

Наталья Щербакова

## «Посольство Химеры» из собрания Эдмона Ротшильда (Лувр). К вопросу об атрибуции

Статья посвящена циклу эскизов сценических костюмов, объединенных темой «Посольства Химеры» под предводительством Арлекина, из коллекции рисунков к театральным постановкам и театрализованным действиям во Франции XVI–XVIII веков барона Эдмона Ротшильда. До недавнего времени эта серия, исполненная неизвестным мастером, считалась одним из немногих визуальных свидетельств использования персонажей комедии дель арте во французском придворном балете XVII века. В 2021 году она получила новую атрибуцию, которая изъясла рисунки из прежнего контекста музыкального театра и связала их со сферой франко-итальянской драматической сцены. Автор ставит своей целью вновь открыть дискуссию об авторстве и назначении этих эскизов через выявление художественно-стилистических качеств цикла и раскрытие специфики употребления образов-масок на французской сцене XVII столетия.

Ключевые слова:

«Мастер Химеры», эскизы театральные костюмов,  
маски комедии дель арте,  
французский балет XVII века,  
Жан Берен Старший, Анн Модюи де Фатувиль.

Богатейшая коллекция театральных эскизов барона Эдмона Ротшильда, завещанная им парижскому Лувру, хорошо известна искусствоведам и исследователям французской музыкальной сцены. Четырнадцать томов этого собрания содержат самый разнообразный изобразительный материал, который охватывает многовековую историю сценографии во Франции от эпохи правления Франциска I до последних лет царствования Людовика XIV. Работы Франческо Приматиччо и Жака Белланжа для маскарадов, каруселей и прочих театрализованных развлечений монарших особ соседствуют здесь с рисунками Анри де Жиссе и Даниэля Рабеля к придворным спектаклям, проектами Жана Берена старшего к постановкам парижской Академии музыки и произведениями безымянных тружеников королевских театраль-но-декорационных мастерских.

Однако, несмотря на знакомство специалистов с отдельными вещами, сама коллекция — как культурно-исторический феномен — стала предметом комплексного изучения лишь несколько лет назад. В ходе исследования, предпринятого сотрудниками Лувра, а также группой искусствоведов и историков театра других институций, которое завершилось в 2021 году масштабной выставкой<sup>1</sup>, впервые представившей коллекцию барона широкой публике, было восстановлено несколько важных этапов сложения этой галереи сценических образов. Анализ различных архивных данных и сопоставление 1644 листов собрания

1 Выставка «На сцену! Рисунки костюмов из коллекции Эдмона Ротшильда» (*En scène! Dessins de costumes de la collection Edmond de Rothschild*) прошла в залах Лувра в октябре 2021 — январе 2022 года. Коллектив ученых и хранителей, задействованных в изучении собрания барона, был очень масштабен. Среди лиц, причастных к исследованию, следует особенно выделить авторов статей о коллекции Ротшильда в различных печатных изданиях, в том числе в каталоге выставки, посвященной этому собранию, — Микаэля Буффара, Жерома де Лагорса и Викторину Фернандес Мазазер. Полный список участников этого проекта см. в благодарственном слове, предворяющем каталог выставки: [15].

с аналогичными коллекциями эскизов к театральным представлениям<sup>2</sup>, привели к установлению личности первого владельца этих работ (парижского антиквара Клода Пиоша дю Рондре), открытию вероятных источников пополнения и путей «миграции» его наследия вплоть до момента покупки Эдмоном Ротшильдом в 1889 году [см. подробнее: 5; 15, pp. 9–18]. Естественным следствием этого многолетнего научного труда стало уточнение и изменение атрибуций ко многим произведениям коллекции. В число вещей, чье авторство, время создания и тематическая принадлежность были переосмыслены в процессе проведенного исследования, вошла и интересующая нас серия.

