

Татьяна Шовская

Сценические картины «Золотого яблока» в контексте художественных приемов эпохи

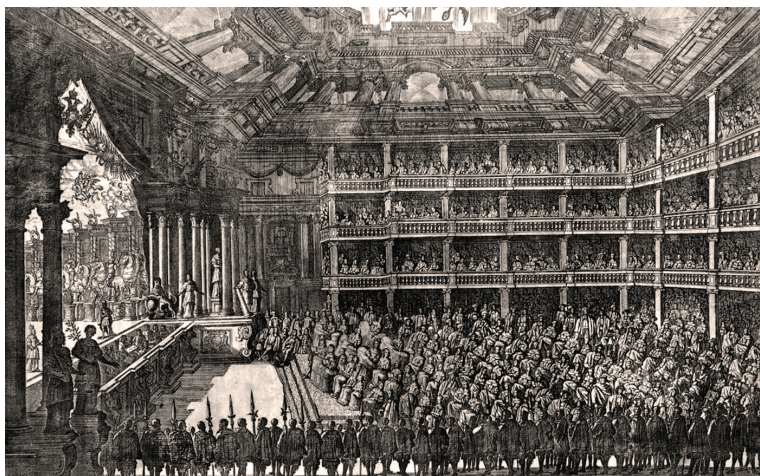
Деятельность Лудовико Оттавио Бурначини – театрального художника, архитектора и инженера – целиком связана с венским императорским двором. Здесь он работал на протяжении более полувека, с 1652 по 1707 г. За этот период он оформил около сотни постановок, десятки придворных торжеств и праздников¹. Также он стал автором известного венского памятника – чумной колонны на улице Грабен.

Центральное место в наследии Бурначини занимают театральные гравюры – это был особый жанр той эпохи, призванный запечатлеть для современников и потомков пышные, многодельные и великолепные театральные события. Сохранились сто пятнадцать гравюр, документирующих сценографические решения Бурначини – они относятся к самым значительным премьерам при дворе императора Леопольда I. Гравюры показывают картины спектаклей во всей их полноте – декорации, мизансцены, персонажи, костюмы; на некоторых изображениях можно видеть машинные трюки и спецэффекты. Все гравюры выполнены по рисункам Бурначини, а потому дают достоверное представление о художественном облике поставленных им опер.

Лудовико Бурначини родился в Мантуе в 1636 г. в семье Джованни Бурначини (1610–1655) – архитектора и сценографа. В 1652 г. вместе со своим отцом он прибыл в Вену, и вскоре по прибытии оба они были официально приняты на императорскую службу, а уже в 1659 г. Лудовико Бурначини был назначен на место первого императорского архитектора и сценографа².

Годом ранее на императорский трон в Вене взошел император Леопольд I (1640–1705) – страстный любитель музыки, оперы и театра. Музыкальная одаренность была одной из характерных черт представителей династии Габсбургов, однако, вероятно, наиболее ярко этот талант проявился у Леопольда I. Он был неплохим музыкантом и композитором³: играл на нескольких музыкальных инструментах, дирижировал придворным оркестром, создавал собственные произведения⁴. Все самое новаторское в области музыки происходило в это время в Италии, и именно итальянские композиции царили при дворе Леопольда I. Император любил театрализованные праздники, но особое пристрастие испытывал к опере⁵. Родившаяся в Италии на рубеже XVI и XVII вв., опера⁶ переживала на протяжении всего XVII столетия период своего становления. С появлением нового жанра было связано и изменение роли музыки в жизни европейца, ее новое восприятие: из обрамления богослужений и праздников она превратилась в эстетическую потребность и стала предметом «чистого созерцания»⁷.

Случайно или закономерно, но правление императора-музыканта совпало с расцветом эпохи барокко. Барочная зрелищность с характерной для нее насыщенностью, динамичностью, эмоциональностью и размахом требовала погружения зрителя в пространство образа целиком, а потому наиболее органично проявилась там, где существует



Театр «На Кортине». Гравюра Франса Геффельса по рисунку Лудовико Оттавио Бурначини

синтез искусств, в частности, на театральных подмостках, и именно при дворе Леопольда I сценическое барокко выразило себя особенно ярко и полно.

До оперных реформ⁸ было еще далеко, и постановки вмещали в себя все буйство фантазии их авторов – либреттистов, композиторов и сценографов. Они характеризовались бесконечной чередой персонажей, в которой героические, мифологические и аллегорические фигуры соседствовали с комическими и гротескными, с сюжетами, наполненными запутанными интригами, подлогами, переодеваниями и роковыми ошибками, с непрямым вмешательством богов в судьбы героев и тому подобными коллизиями. Все это было облечено в зрелищную форму, для достижения которой применялось максимум доступных средств.

Аттракцион уходящего в бесконечность ландшафта стал основополагающим для декорационного оформления сцены уже в эпоху Возрождения; в XVII в. этот эффект достигался с помощью сцены-коробки или иначе – сцены итальянского типа, которая предполагала несколько планов кулис и падуг, а также расписной задник. Пары кулис (обычно их было пять) размещались на планшете сцены таким образом, что расстояние между правой и левой кулисами у каждой следующей пары было меньше, чем у предыдущей. Так же вглубь сцены уменьшалась и высота



Лудовико Оттавио Бурначини. «Золотое яблоко». Лес на горе Ида.
Сценическая картина I акта

кулис. Кулисы задавали перспективу с центральной точкой схода, которая продолжалась в изображении на заднике и формировала глубокое иллюзорное пространство, обладавшее эффектом ирреальности. Этот эффект, как представляется, можно объяснить тем, что глаз зрителя, с одной стороны, понимал, что его обманывают, а с другой стороны, не мог найти ни одной зацепки, которая позволила бы ему выстроить реальную систему координат. Это неосознанное несоответствие и сообщало миру, созданному на сцене, ту странность, которая превращала его в совершенно особенный и ни на что не похожий. Впечатление волшебства поддерживала и продуманная система подсветки. Освещение барочных декораций было устроено послойно: светильники располагались на задней стороне кулис и освещали следующую пару, таким образом кулисы светились отраженным светом, что создавало эффект свечения декорации изнутри. При этом свет не был слишком ярким, чтобы зрители видели не расписанные холсты, а то, что на них изображено, и мягкость отраженного света формировала на сцене атмосферу таинственности и волшебства.

Среди потока оперной продукции, создававшейся на венской придворной сцене, самой примечательной стала премьера оперы Антонио Чести *Il pomo d'Oro* («Золотое яблоко»), состоявшаяся в 1668 г. Ее называют одним из самых ярких событий театрального барокко⁹.



