## О смене театральных систем

Знакомясь с иконографией европейского театра нового времени невольно обращаешь внимание на два типа сценической площадки, которые неизменно встречаются на пути развития сценического искусства западной Европы от XVI-го до XIX веков. С. одной стороны — развертывается серия гравор, рисунков и картин, наглядно документирующая эволюцию сцены коробки, возникшей в обстановке придворных празднеств аристократического общества Италии эпохи Возрождения. С другой стороны — пред нами предстает такая же серия гравюр, рисунков и картин, рисующая историю примитивных ярмарочных подмостков, на которых несколько актеров увеселяют толпу зрителей, собравшихся на площади 1).

И в том и в другом случае пред нами те атр с его характерными составными частями—со сценой, актерами и эрителями. Но эти два типа театра лишь на первый взгляд могут показаться сходными. Если же всмотреться внимательнее в предложенные художниками изображения театра в указанных двух сериях—то не трудно подметить различие, отличающее их друг от друга по существу. 2)

2) Основные положения настоящей статьи были изложены в различных вариантах в форме докладов, прочитанных в заседаниях комиссии по Социологии Искуства Гос. Академии Материальной Культуры (17 XI 1924 г.) Театральной Секции Гос. Академии Художественных Наук (3. II. 25) и Отдела Истории и Теории Театра Гос. Инст-та Истории Искусств (3. III 25) и Отдела Истории и Теории Театра Гос. Инст-та Истории Искусств (3. III 25) и Отдела Истории Истории Исто

<sup>1)</sup> Театральная иконография, документирующая развитие сцены-коробки нашла свое отражение в многочисленных изданиях. Обращаем внимание на повейшие работы, богато иллюстрированные: Das Bühnenbild. Ein. kulturgeschichti. Allas von Carl Niessen. Kurt Schroeder Verlag. Bonn und Lpz. выпуск I и II. 1924. — I os e ph Oregor. Wiener Szenische Kunst. Die Theaterdekoration der letzlen drei Jahrhunderte. Wiener Drucke. 1924. — Pa u i Zucker. Die Theaterdekoration des Barock. Eine Kunstgeschichte des Bühnenbildes; ero-же: Die Theaterdekoration des Klassizismus. Rudolf Kaemmerer Verlag Berlin 1925. — Denkmäler des Theaters hrg. von der Direktion der Nationalbibliothek Wien. R. Piper Verlag. Это роскошное издавие in follo в 12 томах (вышли 4 тома) впервые публикует театральные рисунки, храняшиеся в Венских книгохранилищах. Богатая иконография ярмарочього театра, представленная в граворах и рисунках Калло, Кошэна. Брейгеля, Мостарта, ван дер Мейлена и многих других фламандских и немецких мастеров, до сих пор вще не нашла своих исследователей. Опубликование рисунков, нлюстрирующих старофламандский и нидерландский театр ожилается в V томе упомянутого выше издвина "Denkmäler des Theaters".

Выступая на сцене-коробке актер играет при искусственном освещении (свешивающихся сверху люстр, рампы или софитов), на фоне декораций (боковых кулис и задника), двигаясь по покатой площадке, обрамленной рамкой или порталом сцены. Он играет перед зрителями, сидящими далеко от него в креслах партера или в ложах, разнесенных по ярусам; перед эрителями, внешний облик которых обнаруживает их принадлежность к образованному классу, к интеллигенции, или, в более раннее время, к светскому, придворному обществу.

А на ярмарочных подмостках актер играет при дневном свете, на оголенной, ровной площадке, которую с трех сторон окружают эрители, стоящие вокруг и как бы замыкающие ее тесным кольцом. Нет ни рампы, ни софитов, ни кулис, ни декораций. Видна только занавеска на заднем фонеиз за нее актеры выходят на подмостки, пользуясь ею для "выходов" и для маскировки места, служащего им для переодеваний. На подмостках, поставленных на высокие бочки или козла, нет никаких украшений. А толпа эрителей, стоящая вокруг, меньше всего обличает в своем внешнем облике принадлежность к избранному и книжно-образованному обществу. Состав ее - смешанный: крестьяне, батраки, ремесленники, слуги и служанки, подмастерья, мелкое мещанство, редко зажиточный буржуа, и, еще реже, знатное лицо, которое если и появляется здесь, то в роскошной карете, оста: навливающейся в стороне от захваченной театральным представлением простонародной толпы.

Если отличие сцены и зрителей в обеих иконографических сериях сразу бросается в глаза даже неискушенному в театроведении наблюдателю, то различие в структуре сценического искусства, складывающегося при столь отличных условиях, без особого труда учитывается при первых же попытках более точного анализа. Нет надобности обстоятельно. доказывать, что походка актера, движущегося по наклонной сцене большого театра, будет иная, чем у комедианта, развертывающего свою игру на плоско положенных досках небольшой по размерам ярмарочной площадки. Что его жест, позы и костюм сложатся иначе, если они предназначаются для игры на фоне декораций определенного стиля, скрепленных перспективным расчетом на эрителей рангового театра, и, иначе, если они предназначаются для приарочных подмостков, лишенных декоративно-живописных эффектов. Допустим, актеру нужно изобразить одну из тех "сцен Иочи", которые так часто встречаются в старинном театре. В одном случае, при игре на сцене коробке, осветитель погасит по данному знаку свет и создаст, затемняя сцену, иллюзию ночи (помимо и независимо от индивидуального зумения данного актера), пользуясь техническим оборудованием "иллюзнонной" сцены.

В другом случае, при игре на ярмарочных подмостках, все задание создать "сцену ночи" целиком возлагается на актера. От его техники, от присущего ему, как профессионалу, мастерства, зависит успех или неуспех данной сцень — сумеет или не сумеет он создать "ночь" своим голосом, движением, игрой с партнером или с вещами — вопреки солнечным лучам, падающим на него сверху, от коих ни актер, ни его

зрители не ограждены крышей или навесом.

Отсюда явствует также, что и та драматургия, которая строится в зависимости и в расчете на один от отмеченных нами типов театра будет глубоко различна по своей структуре. В одном случае она будет опираться на актера и предлагать ему необходимый для разверстки его игры словесный материал, пригодный для раскрытия на ярмарочных подмостках и приспособленный для понимания ярмарочных зрителей. В другом случае, драматург учтет все возможности сценического оборудования сцены коробки, а также вкусы и симпатии того избранного общества, которое расположилось в креслах и ложах богато декорированного зала-

Таким образом, в зависимости от места действия, от топографических условий. в которых вырастает театральное представление, рассчитанное на определенную сценическую площадку и определенный состав зрителей, тесно связанный с таковой топографией — и определится система

YEAT Da.

