Александр Степанов
Елена Ходорковская

Поведение публики в оперных театрах эпохи барокко

Обзор ряда письменных и иконографических источников дает представление о различных формах поведения публики в оперных театрах эпохи барокко. Это разнообразие обусловливалось, главным образом, сословным составом посетителей спектаклей и неписаными правилами приличия. Первый из этих факторов определялся предназначением театра (придворный, частный, общедоступный и т. д.), второй зависел от национального темперамента и допустимой степени свободы его проявления. Однако оперный театр и сам задавал «правила игры», влиявшие на формирование норм публичного поведения вообще и специфически-оперного декорума в частности.

Ключевые слова: *барочная опера, оперный театр, публика, Театр четырех фонтанов, театр Сан-Кассиано, Театро новиссимо, театр Пти-Бурбон, театр Пале-Рояль, театр Друри-Лейн, Театр Ее Величества (Оперный Дом), театр Ковент Гарден.*

В числе множества дошедших до нас источников об оперном театре эпохи барокко сохранились документы — как описания, так и иконографические материалы,— свидетельствующие об атмосфере, царившей в театральных залах. Несистематичные и неполные, они, тем не менее, заставляют задуматься о разнообразии поведения публики. Чем определялись особенности поведения зрителей? Учитывая недостаточный уровень разработанности проблемы, ответ на этот вопрос был бы преждевременным. Тем не менее, имеет смысл взглянуть на фрагменты этой огромной и еще не написанной картины, чтобы оценить ее богатый потенциал. Не предваряя оценку концептуальными соображениями, мы предлагаем совершить своего рода турне, руководствуясь простыми кри-

териями хронологии (от более ранних событий к более поздним) и географии (от Рима, столицы барокко, до Лондона, его периферии).

23 февраля 1632 года, в разгар карнавала, постановкой музыкальной драмы Стефано Ланди на либретто Джулио Роспильози «Святой Алексей» был открыт театр Барберини или, как называли его римляне, Театр четырех фонтанов (Teatro delle Quatro Fontane). Со сценическим представлением за внимание публики конкурировали присутствовавшие на спектакле члены семьи Барберини — ближайшие родственники папы Урбана VIII, — кардиналы и прелаты, а также высокопоставленные гости, которые восседали не в отдаленной от сцены части амфитеатра, на что была обречена элита в пармском театре Фарнезе, а в середине партера, на подиуме за невысоким барьером [1].

Никого бы не удивило, если бы столь назойливое присутствие демонстрировали светские князья и вельможи. Иное дело поведение персон, облеченных высоким духовным саном. Подобает ли им посещать театральные спектакли, а если это и допустимо, то должна ли их видеть остальная публика? Не следует ли им брать пример с кардинала Алессандро д'Оттавиано деи Медичи [2], смотревшего на сцену только из-за ширмы? Кардиналы Франческо и Антонио Барберини создали прецедент откровенной заинтересованности в том, чтобы публика непременно их видела [3]. Столь смелое поведение было продиктовано политическими соображениями, определяющими отношение кардиналов к оперным спектаклям. Демонстративное личное присутствие в зале считал особенно важным для себя Франческо, ведавший при Урбане VIII иностранными делами.

Любопытство многих зрителей было приковано к сидевшему рядом с кардиналом Франческо иностранцу, ради которого, собственно, и показывали «Святого Алексея», — канцлеру Священной Римской империи Хансу Ульриху фон Эггенбергу. За Альпами уже четырнадцатый год длилась война. После того как в нее вмешался король Густав II Адольф Шведский, дела католиков пошли из рук вон плохо. Протестанты берут Лейпциг, Прагу, Вюрцбург, Майнц, Франкфурт. Распевающие псалмы

---

[1] Вирджиния Кристи Лэймот обратила внимание на то, что по такому же принципу Бернини построил композицию «Экстаз св. Терезы» в капелле Корнаро римской церкви Санта Мариа делла Виттория: внимание посетителей капеллы раздваивается между изображением экстаза святой и портретами членов семьи кардинала Федерико Корнаро (*Lamothe V. Ch.* The Theater of Piety: Sacred Operas for the Barberini Family (Rome, 1632–1643). Chapel Hill, 2009. P. 93).

[2] В последний год жизни (1605) — папа Лев XI.

[3] *Lamothe V. Ch.* The Theater of Piety. P. 99–103.

кавалеристы Густава готовятся к броску на Вену. Император Фердинанд II в отчаянии посылает фон Эггенберга к Урбану VIII просить помощи. Между делом высокого гостя приглашают на оперу, которая в вероисповедном плане отнюдь не превозносит св. Алексия, обеспечившего себе вечное блаженство за счет счастья близких ему людей, зато служит отличной манифестацией политической позиции Святого престола: Урбан VIII остается таким же верным союзником императора в борьбе против еретиков-протестантов, каким был св. Алексей в борьбе против дьявольских искушений. Но это и Фердинанда II обязывает ни при каких условиях не искать компромисса с врагами католической Церкви [4]. Неизвестно, что именно обещал или советовал папа императору. Возможно, молебны во спасение католической веры в землях Империи. Как бы то ни было, не пройдет девяти месяцев — и, хотя шведы снова одержат победу в кровопролитной битве при Лютцене близ Лейпцига, обнаженное тело их короля будет найдено в груде мертвецов с пулей в голове и кинжалом в боку; еще одна пуля окажется в спине [5].

