УДК 78.078:782.6(436)«654»
DOI: 10.17223/22220836/35/18

Е.С. Ходорковская, А.В. Степанов

ПРИДВОРНЫЙ ОПЕРНЫЙ ТЕАТР БАРОККО В КОНТЕКСТЕ СОЦИАЛЬНЫХ И ЭСТЕТИЧЕСКИХ РЕЖИМОВ ЭПОХИ: КАЗУС ВЕНЫ

В статье на примере патронажа, оказывавшегося венской придворной опере 1620–1710-х гг. императрицами из дома Гонзага, а затем императорами Леопольдом I и Иосифом I, показано, насколько по-разному, но в рамках единой стратегии, эти монархи понимали цели и задачи придворного музыкального театра как институции, призванной выполнять эстетические, социокультурные и политические функции. Особое внимание уделено идеологическим и социальным импликациям сценографической реформы Галли-Бибиен.

Ключевые слова: барокко, Вена, придворная опера, театральные здания.

Принято считать, что ко времени формирования Венской классической школы в столице Священной Римской империи германской нации обитало самое музыкальное дворянство Европы. Роль правящей династии в формировании этой репутации невозможно переоценить: любовь к музыке и страсть к музицированию были семейной чертой Габсбургов. Опера не просто входила в круг монарших приоритетов, но играла в нем едва ли не главенствующую роль. Такое положение дел сложилось еще в эпоху барокко и, разумеется, не может считаться случайностью, учитывая значение, которое придавалось оперному жанру при старом режиме. Царствующие особы были едины в стремлении поддерживать его престиж, но в определении своей политики руководствовались личными вкусами и предпочтениями. Не в последнюю очередь благодаря этому обстоятельству, как и влиянию меняющихся во времени приоритетов, венская придворная опера дает материал для размышлений о том, какие эстетические, социальные и политические задачи ставились и решались в рамках этой барочной институции. Внимание к оперному театру в вышеуказанном смысле позволяет переместить акцент с его истории на вопрос о типах культурного целеполагания. Задача настоящей статьи – продемонстрировать на примерах венской оперной жизни XVII – первой половины XVIII в. разнообразие типов эстетических и социальных практик, которые охватываются понятием «придворный оперный театр эпохи барокко».

В отличие от Парижа, в Вене – жизнерадостной космополитической столице многонациональной империи – не испытывали предубеждения против итальянской оперы. Новый вид искусства привился здесь уже в раннюю пору его существования благодаря мантуанской принцессе Элеоноре Гонзага, с 1622 г. второй жене императора Фердинанда II Габсбурга.

Когда при дворе ее отца герцога Винченцо I была поставлена первая опера Монтеверди «Орфей», Элеоноре шел девятый год. Год спустя у нее была счастливая возможность присутствовать на премьере Монтевердиевой

«Ариадны» в гигантском временном театре, специально построенном для этого спектакля в честь свадьбы ее брата Франческо и Маргариты Савойской. Незадолго до отъезда в Вену Элеоноре довелось присутствовать на постановке «Андромеды» Монтеверди, заказанной другим ее братом, будущим герцогом Мантуи Винченцо II.

Взойдя на престол, Элеонора не просто познакомила австрийский двор с итальянскими оперными и балетными новинками, но и продемонстрировала, каким целям может служить эта институция. Для молодой императрицы музыкальный театр был не только увлекательным развлечением, но и способом сплочения толпящихся у трона нобилей в придворное общество, важным модусом жизни элиты. Если государь стремится прослыть блистательным, щедрым и в то же время не хочет упускать из поля зрения людей, на чью поддержку в первую очередь опирается его власть, то он прямо-таки обязан обзавестись придворным музыкальным театром! Политическую функцию дисциплинарного контроля как важнейшую цель театральной институции Элеонора понимала прекрасно. Во всяком случае коронация ее венгерской короной в 1627 г. была отмечена первым в Вене большим балетным спектаклем, хореографом которого выступила она сама. Это были «фигурные» танцы: при взгляде сверху можно было прочесть по буквам, образованным фигурами танцоров: «F-e-r-d-i-n-a-n-d».

С тех пор празднования рождений, крещений, свадеб, коронаций, как и торжества по случаю именин и дней рождений царствующих особ сопровождались постановками опер и балетов. С 1631 г. праздничные придворные спектакли ставились на временных подмостках в Большом деревянном зале для придворных танцев в столичной резиденции Габсбургов – замке Хофбург. Но пока длилась истощавшая казну Тридцатилетняя война, император не мог ставить оперы с таким размахом, как мантуанские герцоги в пору юности Элеоноры. Только после окончания войны при Фердинанде III придворные музыкальные спектакли стали регулярным явлением.

