

УДК 7.03, 76, 792
ББК 85.15, 85.333
DOI: 10.51678/2073-316X-2025-2-194-229

Наталья Щербакова

Арлекин на службе Великой французской революции

Статья посвящена интерпретации образа Арлекина в изобразительной и театральной традиции Франции эпохи Великой Французской революции (1789–1799). Анализ ряда памятников печатной графики (в первую очередь сатирических эстампов) и репертуара частных театров парижских бульваров, представленный в исследовании, не только демонстрирует широкую востребованность этой маски как инструмента политической борьбы и социальной критики, но также выявляет значительное усложнение ее семантики в этот период. Персонаж старинной итальянской комедии, Арлекин, в контексте станковых и сценических произведений, рассчитанных на массовую аудиторию, становится для французской культуры выразителем двух противоположных идей — правды, стоящей за бывшим слугой вельможного господина, и лжи, умело скрываемой под маской ловкого приспособленца.

Ключевые слова:

Арлекин, Великая французская революция,
политическая сатира,
французская графика конца XVIII века,
комедия дель арте,
бульварные театры Парижа.

В 1779 году, за десять лет до падения Бастилии, которое положило начало каскаду революционных событий во Франции, король Людовик XVI специальным указом освободил итальянскую труппу парижского театра Комеди Итальян от службы своему величеству¹. Жизнь «дома итальянских лицедеев», открытого почти столетие назад по воле первого в истории французского государства абсолютного монарха — Людовика XIV, — обрывается навсегда по распоряжению последнего.

Гибель старинной театральной институции, однако, отнюдь не означала полного исчезновения всех ее героев (масок комедии дель арте) с просторов художественной культуры этой страны. Напротив, очевидная потребность национальной сцены в одном из них особо подчеркивалась роковым ордонансом. Единственным итальянским лицедеем, кого король оставил в Париже для дальнейшего служения французскому зрителю, был прославленный Арлекин столичных подмостков Карло Бертинацци (Карлен, как называла актера столичная публика). Он продолжил с успехом играть роль ловкого паяца в фарсах и музыкальных комедиях Опера-Комик — нового государственного театра, ориентированного на легкие, развлекательные жанры. С падением династии Бурбонов образ Арлекина не только не утратит своей популярности в глазах французской публики, но получит новый мощный импульс к развитию в различных видах искусств. Уже в первые годы Великой французской революции герой захватит сцены частных бульварных театров и проникнет в пространство политически ангажированной печатной графики, преобразившись в самостоятельный и многозначный образ-символ.

1 Французская часть коллектива, делившая с итальянцами сцену Комеди Итальян с 1762 года, спустя несколько месяцев после выдворения иностранных комедиантов получит новое имя — она станет труппой театра «Опера-Комик», а вскоре и новое театральное здание, знаменитый Зал Фавара.

Арлекин всегда занимал во французской культуре особое положение. С Францией связан первый «громкий» успех маски в 1580-х годах², история ее неожиданного возвышения в XVII столетии до положения главного буффонного персонажа комедии импровизаций и превращение паяца в эмблему театра *all'improvviso*. Именно на парижской сцене (в пору сотрудничества французских комедиографов с актерами Комеди Итальян в 1680–1690-х годах) этот предприимчивый, но непутевый и недалекий дзанни комедии дель арте впервые обретает черты универсального комико-сатирического типа. Образный арсенал персонажа и его функции в результате этого союза расширяются многократно. Прежний приткий, но глуповатый итальянский паренек, потешавший публику наивной нелепицей своих речей и виртуозной пластической буффонадой, преобразуется во врачевателя пороков современного французского общества. Ему становится доступна язвительная пародия на ушлых нотариусов, скарденных глупых вдовушек, уличных торговцев и проходимцев всех мастей. Традиционное амплуа слуги пополняют местные «маски», и вместе с ними к паяцу прирастают разнообразные пороки и несовершенства человеческой природы, обогащая его копилку образно-выразительных возможностей.

Породнившись «во грехе» с французской публикой, восприняв ее наречие³, вкусы и нравы, Арлекин с течением времени все глубже вращался в культурный код этой страны. Поворотным моментом в судьбе паяца, окончательно закрепившим его положение в контексте местной сценической и визуальной традиции, стало первое закрытие Комеди Итальян в 1697 году. Как впоследствии окажется временное, продлившееся лишь до 1716 года, изгнание итальянских артистов с официальных, поддерживаемых короной парижских подмостков вызвало непредвиденный ажиотаж вокруг этого театра у самых разных слоев французского

2 Имеются в виду гастроль 1584–1585 годов на ярмарке Сен-Жермен одной из итальянских трупп, в которую входил создатель маски Арлекина, актер Тристано Мартинелли. С этими гастрольями связано одно из первых упоминаний имени маски и первая публичная ссора (обмен сатирическими памфлетами) между французскими фарсерами и итальянскими комедиантами, что только увеличило популярность маски Арлекина у местной публики. См. об этом подробнее: [9; 12; 14].

3 Заметим, что умение хорошо изъясняться по-французски станет обязательным условием признания парижской публикой всех последующих итальянских исполнителей маски Арлекина.

общества. Итальянские образы оказываются радушно приняты в кругу оппозиционно настроенной по отношению к Версали аристократии, дожидавшейся заката эпохи Короля-Солнца⁴, а также среди интеллектуальных и художественных элит, ратовавших за обновление языка искусства и эстетических норм⁵. Костюмы традиционных персонажей Комедии — красочные и причудливые — получают распространение в качестве маскарадного облачения для празднеств в домах и загородных поместьях состоятельных парижан. В короткий срок герои итальянского театра уверенно проникают во все виды и жанры изобразительного искусства. Постепенно они вновь завладевают сценой (постановки с участием масок идут на подмостках Королевской оперы, возрожденного итальянского театра и даже Комеди Франсез⁶), являют себя в пространстве графических и живописных станковых произведений, а также в декоративно-прикладных работах современных художников.

Столь интенсивное включение образов Комеди Итальян в художественную жизнь и праздничный быт страны естественно привело к рождению новых локальных смысловых коннотаций и сказалось на общем усложнении семантики театральных масок. В то время как на подмостках Королевской оперы⁷ Арлекин сотоварищи функционировал

4 Среди тех, для кого маски комедии стали символом противостояния ханжеству стареющего Людовика XIV, были представители нескольких поколений ближайшего окружения монарха — принцесса Палатинская и ее сын, будущий регент Филипп Орлеанский, принцы крови и внуки короля (в том числе Великий дофин), а также внебрачные дети монарха. При их «альтернативных» дворах любительские труппы разыгрывали импровизированные спектакли à la Комеди Итальян, и актеры, облаченные в маски персонажей закрытого театра, задействовались в музыкальных и танцевальных дивертисментах. Подробнее об этом см.: [2, pp. 67–74; 19, pp. 101–102; 7].

5 К числу друзей итальянских масок следует причислить большую часть так называемых «Новых» — представителей современных интеллектуальных и творческих кругов, участников второго этапа спора о «Древних и Новых». «Новые» оспаривали правоту сторонников античного канона, защищая идеалы развития искусства, его постоянного обновления с точки зрения формы и образной составляющей. Среди тех, кто особенно горячо отстаивал эти идеи в печати в первое десятилетие XVIII века и отдал дань масочной образности, были, к примеру, писатель и либреттист А. Удар де ла Мотт и будущий драматург итальянского театра в Париже П. Мариво.

6 В 1725 году на сцене Комеди Франсез была поставлена одноактная пьеса в «итальянском вкусе» за авторством Марка-Антуана Леграна «Итальянская французженка», в которой главная героиня — служанка Низон — переодевается Арлекином и поступает в услужение к Панталоне, дабы расстроить планы старика на брак с ее госпожой Агатиной.

7 В конце XVII и начале XVIII века на сцене Королевской оперы было поставлено большое количество опер-балетов, в которых использовался мотив итальянских масок. К примеру, «Галантная Европа» (А. Кампра на либретто У. де ла Мотта, 1697), «Венецианский карнавал» (А. Кампра на либретто Ф. Реньяра, 1699), «Венецианские празднества» (А. Кампра на либретто А. Данше, 1710), «Празднества Талии» (Ж.-Ж. Муре на либретто Ж. де ла Фона, 1714) и проч. Подробнее об этом см., например: [1; 17].

в качестве агентов мифа о прекрасной далекой Венеции — сказочной стране грез и вечного карнавала, где жизнь легка, беззаботна и пропитана духом игры. Для живописи и декоративно-прикладного искусства первой трети XVIII столетия их платья служили знаком театральности бытия современного галантного общества или являлись данью сформировавшейся моде. Не следует при этом забывать, что демонстративное признание героев итальянской сцены со стороны фрондирующей части французского дворянства отчетливо маркировало их как эмблему противостояния эстетическим идеалам «века Людовика Великого»⁸.

Однако главным фактором в деле окончательной ассимиляции Арлекина на французской культурной почве стало рождение собственного — ярмарочного — извода этой маски. Антрепренеры театров двух крупнейших столичных ярмарок, расположенных в предместьях Сен-Лоран и Сен-Жермен, подхватили репертуар итальянского театра сразу после его закрытия. Сложенный из эффектных акробатических и музыкальных номеров, острых сатирических шуток, пародий и грубоватого буффонного юмора, он не только с восторгом был принят широкой аудиторией парижских балаганов, но привлек к сотрудничеству с ярмаркой крупных современных драматургов. В горниле частных театров предместий Ален-Рене Лесаж, Луи Фюзелье, Алексис Пирон и другие комедиографы первой трети столетия придали жизнерадостному и изобретательному итальянскому бедняку принципиально иную огранку. Их комические оперы⁹, всегда содержавшие в себе моральный

8 В отдельных случаях это противостояние носило в том числе политический оттенок. Так, особенно активной покровительницей любительских спектаклей в стилистике комедии дель арте и, одновременно, политической противницей Людовика XIV была герцогиня Мэнская. Об этом см. подробнее: [13; 18, pp. 157–159].

