

Ольга Петрунина

Кокпит при дворе. Театр Иниго Джонса

Иниго Джонс — первый английский архитектор, обратившийся в своих работах к итальянским формам эпохи Возрождения. Среди сохранившихся рисунков зодчего есть и эскиз театра «Кокпит при дворе», в 1629–1632 годах перестроенного из королевского кокпита в Уайтхолле и предназначенного для постановки драмы. Статья посвящена истории создания этого театрального здания. Автор анализирует характерные особенности устройства сцены и зрительного зала, а также влияние итальянской театральной архитектуры на творчество Иниго Джонса.

Ключевые слова:

Иниго Джонс, Кокпит при дворе,
арена для петушиных боев,
английский театр XVII века,
театр Олимпико, Андреа Палладио,
театральная архитектура.

Иниго Джонс является одной из ключевых фигур в истории английской культуры XVII века. И хотя он известен прежде всего как архитектор, сохранившиеся эскизы декораций и костюмов к придворным маскам¹, а также составленные им планы театров свидетельствуют о том, что он принимал самое активное участие в театральной жизни Лондона.

Прежде чем стать придворным архитектором, Иниго Джонс совершил два путешествия по Италии (с конца 1590-х по 1603 год и с 1613 по 1615 год), во время которых у него была возможность познакомиться с различными образцами античных строений, подробно изучить трактаты итальянских архитекторов, таких как Серлио, Палладио, Скамоцци². По возвращении в Англию он использовал опыт итальянских зодчих при проектировании Куинс-Хауса в Гринвиче, покоев принца Генриха-Фредерика Уэльского в Ньюмаркете, Банкетинг-Хауса в Лондоне.

Иниго Джонс привнес итальянское влияние не только в английскую архитектуру, но и в театральную культуру своего времени, так как на протяжении тридцати пяти лет выступал в роли декоратора и постановщика придворных масок. Основываясь на принципах устройства сцены, использовавшихся в Италии XVI века, Джонс во время придворных представлений с помощью системы живописных задников,

- 1 Маска — придворные музыкально-драматические представления на античный или мифологический сюжет, появившиеся в Англии в начале XVI века. Маска предполагала пышное оформление сцены, а также различные технические эффекты, созданные при помощи театральной машинерии. Наряду с придворными и королевскими особами в масках выступали также профессиональные актеры. При английском дворе расцвет жанра пришелся на первую половину XVII века, в основном благодаря драматургу Бену Джонсону и постановщику Иниго Джонсу.
- 2 Эти трактаты затем стали основой его личной библиотеки. Джонс обращался, в частности, к сценографическим эскизам Себастьяно Серлио, Бернардо Буонталенти, Джулио Париджи, Ремиджио Кантагаллины, которые послужили для него примером при оформлении придворных масок. Подробнее о библиотеке Иниго Джонса см.: Anderson C. Inigo Jones and the Classical Tradition. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. Pp. 49–87. О сценографии Джонса см.: Peacock J. The Stage Designs of Inigo Jones: the European Context. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

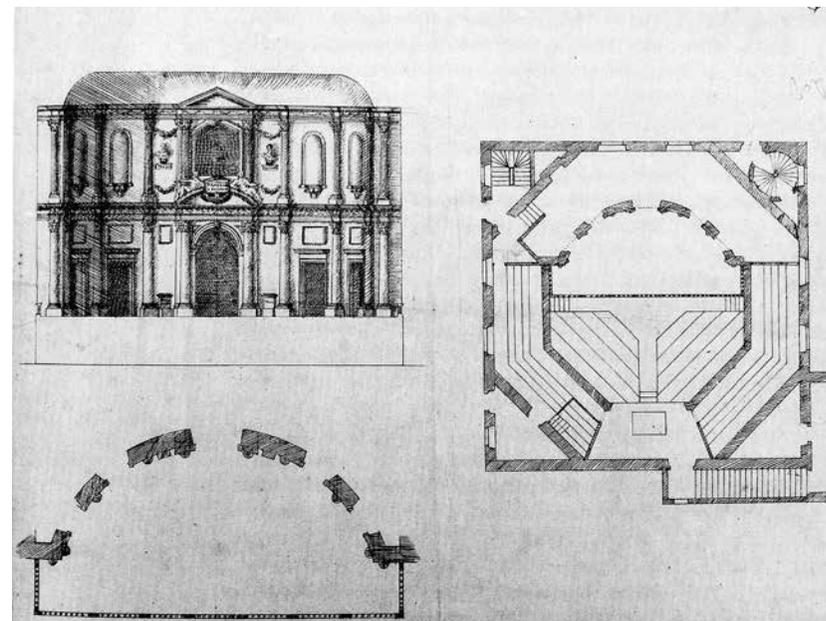
подвижных кулис и арки просцениума создавал иллюзию глубокого пространства. Именно такая сцена в эпоху Реставрации Стюартов пришла на смену подмосткам елизаветинского театра, где не предусматривалось использование сложных декораций и машинерии.

Помимо многочисленных рисунков Иниго Джонса³, имеющих непосредственное отношение к организации сценического пространства придворных масок, в коллекции архитектурных рисунков библиотеки Вустер-колледжа в Оксфорде сохранился проект театрального здания (ил. 1), предназначенного для постановок драматических произведений. Он был разработан архитектором по заказу Карла I и предусматривал реконструкцию внутреннего пространства здания на территории дворца Уайтхолл. Со времен Генриха VIII в нем размещалась арена для петушиных боев — кокпит⁴. Отсюда произошло название театра — Кокпит при дворе (*Cockpit-in-Court*). Театр был построен в период с 1629 по 1632 год⁵ и закрылся в 1665 году. Несмотря на столь недолгий период существования, театр «Кокпит при дворе» представляет огромный интерес, так как является ярким примером претворения опыта итальянской театральной архитектуры в Англии на рубеже XVI–XVII веков.

Для понимания того, что принципиально нового привнес Иниго Джонс в устройство уже существовавшего здания, необходимо обратиться к истории кокпита в Уайтхолле.

