдено еще одно описание¹⁵, которое в целом повторяет штутгартский текст, но содержит некоторую дополнительную информацию¹⁶.

Важным источником стал опубликованный в 1997 году дневник чешского дворянина Адама-младшего Вальдштейна, где представлению посвящены буквально несколько строк, которые, тем не менее, помогли окончательно прояснить место его проведения [5, s. 112]. Кроме того, представление 5 февраля и два других, последовавших за ним

- 13 Об авторстве графа д'Арко сообщают в своих письмах мантуанский посол Антонио Костантини: «главный творец и дирижер всего придворного праздника»; тосканский посол Джулиано Медичи: «сценарий, стихи и сценография созданы графом Джованни Винченцо д'Арко». При этом наименование «дирижер», так же как и сообщение об авторстве сценографии, следует понимать как ту его роль в подготовке представления, которую сейчас можно было бы обозначить словом «постановщик» [4, s. 74].
- 14 Далее в тексте статьи фрагменты из описания представления, хранящегося в Вюртембергской государственной библиотеке в Штутгарте, выделены курсивом.
- 15 Этот текст был опубликован чешскими исследователями Сильвией Добаловой и Иваном Мучкой [6, s. 238–245].
- 16 В частности, из него известно, что на представлении были посланники Московии.
- 17 В дневнике Вальдштейна под 6 февраля 1617 года стоит следующий текст: «Был в судебном зале маскарад и представление комедии, которую держал пан Вилем Славата» [5, s. 112]; у Кевенхюллера при перечислении дворян, танцевавших в балете, после имени Вилема Славаты, который стоит в этом списке первым, помечено в скобках: «который весь этот праздник оплатил» [10, Sp. 1093].
- 18 Вилем Славата из Кошумберга и Хлума (1572–1652) — чешский дворянин и магнат. Поддерживал Габсбургов и католическую церковь, благодаря чему поднимался по служебной лестнице. С 1615 года — верховный земский судья и императорский наместник в Чехии, с 1628 года — верховный канцлер. В конце жизни написал обширные «Исторические записки».



3. Неизвестный художник. Портрет Вилема Славаты. Около 1618
Холст, масло. Государственный замок, Йиндржихов Градец

дня празднования карнавала 1617 года, кратко описаны в труде графа Франца Кристофа Кевенхюллера *Annales Ferdinandeï* («Анналы Фердинанда II») [10, Sp. 1093].

Упоминания о *Phasma Dionysiacum* у Вальдштейна и Кевенхюллера¹⁷ позволили установить инициатора и мецената представления — Вилема Славату¹⁸. (Ил. 3.) Описание же из Вольфенбюттеля даже поясняет мотивы, по которым он принял за хлопотную и дорогостоящую организацию постановки:

...дабы Императорскому Величеству и его супруге доставить наслаждение таким способом и манерой, каковые при этом дворе еще не были известны [6, s. 213].

По оценкам чешских музыковедов Милоша Щедрона и Мирослава Штудента, представление длилось от сорока минут до часа [17, s. 60]. Его содержание — прославление императорской семьи, Габсбургского дома, империи и Чешского королевства. По характеру действия его можно



4. Старый сеймовый зал в Королевском дворце Пражского Града
Фотография

описать как балет с пением. Тосканский посланник Джулиано Медичи называет его «балетом, проведенным как настоящий карнавал», а мантуанский посол Антонио Костантини в письме говорит о нем следующее: «...придворный балет с хореографией, стихи на музыку, сценические машины, облака и другие декорации по итальянскому способу» [4, s. 71].

В представлении участвовали двадцать три актера. Одиннадцать из них — итальянские певцы, остальные придворные, чешские и австрийские дворяне, которые исполнили балет. За сценой находились музыканты, хор и два солиста. Имена итальянских певцов, в отличие от имен дворян, ни в одном из известных к настоящему времени первоисточников о представлении не сообщаются¹⁹.

Постановка *Phasma Dionysiacum* примечательна как первый пример сцены барочного типа к северу от Альп [16, s. 456], иными словами,

19 Тем не менее, основываясь на текстах документа из Вольфенбюттеля и книги Кевенхюллера, музыковеды делают предположение о певице, исполнившей партию Глории; по одной из версий это Анджела Тарталья, по другой — Анджела Стампа, причем, возможно, «Тарталья» (заика) это прозвище, таким образом, это одно и то же лицо [17, s. 55].



5. Людовико Дзорцо и Чезаре Лизи
Макет реконструкции театра Медичи
в Уффици в масштабе 1:25. 1975

именно в ней перспективная декорация впервые была осуществлена за пределами Италии.

Описания довольно подробно доносят до нас ход разворачивающегося действия. Вместе с гравюрой они позволяют сделать попытку реконструкции временного театра и сценографии этой постановки, то есть рассмотреть ту ее составляющую, которая делала ее *наслаждением... при этом дворе еще не известным*²⁰. Другая важная задача — найти место постановки в контексте театрально-декорационного искусства эпохи.

В тексте описания, приложенном к гравюре, место проведения представления обозначено словами «в большом зале», благодаря чему долгое время считалось, что оно состоялось в Владиславском зале²¹. Однако с обнаружением новых источников оказалось, что временный театр был построен в зале, который в начале XVII века называли *soudní světnice* (Судебный зал, чеш.) или *Landstube* (Государственный зал, нем.),

20 С балетом при Габсбургском дворе были знакомы уже с XVI века [9, s. 37].

21 Владиславский зал находится в Старом королевском дворце в Пражском Граде, был создан при Владиславе Ягеллонском в 1492–1502 годах, архитектор Бенедикт Рейт.