9 Как известно, первый сборник пьес для ярмарочного театра, изданный Лесажем и его соратниками по балаганной сцене, носил название «Ярмарочный театр или Комическая опера» (*Lesage A.-R., Orneval d'. Le Théâtre de la Foire ou l'Opéra-Comique, contenant les meilleures pièces qui ont été représentées aux foires Saint-Germain et Saint-Laurent. Paris, 1721–1737. 10 vol.*). Однако жанры произведений, вошедших в него, различны. Среди них есть как пьесы в надписях, так и прозаические сочинения, драмы, написанные на жаргоне, вариации пьес сборника «Итальянский театр» бывшего руководителя Комеди Итальян Эваристо Герарди и других старых итальянских сценариев. Сам жанр комической оперы в тот момент также имел свою специфику и был отличен от канона, выработанного в середине столетия Шарлем-Симоном Фаваром. Принято выделять три типа комической оперы, которые сосуществовали на ярмарке вплоть до 1745 года: опера, состоявшая только из куплетов — она пропевалась целиком; опера, состоявшая из рифмованных куплетов, перемежающихся с прозой; опера, написанная полностью в прозе, в которой были отдельные куплеты для пения и финальный водевиль. Поначалу партитура таких спектаклей представляла собой переложение музыкальных

урок, превращали паяца в лишенный национальной принадлежности тип Трикстера — лукавого героя, способного как на откровенную подлость, так и на благородный поступок, что неутомимо блуждает между пространствами яви и вымысла, жизни и смерти. В драматургии Лесажа и его коллег Арлекин это — лакей, вор, нищий, бродяга или арестант в бегах. Как правило, все вместе, реже — что-то одно из списка, потому что в поэтике этого театра он существует как образцовый, «сказочный», плут. Авторы выпускают прохвоста в черной маске на большие дороги Франции эпохи финансовой лихорадки, дают ему шанс пощупать карманы откупщиков и обвести вокруг пальца кичливых провинциальных буржуа, отправляют в путешествие к далеким экзотическим островам и в чертоги Плутона. Делается это не только для того, чтобы потешить широкую публику балагана, но в первую очередь дабы явить ей чуждую всяких границ природу людских пороков.

Вместе с тем положение этого Арлекина было откровенно двойственно. Как деятельный, активный герой, беспрестанно предпринимающий что-то неразумное или предосудительное, он несомненно является объектом авторской сатиры. Но, будучи «каторжником» не по профессии, а по призванию, ярмарочный Арлекин отчетливо существует за рамками какой-либо социальной страты, вне принятой нормы или закона, а значит — вне юрисдикции обычной человеческой морали. Положение Трикстера, плута *par excellence*, позволяет паяцу в то же время занимать и роль наблюдателя, резонера авторской мысли, то есть — субъекта сатирических устремлений драматургов. В карманах Арлекина Лесажа или Пирона нет золота, но они буквально набиты счастливыми лотерейными билетами. Герою то и дело выпадает шанс получить не только бутылку вина или хорошенькую даму, но и возможность оценить общество с позиции властей предрежащих. Всякий раз оказавшись на краткий миг «наверху» (в качестве избранного волею случая повелителя острова людоедов¹⁰, короля Серендиба¹¹ или мифологического Девкалиона, заново заселяющего мир после разрушительного потопа¹²), он неизменно поражается, насколько незначительно сильные

фрагментов из репертуара Королевской оперы, но впоследствии у балаганов появились собственные композиторы, которые ловко компилировали куски из известных лирических произведений. См. об этом подробнее: [5; 3].

10 А.-Р. Лесаж. «Арлекин — король людоедов». 1720.

11 А.-Р. Лесаж. «Арлекин — король Серендиба». 1713.

12 А. Пирон. «Арлекин-Девкалион». 1722.

мира сего отличаются от дураков и мошенников привычного ему «низа». Подобно странствующему философу-скептику этот Арлекин смотрит на мир со стороны и ставит ему диагноз, как правило неутешительный.

Назидательная функция станет характерной чертой французского Арлекина. Врачеватель нравов *malgré lui* (то есть поневоле) — так этот персонаж и будет аттестован в «Приложении» к знаменитой «Энциклопедии» Дени Дидро (1780-е), составленной Жаном-Франсуа Мармонтелем и швейцарским философом Иоганном Георгом Зюльцером. Заметим, что паяц в разноцветном костюме и черной маске не только удостоился чести иметь персональную статью в этом знаковом памятнике французского Просвещения, но был поставлен авторами в один ряд с великими сатириками Лукианом и Свифтом. Основания для столь неожиданного и лестного соседства составители «Приложения» находили в умении Арлекина успешно воздействовать своим отрицательным, но ярким примером даже на самых нечувствительных к внушению и равнодушных к упрекам людей («подлых и наглых» до такой степени, что они считают себя выше всяческих законов справедливости и человечности), так как единственное, что способно задеть их, это — насмешка [18, р. 64].

Постоянное присутствие персонажа на различных сценических площадках в течение XVIII столетия превратило Арлекина в один из самых семантически нагруженных театральных образов. Азартный плут ярмарки и обаятельный в своей грубоватой наивности сельский паренек комедий Мариво, символ протестной оппозиции ханжеству стареющего монарха и агент маскарадной культуры игры с образом, проводник в мир волшебной феерии, а также добродушный, отзывчивый малый и примерный семьянин постановок поздней Комеди Итальян — палитра этого героя поражает своим, подчас парадоксальным, разнообразием. Способность впитывать черты и черточки натуры современников, легко адаптироваться к их изменяющимся вкусам и новым историческим обстоятельствам, не теряя при этом своей «самости», но поворачиваясь к зрителю то одной, то другой гранью сложно организованного естества, в целом, свойственна маске, как особому принципу художественной типизации. Однако опыт бытования Арлекина в контексте сценической, литературной, изобразительной и бытовой традиции Франции Старого порядка¹³ показывает, что его личные возможности в этом аспекте были едва ли не безграничны. Персонаж инородный, занесенный извне странствующими труппами итальянских комедиантов, он тем не менее прочно утвердился в недрах французской культуры и сделался красно-

речивым маркером времени — лакмусовой бумагой, чьи изменения ярко характеризуют эпоху, ее нужды и чаяния.

Крах Комеди Итальян был обусловлен сложным клубком обстоятельств¹⁴. Однако на сей раз в нем не было места монаршей обиде на язвительных и остроумных итальянских актеров или зависти конкурентов¹⁵. Корона устала спонсировать итальянский театр, уже десятилетие как деливший сцену Бургундского отеля с более финансово успешным коллективом французской комической оперы, а парижский зритель утомился игрой чуждых ему масок. Всех, кроме Арлекина¹⁶ и той когорты персонажей, что прошли вместе с ним крещение ярмаркой, потеряв всякую связь со своими иноземными корнями. Жиль, Пьеро, Коломбина и старик-Кассандр — местный вариант венецианского Панталоне — проникают на сцену итальянского театра¹⁷ и (после 1779 года) в репертуар Опера-Комик¹⁸ уже в качестве героев национального варианта комедии масок. В ярмарочных фарсах и комических операх начала столетия эти

13 Ancien Régime — «старый порядок» или «старый режим». Так в историографической литературе принято называть дореволюционную монархическую Францию. Термин охватывает приблизительно два столетия существования государства при династии Бурбонов: с конца XVI — начала XVII века до 1789 года.

14 Подробнее об этом см. монографию Андреа Фабиано: [9].

15 Легендарной причиной закрытия первой Комеди Итальян признано недовольство Людовика XIV сатирой театра на его морганатическую супругу, мадам де Ментенон, которой актеры якобы украсили одну из сцен комедии «Притворная добродетель». Спектакль так и не увидел свет, а потому доказать или опровергнуть эту версию невозможно. Однако историки справедливо считают ее маловероятной, поскольку Комедия, полностью зависимая от милости монарха и остро ощущавшая в конце века его охлаждение к себе, не решилась бы на такое безрассудство. Настоящим поводом к закрытию театра специалисты полагают именно это царственное охлаждение к буффонной и масочной образности итальянской сцены, а также наветы главных ее конкурентов и завистников — сосыетеров Комеди Франсез. См. об этом подробнее: [5, с. 10].

16 Арлекину драматург Жан-Пьер Кларе де Флориан в 1779–1784 годах посвятит целый цикл пьес. Упомянем наиболее важные произведения — трилогию об Арлекине («Два билета», 1779; «Добрые супруги», 1782; «Добрый отец», 1784), написанную в жанре слезной комедии, и комедию «Близнецы из Бергамо» (1782).

17 Французский вариант комедии масок начал захватывать сцену Комеди Итальян еще до роспуска итальянской труппы. Первым, в 1767 году, на его подмостки является Жиль — герой комедии-парада с ариеттами и водевилями «Жиль мальчик-художник, возлюбленный и соперник» за авторством Ж. Делаборда и А. Пуансине. Двумя годами позднее в репертуаре театра появляется «Говорящая картина» (комическая опера А. Гретри и Л. Ансома), где были использованы образы Коломбины, Пьеро и Кассандра.