В 1529 году Генрих VIII принял решение перенести королевский двор из Вестминстерского дворца в свою новую резиденцию, которую он начал строить в том же году на месте владения кардинала Томаса

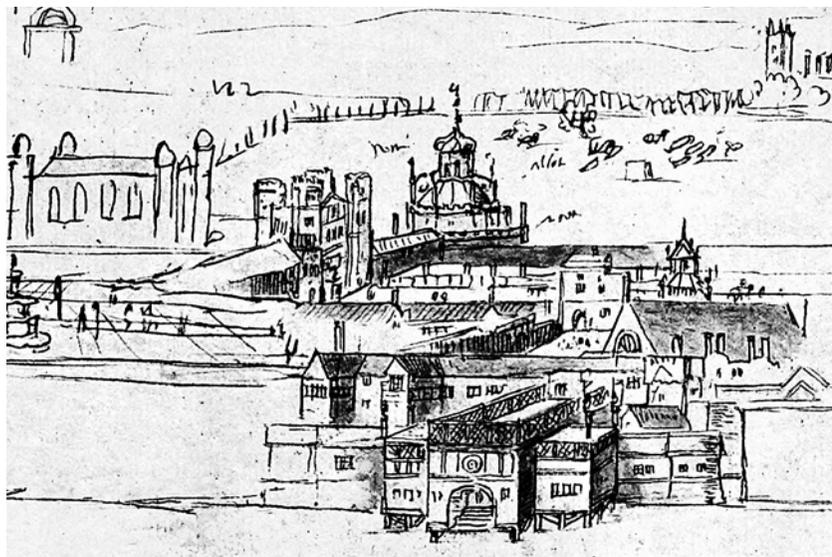
- 3 С 1628 по 1652 год Иниго Джонс работал вместе со своим учеником Джоном Уэббом. Многие планы зданий в этот период были выполнены рукой Уэбба. Однако авторство самих проектов принадлежит Иниго Джонсу.
- 4 Кокпит (*Cockpit*) — дословно «петушиная арена». Петушиные бои (*Cockfighting*) получили широкое распространение в Индии, Китае и Персии еще в V веке до н. э. В Европе мода на петушиные бои утвердилась после кругосветного путешествия Фернана Магеллана, во время которого в 1521 году его хроникер Антонио Пигафетта описал петушиные бои, проходившие в государстве Тай-Тай на Филиппинах. Первый кокпит в Англии появился по приказу Генриха VIII в 1532 году. Кокпит при дворе — не единственный театр в Лондоне, возникший в результате преобразования арены для петушиных боев. Как минимум еще один театр — Кокпит на Друри-Лейн (или Феникс) — также возник на месте петушиной арены. Оба театра связаны с именем Иниго Джонса.
- 5 Точная дата открытия театра неизвестна. Обозначенный временной период обусловлен записями в отчетных книгах о проводившихся в Кокпите при дворе работах, последние из которых датируются 1632 годом.
- 6 Первое упоминание новой резиденции в качестве дворца Уайтхолл относится к 1532 году.



1. Джон Уэбб, копия рисунка Иниго Джонса. План театра и фасад *scenae frons* театра «Кокпит при дворе» 1661–1662. Бумага, перо, отмычка 35,5 × 45,4. Вустер-колледж, Оксфорд

Уолси, попавшего в опалу. Новая резиденция⁶ на Кинг-стрит должна была включать сам дворец с королевскими покоями, а также постройки и парки для различных увеселений и отдыха. Генрих VIII немедленно приступил к осуществлению задуманного плана, и к 1532 году на территории нового дворца появились теннисные корты, площадка для рыцарских турниров, а также арена для петушиных боев [13, с. 12–13].

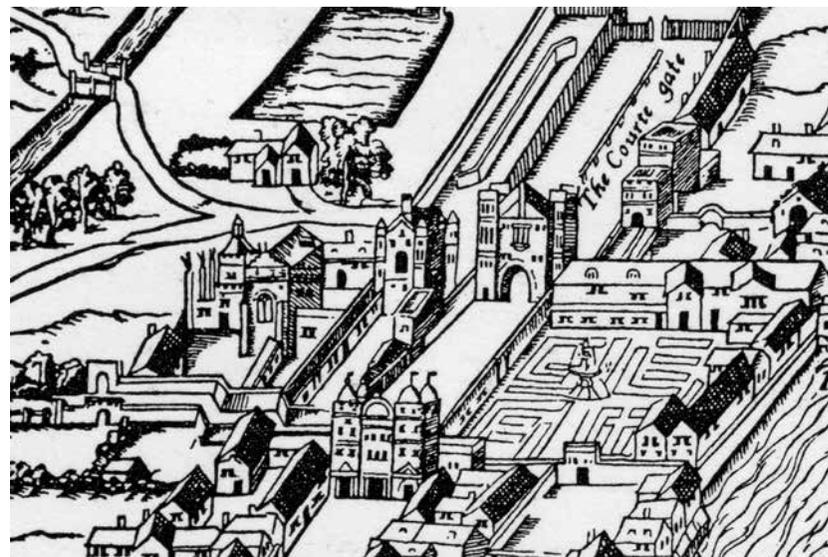
Сохранилось два изображения внешнего вида кокпита на территории дворца Уайтхолл. Первое относится к 1544 году (ил. 2) и принадлежит Антониусу ван ден Вейнгарду. Второе — Ральфу Агасу (ил. 3), запечатлевшему Лондон таким, каким он был около 1560 года. Изображенная на них постройка имеет восьмиугольную форму, сверху по периметру ее обрамляют каменные зубцы и венчает небольшая восьмигранная башня с покатою пирамидальной крышей, завершающейся фонарем.



2. Антонис ван ден Вейнгард
Кокпит в Уайтхолле, 1544
Бумага, тушь, перо. Фрагмент
Музей Эшмола, Оксфорд

Помимо изображений театра, когда в нем располагалась арена для петушиных боев, до наших дней дошел еще один вид этой же постройки более позднего времени. На картине Гендрика Данкертса, датированной 1680 годом (ил. 4), здание кокпита представлено в тот период своего существования, когда оно уже перестало служить не только ареной для петушиных боев, но и королевским театром, а было переделано в покои герцога Бекингема. Постройка на этом изображении имеет кубическую, а не восьмиугольную форму, и это свидетельствует о том, что возведение дополнительных фрагментов наружных стен, благодаря которым здание стало квадратным в плане, оказалось одним из радикальных изменений, внесенных Иниго Джонсом. Подобное нововведение было функционально оправдано: таким образом обеспечивалось дополнительное пространство для лестниц.

