

Архитектура барочного театра как эстетическая машина

В статье показано, каким образом архитектура барочных оперных театров предопределяла выбор жанров и стилей спектаклей, ставившихся на их сценах. В качестве полярных примеров взяты два театра, погибшие во 2-й половине XIX века: парижский Зал машин, построенный по заказу кардинала Мазарини, и римский театр Тординона, возникший по прихоти Кристины Шведской. Первый был встроен в королевский дворец, второй — в здание бывшей городской тюрьмы. В заключение автор выстраивает гипотетическую модель проектирования венецианского оперного театра Санти Джованни э Паоло — первого рангового театра с ложами, послужившего прототипом Тординоны.

Ключевые слова: барокко, оперный театр, архитектура, сценография, Зал машин, театр Тординона, Людовик XIV, Мазарини, Вигарани, Мольер, Люлли, Кавалли.

Девятнадцатого января 1671 года посол герцога Савойского при дворе Людовика XIV писал в Турин:

Позавчера нас пригласили на представление, и это продолжалось пять часов; я признаюсь Вашему Высочеству, что никогда еще не видел здесь ни лучшего исполнения, ни более великолепного зрелища, невозможного в других местах по причине необходимого числа танцоров, которых здесь было семьдесят, танцевавших вместе в последней сцене. Поразительно также число скрипачей и прочих музыкантов, которых было более трех сотен, и все великолепно наряжены. Зал превосходен, специально построенный; театр вместительный, чудесно декорированный; машины и перемены декораций великолепны и хорошо сработали, Вигарани делает честь это сочетание; но в последней сцене есть вещь самая удивительная, какую только можно вообразить,

когда одновременно являются более трех сотен персонажей, подвешенных или на облаках, или в славе, и тут играют прекраснейшую в мире симфонию для скрипок, теорб, лютней, клавесинов, гобоев, флейт, труб и литавр¹.

Речь идет о «Психее» — трагедии-балете Люлли по либретто Мольера, Кино и Корнеля, поставленном в так называемом Зале машин дворца Тюильри. Человек, которого савойский посол хвалит за перемены декораций, — это Карло Вигарани, сценограф этого великолепного придворного спектакля.

Большинство присутствовавших разделяло восторг савойского посла. Успех «Психеи» в придворном театре был так велик, что вскоре было решено показать ее парижской публике у Мольера в Театре Пале-Рояль. Специально для «Психеи» в Театре Пале-Рояль срочно надстроили третий ярус². За два последних года жизни Мольера там успели дать восемьдесят два представления «Психеи». Парижские модницы стали одеваться à la Psyché в подражание нарядам Арманды Бежар, то есть мадам Мольер — исполнительницы главной роли. Успех представления как перед придворной, так и перед городской публикой — явление беспрецедентное. Обычно представления, которые нравились при дворе, не производили сильного впечатления на парижан — и наоборот³.

Любопытно, однако, что савойский посол ни словом не обмолвился о пении. Это заставляет нас отнестись с особым вниманием к тому обстоятельству, что и до, и после триумфа «Психеи» спектакли с вокальной музыкой ставили в Зале машин чрезвычайно редко — а ведь он был предназначен именно для этой цели.

Театр в северном крыле дворца Тюильри начали строить в 1659 году и рассчитывали открыть к свадьбе Людовика XIV и Марии Терезии Испанской. По заказу кардинала Мазарини проект разработал специально выписанный из Модены архитектор и театральный художник Гаспаре Вигарани — отец будущего сценографа «Психеи». Но строительство затянулось. Свадьбу сыграли в 1660 году, а Зал машин открыли лишь два года спустя, уже после смерти Мазарини.

¹ Боссан Ф. Людовик XIV, король-артист / Перевод с французского А. Булычевой. М., 2002. С.150.

² Премьера в Театре Пале-Рояль состоялась 24 июля 1671 года.

³ Пример первого рода: опера Кино и Люлли «Атис», которая удостоилась изображения на брюссельской шпалере. Противоположный пример: опера тех же авторов «Фаэтон» пользовалась у парижан такой популярностью, что ее называли «народной», но королю она не понравилась (Norman J. Opera // Snodin M., Llewellyn N. (eds.). Baroque. 1620–1800. Style in the Age of Magnificence, exh. cat. London, 2009. P. 157).

