

УТВЕРЖДАЮ

И.о. директора Федерального государственного  
бюджетного научно-исследовательского учреждения  
«Российский институт истории искусств»  
доктор философских наук, профессор



Александр Леонидович Казин

04 октября 2019г.

### ОТЗЫВ

ведущей организации ФГБНИУ «Российский институт истории искусств»  
на диссертацию Шовской Татьяны Григорьевны «**Театральное пространство  
Габсбургских придворных зрелищ в Праге (XVI-первая половина XVIII века)**,  
представленную на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по  
специальности 17.00.01 – театральное искусство

Диссертационное исследование посвящено теме, на первый взгляд, локальной, предполагающей интерес к определенному и достаточно узкому явлению – придворным зрелищам одного, пусть даже и вполне значимого для Европы императорского дома. Акцент сделан на пражских придворных зрелищах XVI-первой половины XVIII века. Автор не рассматривает, за редким исключением, ни Венских, ни иных празднеств, имевших место на территории Габсбургской империи.

Учитывая тот факт, что европейское театральное-декорационное искусство развивается в этот период исключительно при дворах в форме зрелищ, а также под влиянием итальянской традиции, такой подход не кажется узким, напротив, обещает при расширении географии исследований и привлечения внимания к другим придворным театрам – самую широкую панораму европейского театральное-декорационного искусства.

Тем более ценным представляется данное исследование Т.Г. Шовской, в котором органично сочетается внимание к факту, интерес к жанру научной реконструкции (и способность ее провести на высочайшем техническом и профессиональном уровне), с глубокими знаниями истории театра и эрудицией в сфере изобразительного искусства.

Автор легко и свободно, судя по использованной литературе и архивным документам, владеющий несколькими европейскими языками, оснащен самым разнообразным и широким методологическим инструментарием. Такое сочетание позволяет ему рассматривать интересующее явление в контексте важнейших стилистических исканий эпохи и значимых процессов нового формообразования в европейском искусстве, делать ряд открытий и интересных научных выводов.

Одним из них является утверждение, что сценическая коробка складывается как законченная эстетическая форма не в XVII веке в эпоху Барокко, как было принято считать. То есть не тогда, когда она являлась «вместилищем машинерии – сменных кулис и задника,

подвижных облаков, полетных машин и прочих сценических механизмов», а «в тот период, когда смена стилей повлекла за собой отказ от доминирования машинерии на сцене», а сцена-коробка при этом сохранила за собой роль структурообразующего пространства действия». Лишь тогда, считает Т.Г. Шовская «справедливо говорить об окончательном завершении процесса формирования сценического пространства» (С. 6—7).

Исследованием этого процесса автор занимается на протяжении всего диссертационного сочинения. Этот посыл определяет и структуру работы, состоящей из введения, трех глав, заключения, списка литературы и двух приложений с иллюстрациями и первоисточниками. Последние существенно дополняют труд, придают ему объем и конкретику.

**Во введении** кратко формулируется актуальность исследования, определяются его рамки, объект, предмет и материал изучения. Предлагается степень разработанности проблемы, утверждается новизна. Называются цели и задачи, а также методы работы, перечисляются положения, выносимые на защиту. Доказывается теоретическая значимость и практическая ценность исследования, достоверность его результатов. Ученый приводит многочисленные примеры апробации своей диссертационной работы, включающие серьезные доклады и интереснейшие публикации. Особо впечатляет та часть введения, которая озаглавлена как «степень научной разработанности проблемы» (С. 13-16). Она обнаруживает поистине титанический масштаб поднятого и изученного ученым материала: обширных трудов на иностранных языках, архивных и иных документов, мемуаров, иконографии.