Лудовико Оттавио Бурначини. «Золотое яблоко». Болото Тритона.
Сценическая картина II акта

В «Золотом яблоке» все было выдающимся: и сама опера как произведение музыкального жанра, и ее масштабное сценическое воплощение. Опера занимает исключительное место в силу её музыкального и драматического разнообразия, она содержит комические¹⁰ и серьезные элементы; музыковеды отмечают ее сложную структуру и инструментарий¹¹. В ней множество разнообразных по характеру арий, ансамблей; она предусматривает участие почти ста солистов, а каждый акт завершается балетной сценой. Кроме того, она обладает необычайной продолжительностью, в ней шестьдесят семь сцен в пяти актах с прологом и общей длительностью более восьми часов, поэтому премьера шла в течение двух вечеров. Выдающемуся содержанию произведения отвечала и постановка. Специально к премьере был построен новый театр, в течение спектакля производились двадцать три перемены декораций, множество машинных трюков и специальных эффектов. Современники называют потраченную на премьеру сумму в 100 тысяч талеров или 300 тысяч флоринов, в то время как рядовая постановка стоила примерно 20 тысяч флоринов¹².

Исключительность этой постановки связана с тем, что «Золотое яблоко» изначально задумывалась как свадебная опера. Специально для ее создания Леопольд пригласил в Вену композитора Антонио Чести¹³ и либреттиста Франческо Сбарра¹⁴. К середине XVII в. у Габсбургов



Лудовико Оттавио Бурначини. «Золотое яблоко». Долина с рекой Ксанто.
Сценическая картина III акта

уже сложились традиции написания опер, приуроченных к важным датам – для таких опер всегда использовали героический сюжет на мифологической или исторической основе. Сбарра как представитель венецианской школы был хорошо знаком с этой методологией; за основу либретто он взял миф о суде Париса: круговорот событий вокруг Париса, провоцируемый борющимися за его лояльность богинями, приводит в финале к ясно считываемому основному посылу либретто – яблоко раздора превращается в яблоко согласия, благодаря чему и династический брак, которому посвящена опера, трактуется как залог мира и стабильности¹⁵.

Брак Леопольда и испанской инфанты Маргариты Терезы¹⁶, которая приходилась ему родной племянницей, был заключен 23 апреля 1666 г. в Мадриде по доверенности¹⁷; через три дня после этого инфанта выехала в Вену. Ее путешествие через Барселону, Милан, Венецию и Тренто с остановками, иногда продолжительными из-за нездоровья принцессы, продолжалось более полугода, и только 5 декабря состоялся торжественный въезд Маргариты Терезы в столицу империи.

К встрече новой императрицы Леопольд запланировал два грандиозных театральных праздника. Изначально предполагалось, что Маргарита прибудет летом, поэтому одним из пунктов этой программы был конный балет – то есть развлечение на открытом воздухе. Премьера



Лудовико Оттавио Бурначини. «Золотое яблоко». Зал австрийской Славы.
Сценическая картина пролога

«Золотого яблока» на тот момент не могла быть осуществлена¹⁸, и, видимо компенсируя это, Леопольд не захотел¹⁹ отменить первую часть программы, поэтому несмотря на легкую метель, 24 января 1667 г. в Швейцарском дворе Хофбурга состоялся конный балет. Остается только догадываться, много ли удовольствия получила привыкшая к теплому климату Испании и не слишком крепкая здоровьем шестнадцатилетняя принцесса, просидев несколько часов на морозе, пока длилось устроенное специально в ее честь представление.

Второй театральный праздник – опера «Золотое яблоко» – как нельзя лучше иллюстрирует важность зрелищности для придворных постановок. Венецианская традиция пустила в Вене глубокие корни, ведь она полностью коррелировала с парадигмой роскоши двора. Попутно заметим, что именно у этой оперы впервые при венском дворе появляется подзаголовок *festa teatrale* (буквально – театральное празднование). Чтобы все поражающие воображение публики чудеса могли быть осуществлены на сцене, для свадебной постановки решено было построить новый театр – его удалось завершить только к лету 1668 г. Премьера оперы состоялась в июле этого года, ее приурочили ко дню рождения Маргариты Терезы²⁰.

Новый театр называли «На Кортине»²¹ (*Theater auf der Cortina*) или «Дом комедий»²² (*Komödienhaus*); его архитектором, а также создате-



Лудовико Оттавио Бурначини. «Золотое яблоко». Двор дворца Париса.
Сценическая картина I акта

лем машинерии и автором декораций и костюмов для постановки был первый императорский архитектор и сценограф Лудовико Оттавио Бурначини.

Здание простояло недолго и использовалось лишь для исключительных, парадных случаев, поэтому здесь успели осуществить только четыре постановки²³. Театр «На Кортине» вмещал примерно тысячу зрителей, хотя некоторые исследователи подвергают эту цифру сомнению, относя ее на счет барочных преувеличений²⁴. Это было первое отдельно стоящее театральное здание Вены, и снаружи оно, по выражению Шайфферта²⁵, больше напоминало сарай. Внутренние размеры театра составляли 65 метров в длину и 27 метров в ширину, высота зала была также 27 метров, таким образом, пропорции зрительного зала оказывались приближены к кубу. Глубина сцены без учета глубины просцениума, была, предположительно, 30 метров²⁶, машинерия предусматривала возможность установки промежуточных задников, с помощью которых глубина сцены могла изменяться. Планшет был снабжен пятью парами кулис.

Гравюра с изображением общего вида зрительного зала, выполненная по рисунку Бурначини, показывает зал в момент премьеры «Золотого яблока». Спектакль был поистине государственным актом – собравшиеся в новом театре высокие гости императора и члены его

двора были объединены причастностью к грандиозному культурному событию; вместе они следили за перипетиями праздничной оперы и переживали впечатляющие эффекты спектакля, и, объединяя искусство с политикой, император подошел к клавишину, чтобы некоторое время дирижировать.

Вопреки венецианской традиции, зрительный зал театра «На Кортине» был прямоугольной, а не округлой формы. Подковообразные и колоколообразные в плане формы зрительные залы возникли в Италии еще в начале века, были опробованы в венецианских театрах и, безусловно, обеспечивали публике лучший, по сравнению с прямоугольными, вид на сцену. Вероятно, поскольку перед Бурначини стояла задача создать театр, прежде всего, для членов императорской фамилии, для которых он спроектировал на небольшом расстоянии от сцены помост с прекрасным обзором, он предпочел более простой для возведения прямоугольный план.