Под системой театра для наших целей достаточно подразумевать намеченное нами соот ношение между формой сценической площадки, составом зрителей, структурой актерской игры и характером обслуживающей актера драматургии. Не вдаваясь в теоретическое обоснование правильности нашего определения "системы театра", укажем еще раз на противоположность тех двух систем, которые вскрылись пред нами благодаря знакомству с памятниками изобразительных искусств, так наглядно рисующих нам два типа европейского театра на протяжении трех последних столетий его развития. Удержим также, для простоты и ясности изложения, те социологически далеко не точные обозначения, которые присвоены этим двум типам театра. Именно-театр "народный" - для определения системы, строющейся на ярмарочных подмостках, и театр "придворный" — для обозначения развивающейся на сцене-коробке, системы возникшей, как известно, в среде придворного общества нтальянских княжеств эпохи Возрождения. При всей обобщенности этих терминов, в них все же обозначается различие в социальном состава арителей. уточнить которое является уже делом специальных исследований отдельных эпох и стран. Это различие в социальном составе зрителей неразрычно связуется с различием материальной базы театра и с вытекающим отсюда образованием двух систем театра. Наше обозначение, при всей его общности, охватывает как формальный, так и социальный признаки совместно.

Обращение к иконографии театра, как к исходному пункту наших размышлений о смене театральных систем — не случайно. Помимо общих соображений методологического характера, подсказывающих необходимость исполь-зования для истории театра наглядных и образных свидетельств об его прошлом, нас побуждает к этому и тот факт. что одна из отмеченных нами систем театра не дожила донаших дней, так что при восстановлении ее нам волей неволей приходится обращаться к памятникам изобразительных искусств, к гравюрам, рисункам и картинам. В то время как: система "придворного" театра дошла до нас и ее коробка то сих пор является вместилищем современного нам театра — несмотря на то, что в течение веков состар зрителей, для которых она была создана, успел коренным образом видоизмениться, — система "народного" театра исче-зла и ее уже давно нет в окружении нашей современности.

Вместе с ростом промышленного капитализма в XIX векеидет уничтожение ярмарки, как фактора экономической жизни. А вместе с ярмаркой окончательно исчезают и ярмарочные подмостки и связанная с ними система "народного" театра. Она гибнет в процессе перемещения торговых путей: и торговых центров, в процессе перераспределения богатств капиталистического строя XIX века. Нои образования рядом с окончательным исчезновением системы "народного" театра следует сопоставить крайне важный факт театральной действительности — незыблемое сохранение сцены-коробки и ее соучастие в качестве материальной базы в строительстве театра наших дней. Система "придворного" театра удержалась в процессе роста капитализма в основной своей части -- сцене-коробке, которая. не только господствует, как основной тип театра во всей Европе и Америке, но и начинает захватывать Восток и проникать в опорные пункты восточной театральной культурыв Токио, в Пекин, в Индию — где теперь выстраивают большие и малые театры по европейскому образцу, т. е. усваивают систему "придворного" театра, взрощенную Италией Возрождения.

Мимо этого основного и решающего факта, определяющего характерный признак Европейского Театра, как такового, не может пройти ни историк, ни теоретик театра. Утверждение системы "придворного" театра, как системы общеевропейского сценического искусства, торжество ее над системой "народного" театра и вытекающая отсюда "оторванность от народа", столь характерная для театра нового-

времени, становятся тем самым в центре внимания социолога театра и центральной проблемой научного театроведения.

Каким образом осуществилось отмечаемое нами торжество "придворной" системы театра над "народной"? Не без

борьбы - ответим мы.

И эту борьбу двух театральных систем необходимо вскрыть на протяжении истории театра нового времени. Отдельные этапы ее, отмеченные взаимодействием, скрещиванием и взаимным влиянием обеих систем, пока одна из них не начинает явно преобладать и утверждать себя за счет другой — подлежат, конечно, детальному изучению в специальных исследованиях. Наша задача — наметить лишь основные вехи пройденного пути, выделить главные этапы — оставляя в стороне все частности, которые, будучи до конца исследованы, смогут придать нашему построению убедительность исторического закона развития европейского театра. При этом мы обратим внимание преимущественно на материальную базу театра, т. е. на одну часть системы, легче других поддающуюся объективному исследованию.

В силу высказанных положений, основными вопросами явятся для нас: как возникла сцена-коробка "придворного" театра, как она распространилась в триумфальном шествии по Европе, где и как она столкнулась с системой "народного" театра и как закончилась борьба систем в различных странах. Краткость изложения намеченных вопросов, естественно приводит к упрощению и к схематизации исследуемого процесса. Но мы еще раз повторяем, что для нас важны сейчас общие контуры, детализация которых должна явиться предметом специальных работ.

Прежде чем перейти к вопросу о возникновении сценыкоробки — необходимо в кратких чертах обрисовать наследие, доставшееся западной Европе нового времени от эпохифеодализма, от т. наз. средних веков европейской истории.

В развитии средневекового театра тезис и антитезис собозначаттся уже к концу X века. С одной стороны, мы видим гистриона — актера-профессионала, с другой,

служителя церкви, - актера любителя.

Наследник античного языческого мима, гистрион выступает преимущественно на площади под открытым небом
и, являясь носителем светского, языческого духа, соприкасается с простонародной толпой зрителей, неискушенных
в книжной, церковно-латинской, мудрости. Дошедшие до
нас изображения гистрионов неизменно иллюстрируют их
необычайно развитую игру телом, как основное изобразительное средство. Движения развертываются на основе усиленной тренировки тела, отсюда та напряженность и собранность мускулов, готовность к прыжку, бегу и танцу, кото-

ках, оспещенные вспышками огней и окутанные дымом. Характерно, что все эти интермедни с дьяволами вбирают в себя гистрионические элементы: здесь мы встретим размах движения, бег и прыжки по площади, импровизацию в публику, маски на головах, крылья на плечах. звериные лапы, резкое издевательство и сатирическое осмеяние сильных мира сего, королей и церковников, влекомих в адскую пасть дракона в наказание за грешную земную жизнь. На известной миниатюре Фукэ ("Мучение св. Аполлонии") наряду с духовными и светскими князьями видны гротескные обляки дьяволов и здесь же можно заметить буффонаскомороха, который выражает свое отношение к происходящему недвусмысленно-циничным образом.