Во введении дается подробный экскурс в историю образования Габсбургской империи и Праги как одного из крупнейших городов Европы той поры. И здесь, и в последующих трех главах, исследователь умело сочетает исторический, театроведческий и искусствоведческий подходы. Важным оказывается и то, что в результате объединения Чешских земель, Австрийских герцогств и Венгрии в первой половине XVI века образовалась обширная Габсбургская империя, которая приняла на себя миссию защиты Европы от турок, и то, что она оказалась «плодотворной средой для развития культуры всех без исключения входивших в нее народов» (С. 3). Показано как оформление придворных празднеств становилось частью имперской пропаганды, подробно изложено ее содержание (С. 24--28).

Исследователь убедителен в главном своем тезисе: «Габсбургский придворный театр, преломляя традицию итальянской сцены, не был по отношению к ней вторичен, напротив, он стал одним из ее важных центров и наравне с театральными центрами самой Италии участвовал в процессах развития и формирования структуры сцены, декорационных техник, художественных приемов» (С. 3).

Автором рассматривается придворный театр, его периодизация связывается со сменой императоров, особенностями их личности и эстетическими пристрастиями. На первый взгляд, слишком «прямой» ход в тексте диссертации выглядит убедительно.

**В первой главе «Леонардовская традиция в сценографии театрализованного праздника в Праге в феврале 1570 года»**, хронологические рамки которой 1526--1612 гг., анализируются исторические и художественные события времен правления трех императоров: Фердинанда I, Максимилиана II и Рудольфа II, являвшихся, с точки зрения автора, «незаурядными личностями» (С. 7). Автор утверждает, что «двор австрийских

Габсбургов был в тот период одним из интеллектуальных центров Европы, а в правление Рудольфа II достиг настоящего расцвета» (С. 23).

Ключевой художественной фигурой первой главы становится Джузеппе Арчимбольдо. Страницы, посвященные «габсбургскому Леонардо» - одни из самых привлекательных и насыщенных информацией. Деятельность Арчимбольдо представлена в русле ренессансной традиции и связана с понятием «человека универсального». Помимо создания портретов и других живописных произведений (например, крайне популярных в то время натуральных зарисовок растительного и животного мира), мастер занимался организации праздников, комплектованием коллекции герцогской кунсткамеры и литературной деятельностью. А также был придворным инженером. Среди технических проектов Арчимбольдо: остроумный метод шифровки текста, способ пересечения рек без моста или корабля, гидравлическая машина, цветовой клавикорд, «перспективная люшня».

Арчимбольдо называли «мастером празднеств». Такое название должности, не было случайностью. Т.Г. Шовская убедительно показывает, что главные зрелища этого времени -- театрализованные праздники, проходившие в пространстве города или на специально обустроенных площадках за городскими стенами. Функция художника ограничена оформлением шествий, созданием временных сооружений для украшения города, декорированием повозок и саней, созданием костюмов для всех участников.

Этот период, характерный для всех придворных театров Европы, рассмотрен Т.Г. Шовской тщательно и подробно. В этом ученому помогает содержание одной из четырех папок с эскизами Арчимбольдо, сохранившейся в кабинете рисунков и гравюр галереи Уффици. Отталкиваясь от эскизов и выявленных ею литературных источников, исследователь реконструирует празднество по случаю обручения эрцгерцогини Анны с Филиппом II Испанским в Праге, состоявшееся в 1570 году. Театральные машины для него и сопровождавшего его турнира впервые сопоставляются с эскизами Леонардо да Винчи к постановке «Орфея» Анжело Полициано в Милане. Преемственность по отношению к разработкам Леонардо да Винчи Шовская видит в синтезе художественной и инженерной мысли. Важным выводом становится заключение автора о демаркационной линии между ранней работой Леонардо и более поздней Арчимбольдо: «...в разработке Арчимбольдо, чье творчество относится уже к маньеризму, торжественный и парадный характер, присущий праздникам Ренессанса, приобретает развлекательные и откровенно мистификаторские черты, возникают гротескные и причудливые сюжетные линии и персонажи, вычурные костюмы» (С. 55). Автор исследования фиксирует в работе Арчимбольдо приметы позднего барокко. А отсутствие преемственности в дальнейшей пражской зрелищной культуре объясняет тем, что: «Театральная машина Арчимбольдо была разработана для действия на площади, поэтому обладала набором соответствующих качеств: была рассчитана на круговой обзор, могла двигаться, служила актерам одновременно подмостками и кулисами, предоставляя им возможность скрыться в ее недрах или появиться оттуда, а также совмещала в себе функции установки для специальных эффектов. При возникновении театрального пространства – не приспособленного, а специально созданного – эти качества в соединении с объемной формой оказались ненужными, и магистральная линия дальнейших разработок в сценографии пошла по иному пути, не продолжая направления, заданного театральной машиной Арчимбольдо» (С. 54).

