



Научная статья
УДК: 782.1(450)"16"
DOI: <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2024.59.4.02>

Опера как спектакль: «Святой Алексей» в музыкальном театре Барберини

Полина Юрьевна Алексеева

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского,
ул. Большая Никитская, д. 13, Москва 125009, Российская Федерация
polina.moskvitelyova@mail.ru✉, ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-4271-3808>

Аннотация: Статья посвящена сценическому оформлению оперы Стефано Ланди и Джулио Роспильози «Святой Алексей», которая была поставлена в палаццо Барберини на улице Четырех фонтанов в 1632 и 1634 годах. Оперные спектакли были составной частью зрелищных представлений, с помощью которых Барберини стремились укрепить собственную власть в Риме и повысить авторитет католической церкви. Как следствие, их визуальной стороне придавалось важное значение. Приглашенный для постановки оперы Франческо Гуитти спроектировал декорации и машинерию, которая для Рима XVII века была новинкой. Сохранившиеся документы (прежде всего это гравюры Франсуа Колиньона, напечатанные в партитуре, а также эскизы машинерии Гуитти) позволяют реконструировать постановку «Святого Алексия».

Ключевые слова: опера «Святой Алексей», придворная опера XVII века, музыкальный театр Барберини, сценография, оперные декорации, сценические машины, Франческо Гуитти, папа Урбан VIII (Маффео Барберини), кардинал Франческо Барберини, Джулио Роспильози (папа Климент IX)

Для цитирования: Алексеева П. Ю. Опера как спектакль: «Святой Алексей» в музыкальном театре Барберини // Научный вестник Московской консерватории. Том 15. Выпуск 4 (декабрь 2024). С. 586–617. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2024.59.4.02>.

FROM THE HISTORY OF EUROPEAN MUSIC

Research article

Opera as Spectacle: ‘Il Sant’Alessio’ at the Barberini Musical Theatre

Polina Yu. Alexeeva

Tchaikovsky Moscow State Conservatory
13 Bolshaya Nikitskaya St., Moscow 125009, Russia
polina.moskvitelyova@mail.ru✉, ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-4271-3808>

Abstract: This article deals with the stage design of the opera *Il Sant’Alessio* by Stefano Landi and Giulio Rospigliosi. The opera was staged in the *Palazzo Barberini* on the *Via delle Quattro Fontane* in 1632 and 1634. Opera performances were an integral part of the spectacles through which the Barberini sought to consolidate their own power in Rome and increase the authority

of the Catholic Church. Therefore, the visual aspect of opera was of great importance. Francesco Guitti, who was invited to stage the opera, designed sets and machinery that were a novelty in seventeenth-century Rome. The surviving documents (especially François Collignon's engravings printed in the score and Guitti's sketches of the machinery) make it possible to reconstruct the production of *Il Sant'Alessio*.

Keywords: opera "Il Sant'Alessio", 17th century court opera, Barberini musical theatre, scenography, opera sets, stage machinery, Francesco Guitti, pope Urban VIII (Maffeo Barberini), Cardinal Francesco Barberini, Giulio Rospigliosi (pope Clement IX)

For citation: Alexeeva, Polina Yu. 2024. "Opera as Spectacle: 'Il Sant'Alessio' at the Barberini Musical Theatre." *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 15, no. 4 (December): 586–617. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2024.59.4.02>.

В современной историографии римскому музыкальному театру эпохи папы Урбана VIII (Маффео Барберини, понтификат 1623–1644) отведено особое место. Его постановки считаются кульминацией первого этапа в развитии жанра — эпохи «придворной оперы»¹.

Данный период, еще недостаточно освоенный отечественной наукой, отличало не следование идеалам «флорентийской камераты», как это представлялось многим историкам прошлого века, а интеграция ее подлинного изобретения, *stile rappresentativo* (см. [1, 226–227]), в традиции позднеренессансного музыкального спектакля. Набор составляющих был при этом разнообразным, варьировался от двора ко двору и зависел исключительно от возможностей и пожеланий знати. Как пишет Маргарет Мурата, «чтение стихов и сольное пение могли приправить пантомимический балет; музыкальные интермедии могли оживить разговорную пьесу; в центре любого представления могли оказаться удивительные сценические машины — летающие драконы и кареты с богами и богинями, неожиданные смены декораций, бьющие струи фонтанов» [13, 77].

Опера впитала черты множества придворных торжеств; набор таких заимствований всякий раз был разным. Что же касается театра, опекаемого семейством Барберини, то его особенностью стала зрелищность. Вдохновляясь современными

¹ Научные представления о придворной опере сформировались в трудах Лоренцо Бьянко-ни и Эллен Розанд. Суммируя их идеи, Роман Насонов формулирует различия между оперой придворной и общедоступной: «Возникновение общедоступного музыкального театра изменило социокультурный смысл оперного спектакля. Исполнение подобных произведений при дворе было событием исключительным и единичным — приуроченным к определенному торжеству и подчеркивающим его значение в глазах местной знати и специально приглашенных гостей. Целью подобного дорогостоящего удовольствия были восхищение и зависть присутствующих, демонстрация могущества правящей фамилии. Чтобы сохранить в истории память о торжественном событии, музыка оперы и ее сценография могли быть опубликованы; кроме того, по восходящей к эпохе Ренессанса традиции слава об исполнении распространялась благодаря специальным литературным описаниям. В случае общедоступной оперы дело обстоит совершенно иначе. Получение коммерческой выгоды становится основной целью предприятия, работающего регулярно (возникает такое явление, как театральные сезоны) и производящего типовую массовую продукцию. Один и тот же спектакль исполняется многократно (до 20–30 раз за сезон) — пока внимание публики к нему не иссякнет. Все неоправданные с коммерческой точки зрения траты — такие, как публикация оперной партитуры, — исключаются. Поход в оперу становится скорее социальной традицией, чем памятным событием» [1, 223].

флорентийскими образцами, папская фамилия включилась в своеобразное соревнование — гонку сценических эффектов. Концепция оперы как (музыкальной) драмы органично дополнилась концепцией оперы как спектакля. Римские *avvisi* (новостные листки) 1630-х годов свидетельствуют о невероятных зрелищах, открывавшихся перед глазами неизбалованной римской публики.

Все сказанное ярко проявилось в самом известном и прославленном памятнике ранней римской оперы — музыкальном представлении («*dramma musicale*») «Святой Алексей» Стефано Ланди на либретто Джулио Роспильози (будущего папы Климента IX). Имеющиеся сведения позволяют говорить по крайней мере о двух его редакциях — для постановок 1632 и 1634 годов (в том же году была издана партитура²). Музыка «Святого Алексия» высоко ценилась современниками. Так, Афанасий Кирхер в 1650 году, очевидно, транслируя мнение профессиональных музыкантов Рима и очевидцев постановки, советует обращаться за образцом совершенного «речитативного стиля» к партитуре этой оперы (другим образцовым сочинением Кирхер называет «Ариадну» Монтеверди) [9, 310]³. Анализ музыкальной составляющей сочинения содержится, разумеется, в работах современных исследователей (см., в частности, [8]).

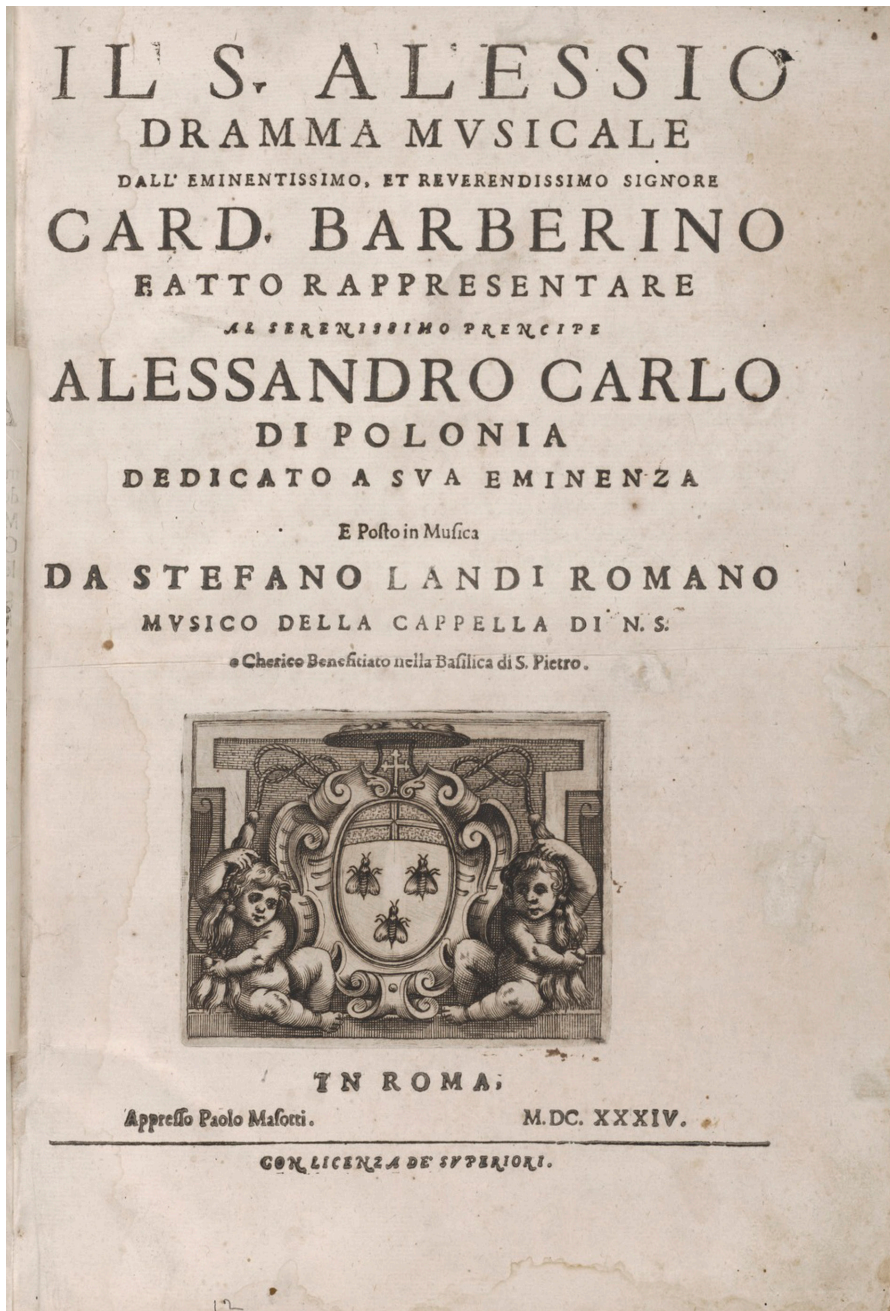
Тем не менее, в XVII веке «Святой Алексей» был влиятелен прежде всего как литературное произведение, «драма», или, в наших реалиях, образцовое либретто. Восхваляя оперу в таком качестве, Джованни Баттиста Дони в своем труде «*Luga Barberina amphichordos*» в качестве автора называет только Роспильози; имя Ланди в трактате не упоминается, о чем сетует Елена Абрамов-ван Райк [2, 39].