Кроме интермедий с дьяволами, комический элемент сосредоточивается на бытовых сценах с типичными фигурами палача, солдата, торговца, тюремщика, обрисовываемых в комическом свете и нередко вовлекаемых в потасовки — и драки и в веселые сцены с пляской и музыкой. Отсюда ведет свое начало фарс, впоследствии обособляющийся в самостоятельный жанр. К исполнению этих комических сцен и дьявольских интермедий привлекаются гистрионы-

скоморохи.

Средневековый город блестяще разрешил проблему массового театра, дав возможность широко развернуться самодеятельной работе сограждан на площади города, увеселяя и поучая их богатыми постановочными эффектами, рассчитанными на многотысячную толпу эрителей. Размещая на площади одновременно сосуществующие места действия (обычная форма для Франции, Германии и Италии) или же распределяя их по телегам (pageant), въезжающим поочередно на площадь (прием, характерный для Англии), средневековый театр выработал твердые присмы постановок и создал богатую их технику. Свой классический период он переживает в XV и в первой половине XVI веков, являя собой единственный в историн западной Европы пример самодеятельного массового театра, в котором многие сотни актеров - любителей обслуживают многие дссятки тысяч зрителей, удовлетворяя их запросы на величественное и смешное, также как их потребность в поучении и развлечении.

Этот грандиозный по своему умению воздействовать на многотысячную толпу театр является театром любителей. Но в процессе своего развития он вырабатывает профессионалов театра. Прежде всего постановщиков режиссеров, многие имена которых, наиболее прославленные в ту эпоху, дошли до нас, будучи прочно вписаны в историю теагра. Затем—художников-декораторов, специализировавшихся на украшении отдельных

площадок и домиков, служивших местом действия для исполнителей. Теперь появляются сочинители мистерий: духовные лица, юристы, врачи, придворные чиновники и, наконец, профессионалы-драматурги; если так можно назвать составителей текста мистерий, вне исполнения и вне театра не обладающих особыми художественно-литературными ценностями. Из среды актеров-любителей выделяются и профессионалы актеры, которые во второй половине XVI века начинают образовывать странствующие труппы, дающие представления за плату. Гистрионы-скоморохи, введенные на комические роли в постановки мистерий, не мало способствуют этому превращению любителя в профессионала и связь с гистрионскими традициями определяет тот факт, что эти профессионалы развертывают впоследствии прежние комические фигуры мистерий (дьяволов, слуги, палача, солдата и др.) в новые образы комических типов Пикельхеринга, Арлекина, Жана Поташа, Гансвурста-и Касперле, создавая фарсовый и трагедо-комедийный репертуар второй половины XVI и XVII веков. От этих, на исходе средних веков возникших, профессиональных трупп актеров ведут свое начало "народные" театры разных стран-Англии, Франции, Италии, Испании и Германии, которым суждено было пережить блестящую пору расцвета и обосновать одну из систем европейского театра в ее многообразных национальных преломлениях.

Но в то время как средневековая мистерия, развернувшись в пышное эрелище на площади города, доживала последине годы своего расцвета — в Италии XVI века складывалась уже новая система театра. По мере развития нового господствующего класса купцов и банкиров и образования аристократической верхушки при дворах итальянских княжеств, по мере укрепления монархизма и его придворного окружения — устанавливается все более глубокая пропасть между вновь формирующимся вокруг владетельных киязей придворно-аристократическим обществом и городской буржувзией с примыкающей к ней широкой массой мелкого мещанства. Придворное общество начинает с презрением относиться к грубым увеселениям "толпы" и стремится. выработать самостоятельные формы театральных зрелищ пупраздничного оформления своего быта. Появляется "придворный театр" — для немногих избранных, прежде всего для государя, для единодержавного монарха, будь то

герцог, князь, дож или кардинал.
Итальянский придворный театр складывается под воздействием двух моментов: он вырастает прежде всего из придворных празднеств в честь того или иного события в кияжеской семье. Эти празднества являются основной и главной подпочвой, на которой растет придворный театр.

рую можно наблюдать на старинных миниатюрах, повествующих об искусстве гистрионов, Мы часто видим их спортивные упражнения -- бой на шестах, на мечах, борьбу, метание камней, всевозможные формы акробатики, требующие большой физической ловкости, выучки и гибкой подвижности. Игра с предметами, создающими опору телодвижения или же помогающими развертывать его, является естественным приемом гистрионов, с выступлениями которых также естественно связуется музыка, пение и танец — ритмизующие их движе-Пользование масками, также засвидетельствованное историческими документами, подчеркивает построение их искусства на игре телом, при котором мимика лица отпадает как несущественная деталь, к тому же неуловимая для зрителя, стоящего в толпе на большой площади. Характерным для гистриона является меткая, острая сатира -- доводимая до шаржа и эксцентрического реализма, осуществляемая в действии, а затем и развертывающаяся в представление на определенный сюжет, сопровождаемое музыкой, пением и танцем.

Прямой противоположностью гистриону является церковник — служитель католической церкви, к веку тоже вступающий на театральное поприще, но только как любитель. Любители-клирики, выступающие в храме, широко развивают характерный для любительского театра тип инсценировки. Инсценируется текст священного писания и догма христианского вероучения пропагандируется символикой вещей, костюма и немногих условных жестов, сопровождающих церковное песнопение. Располагаясь в храме, церковная инсценировка широко пользуется всеми декоративно-зрелищными возможностями, заключенными в самой архитектуре храма. Она "обыгрывает" алтарь, заалтарное пространство, хоры, корабль, ризницу, притворы, крипту, кафедру, врата храма и т. д. Гробница-плащаница, ясли, кресла, кресты, иконописные изображения - вводятся в инсценировку, наряду со всем иногообразием церковного облачения, утвари и вещей. Чем богаче церковь, жей болеспышно развертывается чисто декоративная сторона театрализованной мелодрамы, с вовлечением в нее все большего числа участников исполняющих роли статистов. Жест и телодвижение не развиваются, замыкаясь в немногие формулы так называемого "литургического" жеста иконописно-символического характера, а напевная декламация широко развивается вместе со зрелящной стороной представления.