В этом велика заслуга другой Элеоноры из рода Гонзага, которая в 1651 г., выйдя замуж за Фердинанда III, привезла с собой из Мантуи лучших певцов и музыкантов, а также театрального архитектора Джованни Бурначини [1. Р. 158]. Элеонора ввела моду на итальянский язык, ставший лингвистическим маркером принадлежности к элите. Следствием этого было то, что итальянская опера превратилась в инструмент консолидации привилегированной социальной группы. Благодаря императрице двор настолько итальянизировался, что во второй половине XVII в. итальянский язык стал языком австрийских вельмож и дипломатов и в качестве «правильного» литературного языка вытеснил родной немецкий из обихода образованного венского общества. Фердинанд III посвящал жене итальянские мадригалы собственного сочинения. На итальянском шли заседания литературной Академии Возрастающих, основанной в 1657 г. императором вместе с его братом эрцгерцогом Леопольдом Вильгельмом – знаменитым коллекционером живописи. Члены Академии должны были представить не только отвлеченные рассуждения на заданную тему, но и сочиненные ими стихи. Между теоретическими и поэтическими выступлениями звучала музыка: «За сим пятнадцать придворных кавалеров исполнили музыку на двенадцати гитарах, двух скрипках и виоле да гамба. Когда музыка отзвучала, было прочитано следующее стихотворе-

ние» [2. S. 24, 26, 28]. Впрочем, Академия Возрастающих существовала всего три месяца: ее деятельность была прервана смертью Фердинанда III.

Сына Фердинанда III Леопольда I мы можем считать воплощением самого духа барокко, а его музыкально-театральную политику – квинтэссенцией барочных культурных стратегий. Он свободно владел латынью, итальянским и испанским языками, любил пышные празднества, поощрял музыкальную жизнь при дворе, был незаурядным композитором¹ и обожал оперу. Как и его соперник в борьбе за политическое и военное превосходство в Европе Людовик XIV, Леопольд I в юности танцевал в балетах. Мы без труда узнаем в этой фигуре типаж короля-артиста², неистощимого в своих талантах виртуоза, героя, столь же успешного на жизненном поприще, как и на театральной сцене. Театр как локус идентификации правителя – важнейший троп барокко. Поэтому нет ничего неожиданного в том, что взойдя восемнадцати лет на престол, Леопольд I прежде всего озаботился строительством «театра комедии» в Хофбурге. К 1659 г. Лодовико Оттавио Бурначини, унаследовавший от отца должность придворного архитектора, переоборудовал танцевальные залы императорского замка в Большой и Малый комедийные театры. Нетерпеливостью императора и большими средствами, отпущенными для этого предприятия, была обеспечена беспрецедентная скорость работ.

Но через несколько лет эти театры уже не удовлетворяли Леопольда, ибо главным нервом культурной жизни Вены стала музыка. Леопольд тратил огромные суммы на содержание Королевской капеллы и придворного оркестра. Если во времена Фердинанда III при дворе ежегодно ставились одна-две новые оперы или оратории, то при Леопольде новинки появлялись вдесятеро чаще и повторялись в среднем по четыре-пять раз. Либретто заказывались итальянским поэтам или, реже, австрийским, писавшим по-итальянски. Музыку сочиняли, главным образом, венецианские и неаполитанские композиторы, сцена была отдана итальянским труппам.

Открытие грандиозного Зала машин в Тюильри побудило Леопольда обзавестись оперным театром, который затмил бы творение Вигарани и его заказчика Людовика XIV. Леопольд собирался жениться на своей племяннице, испанской инфанте Маргарите-Терезе – героине «Менин» Веласкеса. Как только девочка достигла приличествующего возраста, матримониальные переговоры с Филиппом IV были завершены, и Леопольд велел Бурначини строить новый оперный театр. В декабре 1666 г., когда пятнадцатилетняя Маргарита-Тереза, похоронив отца, прибыла со свитой в Вену, строительство деревянного оперного дома на крепостной куртине было в разгаре³. Театр открылся в день семнадцатилетия Маргариты-Терезы, 12 июля 1668 г.

Здание театра, которого давно уже нет – он погиб в огне во время турецкой осады, был восстановлен, снова сгорел в 1699-м (на сей раз без помощи турок), после чего, в отличие от венецианского «Фениче», из пепла не возродился, – стояло на месте левого крыла нынешнего Нойбурга. Как в Венеции,

¹ Леопольд I – автор более чем 150 арий на итальянские тексты, множества ораторий и музыкальных комедий на немецком языке, а также немало числа религиозных произведений, например реквиемов, которые были исполнены на похоронах его первой и третьей жен и на его собственных.

