

Маргарита Лялинская

## Театральные работы Рафаэля: в поисках новой сценографии

Один из титанов Возрождения, Рафаэль, известен в первую очередь как художник и архитектор, и его деятельность как сценографа в отечественной науке прежде не удостоивалась детального изучения. Между тем можно говорить о том, что мастер одновременно разрабатывал две сценографические модели, характерные для своей эпохи: сцену с перспективными декорациями и сцену со сценическим фасадом. Театральное наследие Рафаэля рассматривается в статье с привлечением широкого круга текстовых и иконографических источников.

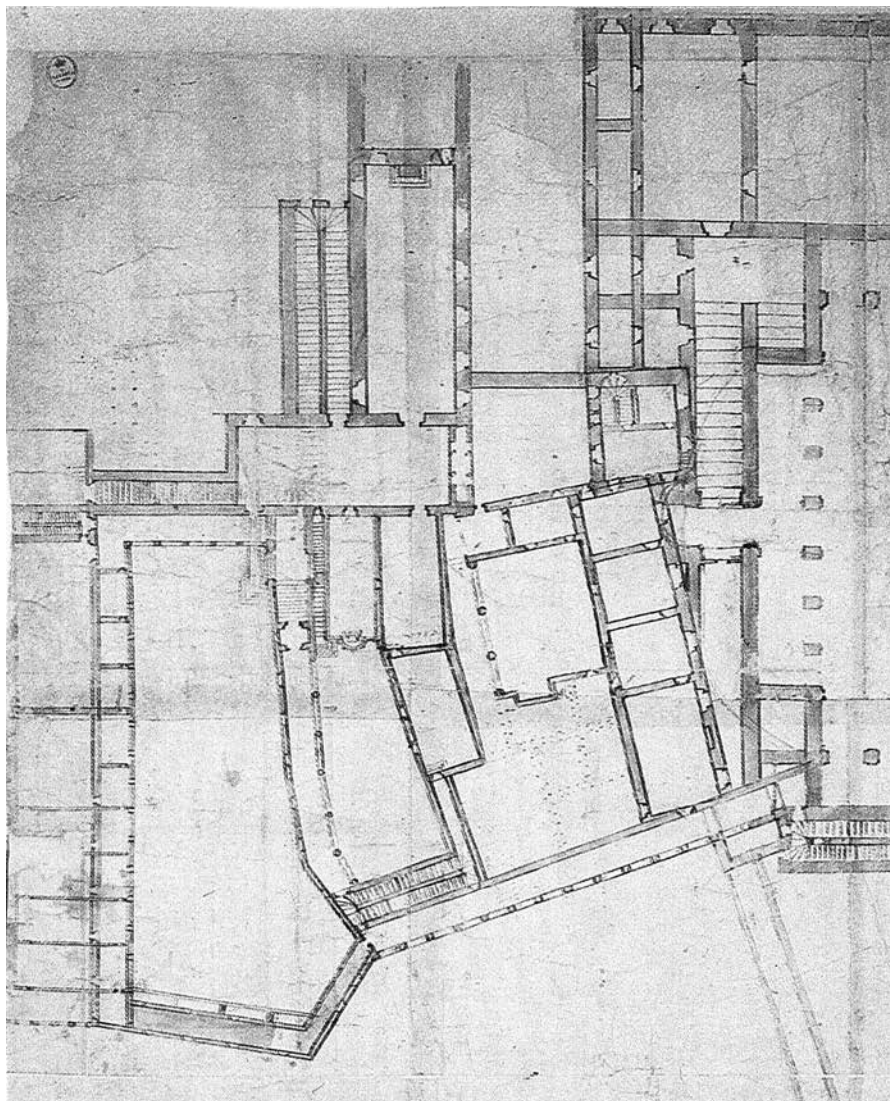
Ключевые слова:

Рафаэль, Антонио да Сангалло Младший,  
сценография,  
итальянский театр эпохи Возрождения,  
перспективные декорации,  
сценический фасад,  
«Подмененные» Лодовико Ариосто,  
вилла Мадама.

В конце XV – начале XVI века в Италии формируется новое театральное пространство: симультанная сцена, часто с несколькими площадками, сменяется подмостками с одним местом действия, игровое пространство отделяется от зрительского, спектакли окончательно переходят в закрытые помещения. Эти изменения, вместе со становлением театра как социального института и ростом числа постановок, способствуют появлению специальных театральных залов и театральных зданий. Однако сам процесс создания нового пространства не был однородным и обуславливался несколькими факторами. Во-первых, сказывалось влияние сценографии священных представлений, которые и в XVI веке продолжали разыгрываться в итальянских городах. Во-вторых, в декорационное искусство на рубеже веков пришла линейная перспектива, что определило логику развития европейской сценографии на несколько столетий вперед. В-третьих, магистральной идеей итальянского ренессансного театра стало возрождение античной театральной архитектуры. Результаты экспериментов художников и архитекторов Чинквеченто в области сценического оформления были разнообразны, тем не менее в их поисках можно выделить несколько основных направлений: попытки воссоздания *scaenae frons* (сценического фасада), применение перспективы в построении декораций и различные способы реконструкции периактов.

Нередко один художник и/или архитектор параллельно разрабатывал сразу несколько моделей сцены (реже – совмещал их в одной работе). Примером может служить театральное наследие Рафаэля, представленное двумя работами – декорацией к постановке комедии Лодовико Ариосто «Подмененные», которая относится ко второй обозначенной нами линии поисков, и проектом театра на вилле Мадама в Риме, относящимся к первой линии.

«Подмененные» в оформлении Рафаэля игрались в последний день карнавала, 6 марта 1519 года, в одном из залов резиденции кардинала Инноченцо Чибо<sup>1</sup>, племянника Льва X. Это помещение, входившее



1. Антонио дель Пеллегрино, Браманте (?)  
План реконструкции Апостольского дворца  
Фрагмент. 1505–1507  
Галерея Уффици, Кабинет рисунков  
и эстампов (UA 287)

в комплекс зданий Апостольского дворца, не дошло до наших дней — в XVII веке им пожертвовали при строительстве Королевской лестницы Бернини. Однако благодаря имеющемуся плану дворца с проектом реконструкции, предложенным Браманте (ил. 1), на котором зал расположен слева, можно воссоздать его размеры: 8,3 м в высоту, 26,8 м в длину и от 12,3 до 13,4 м в ширину, что связано с изогнутой формой помещения [12, с. 226].