К сожалению, не сохранилось ни одного графического или живописного свидетельства, запечатлевшего интерьер кокпита в Уайтхолле



3. Ральф Агас. Фрагмент карты
с изображением кокпита в Уайтхолле
Около 1560. Гравюра на меди
Библиотека Гилдхолл, Лондон

или какого-либо другого кокпита XVI–XVII веков⁷. Самое раннее относится к 1709 году — на фронтисписе книги Роберта Хоуллетта «Петушиные бои как королевская забава» (ил. 5) представлен интерьер кокпита на Дартмурт-стрит (также известного как «королевский кокпит»). На гравюре видно, что в центре зала находится «стол»⁸, вокруг которого размещаются четыре ряда скамей. Верхний ряд завершается балюстрадой, за ней располагается проход, позволяющий посетителям прогуливаться вдоль всего здания. Похожую планировку встречаем на литографии с тем же кокпитом, выполненной Роулендсоном сто лет спустя (ил. 6).

7 В альбоме Михаэля ван Меера *Album Amicorum* (около 1613, библиотека Эдинбургского университета) есть изображение «Петушиные бои в Англии», однако действие здесь происходит не столько в здании кокпита, сколько в беседке.

8 Слово «стол» (*table*) употребляется в источниках для обозначения круглой арены, на которой происходили петушиные бои.



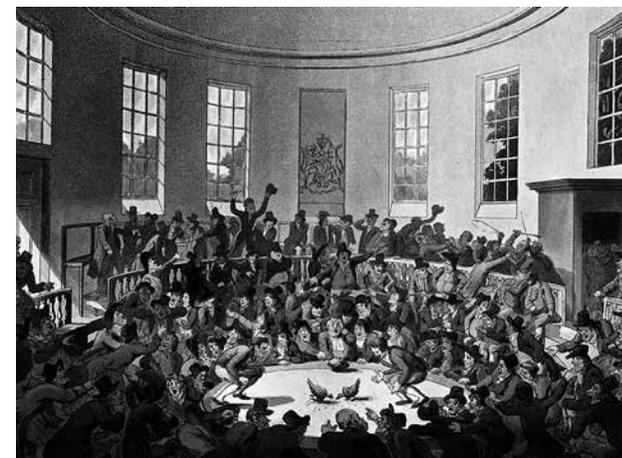
4. Гендрик Данкерс. Кокпит в Уайтхолле. 1680
Холст, масло. 105 × 225. Фрагмент
Правительственная коллекция
произведений искусства, Лондон

Несмотря на отсутствие изображений внутреннего устройства кокпитов XVI–XVII веков, сохранились описания некоторых из них. Так, в 1599 году Томас Платтер, швейцарский врач и путешественник, побывавший в Лондоне, отмечал: «Я посетил место, которое выглядит как театр. В центре его помещен круглый, с небольшим бортиком по краям, стол, покрытый соломой. На него запускают петухов, которых всячески дразнят и провоцируют налетать друг на друга. А в это время посетители, держащие пари, кто же из петухов все-таки победит, сидят в непосредственной близости от круглой арены. Остальные же зрители, которые пришли только посмотреть, заплатив один пенни за входной билет, располагаются на местах выше...» [10, с. 43].

Нечто подобное находим и в описании кокпита, относящемся к 1710 году: «Неподалеку от “Грейс-Инн” было построено специальное помещение для петушиных боев. Это здание круглое по своей форме, чем напоминает башню, внутри же оно устроено наподобие анатомического театра, так как зрители сидят на нескольких рядах скамей, расположенных по окружности. В центре помещен стол, покрытый тростником и соломой, на котором сражаются петухи» [10, с. 45].



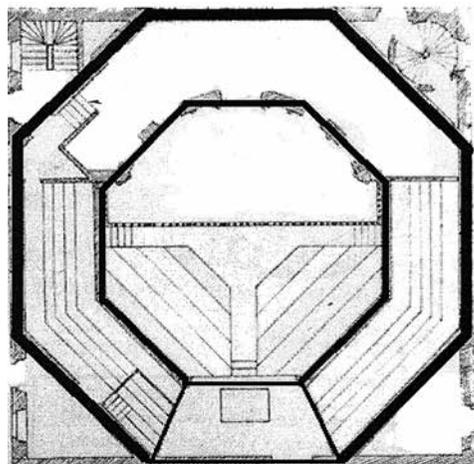
5. Интерьер кокпита на Дартмурт-стрит
Фронтиспис из кн.: *The royal pastime of cock-fighting*. London, 1709



6. Томас Роулэндсон. Интерьер кокпита на Дартмурт-стрит. 1808
Литография

Поскольку эти описания, сделанные с интервалом более чем в столет, практически совпадают друг с другом, можно сделать вывод, что в Англии на протяжении долгого времени устройство кокпитов не менялось: внутри здания устанавливались круглый стол и несколько рядов скамей, расположенных вокруг него.

Специфика проведения петушиных боев заключалась в том, что публика одновременно являлась и участником действия: она размещалась максимально близко к месту боя, чтобы можно было подначивать и дразнить петухов. Зрители делали многочисленные ставки — выкладывали на арену золото и драгоценности. В случае выигрыша посетитель должен был иметь возможность беспрепятственно забрать его, поэтому скамьи для зрителей устанавливались практически вплотную к круглому столу. Принимая во внимание этот факт, можно утверждать, что в кокпите в Уайтхолле стол-арена и основные зрительские места находились в пределах внутреннего восьмиугольника, выделенного на плане Иниго Джонса. (Ил. 7) Поскольку кокпит в Уайтхолле обладал королевским статусом, там были специальные места, предназначенные для короля и королевы. Первое из них — для короля — размещалось



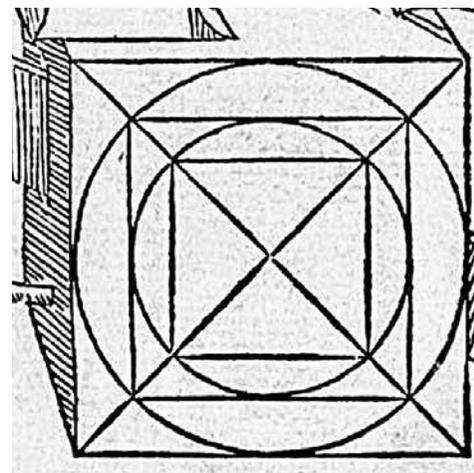
- Проход вдоль здания, по которому зрители могли прогуливаться во время петушиных боев. Позже, когда здание стало театром, на месте прохода появились ложи
- Пределы центрального восьмиугольника; в нем располагались круглый стол и зрительские места
- Ложа королевы

7. Расположение структурных элементов в кокпите в Уайтхолле
 Диаграмма автора

в непосредственной близости от стола, в то время как второе — для королевы — в специальной ложе, отдаленной от арены. Ее местоположение совпадает с расположением центральной ложи на плане театра Джонса. В отчетных книгах⁹ нет записи, свидетельствующей о том, что оставшееся пространство слева и справа от ложи было оборудовано дополнительными местами. Скорее всего, оно служило проходом. Под ним в нишах по всему периметру здания располагались клетки, в которых содержались петухи.