18 С 1780-х годов плеяда французских комедиографов — Пьер де Пии, Пьер-Ив Барре и Жан-Батист Раде — начнет активно вводить их в плоть своих прозаических и музыкальных произведений для Опера-Комик. Приведем здесь лишь несколько примеров их постановок: «Кассандр окулист» (1780) и «Кассандр астролог» (1781), «Леандр-Кандид» (1784), все три — авторства Пии и Барре; «Современные доктора» Ж.-Б. Раде (1784).

персонажи постепенно превратились в расхожие сценические типы, персонифицирующие общечеловеческие пороки и добродетели. Они несли на себе отчетливую печать народной культуры, так как имели простую и понятную игровую природу, использовали не итальянские диалектальные различия, но местные жаргонизмы и просторечья, а потому в сознании публики прочно срослись с образным миром французского «низового» театра. Именно эти персонажи составят компанию неутомимому Арлекину в его странствиях по бушующим просторам художественной культуры рубежа XVIII–XIX веков.

С началом Великой французской революции образ Арлекина приращивает новыми значениями и получает дополнительную функциональную нагрузку. Острая политическая борьба проникает во все сферы бытия французской нации, насыщает собой любое публичное высказывание, мощной лавиной накрывает театр и изобразительное искусство. Противостояние роялистов и республиканцев, диспуты в Учредительном и Законодательном собраниях, пламенные речи трибунов — все важные события общественно-политической жизни, отливаясь в вечной метафоре «мира-театра», находят свое отражение в обращенной к массовому зрителю печатной графике. Частные сценические площадки, получившие полную свободу согласно Декрету о театре 1791 года, в раблезианском изобилии открываются во французской столице, стремясь найти путь к сердцу и кошельку победившего монархию простого народа¹⁹. В этой новой реальности Арлекин — универсальный сатирический персонаж, любимец широкой аудитории балаганов и один из самых ярких символов театра — становится

19 После выхода декрета 1791 года, подарившего полную свободу публичной сцене, Париж захлестнула волна театрального предпринимательства. Уже через год количество частных антреприз превысило сотню. Большинство из них не могло продержаться и нескольких месяцев, поскольку репертуар таких заведений был фактически одинаковым, однако были и те, кто пережил смутные времена. К учреждению Первой империи, когда революционная «пена дней» начала оседать, во французской столице действовало 33 театра. Очень скоро, впрочем, государство вновь вернулось к идее «неповторимого облика» каждого из театров. Указ Наполеона 1807 года оставил в Париже четыре официальные субсидируемые сцены — Театр императора (потом он вернул себе историческое название Комеди Франсез), Театр Императрицы (Одеон), Опера и Опера-Комик, а также четыре частных театра — Гэте, Амбигю-Комик, Театр Варьете и Театр Водевиль. Подробнее см.: [21].

действенным инструментом критики, агитации и пропаганды в руках художников и драматургов.

Одним из первых опытов качественно нового использования фактуры театрального персонажа стал сатирический памфлет авторства Андре Бонифаса Луи Рикети, графа де Мирабо. Уже в 1789 году младший брат известного трибуна революции, Оноре де Мирабо, публикует сочинение «Арлекин реформатор на кухне монахов, или План подавления монашеского чревоугодия во благо нации, истощенной разбоем гарпий-финансистов», в котором осуждает как духовенство, так и провалы меры по укреплению финансового положения государства, предпринятые членами правительства Людовика XVI.

Памфлет был написан графом от лица Арлекина и посвящен кардиналу Этьену-Шарлю де Ломени де Бриену — служителю культа новой формации, который легко совмещал свой высокий церковный сан с открытым атеизмом и в 1787–1788 годы занимал пост премьер-министра Франции. Известно, что на этом посту де Бриен не единожды покрывал сомнительные спекуляции ценными бумагами чиновников и финансистов, чем усугубил и без того плачевные дела страны. После скорой отставки кардинал предпочел уехать в Рим, где рассчитывал переждать смутные для себя времена. Однако созыв Генеральных Штатов и последующие за ним события вновь привели его в Париж, подарив надежду на очередной карьерный взлет. Именно это, новое появление де Бриена на политической арене, по-видимому, и стало причиной рождения упомянутого сочинения.

В памфлете Мирабо Арлекин, представляясь радеющим за паству реформатором, обращает к кардиналу самые елейные, полные возвышенного подобострастия речи и предлагает на рассмотрение несколько своих «прожектов» преобразований. Каждый из них — один другого нелепей — конечно же, мог только расстроить дело. Особый комизм тексту придает то, что абсурдные инициативы этого, как гласит титул, «доброго католика» (чьи предки, согласно изысканиям историков театра, были в тесном родстве с предводителем «дикой охоты», ловцом душ демоном Эллекемом²⁰) якобы публиковались с разрешения самого

20 Генезису маски Арлекина посвящена масса исследований разных лет. Упомянем здесь лишь некоторые из них: [10; 12; Nicoll A. The World of Harlequin. Cambridge: Cambridge University Press, 1963; Toschi P. Le Origini del teatro Italiano. Torino: Einaudi, 1955; Drusi R. Popular Traditions, Carnival, Danse — 6, pp. 34–45].

папы римского. Воспользовавшись маской паяца, граф де Мирабо, таким образом, достигал сразу нескольких целей: обличал очевидный экономический и духовно-нравственный кризис, до которого довели Францию ее государственные деятели, и сводил счеты с политическими оппонентами.

«Арлекин реформатор на кухне монахов» — не более чем издевка, один из множества приемов политической борьбы. И вместе с тем он представляет собой уникальный документ истории взаимодействия французской культуры с театральным персонажем, поскольку этот текст впервые не был порождением актуальных сценических обстоятельств. Памфлет Мирабо закономерно может вызвать в памяти работы 1580–1600-х годов, что вышли из-под пера создателя маски Арлекина Тристано Мартинелли. Одно из них — «Риторические сочинения»²¹ — лицедей посвятил своему покровителю Генриху IV, другие — французским фарсерам, соперникам итальянцев по театральным подмосткам ярмарки Сен-Жермен²². Однако между памфлетами двух эпох существует очевидная разница. В то время как сочинения Мартинелли имели непосредственное отношение к его актерской профессии и персонажу, текст Мирабо, спрятавшегося за личиной Арлекина и стилизовавшего собственные речи «в духе» этой маски, принципиально существует вне театральной действительности. Он не обращен к ней и не порожден ею. Лирический герой памфлета функционирует как определенная, яркая, самостоятельная краска, и как закрепившийся во французском сознании символ насмешничества. Это герой, чье появление обращает всякое дело в фарс.

Театр раннего периода революции формирует противоположный образ Арлекина. В одноактной пьесе 1789 года Луи-Антуана де Сен-Жюста «Арлекин-Диоген» главный герой, измученный отказами кокетки Перетты, принимает решение навечно поселиться в бочке на краю леса, отказавшись от всех чувственных наслаждений. На протяжении

21 Эта книга, изданная, согласно адресу, «по ту сторону света» (*Imprimé delà le bout du monde*), состоит из семидесяти страниц. Из них лишь одиннадцать заполнены текстом и изображениями — масками самого Арлекина, Капитана и Панталоне. Остальные страницы риторического сочинения «по-арлекински» оставлены пустыми и имеют только гравированные рамки. Произведение «Дона Арлекина», как себя здесь называет Мартинелли, хранится во французской Национальной библиотеке.

22 Сатирические памфлеты, которыми обменивались Мартинелли и Робер Герен (знаменитый Гро-Гийом), а также ссылки на литературу по этому вопросу были упомянуты в первой сноске статьи.

одиннадцати сцен его многократно пытаются прельстить земными и совершенно сказочными благами: возлюбленная предлагает свою руку и сердце в обмен на отказ от принятой философской «схимы», коварный финансист соблазняет успехом денежных авантюр, посол лунной страны Сильфирии приглашает воссесть на трон этого государства. Однако герой остается верен своему решению. Некогда его единственной целью была попытка растопить сердце Перетты, но события пьесы раскрывают Арлекину всю пользу нового образа жизни. С его помощью Арлекину удается упрятать интригана-финансиста за решетку и самому избежать тюрьмы. Из всех подарков посланника сильфов герой принимает только один драгоценный камень, с помощью которого откупается от судебных приставов и убеждает их арестовать истинного мошенника. Финал этой пьесы столь же необычен. Открыв невесте истинные причины своего аскетизма, герой получает отказ — Перетта говорит ему, что отныне и сама прониклась учением синопского мыслителя. Влюбленные расстаются, и разочарованный паяц решает впредь быть осторожнее с античной философией.

Образ Арлекина-аскета, отвергшего прежние пороки и присягнувшего идеалам «человека и гражданина», будет особенно востребован в годы сразу после провозглашения Первой Республики в Театре Водевиля²³. Комедия «Брак между Водевилем и Моралью» П. Пии (1793) весьма ярко иллюстрирует, насколько ловко развлекательный театр и его маски адаптировались к новым задачам воспитания гражданского общества, которые ставило перед театром молодое государство. Роль Арлекина в этой пьесе оказывается одной из ключевых. На пару с Мишо, «достойным человеком из народа» (как гласит ремарка), они добиваются невозможного прежде союза между грубым и развращенным молодым человеком, Водевилем, и прекрасной девицей — аллегорическим воплощением самой нравственности и красоты. Автор комедии, Пьер Пии, прослеживает всю историю жизни этого исторически легкомысленного, «низкого», жанра. Выходец из простого народа, рожденный на ярмарке Водевиль очень скоро был испорчен вкусом правящего класса, что страстно полюбил этот театральный жанр в XVIII веке. Именно в силу тлетворного влияния аристократов он обзавелся слугой-Арлекином, грубияном и пронырой, приучился к пошлomu и плоскому юмору

23 См.: [20, pp. 313–326].