Публика размещалась в трех ярусах и в партере – за помостом для самых главных зрителей. Ярусы не были перегружены декором, весь он был сосредоточен вокруг портала сцены, главным же украшением зрительного зала были росписи – они акцентировали входные порталы, расположенные в боковых стенах, а также покрывали плафон. Последний был самой интересной частью оформления интерьера театра. О плафоне можно судить по гравюре, которая показывает его частично. На нем в ракурсе снизу изображена как бы огибающая зал по периметру довольно массивная колоннада, завершающаяся атиковым этажом и балюстрадой, а над ней парят крылатые персонажи. Эта изображенная на плафоне архитектура визуально раздвигала границы зала и вводила взгляд ввысь. Плафон, несмотря на недолгое существование театра, вошел в сознание современников как один из выдающихся примеров иллюзионистской живописи барокко, его упоминает в своем трактате «Перспектива для художников и архитекторов» Андреа дель Поццо – один из самых заметных авторов, работавших в этом жанре, создатель росписи плафона римской церкви Сант-Иньяцио²⁷.

Опера *Il pomo d'Oro* относится к золотому фонду европейского музыкального и театрального наследия. Прежде всего, она была предметом изучения для музыковедов; уже в конце 70-х гг. прошлого века музыковед Карл Шмидт осуществил пересмотр²⁸ оперы – изучил сохранившиеся партитуры, заново осмысляя давно ставшее хрестоматийным произведение.



Лудовико Оттавио Бурначини. «Золотое яблоко». Царство Плутона.
Сценическая картина I акта

Сценография Лудовико Оттавио Бурначини также привлекала внимание исследователей. В 1950-е гг. Франц Гадамовский²⁹ на основе документов придворной канцелярии осветил разнообразные аспекты театральной деятельности при венском дворе. Еще раньше, в 1930-е гг., в Берлине вышло небольшое исследование Флоры Биакх-Шифман³⁰, целиком посвященное Джованни и Лудовико Оттавио Бурначини. Оно начинается экскурсом в сложение сцены итальянского типа, причем исследовательница справедливо замечает, что барочная сцена – целиком порождение придворного театра. Что касается собственно декорационных картин, созданных этими сценографами, то подход к ним у Биакх-Шифман был характерен и для более поздних авторов³¹, писавших о Бурначини и его «Золотом яблоке» – они рассматривались как смешанный жанр, т.е. собрание оптических, инженерных, светотехнических и тому подобных приемов. Автор сама признается, что писать о каждой декорационной картине было бы скучно, т.е. для нее они представляют собой некую типовую серию. Иными словами, она не видит в них самодостаточных художественных произведений и потому не рассматривает их с этой точки зрения. Мы же попытаемся осуществить именно такой подход. Декорационную картину мы имеем возможность оценить исключительно через гравюру, которую нельзя при этом рассматривать как чистую графику – за ней всегда нужно видеть именно



Лудовико Оттавио Бурначини. «Золотое яблоко». Атриум во дворце Венеры.
Сценическая картина IV акта

сценическую картину. Причем ключевое слово здесь «картина», что и поднимает ее до уровня художественного произведения, задуманного как часть некоего последовательного ряда.

К премьере «Золотого яблока» было выпущено собрание из двадцати трех гравюр с изображениями сцен спектакля – по количеству перемен декораций в постановке – с титульным листом и приложением, в котором содержалось либретто оперы на итальянском и пересказ сюжета на немецком языке.

Нельзя не заметить, что раскрашенные вручную гравюры по рисункам Бурначини из австрийской национальной библиотеки с изображением сценических картин оперы сопровождают буквально каждое издание, имеющее хоть какое-то отношение к опере барокко. Действительно, сложно пройти мимо этих изящно и затейливо нарисованных сцен с их сложными насыщенными сюжетами, с их уходящими в бесконечность перспективами, населенными фантастическими тварями и костюмированными персонажами необычайно гармоничных пропорций – танцующими, сражающимися, летящими в облаках или плывущими на тритонах и т.п.

Все гравюры были выполнены Матеусом Кюселем (1621–1682) по рисункам Бурначини, это изящные и подробно детализированные произведения графики размером приблизительно 26 на 44 сантиметра

(размеры немного различаются у разных отпечатков и в разных собраниях). Исследователи отмечают в этих гравюрах многочисленные параллели с современными им живописью, скульптурой, архитектурой³², иными словами, Бурначини черпал идеи и приемы из всех доступных источников. С учетом прикладного характера сценографической деятельности такая вовлеченность и контекстуальность по отношению к происходящему здесь и сейчас художественному процессу позволяла сценическим картинам восприниматься как модные и актуальные.

Вот как сценические картины обозначены в либретто:

Пролог: Театр австрийской Славы, где представлены подвиги с сопровождающими их трофеями, и конные статуи всех императоров августейшего дома.

Акт первый: Царство Плутона; Дворец Юпитера во время пира; Лес на горе Ида; Двор дворца Париса; Сад наслаждений.

Акт второй: Морской порт; Пасть преисподней; Военный лагерь; Болото Тритона.

Акт третий: Грот Эола; Долина с рекой Ксанто; Арсенал Марса; Море; Амфитеатр.

Акт четвертый: Кедровая роща; Храм Паллады в Афинах; Воздушное пространство, Млечный Путь и сфера в центре; Атриум во дворце Венеры; Крепость Марса.

Акт пятый: Восхитительный дворец Париса; Площадь в замке Марса с его дворцом на заднем плане и башней в центре; Большая площадь с великолепными зданиями и морем на заднем плане (одновременно танцуют духи в воздухе, рыцари на земле, русалки и тритоны в море).

Все декорационные картины «Золотого яблока» существуют в рамках системы театрального пространства барокко. Кулисы задают центральную перспективу, зрительно удлиняют продольную ось сцены, добавляют воздушность. Изображения на задниках подчинены той же задаче: их композиция всегда симметрична и в большинстве случаев имеет центральную точку схода, но и в случае ее отсутствия, как, например, в морских или лесных пейзажах, задник не нарушает симметрии, заданной кулисами. Задники картин с гротом Эола и с кедровой рощей, где тоскует нимфа Энона, повторяют находку Джованни Бурначини с несколькими перспективными осями, их можно классифицировать как умножение центральных точек схода, поскольку

такое решение придает картине большую пространственность, но не меняет ее условный характер, скорее наоборот, акцентирует его.

Пребывание внутри рамок барочной парадигмы осмысления сценического пространства не мешает Бурначини разнообразить его характер. Он то раскрывает его на далекую пейзажную или архитектурную перспективу, то напротив, замыкает плоскостью фасада или объемом башни, или полуротонды; то подчеркивает его центричность, устремляя всю композицию к объекту, расположенному по оси сцены, то делает его равномерным, заполняя ритмическим шагом деревьев или колонн. Таким образом, разнообразие сценических картин строится не только и не столько на буквальном обозначении того или иного места действия, например, замене кулис со скалами на кулисы с деревьями, а дальше с фасадами. Напротив, Бурначини работает, прежде всего, с пространством: с его формой, масштабом, пропорциями, его разреженностью-насыщенностью, равномерностью-концентрированностью и т.п., и тем самым добивается смены пространственных впечатлений.