Борьба церковников с гистрионами достаточно известна и не требует особого истолкования. Известно также, что инсценировка выходит вскоре из храма на площадь и находит свое продолжение в так называемой мистерии, развертывающейся на городской площади, как массовый театр

городского населения. С развитием торговли и ростом торгового капитала, вместе с укреплением города, как нового центра хозяйственной жизни, городское население берет в свои руки инсценировки, от которых отказывается церковь по мере проникновения в них бытового, реалистического и комического элементов. Городской класс населения, организованный в ремесленные цехи, создает массовый театр на площади, удерживая христианскую идеологию, но вкрапливая в инсценировки евангельских и библейских сюжетов изображение своего быта, перемешивая мистериальное действие реалистическими сценками, фарсами, сатирическими междудействиями, создавая своего рода с и н тез между театром церковников и театром гистрионов.

Характерным для этого сиптетического театра является соединение величественного и смешного, отвлеченной символики христианской церкви с конкретным реализмом городского быта, статики и динамики, патетики и гротеска, потустороннего идеализма с архиземным цинизмом. Всеобъемлющая городская площадь как бы вмещает в себя все слои населения и все формы зрелища — от торжественной поступи и символического костюма и жеста церковника до циничного телодвижения и едкой сатиры гистриона.

Разверстка мистериальной инсценировки, охватывающей в своем содержании множество событий — от сотворения мира до страшного суда, - осуществляется на площади в горизонтальном и вертикальном планах. На противоположных концах площади устраиваются резко контрастирующие по своему оформлению установки для "рая" и "ада", в то время как между ними, в зависимости от топографии местности, устанавливаются различные "места действия" - тапsiones, принимающие разнообразные формы домиков, беседок, площадок, помостов, колони и пр. В вертикальном плане развернут "рай", находящийся на возвышении, иногда имеющий вторую и третью платформу, на которые исполнители поднимаются по скрытым и открытым лестницам и где нередко применяются машины для эффектов "полета" и "спуска". В вертикальном плане разработан и "ад" с его пастью дракона, адской башней с платформами и многообразными пиротехническими эффектами. "Ад" и "рай"контрасты, не только иллюстрирующие дуализм средневекового христианского мировоззрения, но и контрасты театраль. ные, разными приемами театра доводящие эти олицетворения добра и зла до зрителя. Торжественное пение хора, строго иконописные костюмы и жесты, радостные световые эффекты "рая" — явственно отличны для многотысячной толпы зрителей от светового и звукового монтажа "ада"где дьяволы в звериных шкурах и масках гремят сковороным комизмом и неизменной фигурой клоуна и его буффо-

надой, сочетающейся с величественным трагизмом.

Но судьба народного и придворного театров в Англии начала XVII века различна. В последующем развитии их на протяжении того же XVII столетия постепенно умалиется самостоятельное значение первого и выдвигается решающее влияние второго. Этот процесс поглощения одной системы совершается медленно. Но уже к концу творчества Шекспира он обнаруживается с осязательной ясностью. Прислушаемся к тому, как характеризуют специалисты исследователи период, относящийся к последним годам творчества Шекспира. Говоря о правственном разложении, наблюдаемом при дворе Накова в первое десятилетие XVII века, Адамс отмечает все возрастающее влияние двора на городской театр. "Так как двор был страстно увлечен масками, фантастичными по теме, диковинными по постановке и лирическими по своему характеру, то мы наблюдаем появление тех же элементов и в драме 1), что ведет к культивированию жапра пьес, который мы обычно называем гошансе и прекрасным образом которых является "Буря"... Шекспир сочиняет теперь Цимбелину, Зимнюю Сказку (1611), которая с успехом исполняется при дворе сперва в Banqueting House (5 XI 1611), а затем в 1613 г. на свадьбе принцессы Елизаветы и принца Палатинского, "Вплоть до 1633 — 34 г. ее играют при дворе, что явствует из записи Herbert'a, заведующего королевскими увеселениями, дневник которого опубликован Адамсом. "Буря" точно также приспосабливается ко вкусам двора". Ее эффекты, близкие к "маскам", не только расчитаны на то, чтобы поправиться придворной аудитории, по в нее иставляются особые реплики -- намеки для услады королевского слуха. Не приходится сомневаться, что "Буря" с успехом прошла при представлении в Whithall. С особой пышностью она исполняется в большом Banqueling House I ноября 1611 года, открывая собой увеселения (Revel 5). сезона и она же находится среди пьес, избранных для представления во время празднеств, следовавших за бракосочетаннем дочери короля, Елизаветы, с принцем ским\*. Итак — Шекспир, защищавший в прологе к королю Генриху V театр "на подмостках жалких в доцином О" под конец жизни творит уже не для подмостков народного театра, а для пышных дворцовых зал и королевских увеселений (см. I. Q. Adams. Life of W. Shakespeare crp. 418 — 421. London — Boston 1925).

Но что же сталось с системой шекспировского театра в последующий период. Она уничтожается. После запрета театральных представлений пуританами в 1648 году, театр

<sup>1)</sup> т. с. на сисистородских телтров.

возрождается через десять лет, но уже в форме придвор-1 ного театра — в форме оперы по нтальянскому образцу. 🕽 Постановка Даненанта "Осада Родоса": (1658) отмечает этот переход от одной системы к другой. В дальнейшем, господствующей становится система придворного театра со сценой коробкой, что ведет к созданию театров Drury Lane и Covent Garden, т. е. к оперно-балетным зданиям. Шекспировская система тептра забыта и похоронена в прошлом. Забыта настолько, что ремарки, сопровождающие в XVII веке текст Шекспира становятся непонятными писателям, издателям и публике XVIII века. Сохраняются пьесы Шекспира, но их сценический смысл утрачивается настолько, что издатели XVIII века выпуждены приспосабливать их, в своих изданиях, к системе придворного (итальянского) театра, который теперь, в XVIII веке, укрепленный французским классицизмом, является единственно господствующим. У исследователя текста шекспировских изданий Grompton Rhodes (1923) мы читаем "Современные нам издания Шекспира отличаются от первых фолно — помимо модериизованного правописания и исправления типографских ошибок в трех пунктах: они присоединяют списки действующих лиц, разделяют пьесы на акты и сцены, расширяют, исключают и изменяют сценические ремарки. Пьесы первого фолно перспечатывались во 2-м, 3-м и 4-м фолко 1685 года без "издательских" исправлений такого рода и только в 1709 г. "увенчанный лаврами поэт", Nicholas Rowe, стал вводить нзменения, которые явились результатом того, что пьесы, написанные для театров Елизаветинского времени, стали рассматринаться так, как будто они были созданы для театральной сцены, появившейся 40 лет спустя после реставрации" 1). Тот факт, что до сих пор весь мир читает пьесы Шекспира со сцепическими ремарками, приурочен- . ными не к тому театру, для которого они были созданы, является убедительным доказательством проводимого нами положения: система придворного театра поглощает противостоящую ей систему "народного" театра. Этим же фактом объясияется и то обстоятельство, что постановка пьес Шекспира на сценс-коробке является неразрешенной для театра XIX века проблемой. Подводя итоги многообразным поныткам режиссеров XIX века построить особую "шекспировскую сцену", теоретик и режиссер немецкого театра — Карл Гагеман констатирует их неудачу и неразрешимость самой задачи (Karl Hageman Die Kunst der Bühne, 1922, стр. 61 сл.).