Можно предположить, что политическая и пропагандистская программа оперного представления «считывалась» искушенными в этих материях зрителями, к примеру, такими, как молодой французский дипломат Жан-Жак Бушар, недовольный маятникообразными колебаниями папской политики между императором и французским королем. Его, сидевшего в одной ложе со своим противником фон Эггенбергом, поразила, однако, не столько откровенность политического жеста, сколько атмосфера эротического возбуждения, царившего в зале. «Актеры, игравшие женщин, хористы, ангелы, — все были прекрасны, будь то мальчики или молодые кастраты папской капеллы, так что в зале слышались сдавленные вздохи восхищения и вожделения, переполнявшего этих павлинов, — писал он, имея в виду римских прелатов. — Ибо люди в пурпуре, чем они важнее, тем развязнее себя ведут. Кардиналы Сан Джорджо и Альдобрандини, выпятив губы и звучно причмокивая, зазывали в ложу безбородых актеров и целовали их» [6]. Легко понять Бушара, ставшего свидетелем такого беззастенчивого поведения на глазах у многочисленной публики, — однако легко понять и кардиналов: они-то ведь находились в своем собственном театре и вели себя, как им заблагорассудится!

Пятью годами позже, в 1637 году, в Венеции открылся театр Сан-Кассиано — первый в мире публичный оперный театр. Уже через 70 лет в го-

[4] Ibid. P. 30–34.
[5] *Дэвис Н.* История Европы. М., 2005. С. 414.
[6] *Weiss P.* Opera: a History in Documents. Oxford, 2002. P. 33.

роде на лагуне было четырнадцать театров, и все они были доступны для платежеспособной публики. В Венеции, собственно говоря, и родилась опера как публичная институция со своими специфическими нравами и обычаями.

Мысленно перенесясь из театра нобиля (будь то светского или церковного) в венецианский публичный театр, мы попадаем из монархии в республику. В придворном театре внимание присутствующих концентрировалось на той точке амфитеатра или партера, где восседала властная персона, от которой целиком и полностью зависел состав зрителей — как рядом с ней, так и во всем зале. Чтобы подданные и гости не забывали лицезреть это светило, зрительный зал освещался так же ярко, как сцена. А в венецианском театре никто не контролирует состав публики. Единственный фильтр отбора — деньги, которые вы платите за удовольствие.

Устройство венецианского театрального зала было стратифицировано так же, как и общество. Но эта стратификация не была герметична: она предполагала активную коммуникацию. Венецианский оперный театр представлял собой особое пространство, где жесткая социальная дифференциация если не исчезала, то смягчалась и отступала на задний план перед фактом общей для присутствующих в зале идентичности — бытия зрителем, обладающим правом голоса (и активно им пользующегося) в оценке представления.

Впрочем, особенностей поведения, разного у различных социальных групп, это не отменяло. Венецианский публичный театр, будучи обществом в миниатюре, придавал этим различиям пространственную локализацию.

Спектакли в различных венецианских театрах начинались в разное время дня — от часу пополудни и позднее, чтобы дать возможность любителям побывать за один день на нескольких представлениях. Но чаще всего двери театров открывались около шести часов вечера.

Купив билет, зритель получал право стоять в партере. Желавшие сидеть — теснились за двойную цену на длинных деревянных скамьях и на складных стульях в передней части партера. Чтобы занять сидячее место в партере, приходили в театр заранее или посылали слуг. В последний момент перед поднятием занавеса двери распахивались перед гондольерами, пользовавшимися привилегией бесплатного посещения театров. «На представление они приходят ради артистов, в честь коих рукоплещут и вопят как безумные, — рассказывает Максимильен Миссон, посетивший Венецию в 1688 году. — Не осмеливаюсь даже намекнуть на их словечки, в особенности когда они выказывают свой восторг дамам. Сии последние получают и другие комплименты, именно напечатанные для

них сонеты, и порой можно видеть, как сии листки во множестве парят над сценою» [7]. Люди в партере непрестанно входили, выходили, перешучивались через весь зал, между гондольерами нередко вспыхивали ссоры. Волнуется, кипит, шумит море голов, едва различимых в тусклом свете низко висящих люстр и рефлексов от ярко освещенной сцены. Немногим лучше виден находящийся перед сценой оркестр [8], над которым висят на деревянных шестах плошки с маслом, фитили которых распространяют едкий дым, воняющий паленой шерстью [9]. «Шум и беспорядок среди „нижней публики" существенно усугублялись поведением „верхней публики". Многие путешественники видели, что находящиеся в ложах зрители, даже знатнейшие из них, имеют обыкновение плевать в партер и швырять туда всякий мусор — а в партере отнюдь не обижаются, но отвечают шуточками, иногда довольно грубыми и выкрикиваемыми через весь зал прямо посреди представления» [10].

«Нижний ярус, лишь слегка приподнятый над уровнем пола,... пользовался неважной репутацией, так как там были места „девиц сомнительного поведения", не стеснявшихся заводить разговоры с мужчинами, поднимавшимися к ним из расположенного рядом, ступенькой ниже, партера... места в этом ярусе были такие же дешевые, как в самом верхнем, всегда переполненном, неудобном и, естественно, слишком удаленном от сцены. Места в двух крайних ярусах никогда не абонировались, а просто продавались из вечера в вечер по усмотрению владельца, пытавшегося выгадать от этой продажи как можно больше» [11].

Львиную долю дохода приносила владельцу театра публика в ложах от второго до предпоследнего яруса. Вы открываете дверь ложи собственным ключом и погружаетесь в ее бархатный сумрак, освещенный свечами в зеркальных бра. Из зала вас не видят, даже если вы зажжете свечку, чтобы невзначай заглянуть в сценарий или в либретто. Не случайно ложа и кабинет называются одним словом: *gabinetto*. Ложа вмещает до десяти человек. Здесь у вас буфет, кушетка, ломберный столик для игры в «бассетту» или «фараон», за которым можно усесться спиной к сцене. На стенах картины и шпалеры. Рядом помещение, где готовится

---

[7] *Барбье П.* Венеция Вивальди. Музыка и праздники эпохи барокко. СПб., 2009. С. 170.