сейчас он называется «Старый сеймовый зал». (Ил. 4.) Он примыкает к Владиславскому залу и представляет собой прямоугольное помещение (приблизительно 13 × 18 метров) с высокими сводами, лежащими на сложно переплетенных нервюрах, которые пучками сходятся к пилястрам; пилястры членят длинные стороны зала на три части. Этот свой облик зал получил в процессе реконструкции 1557–1563 годов, таким образом, сейчас он выглядит почти так же, как и в начале 1617 года²², когда в нем был сооружен временный театр. Описание из Штутгарта говорит об устройстве этого театра следующее:

Сцена занимала всю ширину зала и приблизительно треть его глубины²³, а в высоту достигала верха его сводов. Остальное пространство было разделено так: напротив сцены у стены располагались троны Его и Ее Величеств, и там же близко было место для эрцгерцога Максимилиана и рядом по обе стороны, как в театре, были устроены два ступенчатых ряда... Центр зала при этом оставался свободным, как того требовало готовящееся представление.

Это описание дает возможность представить себе, хотя и не во всех деталях, пространственную организацию временного театра. Обращает на себя внимание выражение «как в театре» (*in gestalt eines Theatri*), когда речь идет о двух рядах для зрителей. Оно может означать лишь ту особенность устройства рядов, которую автор дублирует словом «ступенчатые» (*stuflen*). Но также можно предположить, что автор обращается к некоему виденному им прототипу из театральной практики недавнего времени.

За поиском прототипов, несомненно, нужно обратиться к Италии — на это указывают строки из упоминавшегося выше письма мантиуанского посла, который отмечает, что представление и декорации были устроены «по итальянскому способу». Кроме того, к началу XVII века при Габсбургском дворе уже сложилась традиция придворных представлений по итальянскому образцу, для чего приглашали итальянских постановщиков, а спектакли шли на итальянском языке.

22 Имеется в виду архитектура зала; его нынешнее убранство относится ко второй половине XIX века.

23 Совершенно очевидно, что глубину сцены определило расположение пилястр. Таким образом, глубина сцены была около 6 метров.

Среди итальянских дворцовых театров конца XVI века организация пространства театра Медичи во Флоренции²⁴ (ил. 5) более всего близка пражскому временному театру. Зрительный зал в нем был устроен следующим образом: троны для великих герцогов Тосканы располагались напротив сцены, причем между ними и сценой оставалось свободное пространство, а остальные зрители размещались на ступенчатых рядах вдоль стен — они сидели боком к сцене. Бернардо Буонталенти построил этот театр в одном из залов дворца Уффици в 1589 году, и такая его планировка отражала уже сложившуюся при дворе Медичи традицию устройства зрительских мест²⁵.

Штутгартское описание не уточняет расположение двух ступенчатых рядов для зрителей, о них говорится только, что они были по обе стороны от тронов, но, обращаясь к выбранному нами прототипу, можно утверждать, что они тянулись вдоль боковых стен.

Об устройстве сцены и декораций можно судить прежде всего по изображению на гравюре. При Габсбургском дворе она стала первым примером памятного издания о театральном представлении — идея была заимствована у Медичи²⁶ и заложила традицию, которая окончательно оформилась в Вене спустя почти пятьдесят лет, при Леопольде I.

Сохранилось несколько ее оттисков²⁷, и надо заметить, что она была задумана и исполнена довольно необычным образом: на основной лист накладываются дополнительные фрагменты, всего их пять²⁸, они

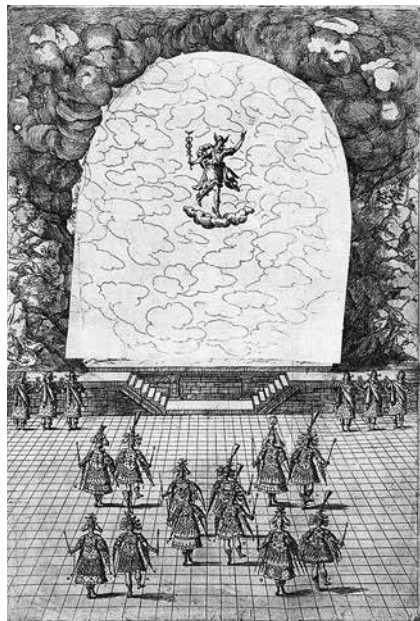
24 В 1975 году театроведы Людовико Дзорцо и Чезаре Лизи реконструировали театр Медичи в Уффици; итогом этой работы стал макет, реализованный Чезаре Лизи в масштабе 1 : 25 [18, p. 174].

25 Так, в июле 1539 года по случаю празднования свадьбы герцога Козимо I с Элеонорой Толедской во внутреннем дворе палаццо Медичи во Флоренции был построен временный театр с двумя ступенчатыми рядами для зрителей вдоль длинных, боковых по отношению к сцене, сторон двора. Такая же структура организации мест для зрителей была воспроизведена в 1565 году Джорджо Вазари для театральных представлений в Зале пияссот. Исследователи считают, что сама идея такого размещения зрителей идет от трибун рыцарских турниров [18, p. 171].

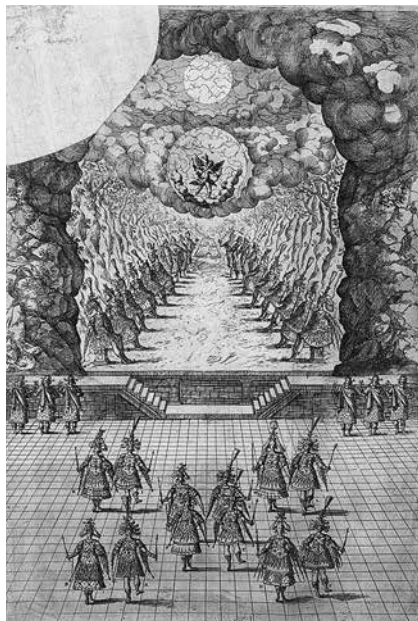
26 Например, к представлению «Паломница», состоявшемуся во время празднеств по случаю свадьбы герцога Фердинанда Медичи и Кристины Лотарингской во флорентийском театре Медичи, было напечатано не менее восемнадцати экземпляров сборников с гравюрами по рисункам Бернардо Буонталенти с изображением сцен интермедий.