Между тем, для самих Барберини «Святой Алексей» был важен как спектакль. Они вложили немало средств, привлекая лучших сценографов Италии и приобретая необходимые для декораций и машинерии материалы. Это подтверждают сохранившиеся в архивах Ватиканской библиотеки записи о расходах правящего семейства (*giustificazioni*) (см. [6]). Зрелищностью Барберини надеялись «приобрести» авторитет Рима и утвердить свое первенство не только в Италии, но и во всей Европе⁴. Описания постановок «Святого Алексия»

² Il S. Alessio: *dramma musicale: dall'eminantissimo, et reverendissimo signore card. Barberino / fatto rappresentare al serenissimo prencipe Alessandro Carlo di Polonia / dedicato a Sua Eminenza e posto in musica da Stefano Landi romano*. In Roma: Appresso Paolo Masotti, MDCXXXIV.

³ Примечательно, однако, что фамилия Ланди в «Универсальной музургии» не упоминается, а в качестве автора «Жития святого Алексия» («*S. Alexii vita*») указан организатор постановки — «кард.[инал] [Франческо] Барберини» («à Card.Barbarino») [9, 310]. Это хорошо соотносится с содержанием титульного листа изданной партитуры: «Святой Алексей, музыкальная драма. Представлена по повелению Его Высокопреосвященства синьора кардинала Барберини для светлейшего князя Александра Кароля Польского. Посвящена Его Высокопреосвященству и положена на музыку Стефано Ланди Римлянином» («Il S. Alessio: *dramma musicale: dall'eminantissimo, et reverendissimo signore card. Barberino / fatto rappresentare al serenissimo prencipe Alessandro Carlo di Polonia / dedicato a Sua Eminenza e posto in musica da Stefano Landi romano*», см. ил. 1) — исполнение оперы преподносится здесь как подарок кардинала Барберини польскому королевичу Александру Каролу Вазе (1614–1634), а Ланди фигурирует как создатель музыки.

⁴ На понтификат Урбана VIII пришлась Тридцатилетняя война. Вдобавок к этому положение самих Барберини было весьма шатким — в Риме и других городах Италии было множество соперничающих с ними семейств, к тому же авторитет Урбана VIII не являлся непререкаемым. Барберини были вынуждены предпринимать особые усилия, чтобы укрепить свои позиции как во внешней, так и во внутренней политике.



Ил. 1. «Св. Алексей». Титульный лист партитуры

Figure 1. "Il S. Alessio." Title page of the score

Источник / Reprinted from: Il S. Alessio: dramma musicale <...>. Roma: Appresso Paolo Masotti, MDCXXXIV

содержат восторженные отзывы об использованных декорациях. Жан-Жак Бушар, французский писатель, приближенный к семейству Барберини, сообщает в своих дневниковых заметках: «Говорят, это было одно из прекраснейших представлений, когда-либо дававшихся в Риме» [19, 58].

Помимо документов, отразивших реакцию публики, сохранились источники, содержащие информацию непосредственно об использованных в «Святом Алексии» декорациях и машинерии. Самым ценным документом, проливающим свет на постановку оперы, является ее партитура, напечатанная Паоло Мазотти (см. сн. 2). Нотное издание проиллюстрировано восемью гравюрами Франсуа Коллиньона (ок. 1609–1687), в подробностях запечатлевшего важнейшие сцены оперы. Также до нас дошли некоторые технические эскизы Франческо Гуитти (1605?–1645?), который по приглашению Барберини работал над созданием сценической машинерии постановки. С помощью этих документов мы имеем сегодня возможность реконструировать визуальную составляющую «Святого Алексия», рассмотреть эту оперу как спектакль.

Большая часть организованных Барберини представлений была дана во время карнавала или на торжественных приемах по случаю приезда в Рим именитых особ. Постановки проходили в палаццо на улице Четырех фонтанов⁵. Дворец был куплен Франческо Барберини у Алессандро Сфорца в декабре 1625 года [19, 153–154]. Молодой кардинал приобрел здание сразу после своего возвращения из Франции, где находился с дипломатической миссией по поручению Урбана VIII [15, 26]. Довольно скоро, в феврале 1626 года, Франческо в качестве папского легата выехал в Испанию, где провел больше полугода⁶.

Отчет о французской и испанской легациях Франческо Барберини содержится в Дневнике («Diario») Кассиано даль Поццо, ученого, члена знаменитой Академии Рысьеглазых (Accademia dei Lincei), входившего в свиту кардинала⁷. В своих записях Поццо упоминает, что в обеих странах приезд Барберини был пышно обставлен торжественными банкетами, специальными мессами и театральными представлениями [ibid., 36]. Среди прочих многочисленных развлечений в честь Франческо, в Авиньонском иезуитском колледже была поставлена аллегорическая пьеса, в которой сам кардинал был представлен как Аристей — мифологический персонаж, поэт и путешественник, описанный в «Истории» Геродота.

Столь роскошный прием, с которым Франческо был встречен во время своих легаций 1625–1626 годов, должен был произвести на молодого кардинала яркое впечатление и, возможно, способствовал возникновению у него интереса к спонсированию спектаклей по случаю приезда знатных гостей. Организованные в честь кардинала Барберини празднества могли послужить ему и другим членам семьи источником вдохновения для дальнейших собственных постановок.

⁵ Исключение составляет опера «Святой Вонифатий» Джулио Роспильози и Вирджилио Мадзокки — она была поставлена во дворце Ватиканской канцелярии (palazzo della Cancelleria).

⁶ Франческо Барберини возвратился в Рим в октябре 1626 года.

⁷ Рукопись дневника Даль Поццо находится в архивах Барберини в Ватиканской библиотеке.



Ил. 2. Палаццо Барберини на улице Четырех фонтанов

Figure 2. The Palazzo Barberini alle Quattro Fontane

Источник / Reprinted from: *Waddy P. Seventeenth-Century Roman Palaces: Use and the Art of the Plan* [20, 75]

Доказательством этого влияния может служить тот факт, что начиная с 1626 года племянник Урбана VIII устраивал банкеты с целью укрепления социально-политических связей семьи Барберини и папского двора. Кроме того, одним из отличительных свойств многих поставленных в театре Барберини представлений является изображение в аллегорической форме (как правило, в прологе) гостей с зашифрованным для них посланием. Этот прием Франческо мог позаимствовать у постановщиков пьесы в Авиньоне, которой его встречали в 1625 году.

Приобретя у Сфорца палаццо, Франческо начал реставрировать имеющееся здание и расширять общую территорию новой резиденции. Он разработал проект, согласно которому купленное палаццо должно было стать одним из двух продольных корпусов нового здания. Параллельно старому дворцу было возведено строение схожей формы. Левое и правое крылья соединялись небольшим переходом; благодаря этому получившийся архитектурный ансамбль приобрел Н-образную форму.



Ил. 3. Палаццо Барберини, фасад; гравюра Алессандро Спецки

Figure 3. The Palazzo Barberini, facade; engraving by Alessandro Specchi

Источник / Reprinted from: *Waddy P. Seventeenth-Century Roman Palaces: Use and the Art of the Plan* [20, 180]

Согласно разысканиям Лейлы Заммар, на первом этаже палаццо были расположены две большие лестницы, обеспечивавшие доступ к главным этажам (piano nobile) каждого из зданий. Над вестибюлем помещался огромный по размерам салон, плафон которого по заказу Таддео Барберини в 1629–1633 годах расписал Андреа Сакки, создав свою знаменитую фреску «La Divina Sapienza». С южной стороны от салона располагался так называемый Мраморный зал (Sala dei marmi), где было поставлено большинство ранних опер, спонсируемых Барберини [ibid., 40].

Вероятно, Мраморный зал в качестве помещения для оперных постановок избрали в силу его размеров — это была одна из самых больших комнат, расположенных в палаццо. Площадь зала составляла 17 на 13 м². На высоте 9 м по всем стенам проходил карниз [21, 41]. Решающим фактором в пользу выбора Мраморного зала мог быть высокий потолок, позволявший использовать сложную и развитую машинерию — например, под потолком достаточно легко можно спрятать многослойные облака.

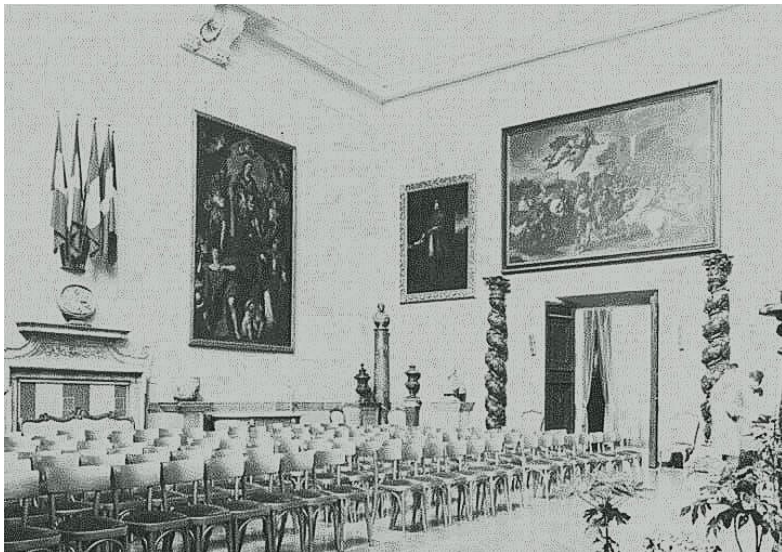
Сцена предположительно находилась у юго-восточной стены (на рисунке расположена снизу), поскольку на противоположной стороне видны два входа в зал — со стороны центрального балкона палаццо и с южного фасада здания. Небольшое помещение справа от сцены (на рисунке обведено красным) могло служить гримерной комнатой, откуда артисты, переодевшись, попадали за кулисы.



