

la belle danse на габсбургской придворной сцене в конце XVII — первой трети XVIII веков

Т. Г. ШОВСКАЯ

Государственный
институт искусствознания
Министерства культуры
РФ, 125009, Россия, Москва,
Козицкий пер., д. 5
ГИТИС, 125009, Москва,
Малый Кисловский пер., д. 6
tsovska@gmail.com

TATIANA G. SHOVSKAJA

State Institute for Art Studies of the Ministry
of Culture of the Russian Federation, 125009,
Russia, Moscow, Kozitsky Lane, 5
Russian Institute of Theatre Arts, 125009,
Russia, Moscow, Maly Kislovsky Lane, 6
tsovska@gmail.com

Для цитирования: Шовская Т. Г. La belle danse
на габсбургской придворной сцене в конце XVII —
первой трети XVIII веков // Журнал ВШЭ по искусству
и дизайну / HSE University Journal of Art & Design, 2024.
№ 3 (3). С. 116–147

la belle danse
on the habsburg
court stage
at the end of the XVII —
first third of the XVIII centuries

DOI: 10.17323/3034-2031-2024-1-3-116-147

Аннотация

С момента возникновения в первой половине XVI века двор австрийских Габсбургов ориентировался в культурных предпочтениях на Италию. Это было обусловлено множеством факторов, среди которых в XVI веке можно выделить несомненное первенство Италии среди других европейских стран в области культуры; в первой половине XVII века — браки габсбургских императоров с мантуанскими принцессами; во второй половине того же столетия — конкурирующую по отношению к Франции политическую линию Священной Римской империи (последний фактор распространялся и на начало XVIII столетия). Как и при других европейских дворах, танцевальная культура у Габсбургов начиналась с придворных балетов, которые постепенно трансформировались в сценический танец, а сам танец становился профессиональной областью деятельности. Одновременно с этим центр танцевальной культуры перемещался из Италии во Францию, где уже в первой половине XVII века возник набор хореографических приемов, поднявших танцевальное искусство на новый уровень. Балет входил в круг ближайших интересов французского монарха Людовика XIV (прав. 1643–1715), следствием чего стало создание при его дворе первой в мире академии танца, которая, в свою очередь, сыграла решающую роль в разработке и распространении французского танцевального стиля. Поэтому, несмотря на характерную для Габсбургов антифранцузскую политику, la belle danse — а именно такое наименование получил стиль, выработанный в Королевской академии танца Людовика XIV, — практиковался на подмостках венского придворного театра. В статье на конкретных примерах театральных событий рассматриваются предыстория, появление, место, роль и значение la belle danse в постановках на габсбургской придворной сцене.

Ключевые слова: la belle danse, придворный балет, сценический танец эпохи барокко, балетные дивертисменты опер, придворный театр, двор австрийских Габсбургов, театральная гравюра

Abstract

Since its foundation in the first half of the 16th century, the Austrian Habsburg court has focused its cultural attention on Italy. This was due to many factors, among which in the XVI century one can name the undoubted cultural superiority of Italy among other European countries, in the first half of the XVII century — the marriages of the Habsburg emperors with the Mantuan princesses, in the second half of the same century — the competing policy of the Holy Roman Empire towards France; the latter factor also extended to the beginning of the XVIII century. As with other European courts, the dance culture of the Habsburgs began with court ballets, which gradually transformed into stage dance, and the dance turned into a professional one. At the same time, the center of dance culture moved from Italy to France, where already in the first half of the XVII century a set of choreographic techniques arose that raised dance art to a new level. Ballet was a significant interest of the French monarch Louis XIV (r. 1643–1715). This led to the establishment of the world's first dance academy at the royal court, which played a crucial role in the development and spread of the French style of dance. Therefore, despite the anti-French policy of the Habsburgs, the style developed at Louis XIV's Royal Academy of Dance and called la belle danse was practiced on the stage of the Vienna Court Theater. The article examines the background, appearance, place, role and significance of la belle danse in productions of the Habsburg court stage using specific examples of theatrical events.

Keywords: la belle danse, court ballet, Baroque stage dance, ballet divertissements of opera, court theater, court of the Austrian Habsburgs, theatrical engraving

Балет как придворное развлечение появился у австрийских Габсбургов уже в середине XVI века. В «Истории Рожмберков»¹ находим любопытное свидетельство о балете, который стал частью увеселений по случаю празднования свадьбы Ярослава из Коловрат в 1555 году. Танец исполнили восемь молодых людей, это были отпрыски аристократических фамилий Священной Римской империи, и среди них — младший сын Фердинанда I, эрцгерцог Фердинанд². Описание начинается с костюмов участников балета: четверо из них были одеты в костюмы Богинь и четверо — в костюмы Водяных демонов. У всех танцоров на лицах были маски, все они были украшены самшитовыми венками, их штаны и куртки были из желтой телячьей кожи, а Богини отличались от Демонов тем, что их наряд был дополнен париками из желтых длинных волос и белыми юбками из тафты, в то время как у Демонов — шерстью на штанах и зелеными чулками. Таким образом, костюмы носили условный характер, они обозначали персонажей посредством дополнительных деталей.

Танцоры несли в руках свечи, «чтобы свет был, чтобы как поведут рукой кверху, огонь из них появлялся» [Václav Březan, 1985, s. 116]. Традиция танцевать со свечами или с лучинами трактуется в более позднем сочинении, а именно во «Введении в церемониальную науку для благородных господ» Юлиуса Бернарда фон Рора (Ил. 1) как «танец немецким способом»; автор поясняет: «это старинный церемониал, который в древности позаимствовали то ли римляне от германцев, то ли германцы от римлян» [Julio Bernhard von Rohr, 1729, s. 789].

Но вернемся к балету 1555 года. Его начало хронист описывает так: «шли вместе Богини по правой стороне, а Водяные демоны по левой, танцем влашским шли»; далее следовал вплетенный в танец замысловатый ритуал, в процессе которого танцоры выказали почтение дамам, имеющим непосредственное отношение к событию — невесте и другим. Впрочем, детали этого действия остаются неясными, после чего «шли с дамами танцевать. Потом Водные демоны и Богини сами танцы влашские танцевали...» [Václav Březan, 1985, s. 116].

Помимо возможности побывать посредством этого текста на примечательном событии почти пятисотлетней давности, наиболее значительным в нем можно назвать упоминание о «влашском танце». Словом «влашский»

1 «История Рожмберков» (Historie Rožmberské) — созданный на основе архива семьи масштабный труд писателя, хроникера и архивиста Вацлава Бржезана (Václav Březan, 1568–1618). Рожмберки — один из наиболее древних и влиятельных аристократических родов Чешского королевства, пресекся в 1611 году. Бржезан поступил на службу к последнему представителю рода Петру Воку Рожмберку в 1593 году; он каталогизировал архив Рожмберков, который содержал документы от начала XIV столетия, и на их основе написал пятитомную историю рода. К настоящему времени сохранились только два последних тома, которые были изданы в 1985 году под редакцией специалиста по политической истории раннего Нового времени Ярослава Панека.

2 Эрцгерцог Фердинанд, или Фердинанд Тирольский (1529–1595) — второй сын императора Фердинанда I и Анны Ягеллонской. В 1547–1567 годах был наместником в Чешском королевстве. После смерти отца в 1564 году получил Тироль и территории в Швабии, Эльзасе и Альпье, с 1567 года жил в Инсбруке. Эрцгерцог был любителем театра, выступал в роли автора и постановщика спектаклей и театрализованных праздников. Ему принадлежит самое раннее известное на настоящий момент драматическое произведение в прозе на немецком языке — пьеса «Зерцало человеческой жизни», ее постановка состоялась 17 июля 1584 года в замке Амбрас в Инсбруке.



Ил. 1
Титульный лист трактата «Введение в церемониальную науку для благородных господ» Юлиуса Бернарда фон Рора

в этот период и позднее в Чешском королевстве обозначали все итальянское, что можно сравнить с устаревшим словом «фрязский» в русском языке — не по происхождению этих слов, а по аналогии.

Таким образом, уже первое упоминание о балете в придворном кругу габсбургских императоров указывает на итальянское происхождение танца. Впрочем, в этот период иначе быть и не могло: танец как часть церемониала, как неперенная составляющая социальной роли аристократа и его самопрезентации возник в эпоху Ренессанса в Италии и оттуда распространился по Европе. При дворах Медичи, д'Эсте, Сфорца, Монтефельтро, захваченных идеями неоплатонизма, танец с присущими ему ритмичностью и порядком воспринимался как проявление и иллюстрация божественной гармонии. Первые танцевальные трактаты также были созданы итальянцами: к 1425 году относится рукопись «Об искусстве движения и танца» Доменико да Пьяченца, к 1463 — «О практике и искусстве танца» его ученика Джованни Амброзио.