27 Помимо Национальной библиотеки Франции (Париж) оттиски гравюры хранятся в Вюртембергской государственной библиотеке (Штутгарт), Университетской библиотеке (Варшава), Театральном музее (Мюнхен), Библиотеке герцога Августа (Вольфенбюттель), Региональном музее (Микулов) и в Музее Виктории и Альберта (Лондон).

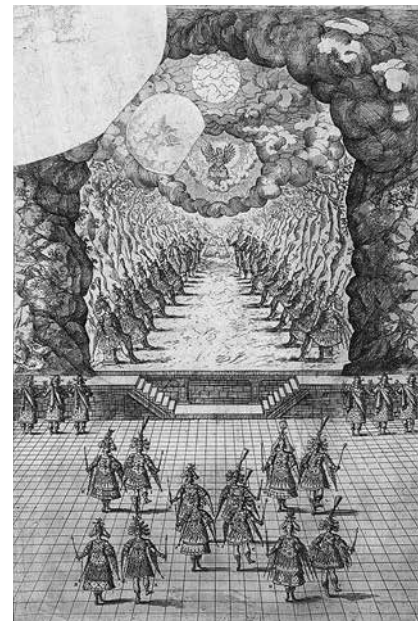
28 В статье мы рассмотрим только три дополнительных фрагмента; еще два показывают балетные фигуры, составленные танцорами, что напрямую не относится к нашей теме.



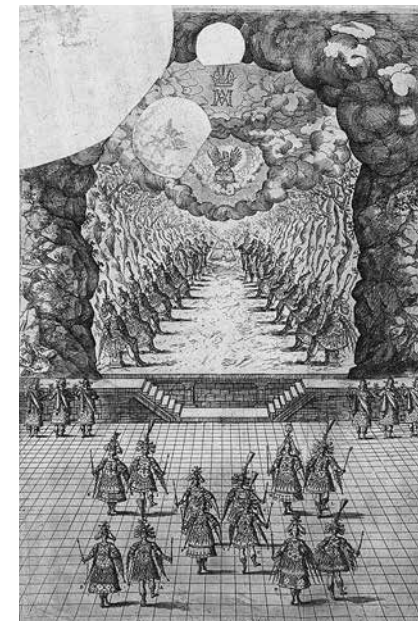
6. *Phasma Dionysiacum Pragense* 1617. Вид гравюры вместе с накладным фрагментом с изображением Меркурия
Вюртембергская государственная библиотека, Штутгарт



7. *Phasma Dionysiacum Pragense* 1617. Вид гравюры вместе с двумя круглыми накладными фрагментами с изображением Амура и облаков
Вюртембергская государственная библиотека, Штутгарт



8. *Phasma Dionysiacum Pragense* 1617. Вид гравюры вместе с накладным кругом, закрывающим инициалы императора и императрицы
Вюртембергская государственная библиотека, Штутгарт



9. *Phasma Dionysiacum Pragense* 1617. Вид гравюры без накладных фрагментов
Вюртембергская государственная библиотека, Штутгарт

крепятся к основному листу своей верхней частью. Под ними обнаруживается другое изображение, таким образом, все вместе дает представление о ходе театрального действия в его развитии.

На гравюре показана сцена и пространство перед ней, где танцуют шесть пар — это Герои, а за ними стоят еще шесть актеров — это Поэты. Первый накладной лист полностью закрывает вид на сцену; вся его поверхность представляет собой облачное небо, на фоне которого «летит» Меркурий. (Ил. 6.) Под этим фрагментом, на основном листе гравюры открывается сцена; на ней сидят и стоят по обе стороны Герои и Поэты, а на фоне задника парит Амур. (Ил. 7.) Амур в окружении облаков изображен на небольшом круге, который также можно приподнять, и тогда на его месте на основном листе мы видим Глорию. (Ил. 8.) Выше

таким же способом устроен еще один круг с изображением облаков, под которым на ясном небосклоне выложены звездами инициалы Матиаса и Анны, «М» и «А», наложенные друг на друга и увенчанные короной. (Ил. 9.)

Герои и Поэты изображены на основном листе дважды — это пояснено с помощью букв, которыми помечены все персонажи. Таким образом, гравюра показывает отдельные эпизоды представления не только посредством накладных листов, но совмещает их на основном изображении.

Сцена для пражской постановки в том виде, в каком ее можно видеть на гравюре, имеет сразу несколько аналогов. Принцип ее построения близок театру Олимпико (ил. 10): просцениум и порталная



10. Андреа Палладио. Театр Олимпико
в Виченце. 1580–1585
Фронтальный вид на сцену

конструкция с центральным арочным проемом, по функции полностью аналогичная *Scaenae frons*²⁹. Конечно, в Праге она была меньшего размера, только с одним проемом, и представляла собой не фасад с архитектурным декором, как у Палладио, а живописную декорацию с изображением скал, которые в верхней части переходили в клубящиеся облака — для временного театра это было более рациональное решение. Однако при всех этих различиях организация пространства сцены, включающая преграду и перспективные декорации, видимые через арочный проем, у двух театров совпадает. Но было и принципиальное различие: в театре Олимпико актеры перемещались только в пределах просцениума, а в случае *Phasma Dionysiacum* сцена была задействована на всю глубину. В этом отношении пражский временный театр больше похож на театр Фарнезе в Парме (ил. 11), который был построен в 1617–1618 годах, то есть примерно в то же время. В обоих театрах за проемом портала находилась глубокая сцена с кулисными декорациями, в пространстве которой действовали актеры. Вместе с тем пропорции проема портала сцены в Парме расширены по сравнению с пражскими, а преграда из стены с проемом превращается, скорее, в декоративно оформленный проем. Кроме того, просцениум,