² Отсылаем читателя к книге Филиппа Боссана «Людовик XIV, король-артист», выразительно описывающей этот культурный феномен [3].

³ На плане Вены, составленном Даниелем Зуттингером сразу после снятия осады города в 1683 г., фундамент этого здания обозначен как «Comedi Hausß» [4. Abb. 126].

первым ошеломляющим впечатлением посетителей был контраст между непритязательным внешним видом постройки и великолепием интерьера. Вы входили сбоку в квадратный (27 на 27 м) зрительный зал высотой пятнадцать метров, окаймленный тремя не разделенными на ложи галереями, в каждой из которых было по три ряда мест. Благодаря квадратуре, мастерски написанной Бурначини, потолок как бы отсутствовал: верх окаймляла по периметру мнимая галерея, и от нее устремлялась ввысь мнимая колоннада, над которой на фоне недостижимого небосвода парили гении и путти. Поэтому партер был похож на площадь под открытым небом. Галереи, реальные вместе с мнимыми, воспринимались как обступившие площадь здания; их высота казалась равной длине и ширине площади. Середина партера, приподнятая на четыре ступеньки, была занята прямыми рядами сидений, а периметр, включая пространство под нижней галереей, предназначался для стоящих зрителей и охраны. Зал вмещал около трех тысяч человек.

Беспрецедентной особенностью Театра на Куртине был сценический портал, если можно назвать «порталом» проем на всю высоту зала. Вместо прорезанной порталом стены, отделяющей в обыкновенных театрах зал от сцены, вы видели здесь по сторонам короткие простенки с пучками колонн композитного ордера и огромными изваяниями античных персонажей и геральдических львов Леопольда I. Когда гигантский занавес раздвигался, его половины закреплялись на этих кулисах. Посередине над просцениумом висел двуглавый орел Империи. Сцена возвышалась лишь настолько, чтобы ее край не заслоняли музыканты, сидевшие перед нею за барьером.

В обыкновенном театре действие происходит за порталом, как в другом мире, и вы воспринимаете спектакль именно как зрители – отстраненно. В Театре на Куртине пространство сценического действия казалось неотделимым от зрительного зала. Во время спектакля различие между ними исчезало.

Если барокко означает, в числе прочего, работу с пространством, то Театр на Куртине – подлинный триумф барочной эстетики. Это настоящая машина барочного иллюзионизма, поражавшая зрителя пространственными и чувственными эффектами и навязывавшая ему невиданный дотоле режим соприсутствия. Конечно, сила впечатления зависела и от одаренности исполнителей, и от того, достаточными ли возможностями располагал заказчик, чтобы исполнителям удалось извлечь максимальный эффект из столь оригинального устройства театра. Не приходится сомневаться, что на открытии театра, ознаменованном премьерой оперы Марка Антонио Чести по либретто Франческо Збарры «Золотое яблоко»¹, все эти условия были соблюдены. Посвященное юной императрице «Золотое яблоко» стало самым грандиозным и дорогостоящим спектаклем, осуществленным в Европе в XVII в. [6. Р. 16].

¹ Чести – органист, певец и композитор родом из Арещо – до перехода на службу к Леопольду I работал в Инсбруке при дворе эрцгерцога Зигмунда Франца. После смерти последнего в 1665 г. Тироль перешел под власть Леопольда I, так как эрцгерцог не оставил наследника. Император пригласил Чести вместе с его певцами и постоянным либреттистом Збаррой на должность «почетного капеллана и смотрителя театральной музыки». Музыку для балетных интермедий «Золотого яблока» сочинил Иоганн Генрих Шмельцер. Хореографом был Санто Вентури. Ответственным за сцены осад крепостей и прочие батальные сюжеты выступил Агостино Сантини. Действия всех исполнителей координировал граф Франческо Агостино ди Вальштейн [5. Р. 381–384].

Збарра и Чести превратили историю о суде Париса, походе ахейцев на Трою и ее гибели в подобие авантюрного романа. Бурначини, выступивший и сценографом, и художником по костюмам, и механиком, с помощью десятков созданных им машин насытил спектакль штормами, землетрясениями, летучими огнедышащими драконами, сверканием молний и раскатами грома.