Зрительный зал этого величайшего в мире крытого театра был прямоугольным, длиной 30 метров, шириной 17, высотой 15 метров. Наклонный партер с его прямыми рядами был охвачен бельэтажем, высокие боковые ступени которого соединялись напротив сцены амфитеатром. Над амфитеатром, на оси симметрии, нависал просторный королевский балкон — прототип аналогичных лож в оперных театрах Вены и Неаполя. Импозантные колоннады несли еще два яруса. Отделка была мраморная, с обильной позолотой, потолок украшала роспись Ноэля Куапеля по эскизам Шарля Лебрена. Кто-то из современников насчитал в зале восемь тысяч мест, самые осторожные называли «всего» четыре тысячи.

Под обширнейшим из когда-либо построенных сценических пространств — 45 метров в длину при ширине 22 метра и высоте до колосников 13 метров — находился подвал пятиметровой глубины, оснащенный наисовременнейшими машинами, благодаря которым декорации менялись в мгновение ока, а чудовища и сотни прочих действующих лиц могли внезапно возникать из-под сцены, возноситься в небеса и так же неожиданно проваливаться в тартарары. Благодаря этой технике театр Тюильри и стали называть Залом машин.

Сценический портал с деликатно скругленными наверху углами, фланкированный парами коринфских колонн, был украшен короной и картушем с королевскими лилиями и увенчан изящным треугольным фронтоном с возлежащими по сторонам красиво задрапированными женскими фигурами. Вот это-то изысканное обрамление сцены, созданное Вигарани Старшим для его собственных чудесных декораций, и оказалось причиной разочарования для каждого, кто полагал, что опера существует не только для глаз, но и для ушей. Портал этот имел всего лишь десять метров в ширину и девять с половиной в высоту (для сравнения: портал в Театре Фарнезе в Парме был размером двенадцать на двенадцать, а в неаполитанском Сан Карло — семнадцать на семнадцать метров). Причиной столь странного решения было желание во что бы то ни стало вписать театр в композицию дворца Тюильри, никоим образом не нарушая симметрию его корпусов⁴. Главное — красота дворца, а не технические параметры дворцового театра. Театр, как вы заметили, получился узким и длинным. Ситуация еще была усугублена необходимостью устроить коридор вокруг зрительного зала и стремлением придать сценическому порталу приличествующую королевской сцене торжественность, фланкировав его колоннами.

⁴ По проекту Луи Лево, разработанному в 1664 году, театр был скрыт за фасадом, объединявшим корпус дворца Тюильри, построенные в разное время.

О последствиях такого архитектурного решения можно судить по премьере «Влюбленного Геракла» Франческо Кавалли, которой отметили открытие Зала машин 7 февраля 1662 года. Как ни старался Кавалли приоровить свою оперу к французскому вкусу (например, кастратам были отданы только гротескные роли), парижский бомонд нашел ее скучной. Если что и понравилось публике в этом спектакле, так это декорации Вигарани и балеты, которые Люлли вставил в оперу. Ведь в них участвовал сам Людовик XIV.

Причиной этого (отнюдь не первого) провала итальянской оперы в Париже были не только антимазариниевские настроения и пресыщенность всем итальянским. Уж так был устроен Зал машин, что смотреть в нем было интереснее, чем слушать. Мало того что голоса певцов терялись в необъятном чреве сцены, так еще из-за несоразмерно маленького портала большая часть зала оказывалась в «звуковой тени». Но даже если бы пропорция сценической коробки и портала была более удачной, то насладиться пением оказалось бы невозможно из-за непомерной величины зала, из-за колоннад, дробивших звук, и из-за прямых углов, ломавших и отражавших звуковые волны. Конечно, французские противники Кавалли именно на него свалили вину за неудачу «Влюбленного Геракла» и добились его изгнания из Парижа. Но даже если бы в Париже не появилось тотчас анонимное сочинение, в котором архитектура и технические характеристики Зала машин подверглись разгромной критике (текст этот приписывают Торелли — гению сценографии, которого Вигарани Старший вытеснил с французской сцены)⁵, то все равно у французских патриотов, очевидно, не возникло бы желание ставить свои оперы в Зале машин, ибо их ждал бы такой же провал, какой постиг оперу Кавалли, если не еще более громкий. Во всяком случае, в течение девяти лет, вплоть до постановки «Психеи», грандиознейший, прекрасно оборудованный сценической техникой театр ни разу не использовался по назначению.