Следующее примечательное танцевальное событие при дворе австрийских Габсбургов состоялось в 1617 году, это был балет *Phasma Dionysiacum Pragense*³ (Ил. 2), поставленный на масленичной неделе в Праге, где в тот момент находился двор императора Матиаса. Постановка была своеобразным подарком от чешского аристократа Вилема Славаты императору и императрице. Поскольку Славата получил образование в Италии⁴, где обучался кроме прочего музыке и танцам, то организованное им представление полностью отразило его итальянский опыт. Кроме того, Славата привлек к созданию постановки итальянских авторов; впрочем, известно имя только одного из них — графа Винченцо д'Арко⁵, который написал стихи и, возможно, вместе со Славатой был автором, выражаясь современным языком, сценария этого музыкального произведения. Оно не имело сюжета, но обладало набором действующих лиц, а по содержанию представляло собой восхваление императора, Священной Римской империи и Чешского королевства. Описание балета сохранилось в нескольких современных событию источниках⁶, а также у хрониста императора Фердинанда II Кристофа Кевенхюллера [Khevenhueller, 1723].

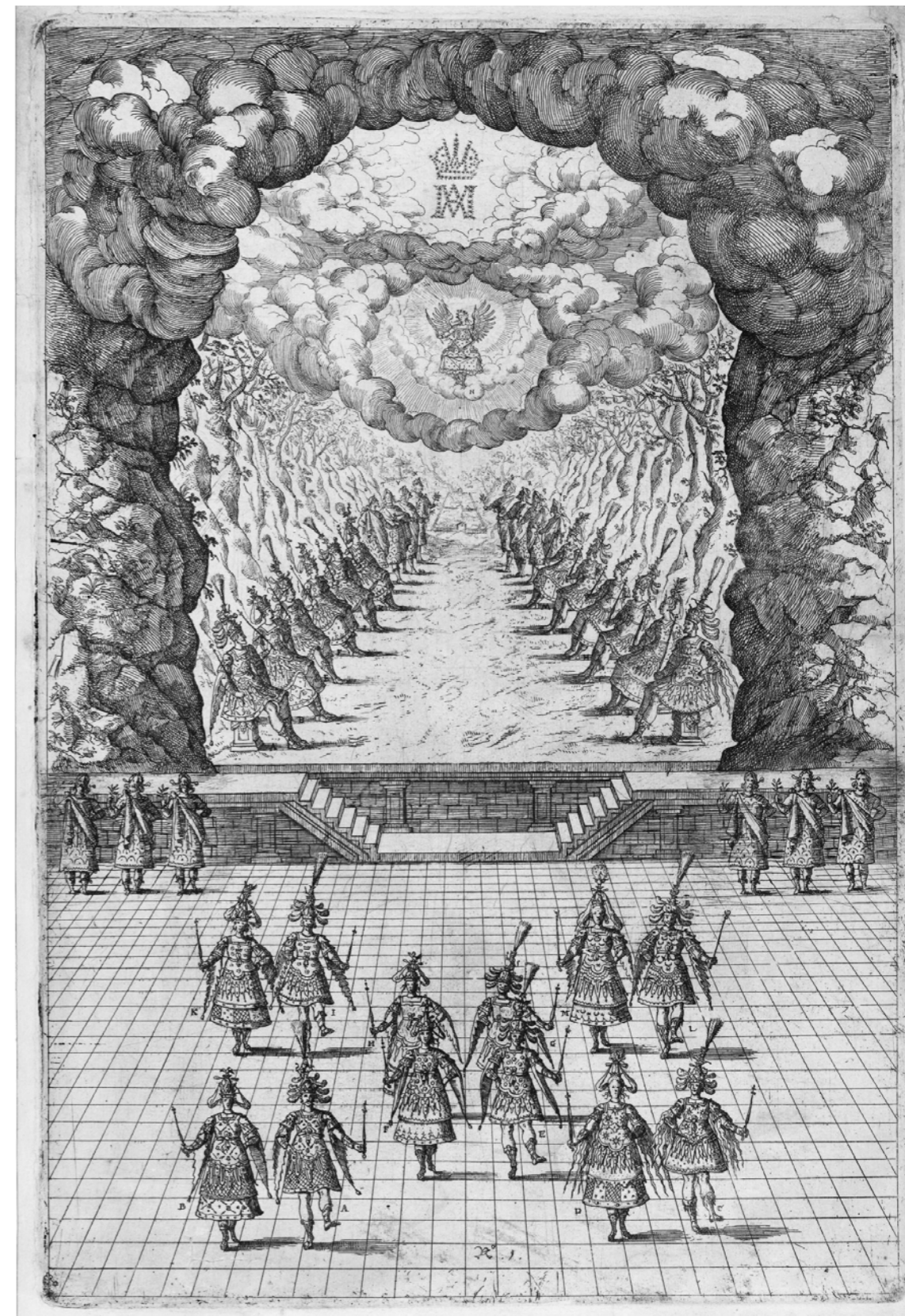
Для вокальных партий были приглашены профессиональные певцы, они выступали в роли античных поэтов. Балетные выходы в *Phasma Dionysiacum* исполнили австрийские и чешские дворяне, они танцевали в костюмах древних и легендарных правителей. Среди двенадцати танцоров были Вилем Славата в образе вавилонского царя Нина, а также Винченцо д'Арко в образе персидского царя Артаксеркса. В процессе танца исполнители составили балетные фигуры в виде инициалов: сначала императора — «М»,

3 Латинское название *Phasma Dionysiacum Pragense* дословно переводится «Пражский дух Диониса» — Дионис считался покровителем карнавала, поэтому смысл названия можно передать как «Пражское карнавальное празднование». Mat'a P. Kde se v roce 1617 konalo představení "Phasma Dionysiacum"? // Folia historica bohemia 20. Praha, 2003. S. 130.

4 Mat'a P. Zrození tradice // Opera historica 6. České Budějovice, 1998. S. 519.

5 Существует предположение, что автором хореографии был Джованни Паоло Падуан, который в эти годы работал мастером танца при дворе Матиаса. Seifert H. Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert. Hans Schneider, Tutzing 1985. S. 106.

6 Breve relatione del balletto fatto avanti le M. Mta dell' imperatore et imperatrice: a di 5 di Febr. 1617. Württembergische landesbibliothek Stuttgart.



Ил. 2
Phasma Dionysiacum Pragense. Гравюра. 1617.
32×24,5 см

Матиас (Ил. 3), а затем императрицы — «А», Анна (Ил. 4), и затем еще одной фигуры, смысл которой до сих пор вызывает у исследователей споры, но которую мы склонны трактовать как «квадрат в квадрате» (Ил. 2), что должно было в соответствии с алхимической символикой утвердить власть императора и императрицы на века. Попутно заметим, что для представления *Phasma Dionysiacum* были построены перспективные декорации — впервые за пределами Италии⁷.

И хотя сохранившиеся источники называют *Phasma Dionysiacum* балетом, жанр этого события можно определить как *Invenzione* — так в Италии в этот период называли действо, сочетающее пение и балет [Buelow, 2004, p. 243]; в дальнейшем такой тип постановок стал наиболее любимым видом театральной деятельности у Габсбургов почти на полвека. Например, в 1625 году в Вене ко дню рождения императора Фердинанда II было устроено представление, разыгранное придворными в сопровождении музыкантов. Сначала шесть персонажей представили комедию в стихах, в финале которой исполнили мадригал, затем двенадцать придворных дам и кавалеров, наряженные пастухами и пастушками, пели, танцевали и играли для императора на лютнях [Seifert, 1985, p. 127].

Составление танцующими инициалов и символов, несущих политические, алхимические и иные смыслы, было в первой половине XVII века непременной частью балетных выходов: как уже говорилось, в танец вкладывались метафизические идеи, он сам строился по законам гармонии и был призван гармонизировать окружающее пространство и ход времени. Хранящаяся сейчас в Шведской королевской библиотеке рукопись неизвестного французского автора содержит 450 образцов балетных фигур⁸. Действительно, привезенная во Францию в середине XVI века Екатериной Медичи⁹ традиция придворных балетов нашла там своих горячих поклонников и продолжателей, и в первые десятилетия XVII века при французском дворе состоялись более девяноста балетов [Kazárová, 2008, s. 74] (Ил. 5).