Уже из этого перечня понятно, что опера мыслилась его создателями как триумф технических кунштуков, предназначенных в первую очередь для глаз. Вот в начале II акта Парис, отправляясь за Еленой, пытается рассеять подозрения Эноны. Вдруг разверзается земля, приняв вид занимающей всю сцену чудовищной головы с широко раскрытой пастью, в которой видна подземная река с Хароном в челне, и в отдалении охваченный пламенем адский город Дит. Прорвавшись сквозь скальный панцирь земли, чудовище, пышущее огнем и дымом, растолкало в стороны некогда живые окаменелости. Низкий шишковатый лоб и огромные глаза, с тоскливой покорностью глядящие вверх, маленькие стоящие уши и приплюснутый сморщенный нос придают ему сходство с бульдогом, вооруженным акульими зубами, – и страшным, и смешным. Перед гигантской пастью парят зловонные духи, спешащие принести Плутону весть о раздоре, охватившем богов и людей. У двух в руках факелы, третий дует в трубу, из которой вместо звука вырывается пламя. Те из зрителей, что читали Дантов «Ад», вспоминали, посматривая на присутствовавшего на премьере посла оттоманской Порты: «Встают его мечети, багровые» [7. С. 41]. Первый день представления «Золотого яблока» кончался выходом афинян во главе с их царем Кекропом в спровоцированный Палладой поход против Париса.

Другая изумлявшая современников Бурначини картина – в третьем акте. Юнона призывает Эола поднять бурю и потопить корабль Париса. Но нам не сразу дают увидеть исполнение ее замысла. Сначала мы должны перенестись воображением в долину Ксанфа к Эноне, Авриндо и Мому, затем заглянуть в арсенал Марса и подслушать, как Венера науськивает супруга разгромить афинян. Тем страшнее грандиозная картина Бурначини, в которой, не видя ни Эола, ни его ветров, мы погружаемся в хаос. В партитуре эта картина описана нарочито лаконично: «Море. Парис с его людьми на корабле. Венера на раковине с хором nereid; Нептун, внезапно поднимающийся из пучины, хор трионов».

Можно ли считать, что эстетический режим, запрограммированный в Театре на Куртине его заказчиком и создателем, исчерпывается описанными эффектами? От опуса Чести и Збарры до нас дошли партитура пролога, I, II и IV актов «Золотого яблока» [8. Bd. 6, 9], гравюра Франца Геффельса, представившего зал Театра на Куртине во время исполнения пролога (рис. 1), а также гравюры Маттиуса Кюзеля с изображениями двадцати четырех сцен по рисункам Бурначини (вместе с либретто эти гравюры неоднократно переиздавались придворным типографом Маттиусом Космеровиусом). Сохранившихся материалов вполне достаточно, чтобы ответить на этот вопрос. Вот начинается спектакль. Звучит инструментальная «соната», занавес раздвигается – и мы видим, как указано в партитуре, «театр Славы Австрии». Хочется назвать этот монументальный комплекс Аллеей героев, ибо слева и справа, лицом к лицу, высятся на постаментах конные статуи двенадцати императоров Австрийского дома – ближайших предшественников Леопольда I. На по-

стаментах рельефные трофеи, высоко над головами картуши с гербами. Между всадниками – колонны композитного ордера. Над колоннами стоят амуры с большими венками. Аллея ведет к пропилеям, направляющим наш взор на всадника, вздыбившего коня над грудой трофеев, отбитых у турок. Это Леопольд I. Два путти, опасно балансируя на карнизах пропилеев, держат над триумфатором огромный венок. Вдали тает в воздушной перспективе полуротонда на немыслимо тонких коринфских колоннах со статуями над карнизом. Их бурные жесты, вызванные некими событиями в небе, заставляют и нас перевести взор туда, где на Пегасе собственной персоной скачет Слава Австрии. На облаке слева Гименей с зажженным факелом, на облаке справа Амур со своим оружием. Пока мы дивились Славе Австрии, из-за императорских статуй вышли навстречу друг другу по четыре фигуры. Это олицетворения стран, обретших счастье в составе Священной Римской империи: Австрийская империя визави с Испанией, королевство Венгрия напротив Америки (представленной краснокожим человеком), Италия (с гигантским шлейфом, который держит девочка-служанка) напротив королевства Богемии, Сардиния визави с патримонием Габсбургов в Германии.

Рис. 1. Франц Геффельс. Представление «Золотого яблока» Антонио Чести в театре, построенном в Вене в честь бракосочетания Леопольда I и Маргариты Испанской. 1668. Гравюра резцом.

