

Наталья Щербакова

Маски комедии дель арте: от образа итальянского театра к портрету французского общества

Статья посвящена истории бытования масок итальянской комедии дель арте во французском изобразительном искусстве последней трети XVI — начала XVIII века. Предпринятое исследование принципов показа театральных персонажей в живописных и графических памятниках нескольких столетий иллюстрирует процесс укоренения поэтики комедии масок во французской визуальной традиции и выявляет постепенное изменение их образных смыслов. Бывшие изначально персонификациями феномена комедии импровизаций в произведениях мастеров эпохи маньеризма и барокко, они постепенно выходят за рамки сугубо театрального контекста и попадают в образно-пластический словарь художников эпохи рококо в качестве маркеров французской культуры.

Ключевые слова:

комедия дель арте, Сборник Фоссара,
Жак Калло, «Модные картинки»,
Николя Боннар, Клод Жилло, Антуан Ватто,
маньеризм,
рококо.

Среди всех европейских стран, познакомившихся с искусством актеров комедии дель арте в ходе мировых гастролей крупнейших итальянских трупп в последней трети XVI века, Франция оказалась наиболее последовательной восприимчивой образно-пластической традиции этого театра. С момента первой встречи местного зрителя с лицедеями Апеннинского полуострова и на протяжении четырех столетий театр и его маски, в той или иной форме, продолжали свое существование в пространстве французской культуры — сценической, литературной, изобразительной и декоративно-прикладной. Причин, обусловивших столь интенсивное взаимопроникновение национальных традиций, можно найти немало. Некоторые из них лежат на поверхности и связаны с фактом тесных родственных отношений между французскими монархами и представителями правящих домов итальянских городов-государств, другие — залегают в глубинных пластах галльского самосознания и порождены особым интересом этой нации к феномену маски, как театральной, так и светской.

На протяжении двух с лишним веков, предшествовавших Великой революции, Франция по праву может быть названа вторым домом итальянского театра. Две флорентийские принцессы из дома Медичи — супруга Генриха II Валуа Екатерина и Генриха IV Бурбона Мария, — взошедшие на галльский престол, привили своим царственным детям любовь к итальянскому театру и «моду» приглашать ко двору актеров комедии дель арте, чем обеспечили почти постоянное присутствие иностранных трупп на территории страны. В Париже лицедеи обрели покровительство монархов, собственный театр, поддерживаемый ежегодной государственной дотацией и благодарной зрительской аудиторией, местных драматургов.

Вынужденное соседство французского театра с итальянскими актерами вплоть до событий, положивших конец абсолютной монархии, а вместе с ней служению комедиантов дому Бурбонов, имело обоюдостроное влияние. Непрерывный диалог, который вынуждены были вести

конкурирующие труппы, стал существенным фактором сложения и последующего развития национальной сценической традиции, а также привел к появлению специфического франко-итальянского «извода» импровизированной комедии масок. Однако наиболее важным следствием такого сожительства двух разных школ в едином театральном пространстве на протяжении нескольких веков было постепенное проникновение поэтики итальянской комедии масок в самую плоть галльской культуры.

Опыт художественного осмысления феномена комедии дель арте средствами изобразительного искусства играл в процессе ее ассимиляции в культурном контексте этой страны значительную роль. Эпоха рококо — творчество Антуана Ватто и наследников созданного им жанра галантных празднеств Николя Ланкре и Жана-Батиста Патера — безусловно, стала самой яркой страницей во французской «биографии» итальянских масок. Перемещение этого круга образов из области маргинального интереса авторов второго и третьего ряда в фокус внимания крупнейших художников самых разных «отраслей» искусства первой трети XVIII века создает впечатление их подлинного рождения как важных и субстанциональных для галльской культуры. Между тем живописное и графическое наследие мастеров местной художественной школы предыдущих столетий, посвященное театру итальянской комедии, поистине огромно. В силу его функциональной ограниченности прочной связью с популярным у французского зрителя миром театра, он столько же грандиозен по своему объему и разнообразию, сколь малоизвестен. Будучи предметом интереса узких специалистов и историков театра, весь этот корпус памятников в первую очередь служит средством подтверждения или уточнения фактологических данных. Собственная художественная специфика произведений этого тематического ряда, таким образом, как правило, остается в тени. В то же время именно поиски этих нередко анонимных художников конца XVI–XVII веков в области формы и способов показа итальянского театра подготовили почву для качественной трансформации масок комедии дель арте в контексте художественного произведения в эпоху рококо.

Настоящая статья не ставит перед собой задачи охватить все многообразие памятников двух столетий. Ее цель — на примере нескольких, типологически разнообразных, живописных и графических произведений обозначенного периода рассмотреть процесс проникновения

образов комедии дель арте во французскую изобразительную культуру с точки зрения образно-смысловой эволюции этой категории изображений.

Необходимость фиксации и интерпретации искусства комедии дель арте — первого в Европе профессионального театра, французские мастера осознают одновременно с началом гастрольной практики итальянских лицедеев на территории королевства в последней трети XVI века. Отсутствие временного разрыва между появлением итальянских актеров во Франции и включением связанных с ними театральных образов в пространство изобразительного искусства говорит о том, что первым «потребителем» этой художественной продукции была восторженная аудитория театра, которой хотелось иметь запечатленный в статичных формах изобразительного искусства его образ. Всего за несколько десятилетий, побуждаемые заказом или собственным желанием удовлетворить растущий спрос на произведения, представляющие театральный сюжет, французские и фламандские¹ художники, работавшие бок о бок на местный художественный рынок, разрабатывают несколько вариантов показа итальянской комедии. Не имея устоявшейся изобразительной традиции, вынужденные опираться на освященные временем визуальные формулы портрета и жанровых сцен, они «изобретают» художественные приемы, которые бы описывали не частный случай, — конкретную постановку или актера в роли, — но театральное явление в целом.

Театр «комедии дель арте» (о термине см.: [23]) в своих основополагающих чертах складывается на территории Апеннинского полуострова в середине XVI столетия и уже в 1560-е годы становится существенной частью культурной дипломатии. Лучшие объединения профессиональных актеров высоко ценились правящей элитой и в качестве уникального экспортного «товара» итальянских городов-государств «поставлялись»

1 Как правило, это были художники, учившиеся в Италии или в Фонтенбло, которые имели мастерские в парижском квартале Сен-Жермен-де-Пре и работали в первую очередь на местную аудиторию. Живописное наследие фламандцев мы будем рассматривать в этой статье наравне с произведениями галльских мастеров, поскольку оно в неменьшей степени отражало вкус французского заказчика в этот период.