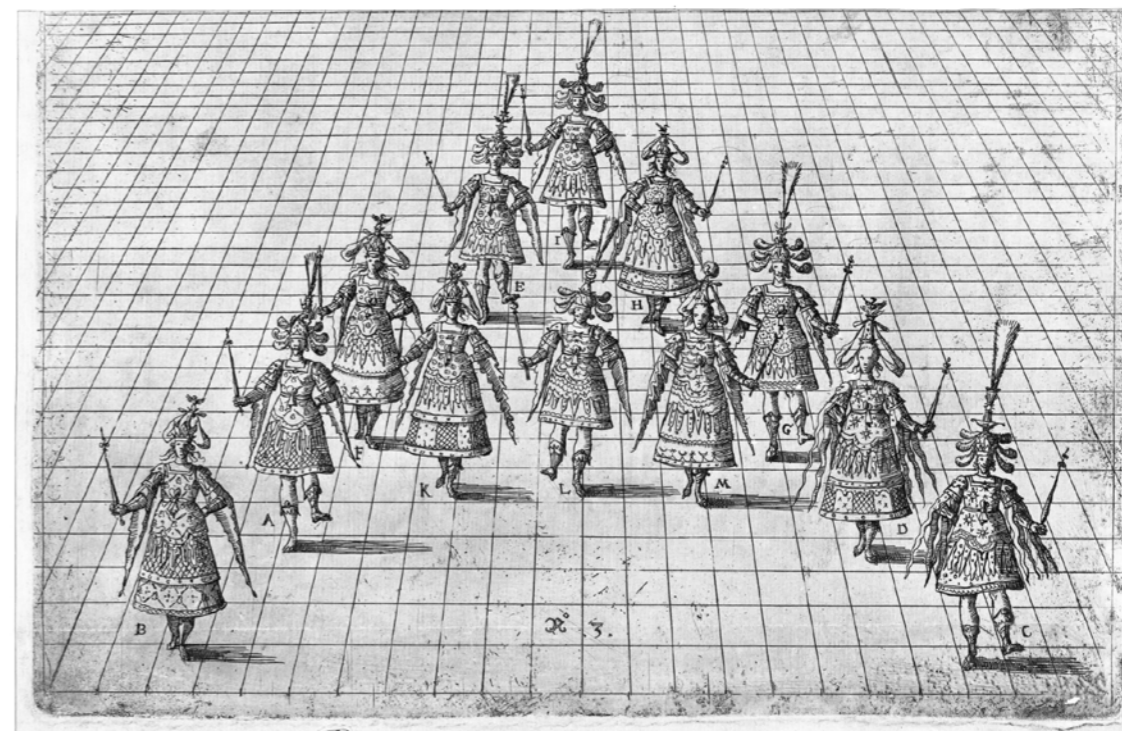
Понятно, что такая насыщенная танцевально-постановочная деятельность способствовала интенсивному развитию жанра, поэтому центр хореографии в XVII веке перемещается во Францию. Если на рубеже XVI—XVII веков тон в области танца все еще задают итальянские мастера — с 1581 по 1604 год в Венеции и Милане выходят четыре танцевальных трактата [Caroso, 1581; Caroso, 1600; Negri, 1602; Negri, 1604] (Ил. 6), — то уже в первой половине наступившего века французские хореографы перехватывают инициативу.

В 1623 году вышло сочинение Франсуа де Лауза «Апология танца и идеальный метод обучения ему как кавалеров, так и дам» (Ил. 7). Оно содержит

7 Подробнее об этом: Шовская, Т. (2016). *Театральное празднество в честь Габсбургов в Пражском Граде (1617 год). Сценография постановки // Искусствознание* 4.

8 Nevile, J. (2000). *Dance Patterns of the Early Seventeenth Century: The Stockholm Manuscript and "Le Ballet de Monseigneur de Vendosme"* // *The Journal of the Society for Dance Research*. Vol. 18, No. 2. P. 186.

9 Екатерина Медичи (1519–1589) — принцесса из герцогского дома Медичи, жена французского принца Генриха де Валуа с 1533 года, королева Франции с 1547 года, после смерти мужа, короля Франции Генриха II — регент при своих сыновьях.



Ил. 3, 4
Phasma Dionysiacum Pragense. Накладные фрагменты гравюры с изображением балетных фигур в виде букв «М» и «А». Гравюра. 26,1×16,8 см. Музей Виктории и Альберта, Лондон

исключительно словесные описания танцев, поэтому вряд ли может быть использовано как руководство к действию. Тем не менее, в нем зафиксировано важное отличие французской танцевальной манеры раннего барокко от итальянского маньеристического танца. Это отличие состояло в выворотном положении ног и волнообразном движении тела вверх-вниз при каждом шаге, что достигалось подъемом на полупальцы (релеве), а затем легким приседанием (плие) [Lauze, 1623] — такой набор приемов делал французский танец легким, грациозным, особенным и покорял каждого, кто его видел.

В 1640 году вышел следующий французский трактат под названием «О том, как сочинять балеты и делать их успешными» Сен Хуберта. Но наиболее весомым для развития французской танцевальной школы стало основание Людовиком XIV Королевской академии танца в 1661 году. Это обстоятельство сыграло решающую роль, поскольку с ним связано возникновение танца как дисциплины, осознание его как искусства и создание научной преемственности в хореографии¹⁰. А в 1700 году появился трактат Фейе¹¹, где была представлена запись танца, позволившая французскому стилю распространиться по всей Европе. Таким образом, и придворный балет, и сценический танец повсюду стали следовать французской традиции.

Сами французы называли академический танец *la belle danse* или *la danse noble* — название подразумевало аристократический характер этого умения, что, однако, не противоречило профессионализму в этой деятельности. Канонизированный в академии Людовика XIV *la belle danse* встал в один ряд с *la belle langue*, *la belle lettres* (прекрасный язык, прекрасный слог) и прочими навыками, которыми должен обладать благородный человек. Эта танцевальная система сложилась на основе ритмического материала и рисунка позднеренессансных танцев: движения, шаги и позы были определены, уточнены, упорядочены, а их арсенал расширен — академическая разработка стиля, стандартизация танца, создание из него системы позволили совершенствовать его и распространять.

Несмотря на традиционную ориентированность на итальянские образцы в области музыки и театра при венском дворе, балетные выходы здесь также не могли избежать французского влияния — даже в контексте антифранцузской политической линии, проводимой Священной Римской империей. Кроме того, стиль *la belle danse* с самого начала своего возникновения нес в себе идею чистой хореографии, его можно определить как абстрактный, ему никогда не была присуща пантомима или характерные жесты. Именно поэтому танцы, созданные на его основе, прекрасно ложились в контекст оперных постановок героической тематики — как раз такие оперы ставились у Габсбургов уже с середины XVII века.

¹⁰ Имеется в виду современное понимание термина «хореография» как танцевального искусства в целом. Возникший в связи с трактатом Фейе, изначально этот термин означал изобретенный этим автором метод записи танца.

¹¹ Рауль Фейе (1660–1710) — танцовщик и хореограф, а также автор танцевальной транскрипции, т. е. системы

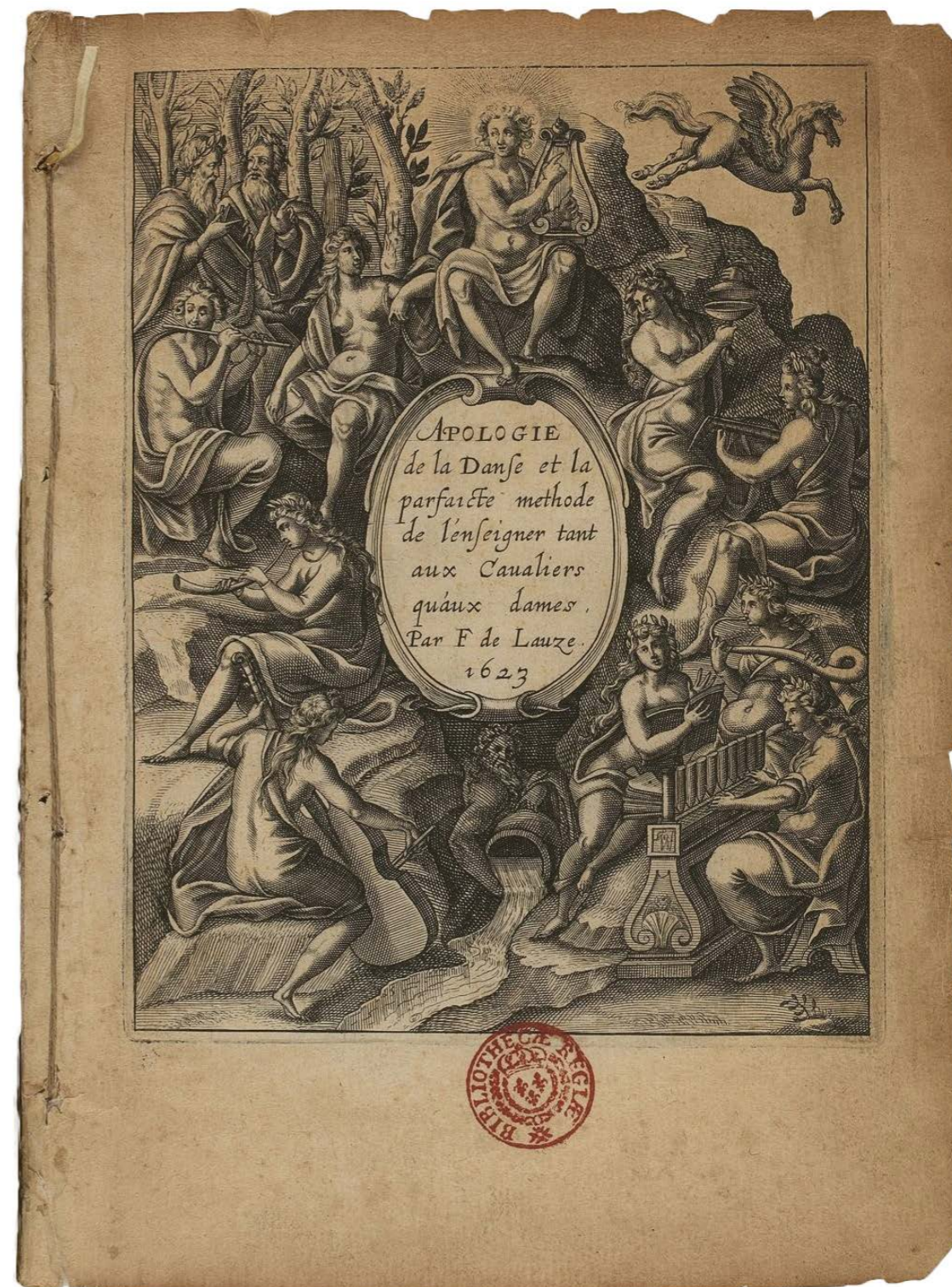
записи танца. Его трактат «Хореография, или искусство наглядного описания танца с помощью символов, фигур и знаков» содержит транскрипции танцевальных нотаций, созданных его учителем Пьером Бошаном. В продолжение этого труда он ежегодно публиковал сборники танцев, созданных им самим, а также Луи Пекуром и другими авторами.