и много десятилетий издевался над нравами простолюдинов. Но встреча с прекрасной и добродетельной Моралью полностью преображает сначала его бывшего слугу, а потом и самого героя. Покаяние Арлекина («побочного сына» Талии, как именует его Мишо²⁴) и Водевиля, а также заступничество человека из народа, убеждают прекрасную героиню навсегда связать свою судьбу с молодым человеком²⁵.

Можно утверждать, что девица сдержала слово. В череде постановок Театра Водевиль 1793–1794 годов Арлекин вместо врачевателя нравов *malgré lui* предстает сознательным воспитателем гражданского общества.

Историками театра было подсчитано, что только за первые шесть лет революции на частных площадках Парижа было поставлено 753 спектакля различных жанров, в которых Арлекину принадлежала главная роль [22, р. 80]. Во многих из них хрестоматийная романтическая коллизия (история брака протагониста и юной красавицы, к которому они идут через козни и сопротивление других персонажей) явственно пребывала в тени революционной риторики. Так, комедия-парад «Арлекин-лакомка» Луи-Бенуа Пикара (1793) представляет протагониста вдохновенным поэтом Республики. Коломбина, мечтающая о карьере артистки, предпочитает его аптекарю Жилю, мрачному скопидому, который печется только о собственном спокойствии и мещанском благополучии. Фармацевт презрительно именует Арлекина «гражданином», чем навлекает на себя гнев всех персонажей пьесы. Единственным (безусловно, простительным) недостатком паяца в этой комедии является его любовь к сладкому, которая, очевидно, была использована лишь для того, чтобы сделать эту плакатную «пилюлю» более съедобной для публики.

В другом произведении, «Арлекин-печатник, или Почему он слушал?» Жака-Франсуа Лепитра (1794), наставником протагониста в его нелегком и столь важном труде оказывается Кассандр. Старик заклинает молодого воспитанника халатно относиться к своему делу, поскольку «тот, кто распространяет контрреволюционную клевету, столь же достоин смерти, сколь и ее автор». Гражданка Коломбина в этой пьесе также осознает всю ответственность своей роли жены и матери. Она отвергает ухаживания лже-Патриота Жили, что кичится своим благо-

24 *Fils naturel de la muse Thalie.*

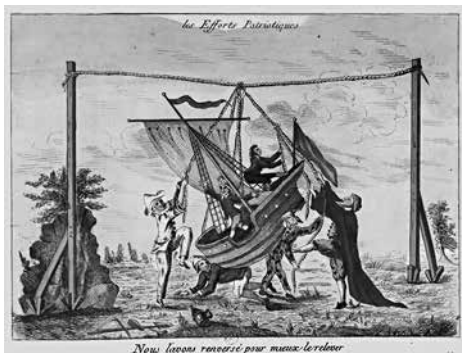
25 Подробный анализ этих комедий, а также все цитаты из них, приведенные ниже, см. в статье Барбары Инноченти: [16, pp. 111–122].



1. Этьен Берикур. Карнавал 1789 года
Бумага, акварель, чернила. 16,5 × 33
Национальная библиотека Франции,
Париж

родным происхождением (!) и всегда белым костюмом. Высокомерно и брезгливо герой сообщает, что главная причина его антипатии к Арлекину — черное лицо печатника. «Фи, дрянной грязнуля!» — восклицает Жиль. Протагонист парирует, что «дьявольский» цвет лица — не его вина, и он несхож с сатаной поступками. «Когда мы мыслим и поступаем хорошо, цвет ничего не значит... И под белейшей кожей ты найдешь не одно черное сердце».

Использование образов-масок в качестве аллегорического воплощения французского народа нашло свое отражение и в изобразительном искусстве. Рисунок Этьена Берикура «Карнавал 1789 года» — одно из первых произведений, в котором толпа ликующих граждан представлена в костюмах персонажей комедии дель арте. (Ил. 1.) По-видимому, в его основе лежат подлинные впечатления художника от стихийных празднеств, что устраивались парижанами в первый год волнений. Декрет от 31 января 1790 года запретит публичные маскарады и прочие формы ряжения (появление в маске в общественном месте грозило арестом), однако печатная графика продолжит использовать образы низового театра в качестве героев-революционеров, исполнителей народной воли.



2. Неизвестный художник
Патриотические усилия: мы его
перевернули, чтобы было удобнее
поднимать. 1792
Офорт, раскрашенный от руки. 22 × 24,5
Музей Карнавале, Париж

В офорте «Патриотические усилия» 1791 года (ил. 2) Панталоне, Арлекин и Пьеро, совместно с персонажем во фригийском колпаке пытаются перевернуть огромные качели, наподобие тех, что устанавливались на ярмарках и площадях в дни массовых гуляний. Опасный аттракцион выполнен в форме корабля с установленными красными и синими флагами, так что в нем нетрудно угадать символическое изображение Франции, а точнее, ее главного представительного органа той поры — Законодательного собрания, в котором в год создания офорта решалась дальнейшая судьба страны. Внутри судна, рискуя выпасть и разбиться, находятся двое перепуганных депутатов. Разгадать ребус неизвестного автора этой работы нетрудно: маски, содействуя делу революции, стремятся вытряхнуть из чрева корабля всех реакционеров и роялистов, ратовавших в тот момент за создание конституционной монархии. Успех этих патриотических усилий известен — в позднейшем эстампе, «Национальный зверинец» (ил. 3), Пьеро с гордостью демонстрирует публике врагов народа, помещенных в надежные клетки. Хотя на их вольерах указаны названия самых обычных животных (над вместилищем страшно ощерившегося аристократа написано «кот»,



3. Неизвестный художник. Национальный
зверинец. 1792
Офорт, раскрашенный от руки. 15,5 × 27,5
Национальная библиотека Франции,
Париж



4. Неизвестный художник. Ах,
мерзавец, хочешь
иметь и женщину,
и кошелёк. Около 1790
Офорт, раскрашенный
от руки. 25 × 21
Национальная
библиотека Франции,
Париж

священник обозначен как «волк», парламентарии — «обезьяны»), надпись на флаге гласит «Коллекция свирепых и коварных зверей», дабы молодые посетители знали, насколько опасны те, кого они считали привычными спутниками своей жизни.

Уподобление событий социальной и политической жизни революционной Франции развлекательному театральному представлению, а чаще — попросту низкопробному балагану — становится общеупотребимым художественным тропом печатной продукции «на злобу дня». Офорт «Ах, мерзавец, хочешь иметь и женщину, и кошелёк» (ил. 4), эксплуатируя тот же мотив грошового уличного представления, живописует следующий «акт» борьбы Арлекина с французским духовенством, обнищавшим и «обмирщенным» в ходе законотворческой деятельности правительства последних лет²⁶. Теперь главный герой листа вместо

26 В 1789 году правительство лишило духовенство права на сбор налогов, национализировало их земли и передало церковное имущество «народу», распродав на аукционе. В следующем году был принят закон о «Гражданском устройстве духовенства», по которому священники должны были приносить присягу французскому государству.



5. Неизвестный художник. Открытие революционного клуба. Около 1790
Офорт. 14,4 × 22,5
Собрание Ротшильда, Уоддесдон
Мэнор, Бэкингемшир

советов одаривает служителя церкви, дона Ассинона, палочными ударами за то, что преподобный стянул у него мешочек с деньгами. Протагонисты этой балаганной постановки стоят друг друга. В то время как прохвост Арлекин (типичный «криминальный элемент» ранних комедий Лесажа) разжился увесистым кошельком и монахиной, которую он, словно римлянин сабинянку, везет на крупе своего игрушечного коня, бывший священник, лишенный возможности легально существовать за счет паствы, нацепивши треуголку с красно-синей кокардой, вышел на большую дорогу воровать. Свежеприобретенный в первые годы Республики гражданский пафос все же не мог лишить паяца славы вездесущего плута. В этом сатирическом произведении оба персонажа представляют единый во многих лицах тип ушлого приспособленца, которого всегда заботит лишь собственное благополучие, но никак не вопросы этики и морали.

Таким образом, фактура Арлекина в подобных изображениях, выпускаемых преимущественно анонимными мастерами для широких народных масс, «работала» отнюдь не линейно. За десятилетие революционных событий²⁷ паяц в цветном трико сделал впечатляющую

карьеру, успев послужить обеим противоборствующим «партиям» большой французской политики — как патриотам-республиканцам, так и роялистам. Сложный клубок накопленных им коннотаций обеспечивал большую вариативность стратегий использования образа в различных сферах художественной деятельности и позволял интерпретировать одни и те же свойства Арлекина с диаметрально противоположным значением. Так, к примеру, его исконное положение слуги при знатном господине могло работать как символ угодливого лакейства успешного приспособленца и в то же время сближало героя с некогда угнетенными слоями французского общества. И если одним темная маска Арлекина, которую он пронес через столетия своей сценической деятельности²⁸, казалась верной приметой бедняка (бывшего итальянского крестьянина, некогда тяжело трудившегося под палящим солнцем, чтобы заработать себе на хлеб), другие видели в ней символ притворства и корыстолюбивого двуличия.