[8] Театр Сан-Кассиано был первым, в котором музыканты размещались перед сценой, а не на галерее зрительного зала и не за сценой, как было принято ранее (*Forsyth M.* Buildings for Music. The Architect, the Musician, and the Listener from the Seventeenth Century to the Present Day. Cambridge, 1985. P. 76).

[9] *Norman J.* Baroque Art and Design for the Theatre // Baroque. 1620–1800. Style in the Age of Magnificence. London, 2009. P. 147.

[10] *Барбье П.* Венеция Вивальди. Музыка и праздники эпохи барокко. С. 173.

[11] Там же. С. 167, 168.

еда. «Женщины, в отличие от парижанок не занимавшие в ложах передние места, могли устроить там себе что-то вроде гостиной, беседовать и принимать визитеров из хорошего общества» [12]. Для многих посетителей оперы ложа — первая ступенька успеха в обществе. В ложе вы завязываете знакомства и любовные интриги, обмениваетесь новостями, играете на деньги. Вы предоставлены здесь самим себе, ибо дорого заплатили за этот букет удовольствий. Проявлять слишком сильный интерес к спектаклю считается в вашем кругу дурным тоном. Да и много ли вы увидите из глубины боковой ложи? Вы пьете кофе, курите, лакомитесь мороженым, обмениваетесь взорами, остротами и комплиментами,— и проводите так, в среднем, часов этак по шесть в день, краем глаза следя через висящее на стенке зеркало за происходящим на сцене, чтобы в нужный момент отвлечься от «бассетты» или от шахмат. В коридорах снуют слуги, исполняющие любое ваше желание.

Ложа существует не только ради доходов ее владельца и приятного времяпрепровождения посетителей. Кардинал Франсуа Жоашен Пьер де Берни, выполняющий миссию папского посланника в Венеции, делится опытом с коллегами: «Хотя венецианская знать не вправе вступать ни в какие сношения с послами… не следует думать, будто иностранные министры вовсе не имеют связей с магистратами: можно переговариваться через третьих лиц, а многое можно высказать в опере, с помощью знаков, по каковой причине министрам надобно почаще посещать театр и носить маску — и так между ними и венецианцами завязываются долгие и тесные дружбы» [13]. Его Высокопреосвященство, однако, напрасно не удостаивает вниманием венецианскую тайную полицию, агенты которой тоже умеют носить маску и обмениваться знаками…

В 1641 году к постановке музыкальной драмы «Мнимопомешанная» (либретто Джулио Строцци, музыка Франческо Сакрати) в Театро новиссимо было приурочено издание подробного, на 55 страниц, описания сценографических достоинств «Мнимопомешанной» — «Cannocchiale [подзорная труба.— *А. С., Е. Х.*] per la finta pazza», подписанного неким «M. B. di G.». Для венецианских театралов эти инициалы не были секретом: автором «Подзорной трубы», нацеленной на «Мнимопомешанную», был член их Академии Неузнаваемых генуэзский граф Бизакьони — военачальник, дипломат, историк, писатель и операман. Само намерение вооружить венецианских театралов словесной «подзорной трубой», описывающей чудеса сценографии великого Джакомо Торелли, говорит о том, сколь мало верил Бизакьони в способность своих соотечественников со-

[12] Там же.
[13] Там же. С. 171.

средоточиться на том, что происходит на сцене, вместо того, чтобы развлекаться в ложах.

В декабре 1645 года кардинал Мазарини, самый последовательный лоббист итальянской оперы при французском королевском дворе, инициировал постановку «Мнимопомешанной» в зале Пти-Бурбон. С этого момента присутствие на оперных спектаклях стало неотъемлемой стороной образа жизни придворных. Эта мода имела большое значение для выработки поведенческих стереотипов благородного сословия. Нигде, пожалуй, кроме как во Франции, театр не играл такой роли в деле воспитания благородных манер. В коллежах, особенно иезуитских, быстро множившихся в XVII веке, молодые аристократы проходили основательную актерскую выучку. Театральные занятия придавали «модуляции и приятность голосу, элегантность жестам, достоинство походке и манере держать себя, приличие и грациозность всему виду». Ориентиром в телесной тренировке служило поведение представленных на сцене персонажей. Как и танцы, оперное представление давало образцы жеста и осанки, прививало телесный и эмоциональный самоконтроль, то есть подготавливало «к жизни в обществе репрезентационного типа, строго предписывающем правила благопристойности и нормы поведения» [14]. Не удивительно, что мы не знаем о каких-либо эксцессах поведения французской публики в оперном театре: французский аристократ, глядя на сцену, «себя как в зеркале видит» и считает это отражение скорее адекватным, чем льстивым.

Формирование «дисциплинарного тела» было не единственным следствием увлечения парижан оперой. Оперный спектакль, как показывает пример Бернара де Фонтенеля, мог быть успешно использован в качестве материала для ученых и изящных аналогий, столь важных в искусстве салонной беседы, задававшей не телесный, а риторический стандарт куртуазного поведения. Не откажем себе в удовольствии привести пространную цитату из фонтенелевских «Рассуждений о множественности миров».