Ил. 5
Неизвестный автор. Бал при дворе Генриха III, ранее известный как бал герцога Алансона. 1582. Холст, масло. 120×183,5 см. Лувр, Париж



Ил. 6
Гравюра из книги Чезаре Негри «Новые изобретения для танцев»



Ил. 7
Титульный лист трактата Франсуа де Лауза «Апология танца и идеальный метод обучения ему как кавалеров, так и дам». 1623

Итальянская направленность габсбургского двора в области культуры сложилась под влиянием множества факторов. Среди них одним из весомых были династические браки с мантуанскими принцессами: вступивший на престол в 1619 году Фердинанд II был женат на Элеоноре Гонзага¹², а женой его сына, императора Фердинанда III (прав. 1637–1657), была Элеонора Гонзага Младшая¹³. Обе императрицы способствовали развитию в Вене итальянской музыкальной, театральной и балетной традиций.

Элеонора Младшая была одной из самых образованных женщин своей эпохи, она покровительствовала литературе, музыке и театру; итальянская опера и комедия дель арте, которыми Элеонора привыкла наслаждаться с детства, благодаря ей получили в Вене начала XVII столетия новый мощный импульс развития: сначала в правление Фердинанда III, а затем, еще более активно, его сына Леопольда I. У Леопольда сложились прекрасные отношения с мачехой, и в вопросах культуры он ориентировался на ее мнение.

При Леопольде I Вена стала музыкальной столицей Европы. Многим представителям династии Габсбургов была присуща музыкальная одаренность, но у Леопольда она проявилась наиболее ярко. Благодаря его вовлеченности в музыкальное искусство придворная жизнь была наполнена музыкальными событиями, прежде всего оперными постановками: в его правление, продолжавшееся с 1658 по 1705 год, состоялись примерно четыреста оперных премьер. Оперная традиция у Габсбургов питалась из венецианских источников, где принято было завершать каждый акт балетным выходом. Хореография этих дивертисментов с момента своего появления у Габсбургов отражала французскую балетную традицию и воспринималась как заимствование у версальского двора.

Сам император старался ее избегать. Как пишет Юлиус Бернхард фон Рор: «Что касается балета, то в нашем отечестве танцуют в основном по-французски и по-английски. Особо замечу, что римский император Леопольд никогда не танцует по-французски, он использует немецкий способ, что более соответствует его высокому положению верховного главы» [Julio Bernhard von Rohr, 1729, s. 788]. Однако это замечание носит скорее умозрительный характер: известно, что из-за врожденного недуга Леопольд сильно раскачивался при ходьбе, поэтому из всех балетов предпочитал конный¹⁴.

Габсбургский император Леопольд I и французский король Людовик XIV находились в состоянии постоянной конкуренции: два самых крупных католических двора Европы и два императора-кузена, женатые на сводных сестрах. При дворе Леопольда I центром светской жизни была музыка, в то время как при дворе Людовика XIV таким стержнем был придворный балет. Историк

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

13 Элеонора Гонзага Младшая (1628–1686) — третья жена императора Фердинанда III, императрица Священной Римской империи с 1651 года.

14 В 1666 году к приезду в Вену Маргариты Терезы (невесты Леопольда) во дворе Хофбурга был поставлен конный балет, где Леопольд выступал в образе Гения на своем белом коне по кличке Сперанца.



Ил. 8. Анри де Гисси. Людовик XIV в костюме Аполлона («Восходящее солнце») из «Королевского балета ночи». 1653. Гуашь на пергаменте. 24×33 см. Библиотека Института Франции, Париж

балета Морин Нидэм справедливо замечает, что количество и разнообразие партий, которые станцевал французский король, приближают его балетную карьеру к профессиональной [Needham, 1997, pp. 173–190] (Ил. 8).

Леопольд, в свою очередь, был плодовитым композитором, ему принадлежат более 230 различных музыкальных сочинений; музыковед Томас Ляйбниц оценивает его как талантливого музыканта [Leibnitz, 2016, s. 123]. Таким образом, оба они профессионально занимались музыкальным театром, что дополняет их политическое соперничество острой конкуренцией в культурной сфере (Ил. 9, 10). Все исследователи обращают внимание на различие идеологических программ у французского и австрийского дворов¹⁵. Самопрезентация короля-солнце, долго танцевавшего в балетах, строилась на таких понятиях как слава, величие, блеск, щедрость, политес. Людовик создавал на сцене образ прежде всего благородного человека. Для Габсбургов с их мифологией всеобщего христианского мира и приверженностью контрреформации ключевыми были понятия милосердия, сострадания, справедливости, силы, стойкости, великодушия. Для выражения идеологического послания при обоих дворах использовался продуманный и эстетически проработанный визуальный язык, в котором не последнюю роль играли аллегорические персонажи. Свое наименование «король-солнце» Людовик получил благодаря партии «Восходящее солнце» в «Балете ночи» 1653 года. Столь же значимыми были аллегорические персонажи и для габсбургских постановок, так, на венской придворной сцене в течение десятилетий фигурировал персонаж Всеобщее благо.

Аллегорические персонажи программного характера на габсбургских придворных подмостках появлялись именно в балетных дивертисментах, которые призваны были символически подытожить содержание оперного акта; особенно важен был в этом смысле финальный выход, так называемая *Licenza*, исполняемая единым ансамблем хора и танцоров. Пафосное завершение оперы увязывало ее содержание с поводом для постановки — оперы ставились обычно в ознаменование торжественных событий разного масштаба при дворе, от дней рождения членов императорской фамилии до коронаций.

Балетные дивертисменты опер в этот период еще могли представлять собой форму придворного балета, т. е. исполняться непрофессионалами. Например, в постановке оперы *Il Fuoco eterno custodito dalle Vestali* («Вечный огонь, хранимый весталкой», музыка Антонио Драги, либретто Николо Минато), состоявшейся в 1674 году в Вене по случаю рождения дочери императора Леопольда, на сцену выходили придворные дамы. Сюжет рассказывал об утверждении в Риме культа богини Кибелы. Образ весталки Клавдии Квинты, одной из главных героинь оперы, подразумевал под собой вторую жену императора Леопольда Клавдию Фелициту, мать новорожденной, а одна из аллегорий сюжета — возжигаемый ею огонь — указывал на

15 *Spettacolo barocco! Triumph des Theaters*. Herausgegeben von Andrea Sommer-Mathis, Daniela Franke und Rudi Risatti. Theater Museum. Michael Imhof Verlag, 2016. Ss. 172–175, 200–203, 265–271.



Ил. 9
Ян Томас ван Иперен. Леопольд I в costume Адиса из оперы «Галатейя». 1667. Масло на медной пластине. 24,2×33,3 см. Художественно-исторический музей, Вена

символ жизни. В сцене перед храмом на гравюре из фестивальной книги¹⁶, выпущенной к премьере оперы, изображены четыре весталки в момент возжигания огня: в руках у них факелы и зеркала. По небу мчится на колеснице солнечный бог Аполлон, и каждая из весталок пытается зажечь огонь, но факел пылает только в руке Клавдии Квинты (Ил. 11). В балетном выходе после этой сцены придворные дамы танцевали в образах весталок, а в руках у них были горящие факелы [Stanzl, 1961, p. 320].

Наиболее примечательной постановкой при Леопольде стала опера *Il rotto d'oro* («Золотое яблоко», музыка Антонио Чести, либретто Франческо Сбарра). Грандиозная премьера планировалась к свадебным торжествам, но по разным причинам все откладывалась, в итоге она стала подарком ко дню рождения императрице Маргарите Терезе¹⁷ в 1668 году. Выпущенная по этому случаю фестивальная книга содержит двадцать четыре гравюры — титульный лист с изображением сценического портала специально построенного к премьере театра и двадцать три сцены спектакля. Финальная гравюра «Небеса, земля и море» относится к исполнению *Licenza* (Ил. 12).

Декорация представляет торжественную площадь, раскрытую на морской пейзаж, над которой в барочном вкусе клубятся пышные облака. Персонажи под названием Духи воздуха, Тритоны моря и Рыцари земли располагаются соответственно на облаках, в волнах и на площади; последние представлены танцовщиками. Позы танцовщиков еще не приняли характерные очертания стиля *la belle danse*, ведь он в этот момент только складывался, однако все исполнители находятся в позиции с опорой на одну ногу на полупальцы, тогда как подъем второй ноги вытянут — все это приметы французского танцевального стиля.