Сопоставление первоначального плана кокпита в Уайтхолле и сохранившегося эскиза проекта театра позволяет сделать вывод, что Иниго Джонс оставил практически неизменной структуру здания, в основе которой лежал принцип *ad quadratum*¹⁰. Наглядно этот принцип представлен на титульном листе «Первой книги об архитектуре» Себастьяно Серлио (1545) в виде вписанных друг в друга квадратов и окружностей. (Ил. 8.)

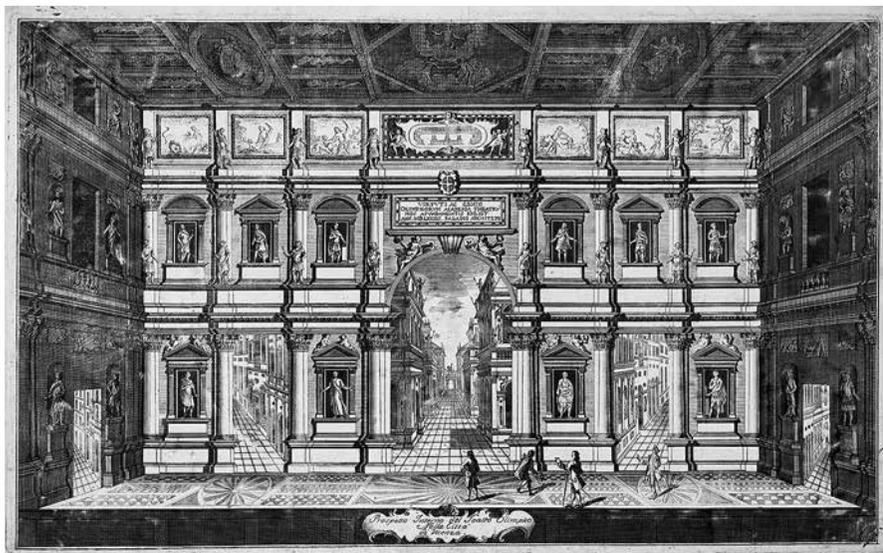
И постройку с почти вековой на тот момент историей Иниго Джонс превратил в театр, воссоздав отдельные элементы античных театральных зданий, которые он изучал во время своего путешествия по Италии¹¹.



8. Диаграмма *ad quadratum*. Титульный лист из кн.: *Il Primo libro d'architettura di Sebastiano Serlio*. Paris, 1545. Фрагмент

Желание адаптировать форму античного театра к современной сцене и создать идеальную модель театрального здания возникло у итальянских архитекторов в начале XVI века. Они не отказывались от этой идеи даже тогда, когда широкий полукруг амфитеатра оказывался «зажатым» в прямоугольный в плане зал, и идеальная линия окружности деформировалась таким образом, что больше напоминала

- 9 Отчеты Комитета по общественному строительству (*Accounts of the Office of Works*).
- 10 В Средневековье принцип *ad quadratum* применялся при проектировании монастырей и планировке церквей. В основе плана монастырских построек лежал квадрат, обозначающий крепостные стены монастыря, половина диагонали которого служила величиной, равной стороне первого квадратного двора в пределах крепостных стен, затем при необходимости эта вычислительная операция повторялась. Каждый следующий элемент в устройстве монастырского комплекса был меньше предыдущего в соотношении $1:\sqrt{2}$ (один поделенный на корень из двух). Подобным же образом выводились пропорции церковных приделов и нефов. В кокпите в Уайтхолле отношение между диаметрами окружностей, описывающих внешний и внутренний восьмиугольники, равно $\sqrt{2}$ (корень из двух) — ключевому для данного принципа значению.
- 11 Джонс посетил как минимум два театра: Олимпико в Виченце, построенный по проекту Андреа Палладио, и театр в Саббионете, построенный Винченцо Скамоцци. Он лично встречался со Скамоцци, который передал ему несколько рисунков Палладио.



9. *Scaenae frons* театра Олимпико в Виченце. Около 1750. Офорт. 45 x 64
Музей дизайна Купер-Хьюитт, Нью-Йорк

по форме овал или даже колокол¹². Описание идеальной модели театра можно встретить во «Второй книге об архитектуре» Себастьяно Серлио: «И так как залы, вне зависимости от их размеров, недостаточно большие, чтобы служить театрами, я постарался максимально приблизиться к модели древних архитекторов, воспроизводя, насколько позволяет помещение, как можно больше составляющих частей античного театра... И чем большим пространством я владею, тем совершеннее выходит сходство» [10, с. 55]. Серлио действительно создал проект подобного идеального театра, однако точно неизвестно, был ли он осуществлен или остался всего лишь теоретическим опытом¹³.

Более наглядным примером в данном случае служит театр Олимпико в Виченце (ил. 9–10), спроектированный Андреа Палладио и построенный в 1585 году. Он стал для Иниго Джонса образцом в следовании формам античного театра. Сценический фасад (*Scaenae frons*), зрительские места, расположенные в форме полуэллипса, потолок с росписью, имитирующей небо, и венчающая амфитеатр колоннада со статуями



10. Андреа Палладио. Интерьер театра Олимпико в Виченце. 1580–1585

ясно указывают на источник, вдохновивший Палладио. Иниго Джонс посетил театр Олимпико в 1613 году и сделал заметки по поводу некоторых деталей здания на полях своего экземпляра «Четырех книг об архитектуре» Андреа Палладио. Пять проемов *scaenae frons* в театре Олимпико были оснащены декорациями, открывавшими иллюзорную перспективу уходящих в глубь сцены улиц.

Если Иниго Джонс стремился во всем следовать итальянскому образцу, то должен был разместить зрительские места таким образом, чтобы они напоминали античный амфитеатр. К сожалению, на рисунках Джонса отсутствует вид театра в разрезе, который позволил бы представить, как именно архитектор адаптировал идею полукруглого амфитеатра к условиям постройки тюдоровской эпохи.