Сайт аукциона Кристи

<https://www.christies.com/lotfinder/ZoomImage.aspx?image=/LotFinderImages/D52143/D5214344>

Fig. 1. Franz Geffels. Presentation of the “Golden Apple” by Antonio Cesti in a theater built in Vienna in honor of the marriage of Leopold I and Margarita of Spain. 1668. Engraving. Christie's auction site. <https://www.christies.com/lotfinder/ZoomImage.aspx?image=/LotFinderImages/D52143/D5214344>

«Радостью и ликованием все полны...», – запекает Испания – и в следующем такте эти слова подхватывают Италия с Сардинией, им вторят Венгрия с Богемией, далее Империя с Америкой и последней – Германия. За имперским интернационалом, хором, славящим Австрию и младенца Фердинанда –

наследника престола¹ – вступают Амур и Гименей, после них Слава Австрии. В различных сочетаниях стран, в репликах Амура и Гименя и в их дуэтах, в сольных партиях Славы Австрии проходит пролог, который завершается всеобщим хором, многократно повторяющим: «На всем поднебесном просторе деяния их прекрасны».

В последнем, пятом, акте Юпитеру, утомленному раздором богинь, приходит в голову счастливая мысль: обращаясь прямо в зал, он предлагает отдать золотое яблоко той, которая обладает величием Юноны, мудростью Паллады и красотой Венеры – супруге австрийского императора Леопольда I Маргарите-Терезе Испанской. Хор богов славит Леопольда и Маргариту.

О чем свидетельствуют эти начало и конец, какую поэтику они являют зрителю? Нет сомнения в том, что зачин и финал «Золотого яблока» превращают его в личную инсигнию и регалию императора и его супруги. Эта непосредственная, можно сказать, интимная соотнесенность с адресатами не только делает их и зрителей частью фикционального мира, но сообщает этому миру особую связность и завершенность. Это и есть придворный барочный театр – роскошное пространство, заполненное расположившимися по обе стороны рампы персонажами – богами и героями – и их социальными alter ego: императорской четой, аристократами, дипломатическим корпусом и высшими сановниками, в режиме оперного представления празднующими самих себя.

Одним из последних деяний Леопольда I на театральной ниве был проект реконструкции Большого театра Хофбурга для оперных постановок, осуществленный уже после его смерти. К концу своего правления Леопольд, некогда выступавший на сцене, превратился из участника спектаклей в самого важного зрителя. Поэтому большую часть задней стены зрительного зала этого театра занимала гигантская трехъярусная ложа, поддерживаемая атлантами и коринфскими колоннами, – величайшая из государевых лож в театрах тогдашней Европы. Не только для себя предназначал Леопольд эту ложу: отныне ни один император Священной Римской империи не должен был снисходить до участия в спектаклях наравне с придворными [1. Р. 159]².

В 1709 г. сын Леопольда I император Иосиф I назначил строителем придворных театральных и праздничных зрелищ Франческо Галли Бибиену. В Вене этого итальянца знали хорошо, ибо он приезжал сюда, чтобы приспособить для новых целей комедийные театры Хофбурга. Теперь Малый театр предназначался для музыкальных комедий и драм, а Большой, открытый в 1708 г., – для праздничных оперных спектаклей [8. Р. 83]. Этот последний был оборудован новейшей сценической техникой. В зрительном зале колоколообразного плана, который станет характерным для театральной архитектуры семейства Бибиена, было четыре яруса, не разделенных на ложи. Зал был щедро украшен различного рисунка балюстрадами, рельефными изображениями музыкальных инструментов, аллегорическими статуями и иллюзионистической живописью на потолке, где в лучах света, исходящих от реющего в небе Аполлона, парили Юпитер, Меркурий и аллегии различных искусств; не выдерживая соседства с ними, шарахались прочь отвратительные гарпии.

¹ Наследнику, родившемуся 28 сентября 1667 г., оставалось жить несколько месяцев.

² Оба театра Хофбурга сгорели в 1744 г. [8. Р. 83].

Франческо Галли Бибиена был первым из работавших в Вене представителей славного болонского семейства архитекторов, живописцев-квадратуристов, величайших оперных сценографов XVIII в. В 1710–1740 гг. они придали венской оперной сцене такой блеск, что любой европейский государь считал большой для себя удачей привлечь кого-нибудь из них на должность придворного сценографа. Помимо сценографических работ, они создавали проекты церковных и светских зданий, катафалков, оформляли праздники, включая устройство фейерверков [1. Р. 160].