При том, что Т.Г. Шовская в этой главе упоминает о близком по времени праздновании свадьбы (Иоганна Вильгельма фон Юлих-Клеве-Берг) в Дюссельдорфе в

1585 году, ресурс сопоставления деятельности Арчимбольдо с работами других художников, оформлявших праздничные шествия и представления в Европе, видится не полностью исчерпанным.

**Во второй главе «Сценография балета *Phasma Dionysiacum* – самый ранний пример сцены итальянского типа за пределами Италии»** показано как «костюмированные шествия постепенно отступают на второй план и перестают быть основным явлением придворной театральной культуры, уступая место новым, возникшим в Италии формам» (С. 56). Эта мысль подтверждается изучением театральных постановок, главными жанрами которых являются в этот период итальянская музыкальная комедия и придворный балет.

Следующий этап формирования нового понимания сценического пространства включает правление Матиаса, Фердинанда II и Фердинанда III (1612-1657). Не оставившие заметного следа в европейской истории, отличавшиеся отсутствием веротерпимости императоры, тем не менее никак не препятствовали стремительно развивающемуся художественному процессу, который не смогла остановить даже разрушительная Тридцатилетняя война (1618-1648). Конечно, представления при дворе стали даваться реже. Но именно в этот период, как пишет Т.Г. Шовская, «итальянские авторы повсеместно занимают при дворе Габсбургов прочные позиции, превращая придворный театр в один из центров итальянской сцены. И если на предыдущем этапе театрализованные зрелища создавались ярким итальянским художником-одиночкой, то теперь итальянское влияние на придворную культуру стало системным» (С. 8)

Для балета «*Phasma Dionysiacum*» был построен временный театр с перспективными декорациями и машинерией, что ознаменовало рождение барочного типа сцены при дворе австрийских Габсбургов. Автор акцентирует внимание на этапности этого события для истории театра – за пределами Италии это произошло впервые. Вывод Шовской, что «габсбургский придворный театр, испытывая сильное влияние итальянской сцены, сам активно участвовал в формировании новых принципов организации театрального пространства» (С. 58), выглядит убедительно.

К достоинствам второй главы диссертационного исследования относятся предпринятые автором атрибуции ряда изобразительных материалов. А также сравнительный анализ созданного для балета «*Phasma Dionysiacum*» пространства с театральными пространствами Флоренции при дворе Медичи, Олимпийским театром в г. Виченце и другими. Не кажется произвольным и упоминание Алиотти, создателя Театра Фарнезе в Парме.

Указывая на тот факт, что Театр Фарнезе к моменту пражского представления еще не был окончен, Шовская делает вывод, что во временном театре *Phasma Dionysiacum* можно видеть важный этап «процесса формирования нового устройства сцены, вскоре повсеместно распространившегося в европейском театре» (С. 94).

**Третья глава «Новации Джузенне Галли-Бибиены в сценографии коронационной оперы *Costanza e Fortezza*».**

Третий и заключительный этап (1658--1740) относится к правлению Леопольда I, Иосифа I и Карла VI и характеризуется расцветом оперного жанра. Все три императора, по словам исследователя, были одарены музыкально, сочиняли неплохую музыку и щедро финансировали придворный театр, который в эти годы расцветает и пышно оформляется.

Оперные премьеры становятся значительными событиями, позволяющими говорить о формировании «императорского стиля».