ко дворам европейских монархов. Среди первых заказчиков произведений изобразительного искусства на сюжет итальянской комедии также была французская аристократия. Об этом свидетельствует масштаб и высокое качество исполнения живописных произведений, датируемых 1570-ми — началом 1580-х годов, по сравнению с тиражной «продукцией», которая чуть позже будет создаваться для менее образованной и обеспеченной аудитории театра.

Во Францию итальянские актеры (компания Альберто Назелли, более известного по сценическому прозвищу Дзан Ганасса) попали с территории Священной Римской империи в 1571 году после гастролей при дворе императора Максимилиана II Габсбурга². В Париже и окрестностях труппа Назелли провела около трех лет, выступая на официальных и частных торжествах представителей дома Валуа (см. об этом: [8, pp. 76–78]) и местного дворянства, на ярмарках и в единственном на тот момент столичном театре — Бургундском отеле.

По-видимому, именно с выступлениями этой, первой на территории страны профессиональной труппы связано самое раннее из дошедших до нас произведений, в котором появляются итальянские персонажи-маски — работа из собрания Музея барона Жерара в Байё «Сцена из комедии дель арте, сыгранная перед благородной публикой». (Ил. 1.) Современное название этой работы (см. подробнее: [5]), созданной неизвестным фламандским мастером, носит чисто описательный характер, который не только раскрывает смысл изображенного на картине, но также наиболее точно отражает подход художника к увековеченному событию.

Руководствуясь особенностями заказа или сообразуясь с собственными художественными задачами, автор в рамках одного произведения объединил два параллельных сюжета — исполнение актерами фрагмента спектакля и сцену досуга благородного общества, лишь часть которого внимает этому действию, тогда как другая занята беседой или музицированием. Автор разворачивает действие картины во внутреннем дворе замка, который в равной мере служит подмостками для профессиональных лицедеев, помещенных на первый план, и для их высокопоставленной аудитории, сгруппированной за спинами



1. Неизвестный фламандский художник *Сцена из комедии дель арте, сыгранная перед благородной публикой*. 1570-е. Дерево, масло. 83 × 85. Музей искусства и истории барона Жерара, Байё



2. Франсуа Бюнель-младший *Труппа итальянских комедиантов*. Около 1585. Холст, масло. 119 × 170. Музей изящных искусств (Отель Фабрега), Безье

актеров, на арьерсцене. Такое расположение действующих лиц дало художнику возможность уделить равное внимание театральному феномену и «комитенту» этой работы — *благородной публике*. Подобное, едва ли не паритетное, существование актеров и зрителей в художественном мире произведения, при котором не просто отделить профессиональных лицедеев от представителей светского общества, делает картину из Байё уникальной в рамках визуальной традиции эпохи и открывает далекую перспективу к сценам Антуана Ватто.

Той же цели служит характер изображения пространства: высокие кирпичные стены и фрагмент регулярного парка, виднеющийся через арку в глубине, в равной степени утверждают статус аудитории приглашенных комедиантов и создают впечатление декорации, которое усиливается изображением откинутого занавеса в верхнем левом углу картины.

С целью создать наиболее емкий и представительный образ итальянского театра автор останавливает свой выбор на сцене из спектакля в исполнении комических масок. На первом плане мастер пишет эмоциональную сцену признания влюбленных, свидетелями которой становятся все действующие лица спектакля, что позволяет ему наиболее полно раскрыть образную фактуру каждого персонажа

2 Комедианты выступали на торжествах в честь свадеб дочерей императора Максимилиана II с итальянскими герцогами Гульельмо Гонзага (1561), Альфонсо II д'Эсте, Франческо I Медичи (1565).

и проиллюстрировать антитезу комического и лирического, свойственную поэтике комедии импровизаций. Изящную пылкость благородных героев художник противопоставляет откровенным и грубым движениям буффонных масок, реагирующих на это событие сообразно своей драматургической специфике.

В основе спектаклей комедии импровизаций (*commedia all'improvviso* или *commedia delle maschere*) всегда лежал любовный конфликт — история двух пар благородных Влюбленных, которым мешают соединиться внешние обстоятельства. Остальные действующие лица — буффонные маски, чей пластический и речевой комизм был нарочито гиперболизирован, — функционально представляли собой их противников и союзников в деле разрешения сердечной драмы. К первой категории относились «старика» — венецианский купец Панталоне и ученый педант Болонский Доктор, а также трусливый вояка Капитан. Каждый из них имел свои матримониальные планы относительно юных героев. Союзниками Влюбленных были многочисленные и многообразные слуги этого театра — «дзанни». Все они (одни осознанно, другие невольно) чередой интриг двигали сюжет к счастливому союзу молодых в финале. Средством разнообразить эту стереотипную драматургическую конструкцию служила импровизация персонажей-масок, в общих чертах воспроизводящих социальную модель современного мира, и тематически вариативный авантурный сюжет.

История возвышенных отношений между благородными героями (мотив, в самом деле преобладавший на тот момент в театре) практически не нашла своего отражения в изобразительном искусстве в качестве аллегорического воплощения духа комедии дель арте. Большинство французских и фламандских художников эпохи маньеризма остановили свой выбор на мотиве осмеяния распутства или глупости комических масок. В последующих за картиной из Байё живописных и графических произведениях любовь всегда будет представлена исключительно в своем сниженном инварианте — как страсть одного из стариков к Влюбленной или как адюльтер. Эта образно-тематическая составляющая, разработанная с большей или меньшей степенью повествовательной подробности в различных жанровых формах станковых произведений, станет основой представления итальянской комедии в изобразительной культуре Франции 1580–1600-х годов.