Сцены с декорациями спектакля представляют собой тот набор, который к середине XVII века был уже многократно перебран в венецианских театрах: лес, сад, берег моря, гавань, улица, площадь, двор, грот; сюда добавлены военный лагерь и торжественный зал – находки Джованни Бурначини³³. Почти каждый из типов обыгран несколько раз и создает на сцене совершенно новое пространство и атмосферу. Например, лесной пейзаж встречается четыре раза, и Бурначини демонстрирует целый спектр пространственных решений.

Этот тип декорации интересен еще и потому, что входил в «триаду» Серлио, а потому имел к середине XVII столетия, вероятно, самую обширную иконографию. В классификации Серлио лесной пейзаж предназначался для пасторальной драмы. В полном соответствии с его рекомендациями зрители «Золотого яблока» впервые видели лесной пейзаж в сцене, рисующей безмятежную обитель Париса и нимфы Эноны на горе Ида – до появления Меркурия с его предложением, а точнее распоряжением, от Юпитера. Лес у Серлио был именно лесом – нагромождением деревьев на кулисах и заднике. Бурначини же, несмотря на подразумеваемую под словом «лес» дикую природу, строит пространство этой сцены по законам модных на тот момент градостроительных приемов.

Основные подходы эпохи барокко в этой области продолжали ренессансные идеи ясных планировок, отражающих представление

о рациональности и вселенской гармонии, однако барочные авторы насытили эти концепции драматизмом, поэтому ортогональные планы с параллельными линиями усложнялись – в них вводились веерообразные решения, использовались эффекты оптических иллюзий, а площади приобретали решающее значение: круглые или овальные, они нанизывались одна на другую, создавая тем самым сложную игру перетекающих пространств. Наиболее впечатляющим градостроительным ансамблем барокко стала завершенная Лоренцо Бернини в 1667 г. площадь Святого Петра в Ватикане. Он окружил ее пространство двумя гигантскими полуокружностями колоннад, ориентируясь на установленный в конце предыдущего столетия древнеримский обелиск как на центр площади. Получившееся овальное в плане разомкнутое кольцо перетекает в ведущую к собору часть площади; она плавно повышается и сформирована двумя зданиями, поставленными в плане под небольшим обратным углом. Благодаря обратному углу перспективное сокращение этой части визуально исчезает, и собор словно висит над площадью. Одновременно с колоннадой Бернини построил фонтан, уравновесив тем самым объем фонтана Карло Мадерна, существовавший на северной стороне площади; таким образом два римских фонтана стоят на одной линии с обелиском, и эта линия совпадает с длинной осью овала площади.

Сцена «Лес на горе Ида» разворачивается на полукруглой поляне, разомкнутой в сторону задника, причем разомкнутая часть имеет продолжение, как бы презентуя изображенный на нем лес. Сложно не увидеть в таком построении пространства отсылку к площади Святого Петра, несмотря даже на то, что образующие геометрию площади-поляны деревья не уподоблены колоннам, не ритмичны, скорее наоборот, с их помощью Бурначини маскирует прототип. Однако глаз зрителя, пусть и не осознанно, но воспринимал аналогию, благодаря чему сценическая картина обретала актуальное звучание. Продолжая эту параллель, нельзя не заметить, что фигуры Париса и Эноны поставлены на месте фонтанов, а Меркурий, как сказано в либретто, «спускающийся с неба в полете», вставал между ними в центр подобно обелиску.

В следующий раз лес на сцене возникал в эпизоде, где Минерва посещает амазонок, обитающих около болота Тритона – как считается, места рождения самой Минервы – чтобы призвать их на войну с Венерой. Картина представляет собой раскрытую на свободное пространство болота аллею из низких лиственных деревьев. Округлую форму



Лудовико Оттавио Бурначини. «Золотое яблоко». Морской порт.
Сценическая картина III акта

болота обозначает растущий вокруг него высокий тростник. Линию деревьев на заднике продолжает плавно сокращающаяся в перспективе горная гряда. В этом пространстве также присутствует геометрия: излюбленный прием барочного градостроительства ось-окружность (или овал, или дуга) считывается и в этой композиции. Вместе с тем картина противопоставлена предыдущему лесному пейзажу по многим параметрам: среда здесь разреженная, деревья низкие, поставленные с размеренным шагом, горизонт далекий, в то время как идейский лес воспринимался высоким монолитом, горизонт там был закрыт.

В третьем варианте леса – в сцене «Долина с рекой Ксанто», где происходит объяснение Эноны с Аурииндо – пейзаж строится по совершенно другим правилам, и в нем на первый план выходит его естественный характер. Здесь нет геометрических форм и осей, при этом центральная перспектива сохранена – она совмещена с руслом реки, которая течет как бы из глубины сцены прямо на зрителя. Кулисы изображают высокие лесистые холмы плавных очертаний, причем каждый из них прорисован индивидуально, нет никакой жесткой повторяемости элементов, но что особенно интересно – точка схода смещена от центра. Ее смещение незначительно, но оно осмысленно, поскольку акцентировано, во-первых, замыкающей русло плотиной на заднем плане, во-вторых, лежащим там же, вдалеке и ровно по центру ширины

реки камнем. Этим смещением точки схода художник, как представляется, стремился смягчить жесткий характер центральной перспективы, подчеркивая природный, нерегулярный характер пейзажа, и тем самым противопоставляя его сценическим картинам с геометризированным пространством.

Еще одна декорационная картина, которую можно отнести к типологии леса благодаря ее названию – «Кедровая роща», – снова строится по принципам градостроительных ансамблей. Причем здесь эти принципы считаются настолько недвусмысленно, что роща больше напоминает регулярный сад: от поляны-площади веерообразно разбегаются аллеи-улицы, а центральная из них оформлена подобием перспективного портала, за которым в глубине находится фонтан. Именно «Кедровая роща» раскрывает подход Бурначини к организации картин, относящихся к типологии леса: представляется, что в них он работает с пространством наиболее свободно, наиболее разнообразно и с привлечением характерных для эпохи градостроительных приемов, благодаря чему находит каждый раз совершенно особый характер для типологически одинаковых декорационных сцен.