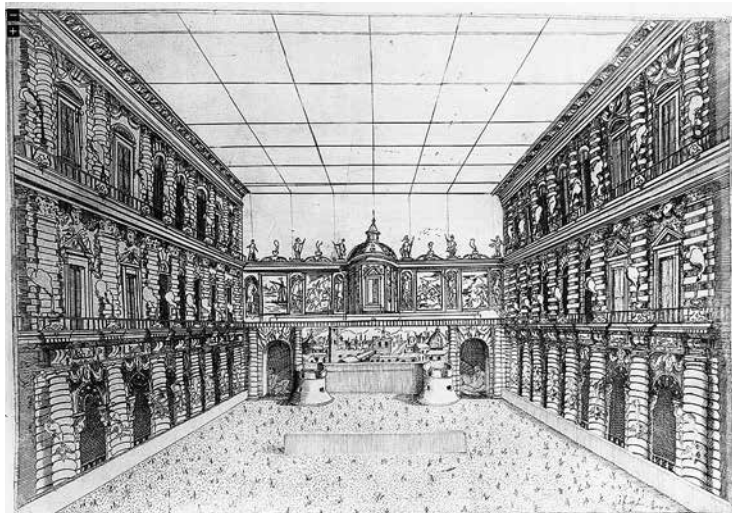
11. Джованни Баттиста Алеотти
Театр Фарнезе в Парме. 1616–1618

который в Праге пропорционально уже, чем в Виченце, в Парме исчезает совсем. Таким образом, пражская временная сцена представляет собой как будто предпоследний шаг перед возникновением сцены-коробки, что произошло в театре Фарнезе. Все это ставит театр *Phasma Dionysiacum* в ряд самых актуальных театральных тенденций своего времени.

На первом и самом большом накладном листе к гравюре изображено «огромное облако» и летящий на его фоне Меркурий. Этот лист соответствует занавесу, который представлял собой холст, расписанный облаками. В брошюре открывание занавеса фиксирует следующая фраза: *при последних словах пения Меркурия огромное облако исчезло*. Видимо, используя этот глагол, автор описания хотел подчеркнуть, что занавес убрали быстро. Иосиф Фуртенбах³⁰ в своей книге «Увеселительная архитектура», где он подробно описывает итальянскую театральную технику

29 Стационарный архитектурный задник в Римском театре.

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



12. Бернардо Буонталенти. Двор палаццо Питти с установкой для состязания. 1589. Офорт. 23,2 × 33,3 Музей Метрополитен. Нью-Йорк

начала XVII века, также обращает внимание на эффект внезапного появления сцены перед зрителями и рекомендует устанавливать занавес таким образом, «чтобы в одно мгновение его можно было оттянуть на сторону или же опустить в особый ров» [1, с. 103–153]. На гравюре видно, что такого «рова» во временном театре *Phasma Dionysiacum* не было, но сдвигаться в сторону занавес мог — для этого было достаточно места за порталной конструкцией сцены³¹.

После «исчезновения» занавеса открылась сценическая декорация — главный сюрприз и аттракцион постановки. Уходящая вдаль перспектива погружала присутствующих в иллюзорный мир, особенно привлекательный благодаря тому, что он представлял собой некое чудо, внезапно возникшее в стенах дворца. Это зрелище должно было произвести на зрителей тем более сильное впечатление, что при Габсбургском дворе такое видели впервые.

Декорация изображала Елисейские поля — место пребывания блаженных, где царит вечная весна. Этот образ, по мысли создателей,



13. Бернардо Буонталенти. Сцена третьей интермедии спектакля *Паломница*. 1589. Офорт. 24,4 × 34,6 Галерея Уффици, Флоренция

вероятно, должен был представить Чешское королевство как место счастливой беззаботной жизни, что полностью соответствует гимну «пресчастливому королевству Чешскому» из либретто.

На гравюре под ногами Героев и Поэтов можно видеть траву и цветы — такое вряд ли было возможно на сцене, но гравюра развивает и дополняет образ Элизиума. Интересно, что на гравюре по рисунку Бернардо Буонталенти, изображающей двор палаццо Питти с декорациями для состязания во время «флорентийского мая»³² (ил. 12), площадка двора также показана в виде поросшей травой лужайки. Возможно, графический прием в виде нерегулярно разбросанных

31 Изображение на гравюре охватывает не всю ширину зала и сцены, а лишь ее центральную часть, перед которой находилось свободное пространство для балета.

32 Под таким названием в историю вошли празднества по поводу свадьбы герцога Фердинанда Медичи и Кристины Лотарингской, продолжавшиеся с 30 апреля до начала июня 1589 года.

пучков травы на гравюре *Phasma Dionysiacum* возник не без влияния Буонталенти.

Существуют и другие черты, указывающие на знакомство автора сценографии *Phasma Dionysiacum* с работами этого итальянского художника и архитектора.

На гравюрах Буонталенти к спектаклю «Паломница»³³ (ил. 13) можно видеть повторяющийся прием построения мизансцен: персонажи выстроены лицом друг к другу двумя рядами, немного сходящимися в глубь сцены; иными словами, фигуры дублируют и усиливают перспективу, созданную посредством декораций³⁴.

Размещение на сцене персонажей спектакля *Phasma Dionysiacum* полностью аналогично используемому Буонталенти приему — они образуют два ряда, уходящие в глубь сцены (по шесть Героев и четыре Поэта в каждом). Заметим попутно, что сцена глубиной чуть менее 6 метров как раз позволяла свободно поместить ряд из десяти человек.