Своей кратковременной реанимацией в 1671 году Зал машин был обязан обстоятельству визуальной, а не аудиальной природы. Среди декораций, написанных Вигарани для «Влюбленного Геракла», там пылилось восхитившее публику изображение Аида. Людовик XIV, очень кстати вспомнив об этом накануне карнавала 1671 года, провел конкурс идей, чтобы заказать эффектную «пьесу с машинами», в которой можно было бы полюбоваться Аидом Вигарани. Надлежало выбрать такой сюжет, в котором хотя бы один акт происходил в преисподней. Сюжетам

⁵ *Lawrenson T.E. The French Stage and Playhouse in the XVIIth Century: A Study in the Advent of the Italian Order. New York, 1986. P.248.*

с Орфеем и Прозерпиной, выдвинутым Расином и Кино, король предпочел историю Психеи, предложенную Мольером и поддержанную Корнелем, — возможно, потому, что эта история рождала у Людовика воспоминания о том, как он, восемнадцатилетний, танцевал вместе с мадам де Монтеспан в балете «Психея, или Могущество Амура».

В 1678 году трагедию-балет «Психея» переделали в оперу, сохранив музыку 1671 года вместе со «словами для песен» Кино и заменив декламацию речитативом⁶. Однако поставили эту оперу не в Зале машин, а на сцене Королевской академии музыки, то есть в Театре Пале-Рояль, который парижане в то время называли уже просто Оперой.

Поскольку после выступления в «Блистательных любовниках» в 1670 году король более не решался отождествлять свой идеальный образ с танцующим Аполлоном и новой его страстью стала «трагедия на музыке», то есть опера как таковая, которую дружно полюбили и подданные его величества, то великолепный Зал машин оказался таким же пустым, как и изумительный зал пармского Театра Фарнезе, тоже убитый оперой, для которой он оказался совершенно непригоден.

Зал машин ненадолго возродился еще дважды, в 1738–1743 и 1754–1758 годах, и если бы мы ровно ничего не знали о подлинной причине этих его воскрешений из мерзости запустения, то мы могли бы чисто логически заключить, что его сцена и портал навели кого-то на идею создания совершенно нового жанра — а именно такого, в котором отсутствовал бы человеческий голос. И мы угадали бы, ибо в эти годы Жан-Никола Сервандони, уже прославившийся роскошными оперными постановками в Театре Пале-Рояль, придумал для Зала машин и поставил там немые спектакли «Пандора» и «Зачарованный лес», в которых объединил пантомиму в английском вкусе с ошеломляющими эффектами машинерии и, таким образом, превратил сценографию в самодостаточное искусство. Вальтер Беньямин увидит в этих опытах Сервандони один из истоков модернистской эстетики наряду с фланерством и кинематографом⁷.

Итак, в парижской музыкально-театральной жизни эпохи Людовика XIV и Людовика XV Зал машин сработал как эстетическое устройство, которое можно назвать «жанровым индуктором».

⁶ Замена декламации речитативом потребовала сокращения текста и некоторого изменения метрики. Эту работу проделал Тома Корнель (брат Пьера) с помощью своего племянника Бернара де Фонтенеля.

⁷ *Olivier M. Jean-Nicolas Servandoni's Spectacles of Nature and Technology // University of Nebraska Press. French Forum. Vol. 30. No. 2. Spring 2005. P. 32.*

* * *

Ну а теперь посмотрим, не было ли у Зала машин и вообще у барочных театральных зданий, рассматриваемых мною сейчас в качестве эстетических машин, наряду со свойством «жанровой индукции» способности индуцировать стиль.

Нет сомнений, что в эпоху барокко сцена парижского Зала машин была лучшим в мире местом для зримых воплощений олимпийских богов. Но совершенно невероятно, чтобы самый прекрасный из них, Аполлон, появился бы в этом величественном, чопорном зале так, как это произошло спустя несколько месяцев после парижского триумфа «Психеи» в другом театре, а именно в римской Тординоне.