Ил. 4. Палаццо Барберини на улице Четырех фонтанов, бельэтаж.
Цветом выделен Мраморный зал

Figure 4. The Palazzo Barberini alle Quattro Fontane, *piano nobile*.
The *sala dei marmi* is highlighted in green

Источник / Reprinted from: Zammar L. Scenography
at the Barberini Court in Rome: 1628–1656 [21, 40]



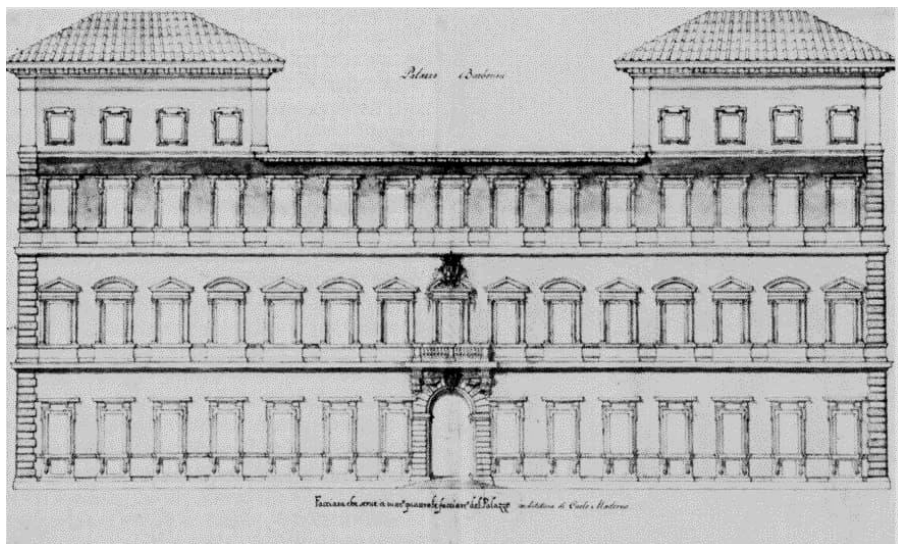
Ил. 5. Мраморный зал. Фрагмент западной стены

Figure 5. The *sala dei marmi*. A fragment of the western wall

Источник / Reprinted from: Waddy P. 1990.
Seventeenth-Century Roman Palaces:
Use and the Art of the Plan [20, 200]

«Святой Алексий» был первой духовной оперой, поставленной в палаццо Барберини. Дата премьеры сегодня подвергается сомнениям. Так, Елена Тамбурини датирует первую постановку оперы 1629 годом [18, 45]. В пользу этого говорит исторический документ — письмо ученого Лелио Гуидиччони, адресованное Франческо Барберини, от 16 февраля 1629 года. В письме Гуидиччони ссылается на спектакль, спонсируемый кардиналом, главным героем которого был *Alexius Romanorum nobilissimus* [21, 52]. Мы, однако, не можем утверждать, что речь шла об известной сегодня версии оперы Роспильози и Ланди, поскольку за исключением письма Гуидиччони документов, упоминающих постановку 1629 года, не найдено. Вероятно, некая драма по мотивам жития святого Алексия действительно ставилась, однако неизвестно, был ли это тот самый «*Sant' Alessio*».

При этом возобновление постановки Тамбурини относит к 1631 году. В подтверждающих этот факт документах говорится, что спектакль должен был исполняться в палаццо Барберини на улице Джуббонари (*Casa Grande Barberini*), однако его отменили из-за эпидемиологической ситуации в Европе⁸ [14, 223].



Ил. 6. Палаццо Барберини (Casa Grande) на улице Джуббонари

Figure 6. The Palazzo Barberini ai Giubbonari (Casa Grande Barberini)

Источник / Reprinted from: Waddy P. 1990. Seventeenth-Century Roman Palaces: Use and the Art of the Plan [20, 152]

⁸ Улица Джуббонари (*via dei Giubbonari*, «улица пиджачников») была местом поселения торговцев и ремесленников. Барберини, очевидно, боялись подхватить от ее обитателей чуму.

В единственном документальном источнике, свидетельствующем о постановке «Святого Алексия» в 1631 году, читаем: «Сегодня вечером в своем дворце Таддео Барберини представил с музыкой жизнь славного римского святого Алексия» [ibid.]. Эта краткая заметка наводит на мысль, что опера все же была поставлена в условленный вечер 1631 года, но не на улице Джуббонари, а в новом палаццо на улице Четырех фонтанов: хотя здание было куплено кардиналом Франческо, официальным владельцем резиденции был Таддео, единственный «светский» из братьев Барберини [20, 196].

Спектакль, поставленный в 1631 году, уже вполне мог быть оперой о святом Алексии, которую мы знаем сегодня. Поскольку в документах говорится о возрождении постановки оперы 1629 года, Тамбурины утверждает, что «Святой Алексей» Роспильози и Ланди впервые был поставлен в 1629 году. Однако известно, что версия 1632 года отличается от более поздней, относящейся к 1634 году; даже если поставленный в 1629 году вариант «Святого Алексия» имел отношение к Роспильози и Ланди, он существенно отличался от известных нам. С другой стороны, Лейла Заммар считает, что в 1631 году под патронажем Таддео Барберини во дворце на улице Джуббонари было поставлено несколько иное представление, называвшееся «Жизнь славного Алексия» («Vita del glorioso Alessio»). Это подтверждается в двух авизи от 1 и 8 марта 1631 года [ibid.]. Однако, скорее всего, это были частные показы: во время карнавала 1631 года запрещалось устраивать масштабные празднества — тому виной была свирепствующая во многих итальянских городах чума.

Отметим, что сюжет, повествующий о житии Алексия, был одним из самых популярных в агиографической литературе — в Европе его знали со времен Средневековья (IX–X века). Вполне вероятно, что спектакли, поставленные в 1629 и 1631 годах, не имели никакого отношения к опере Роспильози и Ланди, за исключением выбора одного и того же сюжета. К тому же, Роспильози, входившему в круг приближенных семьи Барберини, наверняка было известно о постановках 1629 и 1631 годов; более того, он вполне мог присутствовать на них. Возможно, что выбор сюжета будущего «Святого Алексия» был сделан либреттистом под впечатлением от одного из данных до 1632 года спектаклей, основанных на житии человека Божьего.

Принимая во внимание документальные свидетельства о более ранних постановках «Святого Алексия», в дальнейшем мы будем опираться на постановки 1632 и 1634 годов, которые в различных документальных источниках описаны гораздо более подробно.

Наиболее известным из сохранившихся документов, где есть упоминания о постановке «Святого Алексия» в 1632 году, являются упомянутые заметки Жан-Жака Бушара [5, 150–152]. В XVII веке Бушар был известен как автор эротической литературы — самым известным его сочинением такого рода являются «Признания». С экстравагантным сочинением соседствуют опубликованные дневники, представляющие собой нечто наподобие заметок путешественника. В дневниках Бушар рассказывает о своих поездках в Неаполь и Рим. Среди прочих записей имеются красочные описания увеселений карнавала 1632 года, в частности, постановки «Святого Алексия» в палаццо Барберини. Из заметок Бушара можно почерпнуть некоторые сведения, касающиеся сценического

воплощения оперы и декораций к ней. Приведем некоторые выжимки из его дневников.

«Говорят, это было одно из прекраснейших представлений, когда-либо дававшихся в Риме. Орест [псевдоним Бушара — П. А.] никогда не видел ничего столь роскошного и приятного взору. Весь зрительный зал был задрапирован красным, синим и желтым атласом; над всем этим был повешен балдахин, также целиком покрывающий зал. В театре было четыре сцены: первая представляла город Рим с его пышными дворцами; вторая — ад, из которого выходили черти; третья — гробницу святого Алексия; четвертая — торжество рая, где находился святой Алексий со множеством ангелов. Небеса разверзлись, и взору открылось зрелище столь блистательное и светлое, что на него невозможно было смотреть» [5, 151].

Восторгу Бушара вторят римские *avvisi*, в одном из которых говорится: «Представление с музыкой “*Sant’Alessio*” состоялось в среду вечером в палаццо синьоров Барберини, чтобы развлечь немецкого принца Эггенберга. Это был большой успех; спектакль вызвал изумление у присутствовавших дам и кавалеров» [14, 223].

Хотя публика была более чем удовлетворена стараниями Барберини, все же постановка 1632 года не блистала пышными декорациями и сложной машинерией. С точки зрения сценических эффектов опера была весьма скромна, о чем не преминул заметить анонимный гость из Флоренции, которому тоже довелось увидеть первую версию «Святого Алексия» [21, 59]. Это, очевидно, связано с тем, что ставившиеся тогда флорентийские спектакли под патронажем семьи Медичи были гораздо более богатыми на декорации и машинерию⁹. Более поздние спектакли Барберини (в том числе и версия «Святого Алексия» 1634 года) будут оформляться намного тщательнее, а неизбалованная и еще не привыкшая к сценическим чудесам римская публика оценила постановку «Святого Алексия» по достоинству уже в 1632 году.

Повышенное внимание Барберини к сценическому оформлению опер начиная с 1630-х годов обусловлено конкуренцией с другими богатыми семьями, дававшими представления во время Карнавала. Вероятно, Барберини могли попросить Бернини руководить постановкой «Святого Алексия» в 1632 году.

⁹ Семья Барберини, происходящая из тосканского городка Барберино-Валь-д’Эльса, питала к Медичи давнюю неприязнь. В XVI веке представители семейства выступали на стороне Флорентийской республики. После того как в 1531 году власть во Флоренции окончательно вернулась в руки Медичи, Барберини стали перебираться в Рим, где у них был торговый бизнес. Начало этому процессу положил Антонио (1494–1559); судьба его сложилась, однако, трагически: он был убит сторонниками Медичи. Наиболее успешным среди переселенцев стал Франческо Барберини (ум. 1600), племянник Антонио, поселившийся в Риме в 1552 году; вопреки официальному запрету деловую активность он совмещал с церковной карьерой, занимал престижную должность апостольского протонотария. За неимением собственных детей Франческо передал дела племянникам, детям своего брата Антонио (ум. 1571), в том числе будущему Урбану VIII, который лишился отца в трехлетнем возрасте. Получив власть, Урбан не забыл семейной обиды: на протяжении всего понтификата он стремился подчеркнуть превосходство Барберини и Рима над флорентийским двором. Соперничеством папы с Медичи объясняют и его злоупотребление родственными связями, и тягу к украшению Рима, возведению в нем множества дворцов, церквей, фонтанов и скульптур.