С 1710 по 1740 г. представители династии Галли Бибиена поставили в Вене 63 новые оперы, преимущественно «драм на музыке» (*dramma per musica*), впоследствии именовавшихся «серьезными операми», с персонажами, заимствованными не из мифических преданий, а из исторических источников, небольшой группой действующих лиц, действием, сконцентрированным вокруг любовных испытаний, которые претерпевают герои, отсутствием грубого бурлеска и персонажей, нарушающего общую благородную тональность, и т.д. Одновременно с Филиппо Юваррой, служившим в Риме у кардинала Оттобони, Франческо Галли Бибиена стал использовать новаторские сценографические идеи, теоретически сформулированные его братом Фердинандо в трактате, опубликованном в 1711 г. [9]. Когда преемник Иосифа I Карл VI полностью обновил придворный штат, место Франческо занял сам инициатор сценографической реформы Фердинандо Галли Бибиена¹.

Фердинандо придумал и в 1703 г. у себя в Болонье осуществил на практике радикальное новшество: применив бифокальную перспективу, он представил изображенное на сцене пространство под углом примерно в 45 градусов². Сцена стала местом пересечения диагональных видов (рис. 2). Вместить их в единое поле зрения можно было только с очень большого расстояния, которого не обеспечивает ни один зрительный зал. Зрителям пришлось то и дело переводить взгляд с одного диагонального вида на другой.

Прежде сценографы, рассчитывая на эффект прямой перспективы, уводящей взор зрителя в точку на оси симметрии сцены, использовали симметричные кулисы, замкнутые живописным задником. Такие декорации лучше всего выглядели с мест, расположенных на оси симметрии зрительного зала. Игровое пространство сцены состояло как бы из слоев, параллельных красной линии сцены, наподобие воображаемого пространства на ренессансной картине. Поскольку на оси симметрии может находиться лишь небольшая

¹ Ранее Фердинандо состоял на службе у будущего императора в Барселоне, когда тот под именем Карла III безуспешно пытался овладеть испанским тронem. В 1708 г. Фердинандо оформил там торжества по случаю королевской свадьбы. Первое издание трактата Фердинандо, впоследствии неоднократно переиздававшегося, вышло с посвящением Карлу III.

² Идеи, имеющие принципиальное значение для сценографической реформы, изложены в IV части трактата Фердинандо Галли Бибиены: «Краткое рассуждение о живописи и о перспективе для живописцев, изображающих фигуры, а также о новой перспективе театральных сцен, видимых под углом, которые отличаются от обычно практикуемых». Фердинандо рассуждает о построении бифокальной перспективы на плоскости, т.е. на сценическом заднике, не касаясь более сложных эффектов, которые можно получать, используя одновременно и задник, и кулисы [9. Р. 111–142]. Первым, кто применил «перспективу под углом» на практике, был, однако, не Галли Бибиена, а Маркантонио Кьярини, тоже болонец, в сцене, изображавшей темницу в опере Карло Франческо Поллароло «Сила добродетели», поставленной в 1694 г. в болонском театре Мальведзи [10. Р. 574]. На французской оперной сцене (в Пале-Рояле) «перспективу под углом» впервые применил в 1730-е гг. Джованни-Никколо Сервандони. Но это новшество не привилось ни во Франции, ни в тех странах, где преобладало французское культурное влияние, например, в Швеции [1. Р. 161].

часть зрителей, то подавляющее большинство видело декорации в более или менее остром ракурсе – как если бы на эту «ренессансную картину» дозволялось смотреть только сбоку.

Рис. 2. Иллюстрация из книги «Различные перспективные построения, представленные Фердинандо Галли Бибиеной, болонским художником и архитектором светлейшего герцога Пармы, собранные Пьетро Аббати и гравированные Карло Антонио Буффаньотти». Турин, 1703. Офорт. 43,2 × 33,4 см

Fig. 2. Illustration from the book “*Varie opere di Prospettiva inuentate da Ferdinando Galli d’o il Bibiena Bolognese Pittore, et Architetto dell’A:SSma del Sig:re Duca di Parma raccolte da Pietro Abbatì, et intagliate da Carlo Antonio Buffagnotti*”. Turin, 1703. Etching. 43.2 × 33.4 cm

Благодаря написанной на заднике квадратуре, т.е. иллюзорному пространству, созданному чисто живописными средствами, принципиально изменилась роль кулис: они теперь не уводили взгляд вдаль к замыкающему

зрелище заднику, а, наоборот, распространяли написанную на заднике картину на всё пространство сцены. Слоистое ренессансное пространство сменяется сквозным барочным, передний и дальний планы проникают друг в друга, сценические объекты приобретают сильно выраженную объемность. Такие декорации кажутся правдоподобными с любого места в зале, чем обесценивается преимущество государевой ложи [1. Р. 161], – и это не зависит от глубины сценической коробки.