Корпус памятников, созданных в расчете на консервативную, роялистскую аудиторию, задействовал именно эти качества персонажа. Авторы эстампов для промонархических изданий и листков, таких как *Actes des Apôtres* (Деяния апостолов), не скупясь раздавали клеймо Арлекина самым разным участникам политического процесса. Так, офорт «Открытие революционного клуба»²⁹ (ил. 5) сполна воздал семье Мирабо за скоморошечьи сочинения и представил старшего

27 Границы эпохи Великой французской революции принято условно проводить от дня взятия Бастилии 14 июля 1789 года до переворота 18 брюмера VIII года Республики (9 ноября 1799), установившего в стране диктатуру первого Консула Наполеона Бонапарта.

28 Темно-коричневая, почти черная, маска Арлекина — родовой признак буффонно-комического персонажа старинной комедии импровизаций, что была создана итальянскими актерами во второй половине XVI века. Поначалу всякий мужской персонаж этого «регистра» обязательно имел этот атрибут. Практика работы итальянских лицедедов во Франции, однако, постепенно вносила свои коррективы в это непреложное правило. К XVIII столетию грим почти полностью заменил собой маску, и специфические театральные личины использовали только исполнители партии Арлекина и Полишинеля. Отметим, что последний после закрытия Комеди Итальян в 1697 году стал персонажем «низовых» форм театра — ярмарочных балаганов и, позднее, антреприз столичных бульваров — и на подмостки итальянской комедии более не возвращался.

29 Офорт представлял собой фронтиспис к второму тому издания «Деяния апостолов». Поскольку не все участники представленного спектакля могли быть легко узнаны современниками, каждый герой был поименно перечислен в сопровождающем эстамп комментарии. Более подробное описание офорта см. в монографии Клер Тревьян: [22, pp. 100–104].

брата графа Оноре в облике дрессированного леопарда, выступающего в одном фарсе с паяцем на сцене Пале-Рояль. Эстамп неизвестного мастера построен на сравнении государственных деятелей с лицедеями, чье красноречие и ловкость направлены лишь на то, чтобы завоевать симпатии публики и сохранить свое положение на большой политической арене. Он посвящен заседанию Национального учредительного собрания, в котором шло упорное создание главного детища революции — Конституции 1791 года.

В окружении пышных декораций здесь паясничают целая группа сомнительных личностей, среди которых центральное место занимает корпулентный канатоходец в шутовском колпаке³⁰. В нем современники легко узнавали одного из авторов Конституции, адвоката Ги-Жана-Батиста Тарже. Импозантно балансируя на канате, депутат готовится принять из рук другого умелого эквилибриста, Эммануэля Жозефа Сьейеса, очередной проект основного закона Республики. Заведомо осуждая итог работы членов Собрания, автор изображает Конституцию в виде огромной перевернутой пирамиды, которую Сьейес ловко удерживает на своей ладони. Партия Арлекина, что, стоя внизу, радостно приветствует акробатическое мастерство своих коллег, отдана в спектакле Жаку-Гийому Туре — активному реформатору системы судопроизводства и, заметим, одному из главных инициаторов проекта национализации церковных земель.

В другой работе этого круга, «Великий прижизненный похоронный corteж их величеств якобинцев» (ил. 6), мотив маски Арлекина повторен четырежды. Посвящая свой эстамп похоронам лидеров якобинского движения, анонимный мастер не прикрыто выдает страстно чаемое роялистами событие за уже свершившееся, поскольку в год рождения этого офорта (1792) влияние «Клуба друзей Свободы и Равенства»³¹ только набирало свою силу. Торжественную театрализованную процессию несущих пустой гроб членов революционного общества сопровождают поистине макабрические существа, персонифицирующие особенно радикальных (по мнению мастера) философов, политических деятелей и беллетристов. Открывают шествие два сидящих «задом наперед»

30 Образ политического деятеля-канатоходца печатная графика использовала часто. См. еще один роялистский эстамп «Остерегайтесь неверных шагов» (1791), посвященный началу карьеры нового мэра Парижа Жерома Петииона де Вильнёва.

31 *Amis de la Liberté et de l'Égalité* — еще одно название клуба якобинцев.



6. Неизвестный художник. *Великий прижизненный похоронный corteж их величеств якобинцев*. 1792
Офорт, раскрашенный от руки. 18,5 × 36
Национальная библиотека Франции, Париж

всадника с головами Медузы Горгоны — Николя Кондорсе и Жак-Пьеро Бриссо, давшие, по мысли автора, толчок к появлению клуба, а замыкают его облаченные в тоги чудовищные существа с несколькими звериными головами, смотрящими в разные стороны. Это, как гласит подпись, журналисты — Жан-Луи Карра, Луи-Мари Прюдом, Камилл Демулен, Марат и другие, смущающие покой народа «бумагомаратели», наживающиеся на революционной смуте. Перед ними гордо вышагивает четверка Арлекинов, что несут за пустым пока гробом символы государственной власти: скипетры, державу и мантию. Их черные маски скрывают тех, кого автор обвиняет в предательстве и лицемерии: Пьера-Луи Рёдерера, Максимилиена Робеспьера и Эдмона-Луи Дюбуа Крансе. Предводителем в этой группе мэр Парижа Жером Петиион де Вильнёв — один из главных виновников успешного штурма Тюильри 10 августа 1792 года, во время которого толпа взяла в заложники короля³². Темные личины

32 Вильнёв знал о готовящемся мятеже, однако ничего не предпринял для его подавления и защиты монарха.



7. Неизвестный художник
 Арлекин — армейский генерал
 1792 или 1793. Офорт,
 раскрашенный от руки. 20,5 × 17
 Национальная библиотека Франции,
 Париж

героев офорта, подобные черной метке, свидетельствуют о том, что слава их обладателей построена на лжи и лицемерии.

Впрочем, «попасть в Арлекины» в то время можно было не только за политическую деятельность. Другим занятием маски в 1790-е годы стало военное дело. И на этом поприще Арлекин выглядел также неприглядно — как бессовестный карьерист, себялюбек и предатель. Первым произведением, которое обыгрывало милитаристский сюжет, была комическая опера «Арлекин — армейский генерал» Луи-Абеля Беффруа де Реньи (1790)³³. Комедия о горе-военачальнике Арлекине, сластолюбивом дураке-интригане и самодуре, преследовала сугубо пацифистские цели, поскольку магистральной *idée fixe* ее создателя была теория «мирной революции» без кровопролития³⁴. Между тем спустя несколько лет, когда республиканская армия оказалась перед

необходимостью противостоять не только внутренней смуте, но вступила в войну против коалиции европейских держав, печатная графика азартно подхватила сюжет де Реньи.

Одноименный сатирический офорт (ил. 7) был посвящен актуальным фронтовым событиям и живописал удалого всадника в одежде и маске паяца на фоне идущего позади него сражения под Бредой. Против кого обращено острое жало сатиры эстампа, доподлинно неизвестно. На роль главнокомандующего республиканской армией, что, как гласит подпись, никогда не снимает личины и форменного мундира Арлекина, дабы сохранить свое инкогнито³⁵, претендуют двое французских генералов — маркиз Жильбер де Лафайет и Шарль-Франсуа Дюмуре. Каждый из них имел прямое отношение к боям Северной армии в Войне первой коалиции³⁶ 1792–1793 годов, и оба впоследствии были обвинены правительством в государственной измене.

Лафайет — опытный революционер, успевший прославиться в борьбе за независимость США, и талантливый полководец, уже к 1791 году «нажил» себе заклятых врагов как в роялистской среде, так и в стане республиканцев. Несмотря на то что генерал ратовал за установление во Франции конституционной монархии, королевская семья питала к нему открытую неприязнь и недоверие за прошлые его успехи на североамериканском «фронте». Большинство республиканцев также относилось к нему с подозрением, поскольку маркиз участвовал в разгоне манифестации 17 июля 1791 года, а также открыто критиковал

33 Автор музыкальных постановок в Комеди Итальян, а затем Зала Фавар, Реньи не был роялистом в полном смысле этого слова. Скорее, его можно назвать революционером-идеалистом пацифистского толка, убежденным в том, что справедливая власть народа возможна и без кровопролития. Отчаянный пацифист, он неустанно критиковал членов правительства за жестокость их методов в прессе (под псевдонимом Кузен Жак он издавал журнал «Луны») и своих музыкальных постановках в бульварных театрах Варьете, Амбигю-Комик и Пор-Сен-Мартен. Главное, что спасало писателя от гильотины, было отсутствие у него тщеславных политических амбиций и покровительство его брата Луи-Этьена, который состоял в Национальном Конвенте.

34 Она нашла свое наиболее полное воплощение в фарсе-утопии Реньи «Николем на Луне, или Мирная революция» (1790), получившем огромную популярность у парижской публики.

35 Полное название офорта согласно тексту подписи: «Арлекин — армейский генерал: главнокомандующий армией патриотов, вставшей в лагере при Бредо, не желая быть узнаваемым, никогда не снимает маски и костюма Арлекина».

36 Так называемая Война первой коалиции (1792–1797), в которой революционная Франция сражалась с объединенными войсками основных европейских держав (Австрией, Пруссией, Великобританией, Российской империей и проч.), стремившихся к восстановлению в ней монархического строя.

якобинцев и самоуправство политических клубов, подменявших собой, по его мнению, законную власть. В 1792 году главнокомандующий Северной армии, разрывавшийся между театром военных действий и Парижем, был обвинен в попытке захватить власть в стране и объявлен изменником нации. В этот момент генерал находился на границе с Австрийскими Нидерландами и был вынужден бежать. В эмиграции его судьба тоже сложилась плачевно. В Рошфоре Лафайет был пойман и, ввиду его отказа сотрудничать с коалицией, вскоре заключен в тюрьму. Под арестом генерал проведет в общей сложности семь лет, прежде чем ему удастся вернуться во Францию.