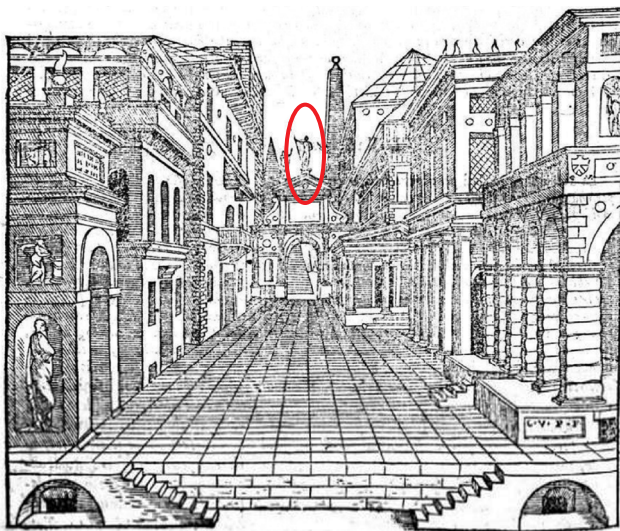
Миф о том, что Бернини имел отношение к постановкам практически всех опер Барберини, довольно распространен. Начало ему положил Филиппо Бальдинуччи, биограф знаменитого архитектора, утверждающий, что знатное семейство пользовалось компетентностью Бернини в вопросах театра и сценического оформления спектаклей [ibid., 60]. Урбан VIII Бернини действительно ценил — его руками папа преображал Рим (см. [12, 18–24]); однако в документальных свидетельствах и платежных ведомостях, касающихся постановки 1632 года, имя Бернини не фигурирует; его участие (если таковое имело место), ограничивалось советами [12, 17–18]. Зато несомненен вклад в постановку «Святого Алексия» художника-архитектора Пьетро да Кортоне, засвидетельствованный документально. Маурицио дель Арко предполагает, что Кортоне был ответственен за оформление всех четырех сцен, описанных Бушаром [8, 10–12]. В сохранившихся документах говорится, что ему было предоставлено 5 льняных простынь и 6 метров ткани для создания декорации «око дьявола» (вероятно, имеется в виду фон для сцены в I акте оперы, где демоны пляшут в аду, соблазняя святого Алексия).

В соответствии с описанием Бушара в постановке 1632 года было использовано четыре основных фона. Первая декорация представляла собой городскую площадь и использовалась в прологе, где задействована аллегорическая фигура Рима. Сведений о том, как именно Рим появлялся на сцене, не сохранилось; исследователи предполагают, что для его выхода использовалась машинерия. Моделью для декорации пролога могло послужить изображение сцены в трактате архитектора-сценографа Себастьяно Серлио «Все труды об архитектуре и перспективе» («Tutte l'opere d'architettura et prospetiva») [17, 51]. Декорации воспроизводят городские виллы и располагаются с боковых сторон сцены, создавая эффект прямой линейной перспективы. Судя по изображению в трактате, декорации зданий трехмерны. Просцениум оформлен в виде двух лестниц, также находящихся друг напротив друга. Аналогичное оформление левой и правой сторон сцены образуют симметрию. В центре сцены расположена арка, со стороны которой в прологе «Святого Алексия» мог выходить Рим. Если же представить, что для его появления использовалась машинерия, то вполне вероятно, что актер, играющий Рим, мог спускаться на сцену из отмеченной на рисунке точки (ил. 7).

Машинерия использовалась также при появлении Ангела: уже в постановке 1632 года Ангел спускался на сцену при помощи специального механизма; та же машина, по-видимому, была использована при появлении Религии в III акте. В сцене, где святой Алексей предстает в раю в окружении ангелов, могло использоваться многослойное облако — достаточно сложная машина, наличие которой среди декораций ранней постановки «Святого Алексия» никак, однако, не подтверждено.

Поскольку изображений постановки 1632 года не сохранилось, выдвигаемые гипотезы об используемых декорациях и машинерии не могут быть доказаны. И хотя римская публика впечатлилась увиденным, Барберини не вкладывали в этот спектакль много денег и сил.

В сезоны 1633–1634 годов Барберини заботились об эффектности и зрелищности спектаклей намного активней, пытаясь таким образом укрепить подорванный событиями Тридцатилетней войны авторитет.



Ил. 7. Оформление «трагической сцены» в трактате Себастьяно Серлио

Figure 7. The setting of the “tragic scene” in the treatise by Sebastiano Serlio

Источник / Reprinted from: *Serlio S. Tutte l'opere d'architettura di Sebastiano Serlio bolognese. Vol. II. Fol. 50v*

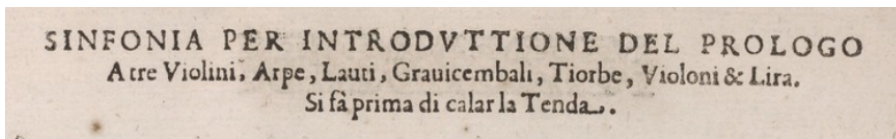
Еще одним негативно сказавшимся на репутации папы событием стало так называемое «дело Галилея» — инквизиционный процесс над знаменитым астрономом, состоявшийся в 1633 году. Любопытно, что суд над поддержавшим гелиоцентрическую систему мира Николая Коперника ученым был организован Урбаном VIII в качестве «урока» своим врагам и недоброжелателям — таким образом папа лишний раз хотел продемонстрировать миру свою власть. Последствия этого суда, однако, обернулись против Урбана и всей семьи. Желая реабилитировать себя в глазах других знатных дворов и укрепить политические позиции, члены правящего семейства сконцентрировались на оформлении оперных постановок в своем палаццо.

Кардинал Франческо и Таддео Барберини привлекали лучших художников Италии. В их числе был и упомянутый Франческо Гуитти, ученик одного из выдающихся театральных архитекторов и инженеров XVII века Джованни Баттиста Алеотти. Барберини знали о способностях молодого мастера не понаслышке: Гуитти создавал декорации для интермедии, поставленной в 1625 году в Ферраре в честь Таддео Барберини, а тремя годами позднее участвовал в строительстве театра Фарнезе в Парме, на открытии которого в 1628 году присутствовали кардиналы Франческо и Антонио.

Среди декораций, сооруженных Гуитти в Ферраре, было немало новаторских; в частности, он создал лесную, морскую и inferнальную сцены [21, 63]. Две из этих новинок были повторены им в постановке «Святого Алексия» 1634 года. В театральной практике изобретения молодого инженера были своего рода революцией.

Новая, расширенная как с музыкальной, так и с театральной точки зрения, версия оперы была поставлена там же, в Мраморном зале палатцо Барберини. Роспильози внес некоторые правки в либретто. Возможно, несколько сцен было дописано специально для того, чтобы Гуитти мог проявить свои новаторские способности во всей красе. Кроме добавления в либретто оперы пажа Курцио и аллегорической фигуры Религии, в каждый из актов были помещены дополнительные сцены, а некоторые уже имеющиеся претерпели изменения.

Кроме гравюр, реконструировать постановку помогают содержащиеся в партитуре словесные указания. Так, открывающая оперу симфония предваряется ремаркой: «Звучит перед поднятием занавеса» («Si fa prima di calar la Tenda»).



Ил. 8. «Св. Алексий». Надпись, предваряющая вступительную симфонию

Figure 8. "Il S. Alessio." Inscription prefacing the opening Symphony

Источник / Reprinted from: Il S. Alessio: dramma musicale... P. 1

Для пролога была использована следующая сценография:



Ил. 9. «Св. Алексий». Пролог. Триумф Рима с закованными в цепи рабами; гравюра Франсуа Коллиньона

Figure 9. "Il S. Alessio." Prologue. Triumph of Rome with chained slaves; engraving by François Collignon

Источник / Reprinted from: Il S. Alessio: dramma musicale...

На гравюре изображен возвышающийся на троне Рим, окруженный рабами. По типу перспективы и оформлению декораций очевидно сходство с «трагической» сценой, предложенной Себастьяно Серлио (см. ил. 6). Скорее всего, имитирующие дворцы боковые кулисы по обе стороны сцены были трехмерными и оставались неподвижны на протяжении всего спектакля. Такая статичная сцена называлась «*scena maestro*» [7, 11]. Судя по гравюрам, она была основой для декораций пятой сцены I акта и седьмой сцены II акта, действие которых происходило на городской площади недалеко от родительского дома Алексия, девятой сцены II акта, когда появлялась аллегорическая фигура Религии, а также всего III акта.

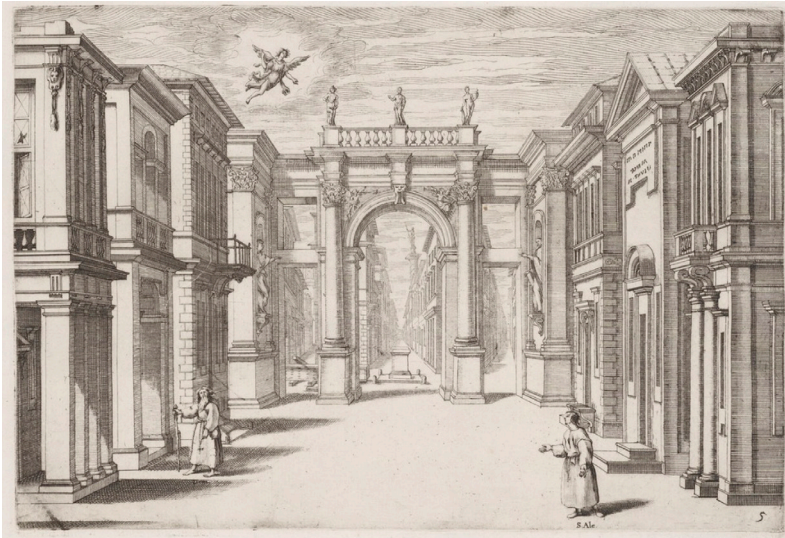


Ил. 10. «Св. Алексий». Акт I, сцена 5. Мать, Невеста, Кормилица и домочадцы; гравюра Франсуа Коллиньона

Figure 10. "Il S. Alessio." Act I, Scene 5. Mother, Bride, Nurse and Servants; engraving by François Collignon

Источник / Reprinted from: Il S. Alessio: dramma musicale...

В сценах, где требовался другой антураж, планировка менялась с помощью подвижных кулис, которые загромождали статичную сцену. Учитывая, что город был «построен» рельефно, кулисы могли закрыть собой все три пары зданий: на гравюрах в партитуре видно, что дворцы стоят друг от друга на некотором расстоянии — в этом промежутке, очевидно, и были спрятаны кулисы, выдвигавшиеся при необходимости. Такой версии придерживается и Дэвид Даолми: исследователь предполагает, что в постановках Барберини использовалась так называемая гибридная сценография, суть которой заключалась в добавлении к широко распространенной в XVII веке трехмерной сцене более современных и практичных подвижных декораций [ibid., 10–11]. Отметим, что выдвигаемые кулисы использовались в некоторых постановках еще в конце XVI века.



Ил. 11. «Св. Алексий». Акт II, сцена 7. Ангел, Демон, переодетый отшельником, и Алексий; гравюра Франсуа Коллиньона

Figure 11. "Il S. Alessio." Act II, Scene 7. Angel, Demon in a suit by hermit and Alessio; engraving by François Collignon

Источник / Reprinted from: Il S. Alessio: dramma musicale...



Ил. 12. Акт II, сцена 9. Религия на облаках спускается к Риму; гравюра Франсуа Коллиньона

Figure 12. "Il S. Alessio." Act II, Scene 9. Religion on the cloud descends on the city of Rome; engraving by François Collignon

Источник / Reprinted from: Il S. Alessio: dramma musicale...