> Я всегда представляю себе природу великим спектаклем, напоминающим оперу. С того места, где вы сидите в опере, вы видите театр совсем не таким, каков он на самом деле: декорации и машины расположены так, чтобы издалека получалось приятное впечатление, и от вашего взора скрыты все эти колесики и про-

[14] *Вигарелло Ж.* Упражнения и игры // История тела: В 3 т. / Под ред. А. Корбена, Ж.-Ж. Куртина, Ж. Вигарелло. Т. 1. От Ренессанса до эпохи Просвещения. М., 2012. С. 190.

тивовесы, от которых зависит любое перемещение декораций. Итак, не затрудняйте себя отгадыванием, как все это приходит в действие. Один только механик, спрятавшийся в партере, обеспокоен полетом, кажущимся ему необычным, и стремится распознать, каким образом этот полет был выполнен. Вы, конечно, заметили, что механик этот создан наподобие философа.

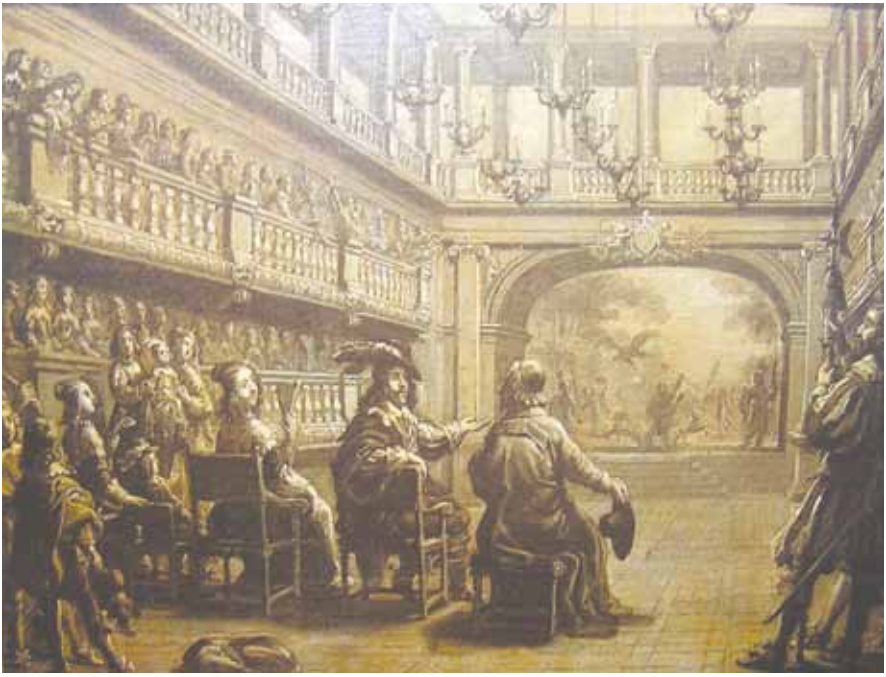
Но с точки зрения философов, трудность усугубляется тем, что в машинах, являемых нам природой, все пружины отлично спрятаны и настолько совершенны, что пришлось долго отгадывать, какая причина приводит в движение Вселенную. В самом деле, представьте себе мудрецов — всех этих Пифагоров, Платонов, Аристотелей, всех тех, чьими именами в наше время нам прожужжали уши,— сидящими в опере: предположим, что они видят полет Фаэтона, несомого ветрами, но не могут обнаружить скрытых пружин этого полета и вообще не знают, как устроены театральные кулисы. Один из них говорит: «Фаэтона держит некая тайная сила»; другой: «Фаэтон состоит из определенных чисел, и они-то и помогают ему взлететь»; третий: «Фаэтон питает некую симпатию к театральной выси и чувствует себя не в своей тарелке, когда он не там»; четвертый: «Фаэтон не создан для полета, но он предпочитает лететь, чем оставить театральный купол пустым»; и так далее — сотни других фантазий, таких, что только диву надо даваться, как они не сумели лишить античность ее славы. Наконец, явился Декарт, а также некоторые другие новые мужи, сказавшие: «Фаэтон летит потому, что его увлекают пружины, и потому, что опускается более тяжелый противовес». Итак, больше не верят в то, что тело движется, если его при этом не тянут, или, вернее, если его не толкает другое тело. Не верят также, что оно подымается или опускается, если при этом не действует противовес или пружина. И тот, кто видит природу такой, какова она есть, видит всего лишь театральные оперные кулисы.

— Таким образом,— сказала маркиза,— философия стала весьма механистичной? [15]

В 1660 году Пти-Бурбон разрушили, чтобы освободить место для восточного корпуса Лувра и площади перед ним, и оперы переместились в театр Пале-Рояль. Задуман он был кардиналом Ришелье как зал для драматических спектаклей в его собственном дворце, поэтому сначала театр назывался «кардинальским». Не углубляясь в детали, можно считать зал Пале-Рояль уменьшенной копией римского театра Барберини. Для сценических музыкальных представлений он был удобнее Пти-Бурбона.

[15] *Фонтенель Б.* Рассуждения о множественности миров // Фонтенель Б. Рассуждения о религии, природе и разуме. М., 1979. С. 76–79.

На гризайли Жана де Сент-Иньи, хранящейся в парижской Библиотеке декоративного искусства, этот зал изображен в день его открытия, 14 января 1641 года, когда на его сцене была представлена написанная в соавторстве с Ришелье трагикомедия Жана Демаре де Сен-Сорлен «Процветание французского оружия, или Мирам», музыкальные номера которой сочинил Франсуа де Шанси — любимец кардинала. На гризайли запечатлен конец первого акта: на сцене появился граф Аркур в роли галльского Геркулеса; его сопровождают Марс, Беллона, Слава и Победа. Взмахнув копьем, он заставляет улететь прочь орла, потрясая палицей, обращает в бегство львов. Орел и львы в этом балете — посланцы фурий (*ил. 1*).