Другой частотный тип картины – «внутренний двор», к которому примыкают также «храм» и «торжественный зал». Этот тип среди декораций «Золотого яблока» встречается пять раз и классифицируется по способу построения пространства, таким образом, в этих картинах пространство, напротив, построено схожим образом, даже его пропорции почти не отличаются: вытянутый, но неглубокий зал (или двор) сформирован ритмично повторяющимися архитектурными элементами – пилонами или колоннами – и замкнут объемом, в котором в большинстве случаев находится смыслово-важный элемент, как например, конная статуя Леопольда в экседре в сцене «Зал австрийской Славы» или скульптурное изображение Афины также в полукруглой нише в сцене «Храм Афины». В этих декорационных сценах варибельность строится, главным образом, на изобразительности. Так в сценах «Храм Афины» и «Зал Славы» автор использует формы классической архитектуры, в декорации «Двор дворца Париса» опорные элементы превращаются в изящно прорисованные кариатиды, а в сценах «Владения Плутона», «Атриум во дворце Венеры», где по сюжету зрители наблюдают триумф Марса и Венеры, изображенные на кулисах пилоны приобретают совершенно фантастические антропоморфные и зооморфные очертания и inferнальный характер.

Классический ордер подвергается у Бурначини орнаментальному обогащению. Бурначини работает в такт со своими великими современниками – Бернини и Борромини. А точнее, заимствует из тех их разработок, которые наиболее полно проявляли барочный драматизм и динамику. Например, знаменитый балдахин в соборе Святого Петра, в работе над которым принимали участие оба эти автора³⁴, объединяет в себе скульптуру и архитектуру, содержит большое количество повествовательных мотивов, а поверхности всех его частей почти сплошь орнаментированы. Именно такая – эмоциональная – архитектура, настолько прорисованная, детализированная и объемная, что становится близка скульптуре, формирует сценические пространства «Золотого яблока».

В сценах «Владения Плутона», «Атриум во дворце Венеры», где от ордерной системы остается только схема, место колонн занимают гротескные персонажи, явно ведущие свой генезис от росписей Золотого дома. Взяв гротески за основу росписей ватиканских лоджий, Рафаэль дал им новую жизнь, они обрели популярность в качестве декоративных элементов³⁵. У Бурначини метаморфозы гротескных фигур выполнены с барочной густотой и причудливостью, возникает ощущение, что он не может остановиться, множа разнокалиберных монстров, насыщая их пульсирующей массой свои декорационные картины, словно именно они позволяют ему выразить квинтэссенцию эпохи, насквозь пронизанной театральным мироощущением.

В декорационной картине «Морской порт» Бурначини напротив, преодолевает рамки барокко – мягкий и романтический пейзаж с античными руинами соответствует печальной сцене прощания Париса с Эноной.

Декорация «Амфитеатр» также не совсем вписывается в канон барочной сценографии: перспектива не задана здесь кулисами, она возникает лишь в проеме арки, подобно улице в театре Олимпико, а действие происходит в пространстве неглубокой сцены. Это тот самый случай, когда Бурначини использовал дополнительный задник, скрывавший часть, а возможно, и все кулисы, оставляя для действия лишь пространство просцениума. В амфитеатр Бурначини помещает сцену битвы между афинянами под предводительством царя Кекропа и войском Марса, в результате которой афиняне побеждены, и Кекроп со своими солдатами становится пленником Марса. Помещая сражение на арену, Бурначини превращает его в гладиаторский бой, обыгрывая тем самым прием



Лудовико Оттавио Бурначини. «Золотое яблоко». Амфитеатр.
Сценическая картина III акта

«театр в театре». Любопытно, что амфитеатр, нарисованный в формах, напоминающих Колизей, неожиданно обретает балконы, как ярусный зрительный зал венецианского типа – вольность обращения с формами классической архитектуры приобретает здесь комический характер. Однако, это осознанное искажение, доказательством чему служит карандашный рисунок Бурначини со сценой избиения младенцев. Это эскиз сценографии к оратории Антонио Бертали *La strage degli innocenti*, поставленной в 1665 г. Многофигурная сцена разворачивается во дворе, архитектура которого снова обыгрывает тип ярусного сооружения с аркадой и шагом колонн в простенках; оно в равной степени апеллирует к Коллизею, палладианской базилике в Виченце или библиотеке Сан Марко, но не повторяет ни одно из них, а кроме того, как и в случае «Амфитеатра» содержит искажения – прежде всего, пропорциональные, но есть и такие странности, как оформление простенка тремя колоннами. Можно ли представить себе в классической архитектуре ряд из трех колонн? Вероятно, позиция Бурначини состоит в том, что театральное представление архитектуры должно отличаться, что мир на сцене должен быть инаковым и в целом, и в деталях, другими словами, гротеск насквозь пронизывает его сценические картины.

Декорационная картина «Арсенал Марса» построена на равномерном ритме вертикальных опор, заполняющих весь планшеты сцены.



Лудовико Оттавио Бурначини. «Золотое яблоко». Пасть преисподней.
Сценическая картина II акта

Бурначини использует здесь аркаду по колоннам – конструкция, возникшая в эпоху Возрождения: в классическом греческом ордере, так же, как и в римской архитектуре, такого приема нет; впервые аркаду по колоннам применил Филиппо Брунеллески в оформлении лоджии Воспитательного дома во Флоренции, поэтому легкая колоннада стала символом возрожденческой архитектуры. У Бурначини арки опираются не непосредственно на капители колонн, а на условные фрагменты лежащего на них антаблемента, что доводит главное свойство такой колоннады – легкость – до еще более высокого градуса.

Особняком стоит декорация, решенная с помощью приема, взятого из мистериального театра – «Пасть преисподней». Традиция представления ада в виде пасти монстра уходит корнями в Средневековье³⁶, а такая (похожая на огромное забрало) конструкция была распространенным реквизитом пасхальных постановок – она открывалась и закрывалась, что сопровождалось пиротехническими эффектами. Судя по изображению на гравюре, голова чудовища в «Золотом яблоке» была гигантских размеров, она целиком занимала сцену; из ноздрей и ушей у монстра вырывалось пламя и шел дым. При этом Бурначини не ограничивается масштабной подвижной конструкцией, он делает декорацию многоплановой – внутри пасти видна гладь воды, плывущий в лодке Харон, а вдали город, над которым бушуют буря и пламя, и это

уже приемы, свойственные барокко. На первом плане, перед головой чудовища в воздухе парят три эринии – Алекто, Тисифона и Мегера.