Ил. 13. «Св. Алексий». Акт III, сцена 3. В саду (слева направо): Кормилица, Невеста, Мать, Евфемиян, мертвый Алексий (в центре под люнетом), Адраст на коленях, хорист с письмом, Курций и Марций; гравюра Франсуа Коллиньона

Figure 13. “Il S. Alessio.” Act III, Scene 3. Garden with (from left) Nurse, Bride, Mother, Eufemiano, dead Alessio (center below lunette), kneeling Adrasto, one of the choir with the letter, Curtio and Martio; engraving by François Collignon

Источник / Reprinted from: Il S. Alessio: dramma musicale...



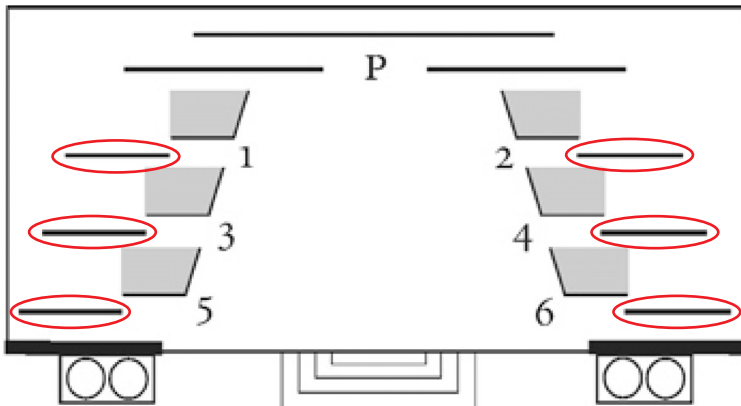
Ил. 14. «Св. Алексий». Акт III, сцена 5. Триумф Алексия на облаках с музицирующими Ангелами, внизу — Религия, окруженная Блаженствами; гравюра Франсуа Коллиньона

Figure 14. “Il S. Alessio.” Act III, Scene 5. Alessio in triumph on cloud with musician angels, below Religion surrounded by Beatitudes; engraving by François Collignon

Источник / Reprinted from: Il S. Alessio: dramma musicale...

Но если ранее кулисы предназначались для смены декораций во время антрактов, в постановке «Святого Алексия» (1634) и последующих спектаклях театра Барберини использовались выдвижные рамы, позволявшие изменять сцену непосредственно в ходе действия. Новинка, привезенная Гуитти из Феррары и Пармы специально для «Святого Алексия», получила в дальнейшем широкое распространение и пользовалась популярностью в итальянских театрах вплоть до начала XX века.

На схеме гибридной сцены (ил. 15) пронумерованные трапеции обозначают фиксированные элементы; красным обведены выдвижные рамы, на которых располагались кулисы, закрывающие собой сцену-*maestra* (см.: [7, 17]).



Ил. 15. Схематичное изображение гибридной сцены в постановке «Святого Алексия» Пронумерованные трапеции обозначают фиксированную сцену; красным обведены выдвижные рамы, на которых располагались кулисы, закрывающие собой сцену-*maestra*

Figure 15. Schematic representation of the hybrid stage in the production of "Il Sant'Alessio"

Источник / Reprinted from: *Daolmi D.* La drammaturgia al servizio della scenotecnica: le "volubili scene" dell'opera barberiniana [7, 17]

Скорее всего, кулисы представляли собой нечто наподобие задника — расписные холсты, изображающие, к примеру, пещеру. Они дополнялись собственным задником, цельным или раздвижным. Все эти боковые панели приводились в действие в четвертой сцене I акта (Демонию и хор демонов, ил. 16).

Судя по гравюре Коллиньюна, задняя часть сцены, представляющая собой имитацию дымовых облаков, тоже была трехмерной. Однако где в таком случае нужно было спрятать данную декорацию? Можем предположить, что облака не выдвигались, а спускались. Гравюра с изображением пещеры, единственная из находящихся в партитуре репродукций, дает представление об авансцене: четыре спускающиеся в зал ступени, два боковых пьедестала, на каждом из которых расположено по две колонны коринфского ордера, поддерживающие карниз. Очевидно, что функция карниза — скрывать под сводчатым потолком машинерию. Там же могли находиться и дымовые облака.



Ил. 16. «Св. Алексей». Акт I, сцена 4. Ад с Демоном и чертями; гравюра Франсуа Коллиньона

Figure 16. “Il S. Alessio.” Act I, Scene 4. Hell with Demonio and Demons; engraving by François Collignon

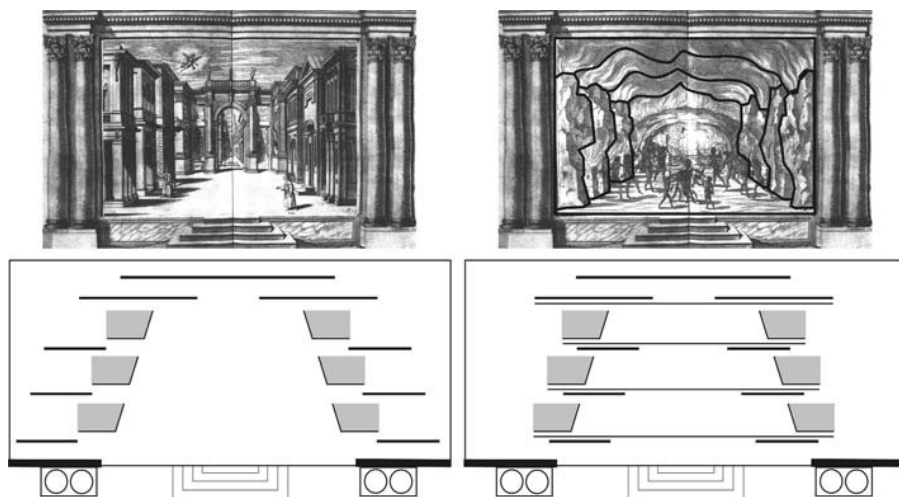
Источник / Reprinted from: Il S. Alessio: dramma musicale...

С другой стороны, художники-декораторы могли воспользоваться техникой трюмплей (*trompe-l'œil*), ее суть заключалась в том, что нарисованные предметы как бы выходят за пределы изображения и кажутся реальными, создавая оптическую иллюзию.

Языки пламени, которыми была обьята пещера, для пущей эффектности могли приводиться в движение с помощью ручных механизмов; при общем приглушенном освещении и должной подсветке декораций впечатление от этой сцены могло быть действительно потрясающим.

Даолми предлагает схему смены декораций, на которой видно, как спрятанные между сценой-*maestra* выдвижные рамы закрывают собой фиксированные декорации-дворцы [7, 9] (ил. 17).

Аналогичным образом рамы использовались в интермедии, завершающей I акт оперы: вместо расписанных под пещеры холстов на сцену выдвигались «лесные» декорации — еще одна удачная находка Гуитти. Так же, как в случае с адской пещерой, каждая из декораций закрывала собой статичную сцену (см. ил. 18).



Ил. 17. Схема функционирования выдвижных рам

Figure 17. The function of pull-out frames

Источник / Reprinted from: *Daolmi D. La drammaturgia al servizio della scenotecnica: le "volubili scene" dell'opera barberiniana* [7, 9]

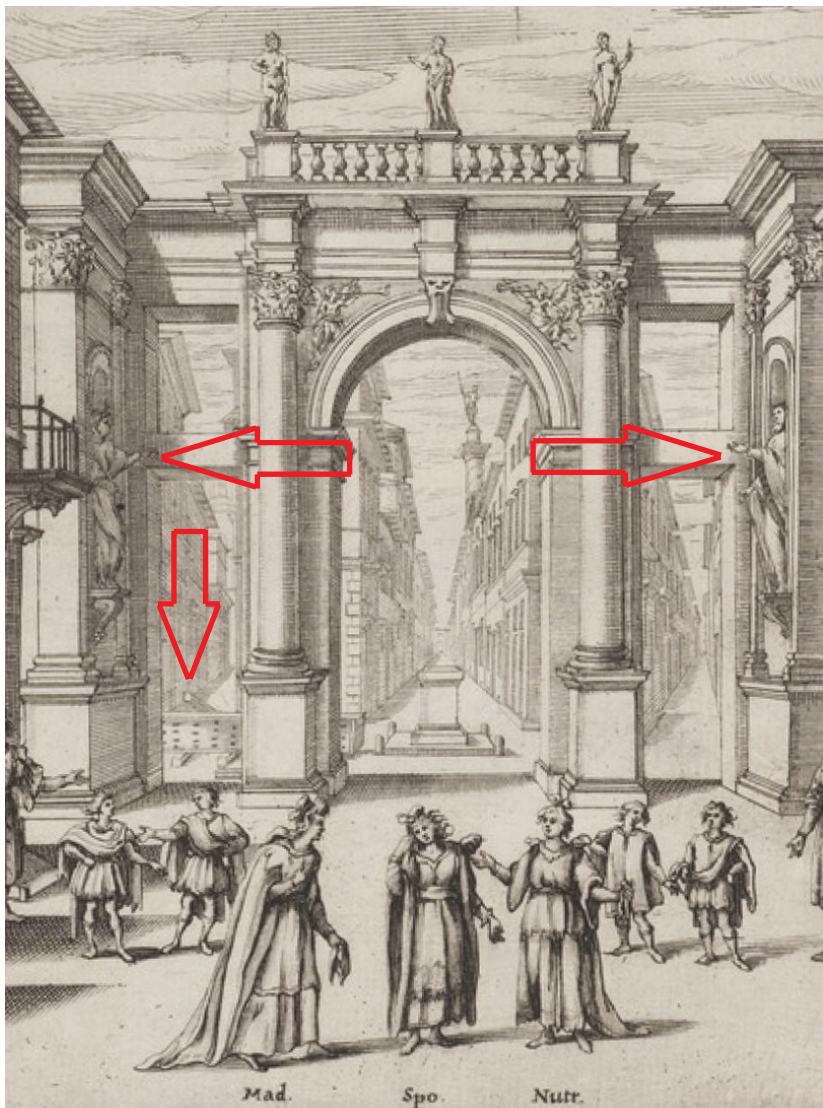


Ил. 18. «Св. Алексий». Акт I, интермедия. Цветами обозначены выдвижные рамы; гравюра Франсуа Коллиньона

Figure 18. "Il S. Alessio." Act I, Intermedio. Colors indicate pull-out frames; engraving by François Collignon