Сохранилось несколько свидетельств о постановке «Подмененных». В конце февраля феррарец Джироламо Баньякавалло сообщает герцогу Альфонсо I д'Эсте, что «в настоящее время Рафаэль занят подготовкой декораций к комедии господина Лодовико Ариосто, которую его преосвященство намеревается представить»<sup>2</sup> [15, с. 93]. Другой феррарец Альфонсо Паолуччи 2 марта пишет герцогу, что в Риме «не говорят ни о чем, кроме масок (то есть маскарада. — М. Л.) и комедии с декорацией Рафаэля Урбинского, которая будет играть у монсеньора Чибо в следующее воскресенье» [22, с. 439]. 6 марта, уже после представления, флорентиец Бенедетто Буондельмонти напишет епископу Горо Гери: «Комедия, которую этим вечером играли у кардинала Чибо, была прекрасна как благодаря декорациям и музыке, так и благодаря тому, что она прекрасно исполнялась. Его святейшество пребывал в комнатах вышеупомянутого преосвященного Чибо с большим числом кардиналов и разных послов и множеством прелатов» [22, с. 441]. Венецианец Тома Липпомано 13 марта пишет, что на постановку этой «прекрасной и хорошо исполненной комедии» папа римский выделил кардиналу тысячу дукатов, а «действие комедии разворачивалось в Ферраре, и в вышеупомянутой зале Феррара была явлена точно такой, какая она есть» [7, с. 457].

Самое развернутое описание оставил Альфонсо Паолуччи в письме от 8 марта. Согласно этому свидетельству, его святейшество сначала прогуливался в передней зале, допуская туда тех, кого находил достойным,

- 1 Согласно другой точке зрения, не менее популярной у исследователей, спектакль игрался в замке Святого Ангела, где кардиналу Инноченцо Чибо в то время также были отведены покои. В пользу этой версии свидетельствует тот факт, что резиденция папы римского тогда находилась именно в замке Святого Ангела. В описаниях очевидцев место упомянуто без уточнения: у Бельтраме Костабили *sala de Innocentio* [22, с. 441], у Бенедетто Буондельмонти *la stanza del prefato Rev. mo Cibo* [22, с. 441], у Альфонсо Паолуччи *una anticamera di Cibo, loco de la comedia, la sala* [7, с. 455]. Таким образом, сделать окончательный вывод о месте постановки пока не представляется возможным.
- 2 Здесь и далее перевод мой. — М. Л.

и в том количестве, которое считал нужным. Затем понтифик встал у двери в зал и впускал со своим благословением тех, кто ему был приятен.

*В зале по одну сторону была устроена сцена, по другую — трибуна от потолка и почти до пола, на которой, возвышаясь от пола на пять ступеней, располагалось кресло понтифика: он вошел после того, как в зал вошли миряне. Его сопровождали преподобные и послы — они заняли места по обе стороны от папского кресла, расположившись согласно своему положению. Когда все присутствующие — их число, возможно, достигало двух тысяч — расселись, зазвучали свирели и упал занавес, на котором были изображены фра Мариано и по бокам от него несколько чертей, игравшие с ним. В центре занавеса была надпись, которая гласила: «Это выдумки фра Мариано». Музыка продолжила звучать, и папа стал сквозь монобль изучать декорацию, очень красивую и написанную самим Рафаэлем, она представляла, прекрасно, на мой взгляд, улицы<sup>3</sup> в перспективе, и все ее очень хвалили. Также папа рассматривал небо, которое было исполнено изумительно. Освещающие сцену подсвечники образывали буквы, каждая из которых состояла из пяти светильников, и все вместе они составляли фразу: «Лев X, Великий Понтифик». Внезапно на сцене появился Нунций с прологом, в котором доказывалось, что явленная здесь по желанию Чибо Феррара, не уступает*

3 В оригинальном письме Паолуччи читаем: "...la scena <...> rappresentava sì bene per mia fé fora... (курсив мой. — М. Л.) di prospettive". Впервые опубликовавший это письмо в 1863 году Джузеппе Кампори [6, с. 19] поставил вместо *fora* слово *forati* — от ит. «отверстия». В 1891 году Алессандро д'Анконе воспроизводит тот же вариант в своем монументальном труде «Происхождение итальянского театра» [8, с. 89]. Подобная трактовка вызвала сомнения у других исследователей, поскольку в XVI веке у *forate* уже существовало непримостное значение. Уже в 1866 году Антонио Капелли [18, с. 177] поставил здесь *forme* — с ит. «формы», и эту интерпретацию мы встречаем у крупнейшего специалиста по римскому театру эпохи Возрождения Фабрицио Кручани [7, с. 455]. Наконец, третий способ чтения появился у Алессандро Адемолло [4, с. 90], который предложил читать *ferata* — то есть Феррара. Эта версия была подкреплена тем, что в Ферраре происходит действие комедии, и тем, что другой очевидец, Тома Липпано, свидетельствовал, что на сцене изображалась Феррара. Точку (или, скорее, точку с запятой) в споре поставил английский искусствовед Джон Ширман, вновь обративший внимание на источник, где четко читается *fora* и следом, неразборчиво, еще две буквы, а это значит, что первоначальный вариант Кампори нужно признать наиболее точным. Однако сам Ширман трактует *forati* в значении «пещеры» (англ. *caves*), предполагая, что Паолуччи описывает декорацию интермедий [22, с. 442]. На наш взгляд, крайне маловероятно, что декорация интермедии могла предшествовать прологу комедии. Мы считаем более правильным воспринимать *forati* в значении «проемы», «проходы».