В начале третьей главы исследователь рассматривает знаменитый спектакль европейского сценического барокко «Золотое яблоко», длившийся восемь часов в течение двух дней. Для этого спектакля художник Лудовико Оттавио Бурначини в отличие от Дж. Галли-Бибиены спроектировал и построил новый театр, получивший название «На Кортине».

Хочется обратить внимание на остроумное наблюдение автора, утверждающего, что «временные театры обладают способностью выявлять актуальные и новаторские идеи по организации театрального пространства» (С. 101).

**В Заключении** подводятся итоги исследования, резюмируются главные его выводы.

Итак, объектами исследования в диссертационной работе Т.Г. Шовской поочередно становятся три театральных представления, каждое из которых, по ее словам, «маркирует важные стадии развития сценографии» (С. 9).

Повторимся: это театрализованный турнир, имевший место быть 26 февраля 1570 года в Праге на Староместской площади. Затем: балет *Phasma Dionysiacum Pragense* («Пражский дух Диониса»), состоявшийся на масленичной неделе в Пражском Граде 5 февраля 1617 года, когда впервые в одном из залов королевского дворца был выстроен временный театр и сцена с перспективными декорациями. И, наконец, премьера оперы *Costanza e Fortezza* («Постоянство и сила»), сыгранная в специально возведенном театре около Пражского Града 28 августа 1723 года.

Реконструкция двух первых осуществлена Т.Г. Шовской на основе первоисточников, центральное место среди которых занимают свидетельства современников и частично иконографический материал. При воссоздании третьего спектакля исследователь использует уникальный материал – серию гравюр, созданных по рисункам архитектора и сценографа постановки Джузеппе Галли-Бибиена.

Вывод ученого таков: постановки *Phasma Dionysiacum* и *Costanza e Fortezza* воплотили переходные этапы стилистических направлений театрально-декорационного искусства: *Phasma Dionysiacum* – от ренессансного к барочному, *Costanza e Fortezza* – от барочного к классицистическому.

Бесспорно, теоретическая значимость данного исследования заключается в расширении наших знаний о театре периода позднего Ренессанса и барокко, о путях влияния итальянской школы на общеевропейский театр и его сценические пространства.

Труднее с доказательством того факта, что придворный театр австрийских Габсбурговсам оказал влияние на процессы развития европейского театрально-декорационного искусства. Недостаточное количество примеров из европейской театральной практики XVIII века делает этот тезис недостаточно убедительным. В диссертационном исследовании Т.Г. Шовской мне не хватает европейского контекста. Думается ближе к XVIII веку, в третьей главе, был бы уместен разговор о квадратурной живописи, крайне популярной в Европе того времени, деятельности болонских квадратуристов и их последователей. А также сопоставления с театральным творчеством иных членов знаменитых художественных династий Бибиен, Галлиари и других. Ведь Джузеппе Галли-Бибиена – представитель одного из четырех поколений этой семьи.

Это расширение дало бы мощный толчок в сторону более глубокого искусствоведческого постижения вопроса. Здесь, с моей точки зрения, очевидные перспективы для развития темы в будущих трудах того же автора.

Работа базируется на обширном документальном материале разнообразие которого – одна из заслуг исследователя, использующего метод исторической реконструкции спектакля, опубликованный в 1914 году историком немецкого театра Максом Германом в его труде «Исследования по истории немецкого театра Средних веков и Возрождения».

Достоинством работы является широкая теоретическая база, заявленная автором еще во введении. Наряду с методом исторической реконструкции Т.Г. Шовская пользуется сравнительным анализом, а также более поздним научным инструментарием: атомистической теорией Вильгельма Дильтея и иконологической Эрвина Панофски. Многообразие научных подходов делает работу содержательной и теоретически значимой.

Следует признать, что автор успешно справился с поставленными перед собой задачами. Она сумела понять и передать творческий метод художников, подробно и внимательно рассмотрела все элементы их решений: пространственную организацию сцены, освещение, машинерию, сценические эффекты.