Аналогичный процесс протекает и в Испании XVI — XVII века. Здесь мы находим во второй половине XVI века

<sup>1)</sup> R. Crompton Rhodes. Shakespeages. First Folio 1923, crp. 115.

странствующих профессиональных комеднантов, обрисованных в известном описании Сервантеса и в Увеселительном путешествии Рохаса.

"Во премена этого знаменитого испанца (Лопе де Руэлы. середина и вторая половина XVI века) весь багаж директьра театра (говорит Сервангес в 1615 г.) мог быть помещен в одном мешке; он состоял примерно из четырех белых овчии с позолотою на коже, четырех бород и париков и четырех пастушьих посохов. Пьесы были диалогами, в роде эклог, между 2 — 3 пастухами и пастушкой. В них вставлялись 2-3 интермедии под названием: "негригинка", "шалопай", "дурак" или "бискаец" - ибо эти четыре типа, как и некоторые иные, названный Лопе изображал с величайшим искусством и естественностью, какие только можно вообразигь. В это время не было еще театральных машин (tramoyas) и не изображалось единоборств между маврами и христианами, ни пеших, ни конных. Не было еще появления фигур, как бы из под земли, с помощью люков на сцене, или же спускания ангелов и святых с облаков. Сцена в ту пору состояла из 4 — 6 досок, положенных на 4 скамын, раставленные квадратом, высотою в 4 ляди. Она была снабжена шерстяной занавеской, которая задергивалась с помощью двух веревок и за которой переодевались актеры; за нею же стояли певцы, певшие старые романсы без аккомпанимента гитары".

От этих первичных форм народного театра Испании, дополнительные описания которого можно найти в Увеселительном путешествии Рохаса, развитие идет к сцене постоянных городских театров Мадрида эпохи Лопе де Вега, общее сходство которых с шекспировской сценой неоднократно отмечалось исследователями: разверстка игры в вертикальном и горизонтальном илапе, дверя в глубине задней сцены, сосуществование различных мест действии на сцене,

постановка в "сукнах", шут-gracioso и т. д.

Как и на английской сцене шекспировского театра, спектакль строится на игре актера, а не на декорационных эффектах. В этом отношении примечательна ремарка к комедии Лопе де Вега Los comendadores de Cordoba, где для выполнения. Сцены Ночи" дается следующее указание: "Входит Дон Фернандо с плащем и щитом, с ловно почью". Исходя отсюда возможно совершенно иначе объяснить известное определение драматического жанра испанских комедий: "плаща и шпаги" (comedias de capa у espada). Обычно (как, например, у историка испанской литературы Тикнора) этот термии истолковывается как обозначение бытовой комедии, где действующие лица — дворяне, посят плащ и шпагу. Вероятнее театральное истолкование: плащ и шпага определяют игру актера, строющего "Сцены Ночи" на

игре с плащем и проводящего поединки, столь обязательные для испанских комедий с любовной интригой, при помощи шпаги. Испанский театр до сих пор изучался только историками литературы и театроведческий анализ его еще не коснулся. Гот материал, который старательно собран в груде Rennerl'a "The Spanish stage" (New York 1909.) представляет собой набор характеристик, относящихся к разным театральным жанрам, различным в хронологическом отношении и различным по своей принадлежности к структуре странствующих, городских, школьных и придворных театров, развивавшихся в течении целого столетия (1550 — 1650) при постоянном взаимодействии и влиянии друг на друга.

Обращая внимание на этот факт и не задаваясь целью исчернывающе истолковать во многом еще неясные очертания старо-испанского театра, мы считаем, что\_уточнение предлагаемого нами сравнительного метода применительно к истории испанской сцены должно явиться первоочередной

задачей историка испанской драмы и театра.

Напомиим, что испанский спектакль строится из пения баллады или сегедильи в начале представления, затем из loa (монолога или драматической миниатюры), за которойследует пьеса, в антрактах сменяющаяся интермедией, фарсами различного типа или танцами, которые и заканчивают представление. У Сервантеса мы находим то же обращение ! к сотворчеству эрителей, как и у Шекспира. Зрителя пусть не заботит, что я в меновение перехожу из Германии в Гвинею, так как ведь с этой сцены я не удаляюсь. Человеческая мысль -- стремительно быстра: пусть зрители сопровождлют меня ею, куда бы ни пришлось итти, не теряя меня из виду и не утомляясь (Cervantes, Rulian dichoso II акт). Но с проникновением в Испанию итальянской системы, сцена видоизменяется. Лопе де Вега еще не скрынает своего презрения к декоратору и машинисту театра. Но по мере распространения итальянской концепции театра, она утверждается и при дворе и в школьном театре, а затем и в городском тентре. Уже в 1596 г. раздаются голоса, повторяющие положения итальянца Serlio и предлагающие согласовать декорации и машины с сюжетом пьесы вводя для пасторалей декорацию леса, для действия, протекающего и пределах города — декорации домов (улицы) и т. п. (см. Rennert, Spanish stage стр. 82). Вскоре Филипп IV устраивает во дворце театральный зал по итальянскому образцу - в закрытом помещении дворцового зала для немпогих избранных зрителей. Специально приглашается флорентиец Cosimo Loti, который приспосабливает сцену для изображения извержений вулканов, землетрясения, бури, кораблекрушений, пышных дворцов, и целых городов, Олимпа, Ада и т. п. эффектов итальянского придворного театра. Лопе де Вега сочиняет для этого театра

в 1629 г. пастораль с нением La Selva sin Amor, которая по его собственным словам явилась новинкой для Испании (Rennert стр. 241). Тот же Лопе де Вега описывает декорации и машины, введенные флорентийцем Созіпо І.оті: море с движущимися кораблями и игрой воли, Венера на колеснице, влекомой лебедями, мітовенцое превращение моря в лесной пейзаж и прочне эффекты при которых использованы декорации (telari) и машины. (Rennert стр. 242). С 1640 г. оборудованный по новому образцу театр во дворце Внеп Retiro становится доступным для платной публики, на одинаковых правах е городскими театрами.