В тот вечер в Тординоне шел «Язон» Франческо Кавалли — самая популярная итальянская опера XVII века. Как положено, в прологе на небе появляется Аполлон на колеснице, и — о ужас! — колесница с грохотом падает на пол, увлекая за собой всю облачную махину. Откуда ни возьмись возникают фигуры Музыки, Поэзии и Живописи. Созерцая груды обломков, они, не стесняясь в выражениях, клянут архитектора, ошибившегося в расчетах. Далеко не сразу он появляется, недоумевая: «Что за крики, что за стоны разносят мои друзья-ветры?» — «Да ты только взгляни на перспективу!» — кричит Живопись. «Посмотри на колесницу Солнца!» — кричит Поэзия. «А театр! Спектакль из-за тебя провален!» — негодует Музыка. «Ну до чего же вы глупы, раз подавай вам только красивую видимость. Да она мановения пальца не стоит!» — как ни в чем не бывало отвечает зодчий — и в этот самый момент груды на сцене начинают как бы сама собой преобразаться в облака и колесницу. «У меня тут всё в порядке. Эй, там, за работу!» Еще несколько мгновений — и колесница продолжает путь среди облаков. И тогда Музыка, Поэзия и Живопись поют дифирамб архитектору: «Что за восхитительные трюки! Твое искусство выручает нас на грани краха». А дальше всё идет согласно либретто Чиконьини⁸.

Если бы старик Кавалли присутствовал на этом спектакле (увы, в последние годы он жил в Венеции), то он мог бы увидеть в аварии Аполлона едкую пародию на хваленую инженерию парижского Зала машин, на подчиненность французской живописи, поэзии и музыки архитектуре и на солярную манию французского короля. Надо думать, прославленный

⁸ *Pinto J. A. Nicola Michetti and Ephemeral Design in Eighteenth-Century Rome // Memoirs of the American Academy in Rome. Vol. 35. 1980. P. 301.*

композитор, натерпевшийся от парижских патриотов в 1662 году при открытии Зала машин, был бы доволен.

* * *

Тординона была первым в Риме ранговым театром с ярусами, разделенными глухими перегородками на ложи. Шесть ярусов, содержащих по двадцати одной ложе, были изогнуты буквой U, повторяя план венецианского театра Санти Джованни э Паоло, который незадолго до того был превращен Карло Фонтаной в первый классический образец рангового театра с ложами⁹. Хотя Тординона, созданная по инициативе Кристины Шведской, была любимым детищем королевы, в зале не было специальной королевской ложи. Но вовсе не потому, что Кристина отреклась от шведского престола. Она, как известно, никогда не отрекалась от своего происхождения и воспринимала как должное воздаваемые ей королевские почести. Дело в том, что Тординона была не придворным, а коммерческим заведением и приносила доход по венецианской схеме — от платы частных лиц за абонирование лож. Кристина как частное лицо подписалась на пять центральных лож, которые были связаны между собой тайным ходом. Ложа самой Кристины выделялась только изображением короны¹⁰.

Мрачная громада Тординоны высилась на берегу Тибра, наискосок от замка Святого Ангела. Набережная там появилась только в 1888 году, когда театр уже снесли. Обращенная к реке северная стена уходила прямо в воду. Мало сказать, что внешний вид Тординоны был мрачен — он был устрашающе безобразен. Здание, которое Карло Фонтана переделал в театр, незадолго до этого было тюрьмой, и репутация у этого места была прескверная. Ни Кристина, ни архитектор, которому она доверила переделку тюрьмы под театр, не сочли нужным придать зданию привлекательность, словно предвидя, что вскоре Тординоне, в силу запрета Иннокентия XI на театральные представления в Риме, суждено будет надолго превратиться в зернохранилище.

Бенедетто Одескальки до избрания папой и принятия имени Иннокентия XI обожал представления в этом театре. Его чуть ли не каждый вечер

⁹ В венецианском прототипе ярусов было пять (*Forsyth M. Buildings for Music. The Architect, the Musician, and the Listener from the Seventeenth Century to the Present Day. 1985. P. 78*).