Интерпретация театрального явления средствами изобразительно-го искусства на этапе первого знакомства с ним французского зрителя

предполагала развернутую экспозицию его образно-драматургического зерна. Подобный подход предполагал поиск пластических формул для раскрытия конфликтной основы взаимоотношений между ключевыми персонажами внутри магистральной любовной коллизии, и требовал от художника последовательной и подробной передачи специфических особенностей их внешних примет. Выбор сюжетного мотива, который бы раскрывал контрастные сценические фактуры героев — как выразителей идеи буффонного или лирического начал, возвышенного или плотского чувства, объекта активного или пассивного комизма — и точность в передаче деталей была залогом того, что, узнав маску, зритель будет способен мгновенно определить его функцию в предлагаемых обстоятельствах и «достроить» фабулу драмы.

Помимо развернутых сцен³, подобно картине из Байё показывающих актеров в момент выступления на подмостках частных или городских театров, в живописной практике эпохи эта тема ярко проявила себя в серии однотипных живописных «портретов» масок комедии дель арте. До нас дошло не менее трех произведений, также исполненных по заказу дворянской аудитории, под общим названием «Труппа итальянских комедиантов», которые эксплуатируют сюжет об одураченном слугами венецианском купце и счастливом свидании молодых Влюбленных. Все работы имеют единое композиционное решение, разнясь лишь форматом, количеством задействованных участников и некоторыми деталями в разработке фактуры масок. Две из них написаны фламандскими мастерами и хранятся в частных коллекциях⁴, третья приписывается Франсуа Бюнелю-младшему и находится в собрании Музея Фабрега в Безье⁵. (Ил. 2.)

- 3 См.: «Пять актеров на сцене» (дерево, масло, 64 × 75, Театральный музей, Дроттинг-хольм); «Итальянские комедианты на сцене» (холст, масло, 95 × 147, Музей Карнавала, Париж); две работы маслом на меди из Музея Комеди-Франсез (обе — 28 × 35). Все произведения интерпретируют сюжет о нелепой страсти Панталоне к красавице-Влюбленной и написаны в последней трети XVI века неизвестными французскими или фламандскими мастерами.
- 4 Различаясь незначительными деталями, оба произведения фактически повторяют друг друга. Одна работа ранее находилась в собрании г-жи Веннер-Грен (Стокгольм; 1580-е, дерево, масло 52,5 × 76, подписана Ф. Порбус). Она была продана в 2013 году неизвестному коллекционеру. Настоящее местоположение ее не известно. Вторая — дерево, масло, 54 × 73, датируется «около 1580 г»; до 1938 года работа находилась в собрании Жака Комбе. Настоящее местоположение неизвестно.
- 5 Авторство Франсуа Бюнеля было установлено на основании расписки 1587 года, хранящейся в архивах города По, в которой художник удостоверяет, что получил гонорар

Первый план произведения во всех трех работах отведен квартету масок, которые олицетворяют противоположные полюсы поэтики импровизированной комедии: возвышенно-лирический, представленный Влюбленными, и буффонный — в исполнении Панталоне и Дзанни. Художники намеренно группируют героев первого ряда в замкнутые пары: в рамках каждого тандема разворачивается свой внутренний сюжет, который зритель последовательно изучает. Связь между ними организует жест левой руки венецианского купца, обращенный к прекрасной героине. Именно он поясняет общий драматургический замысел произведения, согласно которому «рожки», что слуга пальцами изобразил над головой хозяина, не только шалость с его стороны, но знак печального положения старика. Герои «апарта», набор которых разнится во всех трех произведениях, призваны дополнять и комментировать ситуацию авансцены.

Поскольку маски в подобных «игровых» портретах были представлены вне сценического контекста, композиционный строй произведения имел решающее значение для раскрытия типовых драматургических отношений. Специфическая организация персонажей в несколько рядов и объединение их в группы, нюансировка их поз и жестов создавали иллюзию постепенного развертывания сюжета. За счет формальных приемов в двумерное пространство картины проникала присущая сценическому искусству процессуальность, протяженность во времени. Зритель, руководимый художником, переходил взглядом от одной группы масок к другой и становился свидетелем развития конфликта.

Полотно из Безье красноречиво обнаруживает черты «французского вкуса» в трактовке темы. Франсуа Бюнель увеличивает градус напряженности между двумя полюсами эстетики итальянского театра за счет повышенной экспрессии мимики комических персонажей (у фламандских художников они представлены в традиционных кожаных масках) и откровенного эротизма лирических. Второй ряд французский мастер отводит для изображения *прекрасной натуры*. Во всех ракурсах — в три четверти, в профиль и анфас — он представляет разнообразную палитру

за написанный им для его величества короля Наварры «Портрет комедиантов». Об этом документе первым упомянул Чарльз Стерлинг в статье «Ранние изображения комедии дель арте во Франции» (см.: *Sterling Ch. Early Paintings of the Commedia dell'Arte in France // The Metropolitan Museum of Art Bulletin. New Series. 1943. Vol. 2. No. 1. P. 24*).



3. Неизвестный французский художник
Девушка между двух возрастов. 1575
Холст, масло. 117 × 170,2
Музей изобразительных искусств, Ренн

женских образов театра: Вторую Влюбленную, служанку, чей облик заметно облагорожен, куртизанку в темном платке и вуали. Каждая из них в спектаклях итальянских комедиантов то и дело становилась объектом нелепой страсти венецианского купца.

Всякий женский персонаж комедии в изобразительном искусстве этого периода, будь то благородная Влюбленная или служанка, трактуется художником исключительно как объект вожделения буффонных масок, чьи притязания обречены на провал. Для раскрытия этой темы автор полотна «Девушка между двух возрастов» из Музея изобразительных искусств в городе Ренн, прибегает к использованию популярной аллегории двух возрастов. (Ил. 3.) Изображение, представляющее влюбленную молодую пару и сутулого, закутанного в мантию пожилого господина, к которому дама обращает насмешливый взор и протягивает

очки (символ его возраста), было широко известно на территории Франции вне всякой связи с театром благодаря эстампу фламандца Питера Перре (1579)⁶. Гравюра Перре настолько вошла в моду, что современники стали копировать эстамп в технике масляной живописи — в различных частных и музейных коллекциях по всему миру существует около десятка его повторений⁷. Мастер полотна из Ренна⁸ внес в работу фламандца лишь незначительные костюмные изменения: вместо средневекового платья живописец облачает юношу в пышный костюм эпохи Карла IX, а его униженного соперника наделяет чертами венецианского купца и вручает ему золотые монеты. В отличие от антигероя гравюры, Панталоне все еще рассчитывает добиться благосклонности за счет своего богатства. Девушка — объект любви, страсти и торга — здесь оказывается почти полностью обнажена. Ее стан едва прикрывает полупрозрачная ткань. По всей вероятности, в данном случае известная пластическая «формула» была специально адаптирована для некоего поклонника итальянского театра из аристократической среды.