Тот факт, что итальянские новшества—захместывают городские телгры, подтверждается многими репликами самого Лопе де Вега. Уже в 1618 году в "Прологе к читателям" выступает "сцена", которая говорит — "С тех пор, как благодаря живой силе стольких и столь различных комедий разных поэтов, представленных на мне... я научилась говорить — (хотя я и составлена из рам и полотен) — с большим шумом, чем человек, которому нечем платить и который не обладает скромностью должника — я успоканваю себя жалобами на множество бессмыслиц, которые изобретают в которые заставляют меня проделывать мон господа".

В 1623 году, также в прологе, "сцена" говорит: "большое меня постигло несчастье, вызванное, по моему, тремя причинами: потому что нет хороших актеров или потому что у слушателей отсутствует понимание; директора театров извлекают выгоду из машин, поэты — из плотников, а эрисвоего эрения". И далее: "Но возвращаясь к простому народу, я утверждаю, что они ваволнованы этими машинами, развлекающими глаз, по не теми, которые встречаются и испанской комедии, где фигуры поднимаются и опускаются так неуклюжейтле звери и птицы полиляются таким же образом; их ходят смотреть невежественные женщины и грубые ремесленики". В том же 1623 году, всэт, беседующий и прологе со "сценой", говорит: "С тех пор как они пользуются apariencias (явления с машинами), которые они называют tramoyas, и не забочусь об издании монх комедий". (Rennert. The spanish stage crp. 96-98).

Комедия стала эрелицем для глаз. Игра вырождалась, а роскошь декораций и постановок усиливалась. После 1650 года пет им одной крупной испанской комедии: "в этом отношении, испанская национальная драма являет собой убедительную параллель к английскому театру, который также создал все свои лучшие достижения до закрытия театров в 1642 году" — говорит Rennert (стр. 341), правильно подводя итог эволюции испанского театра XVI—XVII века. Но характерно, что 1640—1650 годы являются эпохой укрепления распространяющейся по Европе сцены-коробки и кулис

"придворной" системы театра и вместе с тем утверждением оперы и оперно-балетных зданий, являющихся на смену "народному сценическому искусству.

Процесс укрепления системы придворного театра в о Франции и торжества его над остатками народного театра, идущих от средневековья — протекает в XVII веке. Он данно уже подвергся, в своей первоначальной стадии, внимательному исследованию в трудах Rigal'я, изучившего театр "Бургондского Отели" за первые три десятилетия "великого века" 1), т. е. накануне торжества классической трагедии

Корнеля и Расина.

В плидле XVII века мы встречаем в единственном тогда парижском театре — Бургондском отеле — знаменитое трио народных комиков — (Gros-Guillaume, Gaultier Garguille, Turlupin), обеспечивающих расцвет французского фарса и фарсовых приемов исры. Связь актеров-комиков Бургондского дома с ярмарочными скоморохами весьма крепка: они не только появляются сами с ярмарки, как бывший шарлатан Jean Farine и его сотоварищ Брюскамбиль, но их сиязуют с ярмарочными комедиантами узы семейного родства. Дочь знаменитого Табарэна, унеселявшего толиу у Нового Моста, выходит замуж за Gaultier Garguille'я, она играет роли комических старух, в то время как ее муж создает маску комического старика. Спектаклы, состоящий из пролога Брюскамбиля, трагедо-комедии, фарса и гротескной песенки G. Garguille'я, удерживает еще традиции народного театра.

Но последующие десятилетия иссут с собою торжество, придворного театра. В оперно-озлетных постановках при лворе французских королей, усваиваются приемы итальянского театра, укрепляются навыки итальянских постановщиков, что ведет к-созданию сцены-коробки в театре кардинала Ришелье, с системой telari (1641), а ватем к триумфам итальянской оперы, покоряющей Париж благодаря искусству Торелли, усовершенствовавшего смену декоративных эффектов при помощи кулис (постановки оперы Finta Рахха 1645, балета "Свадьба Фетиды и Пелея" 1654 и др.) Начинается увлечение обстановочными пьесами, операми, балетами и трагедиями с машинами (tragédies à machines), которое развертывает все возможности нового технического оборудования сцены и ведет к постройке оперных театров, закрепляющих для XVIII века образец великоленных спектаклей-эрелищ и совершенство сценической техники.

Традиции народного театра находит свое применение в творчестве Мольера, который опирается на приемы французского и итальянского фарсов, создавая своего рода синтез

<sup>1)</sup> Eugène Rigal. Le théâtre français avant la pérfode classique. Parls 1901

сценических жапров, приемлемый для двора и для города. Но знаменательно, что свой театр Мольер уже устраивает в зале и на сцене придворного итальянского типа (в том самом помещении, где Ришелье оборудовал первую сценукоробку, по образну геатра Палладио). Знаменательно также и то влияние, которое оказывает на Мольера, так же как и на Шекспира, придворный театр и его постановочные навыки сложившиеся в процессе разработки оперно-балетных спектаклей.

Подобно тому, как "Буря" Шекспира вместе с его романтическими комедиями означает подчинение вкусам двора и усвоение выработанного в нем жанра "масок", так и "комедии-балеты Мольера есть явление того же порядка. "Мещанин во дворянстве", "Мнимый больной" находятся в том же соотношении к традициям придворных балетов французских королей, как "Буря" Шекспира к маскам английского двора. Перенося традиции ярмарочных скоморохов в окружение придворного театра, Мольер тем самым утверждает, но и искореняет их. В своем дальнейшем развитии франнузская комедия окончательно отбрасывает наследие ярмарки. превращается в салонную пьесу и мещанскую драму XVIII века, утрачивая многообразно развитую технику комедийной игры в обстановке новой сцены коробки, явившейся вместилищем "разговорной" буржуазной драмы XVIII века. Если против Шексинра выступали классики, то против фарсовых народных элементов театра Мольера выступает теоретик классицизма Буало и приговор последнего -- "Dans le sac on Scapin s'enveloppe, je ne reconnais pas l'auteur du Misanthrope" - знаменует собой характерный момент в борьбе между искусством аристократического общества и наследием народного деатра, момент, когда перевес оказывается уже на стороне придворного театра. Влияние последнего на трагедию (Кориеля и Расина) достаточно изрестно и не требует особых разъяснений. Интересно лишь отметить, что декламационный характер французской трагедии настолько сближает ес с оперой, что когда последняя оформляется в творениях Люлли, то современники не ощущают существенной разницы между речитативом оперного псвца и декламацией актера трагика. Оперно балетный театр не только дал французской трагедни машины и декорации, но и определил костюм трагика (tonnelet) и характер его декламации.