*в качестве Мантуе, которая была представлена в прошлом году (кардиналом. — М. Л.) Санта Мария ин Портико<sup>4</sup>. Он так двусмысленно шутил над названием комедии — «Подменные», — что папа и присутствующие сильно смеялись, хотя французы, насколько я понял, были порядком возмущены «Подменными»<sup>5</sup>. Затем была сыграна комедия, прекрасно продекламированная, а между актами представлены интермедии с музыкой, исполненной на свирелях, волынках, двух рожках, виолах, лютнях и на органетто с большим разнообразием регистров, подаренном Папе светлой памяти Сиятельнейшим Монсьёром (Луисом Арагонским. — М. Л.), а еще пели в сопровождении флейты, что было высоко оценено. Кроме того, было также согласное пение под музыку<sup>6</sup>, но, по моему мнению, оно было хуже остальной музыки. Последней интермедией была мореска, представляющая историю Горгоны, и она также была очень хороша, хотя и не так совершенна, как те, что я видел в зале Вашей Милости. На этом спектакль закончился [7, с. 455].*

Итальянский театровед Фабрицио Кручани указывает на записи в папской расходной книге, фиксирующие траты, которые, по всей вероятности, имеют отношение к постановке «Подменных»: Рафаэлю выделяют дерево для устройства зрительских мест, Антонио да Сангалло — двести дукатов на строительство сцены, художнику

4 Нунций отсылает зрителей к прошлогодней постановке кардинала Библиены, Бернардо Довици, принявшего инвеституру титулярной церкви Санта Мария ин Портико. Из свидетельства ясно, что декорация представляла Мантую, но о постановке какой пьесы идет речь, где она состоялась и кем оформлялась — остается загадкой.

5 В оригинале название комедии — *I Suppositi*, и весь пролог Ариосто строит на игре слов с гомоэротическим подтекстом. *Supposito* и *suppositione* происходят от лат. гл. *supponere* — дословно «помещать под». В этом ключе *suppositione* не только «предположение», но и «позиция снизу», *suppositi* — «подменные» и одновременно «лежащие под». Приведем собственный перевод из начала пролога: «Что мальчики в прежние времена подменялись (= ложились снизу) и что это происходит иногда и в наши дни, знаю, вы сами читали не только в комедиях, но и в исторических сочинениях. Возможно, здесь среди вас есть и те, кто испытал это на собственном опыте или хотя бы слышал о таких случаях. И хотя то, что старики подменяются молодыми (= ложатся под молодых), наверняка должно показаться вам чем-то новым и необычным, все же и старики порой подменяются (= ложатся снизу) точно так же: это вы лучшим образом узнаете из новой пьесы». Неудивительно, что французские послы пришли в негодование. Тот факт, что понтифик одобрял юмор такого рода в своем присутствии, красноречиво свидетельствует о нравах папского двора времени правления Льва X.

6 *Un concerto di voci in musica*. Одно из первых упоминаний слова «концерт» в музыкальном значении — как согласованного звучания голосов и инструментов [5, с. 35].

Андреа да Венеция — триста дукатов на двадцать пар чулок и взятие внаем костюмов для комедии [7, с. 452–453]. Таким образом, можно утверждать, что художник Андреа да Венеция занимался костюмами, а Антонио да Сангалло, будучи, как и Рафаэль, учеником Браманте, помогал знаменитому художнику в переоборудовании помещения для проведения спектакля. К сожалению, ни в свидетельствах очевидцев, ни в иных документах не указывается имен тех, кто выступал на сцене. Можно предположить, что среди них был изображенный на занавесе фра Мариано Фетти (Фельги) — монах-доминиканец, придворный шут папы Льва X. Впрочем, едва ли он был участником постановки ученой комедии — скорее, выступал самостоятельно, возможно, в рамках одной из интермедий. Тот факт, что очевидцы ограничиваются только общими словами похвалы в адрес исполнителей и не называют их имен, — норма для этого времени. Постановки конца XV — начала XVI века удивляли зрителей в первую очередь грандиозными декорациями и роскошными костюмами, уровень же актерского мастерства исполнителей-любителей чаще всего не был выдающимся.

Из приведенных свидетельств о постановке можно сделать несколько выводов об устройстве сцены и зрительного зала. Зрительские места были выстроены ступенями, занимая пространство зала «от потолка и почти до пола». Паолуччи не поясняет, была ли это простая трибуна или же она имела полукруглую либо подковообразную форму, однако, как бы то ни было, небольшой зал никак не мог вместить две тысячи человек, о которых он говорит, — это сильное преувеличение, нередкое для свидетельств той эпохи. По расчетам Фроммеля, на спектакле могло присутствовать от 600 до 800 человек [12, с. 227]. Паолуччи замечает также, что кресло папы располагалось на трибуне, «возвышаясь от пола на пять ступеней», — любопытный факт, если вспомнить, что Серлио во второй книге трактата «Об архитектуре» 1545 года, наоборот, помещает кресла для самых знатных зрителей впереди всех прочих, на оркестру, которая возвышается от пола примерно на 20 см [21, с. 43v]. Казалось бы, кресло понтифика и здесь следовало бы поставить в первый ряд: как свидетельствует Паолуччи, папа Лев X был близорук и разглядывал сцену при помощи монокла. Но Рафаэль намеренно отдаляет и поднимает место главного зрителя — значит, так было необходимо для правильного обзора перспективных декораций.