¹⁰ *Ranum O. Christina, music and theater. URL: http://ranumspanat.com/dalibert_christina_music.htm (дата обращения: 19.05.2013).*

видели рядом с Кристиной в ее ложе. Взойдя на папский престол и решив покончить со всеми публичными театрами католической столицы, он не сделал исключения для любимого театра. Кажется, из-за ссоры с королевой. Официальной же причиной закрытия Тординоны в 1676 году было то, что спектакли начинались, когда в Риме заканчивалась всякая работа, и партер Тординоны наполнялся до отказа плебсом, так что папа опасался, как бы дамы, являвшиеся театр в декольтированных платьях, не оказали скверного влияния на нравственность римского народа.

В наше время затею королевы Кристины назвали бы «лофт-проектом». Всё здесь было не по-римски и не по-парижски, а по-венециански: бойко, беспардонно, как в карнавальном балагане.

Возможен ли был на сцене парижского Зала машин *tour de force*, продемонстрированный постановщиками «Язона» в римском театре Тординона,— это вопрос риторический. Технически это было возможно, стилистически же невозможно никоим образом. Я клоню к тривиальному выводу: театральное здание — это эстетическая машина, которая благодаря собственным свойствам индуцирует не только жанровые, но и стилистически определенные модусы разыгрываемых на сцене представлений.

* * *

Что первым ранговым театром был венецианский Сан-Кассьяно, открытый в 1637 году,— это общеизвестно. Но как могла возникнуть мысль о таком театре? Мне кажется, что в Венеции модель театра такого типа можно было вывести чисто логически, без гениальных озарений. Во всяком случае, такая гипотеза — вполне в свойственном венецианской ментальности аристотелианском, а не платоническом духе.

Представьте себе, что я богатый и предприимчивый венецианский патриций, родившийся около 1600 года, и вижу, что граждане моего города питают необыкновенное пристрастие к разного рода зрелищам. В любую погоду они готовы, если позволяют дела, с утра до ночи глазеть на представления, которые устраивают под открытым небом акробаты, гимнасты, дрессировщики зверей и птиц, заклинатели змей, канатоходцы, фокусники, кукловоды и прочий ловкий народ. Наибольшее же восхищение вызывают артисты и музыканты, особенно когда они выступают вместе. В какой-то момент мне приходит в голову, что вместительное общедоступное музыкально-зрелищное заведение могло бы быть весьма прибыльным предприятием. Денег у меня достаточно, чтобы купить участок, нанять архитектора и строителей, перестроить старое здание

или возвести театр с нуля, найти мастеров-декораторов, а потом сдать предприятие в аренду толковому импресарио. Каким должно быть это заведение, чтобы принести мне не только прибыль, но и уважение благодарных сограждан?

Первое требование — оптимальное размещение театра. Чем плотнее населены окружающие кварталы, чем ближе театр к основным трассам движения людей, тем лучше. В этом отношении нет ничего хуже театра Фарнезе в Парме. Забудем аристократический обычай — ставить театр непременно при дворце, даже если этот дворец стоит на низком унылом берегу мелководной мутной речки напротив скучного пыльного парка, в котором нет ни души. Уже за то, что зритель добрался до такого замечательного места, не брать с него деньги, а платить ему надо, либо давать спектакль бесплатно. В Театре Фарнезе так и поступают: публика званая, приезжают в каретах, смотрят турнир даром и разъезжаются по своим дворцам. Итак, вставляем театр в плотно застроенные кварталы, на оживленной улице, вплотную к окружающим зданиям.

Второе требование — оптимальная компактность. Земля у нас в Венеции на вес золота, поэтому, чем меньше места займет театр, тем лучше. Отсюда вывод: зрительные места множим стремлением ввысь, а не вширь. Вместо прекрасного ступенчатого амфитеатра Театра Фарнезе наращиваем отвесно поднимающиеся ярусы, как палубы линейного корабля. Охваченный ярусами партер тоже отдаем публике. Высота планшета сцены — около метра, чтобы даже из партера каждый видел актеров.