Графические произведения последней трети столетия отражают схожие механизмы включения образов комедии дель арте во французский изобразительный контекст. Рисунки и тиражная продукция конца



4. Амброзиус I Франкен. *Сцена из комедии дель арте*. Конец XVI в. Бумага, перо, чернила. 23 × 35,3 Музей Амстердама

- 6 Марианна Гривель в статье к каталогу выставки «Патлен, Клеопатра, Арлекин», прошедшей в Национальном музее Ренессанса в замке Экуан (2018–2019), высказала предположение, что гравюра Перре имеет столь же прямое отношение к комедии дель арте, как и полотно из Ренна. По мнению Гривель, пожилой господин, изображенный Перре, представляет собой второго комического старика комедии — болонского Доктора — столь же часто подвергавшегося осмеянию ввиду его несвоевременных matrimoniaльных планов. См.: Grivel M. Le masque et la pointe. Le théâtre vu par les graveurs en France au XVIe siècle // [20].
- 7 Еще две картины под названием «Девушка между двух возрастов» хранятся в том же Музее изобразительных искусств Ренна и в Музее Гране в Экс-ан-Провансе. Также картина на этот сюжет есть в собрании ГМИИ: «Сцена из комедии дель арте. (Два возраста)», 1570–1580-е, холст, масло, 63 × 92.
- 8 Стерлинг считал полотно работой Бюнея мл. (см.: Sterling Ch. Early Paintings of the Commedia dell'Arte in France. Pp. 22–27). Позднее эта версия была оспорена Margaret Катрицки, которая приписала его неизвестному мастеру круга Мартина де Воса [17, pp. 155–161]. Автор настоящей статьи склонен согласиться с мнением Стерлинга о принадлежности работы к французской изобразительной школе, однако придерживается мнения о непричастности к нему Бюнея. Весьма вероятно, что она принадлежит кисти неизвестного французского художника, связанного со второй школой Фонтенбло.

XVI — первой трети XVII века представляют театральных персонажей через более или менее подробный пересказ традиционных обстоятельств конфликта между Влюбленными и Панталоне, которых везде сопровождают слуги-дзанни. Как в зеркальной анфиладе дворца — вариации одних и тех пластических мотивов отражаются одна в другой и множатся, претерпевая лишь незначительные изменения: в именах масок, элементах костюма, жестах, выражении лиц. Это всегда в равной степени портрет масок и театра, которому они принадлежат; портрет, заключающий в себе поэтику комедии дель арте в ее формальных, сюжетно-действенных чертах.

Типологически рисунки и ксилографии 1580–1590-х годов представляют собой изображения пар или групп масок на нейтральном фоне с указанием их имен и целых сцен, разыгранных на фоне абстрактного

сельского или городского пейзажа либо непосредственно на театральных подмостках. В последнем случае мастер артикулировал дощатый планшет сцены, занавес и элементы типичных для этого периода бытования театра декораций. Нередко помимо названия маски тиражные произведения содержали текст — рифмованные строки на французском языке, раскрывающие для аудитории смысл изображения через пересказ сюжета или прямую речь героев.

Практически все графические театральные сцены, созданные до 1590-х годов (рубежа, после которого в пространство визуальной культуры проникает самая любимая французами маска Арлекина), так или иначе обыгрывают уже описанный сюжет обреченной на провал любви венецианского купца к молодой героине и проказливую ловкость дзанни, с какой они расстраивают планы своего патрона. Панталоне в них представлен в момент «увенчания» рогами, при исполнении комической серенады или при передаче любовной записки — он немощен и жалок. (Ил. 4.)

Появление Арлекина в черной маске и костюме в цветных пятнах — персонажа, придуманного актером Тристано Мартинелли в ходе европейских гастролей в составе группы его брата Друзиано (см. об этом: [10, 11, 12]) — навсегда меняет тематический контекст произведений. Теперь фокус внимания художников перемещается из области пассивного комизма (осмеяния глупости стариков) к пересказу многообразных приключений и изобретательных проделок Арлекина, к характеру его взаимоотношений с другими героями. Многие произведения тиражной графики с участием этой маски художники практически без изменений начинают «переводить» в живопись, удовлетворяя спрос состоятельных буржуа⁹. Наиболее популярным для копирования стал сюжет, известный под названием «Переодетый Арлекин».

Впервые изображение притворного сватовства этого дзанни, предварительно «стянувшего» шляпу, плащ и шпагу своего господина, ко-

9 О том, что основной аудиторией этих живописных сцен была состоятельная категория горожан, а не родовая аристократия, свидетельствует небольшой формат работ и их достаточно низкие живописные качества.

10 Сейчас цикл входит в «Сборник Фоссара» и хранится в Национальном музее в Стокгольме. Отдельные листы 18 ксилографий (размер каждой 24 × 28) объединены и имеют единый инвентарный номер: 2189/1904.

11 «Переодетый Арлекин» входит в серию из трех работ одного неизвестного автора, написанных маслом на дереве и имеющих единый размер.



5. Неизвестный французский художник. *Переодетый Арлекин*. Конец XVI в. Ксилография из *Сборника Фоссара*. Национальный музей, Стокгольм



6. Неизвестный художник. *Переодетый Арлекин*. 1590-е. Дерево, масло. 33 × 44. Театральный музей, Дроттнингхольм

торое должно избавить Донну Лючию от надоедливых ухаживаний Капитана Кокодрилло, появляется в серии ксилографий неизвестного французского мастера¹⁰. (Ил. 5.) Автор тщательно воспроизводит набор театральных приемов, по которым зритель мог восстановить содержание игрового эпизода: мотив «переодевания», согласно которому персонаж добавлял к традиционному костюму маски лишь некоторые детали нового образа; пластическая формула «подсматривания», при которой герой, полностью находящийся на сцене, присаживался или наклонял корпус, будто выглядывая из укрытия. Несвойственная образу Влюбленной откровенно-развязная жестикуляция и мимика указывала на притворство главной героини. Для полной ясности художник дополняет изображение текстовой подписью с перечислением имен действующих лиц и изложением общего смысла сцены.