Перспективу сцены образуют два ряда цветущих деревьев, таким образом, Герои и Поэты оказываются в широкой аллее, уходящей вдаль. В штутгартском описании, в том его эпизоде, где занавес «исчез» и открылся вид на сцену, автор пишет: *Появились Елисейские поля во всей их красоте и благодати, что были описаны знаменитыми поэтами. Говоря о пребывании его героев в Элизиуме, Вергилий упоминает «рощу из лавров душистых»*³⁵. Вероятно, именно рощу и изображают декорации, однако, подчиняя задуманную картину законам перспективы, художник невольно превратил ее в аллею.

Пояснив, что на сцене представлены Елисейские поля, автор описания больше к теме декораций не возвращается, из чего можно заключить, что они в течение представления не менялись. Гравюра не дает возможности точно судить о техническом решении боковых частей декорации, однако необычайная толщина образующих аллею деревьев позволяет предположить, что каждый огромный ствол представлял

33 Представление состоялось 2 мая 1589 года в рамках «Флорентийского мая».

34 Буонталенти широко использовал этот прием построения мизансцен, который был воспринят его учеником Джулио Париджи и затем стал одной из характерных черт барочного театра.

35 ...пируют
Здесь на лужайках они и победную песнь запевают
В роще из лавров душистых, откуда поток Эридоны,
Полный водою, течет через лес, устремляясь кверху.
Вергилий. Энеида, VI. 656–659. Перевод А. В. Артюшкова.

собой кулису: возможно, такие массивные деревья показались автору сценографии органичными для изображения на ширмах.

Пейзаж на заднике продолжает иллюзорную перспективу: в центре мы видим окруженный изгородью регулярный сад, вокруг него холмы. Огороженный от внешнего мира сад восходит к образу *Hortus conclusus* («Сада закрытого») из библейской Песни песней³⁶. Символика его многозначна, но в декорациях *Phasma Dionysiacum* изображенный на заднике *Hortus conclusus* призван, вероятно, напрямую объяснить зрителям, что перед ними образ райского сада.

На гравюре небо целиком закрыто облаками, однако на заднике выше холмов, очевидно, был изображен чистый ясный небосклон, а облака были отдельными, подвижными частями декорации, и в процессе действия их постепенно убрали. Это становится ясно из двух фрагментов описания: *...в задней части сцены открылось новое небо, гораздо более сияющее и ясное, чем то, предыдущее, и на единственном прозрачном облаке все увидели Глорию, и позднее: ...исчезли все тучи, которые можно было видеть в воздухе, и открылось ясное сияющее небо, а в нем составленные из звезд инициалы и имена в коронах одного и другого Величеств.*

Клубящиеся облака — характерная составляющая сценографии барочного театра, их устройство позволяло достигать разнообразных эффектов. Например, большое облако могло трансформироваться в своеобразный хоровод из облаков, какой мы видим вокруг Глории, или облака могли сдвигаться в стороны, как это было в самом конце представления, когда они открыли инициалы короля и королевы. Получается, что не только в случае занавеса, но и в случае подвижных облаков гравюра с ее накладными фрагментами близка устройству декораций.

Полетные машины — в спектакле их было две — также были декорированы облаками, которым неизменно придавалась форма полумесяца. Первая располагалась над просцениумом, на ней Меркурий совершил эффектный полет в самом начале представления — вероятно, по диагонали сверху вниз. Вторая машина находилась в глубине сцены, перед задником. На ней появился сначала Амур — он опустился с ее помощью на сцену, а затем Глория, которая исполняла свою партию

36 В книжной миниатюре и живописи образ Сада закрытого появляется в XII–XIII веках и широко распространяется в XV–XVI веках [3, с. 19–26].

«паря» на облаке. Таким образом, их устройство было разным: первая свободно перемещалась в пределах одной плоскости, параллельной краю сцены; вторая полетная машина двигалась только вверх-вниз.

Гравюра не дает никакого представления о характере освещения, так как нигде не изображено ни одного источника света, а тени носят условный характер, но этот пробел восполняет описание. В самом начале говорится о сцене, *восхитительно освещенной огромным множеством огней, которые были мастерски размещены в разных ее частях...*, что позволяет сделать вывод об использовании характерных для барочного театра приемов освещения. Благодаря Иосифу Фуртенбаху, а также дошедшему до наших дней в сохранности оснащению театров в Чешском Крумлове [15, s. 18] и в Дроттигхольме [7, pp. 118–119], мы имеем хорошее представление о театральном освещении в эпоху барокко. Это была одна из важнейших составляющих сценографии, позволявшая наряду с декорациями добиваться эффекта иллюзии. Принцип состоял в послойном освещении сцены скрытыми источниками (масляными лампами), что создавало эффект свечения декорации изнутри. Кроме того, в просцениуме обычно находились канделябры или люстры со свечами. При этом весь свет в совокупности не был слишком ярким, он позволял сохранять впечатление волшебной реальности, а не разглядывать расписанные холсты.

В представлении имели место и «спецэффекты». Во-первых, эпизод с появлением Амура: *...все услышали и увидели гром и молнию, во время которых посередине светлого и ясного неба, которое перекрывало всю сцену, можно было видеть опускающегося на облаке Амура*³⁷. И во-вторых, появление выложенных звездами инициалов Матиаса и Анны, для чего, скорее всего, был использован металлический лист с отверстиями, подсвеченный с обратной стороны [6, s. 227].

Отдельного внимания заслуживают костюмы участвовавших в представлении дворян. Вот что сообщает о них описание из Штутгарта:

Эти персоны по парам, один монарх и одна королева, были одеты в невероятно роскошные и достойные одеяния... Их форма была разнообразной, не говоря уже об изобретательности и стиле, цветах

37 Способы создания эффекта молнии на сцене описаны у Фуртенбаха [1, с. 143]. Звук грома воспроизводился с помощью специальной машины; такая машина сохранилась в театре Чешского Крумлова, где она представлена в экспозиции.