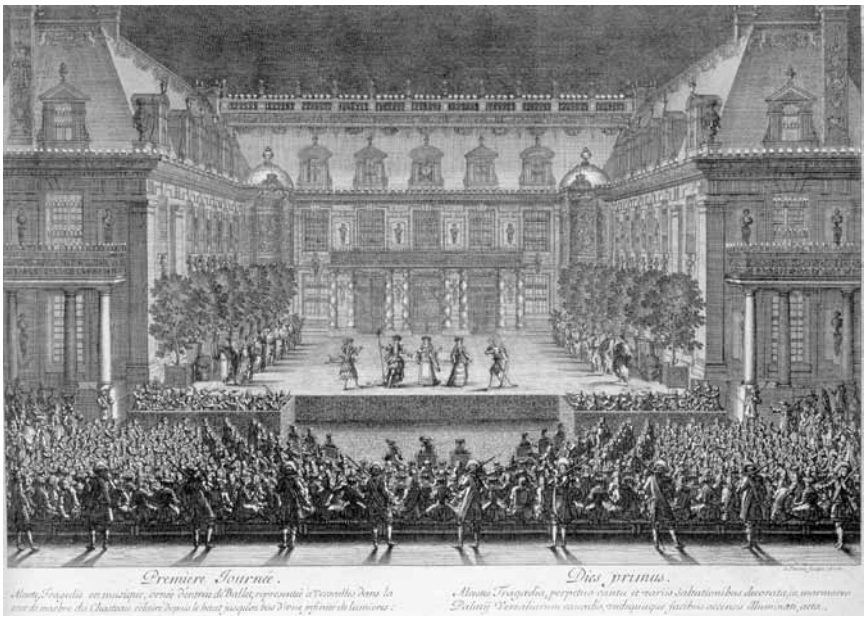


Ил. 1. Жан де Сент-Иньи. Представление придворного балета «Процветание французского оружия» в театре Пале-Рояль 7 февраля 1641 года

На первом плане слева стоят спиной к нам два пажа, у их ног клубком свернулась левретка, справа — два швейцарских гвардейца. Эти «кулисы» отделяют нас от главных зрителей спектакля. В детском креслице сидит будущий Людовик XIV. Он с изумлением показывает пальчиком на страшного великана на сцене, одетого в шкуры и потрясающего копьем и палицей. Рядом его родители. Король, указывая на сцену, обраща-

ется к сидящему на табурете кардиналу Ришелье, который почтительно снял шляпу. Королева, обмахиваясь веером, бросает на кардинала нелюбезный взгляд. Рядом с дофином и его воспитательницей стоят две фрейлины, держа на руках младшего брата дофина. На сцену смотрят только дофин с воспитательницей — иначе художник не смог бы показать лица высоких персон. Партер между королевским семейством и сценой пуст. Придворные теснятся на галереях; наверху, близ портала, их соседями оказываются музыканты.

Перед нами — одно из самых очаровательных изображений домашнего спектакля. Кардинал Ришелье разделяет удовольствие только с теми, кого соблаговолил пригласить в свой дворец. Правда, на сей раз это удовольствие адресовано более важным, чем сам хозяин, особам: король и королева вместе с сопровождающим их первым министром противопоставлены многоликой, нерасчлененной массе зрителей. В более поздних иконографических источниках это противопоставление выражено значительно сильнее — к примеру, так, как на знаменитой гравюре Жана Лепорта, запечатлевшей представление в Мраморном дворе Версальского дворца «Альцесты» Люлли в рамках празднеств 1674 года в честь завоевания Франш-Конте (*ил. 2*).



Ил. 2. Жан Лепорт. Представление трагедии на музыке «Альцеста» в Мраморном дворе Версальского дворца 4 июля 1674 года

Нам предложено взглянуть на представление со стороны Королевского двора, где разместились зрители. Ступени перед Мраморным двором скрыты помостом, к которому приставлены по сторонам прямоугольные барьеры равной с ним высоты. За ними располагаются музыканты. Передняя стенка помоста, оркестровые ограждения и мостовая Королевского двора сплошь покрыты коврами. В углы Мраморного двора вставлены ажурные мерцающие огнями эркеры со светящимися куполами. Колонны дворца, между которыми свисают гирлянды цветов, увиты перекрещивающимися побегами зелени. Перила балконов и оконные переплеты подчеркнуты рядами огоньков. Карниз и парапет высокой крыши уставлены горящими плошками.

У края помоста пять фигур. Слева направо — фурия Алекто (альт), Плутон (бас), Прозерпина (сопрано), Альцеста (сопрано), Геракл (баритон). По сторонам, у апельсиновых кулис, — хор. Судя по разнообразным позам и жестикуляции солистов и хористов, нам не следует безоговорочно доверять тем историкам барочного музыкального театра, которые утверждают, что актеры, выйдя на сцену и заняв нужное место, исполняли свои партии, оставаясь неподвижными, как статуи.