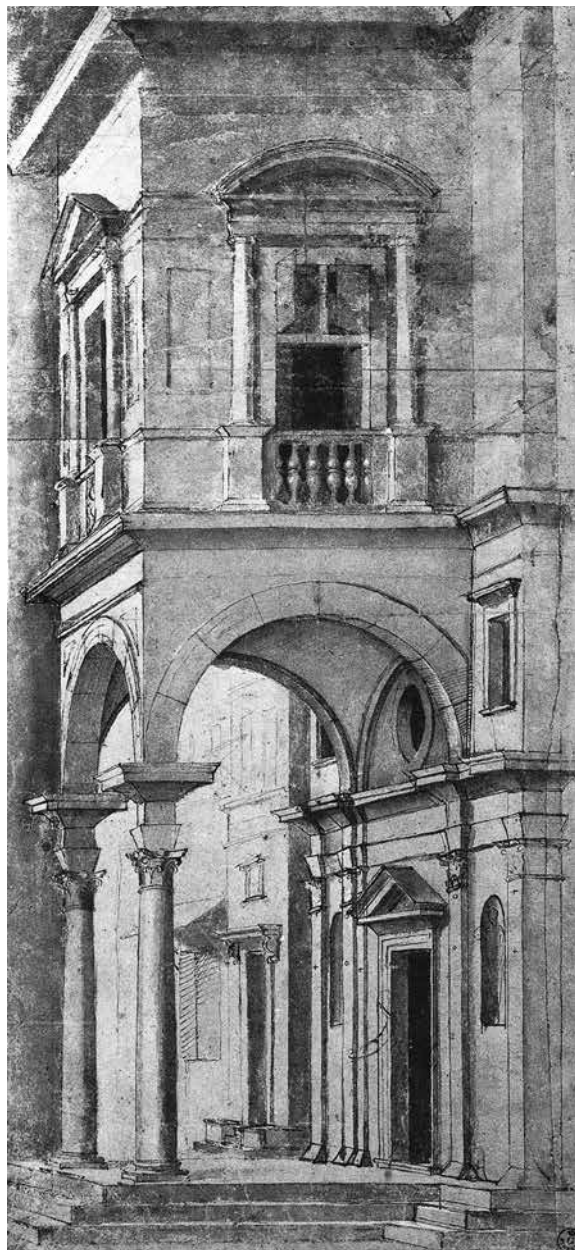
Описания сцены очевидцами, сопровождаемые похвалами искусству Рафаэля, довольно скудны: из них мы узнаем, что использовался

падающий занавес<sup>7</sup>, что светильники образовывали надпись в честь понтифика (такой же прием использовался в постановке «Каландрии» в Урбино в 1513 году [20, с. 185]), что декорации изображали Феррару и были перспективными. Однако что представляли собой перспективные декорации Рафаэля?

Перспектива в декорациях появляется как минимум с 1508 года<sup>8</sup>: начиная с феррарской постановки другой пьесы Ариосто, «Комедии о сундуке», в оформлении Пеллегрини да Удине. Предполагается, что в этом спектакле на первом плане размещались строенные без учета перспективы декорации домов, которые использовались актерами во время действия. Позади них находился плоский живописный задник с перспективным видом города. Первым случаем, когда объемные конструкции домов стали создаваться по законам линейной перспективы, считается уже упомянутая выше урбинская постановка «Каландрии» 1513 года, где художником был Джироламо Дженга. Впрочем, единственный источник, описание спектакля в письме Бальдассаре Кастильоне, можно трактовать по-разному — в том числе предполагать, что перспективным был только задник, дополненный рельефными деталями (автор упоминает «полурельефный восьмиугольный храм»). Отсутствие иконографических свидетельств не позволяет сделать окончательный вывод. С римской постановкой «Каландрии» 1514 года в оформлении Бальдассаре Перуцци все так же

7 Это одно из первых упоминаний использования занавеса в Новое время.

8 В 1969 году Анна-Мария Петриоли Тофани предложила вести отсчет с 1506 года, когда в Урбино состоялся спектакль по эклоге Бальдассаре Кастильоне «Тирсы», оформлением которого занимался упомянутый Джироламо Дженга [19, с. 47–48]. Исследовательница выдвинула гипотезу, что описание сценического оформления, которое мы встречаем у Серлио во второй книге в главе о сатирической сцене [3, с. 205], есть описание урбинской постановки «Тирсов». В самом деле, болонский архитектор не скупится на похвалы таланту Дженги, и город, где состоялся спектакль, — Урбино — совпадает, и описанное оформление сцены подходит для постановки эклоги. Однако Серлио указывает, что Дженга работал «по повелению его господина Франческо-Мария герцога Урбинского», в то время как в 1506 году в Урбино правил Гвидобальдо да Монтефельтро, а его племянник Франческо Мария I делла Ровере занял престол только через два года. Можно было бы предположить, что Серлио, который пишет об этих событиях через несколько десятилетий, мог допустить неточность, но архитектор указывает, что сам был очевидцем спектакля и «нашел тогда столько щедрости у этого государя». Нам кажется маловероятным, что автор описывает постановку «Тирсов», так как Серлио примерно до 1510 года жил в Болонье и только затем перебрался в расположенный рядом с Урбино Пезаро, где оставался до 1514 года. Эти несколько лет как раз приходятся на первый период правления герцога Франческо Мария I делла Ровере (1508–1516) — именно в это время Серлио с большой долей вероятности мог быть при урбинском дворе. Так что речь идет, скорее всего, о более поздней постановке.



2. Рафаэль Санти,  
Джулио Романо  
*Подмененные*  
Эскиз декорации  
1519  
Флоренция,  
Галерея Уффици,  
Кабинет рисунков  
и эстампов (UA 242,  
UA 560)

неоднозначно. О ней не сохранилось свидетельств очевидцев, однако есть более позднее описание у Вазари, который упоминает применение перспективы в сценографии. В этом случае нам неизвестно, использовался ли просто плоский живописный задник и строенные без учета перспективы декорации домов, либо же все сценическое оформление строилось перспективно. Многочисленные рисунки Перуцци с изображением строенных в перспективе декораций позволяют предположить, что уже при постановке комедии кардинала Библиены он начинает разрабатывать тот тип сценического оформления, который потом использует в 1531 году при постановке «Вакхидов»<sup>9</sup>. Работавшие при дворе Льва X в одно и то же время, Рафаэль и Перуцци находились в одном идейном поле, и потому с большой долей вероятности можно утверждать, что в 1519 году при оформлении «Подмененных» Рафаэль также выстраивает декорации с помощью перспективы.