Мотив «Переодетого Арлекина» известен в трех живописных вариантах, время создания которых охватывает несколько десятилетий, что свидетельствует о большой популярности этого сюжета. Самый ранний из них — 1590-х годов из коллекции Дроттнингхольмского театрального музея¹¹ — наиболее близко воспроизводит ксилографию. (Ил. 6.) Во всех масляных копиях расширен состав второстепенных участников

сцены, но в вариантах из частных собраний¹², которые на основании анализа костюмов датируются началом XVII века, меняются имена персонажей. Заметим также, что в позднейших работах пропадает поясняющий поэтический текст, что вместе с фактом «смены имен» героев сцены говорит о прочном укоренении этого пластического инварианта в культурном поле.

Ксилография «Переодетый Арлекин» и еще не менее двух десятков эстампов и рисунков 1590–1600-х годов, посвященных этому дзанны, входит в состав самой известной коллекции графических изображений — Сборника Фоссара (*Recueil Fossard*)¹³. Согласно титульному листу, альбом был собран неким придворным музыкантом съёмом Фоссаром, для подношения Людовика XIV. Судя по имеющимся данным, коллекция рисунков и гравюр осталась без милостивого монаршего внимания и никогда королю не принадлежала. Однако труд придворного музыканта был широко востребован среди парижских коллекционеров, художников и антикваров эпохи Клода Жилло и Антуана Ватто [18, р. 88]. После смерти Фоссара (1702) сборник, переходя от одного владельца к другому, попал, наконец, к Карлу-Густаву Тессину — шведскому дипломату и поклоннику изящных искусств, лично знакомому с Ватто и его патроном Пьером Кроза. В процессе «жизни» альбом видоизменялся: материал, собранный Фоссаром, перекомпоновывался, к нему добавлялись новые листы, некоторые гравюры и рисунки изымались. Многие произведения той коллекции, которую сегодня называют *Recueil Fossard*, были сделаны уже в эпоху Регентства.

12 Одна из картин имеет датировку 1600–1605 годы и название на обороте: «Переодетый Арлекин. Сцена из комедии дель арте, сыгранная во Франции». Авторство не указано. Эту работу приводит в обширном приложении к своей монографии М. Катрички [17, р. 388]. Вторая копия находится в частном собрании в Великобритании (дерево, масло, 52 × 66). Она подписана монограммой Df. и связывается с Иеронимом I Франкеном или Мартином де Восом. См. также каталог английского писателя, автора исследований по истории театра и составителя аукционного каталога, в котором работа из британской коллекции впервые была опубликована, И. Флетчера: *Fletcher I. K. The History of Entertainment. Sale Catalog. London, 1962. P. 51.*

13 Сборник Фоссара, в том виде, в котором он попал в собрание Национального музея в Стокгольме, организован в фолио и привезен на родину из Парижа шведским дипломатом Карлом-Густавом Тессинем. Именно Тессину приписывают включение в сборник эстампов XVIII века. О сборнике см., например: *Buckley M. Eloquent action: The Body and Meaning in Early Commedia dell'Arte // Theatre Survey. 2009. November. Pp. 251–315; Pellegrino A. C. Gravures et légendes du Recueil Fossard: Essai d'analyse sémiologique // La Commedia dell'Arte tra Cinque e Seicento in Francia e in Europa / Ed. Elio Mosele. Fasano: Schena, 1997. P. 156.*

Помимо развернутых типовых сцен из комедии импровизаций Коллекция Фоссара содержит совершенно другой вид изображений, который можно окрестить «списком действующих лиц» итальянского театра. Все пространство подобных ксилографий 1590-х годов отдано портрету нескольких масок на пустом фоне, сгруппированных попарно или «разведенных» по краям произведения. Герои показаны в активном движении, они кажутся «выхваченными» художником из спектакля в момент игры. Иногда, один и тот же персонаж мог быть изображен в нескольких «состояниях». Так, листы серии, исполненной неизвестным французским гравером, иллюстрируют, как меняется пластика вспыльчивого Панталоне в тот момент, когда в его сердце поселяется страсть к даме¹⁴.

Описание театра через разные типы его персонажей, в первую очередь многочисленных дзанны, показанных «монографически», то есть когда все пространство листа отдано одному герою, станет главным образно-тематическим принципом в печатной графике XVII века. По мере того как итальянская комедия, в силу регулярной гастрольной практики ее актеров во Франции, все плотнее входила в театральный контекст французской жизни, надобность в пересказе хрестоматийных конфликтов средствами изобразительного искусства постепенно отпала. Знаменитая серия «Три Панталоне» Жака Калло, гравированная еще во время пребывания художника во Флоренции¹⁵, но предназначавшаяся для продажи на территории Франции, свидетельствует об этой перемене отношения художников к теме.

С формальной точки зрения, цикл Калло являет собой переходный этап от изображения развернутой сцены из спектакля к портрету его маски, создаваемому с той же целью — показать метафорический образ театра. Фигуры главных героев каждого офорта — Панталоне, Капитана и Дзанны — художник выводит на авансцену. Они даны крупным планом, во всю высоту листа и представлены вне драматургического контекста. Однако, в отличие от героев ксилографий конца предыдущего столетия, комические маски Калло почти ничего не играют. Лишенные привычно эксцентричной пластики, они стоят в спокойных позах, предлагая рассмотреть себя и атрибуты своего образа. Игра

14 Два листа, входящие в состав 17 фолио Сборника Фоссара. Ксилография, 35,5 × 33, Национальный музей, Стокгольм.

15 Эстампы не датированы автором, приблизительное время их создания — 1618–1620 гг.



7. Никола Боннар. Доктор
Балуард. 1680–1690. Офорт

персонажей намеренно уведена художником на самый дальний план композиции, где показана еще одна театральная площадка. Обе сцены разделены пространством зрительного зала, заполненного благородной публикой. Именно перед ней едва различимые для нас герои разыгрывают хрестоматийные эпизоды комедии, которые иллюстрируют их функциональное назначение в спектаклях.

К середине столетия «потребность» в изображении сцены исчезнет окончательно. Наиболее распространенной формой показа театрального персонажа станет гравированный «портрет» в полный рост на фоне условного пейзажа, или декоративного задника, сопровождаемый подписью с его именем и коротеньким стишком, в общих чертах характеризующим героя. По своей сути это были «открытки» — сувениры, купить которые могли себе позволить поклонники комического театра самого разного достатка.