Т.Г. Шовская выявила и описала характерные типы зрелищ для каждого из трех этапов развития габсбургского придворного театра,

Четко и ясно представила на страницах своего труда эволюцию «сценографических решений от объемных театральных конструкций к формированию сцены-коробки и дальнейшему развитию сценографических приемов» (С. 17)

При том, что мой слух по-прежнему отторгает использование слова «сценография» применительно к до аппиевским и до крэгговским временам, вынуждена признать, что с легкой руки В.И. Березкина этот термин стал синонимом «театрально-декорационного искусства» и используется повсеместно, в самых серьезных научных исследованиях.

Фрагмент введения, касающийся терминологии (С. 9-10), представляется мне с этой точки зрения наиболее уязвимым. Удачно избежав слова «сценография» в заглавии темы исследования, ученый не всегда находит ему замену в дальнейшем. А приводимое Т.Г. Шовской объяснение В.И. Березкина не представляется точным. Это «искусство оформления театрального и театрализованного события», под которым «подразумевается весь синтетический набор средств, участвующих в создании художественного образа: живописные и объемные декорации, конструкции и машинерия, костюмы, световое оформление», из этого следует, что термином «сценография» обозначаются все постановочные практики, в том числе и для площадных зрелищ» (Березкин В.И. Искусство сценографии мирового театра. От истоков до середины XX века. М.: Издательство ЛКИ, 2011. С.10-11).

Приемлемое для определенного периода развития театрального пространства определение не может являться исчерпывающим. Со времен Г. Крэга мы знаем, что театральное пространство не является исключительно «местом театрального или театрализованного действия», оно – материал, которым оперирует художник. Более точным видится определение Патриса Пави, приводимое Т.Г. Шовской: «среда развертывания театральной игры», но и оно не «покрывает» потенциальных возможностей театрального пространства, как материала, с которым работает художник.

Все сказанное не умаляет ценности и высочайшего качества исследования, сделанных в нем открытий, оригинальной концепции, впервые введенных в научный обиход фактов и явлений, выявленных архивных и изобразительных материалов, сделанных атрибуций, искусствоведческого и театроведческого анализа эскизов декораций и костюмов. Работа абсолютно самостоятельна.

По теме диссертации опубликовано необходимое количество статей в изданиях, входящих в список рецензируемых научных журналов, утвержденных ВАК РФ. Содержание работы достаточно полно отражено в указанных публикациях и в автореферате.

Диссертация отвечает требованиям пп. 9–14 «Положения о присуждении ученых степеней», утвержденного постановлением Правительства Российской Федерации от 24 сентября 2013 г. № 842 «О порядке присуждения ученых степеней», предъявляемых к диссертациям на соискание ученой степени кандидата наук, а ее автор Шовская Татьяна Григорьевна заслуживает присуждения ей ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.01 – театральное искусство.

Отзыв ведущей организации подготовлен кандидатом искусствоведения, доцентом, старшим научным сотрудником сектора театра Овэс Любовью Соломоновной. Диссертация, автореферат и настоящий отзыв обсуждены и одобрены на заседании сектора театра 18 сентября 2019 г. (протокол № 7 от 18.09.2019 г.).

Заведующий сектором театра  
кандидат искусствоведения

*В. Миронова*

Миронова Валентина Михайловна

Старший научный сотрудник сектора театра,  
кандидат искусствоведения, доцент

*Овэс*

Овэс Любовь Соломоновна



Подпись: *Мироновой В.елл*

ЗАВЕРЯЮ

Ведущий специалист  
по кадровой работе: *Трапезникова М.Е.*



Подпись: *Овэс Л.С.*

ЗАВЕРЯЮ

Ведущий специалист  
по кадровой работе: *Трапезникова М.Е.*

Федеральное государственное бюджетное научно-исследовательское учреждение  
«Российский институт истории искусств»  
190000 Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., 5  
Тел.: (812) 314-41-36  
E-mail: spb@artcenter.ru  
Сайт: artcenter.ru

04.10.2019