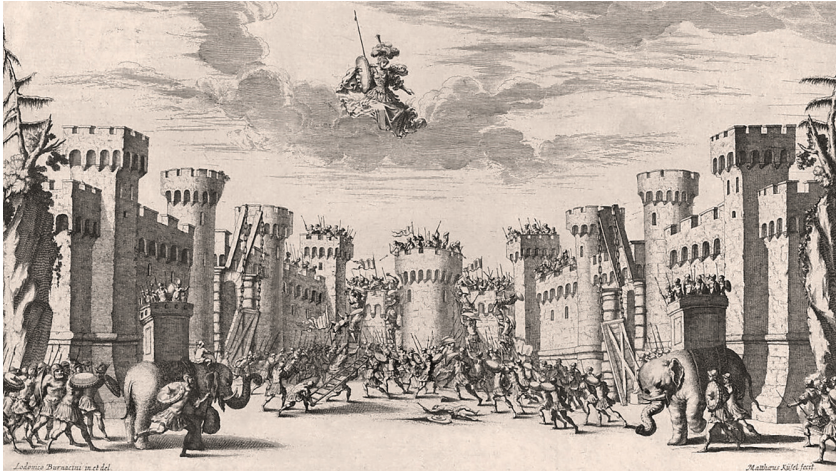
Разнообразные полеты, будучи неотъемлемой частью сценографии барокко, широко присутствовали в «Золотом яблоке»: боги перемещались по небу на облаках и колесницах, демоны парили на драконах, Меркурий летал по воздуху сам по себе, а Париса несли на плечах два Амура. Во множестве сцен, например, «Владения Париса» и «Крепость Марса», действие идет одновременно на плоскости планшета сцены и наверху, на фоне верхней части задника – по сюжету боги активно взаимодействуют со смертными и вмешиваются в происходящее. Особенно показательна в этом плане декорационная картина «Двор перед дворцом Париса»: в течение разворачивающейся в ней сцены Парису являются сначала Юнона, а затем Афина Паллада – каждая из богинь сулит ему свои дары, если он отдаст Золотое яблоко ей. Богини предстают перед зрителями и Парисом по очереди, и обе возникают в окружении собственного антуража, то есть локальный фрагмент декорации вверху сцены дважды меняется. Юнона «появляется в небе в большой золотой галерее, украшенной скипетрами, коронами и так далее». Ее сменяет Афина Паллада, которая «появляется в небе под большой триумфальной аркой, восседающая среди различного оружия и трофеев». И хотя по сюжету богини посещают Париса одна за другой, на гравюре Бурначини показывает их одновременно – Афина в триумфальной арке изображена сбоку, словно она готовится сменить Юнону, что дает подсказку к пониманию технического решения сцены.

Вероятно, наиболее эффектной была сцена «Воздушное пространство с Млечным путем и сферой». Гравюра показывает кулисы, изображающие скалы и облака, задник, фактически целиком состоящий из огня, молний и дыма – они бушуют над морскими волнами, которые в барочном театре обычно имитировались с помощью ряда спиралеобразных вращающихся стержней. Конечно, нельзя предположить, чтобы изображенное на гравюре пламя было настоящим, но возможно, применялись соответствующие спецэффекты. Однако они служили лишь фоном для технически сложного действия. На заднике возникал Млечный Путь, а в его центре – яркая звезда Венера, внутри которой зрители видели богиню Венеру. Затем сверху летел горящий шар, он падал в волны и из него появлялся Амур. После речитатива Венеры и Амура, последний нырял в море. Тогда «на звездной колеснице Арктур появляется Юнона, она движется по Млечному Пути, состоящему из крошечных звезд».

Юнона и Венера также исполняют речитатив, и Венера покидает сцену. Следующее действующее лицо, Фоко, появляется в море на лодке, которую тянут две гигантские саламандры. Следует речитатив Юноны и Фоко, на чем сцена заканчивается. Эта сцена демонстрирует, кажется, все возможности барочной машинерии: изображение моря, сияющих звезд, подвижных облаков, плывущих и летящих лодок, повозок и чудовищ, и к ним добавлена собственная разработка Бурначини – падение горящего шара, из которого затем появляется персонаж в исполнении живого актера.

Репертуар спецэффектов «Золотого яблока» включал также множество разнообразных катастроф. В процессе действия на глазах у зрителей происходили кораблекрушение и землетрясение, буря и пожар, осада крепости и разрушение дворца. В сцене штурма крепости Марса афиняне с помощью лестниц и боевых слонов атакуют башни и стены, причем, если верить источникам, в сцене участвовали настоящие живые слоны. Крепость изображена в формах романской архитектуры, что для гуманистов, последователем которых, безусловно, был Бурначини, обозначало варварство. Повествование оставляло штурм в его разгаре, переносясь от крепости Марса ко дворцу Париса, а в следующем акте зрители снова видели крепость Марса, на этот раз со стороны внутреннего двора, где в центре возвышался отдельно стоящий донжон. Тут же в верхней части сцены появлялось собрание богов, и в процессе действия Юпитер ударял молнией в башню, и она разрушалась прямо на глазах у зрителей. В момент ее разрушения Венера на колеснице поднималась к облакам, чтобы присоединиться к остальным богам.

Драматичность повествованию, помимо музыки, придавали световые и звуковые эффекты. Техники барочной сценографии включали машины грома, ветра и дождя, производившие шумные и порой угрожающие звуки. Для вспышек молний, сияний пожаров и извержений адского пламени использовали целый арсенал средств, например, металлические диски для отражения света, стеклянные шары с водой и зеркала для его преломления, а также *laterna magica* – «волшебный фонарь»; эти приемы позволяли добиваться ярких эффектов. Теми же средствами создавались светящиеся облака и мягкие и лучезарные сияния для божественных появлений и знамений, для апофеозов, призванных создавать атмосферу пафосного торжества, благоденствия и радости. Именно такими были две торжественные сцены «Золотого яблока»: пролог и финал. Они несли наибольшую репрезентативную и идеологиче-



Лудовико Оттавио Бурначини. «Золотое яблоко». Крепость Марса.
Сценическая картина IV акта

скую нагрузку, стремясь донести до публики идею блага, которое сулит заключенный между Леопольдом и Маргаритой брак.

Пролог прославлял Леопольда I и Габсбургскую империю, по смыслу он не был частью сюжета оперы и носил отвлеченно-пафосный характер; его исполняли два хора и три солиста, певшие партии Амура, Гименя и Глории. Декорационная картина называлась «Зал австрийской славы»: в глубине сцены, по ее оси возвышалась конная скульптура Леопольда над постаментом из трофейного оружия и под огромным лавровым венком, который держали херувимы. Выше венка над Леопольдом парил Пегас, на нем восседала Глория австрийского дома, по двум сторонам от Пегаса – Амур и Гименей на облаках. Кулисы образовывали колоннаду, в которой стояли конные статуи императоров из дома Габсбургов. Вдоль колоннады разместились два хора; аллегорические персонажи первого представляли Империю, Венгрию, Италию и Сардинию, а второго – Испанию, Америку, Богемию и Германию. Этот характерный для барочной сценографии прием построения мизансцены, когда персонажи двумя рядами дублируют линии сходящихся кулис, впервые можно увидеть еще на гравюрах Буонталенти.