Описанными особенностями далеко не исчерпываются новации Фердинандо. Историки сценографии обращают внимание и на то, что он обходился без частых и мгновенных смен мест действия, которые в XVII в. обеспечивались изощренной театральной механикой, и на то, что он менял декорации, не опуская занавеса (сцена поделена занавесом на две части, и пока впереди играют, позади готовят новую картину), и на введенные им новые приемы, позволившие изображать на сцене самые грандиозные и сложные архитектурные фантазии и создавать асимметричные перспективы, заставлявшие зрителя дополнять видимое игрой воображения [Там же]. Для нас же важнее другое: благодаря диагональным видам взгляд оперных зрителей отныне ориентировался не на удаленный вглубь сцены фокус линейной перспективы, а на приближенный к зрительному залу перекресток диагональных осей. Тем самым приобрело большую напряженность драматическое взаимоотношение выходящих на сцену героев. Такая сценография, во-первых, лучше соответствовала самому жанру «*dramma per musica*» и, во-вторых, препятствовала эффекту как бы зеркального подобия героев сцены главным героям зрительного зала – монарха и его окружения – столь важного для оперы времен Леопольда I. Ибо разве может государь видеть свое сценическое подобие погруженным в любовные перипетии? Просвещенный монарх становился зрителем среди зрителей, а сюжет «*dramma per musica*» утратил связь с пропагандой государственного могущества.

В настоящей статье мы рассмотрели некоторые социокультурные и эстетические задачи, которые решались в эпоху барокко одной из важнейших институций придворной культуры – оперным театром. Предложенный угол зрения дополняет традиционный искусствоведческий взгляд на проблематику барокко¹. История искусства, будь то эпоха барокко или другого временного периода, в такой перспективе предстает не в виде последовательности стилей, авторов и произведений, а в форме эстетических, социальных и политических режимов, чей этос концентрируется в определенных институтах как локусе производства социальных и художественных норм и ценностей, определяющих задачи и функции культурного производства и его неповторимый *Zeitgeist*.

Литература

1. Norman J. Opera // *Baroque: Style in the Age of Magnificence 1620–1800* / eds. M. Snodin, N. Llewellyn. London : V & A Publishing, 2009. P. 156–165.

2. Ritter M. «Man sieht der Sternen König glantzen». Der Kaiserhof im barocken Wien als Zentrum deutsch-italienischer Literaturbestrebungen (1653 bis 1718) am besonderen Beispiel der Libretto-Dichtung. Wien : Ed. Praesens, 1999. 236 S.

3. Боссан Ф. Людовик XIV, король-артист / пер. А. Булычевой. М. : Аграф, 2002. 266 с.

¹ Свежий пример искусствоведческого подхода можно найти на страницах настоящего журнала [11].

4. Dreger M. Baugeschichte der k.k. Hofburg in Wien bis zum XIX. Jahrhundert (= Österreichische Kunst-Topographie. Bd. XIV). Wien : Schroll, 1914. 354 S.
5. Schmidt C.B. Antonio Cesti's «Il pomo d'oro»: A Reexamination of a Famous Hapsburg Court Spectacle // Journal of the American Musicological Society. Vol. 29, № 3 (Autumn, 1976). P. 381–412.
6. Skrine P.N. The Baroque: Literature and Culture in Seventeenth-Century Europe. London ; Methuen ; New York : Holmes and Meier, 1978. 176 p.
7. Данте А. Божественная комедия / пер. М. Лозинского. М. : Наука, 1967. 628 с.
8. Forsyth M. Buildings for Music. The Architect, the Musician, and the Listener from the Seventeenth Century to the Present Day. Cambridge : MIT Press, 1985. 371 p.
9. Galli Bibiena F. L'architettura civile preparata su la geometria e ridotta alle prospettive. Parma : Paolo Monti, 1711. 156 p.
10. Wittkower R. Art and architecture in Italy, 1600 to 1750. London : Penguin Books, 1978. 664 p. (Yale University Press Pelican History).
11. Квашинин К.А. Эпоха барокко – важнейший этап в развитии интонационной выразительности // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2017. № 26. С. 76–82.

Elena S. Khodorkovskaya, Saint-Petersburg State University (Saint-Petersburg, Russian Federation).

E-mail: ekhodor@gmail.com

Aleksander V. Stepanov, Saint-Petersburg State University (Saint-Petersburg, Russian Federation).

E-mail: ekhodor@gmail.com

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2019, 35, p. 190–201.

DOI: 10.17223/22220836/35/18

THE BAROQUE COURT OPERA IN THE CONTEXT OF THE SOCIAL AND AESTHETIC REGIMES OF THE ERA: THE CASE OF VIENNA

Keywords: baroque; Vienna; court opera; theater buildings.