В архивах Галереи Уффици хранится эскиз (ил. 2), который представляет собой перспективное изображение двухэтажного здания с портиком. Эскиз составлен из двух листов, граница между которыми проходит по балюстраде окна на верхнем этаже, и первоначально они существовали в архиве раздельно: автором нижнего листа с номером UA 242 считался Винченцо Скамоцци, автором верхнего с номером UA 560 — Бальдассаре Перуцци. В 80-е годы XIX столетия Генрих фон Геймюллер сопоставил два изображения и приписал их Браманте, обратив тем не менее внимание на сходство второго этажа здания на рисунке с фасадом флорентийского Палаццо Пандольфини работы Рафаэля. В 1966 году Конрад Оберхубер обнаружил рисунок уже в папке Рафаэля и предположил, что он может быть сценическим эскизом [10, с. 242]. Кристоф Фроммель, один из крупнейших специалистов по архитектурному наследию художника, подтвердил принадлежность рисунка Рафаэлю, но различил в рисунке и вторую руку — верхний этаж рисовал более уверенный и опытный в перспективе мастер — и предположил, что это рука Джулио Романо, на тот момент молодого ученика Рафаэля [14, с. 290]. Также Фроммель выдвинул гипотезу, что эскиз имеет отношение к постановке «Подмененных» [11, с. 183–184]. В 1998 году Вольфганг Юнг, исходя из предположения, что все сценическое оформление

<sup>9</sup> Подробнее о театральной деятельности Бальдассаре Перуцци см.: Лялинская М. Сценические рисунки Бальдассаре Перуцци: опыт изучения // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2016. № 4. С. 161–177.

было сделано с учетом перспективы, проанализировал рисунок с точки зрения перспективного построения, сопоставил размеры предполагаемой рисунком декорации с размерами зала и доказал, что по этому эскизу можно выстроить перспективную декорацию в зале подобных размеров. Согласно его вычислениям, высота сценического помоста чуть более 1 м, высота декорации 6,7 м, глубина сцены, как и расстояние от декорации до кресла папы, — около 7 м. Юнг предположил, что постановку «Подмененных» в 1519 году следует считать первым задокументированным случаем использования перспективы в выстраивании декораций [16, с. 177].

Если обратиться к пьесе, то в третьем и четвертом явлениях четвертого действия находим ситуацию, которая требует наличия на сцене и использования в действии декорации дома с дверью и окном. Феррарец, Филогоно и Лико подходят к дому Эрострато и начинают стучать в дверь:

**Феррарец** ...А вот дом, где живет Эрострато. Я постучу.

**Филогоно** Стучи.

**Феррарец** Никто не отвечает.

**Филогоно** Постучи еще раз.

**Феррарец** Думаю, что все спят.

**Лико** Будь за дверью твой собственный отец, то и тогда с большим почтением ты не мог бы стучать. Давай я постучу. Эй, есть там кто-нибудь?<sup>10</sup>

**Далио** Что за дьявольский стук? Вы что, хотите дверь выломать?

**Лико** Я думал, вы спите.

**Филогоно** Где Эрострато?

**Далио** Его нет дома.

**Филогоно** Открой, мы хотим войти.

**Далио** Ну, если у вас было намерение здесь приткнуться, то лучше откажитесь от него. У нас и так много чужеземцев, которые раньше вас приехали. Куда прикажете всех разместить?

Можно было бы подумать, что Далио разговаривает с остальными персонажами через закрытую дверь, но чуть позже в том же явлении персонажи говорят про него:

10 В русском издании допущена ошибка: эта реплика Лико приписана Филогоно.

**Филогоно** Да он пьян, собака.

**Лико** Как будто. Разве ты не видишь, какая у него красная рожа? [1, с. 157–158]

Таким образом, понятно, что Далио разговаривает с пришедшими, высунувшись в окно. Двухэтажная декорация с эскиза Рафаэля с дверью на первом этаже и окнами на втором очень точно подходит для данной сценической ситуации.

Кроме того, на эскизе заметен беглый набросок фигуры человека, выходящего из двери. Этот факт не только помогает понять масштабы декорации, но и еще раз подтверждает сценографическое назначение рисунка — современник Рафаэля Бальдассаре Перуцци в двух своих сценических эскизах 1515 и 1531 годов, также рисует фигуры людей.

\*\*\*

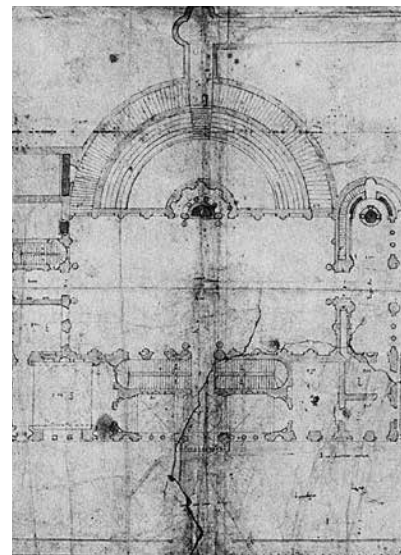
Другой театральной работой Рафаэля стал проект театра на вилле Мадама. Современное название вилла получила от своей позднейшей владелицы герцогини Маргариты Пармской. Первым собственником виллы был Джулио Медичи, двоюродный брат папы римского Льва X<sup>11</sup>, и будущий папа римский Климент VII. Хронологически работа мастера над виллой велась примерно в то же время, что и над декорациями к «Подмененным», и даже чуть раньше — строительство началось в конце лета 1518 года. Это должна была быть загородная вилла огромных размеров, предназначенная как для официальных церемоний папского двора, так и для частной жизни. Театр же был не отдельной постройкой, а непосредственно примыкал к зданию виллы, будучи одним из центральных объектов масштабного проекта. Помимо театра на вилле планировалось устроить бани и ипподром. Идеи Рафаэль черпал из античности: на проект повлияли, в частности, обнаруженный в конце XV века Золотой дом Нерона, описание виллы Лаврентия Плиния Младшего и, конечно, «Десять книг об архитектуре» Витрувия. Известно, что Рафаэль в 1514 году даже заказывал у гуманиста Марио Фабио Кальво новый, уточненный перевод трактата и в работе пользовался именно им.

11 Документы свидетельствуют о том, что фактическим заказчиком виллы был сам Лев X.