Финал – *Licenza*³⁷ – был посвящен Маргарите, он носил более лиричный характер, и по содержанию служил завершением сюжета оперы. В этой сцене три стихии – Земля, Воздух и Вода – представленные



Лудовико Оттавио Бурначини. «Золотое яблоко». Большая площадь с велико-
лепными зданиями и морем на заднем плане. Сценическая картина V акта

Духами Воздуха, Рыцарями Земли и Тритонами Моря, собрались вместе, чтобы прославлять императрицу Маргариту и праздновать ее триумф, а три богини – Венера, Юнона и Афина – как бы соединялись воедино в ее лице, так как она воплотила в себе все их лучшие качества, а потому Юпитер вручал золотое яблоко ей. Этот придуманный Сбарра финал не блистал оригинальностью: например, театрализованное представление, проходившее во дворе палаццо Питти по случаю свадьбы Бьянки Капелло и герцога Франческо Медичи в октябре 1578 г. завершалось появлением огнедышащего дракона (это был огромный, дышащий фейерверками, деревянный автомат), Аполлон вступал с ним в сражение и добывал с его головы корону, после чего передавал корону «единственной достойной носить ее» – Бьянке.

Несмотря на шаблонный сюжетный ход, финал оперы был изящно обыгран в сценографии Бурначини. Перед зрителями представала перспектива площади; архитектура на гравюре наполнена мотивами актуальных на тот момент приемов: раскрепованный ордер, рустованные пилястры, чередующиеся формы сандриков и т. п. Фасады прорисованы как будто не очень ловко, но, как представляется, Бурначини ставил себе задачу показать на гравюре именно декорации, а не изобразить вид некоего города – именно отсюда происходит странное свойство

этой архитектуры, ее кукольность, выражающаяся в упрощении архитектурных узлов, в укрупнении деталей по отношению к общему размеру фасадов. Догадку подтверждают два антропоморфные чудовища, которых автор сажает на балкон, создавая с их помощью акцент на оси линии фасадов – в этой картине они призваны выразить дух театральности, как в некоторых предыдущих картинах это делали гротескные персонажи.

Заложенное в либретто соединение трех стихий предполагало морской пейзаж на заднике, и в этой декорационной картине Бурначини проявляет важный для барокко мотив гармонии города как искусственно созданного образования с природой, его связи с простирающимся вдаль пейзажем. Для балетного выхода, которым завершалась опера, была задействована вся сцена – на первых планах подмостков («на земле»), в глубине перед задником («в волнах»), и над планшетом («в облаках»), что придавало финалу по-настоящему торжественный характер.

Бурначини постарался реализовать все существовавшие на тот момент возможности театральной машинерии, и в постановке «Золотого яблока» нашли свое место все характерные приемы барочной сценографии. Усвоив технические и художественные решения, пришедшие из венецианской театральной традиции, Бурначини придал им актуальное звучание, усовершенствовал ряд приемов и применил для собственных художественных задач. Изобразительность его декорационных картин отражает вкус высокого барокко с его сложными скульптурными формами, проявляющими себя и в построении пространства, и в конкретике объемов и деталей. Действо спектакля представляло собой непрерывный поток захватывающих воображение картин – наполненных то буйной стихией, то наоборот гармонией, покоем или печалью. Их чередование заставляло зрителей подниматься к богам на небеса, спускаться в преисподнюю, оказываться свидетелями природных катаклизмов и ярких событий. Контраст картин позволял выявить все нюансы и почувствовать атмосферу создаваемой декорациями среды – то бушующей, то лирической, то парадной – подогревая внимание зрителей и погружая их в действие. Постоянно трансформирующееся пространство барочной сцены на грани иллюзии и реальности было направлено на эмоции зрителей, чувства которых авторы постановки продумано тревожили, ввергая в контрастные диапазоны переживаний от очарования и восхищения до тревоги и страха.

- ¹ Флора Биач-Шиффманн, основываясь на документах придворной канцелярии, приводит список из 115 опер и 29 ораторий, поставленных Бурначини. *Biach-Schiffmann F. Giovanni und Ludovico Burnacini. Theater und Feste am Wiener Hofe. Wien-Berlin, 1931. S. 136–139.*
- ² *Sommer-Mathis A. Eine kurze Biografie. // Grotteske Komödie in den Zeichnungen von Ludovico Ottavio Burnacini (1636–1707). Bestandskatalog des Theatermuseums, Wien, 2019. S. 16.*
- ³ В частности, такую оценку дает австрийский музыковед Томас Ляйбниц: *Leibnitz T. Die Musik der Keiser im Spiegel der Wiener Hofmusikkapelle. // Spettacolo barocco! Triumph des Theaters. Theater Museum, 2016.*
- ⁴ Леопольд I был плодовитым композитором, ему принадлежат более 230 различных музыкальных сочинений: более 150 арий, духовная музыка и оратории, музыкальные комедии, балеты, а также оперы на немецком языке.
- ⁵ В правление Леопольд I были осуществлены примерно 400 постановок, на что расходовалось около 60 000 гульденов ежегодно – для сравнения, при его отце, императоре Фердинанде III, поставили только 16 новых опер и ораторий.
- ⁶ Слово «опера» стало общеупотребимым и единственным обозначением жанра только на грани XVIII–XIX веков, до этого он обозначался множеством разных терминов. При дворе Габсбургов, следуя венецианской традиции, чаще всего использовали словосочетание *dramma per musica* (драма на музыке), в случае более камерных постановок употребляли слово серенада, в случае исполнения сочинений к религиозным праздникам – оратория или сеполкри (*sepolcri* – гробницы, итал., т. е. постановка на пасхальный сюжет).
- ⁷ Подробнее об этом: *Головки К. Опера как феномен европейской культуры XVII века // Symposium. Выпуск 17. Барокко и классицизм в истории мировой культуры. Санкт-Петербург, 2001 С. 54.; Казан М. Музыка в мире искусств. Санкт-Петербург, 1976 С. 172.*
- ⁸ Оперные реформы – растянувшийся на два века процесс, направленный на упорядочение жанра. Первые шаги относились к началу XVIII столетия и касались, прежде всего, драматургии оперных произведений.
- ⁹ *Sondergeld U. Pomp and circumstance: the baroque opera Il pomo d'oro. // europeansounds.eu.*
- ¹⁰ Один из примеров, демонстрирующих многогранность «Золотого яблока», – комический персонаж Момо. Фактически это шут: он никак не

влияет на сюжет, в своих многочисленных монологах он комментирует и поясняет происходящее на сцене, вступает в диалоги с героями, пародируя их арии и речитативы и развлекая тем самым публику. Музыковеды считают важной особенностью творчества Чести и его новаторством сочетание музыки для лирических, трагических и комических персонажей в пределах одного произведения. См.: 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 No. 3, 1976 P. 383.