Перед сценой стоят полукругом кресла. Их девять. Сидящий посередине господин в широкополой шляпе с плюмажем — Людовик XIV. По правую руку Его Величества — королева, по левую — двенадцатилетний дофин, тоже Людовик, в такой же шляпе, что и отец. В других креслах сидят Месье, его жена и принцессы. За креслами короля и ближайших к нему персон — три изогнутых ряда зрителей второго ранга. Остальная публика сидит тесными прямыми рядами не параллельно сцене, как было бы привычно нам, а перпендикулярно к ней — чтобы видеть не только актеров, но и короля: счастливчики видели его лицо в три четверти, многие другие в профиль. Между рядом кресел, в центре которого сидит король, и краем помоста — свободное пространство. Оно дает королю идеальный обзор, не вынуждая его ни к малейшему движению. В отличие от него, вся остальная публика вынуждена поворачивать головы, чтобы держать в поле зрения и сцену, и ее главного адресата. Это — своего рода формула, одновременно символизирующая этос придворного театра и этологию придворной культуры.

Невозможно представить себе больший контраст в поведении театральной публики, нежели тот, который существовал между Парижем и Лондоном. Особой вольностью нравов отличались завсегдатаи драматических театров. Если судить по гравюре Кэрингтона Баулза по рисунку Роберта

Дайтона Старшего[16], относящейся, правда, к более позднему времени (1784 год), при входе в партер в лондонских театрах царила дикая толчея (*ил. 3*). Люди немилосердно толкались, орали друг на друга, пускали в ход кулаки, нюхали соль, чтобы не упасть в обморок. Правда, так выглядела толпа посетителей Друри-Лейн на карикатуре. Но и реальная практика главного драматического театра британской столицы, где на верхнем ярусе торговцы яблоками снабжали клиентов джином, а гомон публики заглушал голоса актеров, была далека от идеалов благопристойности[17].

Ил. 3. Кэрингтон Баулз. Вход в партер театра Друри-Лейн. 1784

[16] Кэрингтон Баулз по рисунку Роберта Дайтона Старшего. Вход в партер. 1784. Меццотинто. 42 × 27 см.

[17] *Burden M.* Pots, Privies and WCs; Crapping at the Opera in London Before 1830 // Cambridge Opera Journal. 2011. Vol. 23, Issue 1–2, July. P. 32.

Обратив внимание на четырехкратную разницу между стоимостью мест в Театре Ее Величества на Хеймаркет («Оперном доме») и в «обычных», то есть драматических театрах [18], можно было бы подумать, что в опере публика вела себя пристойнее [19]. Но, во-первых, дороговизна билетов отнюдь не являлась непреодолимым препятствием для черни. Иначе кем же были те «простые люди», которые, по свидетельству современника, до начала спектакля в Оперном доме забрасывали авансцену апельсиновыми корками, так что перед поднятием занавеса появлялся служитель, который все это убирал [20]?

А во-вторых — дадим слово Джону Гею: «Высшие и низшие круги так похожи в моей пьесе, что трудно решить, подражают ли знатные джентльмены джентльменам с большой дороги, или джентльмены с большой дороги подражают знатным господам» [21]. На наш взгляд, эти слова одинаково хорошо характеризуют как персонажей «Оперы нищих», так и публику, восторженно принявшую эту балладную оперу. Ибо, начиная с венецианского театра Сан-Кассиано, оперные залы и коммерческие оперные представления (приурочиваемые, напомним, к карнавалу) для того и существовали, чтобы по-республикански объединять сословия [22]. Высшие и низшие круги, упоминаемые английским драматургом, были схожи между собой (если воспользоваться древнегреческой формулой) не «по природе», а «по положению», ибо игра на сцене возбуждала игривость и в зале.

Во время оперных спектаклей в театре на Хеймаркет молодые джентльмены вместо того, чтобы сидеть на своих местах в партере, толпились в проходах, называемых «аллеями франтов», живо обсуждая представительниц прекрасного пола, чьими нарядами, телесными прелестями и соблазнительными ужимками зрительный зал был украшен не хуже, чем сцена [23]. Знаменитая куртизанка Хэрриэтт Уилсон вспоминала, как она вместе с сестрой абонировала в этом театре ложу, где они принимали

---

[18] Годовая подписка на пятьдесят спектаклей в театре на Хеймаркет составляла двадцать гиней, а в драматических театрах — всего лишь пять (*Forsyth M.* Buildings for Music. P. 71).

[19] *Nalbach D.* The King's Theatre, 1704–1867: London's First Opera House. London, 1972. P. 65 (*Burden M.* Pots, Privies and WCs; Crapping at the Opera in London Before 1830. P. 31).

[20] Речь идет о постановке оперы Томазо Джордани по либретто Метастазио «Артаксеркс» в 1772 году (*Burden M.* Pots, Privies and WCs; Crapping at the Opera in London Before 1830. P. 31).

[21] *Гозеннуд А.* Пепуш. «Опера нищих». URL: http://www.classic-music.ru/beggars.html (дата обращения 23.11.2016).

[22] *Weber W.* Did People Listen in the 18th Century? // Early Music. 1997. Vol. 25, No 4. 25th Anniversary Issue: Listening Practice (Nov.). P. 681.

[23] *Forsyth M.* Buildings for Music. P. 71.

клиентов. По ее словам, не публичный дом, а именно опера была «настоящей школой флирта» [24].

В любом театре Лондона малейшего повода было достаточно, чтобы публика начинала во весь голос выражать свои мнения и раскалываться на партии соперничавших фанатиков. «Сначала шипение и рев, как в Мильтоновом аду, а уж потом идут в ход канделябры», — свидетельствовал персонаж одного фельетона [25]. В процессе по поводу беспорядков, не в первый раз учиненных чернью в Ковент Гарден [26], судья не захотел признать, что все началось с оглушительного шума в зале, заявив: «В тот момент публика еще не принялась крушить канделябры!» [27]

В 1729 году молодой Уильям Четвуд, будущий автор «Всеобщей истории сцены», сидел в ложе над авансценой в Королевском театре Друри-Лейн на первом и единственном представлении балладной оперы Колли Сиббера «Любовь-загадка». Публика, уловив, что Сиббер хочет стяжать успех подражанием «Опере нищих», бесновалась, как многоглавая гидра, мешая слушать певцов. Но когда восемнадцатилетняя мисс Катарина Рэфтор [28] вышла на сцену в роли Филлиды, чудовищный рев затих. «Человек в ложе рядом со мной крикнул своему приятелю: „Голос, Том! Ну постарайся же! Иначе этот очаровательный дьяволенок спасет Сиббера!“ „Любовь-загадка“ провалилась» [29].