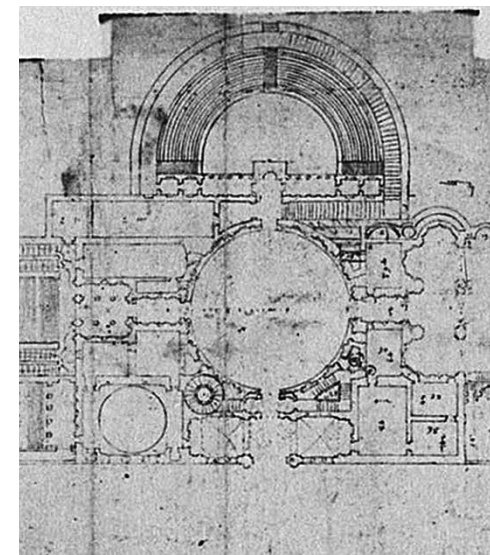
Сохранилось два плана виллы, по которым можно восстановить два ее проекта. Первый, хранящийся в Уффици под номером UA 273 (ил. 3), принадлежит Джованни Франческо да Сангалло, который сотрудничал с Рафаэлем с 1514 года. Этот план датируется летом 1518 года. Вторым, под архивным номером UA 314 (ил. 4), принадлежит Антонио да Сангалло Младшему, одному из ближайших помощников Рафаэля, после смерти которого он станет главным архитектором собора Св. Петра. Данный план отражает состояние проекта ранней весной 1519 года, и его можно считать практически окончательным — единственное возведенное и дошедшее до нас крыло здания отличается от плана UA 314 только небольшими деталями.

Два проекта имеют существенные различия. Главным из них является форма атриума: в первом случае он прямоугольный, во втором — круглый. Театр также претерпел значительные изменения. Первоначально он включал полукруглый амфитеатр с пятью рядами, разделенный посередине лестницей, и оркестру той же формы с диаметром около 26,8 м. Как должна была выглядеть сцена согласно проекту, восстановить довольно сложно. На плане UA 273 на ее месте расположен нифмей атриума, который, казалось бы, не оставляет свободного пространства для сцены с обратной стороны стены, разделяющей театр и внутренний двор. Это не совсем так: вследствие того, что вилла строилась на склоне холма Монте Марио, театр должен был находиться уровнем выше атриума, соответственно, и место для сцены было — над нимфеем. Тем не менее на плане сцена никак не отражена, и ее форму выявить невозможно. Вероятнее всего, сцена предполагалась небольшая, но в этом случае она не смогла бы вместить конструкции домов, выстроенных по законам перспективы или без нее. Исходя из последующих переработок проекта и явной ориентации Рафаэля на модель древнеримского театра, можно предположить, что планировалось использовать сценический фасад.

Во втором проекте театр приобрел более «античный» вид: его пропорции стали больше соответствовать указанным в трактате Витрувия [11, с. 176–177]. Об этом свидетельствует опыт Фроммеля, который наложил на план театра окружность с четырьмя равносторонними треугольниками (ил. 5). Разумеется, такой театр еще далек от идеальной модели древнеримского театра, однако задача приблизиться к ней в проекте явно заложена. Об этом свидетельствует, например, и сходство со схемой древнеримского театра, которую создал и опубликовал Фра



3. Джованни Франческо да Сангалло. Проект виллы Мадама. 1518. План. Фрагмент Галерея Уффици, Кабинет рисунков и эстампов (UA 273)

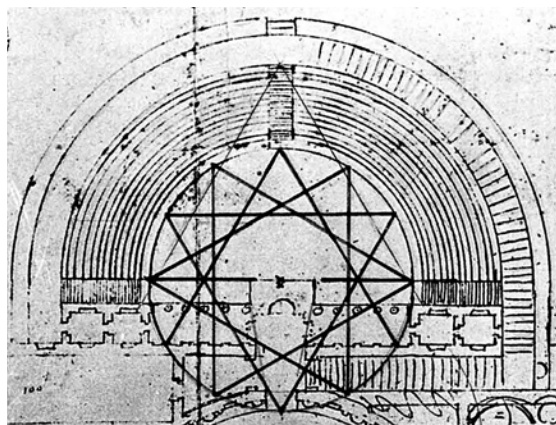


4. Антонио да Сангалло Младший. Проект виллы Мадама. 1519. План. Фрагмент Галерея Уффици, Кабинет рисунков и эстампов (UA 314)

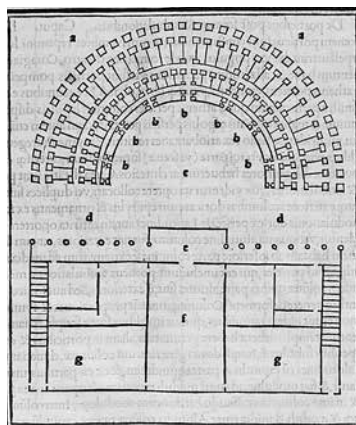
Джокондо в первом иллюстрированном издании Витрувия в 1511 году (ил. 6), и Рафаэлю она, вероятно, была известна. В ней точно так же выдвигается вперед на оркестру небольших размеров просцениум, а сценический фасад украшен рядом колонн.

Общая ширина театра во втором варианте проекта увеличилась ненамного: с 49,6 м до 51,2 м, оркестра же стала несколько меньше: ее диаметр сократился до 21,9 м. Число рядов в амфитеатре изменилось с пяти до двенадцати, и театр стал вмещать не четыреста, а тысячу зрителей. В связи с увеличением количества рядов театр вплотную примкнул к холму, и подъем амфитеатра стал практически соответствовать углу склона. Для прохода зрителей к местам помимо центральной лестницы появились еще две боковые. На плане обозначен только один вход в театр: из атриума по лестнице, ведущей на верхний ряд. Ги Деве указывает, что одного входа для такого большого театра должно было





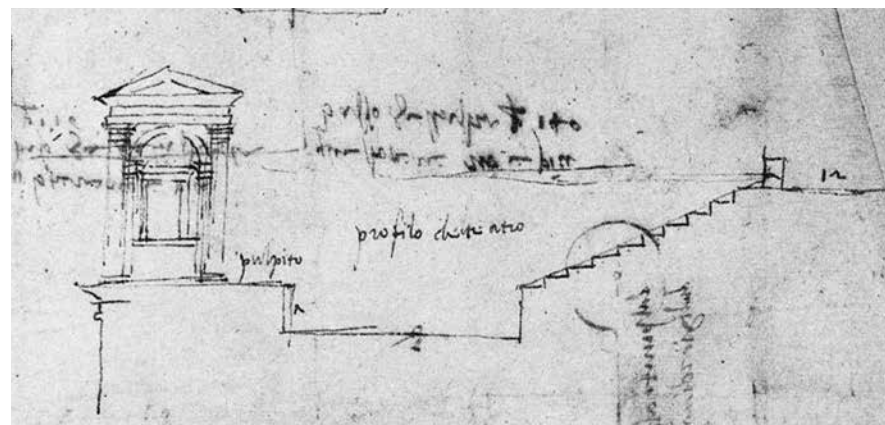
5. К. Фроммель. План театра на вилле Мадама с наложением схемы древнеримского театра по Витрувию [11]



6. Фра Джованни Джокондо. План древнеримского театра. Гравюра из кн.: *M. Vitruvius per locundum solito castigatior factus cum figuris... Venetiis, 1511*

быть мало, кроме того, он удобен только для подъема на верхние ряды, и в процессе строительства Рафаэль, вероятно, добавил бы еще один или два входа на оркестру [9, с. 344].