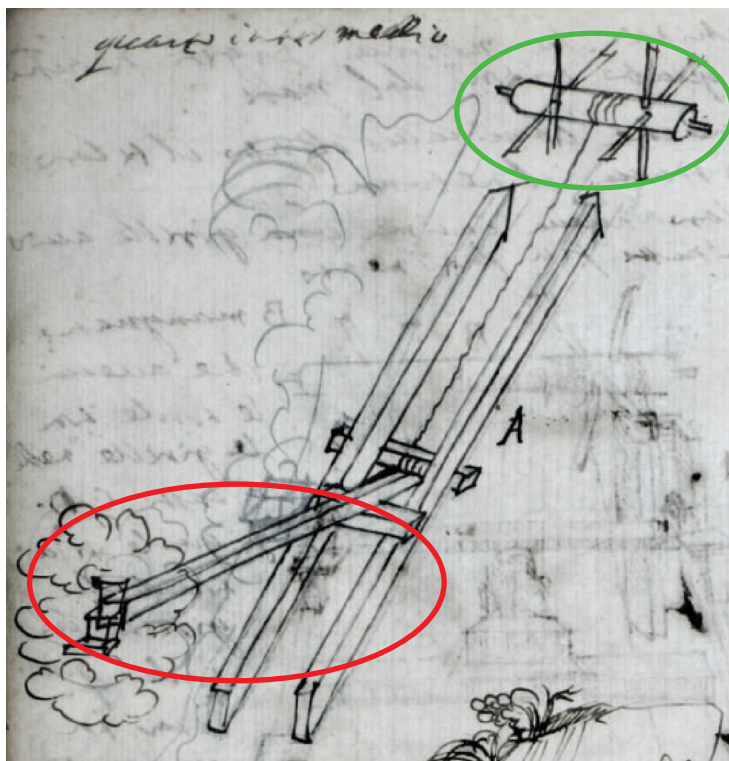
Источник / Reprinted from: *Il S. Alessio: dramma musicale...*

Большая часть представления сопровождалась, по-видимому, сценой-maestra. Однако на гравюрах Коллиньона с фиксированной сценой центр перспективы различен: в прологе это возвышающийся на троне Рим, в I и II актах — арка, в III акте — тройная арка с двумя боковыми лестницами и укрепляющим конструкцию люнетом, под которым находится тело мертвого Алексия. При этом на каждой из гравюр видно, что задник тоже являлся частью декораций, а не расписанным холстом, поскольку на изображениях можно найти трехмерные элементы:



Илл. 19. «Св. Алексий». Акт I, сцена 5. Задняя часть сцены (фрагмент); гравюра Франсуа Коллиньона
Figure 19. “Il S. Alessio.” Act I, Scene 5. Back of stage (fragment); engraving by François Collignon
 Источник / Reprinted from: Il S. Alessio: drama musicale...

Интересно, что один из указанных на рисунке элементов (расположен внизу слева) мог быть устройством, предназначенным для перемещения облаков и других театральных машин. Лейла Заммар в качестве иллюстрации возможного функционирования данного механизма помещает следующее изображение [21, 102]:



Ил. 20. Механизм действия запечатленной на гравюре машинерии

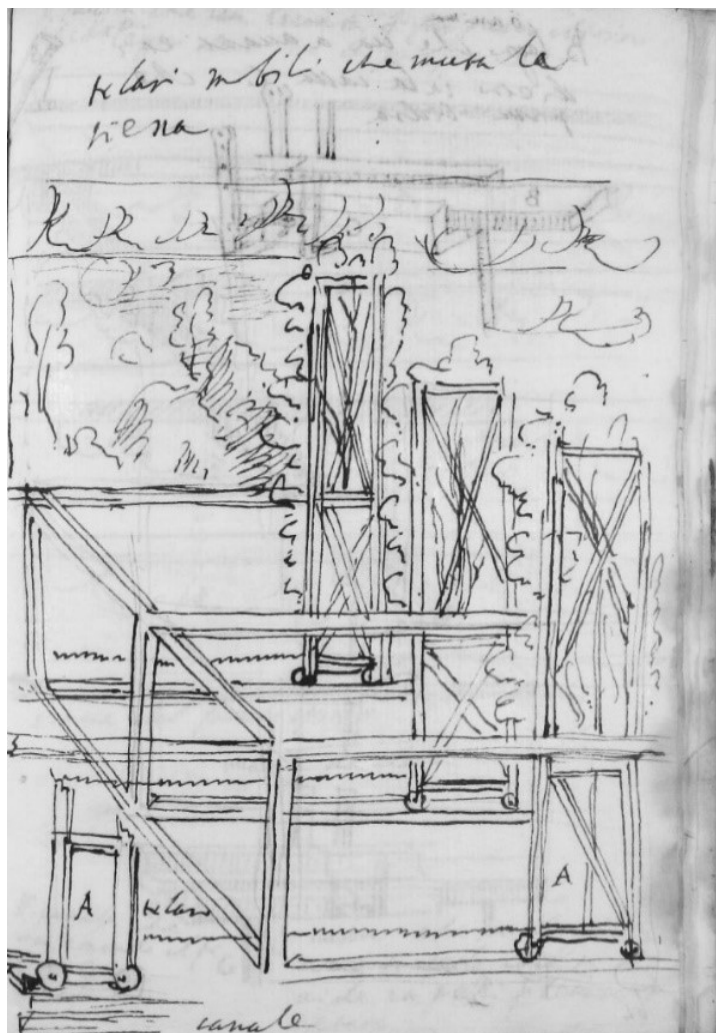
Figure 20. The mechanism of action of the machinery depicted in the engraving

Источник / Reprinted from: Zammar L. Scenography at the Barberini Court in Rome: 1628–1656 [21, 102]

На схеме видно, что часть механизма, запечатленная на гравюре (обведена красным), является фиксатором и рычагом для облаков. Этот фиксатор приводился в движение с помощью двух лебедок (обведены зеленым), которые, скорее всего, были ручными. Возникает вопрос, не слишком ли коротким был корпус рычага: и на гравюре, и на схеме его высоты недостаточно для поднятия вверх многослойных облаков и создания эффекта их парения над сценой. С другой стороны, Коллинзон вряд ли ставил перед собой задачу достоверно изобразить все элементы сценических декораций. Интересующий нас механизм находился в глубине сцены и в данной сценической ситуации задействован не был [10, 26].

Отображая на гравюре всё видимое на сцене, Коллиншон действительно мог нарисовать один из механизмов машинерии, использовавшейся в «Святом Алексии», однако сам он об этом, скорее всего, не знал.

Решение, предложенное Гуитти для смены декораций, могло быть таким, как на изображении ниже. На схеме представленного механизма показывается принцип работы выдвигаемых рам, которые скользят по рельсам, расположенным под сценой [4, 175]:



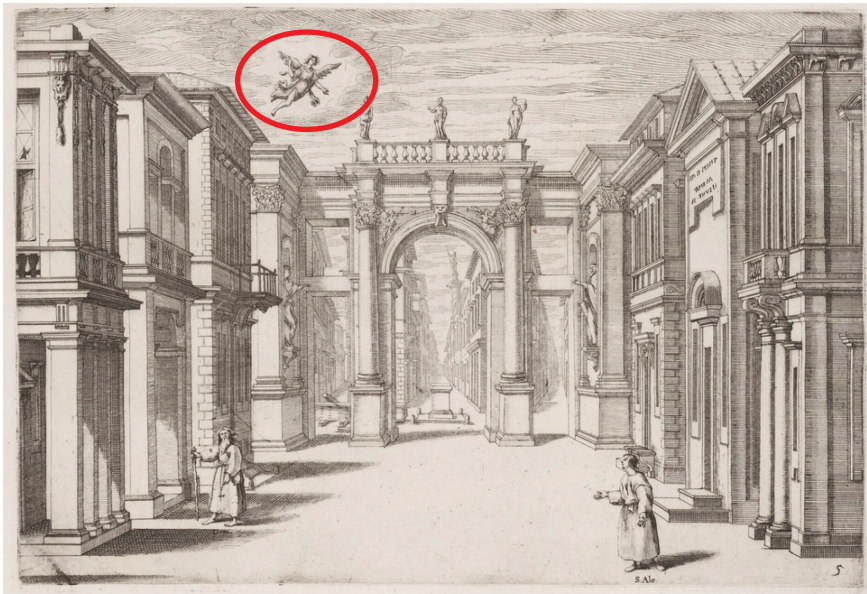
Ил. 21. Эскиз выдвигаемых рам (приписывается Франческо Гуитти)

Figure 21. Sketch of the pull-out frames (attributed to Francesco Guitti)

Источник / Reprinted from: *Adami G. L'ingegnere-scenografo e l'ingegnere-venturiero: le macchine e le scene di Francesco Guitti ideate per il torneo de La Contesa, Ferrara, 1631 [4, 175]*

Помимо эффектных сценических декораций и впечатляющих нововведений в постановке 1634 года использовалась сложная машинерия. Если не брать в расчет дымовые облака в сцене с адской пещерой, машинерия применялась в седьмой и девятой сценах II акта (явление Ангела святому Алексию и появление Религии), а также в пятой, заключительной сцене III акта. Поскольку невозможно точно сказать, являлись ли дымовые облака результатом использования театральных машин, остановимся только на перечисленных сценах, где применение машин было подтверждено документами, прежде всего — партитурой «Святого Алексия».

В седьмой сцене II акта появляется Ангел, чтобы защитить Алексия от внушений дьявола и укрепить его веру. Гравюра показывает, что фигура Ангела при его появлении находится в верхнем углу сцены:



Ил. 22. «Св. Алексий». Акт II, сцена 7. См. полет Ангела в верхнем левом углу изображения; гравюра Франсуа Коллиньона

Figure 22. "Il S. Alessio." Act II, Scene 7. See the flight of the Angel in the upper left corner of the image; engraving by François Collignon

Источник / Reprinted from: Il S. Alessio: dramma musicale...

Кроме того, в партитуре справа от нот имеется ремарка: «Ангел прилетает с небес и в конце сцены снова исчезает в небесах» (см. ил. 23). Очевидно, что на всем протяжении сцены он на пол не спускался¹⁰.

¹⁰ Артисту, сыгравшему Ангела в постановке 1634 года, пришлось несладко: декорации, особенно мягкие, находясь за карнизом, собирали огромное количество пыли, которая оседала на связках певца. К этому мог добавляться страх высоты, особенно если учесть тот факт, что предназначенная для сценических полетов машинерия была еще одной из новинок, привезенных в Рим Франческо Гуитти. Доверия к такому механизму было мало.



Ил. 23. «Св. Алексий». Акт II, сцена 7. Репарка в партитуре: «Ангел прилетает с небес и в конце сцены снова исчезает в небесах»

Figure 23. “Il S. Alessio.” Act II, Scene 7. Side note in the score: “Viene l’angelo volando dal cielo, e al fine della scena in verso al cielo sparisce”

Источник / Reprinted from: Il S. Alessio: dramma musicale...

Судя по записи в партитуре, задействованная в этой сцене машина позволяла движение по горизонтали, от одного конца сцены к другому. Такой механизм был гораздо сложнее устройства, задуманного для вертикального спуска персонажей.