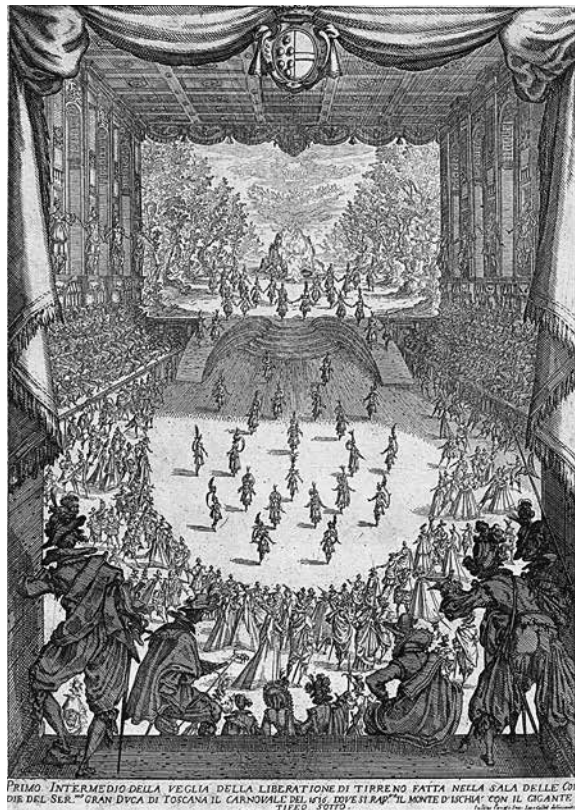
14. Театральный костюм из замка Мелето, Тоскана. Середина XVIII в. Музей Виктории и Альберта, Лондон



15. Театральный костюм из замка Мелето, Тоскана. Середина XVIII в. Музей Виктории и Альберта, Лондон

и вышивках, воротниках и перчатках, королевских и императорских коронах, а кроме того, каждый среди украшений костюма имел символы, которые означали их монархии, а также золотые жезлы в руках. Но все эти сложности одеяний отвечали одно другому и общему замыслу, а также благодаря подобию эти наряды составляли все вместе чудесный и наиприятнейший вид для глаз.

Костюмы Героев изображены на гравюре довольно безыскусно, однако их вид не оставляет сомнения, что перед нами римский костюм. В итальянском театре к этому моменту уже сложился особый тип костюма для героических и трагических ролей; его форма была основана на одежде римских легионеров, состоящей из туники, панциря с рельефными знаками и пояса с подвесными полосами, образующими юбку. В своем сценическом выражении костюм легионера превратился в бархатное платье на подкладке из грубой льняной ткани, которая



16. Жак Калло, Джулио Париджи
Сцена первой интермедии спектакля
Освобождение Тиррена и Арнии,
родоначальников Тосканы. 1617
Офорт. 33,9 × 25,4. Музей Виктории
и Альберта, Лондон

придавала ему форму, с шитьем металлической нитью и окантовкой. (Ил. 14, 15.) Именно в такие платья, видимо, и были одеты дворяне, исполнявшие роли Героев и Героинь в *Phasma Dionysiacum*. В руках у каждого танцовщика был скипетр — знак монаршей власти.

Важной частью костюмов Героев был головной убор. Он представлял собой сложное сооружение; его можно описать как многоярусную

корону, над центральной частью которой возвышался шлем с нашлемником³⁸. В женском варианте он был дополнен широкими лентами, а в мужском — страусовыми перьями по бокам и высоким плюмажем наверху. Формы шлемов на гравюре разнообразны, нашлемники же, вопреки изначальному — геральдическому — предназначению этого элемента, повторяются. Вилем Славата выбрал для своего нашлемника богемского льва³⁹, большая часть дворян предпочла австрийского орла.

Если сравнить гравюру *Phasma Dionysiacum* с современными ей театральными гравюрами, например с гравюрами по рисункам Буонталенти (ил. 13) или с работами Жака Калло (ил. 16), то безыскусность первой станет очевидной. Разработка пражской гравюры не обладает многоплановостью и живостью, она едва разобрана по светотени.

Кроме того, у пражской гравюры есть странная особенность — разный уровень художественного мастерства в изображении отдельных фрагментов. Деревья выглядят угловато и грубо, а скалы и облака явно сделаны другой — твердой и уверенной — рукой. Наиболее отчетливо разница проявилась в изображении фигур, что хорошо видно при сравнении танцующих в партере пар (ил. 17) с двумя аллегорическими персонажами — Амуром и Меркурием (ил. 18). Первые начисто лишены пластичности, их одежда показана условно. Совершенно иначе прорисованы фигуры Амура и Меркурия: их позы живые и естественные, они схематично, но разобраны по планам, их одежда драпируется и облегает фигуру. Также убедительно выглядят и изображения поэтов, но поскольку эти персонажи малозначительны, то автор лишь бегло набрасывает их⁴⁰; однако именно в таком, беглом рисунке с очевидностью проявляется его профессионализм.

38 Нашлемник — фигура, венчающая шлем. Изготавливался из легких материалов — формованной кожи, пергамента, полотна, натянутого на плетеный каркас, и т. п., а затем раскрашивался [2, с. 252–257]. Геральдические нашлемники получили распространение в Европе с конца XII века.