Однако более подходящим на роль Арлекина военачальником той поры представляется именно Дюмуре — профессиональный авантюрист и приспособленец от военного «сословия», сменивший Лафайета на посту командующего Северной армией. Карьера генерала пестрит весьма примечательными подробностями. Еще до революции, за успехи в Семилетней войне, Дюмуре получил крест Св. Людовика и почетную королевскую пенсию. Окрыленный успехом, он представляет министру иностранных дел герцогу де Шуазёлю два разработанных им плана кампаний совершенно противоположного свойства: один предполагал защиту независимости Корсики и полное освобождение ее от генуэзского присутствия, второй — вооруженный захват острова. Позднее, Дюмуре воевал на стороне барских конфедератов, попал в Бастилию по приказанию военного министра д'Эгийона, но затем получил королевскую амнистию. В самые первые дни народных волнений 1789 года генерал разрабатывает проект по защите от мятежной толпы своего бывшего места заключения — Бастилии, и в те же дни близко сходитя с революционерами. Еще позже, Дюмуре — друг жирондистов, от которых он в 1792 году получает портфель министра иностранных дел.

После бегства Лафайета, Дюмуре принял командование Северной армией и на этом посту одержал ряд убедительных побед, подойдя вплотную к границам Бельгии. 1 марта 1793 года депутаты Национального конвента принимают решение об аннексии соседнего государства, однако французские войска встречают здесь серьезное сопротивление местного населения. Тогда Республика объявляет войну Соединенным провинциям, и в феврале Дюмуре начинает продвижение в глубь территории Голландии. Вскоре генерал практически доходит до Роттердама, взяв по пути Бреду, о которой повествует подпись к офорту. В битве при Альденхофене республиканцы терпят серьезное поражение

от австрийской армии и вынужденно отступают в Брюссель (23 марта 1793 года). С этого момента Дюмуре попадает в опалу.

Депутаты Конвента намеревались отдать генерала под суд, и поэтому он решается вступить в переписку с главнокомандующим теснящей его австрийской армии принцем Кобургским. Интриган-виртуоз, он предлагает принцу объединиться и развернуть всю консолидированную армию против Конвента с целью восстановления монархии. В подтверждение своих намерений Дюмуре отдает Бреду, Грейтреденберг и Антверпен. К 30 марта Конвент посылает к нему четырех комиссаров, чтобы передать приказ об отставке с поста главнокомандующего, но Дюмуре сам пленяет их. Однако попытка поднять армию против Республики проваливается, и генерал оказывается вынужден бежать к австрийцам. Деморализованные французские войска оставляют Бельгию.

Впрочем, для нас не так важно, кто именно скрыт под маской паяца в этом офорте и по которую сторону баррикад находился его создатель, потому как личина Арлекина одинаково работала в руках роялистов и либералов, пятная одновременно и истинных патриотов, и беспринципных оппортунистов. Гораздо важнее отметить, что уже в первые годы Республики эта театральная маска стала действенным выразителем двух совершенно противоположных понятий — правды, заключенной в образе борца-революционера или простого труженика, и лжи, воплощенной в фигуре «человека у власти», вознесенного революцией.

Пугающий дуализм образа Арлекина особенно ярко проявляет себя в поздней гравюре, созданной уже на закате революционной эпохи. Работа «Необходимо танцевать»³⁷ (ил. 8) посвящена первой Итальянской кампании Наполеона Бонапарта и рисует весьма противоречивую картину насаждения идеалов равенства и братства на Апеннинском полуострове. На первый взгляд, ее герои — солдаты республиканской армии и маски комедии дель арте — давние союзники в деле революции, борцы с тиранией и пламенные демократы. Однако отнюдь не все они рады пришествию французов на просторы родной Венецианской республики. В то время как Пульчинелла на дальнем плане гравюры

37 Датировки этой работы различны. Согласно атрибуции коллекции Мишеля Эннена, частью которой она является, предположительные даты создания гравюры охватывают 1792–1795 годы. Однако исследовательница печатной графики эпохи Великой французской революции Клер Тревян, ссылаясь на изыскания искусствоведа Мэри Дороти Джордж, автора каталога собрания сатирических гравюр Британского музея, предлагает отнести гравюру к 1797 году. См.: [22, p. 111].

залихватски выплясывает с солдатами вокруг символического «дерева свободы», сделанного из толстой сваи и украшенного фригийским колпаком, его товарищам на авансцене приходится силой удерживать Доктора и Панталоне в хороводе. В этом им помогают вооруженные войска интервентов. Часть солдат наставила ружья на танцующих, другие с интересом наблюдают за ними, побуждая продолжать танец. Очевидно, что прежние угнетатели (Доктор и Панталоне в системе комедии импровизаций всегда были зажиточны и имели слуг) не желают приветствовать наступление эры свободы. Болонский педант стремится удрать из круга, а венецианский купец в исступлении выхватил нож, чтобы напасть на французов. Бывшим слугам, Бригелле и Арлекину, приходится силой удерживать их.

Впрочем, мы вправе прочитать эту гравюру иначе. Быть может, все участники этого принудительного веселья лишь стремятся сохранить свою жизнь перед лицом превосходящего по силе врага? И именно в этом желании выжить, чтобы впоследствии отомстить, кроется смысл поведения Бригеллы и Арлекина: они ограждают своего патрона от благородного, но опрометчивого и бессмысленного поступка. Не случайно у ног танцующих распростерт поверженный крылатый лев Св. Марка. Тогда вместо ярых революционеров и их бывших господ перед нами предстают жертвы наполеоновской кампании, и маски комедии дель арте оборачиваются персонификацией покоренного итальянского народа. Однако вопрос, кто же здесь Арлекин — слуга революции и друг простого народа или предатель родины (в данном случае Италии) и, в конечном счете, народу враг — в любом случае не находит однозначного ответа.

Таким образом, восприятие паяца в цветном трико и черной маске и логика ее использования в контексте художественного произведения, совершенно оторвавшись от сценических подмостков, расслаивается на ряд образно-поэтических линий. Каков этот герой и кто он — гаер, способный обратить в пошлую шутку самое святое, персонификация французской нации, измученной тиранией властей предрежжащих, или актер, исполняющий роль? А может быть, знак пропитанной театральной игрой жизни, в котором политики-фигляры, заботятся лишь о том, чтобы удержаться на канате власти, и символ двуличия? «Готового знания» об этом больше нет. Суть персонажа, накопившего за полтора столетия внушительную палитру образных коннотаций, и его функция в пространстве той или иной работы теперь всецело зависят от воли автора и тех внешних обстоятельств, которые маска призвана комментировать.



8. Неизвестный художник. *Необходимо танцевать*. Около 1792–1795
Гравюра в карандашной манере. 24 × 34
Национальная библиотека Франции,
Париж



9. Неизвестный художник
Предупреждение нарушителям порядка
1789
Офорт. 24,5 × 14,5
Национальная библиотека Франции,
Париж

Пожалуй, самым характерным примером этого нового положения Арлекина в контексте французской культуры служит офорт, посвященный казни одного профессионального актера и «случайного» революционера, повешенного монархистами в Руане 21 августа 1789 года.

История рождения эстампа «Предупреждение нарушителям порядка»³⁸ (ил. 9), на котором бульварный лицедей Франсуа Бордь изображен перед виселицей в полном облачении Арлекина, в равной степени загадочна и примечательна³⁹. Открывается она 5 августа 1789 года, когда актер нескольких парижских театров, весьма популярный у аудитории бульвара Тампль, прибывает по неизвестным причинам в Руан, где вспыхивает народный мятеж. Политическая демонстрация мгновенно

38 Полное название офорта: «Предупреждение нарушителям порядка. От покойного Бордь, умерщвленного в Руане 21 августа 1789 г. Вы увидите, что я буду повешен, чтобы уладить это дело. Ночь приключений, Акт 3, Сцена 9, роль Фронтена».

39 Подробную историю приключений Бордь в Руане см.: [15].

перерастает в обыкновенный грабеж и погром, предводителем которого как раз и становится Бордьё. Напарником его в этом нехитром деле оказывается местный адвокат с театральной фамилией Журден⁴⁰. Очень скоро правительственные войска захватывают часть грабителей-бунтовщиков и препровождают в местную тюрьму. Однако той же ночью, избежавший ареста Журден, заручившись поддержкой местного батальона повстанцев-патриотов, берет приступом место заключения своего нового приятеля и освобождает его. Бордьё бежит из города. На утро, оправившись от вчерашних потрясений, жители Руана осознают, чем грозит им такое самоуправство. Они сами берут под арест Журдена вместе с его помощниками-повстанцами и сдают властям. В погоню за Бордьё, меж тем, высылают отряд солдат. Его обнаруживают день спустя в таверне в Маньи, где лицедей преспокойно и с большим аппетитом поглощал свой обед. Повторный арест оборачивается для обоих революционеров показательным судебным разбирательством, окончившимся публичной казнью через повешенье на главной площади Руана.