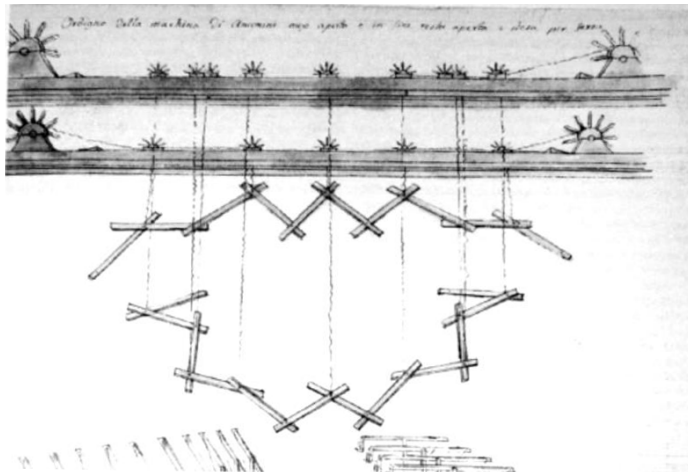
Машинерия применялась также в девятой сцене II акта, где на многослойном облаке на сцену спускалась Религия, и в финальной сцене III акта, когда святой Алексий парил на облаках, окруженный сонмом ангелов. Машинерия, обеспечивающая такое парение, в Риме XVII века была еще одной сенсацией.

О сложности создания «облачной» машины дает понять Саббатини в своем руководстве по сценографии. Он предлагает подробное описание механизма, аналог которого, скорее всего, использовал Гуитти в постановке 1634 года. Его описание помогает понять принцип работы такого рода машины:

Возьмем прочную балку длиной 25 футов, которая будет служить рычагом. Балку необходимо расположить перпендикулярно линии горизонта и закрепить на полу зала. Высота рычага должна быть на 4 фута выше уровня сцены, расположить его нужно в глубине, чтобы зрители не могли его увидеть. Рычаг закрепим и урегулируем его движение таким образом, чтобы оно было плавным. На расстоянии 10 футов от точки опоры и на высоте 20 футов установим металлический шкив (колесо, передающее движение веревке или канату. — П. А.), по возможности надежный и способный выдержать вес. Шкив должен располагаться прямо над другим шкивом, такого же размера и прочности, на высоте 3 футов от пола. Второй шкив будет направлять веревку; он будет расположен на одной линии с другим шкивом, но на достаточном расстоянии от него,

чтобы люди, управляющие им, могли без помех поворачивать ручки. Возьмем крепкую, прочную веревку, чтобы во время работы не произошло несчастного случая, и надежно привяжем один ее конец к концу рычага, обращенного от зрителей, а другой пропустим через шкив, расположенный над верхней частью сцены. Когда веревка достаточно спустится, пропустим ее через другой шкив, находящийся под ней, для вращения вертушки. Закрепим облако на другом конце рычага (то есть на том, который обращен к зрителям) и поставим его на два деревянных бруска подходящего размера. На брусках установим площадки, так, чтобы поднявшиеся на них люди могли крепко стоять. Когда облако будет готово, поместим его на край рычага, установленный между двумя деревянными брусками, так, чтобы при движении рычага вверх или вниз облако оставалось перпендикулярным горизонту. Таким образом, когда облако будет опускаться, люди не выпадут, а рычаг не будет виден [16, 107].

Сохранился эскиз облака, созданный Гуитти в 1628 году в Парме. Он вполне отвечает описанию Саббатини, за исключением того, что на нем не изображены устойчивые площадки, на которые должны были вставать артисты. Судя по количеству деревянных брусков, данное облако было предназначено для финальной сцены оперы, поскольку в ней «в воздухе» находилось наибольшее количество персонажей. Кроме того, на эскизе видно, что Гуитти использовал в два раза больше основных конструктивных элементов машины: вместо одного рычага изображено два, вместо двух шкивов — четыре больших шкива, закрепляющих тросы по краям, и четырнадцать дополнительных меньших по размеру шкивов (девять на верхнем рычаге и пять — на нижнем), очевидно, необходимых для плавного движения троса и во избежание его разрыва:



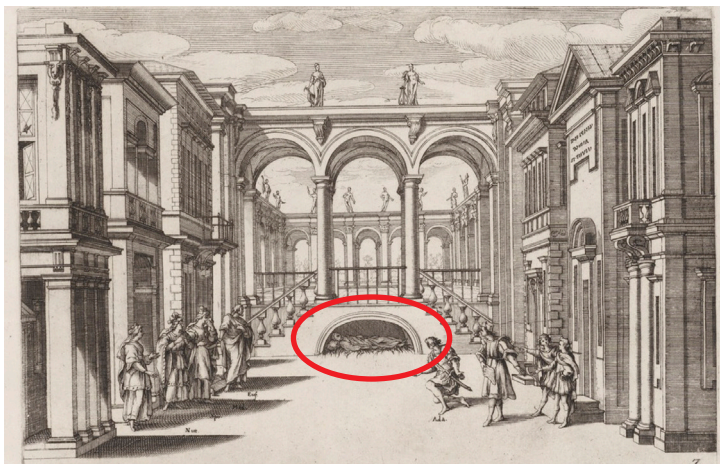
Ил. 24. Эскиз облачной машины, изготовленной Франческо Гуитти для Пармы

Figure 24. Sketch of the cloud machine made by Francesco Guitti for Parma

Источник / Reprinted from: *Adami G. Scenografia e scenotecnica barocca tra Ferrara e Parma (1625–1631)* [3, 171]

К деревянным брускам прикреплялась волокнистая масса типа папье-маше, имитирующая облака. При этом площадка, на которую вставали актеры, должна была оставаться гладкой во избежание потери равновесия на и так достаточно хрупкой машине.

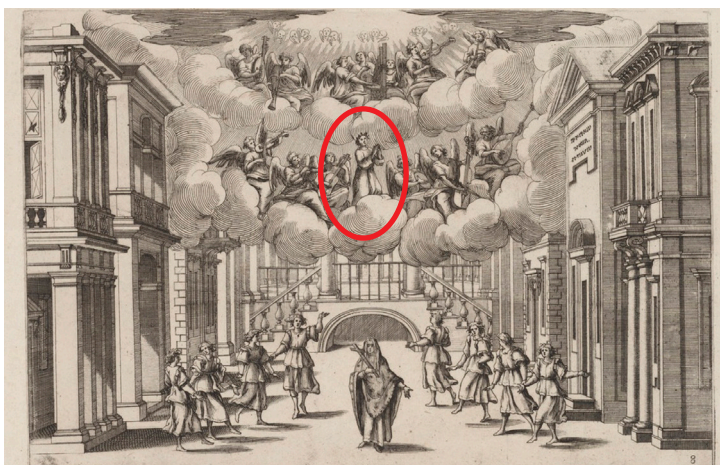
Интересно поразмышлять над тем, каким образом актер, исполнявший роль святого Алексия, перемещался из-под люнета на облако. В третьей и четвертой сценах III акта тело Алексия находилось под люнетом, а в заключительной сцене святой воспарял на небесах.



Ил. 25. «Св. Алексий». Акт III, сцена 3; гравюра Франсуа Коллиньона

Figure 25. “Il S. Alessio.” Act III, Scene 3; engraving by François Collignon

Источник / Reprinted from: Il S. Alessio: dramma musicale...



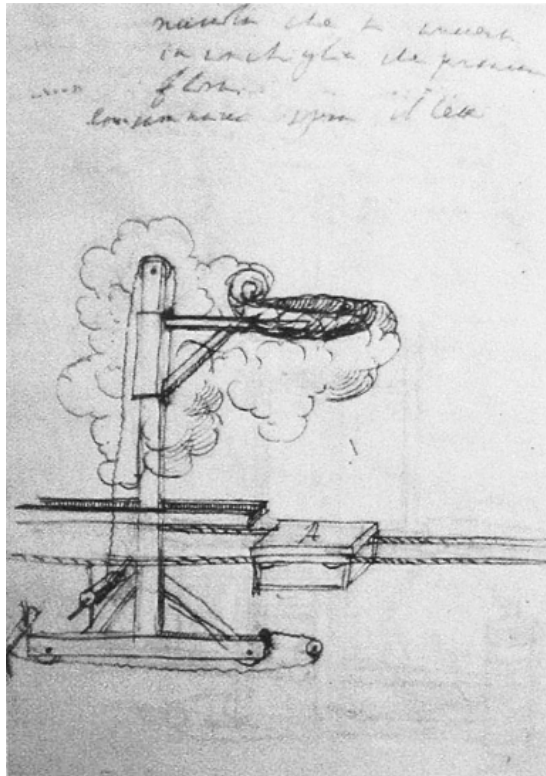
Ил. 26. «Св. Алексий». Акт III, сцена 5; гравюра Франсуа Коллиньона

Figure 26. “Il S. Alessio.” Act III, Scene 5; engraving by François Collignon

Источник / Reprinted from: Il S. Alessio: dramma musicale...

Возможно, что предназначенная для Алексия деревянная площадка в многослойном облаке полностью опускалась на пол, чтобы актер мог встать на нее, а затем уже вместе с Алексием поднималась обратно вверх. Можем также предположить, что площадку опускали до уровня лестницы. В таком случае актеру необходимо было подняться на несколько ступеней и при помощи поддерживающих перил шагнуть на парящую в воздухе «облачную» площадку. О надежности обоих вариантов говорить не приходится. Вполне возможно, что существовала дополнительная страховка, однако в документах она не зафиксирована.

Гуитти приписывается несколько других эскизов облачной машины. Ее конструкция схожа с машиной, изображенной на ил. 23, — с той разницей, что на ниже представленных эскизах нижние концы тросов дополнены механическими конструкциями, на которые крепились облака [4, 178].



Ил. 27. Эскиз облачной машины (приписывается Франческо Гуитти)

Figure 27. Sketch of a cloud machine (attributed to Francesco Guitti)

Источник / Reprinted from: Adami G. 1999. L'ingegnere-scenografo e l'ingegnere-venturiero: le macchine e le scene di Francesco Guitti ideate per il torneo de La Contesa, Ferrara, 1631 [4, 178]

Точного представления о том, где и как именно располагались на машине актеры, эскизы не дают, хотя данная машинерия предназначалась для эффектного «парящего» появления героев оперы.

«Святой Алексей» 1634 года — одна из самых дорогостоящих постановок в истории римского музыкального театра эпохи Урбана VIII. Сотрудничество с Гуитти и изобретенная им инновационная машинерия обернулись для кардинала Франческо и Таддео Барберини большими расходами. Из всех духовных опер, поставленных правящей семьей, «Святой Алексей» стал самым финансово затратным: желая доказать Европе могущество Католической церкви и утвердить собственный авторитет, заказчики не жалели денег. Удачным решением оказалось привлечение к постановке Гуитти. Созданные им принципы декораций оказались столь жизнеспособными, что были распространены в Италии на протяжении трех последующих веков; для театральной инженерии сооружения Гуитти стали настоящим прорывом. Римская публика была поражена сложнейшей машинерией и эффектными декорациями — все это было для нее в новинку. Так, стремясь сыграть важную роль в мировой истории, Барберини невольно сыграли таковую в истории театра.