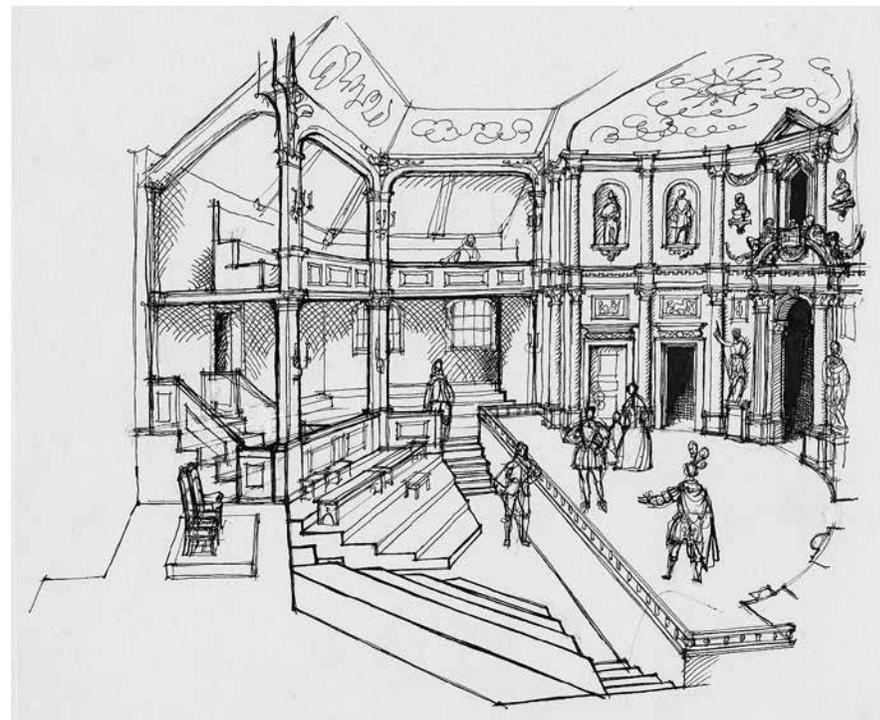
12 Одним из наиболее ярких образцов деформированного зрительного зала служит зал театра *All'Antica* в Саббионете, чей план имеет форму колокола.

13 Серлио в 1539 году построил в Виченце театр, который в скором времени сгорел.

Иниго Джонс, приспособив помещение кокпита под театральное здание, разместил на галерее, служившей раньше проходом, несколько рядов скамей, о чем свидетельствует сохранившийся план театра. (Ил. 1.) Теперь зрительские места в партере плавно переходили в места на галерее, тем самым как бы повторяя античный амфитеатр. Реконструкция театра (ил. 11), созданная на основе данных, полученных из отчетных книг и рисунков Джонса, позволила некоторым английским исследователям [3, с. 301–318; 10, с. 55] высказать предположение о наличии в Кокпите при дворе двух галерей. В верхней части *scaenae frons* Иниго Джонс поместил комнату для музыкантов, которая в отчетах обозначается как «галерея над сценой» [5, с. 239] и указывает на наличие второго «этажа» в здании, о чем может также свидетельствовать расположение окон на изображении Кокпита при дворе, принадлежащем Данкертсу. (Ил. 4.) На первый взгляд предположение о наличии второго яруса галерей выглядит убедительным, но существует и другая точка зрения.

Поводом для возникновения двух гипотез [10, с. 55] послужили записи в отчетных книгах. В одной из них говорится о «галерее в кокпите» [10, с. 95]. Употребление формы единственного числа служит указанием на существование одного яруса. Однако в записях более поздних лет встречаются следующие упоминания: «галереи в кокпите», «столбы и внизу, и на галерее сверху» [10, с. 95], «верхняя галерея и ложи в театре в кокпите» [12, с. 27].

По мнению Джона Оррела, форма множественного числа, употребленная в отчетах, еще не служит веским доказательством существования нескольких ярусов галерей. В тех случаях, когда верхний ярус действительно присутствовал в приспособленных для театральных представлений залах дворцов, в записях о проведенных работах это обстоятельство четко прописывалось с уточнением: галереи «одна над другой» [10, с. 96]. Поэтому в документах, касающихся перестройки Кокпита при дворе, слова «галерея» и «галереи» служили для обозначения одной и той же части здания, а именно пространства, расположенного значительно выше партера зрительного зала. До перестройки здания кокпита в театр это пространство занимали проход и ложа королевы, но они должны были находиться на достаточной высоте, чтобы люди, сидящие на скамьях вокруг стола, не мешали королеве беспрепятственно наблюдать за ходом петушиных боев. Если, кроме ложи королевы, других зрительских мест на галерее не было, то высоты в семь футов (около двух метров) было вполне достаточно для прохода зрителей на дальний



11. Уолтер Ходжес. Реконструкция театра «Кокпит при дворе». 1953
Бумага, тушь, перо. 20,3 × 17,8
Шекспировская библиотека Фолджера, Вашингтон

ряд галерей. Если учесть общую высоту постройки, теоретически это позволяло зданию кокпита вместить еще один ярус галереи.

Общая высота двух ярусов *scaenae frons* составляла 24 фута и 6 дюймов (примерно 7,5 м) от пола здания. Поскольку Иниго Джонс поместил *scaenae frons* на место трех граней внутреннего восьмиугольника, на пересечениях которых находились колонны, поддерживавшие крышу, то *scaenae frons* стал выполнять эту функцию вместо них.

В 1629 году во время перестройки кокпита в театр на галерее, до этого служившей проходом, были установлены несколько возвышающихся друг над другом рядов скамей, подъем которых был довольно крутым,

из-за чего общая высота зрительских мест составила 6 футов (1,8 м). Безусловно, такой подъем¹⁴ создавался для того, чтобы зрители лучше могли обозревать сцену. Согласно вычислениям, проведенным Джоном Оррелом [10, с. 105–107], минимальная высота помещения, способного вместить два яруса галерей, должна была на 6 футов (1,8 м) превышать высоту здания театра. Это обстоятельство является убедительным доказательством наличия в зрительном зале только одной галереи.

Вторым аргументом в пользу существования лишь одной галереи в театре служит запись в отчетных книгах о работе придворных живописцев, имеющая непосредственное отношение к Кокпиту при дворе. В ней указаны денежные суммы, выданные художникам на проведение реставрационных работ нескольких картин Тициана из серии «Двенадцать цезарей»¹⁵. По мнению некоторых исследователей [4, с. 278; 15, с. 82], двенадцать портретов этого цикла украшали стены галереи театра подобно статуям, венчавшим колоннаду зрительного зала театра Олимпико в Виченце. Если предположить, что в здании было две галереи, на одной из которых располагались двенадцать картин Тициана, то его высота была бы значительно больше, чем 24 фута и 6 дюймов (7,5 м). Таким образом, Кокпит при дворе имел лишь один ярус галерей.