Если раньше художник ставил перед собой цель как можно точнее представить действительную специфику каждой маски, — принцип «работы» персонажа в театре, — то теперь он предъявлял зрителю одну,

доминирующую в спектаклях, психоэмоциональную составляющую его роли. Многообразие проявлений каждой маски в различных драматургических обстоятельствах в этой категории изображений редуцируется до единственной краски, наиболее полно раскрывающей его суть — жизнерадостность Арлекина, сметливость и расторопность Тривелина, задиристость Капитана или Скарамуша, тугоумие и заторможенность Доктора и т.д. Унифицируется и внешний облик масок. С учреждением в 1660-е годы государственного итальянского театра в Париже (Комеди-Итальянн¹⁶) сообразно со сценической практикой столичных актеров упорядочивается характер расположения цветных пятен в облачении Арлекина, стандартизируется и укореняется в визуальной традиции образ Болонского педанта с накладным носом, одетого в черный костюм с плащом и широкополой шляпой, белое облачение Пьеро. (Ил. 7.)

Заметим, что наравне с итальянскими лицедеями с 1630–1640-х годов такими портретами обзаводятся их соперники по комической сцене — наиболее знаменитые французские фарсеры, такие как Гро-Гийом, Готье-Гаргиля и Жодле¹⁷.

Квинтэссенцией подобного подхода к театральной теме может считаться картина «Французские и итальянские фарсеры»¹⁸ (1670) — анонимное произведение из собрания музея Комеди-Франсез, приписываемое итальянскому художнику Антонио Верлио. На сцене Бургундского отеля в окружении декораций мастер механически соединяет образы «титанов» комической сцены обеих национальных школ. За исключением двух персонажей — Полишинеля и Панталоне, беседующих у вторых кулис — эти герои никак не связаны между собой. Художник создает своего рода «Зал Славы», в котором располагает подобные восковым фигурам Музея мадам Тюссо портреты «отцов-основателей» французского комического театра.

16 Театр итальянских комедиантов в Париже был учрежден Людовиком XIV в 1660-е годы. Однако официальное «имя» театра «Комеди-Итальянн» (*Comédie-Italienne*) было закреплено за ним лишь двадцатилетием позже, в момент создания государственной национальной сцены Комеди-Франсез (*Comédie-Française*). Тогда же, в 1680-м, за итальянским театром было окончательно закреплено здание Бургундского отеля.

17 В конце 1630-х годов член Королевской академии живописи и скульптуры Грегуар Уре исполнил шесть портретов актеров французской фарсовой сцены: Гро-Гийома, Готье-Гаргиля, Тюрлюпена, Гийо-Горжу, Жодле и Капитана Матамора. Они были гравированы Жилем Русселем и Жаном Куве и выпускались в ателье Пьера Мариетта (1630-е — 1645).

18 Полное название полотна «Французские и итальянские фарсеры, выступавшие на сцене в первые шесть десятилетий XVII в.» (холст, масло, 96 × 138), Музей Комеди-Франсез.



8. Никола Боннар. Арлекин — Великий визирь. 1688

Офорт, печать черной и красной краской. 83,2 × 54,7

Национальная библиотека, Париж

Центром по созданию и распространению графических портретов масок стала парижская улица Сен-Жак, на которой были расположены лавки по продаже антикварной и современной художественной продукции. Держатели этих магазинов-ателье — поколения представителей почтенных семейств Боннар, Пикар и Мариетт — сотрудничали с художниками самого разного калибра: от неизвестных рисовальщиков до представителей Академии, таких как Абрахам Босс и Грегуар Уре. Нередко они сами выполняли рисунки на театральный сюжет и гравюры по ним. Именно с деятельностью граверов с улицы Сен-Жак связана дальнейшая эволюция образов комедии дель арте во французской изобразительной традиции.

Идея обратиться в ателье «Орел» семьи Боннар с целью заказа изображений по мотивам репертуарных спектаклей, по всей вероятности, изначально пришла в голову первому руководителю Комеди-Итальян Доменико Бьянколлели в 1680-х годах. Лицо театра, неподражаемый Арлекин, который неизменно собирал полный зал и привлек к сотрудничеству французских драматургов, заказывал парижским граверам своего рода афиши к премьерным спектаклям, которые вывешивались на входной двери театра. Большинство из них было создано Жаном-Батистом и Никола Боннарами и представляло собой компиляцию фрагментов сцен из спектакля с небольшим количеством прозаического текста.

Принцип организации пространства в таких «афишах» сравним с современным комиксом: одно большое изображение помещалось сверху листа, остальные, в количестве пяти-семи, располагались ниже, разделенные декоративными рамками. Внутри этих «клеим» на белом, лишенном рисунка пространстве, печатали подписи, пересказывающие содержание изображенной сцены. Внизу располагалось актуальное расписание спектаклей Бургундского отеля на сезон. (Ил. 8.) Отдельные клейма-сцены этих афиш, в увеличенном масштабе и (иногда) раскрашенные от руки, впоследствии продавались вместе с изображениями популярных персонажей-масок труппы и нотами дивертиسمентов как в самом театре, так и в лавках-ателье, взаимно обогащая и прославляя участников этого союза.

Произведения Боннаров представляли не типовые драматургические коллизии, как это было XVI веке, но репродуцировали фрагменты

реальных постановок, которые шли на столичных подмостках. В дальнейшем этот принцип «пересказа» узловых эпизодов репертуарных спектаклей, воспроизводство мизансцен и приемов сценографии, по которым можно безошибочно связать изображение с текстом пьесы, будет использовать величайший мастер театральных сцен начала XVIII века Клод Жилло. Учитель Ватто создаст более тридцати рисунков, в которых нашли отражение пьесы, сыгранные актерами итальянской комедии в последние шесть лет существования театра (1691–1697)¹⁹, а также их восстановленные на парижских ярмарках Сен-Жермен и Сен-Лоран варианты. Ряд этих рисунков Жилло переведет в формат большой картины (например, «Гробница Мэтра Андре»²⁰ или «Две Кареты»²¹), другие будут иметь большую популярность на протяжении первой половины века в форме гравюр, которые после смерти мастера сделает Габриель Юкье (см. об этом подробнее: [7, pp. 78–92; 18, pp. 81–95]). (Ил. 9.)