Кончина Бордьё, однако, только укрепила его славу актера и гражданина. Вскоре после взятия Бастилии на месте его казни в Руане появится памятная табличка, в которой будет отмечено, что он погиб как герой, пав в бою за дело свободы. В среде парижских писателей и актеров фигура бульварного комедианта также начнет пользоваться большой популярностью: около 1789 года из печати выйдет несколько произведений, так или иначе комментирующих «звезду и смерть» Франсуа Бордьё. Помимо совершенно фантазийных биографий актера, приписывающих ему как небывалые заслуги, так и сущие зверства, столичные типографии опубликуют ряд работ, авторы которых всерьез полемизировали о масштабе исполнительского дарования погибшего⁴¹. Упомянутый ранее пацифист Беффруа де Реньи также не оставит эту тему без внимания. Из-под его пера выйдет одноактная комедия «Бордьё в аду» (1789)⁴², в которой драматург осудит лицедея на вечные муки за учиненные беспорядки и полное отсутствие таланта. Властитель преисподней Плутон, к которому, согласно тексту Реньи, Бордьё попадает после смерти, приговаривает комедианта вновь и вновь быть повешенным. Одной из главных

40 Напомним, что так звали главного героя комедии Мольера «Мещанин во дворянстве».

41 Подробнее об этом см.: [11, pp. 209–210]

42 Была ли пьеса поставлена, неизвестно. См.: https://cesar.huma-num.fr/cesar2/titles/titles.php?ftc=edit&script_UOID=148176 (дата обращения: 15.04.2025).

идей пьесы был тезис о беспринципности комедиантов, готовых на все, даже на людские жертвы, лишь бы стяжать аплодисменты.

Парадоксально, что ни одно произведение, вышедшее после смерти Франсуа Бордьё, за исключением упомянутого офорта, не награждает его именем или костюмом Арлекина. Нет свидетельств и тому, чтобы актер хоть раз исполнил эту партию в театре за все годы, предшествовавшие его триумфальному выступлению на эшафоте в Руане. Текст к эстампу также не вносит ясности. В нем упомянута цитата из пьесы «Ночь приключений, или Два живых мертвеца» друга Бордьё, бульварного драматурга Антуана-Жана Бурлена, известного как Дюманьян. Однако и в этой комедии актер исполнял отнюдь не роль Арлекина, но партию Фронтена — ловкого и элегантного слуги французских комедий. Строчка, вложенная автором офорта в уста героя, — «Вы увидите, что я буду повешен, чтобы уладить это дело», — еще больше запутывает интерпретатора, поскольку эти слова относятся к тому моменту комедии, когда Фронтен, заключенный в тюрьму вместе со своим хозяином, плачется, что будет повешен за преступление, которого не совершал.

Таким образом, ясный антиреволюционный посыл офорта, обозначенный в первой его фразе («Предупреждение нарушителям порядка»), теряет свою однозначность и, подобно протагонисту эстампа, начинает приобретать совершенно «арлекинские», амбивалентные черты. Для кого и/или против кого была создана эта работа, осуждает она поступок фарсера-Бордьё или возвеличивает его как народного героя — историки по сей день ломают голову, поскольку однозначных ответов на эти вопросы не дает ни театральная практика эпохи, ни ее изобразительная культура.

Эксперименты бульварных театров 1792–1794 годов, направленные на то, чтобы сделать Арлекина плакатным революционным героем, в последнюю фазу революции (с началом Термидорианской реакции) постепенно сходят на нет. До введения цензуры в эпоху Директории⁴³ герой еще успел освоить несколько «злободневных» профессий, таких как портной⁴⁴, изготовитель париков⁴⁵ или гипсовых бюстов⁴⁶, но вскоре вернулся в лоно безобидных сказочных феерий-арлекинад.

43 Напомним, власть Директории длилась четыре года (1795–1799).

44 Л.-Т. Ламбер. «Арлекин-портной». Театр Водевиль. 1793.

45 Б.-Г. Роллан. «Арлекин-постижёр». Театр Сите-Варьете. 1795.

46 А. Гуффе и П. Вильер. «Бюсты, или Арлекин-скульптор». Театр Варьете. 1795.



10. Неизвестный художник. Журналы
1814. Бумага верже, офорт,
акварель. 33 × 44,3
Государственный музей истории
русской литературы имени
В. И. Даля, Москва

Да и в перечисленных выше областях деятельности он все чаще приобретал черты приспособленца, озабоченного в первую очередь выгодой. Так, в «Арлекине-постижёре», одной из самых первых комедий с участием маски, поставленной после казни Робеспьера, модистка-Коломбина и ее супруг празднуют окончание террора и надеются на возрождение своих специальностей. Арлекин радостно восклицает, что ушло время, когда парижанин подчеркивал свое достоинство человека и гражданина небрежением к внешнему виду. Коломбина вторит ему, что все последние годы у нее совершенно не было работы, поскольку ни одна кокетка не имела возможности украсить себя ленточками. Теперь же все запреты сняты, так что красота снова может наполнить мир, а золото — их карманы.

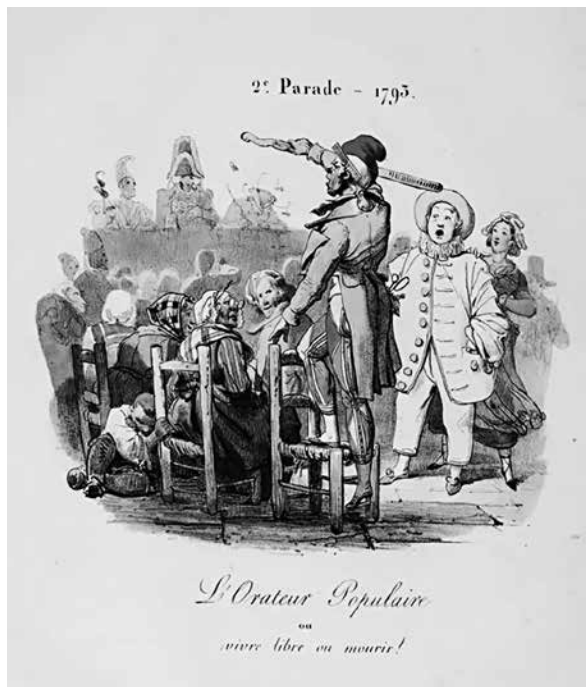
Последние попытки насытить образ паяца чуждым ему содержанием были предприняты в творчестве нескольких французских авторов много позднее описываемых событий, в 1800–1803 годы. И были они качественно иного, по сравнению с ранними революционными годами, свойства. Комедия «Арлекин в полном одиночестве» Эммануэля Мерсье Дюпати (1800) стала первой в череде пьес, которые развивают подлинно романтические грани маски. Дюпати также делает своего героя влюбленным поэтом, однако, в отличие от раннего спектакля «Арлекин-лакомка», литературный талант паяца прискорбно не востребован. Герой совершенно нищ и всем должен. Рассчитывая выиграть круглую сумму, необходимую ему, чтобы сделать предложение Коломбине, литератор спорит со своим другом Жилем, что он сможет провести несколько дней в полном одиночестве, не покидая пределов своей комнаты. Состоятельный Жиль, конечно, оказывается подлым соперником бедного героя. Покинув обиталище Арлекина, он заколачивает снаружи входную дверь и, окрыленный надеждой более его никогда не увидеть, спешит соблазнять Коломбину.

Дюпати фактически создает моноспектакль, построенный на игре актера, который на протяжении всего действия пьесы рассказывает зрителям о своей любви, тоскует, испытывает ярость, тешит себя надеждой и, наконец, впадает в отчаяние. Финал этой драмы, однако, был счастливым — девушка спасла своего возлюбленного из заточения и согласилась связать с ним свою судьбу. Но мрачная тема пьесы оказалась очень созвучна другим молодым драматургам времени Консульства.

В 1802 году Альфонс Мартанвиль пишет комедию-водевиль «Арлекин под залогом, или Жиль-ростовщик»⁴⁷ на схожий сюжет, а некто Ж.-А. Гарди⁴⁸ создает собственную вариацию пьесы также под названием «Арлекин в полном одиночестве». В сочинении Гарди приятели, шутки ради, запирают главного героя в день его свадьбы в саду частного дома. Скоро друзья забывают о том, где они оставили жениха. Несчастливого Арлекина, дошедшего до последней грани безумия и помышляющего о смерти, в финале вновь спасает вмешательство невесты.

47 В этой комедии Арлекин — художник, который решает заложить самого себя в счет погашения долгов, в надежде, что Кассандр разрешит их с Коломбиной брак и выкупит его.

48 Личность этого автора до сих пор не установлена. Известны только его инициалы и фамилия, которыми он подписывал свои пьесы.



11. Неизвестный художник
Метаморфозы Арлекина. Второй Парад
1793 года
Литография. 1826

Эти три пьесы можно считать «пробным камнем», маргинальным первым опытом романтической поэтизации комедии масок и ее персонажей. Последовательное развитие эта линия получит только спустя четверть века и возглавит ее другой персонаж — белый Пьеро.

Арлекин же в культуру XIX столетия вступает как герой всецело успешный, которого жизнь если и наказывает, то точно ничему не учит, поскольку он снова и снова бросается в дерзкие авантюры, пытаясь взять от мира все, что сможет унести. Свой идеализм паяц без сожалений оставляет в начале 1790-х годов, ведь в обстоятельствах постоянных социально-политических перемен он оказывается спутником ненадежным и слишком опасным для жизни. В визуальной традиции

начала века цветное трико комедианта станет символом прихотливого калейдоскопа его суждений, а темная личина — недвусмысленным знаком притворства. Весьма показательно, что карикатуры 1814–1815 годов, посвященные парижской прессе, наградили образом Арлекина *Le Journal général de France*⁴⁹ — ежедневное издание, освещавшее вопросы политики, в котором каждый читатель мог найти подходящую ему точку зрения на текущие события, так как его авторы отстаивали порой совершенно противоположные взгляды. (Ил. 10.)