Третье требование — оптимальное количество ярусов. Может ли быть в театре четырнадцать ярусов, как ступеней амфитеатра в Театре Фарнезе? Пусть среди моих сограждан найдутся спортсмены, для которых пройти по лестницам двести ступеней, чтобы потом смотреть на сцену с высоты тридцати метров, будет большим удовольствием. Но много ли найдется таких экстравагантных театралов? Допустим, однако, что тренированным трудность в радость. В награду они услышат на верхнем ярусе разве что пение *fortissimo*. Но с боковых мест вид на сцену будет, как на палубу из дозорной корзины адмиральского флагмана. От фигур актеров останутся только крохотные головы, плечи и иногда вытянутые руки. Декорацию же лучше и вовсе не видеть под таким углом. Ну а те, кто успеет занять середину верхнего яруса, окажутся еще дальше от сцены. У актеров появились бы лица, торсы и ноги, но, каковы эти лица, без подзорной трубы не разглядишь, а слышно их будет хуже, чем с боковых мест. Ясно, что публика не станет платить не только за четырнадцатый ярус, но и за тринадцатый, двенадцатый и даже за десятый. Конечно, большая

вместимость — это хорошо, но гнаться только за ней значит выбросить на ветер немалую часть денег.

Четвертое требование: надо позаимствовать изобретенный Алеотти в Парме портал сцены, но найти при этом оптимальное отношение его высоты к высоте зрительного зала. Если высота четырнадцатиярусного зала составит тридцать с лишним метров, то каков должен быть портал? Даже если вы, заботясь об акустическом совершенстве зала, сделаете портал таким большим, как в пармском Театре Фарнезе, высотой в двенадцать метров, то над ним нависнет высоченная глухая стена. Какая-то ее часть скроет устройства для опускания и подъема занавеса и декораций. Но для публики это не утешение: смотреть с тридцатиметровой высоты на сцену даже с таким высоким порталом — всё равно что заглядывать, не нагибаясь, под табуретку. Значит, и в этом отношении четырнадцать ярусов — чересчур много. Сколько же их должно быть? Положим, шесть — между числом граций и числом муз. Тогда, чтобы забраться на верхний ярус, надо преодолеть не двести, а «всего лишь» восемьдесят ступеней. Для нормального человека это тоже трудно. Но пусть уж восемьдесят, если сверху можно будет видеть и слышать нечто вразумительное. Глаза верхних зрителей будут на высоте тринадцати, а не тридцати метров. С крайних боковых мест вид на сцену, по сути, не лучше, чем с тридцати, но слышимость будет отличная. Тем же, кто займет места посередине пятого-четвертого ярусов, не говоря о третьем-втором, актеры будут и видны, и слышны неплохо. Высоту потолка в зале можно взять метров в пятнадцать. Тогда над порталом хватит места для сценической механики. Прихожу к выводу, что каждый ярус выше пятого-шестого принесет публике такие неудобства, которые будут только снижать доходность предприятия.

Пятое требование — оптимальная ширина портала и партера. Я учту пристрастия сограждан, которых решил облагодетельствовать, и, конечно, не буду лишать их удовольствия, доставляемого танцевальными номерами. А танец требует места большего, чем вокал. Поэтому пусть ширина портала будет несколько больше высоты. Следовательно, ширина партера на стыке со сценой будет равна метрам пятнадцати. Если я хочу, чтобы за пределами игровой площадки помещалось всё необходимое для действия: кулисы, объемные декорации, места для актеров, ждущих выхода на сцену, осветительные устройства, но не было видно зрителям, то необходимо предусмотреть карманы. В моем случае это даст ширину сценической коробки под тридцать метров. Что касается глубины сцены, то сорок метров, как в пармском Театре Фарнезе, — слишком много,

а одиннадцать, как в римском театре семейства Барберини, недопустимо мало. Достаточно, чтобы глубина сцены составила двадцать метров.