Портреты-открытки персонажей Комеди-Итальянн, выполненные рисовальщиками и граверами парижских ателье, открывают дорогу к появлению изображений знаменитых актеров в роли, расцвет которых придется на середину следующего столетия (об этом см.: [3]). Откровенный пластический комизм Арлекина в исполнении плотного, круто сбитого Доменико Бьянколелли, увековеченного в 1680-е годы художниками ателье Боннар (ил. 10), заметно преображается в игре его наследника, о которой мы можем судить по серии рисунков Бернара Пикара конца 1690-х годов. Работа «Эваристо Герарди, известный как Арлекин» (ил. 11) показывает, что энергичная, грубовато-резкая повадка Доминика сменяется танцевальной мелодичностью его молодого преемника. Персонаж буквально худеет и вытягивается, превращаясь в игре актера следующего поколения из провинциального итальянского работника в столичного вертопраха. Не менее существенно изменение характера подписи изображения, в котором впервые появляется собственное имя актера, известного всему Парижу в роли этой маски.

«12 образов Итальянского театра» Герарди заказал Пикару в 1696 году. Позднее, уже после закрытия театра, эта серия была грави-

19 Впавший к концу своего правления в ханжество Людовик XIV был недоволен слишком вольным, по его мнению, сатирическим духом, который царил на сцене Комеди-Итальянн. В 1697 году он официально закрыл Бургундский отель. Новое открытие итальянского театра произойдет спустя почти 20 лет (1716), в эпоху Регентства.

20 1716–1717. Холст, масло. 100 × 139. Лувр, Париж.

21 1707. Холст, масло. 127 × 160. Лувр, Париж.



9. Габриель Юкье по рисунку Клода Жилло. Сцена аптекаря из пьесы А. М. де Фатувилля Арлекин – император Луны. 1729–1732. Офорт

рована Жаном Мариеттом и имела большой коммерческий успех. С одной стороны, цикл все еще сохранял привычную для монографических портретов «канву» повествования: персонаж в одиночестве пребывал на театральных подмостках, стоя в характерной для его маски позе. С другой — в нем уже можно почувствовать предвестие игровой эстетики рококо, в которой театр сближается с жизнью, а быт театрализуется. Пикар интерпретирует изображения актеров на сцене как жанровые зарисовки столичной жизни — пластика и мимика героев, помещенных перед нейтральным задником-декорацией, схематично изображавшим

абстрактный пейзаж или интерьер буржуазного дома, становится мягче, пропорции фигур, которые утопают в складках плащей или изысканных и сложных нарядах, вытягиваются. Эти изменения касаются даже откровенно гротесковых масок театра, чьи движения также приобретают большую элегантность и плавность.

Влюбленные Пикара уже почти ничем не отличались от протагонистов «Модных картинок» — горожан, представленных на фоне театрализованных пейзажных или интерьерных декораций в светском наряде или в маскарадном костюме. Создателями этого жанра гравированных портретов, крайне популярных в XVII и начале XVIII века в дворянской и буржуазной среде, были как крупнейшие представители национальной школы (Жак Калло и Абрахам Босс), так и мастерские парижских ателье — братья Боннар, Себастьян Леклерк, Жан де Сен-Жан, Никола Арну и прочие. Как и актеры на сцене, герои этих произведений знают о присутствии зрителя. Они позируют, даже будучи формально вовлечены в действие — прогулку в парке или беседу. Их взгляд почти всегда направлен в «зрительный зал». Нередко модели «Модных картинок» выбирали для себя облачение одной из масок итальянской комедии, что делало разницу между изображением героя сцены и актером «в миру» почти незримой. (Ил. 12.)

Из незамысловатого мира, созданного парижскими граверами, столичные дамы и кавалеры в театральном облачении пастухов и пилигримов, в маскарадных костюмах итальянских масок перейдут на подмостки светского театра Антуана Ватто. Начав свой творческий путь с создания «Модных картинок» и театральных сцен в мастерской Клода Жилло, Ватто впоследствии переосмыслит пластический опыт своих предшественников. Маски итальянской комедии попадают в художественный мир произведений Ватто отнюдь не со сцены Бургундского отеля. В отличие от своего учителя, художник не застал последних лет Комеди-Итальянн. Источником вдохновения для мастера служила изменившаяся парижская жизнь. Закрыв итальянский театр только увеличило долю присутствия масок в культурном поле страны: репертуар заальпийских актеров «подхватывают» лицедеи парижских ярмарок, тематику венецианского карнавала развивают музыканты и либреттисты Королевской оперы, костюмированное общество заполняет залы Пале-Рояль во время публичных маскарадов.

Образный мир этой некогда завезенной на территорию Франции сценической диковинки превратился в органичную часть ее повсед-



10. Никола Боннар. Арлекин во чреве своей матери бочки. Конец 1680-х
Офорт



11. Бернар Пикар. Эваристо Герарди, известный как Арлекин. 1696
Бумага, перо, кисть, чернила, акварель, белила. 12,4 × 8
Лувр, Париж

невного бытования и художественного самосознания. Последние годы правления Людовика Великого и эпоха Регентства — это время качественного преобразования природы образов итальянской комедии в контексте визуальной традиции. Даже немногочисленные сугубо театральные сцены Ватто, созданные по мотивам ярмарочных спектаклей с участием масок, выходят далеко за пределы простого «портретирования». «Итальянская комедия»²² из Берлинской картинной галереи — не рассказ о театре, но попытка передать впечатление от него, говорящая более о внутреннем мире художника, чем о его «модели».

22 1715–1717. Холст, масло. 38,5 × 49,1. Картинная галерея, Берлин.



12. Неизвестный французский художник. Арлекина, танцующая в Опере. Около 1700
Офорт



13. Антуан Ватто. В костюмах итальянских актеров. Около 1715
Бумага, смешанная техника.
27,1 × 19,3. Картинная галерея, Берлин

Энергичный, пребывающий в вечном возбуждении и телесном беспокойстве Арлекин всех произведений мастера из Валансьена — вариация образно-пластического модуса, сформулированного парижскими графиками в предыдущем столетии. Однако в контексте галантной сцены (например, «Хотите соблазнить красавиц?»²³ из Собрания Уоллеса) этот привычно жизнерадостный и неунывающий паяц принципиально меняет функциональную природу своего образа. Для Ватто и его аудитории он в первую очередь — носитель определенной краски, персонаж, воплощающий тип развязного волокиты.