Хотя амфитеатр в Кокпите при дворе отличался от зрительного зала театра Олимпико (он не вписывался в форму круга из-за существующей конфигурации здания), один его структурный элемент все же указывал на итальянский образец. Речь идет о спроектированном Иниго Джонсом *scaenae frons*, который являлся английской вариацией сценического фасада театра Олимпико.

На одном из трех сохранившихся рисунков внутреннего устройства театра (ил. 1) изображен *scaenae frons*, который состоит из двух ярусов, имеет центральную арку с расположенным над ней окном, четыре боковых прохода, колонны и ниши для статуй. В отчетных книгах 1629–1630 годов есть следующие указания: «...установить колонны в два яруса на сцене в театре в кокпите, по 10 колонн в каждом ярусе коринфского

14 В записях о строительных работах подъем измеряется количеством деревянных досок, из которых сколачивались скамейки. Обычно подъем составлял две доски, в то время как в Кокпите при дворе — три.

15 Тициан работал над этим циклом в период с 1536 по 1539 год, исполняя заказ для Мантуанского двора. Портреты двенадцати римских императоров должны были иносказательно прославлять власть мантуанских герцогов. В 1620-е годы картины были куплены английским королем Карлом I и привезены в Англию.

и композитного ордеров, которые поддерживали бы архитрав, фриз и карниз вдоль каждого из ярусов, позади же них установить округлую стену из дерева с пятью дверными проходами на первом ярусе и одним окном и четырьмя нишами на верхнем...» [10, с. 101].

Все основные детали в точности совпадают с теми, что изображены на рисунке *scaenae frons* Джонса. Соединение разных ордеров довольно часто использовалось в оформлении зданий дворца Уайтхолл [10, с. 101], да и Джонс позволял себе отступать от классических канонов при проектировании других зданий. Один из характерных примеров — фасад перестроенного им Банкетинг-Хауса, который украшали колонны ионического и композитного ордеров. Находившийся в центре композиции *scaenae frons* картуш венчала надпись *Prodesse & delectare* — слова из поэмы Горация¹⁶. По бокам от окна на втором ярусе *scaenae frons* находились бюсты Фесписа и Эпихарма — родоначальников двух главных жанров драматургии: трагедии и комедии. В нишах с левой стороны размещались фигуры древнегреческих трагиков, Софокла и Агатона, а с правой — двух комедиографов, Аристофана и Менандра. На поста-ментах нижнего яруса *scaenae frons* были установлены скульптуры Мельпомены и Талии [6, с. 336].

Несмотря на сходства в композиции и оформлении двух *scaenae frons* в Олимпико и Кокпите при дворе, все же между ними есть принципиальное отличие. Если в театре Андреа Палладио *scaenae frons* располагался параллельно линии рампы, то в театре Иниго Джонса он «выгнут» — исключительный случай в истории европейского театра. Вероятнее всего, такое решение в устройстве *scaenae frons* было обусловлено особенностями первоначальной октогональной формы здания. Конечно, архитектор мог оставить грани внутреннего восьмиугольника на их прежнем месте, а прямой *scaenae frons* разместить перед ними, как бы образовав трапецию. Однако в этом случае глубина сцены могла сильно уменьшиться, и актерам пришлось бы играть на узкой полосе просцениума как в театре Олимпико. Но поскольку история создания театра «Кокпит при дворе» была связана с желанием Карла I иметь на территории дворца театр, на сцене которого могли бы выступать английские

16 В полном варианте: *Aut prodesse volunt aut delectare poetae/aut simul et iucunda et idonea dicere vitae* — «Или стремится поэт к услаждению, или же к пользе/или надеется сразу достичь и того и другого». Пер. М. Гаспарова. Цит. по: Квинт Гораций Флакк. Оды, эподы, сатиры, послания/Вступ. ст. М. Гаспарова. М., 1970. С. 391.

актеры, то Иниго Джонс при проектировании Кокпита при дворе должен был учитывать размеры сцены городских лондонских театров и сценические приемы, существовавшие в елизаветинскую эпоху.

Таким образом, Иниго Джонс следовал образцу Палладио во всех основополагающих структурных элементах театра: ряды скамей для зрителей партера плавно переходили в галерею, создавая иллюзию амфитеатра, при этом ее не нарушало присутствие второго яруса галерей; на сцене разместился *scaenae frons*; пространство над сценой и партером было затянуто живописным полотном, имитирующим небо. Для установки портика в Кокпите при дворе не хватало места, однако своеобразный намек на его присутствие создавали двенадцать картин Тициана, равномерно распределенные вдоль задней стены галереи.

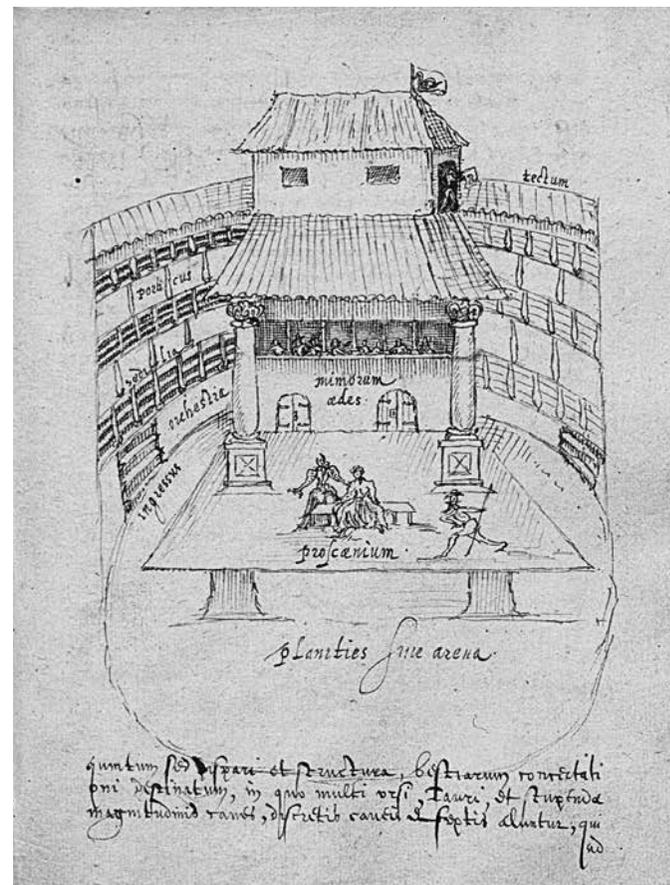
И все же, несмотря на следование примеру Палладио, Иниго Джонс создал театр, предназначенный прежде всего для английских актеров, чья манера игры и постановочная практика спектаклей основывались на театральных традициях, установившихся в елизаветинскую эпоху.