Заключительным аккордом «царствования» Арлекина во французском культурном поле следует признать сюиту «Метаморфозы Арлекина»⁵⁰. Этот цикл, посвященный типичному приспособленцу революционной поры, состоит из двенадцати раскрашенных от руки литографий, которые были изданы одним альбомом в Брюсселе в 1826 году. Очевидно, место их публикации и пожелание автора остаться неизвестным⁵¹ вызваны политическими мотивами, поскольку сюита, в числе прочих, критикует и режим действующего французского монарха Карла X. Приключение Арлекина и двух его спутников — Коломбины и Пьеро — по волнам государственных переворотов рубежа столетий, представлено художником как череда парадов-перевоплощений, которые актеры разыгрывают вплоть до 1826 года⁵². Каждый лист отмечает очередное социально-политическое потрясение в истории Франции.

Герои цикла в прямом смысле лицедеи — актеры одного из многих бульварных театров последней трети XVIII столетия. Первый акт этой графической комедии посвящен 1791 году и представляет жителей Талии в крайнем смятении. Чем опечалены артисты, определить трудно, поскольку в обозначенный автором год театрам была дарована свобода и каждый получил право открыть свою антрепризу.

49 Сатирический портрет «Всеобщей газеты Франции» в образе Арлекина не раз появлялся в карикатурах «Газеты искусств» (*Journal des Arts*) и «Желтого карлика» (*Le Nain Jaune*). См., например, два офорта из собрания Государственного музея истории российской литературы им. В. И. Даля: «Журналы» (ил. 10) и «Театры» (Монограммист Е***, январь 1815) — [4, с. 187–188].

50 Полное название: «Метаморфозы Арлекина. Парады. Представлено во Французском Театре». Литография. 1826.

51 Среди возможных авторов этой сюиты — граверы Анри-Жерар Фонталар и Август-Ксавье Лепренс. Авторство Лепренса нам кажется более вероятным, поскольку стилистика литографий «Метаморфоз» близка сатирическому циклу гравюр мастера «Неудобства путешествия в дилижансе» того же года.

52 Каждый лист содержит порядковый номер парада и дату, в которую он был «исполнен».

Возможно, художник подразумевал под этой актерской компанией ту часть итальянских лицедеев, что после расформирования Комеди Итальян осталась в Париже и перешла работать в бульварные театры. На это косвенно указывает и название сюиты, которое отсылает к многочисленным «Метаморфозам» на сцене Бургундского отеля⁵³. В таком случае, герои оплакивают конец старого мира, страшатся перемен и грядущего роста конкуренции. Не унывают в этой труппе только Арлекин, очевидно, уже разработавший план действий, и Пьеро, что спешит к паре первого плана с полным мешком масок. Именно эти личины, способные скрыть театральный облик героев и придать им сходство с самыми обычными людьми, представляют собой ключ к успеху, основу стратегии их выживания.

На протяжении сюиты зритель сталкивается с бесконечными, каждый раз новыми, «поддельными лицами», которые делают Арлекина своим в любую эпоху. В следующем параде (1793) герой предстает в облике пламенного оратора-санкюлота: он призывает посетителей балагана к восстанию. «Живите свободно или умрите!» — кричит им, взобравшись на стул, паяц в поношенном сюртуке и красном колпаке. (Ил. 11.) Новая деятельность приносит несомненные плоды. В третьем акте комедии протагонист, облаченный в роскошный костюм и украшенную перьями шляпу, показан как один из членов Директории. Наполеоновский переворот 18 брюмера вновь возвращает его с небес на землю. Арлекину приходится расстаться с пышным нарядом и — в надежде выслужиться при первом Консуле — натянуть на себя мундир. Впрочем, проливать кровь на поле боя он, по-видимому, не собирался, поскольку последующие эпизоды показывают его в роли имперского камердинера, а затем «Маркиза Бергамского». Известно, что после успехов итальянских походов и провозглашения себя императором Наполеон щедро раздавал титулы своим приближенным.

Так, всякий раз меняя обличья, то поскальзываясь, то вновь поднимаясь, Арлекин и его сотоварищи переживут еще не одну смену власти. В финале этого фарса труппа единомышленников, стремясь

⁵³ Традиция именовать импровизированные комедии «Метаморфозами» того или иного персонажа сформировалась в парижском театре итальянской комедии еще в XVII веке. «Метаморфозам Арлекина» за всю историю существования Комеди Итальян было посвящено более пяти разных сценариев, первый из которых был написан в 1669 году Марком-Антонио Романьези, а последний, 1763 года, представлял собой совместное творение Карло Бертинацци и Карло Гольдони.

угодить крайнему реакционеру Карлу X, мечтавшему вернуть былую полноту королевской власти, опираясь на церковь, окажется в роли монахов-конгрегатов, посланных вернуть народных революционеров в лоно «правильной веры».

Трагикомическая сюита неизвестного мастера подводит итоги преобразований образа Арлекина на рубеже XVIII–XIX веков. Герой этой сюиты — лицемер в буквальном смысле этого слова. Он — актер, играющий в жизни, так же, как и на сцене, лже-революционер и предатель всех мыслимых идеалов. Паяц этой серии вобрал в себя весь смысловой ряд, накопленный за годы политической нестабильности во Франции и сам стал воплощенной метафорой кровавой эпохи. Вместе с тем в «Метаморфозах» уже нет и следа от азартных и хлестких обвинений конкретных исторических деятелей или социальных страт. Она отмечена горьким скептицизмом и резюмирует эпоху великих потрясений, что раз за разом меняла мир, рушила судьбы, но не только не искоренила лицемерия и лжи, но создала благодатные условия для их процветания. В образе главного героя художник синтезирует портрет всякого карьериста и приспособленца, всякого способного лицедея, что растрчивает свой талант на подлое дело. Именно этого Арлекина отвергнут поэты, литераторы и художники 1820–1840-х годов, противопоставив ему светлый образ лирического героя Жана-Гаспара Дебюро, скромного Пьеро из театра Фюнамбюль.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Булычева А. Сады Армиды. Музыкальный театр французского барокко. М.: Аграф, 2004.
2. Итальянский театр Герарди. В 2 т. / Ред.-сост. А. В. Сахновская-Панкеева, отв. ред. П. В. Дмитриев. СПб.: ГУК «Санкт-Петербургская государственная Театральная библиотека», 2007.
3. Карская Т. Я. Французский ярмарочный театр. М.: Искусство, 1948.
4. От возвышенного до смешного... Du sublime au ridicule... Карикатура эпохи Наполеоновских войн в собрании Государственного музея истории российской литературы имени В. И. Даля. М.: Литературный музей, 2021.

5. Сахновская-Панкеева А. В. Ярмарочный театр первой половины XVIII века: Ален-Рене Лесаж, Алексис Пирон, Шарль-Франсуа Панар. Дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 1999.
6. *Commedia dell'Arte in Context*/Ed. by C. B. Balme, P. Vescovo, D. Vianello. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.
7. Cowart G. Carnival, *commedia dell'arte* and the Paris Opéra in the Late Years of the Sun King // Abstracts of Presentations at the Fifth Annual Conference of the Society for Seventeenth-Century Music, 10–13 April, 1997. URL: <https://sscm-sscm.org/conferences/1997Abs.pdf>.
8. Crow T. E. *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*. New Haven, London: Yale University Press, 1985.
9. Fabiano A. La Comédie-Italienne de Paris et Carlo Goldoni. De la *commedia dell'arte* à l'opéra-comique, une dramaturgie de l'hybridation au XVIIIe siècle. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2018.
10. Ferrone S. *Arlecchino: vita e avventure di Tristano Martinelli attore*. Bari: Laterza, 2006.
11. Friedland P. *Political Actors: Representative Bodies and Theatricality in the Age of the French Revolution*. New-York: Ithaca, 2002.
12. Gambelli D. *Arlecchino a Parigi. Dall'Inferno alla corte di Re Sole*. Roma: Bulzoni, 1993.
13. Gessac C. *La Duchesse du Maine (1676–1753). Entre rêve politique et réalité poétique*. Paris: Classiques Garnier, coll. L'Europe des Lumières, 2016.
14. Henke R. *Performance and Literature in the Commedia dell'Arte*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
15. Hérissay J. Un comédien révolutionnaire: Bordier // *La revue hebdomadaire*. 1912. 21 sept. Pp. 366–394.
16. Innocenti B. "Tout ouvrage de morale est, de fait, un ouvrage révolutionnaire...". *Riflessi di "realtà" nelle arlequinades del teatro della Rivoluzione* // *Studi Francesi*. 2013. No. 169. Pp. 111–122.
17. La Gorce, J. de. L'académie royale de musique et la Comédie-Italienne sous le règne de Louis XIV deux entreprises de spectacle en rivalité? // *L'Opéra de Paris, La Comédie-Française et L'Opéra-Comique, Approches comparées (1669–2010)* / Sous la dir. de S. Chaouche, D. Herlin et S. Serre. Paris: Études et rencontres, 2012. Pp. 17–24.
18. Moureau F. *Le Goût italien dans la France rocaille. Théâtre, musique, peinture (1680–1750)*. Paris: PUPS, 2011.
19. Moureau F. *De Gherardi à Watteau. Présence d'Arlequin sous Louis XIV*. Paris: Klincksieck, 1992.

20. Nadeau M. *Présence d'Arlequin sous Robespierre* // *Les Arts de la scene et la Révolution française* / Sous la dir. de P. Bourdin, G. Loubinoux. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2004. Pp. 313–326.
21. Poirson M. *Le théâtre sous la Révolution. Politique du répertoire (1789–1799)*. Paris: Édition Desconquères, 2010.
22. Trévien C. *Satire, Prints and Theatricality in the French Revolution*. Oxford: Oxford University Press, 2016.