Та же субстанциональная трансформация происходит с протагонистом луврского «Пьеро», с героями работ «В костюмах итальянских актеров» (ил. 13) и портрета семьи торговца искусством Пьера Сируа «В наряде Меццетина»²⁴. Все они, формально продолжая традицию

монографических и коллективных игровых портретов масок, разработанных французскими мастерами в конце XVI–XVII веке, теперь говорят не о персонажах итальянской комедии и их драматургических функциях, но об авторе произведения и о состоянии современной ему культуры.

За два столетия пребывания итальянских лицедеев в Париже и во французских провинциях опыт восприятия комедии и ее персонажей проделал огромный путь. Некогда итальянские типы, персонажи комедии дель арте в эпоху рококо становятся репрезентацией французского общества. Они теряют свою прочную прежде связь со сценическим контекстом, обретая более широкие «полномочия»: наряду с Венерой, Бахусом и богом насмешки Момусом герои итальянской комедии входят в состав мифологического пантеона, образуют «словарь» галантного искусства первой трети столетия и превращаются в символ политического противостояния клонящемуся к закату солнцу Людовика XIV, в знак игры и театрализации жизни (см. об этом: [9, pp. 45–74]).

Именно эти качественные изменения в эпоху Регентства позволили итальянским маскам «пережить» свержение монархии и продолжить свое существование в политико-сатирических арлекинадах [18, pp. 64–65] и графических «памфлетах» революционной эпохи, в пантомимах парижских бульварных театров, изобразительном искусстве и авторской драме XIX и XX столетий.

23 1714–1717. Дерево, масло. 35,9 × 27. Собрание Уоллеса, Лондон.

24 1717–1719. Дерево, масло. 22,7 × 21. Собрание Уоллеса, Лондон.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Даниэль С. М. Рококо: зритель в картине // Изобразительное искусство и театр: тема, образ, метод. Сб. стат. СПб., 2006. С. 13–21.
2. Софронова Л. А. Маска как культурный концепт // Маски: от мифа к карнавалу. Материалы научной конференции «Випперовские чтения 2007». Выпуск XXXVIII. Тула, 2008. С. 34–42.
3. Хамаза Е. И. Актеры XVIII столетия глазами художников-современников: к проблеме театроведческой интерпретации изобразительных свидетельств эпохи // Искусствознание. 2021. № 2. С. 88–115.
4. Шарнова Е. Б. Жест во французской академической картине последней трети XVII — начала XVIII века // Вопросы искусствознания. 1997. XI (2/97). С. 449–456.
5. Щербакова Н. В. Легенда картины из Байё // Вопросы театра / Proscaenium. 2020. № 1–2. С. 172–193.
6. Castagno P. C. The Early “Commedia dell’Arte” (1550–1621): The Mannerist Context. New-York: P. Lang, 1994.
7. Claude Gillot, 1673–1722. Comédies, sabbats et autres sujets bizarres / Ed. P. Chone. Paris: Musée de Langres, 1999.
8. Commedia dell’Arte in context / Ed. by C. B. Balme, P. Vescovo, D. Vianello. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.
9. Crow T. E. Painters and Public Life in Eighteenth-century Paris. New Haven, London: Yale University Press, 1985.
10. Ferrone S. Arlecchino: vita e avventure di Tristano Martinelli attore. Bari: Laterza, 2006.
11. Ferrone S. La Commedia dell’Arte: Attrici e attori italiani in Europa (XVI–XVIII secolo). Turin: Giulio Einaudi, 2014.
12. Gambelli D. Arlecchino: dalla preistoria a Biancolelli // Biblioteca Teatrale. 1972. № 5. Pp. 17–69.
13. Grasselli M. M., Rosenberg P. Watteau, 1684–1721. Washington (DC): National Gallery of Art, 1984.
14. Guardenti R. Gli italiani a Parigi. La Comédie Italienne (1660–1697). Storia, pratica, iconografia. Vol. I. Roma: Bulzoni, 1990.
15. Guardenti R. The Iconography of the “Commedia dell’Arte”: Figurative Recurrences and the Organization of Repertory // European Theatre Iconography. European Science Foundation Network / Ed. by Ch. Balme, R. Erenstein, C. Molinari. Roma: Bulzoni Editore. 2000. Pp. 197–206.

16. Jacques Callot (1592–1635). Actes du colloque du Louvre / Sous la dir. de D. Ternois. Paris: Klincksieck, 1993.
17. Katritzky M. A. The Art of the Commedia. A Study in the Commedia dell’arte, 1560–1620, with Special Reference to the Visual Records. Amsterdam–New York, 2006.
18. Moureau F. Le Goût italien dans la France rocaille. Théâtre, musique, peinture (1680–1750). Paris: PUPS, 2011.
19. Moureau F., Grasselli M. M. Antoine Watteau (1684–1721): Le peintre, son temps et sa légende. Paris; Geneva: Slatkine, 1987.
20. Pathelin, Cléopâtre, Arlequin. Le théâtre dans la France de la Renaissance. Musée national de la Renaissance, Ecoen. Cat. de l’exp. / Sous la dir. de M. Barbier, O. Halévy. Montreuil: Gourcuff Gradenigo, 2018.
21. Posner D. Jacques Callot and the Dances Called *Sfessania* // The Art Bulletin. 1977. Vol. 59. No. 2. Pp. 203–216.
22. Routledge Companion to Commedia dell’Arte / Ed. by J. Chaffee, O. Crick. New-York: Routledge, 2014.
23. Tamburini E. “Commedia dell’arte”: immagini e percorsi intorno a un’ipotesi // Drammaturgia. 2010. URL: <https://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=4644>.
24. Tonkovich J. A New Album of Theater Drawings by Claude Gillot // Master Drawings. 2006. Vol. 44. No. 4. Pp. 464–486.
25. Watteau, Music, and Theater / Ed. by K. Baetjer, intr. by P. Rosenberd. Metropolitan Museum of Art. New Haven and London: Yale University Press, 2009.