План второго проекта дает ясное представление об устройстве сцены, однако дополнить его также помогает вид театра в разрезе, который сохранился в одном из набросков Антонио да Сангалло Младшего (ил. 7). На этом рисунке десять зрительских рядов вместо двенадцати, которые мы видим на плане UA 314, однако сцена идентична — сравнительно неглубокие сценические подмости перед портиком, исполняющим роль сценического фасада. Таким образом, во втором проекте сцена формируется из сцены глубиной около 3,5 м и выступающего на оркестру просцения шириной 6,23 м и глубиной около 2,22 м. Одноуровневый сценический фасад образован двенадцатью колоннами и в центре имеет широкий проход, который можно соотнести с *aula regia*, то есть «царскими вратами» из трактата Витрувия. Так позади сцены появляется своего рода «улица», выходящая в круглый атриум виллы. В письме к Бальдассаре Кастильоне, от которого до наших дней дошла только копия, Рафаэль, рассказывая о строительстве виллы, отмечает, что «помещения для пе-

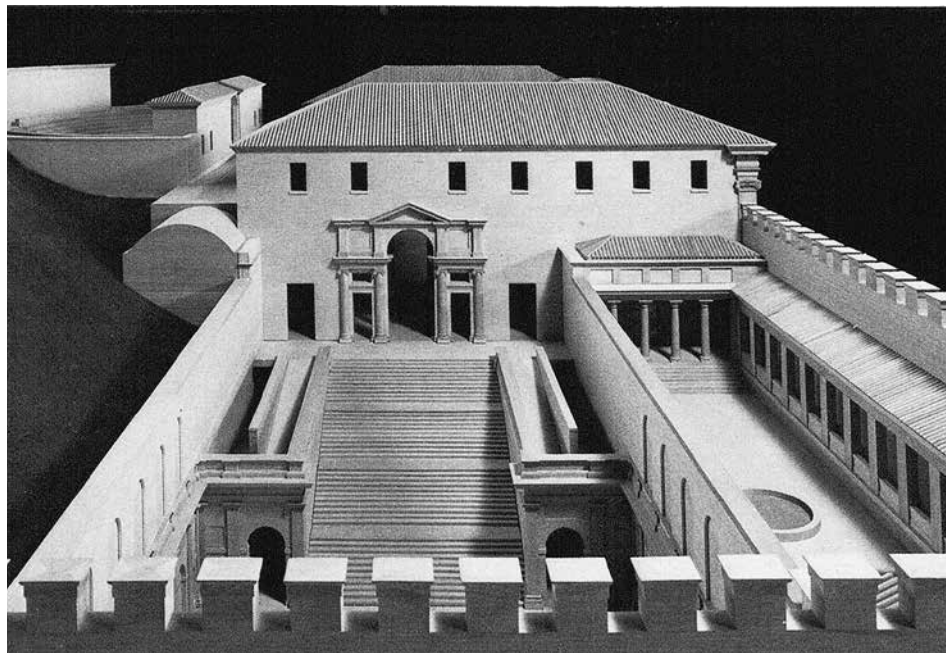


7. Антонио да Сангалло Младший. Эскиз театра на вилле Мадама. Разрез. 1519. Галерея Уффици, Кабинет рисунков и эстампов (JA 1228)

реодеваний актеров располагались по бокам, чтобы не загромождать вид на окрестности» [11, с. 179] — следовательно, через проем должно было быть видно не только внутренний двор, но и ландшафт по другую сторону здания, где располагались большой парк и ипподром. В этой связи нельзя не вспомнить Театр Олимпико, в сценическом фасаде которого есть пять проемов, открывающих виды на семь перспективно выстроенных улиц. Мы могли бы предположить, что во время действия через проход в сцене театра на вилле Мадама открывалась подобная улица, но с естественной, а не живописной перспективой. Однако, согласно тому же письму, художник предполагал во время представления закрывать проем живописным задником — «чтобы звук голосов (актеров. — М. Л.) шел к зрителям» [11, с. 179]. Вполне вероятно, что этот плоский задник был написан по законам линейной перспективы, что возвращает нас к схожести образа этой сцены со сценой Театра Олимпико.

В 1984 году в Виченце по второму проекту виллы была изготовлена ее модель в масштабе 1:37. Эта модель (ил. 8–9) позволяет представить, как выглядел театр, как он вписывался в окружающий ландшафт и какое место занимал в композиции всего здания.