Борьба решается на рубеже XVII — XVIII века окончательно в пользу системы придворного театра и на этой основе идет развитие театра в XVIII веке с его господством оперы и балета, эакреплением трагедии и комедии в сцене коробке и его высокомерным презрением к народному театру, остатки которого находят себе приот в т. наз. малых театрах (Petits theatres) — на бульварах и на ярмарках. Решительный разрыв с народным театром и его актерскими тра-

дициями усванвается, затем, буржуазней XIX века и ложится в основу всей театральной ее эстетики.

Вглядываясь в судьбы развития немецкого театра XVII— XVIII в.в. не трудно уловить, несмотря на пестроту и многообразие театральной жизни Германии, два основных течения.

С одной стороны идет, непрестанно усиливаясь, развитие опериого театр'я по итальянскому, позднее и по итало французскому образцу. Оно сосредоточено, главным образом, при дворах различных немецких княжеств. С другой стороны, в противовес придворному оперно-балетному театру, находящемуся под иностраиным влиянием и опирающемуся на праздничный быт местной аристократииидет становление немецкого, национального театра из искусства странствующих комедиантов. уходят в народный театр поздисто средневсковыя, а развитие его подкрепляется сильным воздействием со стороны заезжих английских и итальянских актеров. Борьба, происходящая между этими двумя течениями - борьба неравная. На стороне придворного оперио-балетного театра находятся богатые материальные ресурсы аристократии, не жалеющей средств на постройку пышных оперных зданий и содержание многочисленных трупп певцов и танцоров. Странствующие же комедианты ведут нищенское существование, являются мишенью общественного презоения и с величайшим трудом борятся за свое бытие.

Отмеченное перавенство сказывается, прежде в том, что у оперно-балетного театра появляется твердая материальная база в виде многочисленных и великолеппо оборудопанных театральных зданий, которыми застранвается Германия и Австрия па протяжении XVII—XVIII веков. Если в первой-полоните XVII нека оперные театры встраи. ваются в дворцовые зала (впервые при саксонском дворе в 1627 г. для оперы Рипуччини "Дафиа"), то во второй половине того же столетия начинает раскидываться сеть самостоятельных оперио-балетных зданий. В Вене строит Бурначини (с 1652 г.), в Мюнхене Сантурини и Мауро; такие же здания появляются в Дрездене (1667 г.), Гамбурге (1678 г.), Ганновере (1690 г.) и других городах. Знаменитая семья итальянских архитекторов - декораторов создает ряд театральных - эддинй, выявляя в них пышный стиль барокко. К концу XVIII века все крупные города Германии и все княжеские резиденции обладают постоянными оперио-балетными зданиями, которые являются вместилищем развитой сценической техники, блестящего искусства декораторов-перспективистов, а также многообразных форм оперио-балетной костюмёрии. О непомерной роскоши оперных постановок повествуют все историки немецкого

театра XVII—XVIII векон.

.Обрисовывать их многообразие и великолепие здесь нет места, отметим только, что и они переживают различные этапы развития. Если в XIV веке свадебные празднества в Милане при дворе Галеаццо ограничиваются роскошными пирами, во время которых подают декорированные блюда, в том числе огромного разукращенного кабана, то в XV веке мы уже находим на таких же празднествах разнообразные междуяствия или интермедии с речитативами, пением, музыкой оркестра, пантомимой и пляской аллегорических персонажей. Так на празднестве бракосочетания Галеаццо Сфорца и Изабеллы Аррагонской в Милане (1489) свадебное пиршество развертывается в пышную интермедию в трех действиях, где фигурирует танец аргонавтов, пение Орфея под аккомпанимент лиры, пантомима, изображающая охоту на вепря, колесница с нимфами, танец морских божеств, пение трех солистов, стремительный воинственный танец и заключительная пляска вакханок. Характерным является здесь то, что все эти выступления, сопровождающие появления отдельных яств, выполняются как комплимент по адресу знатных новобрачных, и все действие строится как приветствие обращенное к государю и его супруге.

Проходит немного лет, и на месте старинного разукрашенного кабана и последующих музыкально-танцовальных интермедий появляется новшество эпохи возрождения -именно литературная драма — комедия Плавта и Теренция, только что открытая учеными гуманистами. В 1499 году на празднествах в Ферраре, при дворе Эрколе I, ставятся две комедии Плавта и одна комедия Теренция, обе на латинском языке в исполнении придворных диллетантов. Но характерно то, что при появлении новой латинской драмы, традиционные праздничные интермедии не исчезают. Только ставятся они не между яствами, как прежде, а между антрактами комедии. Герцог Эрколе показывает своим гостям, перед началом представления, 144 костюма, сшитых для участников интермедий и 133 костюма для лиц, действующих в (3) комедиях, ради того чтобы убедить гостей, что для каждого из 277 участников сшиты совершенно разные костюмы. Театр служит здесь как бы поводом для наглядного доказательства придворной пышности и богатства устроителя спектакля — государя-монарха. Этим определяется значение театра, как орудия пропаганды нового господствую-

шего класса.

. Итак, достижения ученых гуманистов, возродивших античную драму, вливаются в обстановку придворного быта и тесно сплетаются с праздничными традициями двора. Это второе течение — литературно-ученое, строющее драму по образцу древних, находит свою почву в праздничном быту аристократического обществя. Без этой почвы

оно вероятно погибло бы в кабинетах ученых гуманистов. Но введя античную драму во дворец князя, гуманисты вынуждены были принять и те оперно-балетные интермедии, которые для двора являлись основным и неотъемлемым достоянием праздничного быта. И на протяжении следуюших десятилетий мы видим, что эти оперно-балетные интермедии одерживают верх над гуманистской литературной драмой и определяют дальнейшее формирование новой

системы театра.

При первых представлениях античных драм в Риме в конце XV века, гуманисты пользуются еще крайне несложной сценой - подмостки замыкаются сзади стеной с пятью занавесками, из за которых и выходят, как бы из отдельных домов, действующие лица. Но с перенесением представлений в княжеский дворец появляются писанные декорации, изображающие те же пять домов, но уже не с условными занавесками, а рисунком художника (остаток такой стены с пятью дверями мы видим на сцене театра Палладио, уже с развитой и богатой архитектурной разработкой стены. . иконостаса).