- ¹¹ *Il pomo d'oro* (Music for Acts III and V from Modena, Biblioteca Estense, Ms. Mus. E. 120). Edited by Carl B. Schmidt. A-R Editions, 1982.
- ¹² Кречмар Г. История оперы. М.: 2014. С. 138.
- ¹³ Антонио Чести (1623–1669) – оперный композитор, его сочинения принадлежат венецианской оперной традиции. Помимо «Золотого яблока» значительным произведением считается «Оронтее» (1656), которая стала самой исполняемой оперой середины XVII в. В молодые годы пел, сначала в хоре, затем как солист, что повлияло на характер его сочинений. Работал в Венеции, Инсбруке, Вене, где занимал пост «почетного капельмейстера и автора театральной музыки».
- ¹⁴ Франческо Сбарра (1611–1668) – итальянский поэт, драматург, либреттист. Большую часть своей карьеры работал в Австрии.
- ¹⁵ Aерке К. Gods of Play: Baroque Festive Performances as Rhetorical Discourse. SUNY Press, 1994. P. 249.
- ¹⁶ Маргарита Тереза Испанская (1651–1673) – принцесса из испанской ветви дома Габсбургов. При дворе Филипа IV, отца Маргариты, работал Диего Веласкес, он многократно портретировал Маргариту, в частности, она изображена на знаменитой картине Веласкеса «Менины».
- ¹⁷ Обычная практика этого и предшествующих веков, когда место жениха во время венчания «по доверенности» занимал придворный вельможа. Так же поступали и во время крестин, когда император становился крестным новорожденного, но сам на крестинах не присутствовал.
- ¹⁸ Документ придворной канцелярии от 6 февраля 1667 г. сообщает: «Кроме того, отмечается, что отличная комедия, в которой будет задействовано более ста актеров, и где будет шесть балетных выходов, была отложена до тех пор, пока не будет достроен новый театр, который планируется завершить ко дню рождения императора в июне». Vehse C.E. Geschichte des österreichischen Hofes und Adels und der österreichischen Diplomatie. Hamburg, 1852.

- ¹⁹ Леопольд страдал врожденным недугом, из-за которого он сильно раскачивался при ходьбе. Это не мешало императору быть прекрасным наездником, поэтому конный балет, в котором он принимал участие в образе Гения, возможно, был для императора важной частью самопрезентации к приезду его невесты.
- ²⁰ Леопольд в письме к своему послу в Мадриде от 16 июля 1668 г. пишет о «большой комедии», которая должна была быть поставлена к свадебным торжествам, но состоялась только теперь. *Privatbriefe Kaiser Leopold I an den Grafen F.E. Pötting, 1662–1673. Volumes 56–57. C. Gerold's Sohn, 1903. P. 399.*
- ²¹ Театр был построен на месте городских укреплений.
- ²² Слово «комедия» употреблялось в значении «театральная постановка», «спектакль».
- ²³ Театр был деревянным, поэтому во время второй осады Вены турками в 1683 г. из соображений пожароопасности его разобрали.
- ²⁴ Приблизительный подсчет по гравюре дает 700 зрителей.
- ²⁵ *Seifert H. Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17 Jahrhundert. Tutzing: Schneider, 1985.*
- ²⁶ Никаких чертежей театра не сохранилось, но на плане Вены 1683 г. Даниела Шутингера и Альберта Камезины показан оставшийся после его разборки каменный фундамент. Именно по этому изображению исследователи вычисляют габариты театрального здания. См.: *Dreger M. Österreichische Kunsttopographie. Wien, 1914. S. 187.*
- ²⁷ Андреа дель Поццо (1642–1709) – мастер монументальной живописи барокко. Свой шедевр барочного иллюзионизма – росписи римской церкви Сант-Иньяцио он создал в 1685–1699 гг.
- ²⁸ *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 No. 3, 1976.*
- ²⁹ *Hadamowsky F. Barocktheater am Wiener Kaiserhof. Mit einem Spielplan (1625–1740). Wien, 1951.*
- ³⁰ *Biach-Schiffmann F. Giovanni und Ludovico Burnacini. Theater und Feste am Wiener Hofe. Wien-Berlin, 1931.*
- ³¹ В наше время о деятельности сценографов при венском дворе в эпоху барокко пишет исследовательница Андреа Зоммер-Матис (Andrea Sommer-Mathis).
- ³² *Solf S. Festdekoration und Grotteske: der Wiener Bühnenbildner Lodovico Ottavio Burnacini. Baden-Baden, 1975 P. 36.*

- ³⁵ Джованни Бурначини принадлежит первенство, а значит, создание типа как минимум двух декорационных картин: он впервые ввел такой распространенный в дальнейшем тип, как военный лагерь, это произошло в постановке оперы «Любовь Александра Великого и Роксаны» в его венецианском театре *Santi Apostoli* в 1651 г.; также впервые он создал на сцене интерьерное пространство – королевский зал в постановке «Состязание» в венском Хофбурге в 1652 г.
- ³⁴ Соперники и почти враги Лоренцо Бернини и Франческо Борромини в начале своей деятельности работали вместе, в частности, над балдахином собора Святого Петра. И хотя балдахин считается произведением Бернини, Борромини был в числе соавторов этого проекта; существует весьма близкий к конечному решению эскиз Борромини с изображением капители и фуста колонны для балдахина. Надо заметить, что витая форма фуста колонны и обвивающий ее растительный декор – не изобретение барочных авторов, а дань традиции, так как в первоначальном соборе сень несли колонны, привезенные императором Константином Великим в Рим в IV веке н.э. якобы из храма Соломона. Тем не менее форма колонн оказалась необыкновенно созвучной барочным вкусам. Первоначальные «соломоновы» колонны сейчас по-прежнему можно видеть в соборе – они стали частью архитектурного убранства в средокрестии.
- ³⁵ Бенвенуто Челлини (1500–1571) в автобиографии описывает возникновение термина *Grottesca* или *Grottesche*, который начал использоваться с момента открытия в 1480 г. подземных (отсюда этимология, ведь дворец оставался погребенными в течение десяти столетий) комнат *Domus Aurea*. Формы гротеска необычайно разнообразны, но в них всегда можно найти метаморфозы и повторение, они содержат изображения гибридных чудовищ и антропоморфных существ, а также натуралистических украшений – архитектурных элементов, ваз, гирлянд.
- ³⁶ Изображение ада в виде пасти огромного монстра впервые появляется в англо-саксонском искусстве в XII в., а затем распространяется оттуда по всей Европе, оно встречается в иллюминированных рукописях, в рельефном декоре соборов, позднее в гравюрах и живописи.
- ³⁷ *Licenza* – музыкальный термин, означающий фрагмент оперы, обычно ее финал, в котором со сцены прославляется монарх или – как в данном случае – императрица. Традиция завершения оперы *licenza* характерна для придворной сцены эпохи барокко.