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

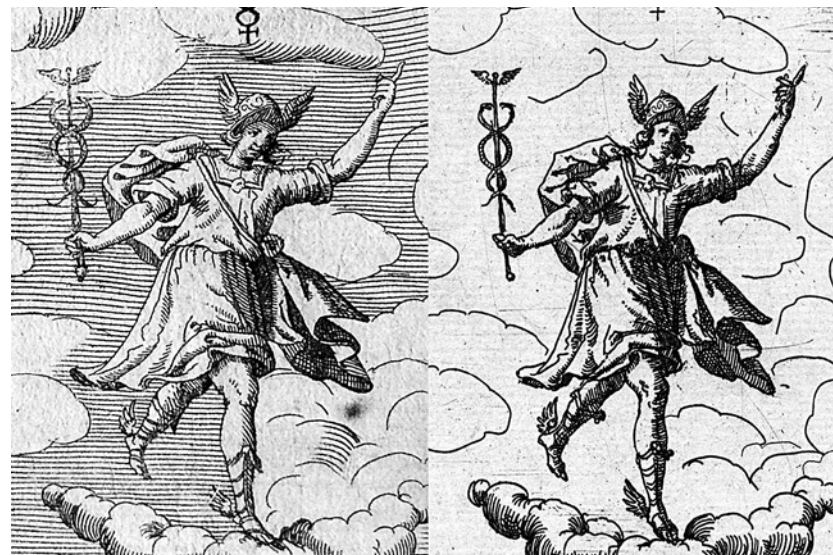
40 На сцене изображены восемь Поэтов, что соответствует их количеству в описании, а перед сценой показано только шесть — вероятно, это также следствие эскизного характера рисунка к гравюре.



17. *Phasma Dionysiacum Pragense*
1617. Фрагмент гравюры
с изображением первой пары
танцующих Героев. Немецкий
театральный музей, Мюнхен

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

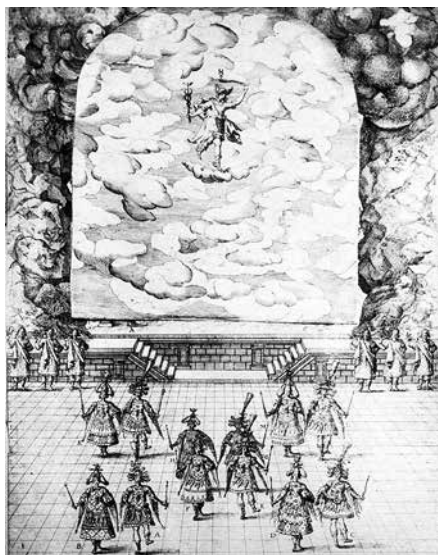
Гравюра загадывает и еще одну загадку. Два оттиска — из Музея Виктории и Альберта и из Вюртембергской государственной библиотеки — отличаются от всех прочих известных оттисков. (Ил. 19, 20.) Сравнение двух вариантов гравюры убеждает в том, что они были сделаны с разных досок. Самое очевидное — фигуры расположены немного иначе по отношению к сцене, но менее заметные различия встречаются повсюду: это смещение фигур относительно квадратов мощения пола,



18. *Phasma Dionysiacum Pragense*
Фрагмент накладной части гравюры
с изображением Меркурия на фоне
облачного неба из Немецкого
театрального музея в Мюнхене (слева)
и Музея Виктории и Альберта в Лондоне

другой размер знака Меркурия над его головой и другие пропорции его фигуры (ил. 18), различие в пропорциях фигуры Глории и прочие, более мелкие, детали. Кроме того, лондонский и штутгартский оттиски немного больше: 39,2 × 27 сантиметров, при размере 32 × 24,5 сантиметров у оттисков из других собраний.

Но также очевидно, что рисунок, по которому гравировались доски, один и тот же. Это отлично прослеживается в деталях — каждый орнамент, каждая складка на драпировке, каждый завиток облака и разветвление дерева совпадают, но трактованы они, как уже говорилось, по-разному. Кроме того, вариант гравюры, представленный лондонским и штутгартским оттисками, выглядит немного недоработанным, словно пробным⁴¹, при этом он сделан более искусно; рисунок перенесен на доску, с которой он напечатан, менее механистично, более точно, а потому выглядит изящнее.



19. *Phasma Dionysiacum Pragense* 1617. Гравюра на меди. 32 × 24,5
Вид с накладным фрагментом, соответствующим занавесу
Немецкий театральный музей, Мюнхен



20. *Phasma Dionysiacum Pragense* 1617. Гравюра на меди. 32 × 24,5
Вид без накладного фрагмента
Немецкий театральный музей, Мюнхен

Ни один из имеющихся источников ничего не сообщает об авторе⁴² гравюры и декораций *Phasma Dionysiacum*. Единственная существующая к настоящему моменту версия называет сценографом представления итальянского архитектора Джованни Мария Филиппи⁴³, она принадлежит исследователям Сильвии Добаловой и Ивану Мучке [6, с. 234–237].

Предполагать авторство Филиппи позволяет прежде всего то, что именно он был первым архитектором в Центральной Европе, работавшим в стиле маньеризма и раннего барокко. Кроме того, в более позднее время оформление театральных постановок и праздников при Габсбургском дворе входило в обязанности придворного архитектора, и такая практика могла сложиться уже в описываемый период, так как этого требовала специфика деятельности: для создания сценографии необходимо было совмещать художественное творчество

и инженерное дело⁴⁴. Однако нам ничего не известно о деятельности Филиппи как сценографа, он оставил нам главным образом свои реализованные архитектурные работы⁴⁵.

Кроме того, на оттиске гравюры из музея Виктории и Альберта, внизу листа есть инициалы — N Z, и они не совпадают с инициалами Джованни Мария Филиппе. Тем не менее, это не исключает участия Филиппи: инициалы могут принадлежать гравёру, который, возможно, использовал эскизы Филиппи, а то, чего не хватало, изобразил сам — что объясняет наличие двух авторов у рисунка к гравюре.