На момент создания Кокпита при дворе в Лондоне существовало два типа театра: общедоступный и частный.

О том, каким было устройство здания общедоступного театра, можно судить по четырем¹⁷ изображениям. На первом из них, созданном в 1596 году, представлен театр «Лебедь» (ил. 12) — строение овальной формы без крыши, по периметру которого расположились три яруса галерей, предназначенных для зрителей. Широкая глубокая сцена примыкает к стене постройки таким образом, что часть нижнего яруса галерей оказывается над сценой. Проход на сцену осуществлялся через две двери, расположенные по бокам задней стены.

Три других изображения — фронтисписы к изданиям пьес *Roxana*, *Messalina* и сборника *The Wits, or, Sport upon Sport* (ил. 13–15), вышедших в 1632, 1640 и 1662 годах. Нам неизвестны запечатленные здесь театры. Однако нельзя не заметить, что на первых двух композициях сцена имеет форму трапеции и огорожена невысоким барьером. (Ил. 13–14.) Вероятно, на них представлен один и тот же театр. На всех трех изображениях задняя стена сцены состоит из двух ярусов, первый из которых имеет нишу, закрытую занавесками. Устройство второго яруса схоже

17 Существует и ряд других изображений елизаветинского театра, но поскольку они являются реконструкциями, а не аутентичными композициями, мы их не приводим.



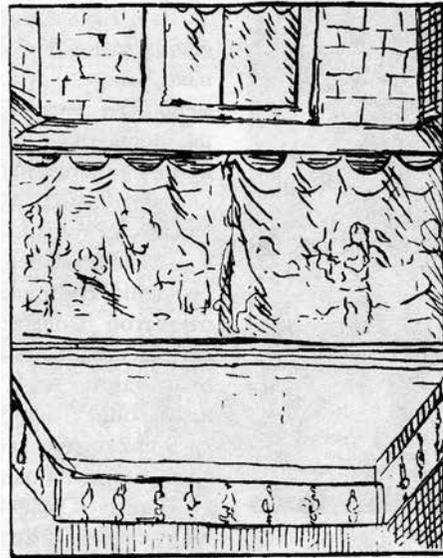
12. Аренд ванн Бюхель, по рисунку Иоганна де Витта. Театр «Лебедь» 1596. Бумага, перо, тушь. 25 × 16,5
Университетская библиотека, Утрехт

на первых двух рисунках — посередине расположено окно, в то время как на третьем функцию окна выполняет центральный сегмент галереи, снабженный занавесками.

Если мы обратимся к текстам пьес Шекспира и его современников, то найдем достаточное количество ремарок, в которых упоминаются



13. Фронтиспис из кн.: *Roxana Tragedia*. London, 1632
Фрагмент



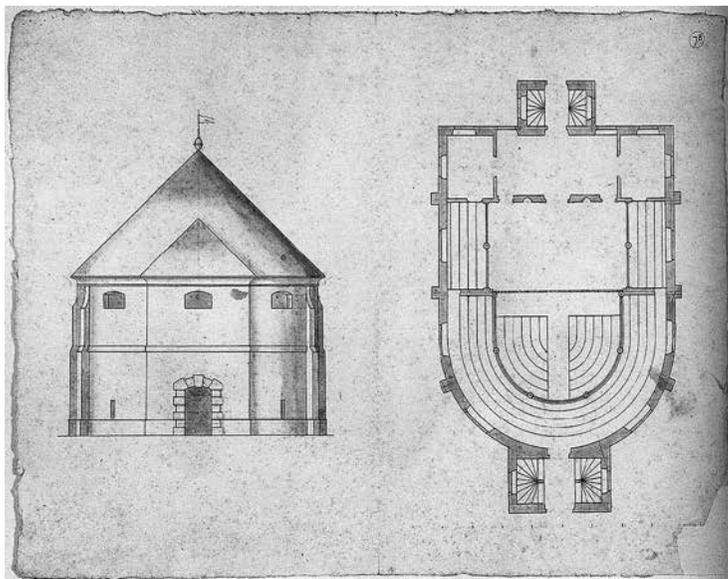
14. Фронтиспис из кн.: *The Tragedy of Messalina*. London, 1640. Фрагмент

занавески. Так, например, в пьесе «Ромео и Джульетта» юная героиня, выпив зелье брата Лоренцо, «падает на постель, за занавески», а в «Гамлете» за занавеской прячется Полоний. Очевидно, что занавешенная ниша в нижнем ярусе задней стены сцены в общедоступном театре периодически использовалась в качестве внутренней сцены. Подобную функцию выполняло окно или часть галереи верхней сцены. Так, например, в комедии Шекспира «Укрощение строптивой», согласно ремарке одной из сцен, учитель сначала появлялся в окне, а затем из него исчезал.

Принимая во внимание сохранившиеся изображения общедоступных театров, а также тексты пьес, написанных с учетом всех особенностей предназначенной для них сценической площадки, можно сделать вывод, что сцена елизаветинского театра была широкой и глубокой, имела двухъярусную заднюю стену, в нижней части которой находились ниша или две двери, а в верхней — окно или галерея. Зрители в общедоступном театре сидели только на галереях, а в партере стояли.