В своей полновесной разработке стиль *la belle danse* появился на габсбургской придворной сцене уже в следующем, XVIII столетии. Так же как и в царствование его отца Леопольда I, при императоре Карле VI (прав. 1711—1740) оперные постановки следовали одна за другой. У Карла работали итальянские танцмейстеры Франческо Торти, Симон Пьетро Левассори делла Мотта (в 1705 году, после смерти Торти, он занял должность первого танцмейстера). Несмотря на свое итальянское происхождение эти мастера практиковали *la belle danse*, причем каждый следующий первый танцмейстер был знаком с первоисточником лучше своего предшественника. Как значится в прошении Левассори о поступлении на придворную службу, он изучал танцевальное искусство в Париже, а затем работал в Англии и Голландии

16 Фестивальные книги — издания, популярные в Европе в период от эпохи Возрождения до раннего Нового времени. Они содержали хроники разнообразных праздничных событий, придворных и городских, от коронаций, триумфальных въездов, турниров и королевских свадеб до театральных постановок по торжественным случаям. Форма варьировалась от кратких брошюр, содержащих перечень порядка событий или даже только список приглашенных, до большеформатных иллюстрированных альбомов с подробными описаниями, пояснениями и текстами либретто, как это было в случае премьеры оперы «Вечный огонь, хранимый весталкой».

17 Маргарита Тереза Испанская (1651–1673) — испанская инфанта, дочь короля Филиппа IV, первая жена императора Леопольда I, императрица Священной Римской империи в 1666–1673 годах. При дворе ее отца работал Диего Веласкес, он часто портретировал инфанту, также она изображена на его знаменитом полотне «Менины».



Ил. 10
Анри де Гисси. Людовик XIV в костюме для балета «Свадьба Пелея и Фетиды». 1654. Гуашь с золотом на пергаменте. 24×33 см. Музей Карнавале, Париж



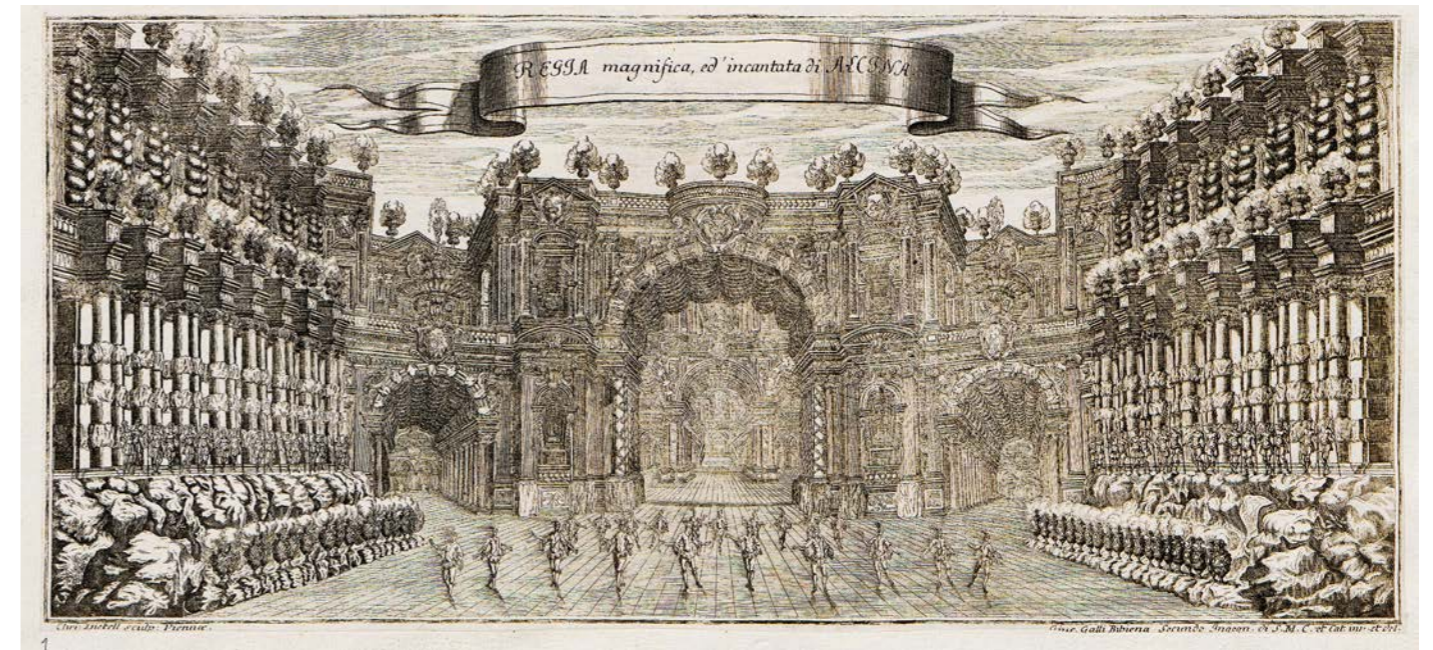
Ил. 11

Храм Весты. Гравюра Матиаса Кюсселя по рисунку Лудовико Оттавио Бурначини к опере «Вечный огонь, хранимый весталкой». 1674. 31×43,1 см. Театральный музей, Вена



Ил. 12

Небеса, земля и море. Сценическая картина оперы «Золотое яблоко». Гравюра Матиуса Кюсселя по рисунку Лудовико Оттавио Бурначини. 1666–1668. 24,9×42,0 см. Британский музей, Лондон



Ил. 13

Великолепный дворец волшебницы Альцины. Сценическая картина I акта оперы «Анжелика победительница Альцины». Гравюра Кристофа Дителя по рисунку Джузеппе Галли Бибиены. 1716. 23,6×47,4 см. Театральный музей, Вена



Ил. 14

Вид на Счастливые острова с восхитительными светящимися плодами и висячими садами священных лавров. Сценическая картина III акта оперы «Анжелика победительница Альцины». Гравюра Иоганна Ульриха Бибигера по рисунку Джузеппе Галли Бибиены. 1716. 22,2×49,5 см. Театральный музей, Вена

[Seifert, 1985, p. 162] — в этих странах в начале XVIII столетия преобладал французский танцевальный стиль. В 1733 году должность первого танцмейстера была доверена французу Алессандро Филебуа, однако он принимал участие в постановках более раннего периода уже с 1710 года — сначала как соискатель места при дворе, а с 1723 года в качестве второго танцмейстера. В 1701–1704 годах Алессандро Филебуа был танцовщиком Королевской академии музыки и танца¹⁸, и современные исследователи балетного искусства полагают [Kazárová, 2008, s. 93], что это был выдающийся артист, поскольку его имя фигурирует в одном из сборников танцев его современника Рауля Фейе (см. прим. 15), и позднее у Гаспаро Анджелини¹⁹.

Две наиболее грандиозные оперные постановки при Карле VI относятся к 1716 и 1723 годам; к обеим были выпущены фестивальные книги с гравированными иллюстрациями. Три гравюры из них фиксируют балетные дивертисменты опер: две относятся к постановке *Angelica vincitrice di Alcina* («Ангелика победительница Альцины») (Ил. 13, 14) и одна к *Costanza e Fortezza* («Постоянство и сила») (Ил. 15). Гравюры служат подтверждением, что мастера танца у Габсбургов практиковали *la belle danse*.

Многие исследователи выражают точку зрения, что гравюры к театральным постановкам ставили своей задачей показать пышность события, его грандиозность, а потому изображают его с долей условности и приукрашенным. С этим сложно согласиться — представляется, что гравюры доносят детали постановки со всей возможной точностью. Прежде всего это касается декораций, поскольку для гравирования обычно использовались эскизы сценографа, т. е. эскизы, по которым декорации строились и расписывались. Автор рисунков к гравюрам и сценограф этих двух постановок Джузеппе Галли Бибиена точен и в изображении танцоров на сцене — точен настолько, насколько позволяет масштаб фигур в сценическом пространстве.

Подтверждением служат эскизы Антонио Даниеле Бертоли, который работал при дворе Карла VI художником по костюмам (Ил. 16, 17, 18). Фактически персонажи гравюр Бибиены — это сильно уменьшенные и в такой же степени обобщенные танцоры с рисунков Бертоли. Надо заметить, что сложные и детально разработанные костюмы Бертоли усиливали выразительность танца, в том числе благодаря колористическому решению. Бертоли изображает своих танцоров во вполне конкретных позах, и они, конечно, неслучайны. Перед нами не иллюстрации к танцевальному трактату, и Бертоли не мастер танца — он художник, и он рисует с натуры. Иными словами, можно с большой долей уверенности утверждать, что показанные у Бертоли и у Бибиены движения танцоров зафиксированы ими такими, какими они их

18 Такое название до 1871 года носила Гранд-опера.

19 Гаспаро Анджелини (1731–1803) — балетмейстер, хореограф, теоретик балета классицизма, развивал идеи хореографического спектакля с содержательным сюжетом. Свои представления о балетном театре он выразил в «Письмах Гаспаро Анджелини к господину Новерру о балетах-пантомимах».