Использованная литература

1. *Насонов Р. А.* «Второе рождение» оперы // Музыкальная наука в XXI веке: пути и поиски. К 70-летию Российской академии музыки им. Гнесиных: Материалы Международной научной конференции 14–17 октября 2014 года / редколл.: Т. И. Науменко, И. П. Сусидко. М.: ПРОБЕЛ-2000, 2015. С. 221–235.
2. *Abramov-van Rijk E.* Giovanni Battista Doni and his Vision of Performing Poetry // *Israel Studies in Musicology Online*. Vol. 13 (2015–2016). P. 35–45.
3. *Adami G.* Scenografia e scenotecnica barocca tra Ferrara e Parma (1625–1631). Roma: L'Erma di Breitschneider, 2003. 229 p.
4. *Adami G.* L'ingegnere-scenografo e l'ingegnere-venturiero: le macchine e le scene di Francesco Guitti ideate per il torneo de La Contesa, Ferrara, 1631 // *Barocke Inszenierung: Akten des Internationalen Forschungssymposiums an der Technischen Universität Berlin (20.–22. Juni 1996)*. Emsdetten: Imorde, 1999. P. 158–189.
5. *Bouchard J.-J.* Oeuvres de Jean-Jacques Bouchard. Vol. 1 / ed. by E. Kanceff. Torino: G. Giappichelli, 1976. 289 p.
6. *Cacciaglia L.* Le giustificazioni dell'Archivio Barberini: Inventario. Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 2014. 412 p.
7. *Daolmi D.* La drammaturgia al servizio della scenotecnica: le «volubili scene» dell'opera barberiniana // *Il saggiautore musicale*. Vol. 13 (2006). P. 5–62.
8. *Dell'Arco M. F.* Incontri con Giulio Rospigliosi e con Clemente IX // *Lo spettacolo del sacro, la morale del profano* / a cura di D. Romei. Firenze: Edizioni Polistampa, 2005. P. 9–29.
9. [*Kircher A.*] Athanasii Kircheri fuldensis e Soc. Iesu presbyteri Musurgia universalis sive Ars magna consoni et dissoni in X. libros digesta. Qua Universa Sonorum doctrina,

- & Philosophia, Musicaeque tam Theoricae, quam practicae scientia, summa varietate traditur; admirandae Consoni, & Dissoni in mundo, adeoque Universà Natura vires effectusque, uti nova, ita peregrine variorum speciminum exhibitione ad singulares usus, cum in omni poenè facultate, cum potissimùm in Philologià, Mathematicà, Physicà, Mechanicà, Medicinà, Politicà, Metaphysicà, Theologià, aperiuntur & demonstrantur. T. 1. Roma: ex typographia haeredeum Francisci Corbelletti, 1650. [22], 690, [2] p.
10. *Lamothe V. Ch.* The Theater of Piety: Sacred Operas for the Barberini Family (Rome, 1632–1643): Ph.D. University of North Carolina at Chapel Hill, 2009. 370 p.
 11. *Lavin I.* Bernini and the Theatre // Visible Spirit: The Art of Gianlorenzo Bernini. Vol. 1. London: Pindar Press, 2007. P. 15–32.
 12. *Lavin I.* *Urbanitas Urbana.* The Pope, the Artist and the Genius of the Place // I Barberini e la cultura europea del Seicento / ed. by L. M. Onori, S. Schütze and F. Solinas. Rome: De Luca Editori d'Arte, 2007. P. 15–30.
 13. *Murata M.* Opera as Spectacle, Opera as Drama // The Cambridge Companion to Seventeenth-Century Opera / ed. by J. Waeber. Cambridge University Press, 2022. P. 77–102.
 14. *Murata M.* Operas for the Papal Court (1631–1668). Ann Arbor: UMI Research Press, 1981. 474 p.
 15. *Rietbergen P.* Power and Religion in Baroque Rome: Barberini Cultural Policies. Leiden: Brill, 2006. 437 p.
 16. *Sabbattini N.* Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri <...>. Ravenna: Per Pietro de' Paoli e Gio. Battista Giovanelli, Stampatori Camerali, 1638. 168 p.
 17. *Serlio S.* Tutte l'opere d'architettura di Sebastiano Serlio bolognese. In Venetia: Apresso Francesco de'Franceschi, Senese, 1584. 243 p. (Storia dello Spettacolo. Saggi 20).
 18. *Tamburini E.* Gian Lorenzo Bernini e il teatro dell'arte. Firenze: Le Lettere, 2012. 354 p.
 19. *Waddy P.* The Design and Designers of Palazzo Barberini // Journal of the Society of Architectural Historians. Vol. 35. No. 3 (1976). P. 151–185.
 20. *Waddy P.* Seventeenth-Century Roman Palaces: Use and the Art of the Plan. New York: MIT press, 1990. 456 p.
 21. *Zammar L.* Scenography at the Barberini Court in Rome: 1628–1656. Warwick: University of Warwick, 2017. 344 p.

Получено: 15 ноября 2024 года

Принято к публикации: 29 ноября 2024 года

Об авторе:

Полина Юрьевна Алексеева — студентка Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, кафедра истории зарубежной музыки

References

1. Nasonov, R. A. 2015. “‘Vtoroe rozhdenie’ opery [The ‘Second Birth’ of Opera].” In *Muzykal'naya nauka v 21 veke: puti i poiski. K 70-letiyu Rossiyskoy akademii muzyki im. Gnesinykh* [Musicology in the 21st Century: Paths and Searches. To the 70th Anniversary of the Gnesins Russian Academy of Music], papers of the International scientific conference, October 14–17, 2014, edited by Tatiana I. Naumenko, Irina P. Susidko, 221–35. Moscow: PROBEL-2000. (In Russian).
2. Abramov-van Rijk, Elena. 2015–2016. “Giovanni Battista Doni and His Vision of Performing Poetry.” *Israel Studies in Musicology Online* 13: 35–45.
3. Adami, Giuseppe. 2003. *Scenografia e scenotecnica barocca tra Ferrara e Parma (1625–1631)*. Rome: L’Erma di Breitschneider.
4. Adami, Giuseppe. 1999. “L’ingegnere-scenografo e l’ingegnere-venturiero: le macchine e le scene di Francesco Guitti ideate per il torneo de La Contesa, Ferrara, 1631.” In *Barocke Inszenierung: Akten des Internationalen Forschungssymposiums an der Technischen Universität Berlin (20.–22. Juni 1996)*, 158–89. Emsdetten: Imorde.
5. Bouchard, Jean-Jacques. 1976. *Oeuvres de Jean-Jacques Bouchard*, volume 1. Edited by Emmanuelle Kanceff. Turin: G. Giappichelli.
6. Cacciaglia, Luigi. 2014. *Le giustificazioni dell’Archivio Barberini: Inventario*. Vatican City: Biblioteca Apostolica Vaticana.
7. Daolmi, Davide. 2006. “La drammaturgia al servizio della scenotecnica: le «volubili scene» dell’opera barberiniana.” *Il saggiautore musicale* 13: 5–62.
8. Dell’Arco, Maurizio Fagiolo. 2005. “Incontri con Giulio Rospigliosi e con Clemente IX.” *Lo spettacolo del sacro, la morale del profano*, edited by Danilo Romei, 9–29. Florence: Edizioni Polistampa.
9. Kircher, Athanasius. 1650. *Athanasii Kircheri fuldensis e Soc. Iesu presbyteri Musurgia universalis sive Ars magna consoni et dissoni in X. libros digesta. Qua Universa Sonorum doctrina, & Philosophia, Musicaeque tam Theoricae, quam practicae scientia, summa varietate traditur; admirandae Consoni, & Dissoni in mundo, adeoque Universa Natura vires effectusque, uti nova, ita peregrine variorum speciminum exhibitione ad singulares usus, cum in omni poenè facultate, cum potissimum in Philologia, Mathematica, Physica, Mechanica, Medicina, Politica, Metaphysica, Theologia, aperiuntur & demonstrantur*, volume. 1. Rome: ex typographia haeredum Francisci Corbelletti.
10. Lamothe, Virginia Christy. 2009. “The Theater of Piety: Sacred Operas for the Barberini Family (Rome, 1632–1643).” Ph.D. diss., University of North Carolina at Chapel Hill.
11. Lavin, Irving. 2007. “Bernini and the Theatre.” In *Visible Spirit: The Art of Gianlorenzo Bernini*, volume 1, 15–32. London: Pindar Press.
12. Lavin, Irving. 2007. “Urbanitas Urbana: The Pope, the Artist and the Genius of the Place.” *I Barberini e la cultura europea del Seicento*, edited by Lorenza Mochi Onori, Sebastian Schütze, Francesco Solinas, 15–30. Rome: De Luca Editori d’Arte.
13. Murata, Margaret. 2022. “Opera as Spectacle, Opera as Drama.” *The Cambridge Companion to Seventeenth-Century Opera*, edited by Jacqueline Waeber, 77–102. Cambridge University Press.

14. Murata, Margaret. 1981. *Operas for the Papal Court (1631–1668)*. Ann Arbor: UMI Research Press.
15. Rietbergen, Peter. 2006. *Power and Religion in Baroque Rome: Barberini Cultural Policies*. Leiden: Brill.
16. Sabbattini, Nicola. 1638. *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri* <...>. Ravenna: Per Pietro de' Paoli e Gio. Battista Giovanelli, Stampatori Camerali.
17. Serlio, Sebastiano. 1584. *Tutte l'opere d'architettura di Sebastiano Serlio bolognese*. Venice: Francesco de'Franceschi, Senese.
18. Tamburini, Elena. 2012. *Gian Lorenzo Bernini e il teatro dell'arte*. Storia dello Spettacolo 20. Florence: Le Lettere.
19. Waddy, Patricia. 1976. "The Design and Designers of Palazzo Barberini." *Journal of the Society of Architectural Historians* 35, no. 3 (October): 151–85.
20. Waddy, Patricia. 1990. *Seventeenth-Century Roman Palaces: Use and the Art of the Plan*. New York: MIT press.
21. Zammar, Leila. 2017. "Scenography at the Barberini Court in Rome: 1628–1656." Ph.D. diss., University of Warwick.

Received: November 15, 2024

Accepted: November 29, 2024

Author's information:

Polina Yu. Alexeeva — student, Tchaikovsky Moscow State Conservatory (Subdepartment of the General Music History)