Шестое требование: разумная глубина и форма партера. Выбирая оптимальный механизм получения прибыли, я остановлюсь на схеме абонирования лож на весь сезон: тогда ложи будут приносить мне доход, даже оставаясь пустыми. Но эта схема хорошо работает лишь в расчете на богатую публику, и достаточно высокие цены я смогу установить, только удовлетворяя ее стандартам комфорта. Значит, надо изогнуть ярусы так, чтобы внизу образовался вместительный партер, и тогда я убью сразу двух зайцев: богатые не будут против того, чтобы абонировать ложи вплоть до пятого яруса, а партер сможет принять тех, кому ложа на сезон не по карману, но кто так горячо любит театр, что готов выстоять весь спектакль в партере. Отсюда вывод: надо увеличивать партер. Но не стоит увлекаться этим слишком, потому что чрезмерная удаленность средних лож от сцены отнимет у меня самую богатую публику. Как известно, мимика различима с расстояния не более тридцати шагов, а жестикация певцов и тонкости танцевальных движений не более чем с сорока. Если актеры будут то и дело удаляться вглубь сцены, как того требует оперное действие, то расстояние от зрительных мест до края сцены не должно превышать тридцати метров. Что касается плана партера, то желательно, чтобы его контур, повторяемый линиями ярусов, не имел прямых линий и изломов. Ибо угловатая форма плана нехороша для акустики зала и, кроме того, ставит зрителей в резко неодинаковое положение. Оптимальна подково- или колоколообразная форма, обеспечивающая качество звука с коротким временем реверберации. Такое звучание, близкое к звуку на открытом воздухе, позволит отчетливо слышать тончайшие украшения блистательных барочных арий. Следует, наконец, облицевать зал тонкими деревянными панелями, чтобы очистить звучание от гулких тонов среднего и нижнего регистров и выявить бриллиантовые россыпи фиоритур и каждую согласную сухих речитативов¹¹. В итоге я получаю зал на две тысячи зрителей. Всё вместе взятое: сцена, партер, ярусы, лестницы, подсобные и служебные помещения — уложится в прямоугольник со сторонами метров тридцать на пятьдесят — вдвое меньше Театра Фарнезе и вдвое больше театра семейства Барберини.

Эти соображения приводят к типовой схеме венецианского ярусного театра. Возможно, именно так и рассуждали первые заказчики и строи-

¹¹ Forsyth M. Buildings for Music... P. 8, 13. Криволинейная конфигурация плана барочных оперных залов будет раскритикована адептами классицизма — особенно в появившемся в 1755 году «Очерке об опере» графа Франческо Альгаротти (*Norman J. Opera*. P. 325, n. 47).

тели этих театров. Если так, то ярусный театр привился в Венеции благодаря уникальному сочетанию ряда условий: венецианской жажде развлечений, венецианской предприимчивости и жажде наживы, дороговизне венецианской земли, венецианской озабоченности комфортом, венецианской идее сословного мира как гарантии политической стабильности республики. По отдельности такие условия существовали и продолжали существовать столетиями и в других городах Европы. Поэтому, хотя они и отставали от Венеции в деле строительства оперных театров, но выработанная венецианцами концепция оперного здания оказалась наилучшей и стала общераспространенной.

К 1671 году, когда римская Тординона распахнула двери и первые зрители, устремляясь в партер и занимая места в ложах, с изумлением оглядывали ее многоярусное нутро, в Венеции существовало уже пять общедоступных ранговых оперных театров. По количеству оперных зрительских мест на душу населения город в лагуне был далеко впереди всей Европы. Как вы думаете, сколько Мариинских театров (я имею в виду старую сцену) надо иметь сегодняшнему Санкт-Петербургу, чтобы сравняться по этому показателю с Венецией времен первого европейского вояжа московского царя Петра Алексеевича? Десять? Тридцать? Не угадали. Не менее ста двадцати!

Литература

1. *Боссан Ф.* Людовик XIV, король-артист / Перевод с французского А. Булычевой. М.: Аграф, 2002. 266 с.
2. *Forsyth M.* Buildings for Music. The Architect, the Musician, and the Listener from the Seventeenth Century to the Present Day. The MIT Press, 1985. 372 p.
3. *Lawrenson T.E.* The French Stage and Playhouse in the XVIIth Century: A Study in the Advent of the Italian Order. New York: AmS Press, 1986. 285 p.
4. *Norman J.* Opera // Snodin M., Llewellyn N. (eds.). Baroque. 1620–1800. Style in the Age of Magnificence, exh. cat. London, V&A Publishing, 2009. 372 p.
5. *Olivier M.* Jean-Nicolas Servandoni's Spectacles of Nature and Technology // University of Nebraska Press. French Forum. Vol. 30. No. 2. Spring 2005. P. 31–47.
6. *Pinto J.A.* Nicola Michetti and Ephemeral Design in Eighteenth-Century Rome // Memoirs of the American Academy in Rome, Vol. 35. Rome: Edizioni dell'Elefante; Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1980. P. 289–313; 315–322.
7. *Ranum O.* Christina, music and theater. URL: http://ranumspanat.com/dalibert_christina_music.htm (дата обращения: 19.05.2013).