Ил. 15

Королевские сады Тарквиния на Яникуле. Сценическая картина III акта оперы «Постоянство и сила». Гравюра Иоганна Якоба Лидла и Якоба Вильгельма Хекенауэра по рисунку Джузеппе Галли Бибиены. 1723. 59×43,5 см. Театральный музей, Вена

видели в процессе репетиций и на сцене, и конечно, они выбирают наиболее выразительные и изящные позиции.

Эскизы и гравюры демонстрируют то самое придворное «галантное тело» начала XVIII века, которое характеризовалось легкостью, гибкостью, согласованностью движений (координированностью), изяществом жестов. Персонажи, наделенные этими качествами, населяют «галантные сцены» Ватто и Буше; но если эти художники изображают абстрактные и идеализированные образы, то на полотне Николая Ланкре можно увидеть известную французскую танцовщицу этого времени мадемуазель Камарго (Ил. 19) — она изображена в процессе танца, это *la belle danse* в исполнении всеми признанной прима своего времени. Как и танцовщики на эскизах Бертоли, мадемуазель Камарго изображена в наиболее характерном для *la belle danse* движении.

Техника французского профессионального танца сочетала в себе сложную работу ног с грациозными движениями рук, подъем на полупальцы, прыжки и вращения; важны были также нюансы поворота головы, угла подъема рук, положения кистей и стоп. Вот что писал в 1715 году итальянский поэт и драматург Якопо Мартелло о стиле *la belle danse*: «Танцую, француз создаст впечатление, что он плавает, его руки, поднятые и изогнутые, грациозно рассекают потоки, он кружится в тысячах переворотов вместе с течением, уступает изгибам его движения и позволяет волне нести его вперед и ввысь» [Pier Jacopo Martello, 1715, s. 229].

На гравюрах Бибиены с изображением дивертисментов нет ни одной фигуры, у которой бы вес тела опирался равномерно на две ноги, все фигуры показаны в движении. Кроме того, и гравюры Бибиены, и рисунки Бертоли демонстрируют характерную для *la belle danse* оппозицию между рукой и ведущей ногой.

Премьера оперы «Анжелика победительница Альцины» (музыка Иоганна Йозефа Фукса, либретто Пьетро Парьяти) состоялась в 1716 году в парке дворца Фаворита около Вены. Она была приурочена к празднованиям по случаю рождения наследника престола Леопольда. Сюжет был основан на «Неистовом Орландо» Ариосто, временный театр для постановки был построен на берегу пруда, а сценография оперы изобиловала чудесами (Ил. 20).

Особенно впечатляющими были сценические эффекты второго действия (Ил. 21): задник сцены раздвигался, и перед зрителями открывался вид на водную поверхность, из воды поднималась скала, затем из нее как из вулкана извергался фейерверк, после чего скала превращалась в огромного монстра. Демоны пытались утащить Анжелику в пасть монстра, Ружьеро спасал ее, и тогда монстр исчезал, а вместо него на водной поверхности оказывались маленькие золоченые корабли и начиналась сцена морского боя.

Гравюры к опере показывают два балетных дивертисмента: в конце первого акта, где сценическая картина называется «Великолепный дворец волшебницы Альцины» (Ил. 13), и в финальной части в картине «Вид на Счастливые острова с восхитительными светящимися плодами и висячими садами священных лавров». На обеих гравюрах Бибиена расчерчивает сцену квадратами мощения: сетка придает поверхности планшета материальность



Ил. 16, 17, 18

Антонио Даниеле Бертоли. Эскизы костюмов для танцовщиков. Акварель, тушь, бумага. 30×24 см. Театральный музей, Вена

и увязывает его с системой перспективы, которую задают декорации. Этот прием позволяет также точнее определить местоположение каждого танцора по отношению к параметрам сцены и друг к другу.

Для французского балета был характерен рисунок танца — симметричные композиции из исполнителей на сцене. На гравюре с изображением балетной сцены первого акта «Альцины» (Ил. 13) танцоры поставлены двумя рядами по десять человек по фронту сцены, при этом ряды чуть изгибаются по дуге, как бы смягчая жесткость чисто фронтального рисунка. Это танец духов или фурий, населяющих заколдованный дворец.

На гравюре к третьему акту оперы Бибиена показывает тождественный финал, это танец рыцарей, освобожденных от злых чар (Ил. 14): шестнадцать танцоров образуют первый ряд, они разделены на две группы, за ними по оси находится еще одна группа из трех человек, центральный из них — аллегорическая фигура Всеобщее благо, единственный женский персонаж среди всех исполнителей. 19-лентный Джузеппе Галли Бибиена, а это его первая крупная, еще полусамостоятельная работа, передает в своем рисунке главным образом движение как таковое. Видимо, легкость танца настолько захватывает его, что на гравюрах присутствует несогласованность поз танцоров. В изображении балетного дивертисмента финальной сцены оперы «Постоянство и сила» (Ил. 15) Бибиена значительно более скрупулезен: костюмы переданы подробнее, зафиксирована более сложная фаза рисунка танца, танцоры изображены не просто в процессе движения, но каждый в той позе, которая соответствует его месту в общей композиции, таким образом фигуры образуют симметрию и по расположению, и по движению.

Премьера оперы «Постоянство и сила» (музыка Иоганна Йозефа Фукса, либретто Пьетро Парьяти) состоялась в 1723 году в Праге в рамках торжеств по случаю коронации Карла богемским королем, однако формально она была приурочена ко дню рождения императрицы Елизаветы-Кристины. Помимо гравюр с изображением трех сцен оперы сохранились ее либретто и музыка [Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Johann Josef Fux. Costanza e Fortezza, 1910], а также описание спектакля в «Пражской почтовой газете». Изучение этого материала дает возможность понимания сценического танца у Габсбургов не только в этой конкретной постановке, но и в практике периода как таковой.

Огромный временный театр для премьеры был построен в Королевском саду около Пражского Града. Либретто оперы базировалось на историческом материале — наступало время оперы-серии, т. е. серьезной оперы. Сюжет обыгрывал историю изгнания из Рима последнего тирана Луция Тарквиния; помимо него в опере действуют этрусский царь Порсена, римский консул Публий Валерий и легендарный Муций Сцевола, который сжег свою правую руку на огне жертвенника в знак верности Риму — эта центральная для политического послания оперы сцена изображена на гравюре ко второму акту (Ил. 22).

Подход к сценографии в опере-серии претерпел изменения по сравнению с оперой высокого барокко: сценические чудеса не были больше важной и необходимой частью постановки. И хотя некоторые «превращения» по



Ил. 19
Никола Ланкре. Портрет танцовщицы Камарго. 1730.
42×55 см. Собрание Уоллеса, Лондон

традиции были представлены зрителям, они были придуманы посредством новых приемов; также в сценографическом решении полностью отсутствовали столь любимые в прошлом столетии декорации в виде клубящихся облаков. Что же касается балетных выходов, то здесь можно говорить о возросшей смысловой нагрузке танца, о его более плотной увязке с содержанием оперы.

Балетный выход в финале первого акта начинался с бурры в исполнении Жреца Марса и Римлян, затем к ним присоединялся аллегорический персонаж Стойкость Рима, далее следовал его сольный танец, потом появлялась Храбрость этрусков, и вместе они исполняли менуэт-поединок, закончившийся тем, что Стойкость отняла и переломила копье Храбрости. В финале второго акта Этрусские прорицатели танцевали сарабанду, затем Любовь к славе исполняла гавот и бурре. Следующим танцем была сарабанда: Стойкость Рима начинала ее соло, а Любовь к славе присоединялась к ней. В финале танца Любовь к славе возлагала на голову Стойкости Рима венок.

Сценическая картина третьего акта называлась «Королевские сады на Яникуле». Перед финальной сценой с балетным выходом, т. е. перед исполнением *Licenza*, декорация, изображавшая садовый павильон и находившаяся в глубине сцены, трансформировалась в триумфальную арку и выдвигалась на уровень последней пары кулис. Внутри этой конструкции были предусмотрены скамьи для танцовщиков, ожидавших там своего выхода. Они появлялись из триумфальной арки: аллегорический персонаж Гений Рима и Римские пенаты. Вместе они исполняли ригодон, а затем — сарабанду. В процессе танца Гения Рима и Пенатов появлялись еще две аллегорические фигуры: Любовь к миру и Всеобщее благо. Этим персонажам танцевали дети, они исполняли сольный номер, а завершением оперы был танец Гения Рима и Пенатов в сопровождении хора римлян.

Бурре, менуэт, гавот, ригодон — все эти танцы старинного французского происхождения; сарабанда также прижилась во Франции, но изначально это был испанский танец, известный как минимум с XVI века. Однако галантному осмыслению подлежали не обязательно французские танцы: на подмостки и в бальные залы попадал любой интересный материал, ведь публика все время жаждала нового; в либретто опер этого периода можно встретить множество названий, например, итальянскую павану, или немецкий аллеманд, или английский контрданс.

Количество задействованных в спектакле танцовщиков не указано ни в одном из источников. Исходя из либретто можно предположить, что во время исполнения *Licenza* все они были на сцене за исключением солиста, танцевавшего Гения Рима; гравюра с изображением финала показывает четырнадцать танцовщиков плюс пару аллегорических персонажей, составленную из детей. Как и в «Альцине», Всеобщее благо танцевала девочка, все остальные танцовщики были мужчины.