момент развития сцены, Следующий примкнувшей к одной из стен дворцового зала, является установление на ней перспективных декораций — изображающих улицу с домами -- и тем самым образование сценыкоробки, замыкающей собою сценическую картину, отделениую занавесом от зрительного зала. Об устройстве таковой сцены дает нам подробную информацию труд архитектора Серино (1545 г.), искусно приспосабливающего все сведения, почерпнутые им из изучения Витрувия и его описаний римской сцены, к потребностям и условиям придворного театра итальянского возрождения. Иными образцами этой ранней эпохи итальянского театра являются также, сохранившиеся по сие время, сцены Палладио в Виченца (1580) и Aleotti в Парме (1619).

Для этого раннего периода характерным является расположение зрителей в амфитеатре. Зрители размещаются так, чтобы им со всех мест была полностью видна та перспективная сценическая картина, которая раскрывается на сцене. На первом месте, отделенном от ступеней и вынесенном вперед, восседает на особом кресле "государь". По поднимающимся ступеням сидят (у Серлио) придворные, размещенные согласно этикету в строгом ранговом порядкесперва дамы, за ними сановники и чиновники двора. В эти частные, придворные театры, буржуа-горожанин обычно

не допускается.

Перед этим избранный обществом раскрывается прежде всего пышное зрелище - убранство самого зала с богатой орнаментовкой и пообразными архитектурными мотивами;

определяющими также и стиль сценической картины, с которой зало сливается в одно архитектурное целое. Но в этом архитектурном целом сцена являет собою особое зрелище для глаз, подчеркнутое богатой разработкой просцениума, который как бы является прелюдией к тому декоративному зрелищу, которое раскроет перспективная сцена с ее неподвижными боковыми декорациями и писанным задником. Здесь, на сцене - перспективист художник создает иллюзию (города и уходящей вдаль улицы) и преподносит изысканному вкусу зрителей все богатство архитектурных форм и украшений в надлежащем сценическом освещении.

Статика и декоративность определяют, следовательно, эту новую сцену, выросшую в дворцовом зале и предназначенную для праздничных представлений перед аристокра-

тической верхушкой общества.

Статику этой сцены можно иллюстрировать и теми указаниями, которые дает Серлио, запрещая актерам уходить в глубь перспективных улиц и предлагая, в случае надобности, показывать в глубине сцены вырезанные (в уменьшенном размере) из картона фигурки — взамен живых людей. Ведь последние нарушили бы перспективу при появлении в глубине сцены. Таким образом, сцена остается неиспользованной в своей глубине, на ней играют только спереди, на просцениуме. Играют диллетанты-любители из придворного общества, для которых движение по сцене несущественно. Им важно блеснуть перед избранным обществом костюмом и эрудицией, прочитать, а не сыграть свои реплики из античных и антикизирующих итальянских ученых комедий и трагедий, и, поэтому, не трудно понять совет современника — автора трактата о театре того времени (de Sommi 1565 г.), предлагающего актерам "не поворачиваться спиной к эрителям, держаться по возможности ближе к середине сцены и не ходить по сцене во время разговора, если только того не требует крайняя необходимость».

Серлио пытался создать для придворного театра компромиссную сцену, на которой умещались бы и новая классическая драма и те интермедии оперно-балетного характера, о которых мы говорили выше. Он рекомендует строить плоскую авансцену устойчиво и крепко, так как здесь должны прыгать и танцовать те маски, которые выполняют интермедии. Но по мере усиления и все более пышного развития этих интермедий, загромождающих собою к концу XVI века театральное представление, по мере роста увлечения пасторалями, в которые переходят прежние интермедии, а также формирования из них более самостоятельного жанра — балета — прежняя узкая полоса авансцены, отведенная у Серлио для интермедии, уже не удовлетворяет поста-. новщиков.

Появляется потребность захватить всю сцену для пышных оперно-балетных инсценировок и тогда начинают искать способа менять прежде неподвижные декорации. Это приводит к дальнейшему усовершенствованию оборудования сцены-коробки — к так. наз. [telari") (треугольные призмы с декоративными полотнами, которые, будучи установлены по бокам сцены, позволяли мгновенно менять декорации на глазах у эрителей). Вместе с тем развивается техника сценических эффектов: движущихся облаков и колесниц с богами, иллюзий бурного моря, пожаров, грозы, полетов по сцене, провалов в люк и проч. Сцену этого периода мы детально знаем благодаря подробным описаниям Sabbatini и Furtenbach'a. Впервые примененная Вегнагоо Buontalenti во Флоренции в 1586 г. и усовершенствованная его учениками, сцена "telari" празднует свои триумфы в Мантуе при представлении пасторали "Pastor fido" и, распространившись по итальянским дворцовым театрам, вскоре же выходит за пределы Италии. Мы встречаем ее в начале XVII века при дворах государей разных стран, а также и в иезуитском школьном театре, усваивающим очень быстро все итальянские новшества.

· Сцена "telari", однако, не удовлетворяет все растущую потребность эпохи барокко в пышном зрелище и вскоре "telari" сменяются кулисами. Примененная впервые в театре Алеотти в Парме и усовершенствованная знаменитым Торелли, кулиса прочно водворяется в итальянском театре

начала XVII века.

К этому времени складывается музыкальная драмаопера. Развиваясь из интермедий и пасторалей на той же сцене-коробке, новый жанр, оформившийся к 1600 году в оперу, дает мощный толчок к распространению кулисы по всей Европе. Вместе с итальянской оперой распространяется и итальянская сцена-коробка, в которой умещается оперно-балетное представление. И то и другое органически

выросли из праздничного быта аристократии.

Только теперь, в половине XVII века, начинает реформироваться театральное здание. Из частного зала во дворце, оно превращается в городское и общественное здание, доступ в которое открыт теперь не только двору, но и городской буржуазии. Успех оперы влечет за собой создание рангового театра с ярусами лож (первое такое здание выстраивается в Италии в 1637 г. в Венеции). Однако, новым является здесь только здание театра, вмещающее теперь до двух тысяч человек. Сцена же его осталась прежней, такой, какой она выработалась в окружении придворных празднеств, в процессе развития оперно-балетных интермедий и пасторалей. И эта сцена-коробка с кулисами, тяк же как и новое здание оперно-балетного театра, быстро