This essay considers on the material of the Vienna court baroque opera an issue of a wide variety of aesthetic, socio-cultural, political tasks that this most important institution of the Baroque court culture was called to solve.

The purpose of the essay is to show that the opera court theater in the hands of the Habsburgs was an important and effective tool for consolidating the social elite and propaganda of Imperial foreign policy ambitions.

For this, the authors use the historical-cultural, phenomenological and art history methods, as well as an interdisciplinary approach.

The novelty of this study lies in the fact that, for the first time, the scattered information about the court theater of the Baroque era in Vienna is used as material for reconstructing the principles of its functioning as a social institution whose aesthetic goals were inseparable from the internal and external political goals of the Hapsburg throne.

A choice of Vienna as a demonstrational polygon is not random: with the exception of the homeland of Opera, Italy, neither European polis could boast conducting business of the Opera at such level. The examples from the history of the Vienna court opera, been analyzed in this essay, cover the period of the XVII – the first half of the XVIII century. The essay notes an initial stage of this history associated with the two Empresses, the Italians, to whom Vienna owes its export of Italian opera. During these years, a theatre of opera and ballet is used as a means of uniting of elite consolidated by the Italian language into privileged social group. Participation of courtiers in opera and ballet productions contributes to cohesion of nobles crowding at the throne in court society. The subject of special attention is the Vienna court opera during the reign of Leopold I. A personal passion for playing music converts by Emperor in an important social type of king-artist. An attitude to the opera as a personal matter of the monarch is illustrated by examples borrowed from the libretto and the set design of the opera *The Golden Apple* by Cesti and Sbarra, witnessed the perception of the Baroque opera at some certain level of its existence as personal regalia and insignia of the reigning ruler. On the other hand, the very structure of the theater space symbolizes another symbolic aspect of opera action: a monarch is the first among equals, he and his entourage celebrate themselves in the form of a festive opera performance.

The essay concludes with the interpretation of a new type of scenography theoretically justified in the early XVIII century by Francesco Galli Bibiena and established in Vienna in the 1710s – 1740s. The new set design prevents the effect of quasi-mirror similarity of opera characters to the main addressees, who are in the hall, the monarch does not have a privileged point of view and turns into a spectator among the spectators, and “drama on music” loses its connection with the propaganda of the state brilliance. The Baroque was replaced by the age of Enlightenment.

References

1. Norman, J. (2009) Opera. In: Snodin, M. and Llewellyn, N. (eds) *Baroque: Style in the Age of Magnificence 1620–1800*. London: V & A Publishing. pp. 156–165.
2. Ritter, M. (1999) *Man sieht der Sternen Königglantzten. Der Kaiserhofimbarocken Wien als Zentrum deutsch-italienischer Literaturbestrebungen (1653 bis 1718) am besonderen Beispiel der Libretto-Dichtung*. Vienna: Ed. Praesens.
3. Beaussant, P. (2002) *Lyudovik XIV, korol'-artist* [Louis XIV, The King-artist]. Translated from French by A. Bulycheva. Moscow: Agraf.
4. Dreger, M. (1914) *Baugeschichte der k.k. Hofburg in Wien bis zum XIX. Jahrhundert (= Österreichische Kunst-Topographie. Bd. XIV)*. Vienna: Schroll.
5. Schmidt, C.B. (1976) Antonio Cesti's "Il pomod'oro": A Reexamination of a Famous Hapsburg Court Spectacle. *Journal of the American Musicological Society*. 29(3). pp. 381–412. DOI: 10.2307/830967
6. Skrine, P.N. (1978) *The Baroque: Literature and Culture in Seventeenth-Century Europe*. London: Methuen; New York: Holmesand Meier.
7. Dante, A. (1967) *Bozhestvennaya komediya* [The Divine Comedy]. Translated from Italian by M. Lozinsky. Moscow: Nauka.
8. Forsyth, M. (1985) *Buildings for Music. The Architect, the Musician, and the Listener from the Seventeenth Century to the Present Day*. Cambridge, MT: MIT Press.
9. Galli Bibiena, F. (1711) *L'architettura civile preparata su la geometria e ridotta alle prospettive*. Parma: Paolo Monti.
10. Wittkower, R. (1978) *Art and architecture in Italy, 1600 to 1750*. London: Penguin Books.
11. Kvashnin, K. (2017) The Baroque epoch – the most important stage in the development of expressive intonation. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Culture Studies and Art History*. 26. pp. 76–82. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/26/8