Но был ли сценографом представления Филиппи или другой архитектор, обладавший необходимым набором умений и хорошо знакомый с итальянским театром своего времени, в любом случае, его фигура и тот театр и декорации, которые он построил к представлению *Phasma Dionysiacum*, характерны для придворного театра австрийских Габсбургов. От театрализованных зрелищ и шествий при Фердинанде I до окончания эпохи «императорского стиля»⁴⁶ в опере при Карле VI придворный театр Габсбургов — это один из центров итальянской сцены.

Балет *Phasma Dionysiacum* не имеет сюжета, но его сценография уже приближается к барочному театру. Сценический портал, решенный как преграда с проемом, тяготеет к устройству сцены театра Олимпико, в то время как использование всей глубины пространства сцены, применение полетных машин и подвижных облаков, способ

41 В лондонском и штуртгартском отпечатках штриховка и светотень прозрачнее, чем на других оттисках, а на накладном листе с изображением Меркурия облачное небо и вовсе осталось в контурах.

42 Исходя из практики габсбургского придворного театра более позднего времени, можно предположить, что автором сценографии и рисунка к гравюре был один и тот же человек.

43 Джованни Мария Филиппи (1565–1630) — итальянский архитектор; с 1602 года по приглашению Рудольфа II работал в Праге в должности придворного архитектора, в марте 1617 года переехал в Брно, где работал до конца жизни.

44 В качестве примера можно привести деятельность Людовико Оттавио Бурначини, который служил у Габсбургов с 1652 по 1707 год. За этот период он оформил более ста постановок при венском дворе, а параллельно вел архитектурную деятельность, в частности построил Леопольдово крыло Хофбурга, занимался восстановлением пригородных венских дворцов после осады Вены турками 1683 года.

45 Джованни Мария Филиппи был также автором *Castrum Doloris* (декоративная конструкция для украшения катафалка, букв. «замок скорби», лат.) Рудольфа II. Сохранилась гравюра с изображением этого объекта.

46 Термин принадлежит австрийскому исследователю Фридриху Риделю, который предложил его как определение подхода к музыке и к архитектуре в период правления Карла VI [14, с. 34–36].

освещения сцены и введение звуковых эффектов, а главное — создание декорационной перспективы относит сценографию постановки к барочному типу, возникшему в Италии всего тремя десятилетиями ранее. Временный пражский театр соединил в себе черты организации пространства театров в Виченце и Парме, и это определяет его положение в русле актуальных тенденций устройства театральной сцены своего времени.

Постановка *Phasma Dionysiacum* была одним из последних театральных праздников перед Тридцатилетней войной, возможно, поэтому она не стала началом традиции подобных зрелищ. Несмотря на войну, различные торжества при Габсбургском дворе продолжали сопровождаться театральными представлениями, однако для этих спектаклей не создавалось ни подобной сценографии, ни памятных гравюр. Постановка *Phasma Dionysiacum*, как уже говорилось, была задумана влиятельнейшим и богатейшим чешским аристократом Вилемом Славатой, который взял на себя организацию и финансирование подготовки всего театрального праздника, в том числе таких его дорогостоящих составляющих, как строительство временного театра и создание сценических декораций. В следующий раз при дворе такое представление смогло состояться только почти спустя пятьдесят лет, когда на престол возшел любитель музыки Леопольд I, и тогда оперные спектакли — уже на новом уровне — с роскошными и даже невероятными декорациями и оформлением стали у Габсбургов постоянной традицией. А постановка *Phasma Dionysiacum* осталась единичным и по-своему уникальным событием в сложный и кризисный период истории империи.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Гвоздев А. Иосиф Фуртенбах и оформление спектакля на рубеже XVI–XVII веков // О театре. Сборник статей. Л., 1929.
2. Пастуро М. Символическая история европейского Средневековья. СПб., 2012.
3. Aben R., Wit S. The Enclosed Garden: History and Development of the Hortus Conclusus and Its Reintroduction Into the Present-day Urban Landscape. Rotterdam, 1999.
4. Bohadlo S. Mantovští v Praze // Hudební rozhledy, 2007.
5. Deník rudolfinského dvora: Adam mladší z Valdštejna 1602–1633. Příprava vydání Marie Koldinská, Petr Maťa. Praha, 1997.

6. Dobalova S., Muchka I. Ein unbekannter Text zum Prager Fest Phasma Dionysiacum Pragense (1617) // Acta Comeniana 22–23. Praha, 2009.
7. Hidemark O., Edstrom P., Schyberg B. et al. Drottningholm Court Theatre. Stockholm, 1993.
8. Hilmera J. “Phasma Dionysiacum” a další divadelní představení v Praze roku 1617 // Folia historica bohemica 17. Praha, 1994.
9. Kazárová H. Barokní balet ve střední Evropě. Akademie múzických umění v Praze, 2008.
10. Khevenhueller F. Ch. Annales Ferdinandeï. Bd. 8. Leipzig, 1723.
11. Maťa P. Kde se v roce 1617 konalo představení “Phasma Dionysiacum”? // Folia historica bohemica 20. Praha, 2003.
12. Maťa P. “Phasma Dionysiacum Pragense” a počátky karnevalového kalendáře na císařském dvoře // Divadelní revue 2, 2004.
13. Moussinac L. Le Théâtre des Origines a nos Jours. Pâris, 1957.
14. Riedel F. W. Der “Reichsstil” in der deutschen Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts // Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Kassel 1962. Kassel, 1963.
15. Slavko P. Zámecké divadlo v Českém Krumlově. Nadace barokního divadla zámku Český Krumlov, 1997.
16. Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století — osobnosti a díla. Praha, 2007.
17. Štědroň M., Študent M. Phasma Dionysiacum Musicae // Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H. Řada hudebněvědná. 29, 1994.
18. Zorzi E. G., Sperenzi M. Teatro e spettacolo nella Firenze dei Medici: Modelli dei luoghi teatrali. Firenze, 2001.