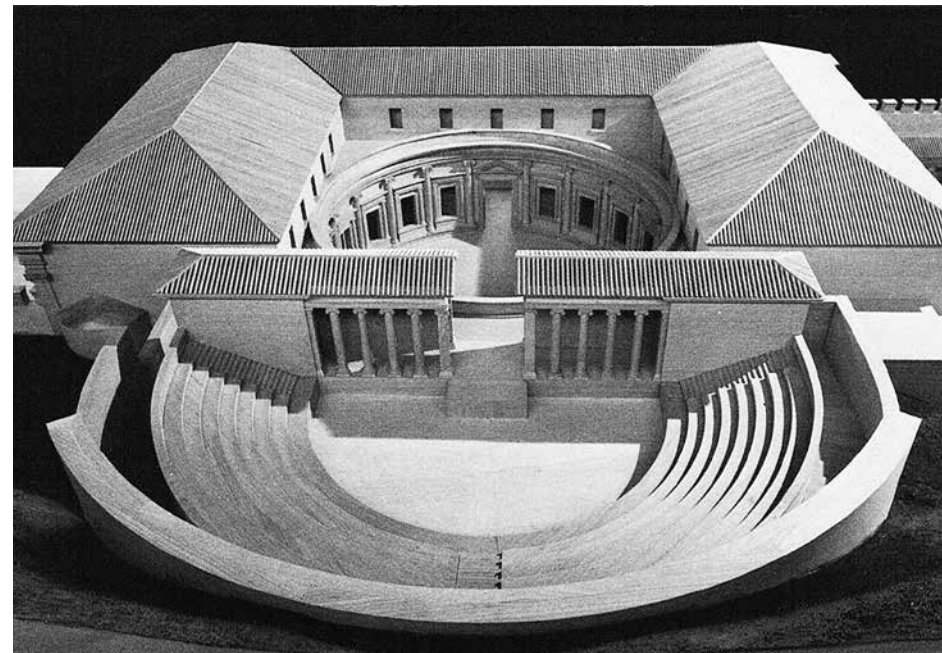




8. Макет виллы Мадама  
Вид с южной стороны. 1984  
Мастерская Пьетро Баллико ди Скио,  
Виченца

Оба театральные проекта Рафаэля представляют собой весьма любопытные с точки зрения развития сценографии явления. Работа над оформлением «Подменных» в 1519 году демонстрирует применение перспективы в выстраивании декораций. Это первый случай среди известных на данный момент, о котором можно говорить с уверенностью, так как все предыдущие постановки с использованием живописной перспективы в оформлении сцены не имеют иконографических источников, а письменные свидетельства допускают разные трактовки.

Что касается театра на вилле Мадама, то этот проект не был реализован — к апрелю 1520 года, когда умер Рафаэль, было построено только одно крыло здания, и виллу так и оставили незаконченной. Несмотря на это, проект театра представляет важный этап в развитии сценогра-



9. Макет виллы Мадама  
Вид с западной стороны. 1984  
Мастерская Пьетро Баллико ди Скио,  
Виченца

фии XVI века. В отличие от типа сцены с применением статичных строенных перспективных декораций в постановке «Подменных», здесь мы видим иной тип — сцену со сценическим фасадом. Это был не первый в эпоху Возрождения случай подобной стилизации — во временном деревянном Театре на Капитолии, построенном в 1513 году, уже воссоздавался сценический фасад, но тогда он был практически плоским, декорированным пилястрами и картинами. В проекте Рафаэля впервые была осуществлена попытка не только углубить сценическое пространство за сценический фасад, но и совместить сценический фасад с перспективным задником. Кроме того, если бы театр на вилле Мадама был построен — он бы стал первым постоянным каменным театром в Европе Нового времени.

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. Комедии итальянского Возрождения. М.: Искусство, 1965.
2. Молодцова М. М. Итальянские праздники и спектакли конца XV – начала XVI века // Театрон. 2011. №1 (7). С. 68–89.
3. Хрестоматия по истории западноевропейского театра: в 2 т. Т. 1/Сост. и ред. С. С. Мокульский. М.: Искусство, 1953.
4. Ademollo A. Alessandro VI, Giulio II e Leone X nel carnevale di Roma; documenti inediti (1499–1520). Firenze: C. Ademollo, 1886.
5. Bianconi L. Il Seicento. Torino: EDT, 1991.
6. Campori G. Notizie inedite di Raffaello da Urbino. Modena: Carlo Vincenzi, 1863.
7. Cruciani F. Teatro nel Rinascimento: Roma 1450–1550. Roma: Bulzoni, 1983.
8. D'Ancona A. Origini del teatro italiano. Vol. 2. Torino: Ermanno Loescher, 1891.
9. Devez G. Villa Madama, modello del progetto ricostruito // Frommel C. L., Ray S., Tafuri M. Raffaello architetto. Milano: Electa, 1984. Pp. 343–357.
10. Die Kunst der Graphik III: Renaissance in Italien 16. Jahrhundert/ bearbeitet von K. Oberhuber. Wien: Albertina, 1966.
11. Frommel C. L. Raffaello e il teatro alla corte di Leone X // Bollettino del CISA Andrea Palladio. 1974. n. XVI. P. 173–187.
12. Frommel C. L. Scenografia teatrale // Frommel C. L., Ray S., Tafuri M. Raffaello architetto. Milano: Electa, 1984. Pp. 225–228.
13. Frommel C. L. Villa Madama // Frommel C. L., Ray S., Tafuri M. Raffaello architetto. Milano: Electa, 1984. Pp. 311–342.
14. Giulio Romano: catalogo della mostra (Mantova). Milano: Electa, 1989.
15. Golzio V. Raffaello nei documenti: nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo. Vaticano: Pontificia Insigne Accademia Artistica dei Virtuosi al Pantheon, 1936.
16. Jung W. Una scenografia teatrale di Raffaello sul bozzetto per la messa in scena de I Suppositi, Uff. Ar 242, e il rapporto con Brunelleschi // La prospettiva. Fondamenti teorici ed esperienze figurative dall'antichità al mondo moderno. Atti del Congresso internazionale di studi (Istituto Svizzero di Roma, Roma, 11–14 settembre 1995). Firenze: Cadmo, 1998.
17. Jung W. Über Szenographisches Entwerfen. Raffael und die Villa Madama. Braunschweig; Wiesbaden: Vieweg, 1997.

18. Lettere di Lodovico Ariosto/a cura di A. Capelli. Bologna: Presso Gaetano Romagnoli, 1866.
19. Petrioli Tofani A. M. Per Girolamo Genga. Pt. II // Paragone. 1969. №231. P. 36–59.
20. Ruffini F. Commedia e festa nel Rinascimento: la “Calandria” alla corte di Urbino. Bologna: Il Mulino, 1986.
21. Serlio S. Tutte l'opere d'architettura, et prospettiva. Venezia: Giacomo de' Franceschi, 1619. P. 43v.
22. Shearman J. Raphael in early modern sources. Vol. 1. New Haven; London: Yale University Press, 2003.