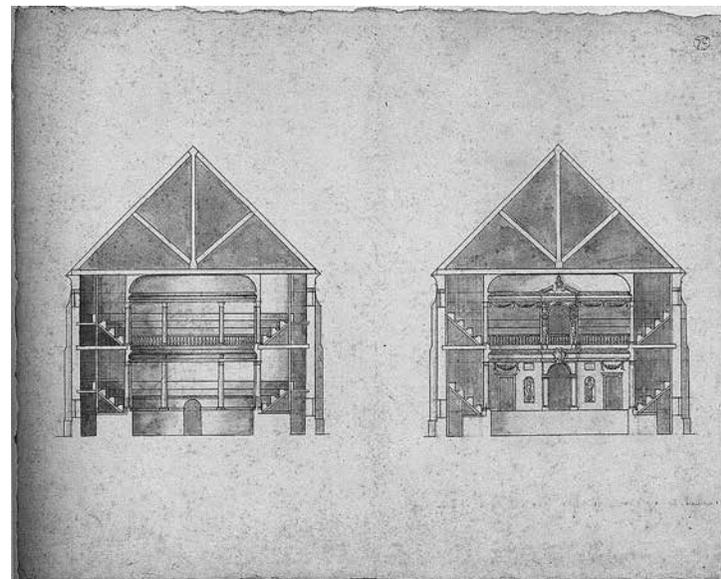


15. Фронтиспис из кн.: *The wits, or, sport upon sport in select pieces of drollery, digested into scenes by way of dialogue*. London, 1662



16. Иниго Джонс. Театр «Кокпит на Друри-Лейн». Фасад и план 1616–1617. Бумага, перо, отмычка. 32,4 × 42,2
Вустер-колледж, Оксфорд

Обратимся к устройству частных театров. В коллекции архитектурных рисунков библиотеки Вустер-колледжа сохранились план и разрез одного из частных лондонских театров, а именно Кокпита на Друри-Лейн [9, с. 99–105] (ил. 16–17), который был построен Иниго Джонсом в 1617 году. На плане сразу же обнаруживается одно из отличий частного театра от общедоступного: в партере были установлены скамьи для зрителей. Второе существенное отличие — это крыша над всем зданием, а не только над сценой. Частные театры предназначались для состоятельной публики, поэтому были удобнее и комфортнее. На этом принципиальная разница между двумя типами театров заканчивается. Требования к устройству сцены оставались прежними, в чем можно убедиться, если сравнить описание и рисунки общедоступных театров и изображение Кокпита на Друри-Лейн в разрезе. На правом рисунке видна та часть здания, где располагалась сцена. Задняя стена сцены



17. Иниго Джонс. «Кокпит на Друри-Лейн». Разрез 1616–1617. Бумага, перо, отмычка. 32,5 × 42
Вустер-колледж, Оксфорд

была оснащена тремя дверными проемами, служившими актерам выходами на подмостки. Пространство над центральной дверью, обрамленное аркой, служило при необходимости верхней сценой либо местом для музыкантов, как и в городском общедоступном театре.

Сравнение внутреннего устройства общедоступных и частных театров позволяет выявить общие черты и отличия в устройстве сцены и зала лондонских театральных зданий елизаветинской эпохи и построенного в итальянском стиле Кокпита при дворе. *Scaenae frons* Джонса, хотя и имел пять проходов, как у Палладио, отличался от прототипа наличием окна на верхнем ярусе. Помещение за ним при необходимости использовалось в качестве верхней сцены. Пространство за центральной аркой могло служить внутренней сценой. Главное отличие сценической площадки Кокпита при дворе от лондонских театров первой половины XVII века заключалось в том, что актеры, выходявшие на его подмостки,

представали перед зрительным залом, галереи которого, вместо того чтобы полностью окружать сцену, заканчивались практически перед просцениумом, лишь незначительно заходя за края сценической площадки.

К сожалению, не сохранилось ни одного графического или письменного свидетельства того, как именно оформлялись спектакли в Кокпите при дворе. Тем не менее, основываясь на рисунках Иниго Джонса, можно сделать некоторые предположения. Из-за установленного на сцене *scaenae frons* Кокпит при дворе вряд ли мог предназначаться для спектаклей с использованием сложных декораций. Постановки в этом театре могли оформляться небольшими живописными полотнами, расположенными за *scaenae frons* таким образом, что они были видны сквозь проемы. В коллекции герцога Девонширского в Чатсуортхаусе сохранился эскиз, предположительно, одного из таких задников [11, с. 41], который своими пропорциями идеально вписывается в центральный проход *scaenae frons* в Кокпите при дворе. Оформленная при помощи таких задников сцена напоминала бы сценическую перспективу театра Олимпико, представляя ее более скромную версию.

Наличие *scaenae frons*, безусловно, определяло выбор репертуара — предпочтение отдавалось пьесам, не нуждавшимся в сложном сценическом оформлении, таким как: «Юлий Цезарь» и «Виндзорские насмешницы» Уильяма Шекспира, «Вольпоне» и «У всякого свои причуды» Бена Джонсона, «Безумный любовник» Джона Флетчера [11, с. 37].

Театр «Кокпит при дворе» просуществовал всего тридцать шесть лет, ровно половину из которых он не функционировал, как и все театральные площадки Лондона в период гражданской войны и Протектората Кромвеля. В 1660 году вместе с Реставрацией Стюартов началась новая эпоха английской сцены, появились новые театральные здания. Несмотря на свою непродолжительную историю, театр Иниго Джонса — придворный по статусу, общедоступный по репертуару и итальянский по духу — представляет собой уникальное явление в истории не только английской, но и европейской художественной культуры.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Михайловский Е. В. Архитектор Иниго Джонс: жизнь и творчество. М., 1939.
2. Anderson C. Inigo Jones and the Classical Tradition. Cambridge, 2007.

3. Astington J. The Whitehall Cockpit: the Building and the Theatre // English Literary Renaissance. 1982. Vol. 12. Pp. 301–318.
4. Bentley G. The Jacobean and Caroline Stage. Vol. 6. Oxford: Clarendon Press, 1941.
5. Boswell E. The Restoration Court Stage (1660–1702). Cambridge: Harvard University Press, 1932.
6. Colvin H. History of the King's Works. Vol. 5. London: HMSO, 1963.
7. Harris J., Higgot G. Inigo Jones: Complete Architectural Drawings. New York: The Drawing Center, 1989.
8. Leacroft R. The Development of the English Playhouse: an Illustrated Survey of Theatre Building in England from Medieval to Modern Times. London: Methuen, 1973.
9. Mackintosh I. Inigo Jones — Theatre Architect // TABS. 1973. Vol. 31. Pp. 99–105.
10. Orrell J. The Theatres of Inigo Jones and John Webb. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
11. Star L. Inigo Jones and the Use of Scenery at the Cockpit-In-Court // Theatre Survey. 1978. Vol. 19. Pp. 35–48.
12. Survey of London XIV. London: London County Council, 1931.
13. Thurley S. The Lost Palace of Whitehall // RIBA. Heinz Gallery, 1998.
14. Visser C. Information on the Cockpit-In-Court from the Diplomatic Correspondence of Isaac Bartet, 1660 // Theatre Notebook. 1983. Vol. 37. Pp. 99–101.
15. Wickham G. Early English Stages Part II. Vol. 2. Columbia: Routledge & Kegan Paul Ltd., 1963.