Всего в опере было тринадцать танцев, из них восемь поставил Пьетро Симон Левассори делла Мота и пять — Алессандро Филебуа, оба танцевали сольные партии. Представление длилось примерно четыре с половиной



Ил. 20

Ужасные острова, населенные разными монстрами, вызванными чарами Альцины. Сценическая картина II акта оперы «Анжелика победительница Альцины». Гравюра Элиаса Шафгаузера по рисунку Джузеппе Галли Бибиены. 1716. 22×48,8 см. Театральный музей, Вена



Ил. 21

Скала открывается и возникает большое чудовище, которое затем исчезает, разделяясь на разные корабли. Машинерия II акта оперы «Анжелика победительница Альцины». Гравюра Элиаса Шафгаузера по рисунку Джузеппе Галли Бибиены. 1716. 22×48,8 см. Национальная библиотека, Вена

часа, а балетные выходы занимали в нем всего 809 тактов, что могло длиться не более двадцати минут [Kazárová, 2008, s. 105]. В письме, написанном наутро после премьеры, граф Флемминг²⁰ так описывает свои впечатления от спектакля: «Композиция оперы прекрасная, особенно хороши были в ней арии, голоса также неплохи, а танец весьма заурядный; но все было удачно и надлежащим образом исполнено» [Vácha, 2009, ss. 144–145].

Театральные празднования при императоре Карле VI служили репрезентации абсолютистской власти, они несли в себе политическое послание и воспринимались как государственные акты; все составляющие грандиозной премьеры оперы «Постоянство и сила» призваны были проявить значимость происходящего действия. Торжественная музыка Фукса оценивалась современниками, как написанная «более в церковном, чем в театральном стиле»²¹ [Joachim Quantz, New York, 1951, p. 285], построенный специально к премьере огромный театр выражал роскошь каждой деталью своего насыщенного декора, созданная Джузеппе Галли Бибиеной сценография поражала зрителей масштабом возникающих на сцене пространств. Танец также был программной частью спектакля — он добавлял постановке величавость и посредством аллегории доносил постулаты габсбургской идеологии.

Театральные гравюры из габсбургских фестивальных книг от начала XVII до первой трети XVIII века пунктиром прочерчивают линию видоизменения танца на придворных подмостках. Интересно, что художники интуитивно выбирали для изображения танцоров преимущественно позу на одной ноге, т. е. движение, на котором «держится» балетный танец и которое именно по этой причине виделось авторам гравюр наиболее выразительным. Исследование этого ряда демонстрирует, как меняется абрис позы танцора, как он обретает черты французского стиля и как *la belle danse* постепенно проявляется в своем полном виде. Балетные дивертисменты заглавной постановки периода правления Карла VI «Постоянство и сила» были поставлены мастерами танца, практиковавшими *la belle danse*, о чем свидетельствуют относящиеся к этой постановке изображения и архивные документы — ни один балетный выход в этот период был немислим вне покорившего Европу французского танцевального стиля.

Карл VI, как и его отец Леопольд I, проводил антифранцузскую политику, чему способствовала, прежде всего, война за испанское наследство, но его дочь, императрица Мария Терезия, унаследовавшая трон, вышла замуж за Франца Стефана герцога Лотарингского, в результате чего с середины XVIII века итальянское культурное влияние при дворе Габсбургов сменилось французским, да и сама династия стала называться Габсбурги-Лотарингские.

20 Граф Якоб Генрих фон Флемминг (1667–1728) — государственный деятель Саксонии и Речи Посполитой, участник Северной войны. Текст письма Флеминга цитируется по: Vácha Štěpán a koll. Karel VI & Alzbeta Kristyna. Ceska korunovace 1723. Paseka, 2009. Ss. 144–145.

21 Эта оценка принадлежит композитору и теоретику музыки Иоганну Иохиму Кванцу (1697–1773).



Ил. 22

Лагерь этрусского войска около Рима. Сценическая картина II акта оперы «Постоянство и сила». Гравюра Франца Амброса Дителя и Кристофа Дителя по рисунку Джузеппе Галли Бибиены. 1723. 59×43,5 см. Национальная галерея, Прага

Библиография

Шовская, Т. (2016). *Театральное празднество в честь Габсбургов в Пражском Граде (1617 год)*. Сценография постановки // Искусствознание. № 4. М.: Государственный институт искусствознания.

Buelow, G. (2004). *A History of Baroque Music*. Bloomington: Indiana University Press.

D’Arco, V. G. (1617). *Breve relatione del balletto fatto avanti le M. Mta dell’ imperatore et imperatrice: a di 5 di Febr.*

Fux, J. J. (1910). *Costanza e Fortezza. Denkmäler den Tonkunst in Osterreich*. Vienna: Österreichischer Bundesverlag.

Kazárová, H. (2008). *Barokní balet ve střední Evropě*.

Praha: Akademie múzických umění.

Khevenhueller, F. Ch. (1723). *Annales Ferdinandei. Bd. 8* Leipzig: Weidmannsche Buchhandlung.

Lauze, F. (1623). *Apologie de la danse et la parfaite méthode de l’enseigner tant aux cavaliers qu’aux dames*.

London:[s.n.].

Martello, P. J. (1715). *Della tragedia antica e moderna*. Roma: Francesco Gonzaga.

Mat’a, P. (2003). *Kde se v roce 1617 konalo představení “Phasma Dionysiacum”?* // Folia historica bohemica 20. Praha: Historický ústav.

Mat’a, P. (1998). *Zrození tradice* // Opera historica 6. České Budějovice: Editio Universitatis Bohemiae Meridionalis.

Needham, M. (1997). *Louis XIV and the Académie Royale de Danse, 1661: A Commentary and Translation* // *Dance Chronicle*. № 20/2. Philadelphia: Taylor & Francis, Inc.

Nettl, P. (ed.) (1951). *The Life of Herr Johann Joachim Quantz, as Sketched by Himself* // Forgotten Musicians. New York: Philosophical Library.

Nevile, J. (2000). *Dance Patterns of the Early Seventeenth Century: The Stockholm Manuscript and “Le Ballet de Monseigneur de Vendosme”* // The Journal of the Society for Dance Research. Vol. 18, No. 2. Edinburgh: University Press.

Pánek, J. (Edice, 1985). *Vaclav Březan. Životy posledních Rožmberků*. Praha: Svoboda.

Rohr, J. B. (1729). *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft Der großen Herren*. Berlin: bey Joh. Andreas Rüdiger.

Seifert, H. (1985). *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*. Tutzing: Hans Schneider.

Sommer-Mathis, A. (2016). *Spettacolo barocco! Triumph des Theaters*. Theater Museum: Michael Imhof Verlag.

Stanzl, E. (1961). *Das Ballett in der Wiener Barockoper* // Maske und Kothurn. № 7. Wien: Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft.

Vácha, Š. (ed.) (2009). *Karel VI & Alzbeta Kristyna. Ceska korunovace 1723*. Praha: Paseka.

Список иллюстраций

Ил. 1. Титульный лист трактата «Введение в церемониальную науку для благородных господ» Юлиуса Бернарда фон Рора. Источник изображения — URL: https://www.deustextarchiv.de/book/view/rohr_einleitung_1729?p=7 (дата обращения: 25.06.2024)

Ил. 2. Phasma Dionysiacum Pragense. Гравюра. 32×24,5 см. 1617. Музей Виктории и Альберта. Лондон. Источник изображения — URL: https://collections.vam.ac.uk/item/O1158477/print-collection-print-mata/ (дата обращения: 25.06.2024)

Ил. 3. Phasma Dionysiacum Pragense. Накладной фрагмент гравюры с изображением балетной фигуры в виде буквы «М». Гравюра. 26,1×16,8 см. Музей Виктории и Альберта, Лондон. Источник изображения — https://collections.vam.ac.uk/item/O1158477/print-collection-print-mata/?carousel-image=2010ЕК0934 (дата обращения: 25.06.2024)

Ил. 4. Phasma Dionysiacum Pragense. Накладной фрагмент гравюры с изображением балетной фигуры в виде буквы «А». Гравюра. 26,1×16,8 см. Музей Виктории и Альберта, Лондон. Источник изображения —https://collections.vam.ac.uk/item/O1158477/print-collection-print-mata/?carousel-image=2010ЕК0931 (дата обращения: 25.06.2024)

Ил. 5. Неизвестный автор. Бал при дворе Генриха III, ранее известный как бал герцога Алансона. 1582. Холст, масло. 120×183,5 см. Лувр, Париж. Источник изображения — https://utpictura18.univ-amu.fr/notice/6852-bal-a-cour-henri-iii-dit-autrefois-bal-duc-dalencou (дата обращения: 25.06.2024)

Ил. 6. Гравюра Леона Паллавичини по рисунку Джованни Мауро делла Ровере из книги Чезаре Негри «Новые изобретения для танцев». Cesare Negri, Nuove inuentioni di balli: orega vaghissima / Milano: Girolamo Bordone, 1604. Источник изображения — URL: https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/work-of-art/regola-xx (дата обращения: 25.06.2024)