Оксфордский студент, побывавший в 1751 году в каком-то из лондонских театров, жаловался: «Куда деться, Господи, от этого свиста, шипения, стука, брани? И этих-то господ считают арбитрами драматической поэзии? По-моему, место им в зверинце» [30].

Однако «эти господа» были вправе судить о драматической поэзии, как им заблагорассудится: в конце концов, каждый из них заплатил за место в зале! Поставьте себя на их место. Форточки для проветривания зрительных залов находились наверху. Находившаяся там публика, платившая за вход полцены, держала их на спектаклях главного, зимнего сезона закрытыми. Когда сидевшие внизу джентльмены, изнывая

---

[24] *Wilson H.* Memoirs of Harriette Wilson: In 3 vols. London, 1825. Vol. I. P. 35 (Cit.: *Burden M.* Pots, Privies and WCs; Crapping at the Opera in London Before 1830. P. 31).

[25] *MacNally L.* Critic upon Critic, a Dramatic Medley. London, 1792. P. 62, 63 (Cit.: *Burden M.* Pots, Privies and WCs; Crapping at the Opera in London Before 1830. P. 31).

[26] Первое здание театра Ковент Гарден было построено в начале 1730-х годов.

[27] *Burden M.* Pots, Privies and WCs; Crapping at the Opera in London Before 1830. P. 31.

[28] Впоследствии более известная как мистрис Китти Клайв.

[29] *Chetwood W. R.* A General History of the Stage: From its Origin in Greece Down to the Present Time… London, 1749. P. 128 (Cit.: *Burden M.* Pots, Privies and WCs; Crapping at the Opera in London Before 1830. P. 32).

[30] [*Anon., A gentleman of Oxford*]. The Devil upon Crutches. London, 1755. P. 38 (Cit.: *Burden M.* Pots, Privies and WCs; Crapping at the Opera in London Before 1830. P. 32).

от духоты и жары, начинали стуком тростей требовать открыть форточки, то сверху им издевательски отвечали, что холодный воздух может повредить их здоровью. Положим, чувствительность к запахам притуплялась парфюмерной духотой, быстро сгущавшейся в зале, не успевавшем проветриться после предыдущего спектакля, а иногда и после межсезонного обновления живописного декора,— но всему есть предел. Воздух был сперт невыносимо [31].

Не менее важной причиной нервозности театральной публики XVIII века была большая длительность спектаклей. В первой половине столетия она приблизилась, в среднем, к четырем часам. В перерывах звучали ни к чему не обязывавшие музыкальные номера, во время которых зрители могли расслабиться и ненадолго покинуть места. Однако фойе в лондонских театрах были отвратительны: они располагались где попало, были тесны, скверно освещены, воздуха в них не хватало. Но даже во время представления они были заполнены праздношатающейся толпой, ибо для многих театр был вовсе не «храмом муз», а бульваром под крышей, местом поиска сексуальных партнеров. «Фойе кишит развратниками всех мастей, приобщая невинных и скромных к откровенной наглости, рядом с которыми сцены Хогарта в „Похождениях повесы“ не кажутся преувеличением,— возмущался современник.— Какой отец семейства, проводив жену и дочерей в этот свинарник, не трепещет от страха, как бы то, что сегодня их шокирует, не стало завтра привычным?» [32]. Английские импресарио высказывались (правда, безуспешно) за устройство комнаток позади лож, в которых «леди и джентльмены могли бы восстановить силы между действиями». Вероятно, владельцев театров останавливало то, что и без этих комнаток столичные щеголи успевали во время антракта посетить ложи куртизанок [33].

В 1767 году вышел в свет «Драматический хронограф» Джона Браунсмита — суфлера театра на Хеймаркет. Автор составил почасовое расписание популярных в Лондоне пьес с тем, чтобы любой джентльмен мог рассчитать не только время своего прибытия на тот или иной спектакль, но и велеть отправленным домой слугам (иначе лошади могут простыть, а кучера разбрестись по домам со «скверной репутацией») подать карету к театру к определенному часу. Браунсмит советует учитывать длитель-

---

[31] *Burden M.* Pots, Privies and WCs; Crapping at the Opera in London Before 1830. P. 38.

[32] *Howard F.* Thoughts Upon the Present Condition of the Stage, and Upon the Construction of a New Theatre. London, 1808. P. 6, 7 (Cit.: *Burden M.* Pots, Privies and WCs; Crapping at the Opera in London Before 1830. P. 37).

[33] *Gardiner W.* Music and Friends. London, 1838. Vol. I. P. 155 (Cit.: *Burden M.* Pots, Privies and WCs; Crapping at the Opera in London Before 1830. P. 34).

ность вокальных или танцевальных номеров, исполняемых между оперными актами. Обычно, предупреждает он, на них отводится семь минут [34]. Что мог успеть сделать зритель за семь минут? Каково было санитарное оборудование театров?