Ил. 7. Титульный лист трактата Франсуа де Лауза «Апология танца и идеальный метод обучения ему как кавалеров, так и дам». 1623. Источник изображения — URL: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1040284n.image (дата обращения: 25.06.2024)

Ил. 8. Анри де Гисси. Людовик XIV в костюме Аполлона («Восходящее солнце») из «Королевского балета ночи». 1653. Гуашь на пергаменте. 24×33 см. Библиотека Института Франции, Париж. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Louis_XIV_en_soleil_(ballet_de_la_nuit).jpeg (дата обращения: 25.06.2024)

Ил. 9. Ян Томас ван Иперен. Леопольд I в костюме Ациса из оперы «Галатей». 1667. Масло на медной пластине. 24,2×33,3 см. Художественно-исторический музей, Вена. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Portrait_paintings_of_Leopold_I,_Holy_Roman_Emperor#/media/File:Jan_Thomas_-_Leopold_I_as_Acis_in_the_play_La_Galatea_FXD.jpg (дата обращения: 25.06.2024)

Ил. 10. Анри де Гисси. Людовик XIV в костюме для балета «Свадьба Пелея и Фетиды». 1654. Гуашь с золотом на пергаменте. 24×33 см. Музей Карнавале, Париж. Источник изображения — URL: https://www.carnavalet.paris.fr/collections/figure-de-ballet-la-guerre (дата обращения: 25.06.2024)

Ил. 11. Храм Весты. Гравюра Матиаса Кюсселя по рисунку Людовико Оттавио Бурначини к опере «Вечный огонь, хранимый весталкой». 1674. 31×43,1 см. Театральный музей, Вена. Источник изображения — URL: https://artsandculture.google.com/asset/QAGMawrd8BsH_A?childAssetId=EAfJ8LGOBqP-7A&hl=it&ms=%7B%22x%22%3A0.5%2C%22y%22%3A0.5%2C%22z%22%3A9.15352697197153%2C%22size%22%3A%7B%22width%22%3A1.988349200194304%2C%22height%22%3A1.2375156855167972%7D%7D (дата обращения: 25.06.2024)

Ил. 12. Небеса, земля и море. Гравюра Матиуса Кюсселя по рисунку Людовико Оттавио Бурначини. 1666—1668. 24,9×42,0 см. Британский музей, Лондон. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:A_group_of_young_men_dancing_as_the_gods_look_on_from_above;_set_design_from_'Il_Pomo_D'Oro'_MET_DP874683.jpg (дата обращения: 25.06.2024)

Ил. 13. Великолепный дворец волшебницы Альцины. Сценическая картина I акта оперы «Анжелика победительница Альцины». Гравюра Кристофа Дителя по рисунку Джузеппе

Галли Бибиены. 1716. 23,6×47,4 см. Театральный музей, Вена. Источник изображения — URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/45/Arolsen_Klebeband_15_017.jpg (дата обращения: 25.06.2024)

Ил. 14. Вид на Счастливые острова с восхитительными светящимися плодами и всящими садами священных лавров. Сценическая картина III акта оперы «Анжелика победительница Альцины». Гравюра Иоганна Ульриха Бибигера по рисунку Джузеппе Галли Бибиены. 1716. 22,2×49,5 см. Театральный музей, Вена. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Angelica_vincitrice_di_Alcina?uselang=de#/media/File:Arolsen_Klebeband_15_019.jpg (дата обращения: 25.06.2024)

Ил. 15. Королевские сады Тарквиния на Яникуле. Сценическая картина III акта оперы «Постоянство и сила». Гравюра Иоганна Якоба Лидла и Якоба Вильгельма Хекенауэра по рисунку Джузеппе Галли Бибиены. 1723. 59×43,5 см. Театральный музей, Вена. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arolsen_Klebeband_15_037.jpg?uselang=de (дата обращения: 25.06.2024)

Ил. 16. Антонио Даниеле Бертоли. Эскиз костюма для танцовщика. Акварель, тушь, бумага. 30×24 см. Театральный музей, Вена. Spettacolo barocco! Triumph des Theaters. Theater Museum, 2016

Ил. 17. Антонио Даниеле Бертоли. Эскиз костюма для танцовщика. Акварель, тушь, бумага. 30×24 см. Театральный музей, Вена. Spettacolo barocco! Triumph des Theaters. Theater Museum, 2016

Ил. 18. Антонио Даниеле Бертоли. Эскиз костюма для танцовщицы. Акварель, тушь, бумага. 30×24 см. Театральный музей, Вена. Spettacolo barocco! Triumph des Theaters. Theater Museum, 2016

Ил. 19. Никола Ланкре. Портрет танцовщицы Камарго. 1730. 42×55 см. Собрание Уоллеса, Лондон. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nicolas_Lancret_-_Mademoiselle_de_Camargo_Dancing_-_WGA12419.jpg (дата обращения: 25.06.2024)

Ил. 20. Ужасные острова, населенные разными монстрами, вызванными чарами Альцины. Сценическая картина II акта оперы «Анжелика победительница Альцины». Гравюра Элиаса Шафгаузера по рисунку Джузеппе Галли Бибиены. 1716. 22×48,8 см. Театральный музей, Вена. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Angelica_vincitrice_di_Alcina?uselang=de#/media/File:Arolsen_Klebeband_15_023.jpg (дата обращения: 25.06.2024)

Ил. 21. Скала открывается и возникает большое чудовище, которое затем исчезает, разделяясь на разные корабли. Машинерия II акта оперы «Анжелика победительница Альцины». Гравюра Элиаса Шафгаузера по рисунку Джузеппе Галли Бибиены. 1716. 22×48,8 см. Национальная библиотека, Вена. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Angelica_vincitrice_di_Alcina?uselang=de#/media/File:Arolsen_Klebeband_15_025.jpg (дата обращения: 25.06.2024)

Ил. 22. Лагерь этрусского войска около Рима. Сценическая картина II акта оперы «Постоянство и сила». Гравюра Франца Амброса Дителя и Кристофа Дителя по рисунку Джузеппе Галли Бибиены. 1723. 59×43,5 см. Национальная галерея, Прага. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arolsen_Klebeband_15_035.jpg?uselang=de (дата обращения: 25.06.2024)

References

D’Arco, V. G. (1617). *Breve relatione del balletto fatto avanti le M. Mta dell’ imperatore et imperatrice: a di 5 di Febr.*

Fux, J. J. (1910). *Costanza e Fortezza. Denkmäler den Tonkunst in Osterreich*. Vienna: Österreichischer Bundesverlag.

Kazárová, H. (2008). *Barokní balet ve střední Evropě*. Praha: Akademie múzických umění.

Khevenhueller, F. Ch. (1723). *Annales Ferdinandei. Bd. 8* Leipzig: Weidmannsche Buchhandlung.

Lauze, F. (1623). *Apologie de la danse et la parfaite méthode de l’apous; enseigner tant aux cavaliers qu’apous; aux dames*. London:[s.n.].

Martello, P. J. (1715). *Della tragedia antica e moderna*. Roma: Francesco Gonzaga.

Mat’a, P. (2003). *Kde se v roce 1617 konalo představení “Phasma Dionysiacum”?* // Folia historica bohemica 20. Praha: Historický ústav.

Mat’a, P. (1998). *Zrození tradice* // Opera historica 6. České Budějovice: Editio Universitatis Bohemiae Meridionalis.

Needham, M. (1997). *Louis XIV and the Académie Royale de Danse, 1661: A Commentary and Translation* // *Dance Chronicle*. № 20/2. Philadelphia: Taylor & Francis, Inc.

Nettl, P. (ed.) (1951). *The Life of Herr Johann Joachim Quantz, as Sketched by Himself* // Forgotten Musicians. New York: Philosophical Library.

Nevile, J. (2000). *Dance Patterns of the Early Seventeenth Century: The Stockholm Manuscript and “Le Ballet de Monseigneur de Vendosme”* // The Journal of the Society for Dance Research. Vol. 18, No. 2. Edinburgh: University Press.

Pánek, J. (Edice, 1985). *Vaclav Březan. Životy posledních Rožmberků*. Praha: Svoboda.

Rohr, J. B. (1729). *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft Der großen Herren*. Berlin: bey Joh. Andreas Rüdiger.

Seifert, H. (1985). *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*. Tutzing: Hans Schneider.

Shovskaya, Tatiana (2016). *Teatralnoe prazdnstvo v chest Gabsburgov v Prazhskom Grade (1617 god)*. Scenografiya postanovki [Stage Design for a Theatrical Performance in Honor of the House of Habsburg in Prague Castle (1617)] // Iskusstvoznanie. № 4. [Art Studies Journal. № 4]. Moscow: State Institute for Art Studies. [In Russ.]

Sommer-Mathis, A. (2016). *Spettacolo barocco! Triumph des Theaters*. Theater Museum: Michael Imhof Verlag.

Stanzl, E. (1961). *Das Ballett in der Wiener Barockoper* // Maske und Kothurn. № 7. Wien: Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft.

Vácha, Š. (ed.) (2009). *Karel VI & Alzbeta Kristyna. Ceska korunovace 1723*. Praha: Paseka.