Первое упоминание о туалетах в лондонских театрах относится к 1732 году, когда Джон Рич подал в суд на Эдварда Шеферда, строителя Ковент Гардена, куда труппа Рича переезжала из Линкольн Инн Филдс. Рич утверждал, что Шефер отклонился от проекта, предусматривавшего устройство двух туалетов в здании Ковент Гардена. Шефер отвечал, что сделал их три, по два отверстия в каждом, на мощеном дворе, тем самым избавив театр от зловония и обеспечив прямой отвод нечистот в коллектор. Решение Шефера было разумно, но один из двух запроектированных в здании туалетов предназначался для артистов — и это создавало проблему для Рича [35]. На плане Дюмона 1774 года Ковент Гарден уже имеет внутренние туалеты [36]. Стало быть, их встроили между 1732 и 1774 годами.

Лорд Честерфилд, советуя сыну не терять в жизни ни минуты, предлагал ему запасаться дешевыми изданиями сочинений Хореса Уолпола, чтобы «приносить жертву Клоаке» прочитанными в туалете страницами. Этот совет наводит исследователей домашнего и театрального быта доброй старой Англии на гипотезу о причине немногочисленности сохранившихся с тех пор оперных афишек и либретто: исчезнув из зала перед третьим актом, зритель пускал во вторичное использование страницы с предыдущими актами [37].

В 1725 году лондонский «Еженедельный журнал» констатировал:

> Музыка в Англии настолько привилась, что к ней относятся как к спутнице хороших манер, ничуть ею не проникаясь. Теперь любой человек из хорошего общества, даже если он ее не понимает, считает нужным создавать видимость понимания. Дабы поддерживать эту видимость, от каждого, кто, к собственному удовольствию, считает себя настоящим джентльменом, требуется, прежде всего, каждый вечер, хорошенько напудрившись, являться на оперу в Хеймаркет [38].

---

[34] *Brownsmith J.* The Dramatic Time-piece: or Perpetual Monitor. London, 1767. Preface (Cit.: *Burden M.* Pots, Privies and WCs; Crapping at the Opera in London Before 1830. P. 34).

[35] *Burden M.* Pots, Privies and WCs; Crapping at the Opera in London Before 1830. P. 41–44.

[36] *Dumont G. P. M.* Coupe prise sur la longueur du Théâtre de Coven Garden, a Londres // Parallele de Plans des Plus Belles Salles de Spectacles de Italie et de France par le Sieur Dumont. Paris, 1778. Engraving, [c. 1774].

[37] *Burden M.* Pots, Privies and WCs; Crapping at the Opera in London Before 1830. P. 47.

[38] *Weber W.* Did People Listen in the 18th Century? P. 682, 683.

Таков был ритуал. Предписывая ежедневное посещение театра, он, как мы могли убедиться, не исключал разнузданного поведения, но в то же время не поощрял внешних проявлений слишком серьезных переживаний даже по поводу трагических сцен у Генделя.

Мы привыкли к выражению «оперный театр эпохи барокко» в единственном числе. Однако приведенный материал лишний раз напоминает нам о бесплодности поспешных генерализаций. Особенно бессмысленны они там, где фокус интереса смещается от вопросов эстетики к вопросам социальной практики и культурной политики. Театры эпохи барокко являются важнейшим мотором этой политики. Они, каждый в соответствии с местными условиями, функционируют в качестве уникального локуса пересечения социальных агентов, создают возможность для налаживания коммуникации, консервируют этикетные нормы и способствуют их изменениям, выступая важнейшим катализатором формирования института оперной публики как компонента модерной культуры.

Литература

1. *Барбье П.* Венеция Вивальди. Музыка и праздники эпохи барокко. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2009. 280 с.
2. *Вигарелло Ж.* Упражнения и игры // История тела. В 3 т. / Под ред. А. Корбена, Ж.-Ж. Куртина, Ж. Вигарелло. Т. 1. От Ренессанса до эпохи Просвещения. М.: НЛО, 2012. С. 169–228.
3. *Гозенпуд А. А.* Пепуш. «Опера нищих». URL: http://www.classic-music.ru/beggars.html (дата обращения 23.11.2016).
4. *Дэвис Н.* История Европы. М.: Транзиткнига, 2005. 943 с.
5. *Фонтенель Б.* Рассуждения о множественности миров // Фонтенель Б. Рассуждения о религии, природе и разуме. М.: Мысль, 1979. 304 с.
6. *Burden M.* Pots, Privies and WCs; Crapping at the Opera in London Before 1830 // Cambridge Opera Journal. Vol. 23, Issue 1–2, July 2011. P. 27–50.
7. *Dumont G. P. M.* Parallele de Plans des Plus Belles Salles de Spectacles de Italie et de France avec des Détails de Machines Théatrales [Material gráfico] / Mis au Jour par le Sieur Dumont. Paris: Rue des Arcis, 1778. 87 p.
8. *Forsyth M.* Buildings for Music. The Architect, the Musician, and the Listener from the Seventeenth Century to the Present Day. Cambridge: Cambridge University Press,1985. 285 p.
9. *Lamothe V. Ch.* The Theater of Piety: Sacred Operas for the Barberini Family (Rome, 1632–1643). Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2009. 356 p.
10. *Norman J.* Baroque Art and Design for the Theatre // Baroque. 1620–1800. Style in the Age of Magnificence / Ed. by M. Snodin, N. Llewellyn. London, 2009. P. 142–148.
11. *Weber W.* Did People Listen in the 18th Century? // Early Music. 1997. Vol. 25, No. 4, 25th Anniversary Issue; Listening Practice (Nov.). P. 678–691.
12. *Weiss P.* Opera: a History in Documents. Oxford: Oxford University Press, 2002. 352 p.