\*\*\*

Цикл эскизов костюмов к сцене посольства химер, без преувеличения, может быть назван уникальным памятником истории взаимодействия французской визуальной и сценической культуры с искусством актеров комедии импровизаций («комедии дель арте»). Его особое положение в ряду многочисленных опытов интерпретации поэтики итальянского театра средствами изобразительного искусства обусловлено совокупностью факторов. Среди них, в частности, — необычайно высокое художественное качество этих гротескных рисунков, исполненных неизвестным мастером XVII столетия в смешанной технике с использованием чернил, растушевки серым тоном и акварели, выделяющее их из общей массы однотипных, как правило, безыскусных, тиражных работ современников. Однако самым исключительным свойством серии, обуславливающим трудность ее атрибуции, является беспрецедентная для европейской изобразительной традиции образная трактовка героев

2 В первую очередь — собрания шведского посла Карла Густава Тессина (Национальный музей, Стокгольм) и Жильбера Пеньона Дижонваля, торговца сукном из Седана. Обе коллекции, как установили исследователи, восходят к деятельности французского антиквара Клода Пиоша дю Рондре — крупнейшего коллекционера театральных эскизов второй половины XVII — начала XVIII века. После смерти дю Рондре Дижонваль приобрел большую часть его наследия и впоследствии сильно расширил его. Одна часть обширного собрания Дижонваля сейчас находится в Музее Конде в Шантийи, другая — в Лувре. Луврская часть этого собрания представлена сборниками, приобретенными Генрихом Орлеанским (60 рисунков костюмов) и бароном Ротшильдом в Англии в лондонской галерее Поля и Доминика Колнаги в 1854 и 1889 годах соответственно. О Жильбере Дижонвале и истории его собрания в Музее Конде см.: *Choné P., La Gorce J. de. Fastes de cour au XVIIe siècle. Costumes de Bellange et Berain. Chantilly: Éditions Monelle Hayot, 2015.*

комедии масок. В то время как строгая кодификация примет облика каждого персонажа представляла собой один из основополагающих принципов этого театра и непреложное правило для всякого художника, избравшего ее фиксированные типы (*tippi fissi*) в качестве объекта изображения, цикл из собрания Ротшильда демонстрирует совершенно иное отношение к теме.

Сюжетный мотив, объединяющий девятнадцать участников эпизода<sup>3</sup>, а также состав его исполнителей раскрывают авторские пометы, сделанные коричневыми чернилами рядом с изображениями костюмов. Согласно этим экспликациям, главные роли в сцене были отведены трем маскам комедии дель арте: Арлекину, который назван здесь принцем Химеры (*arlequin prince del chimerre*) и двум послам его государства — Меццетену и Паскарьюлю (*M. Mezzetin, M. Pasquarielle ambassadeurs*). (Ил. 1.)

Правитель загадочной страны облачен в корону и роскошные доспехи, украшенные демоническими маскаронами. Его лицо скрывает мертвенно-бледная полумаска. Подле Арлекина изображен маленький паж с головой и крыльями летучей мыши, поддерживающий шлейф его мантии. Одевание послов организовано еще прихотливее. Лицо Паскарьюля, также одетого в подобие парадного доспеха, спрятано под сложной большой маской с огромным носом, похожим на клюв тропического попугая. Его ноги и руки армированы золотыми накладками затайливой формы, сзади свисает длинный тонкий хвост, а из нагрудника торчит огромная морда какого-то фантастического зверя. В облике Меццетена явлено что-то от восточного вельможи. Костюм героя составляет высокая шапка с бубенчиками, широкие штаны заправлены в высокие сапоги и перехвачены в районе колена чем-то наподобие браслетов с декоративными крылышками, а пышные рукава рубашки от локтя вырываются из плена узкого камзола с массивными плечами и широкой баской. Помимо них в серии указаны еще два персонажа

3 Первоначальный замысел этой серии предполагал расположение групп из 3 персонажей на небольшом расстоянии друг от друга в пространстве одного листа, точные размеры которого сейчас восстановить невозможно. В настоящий момент большинство действующих лиц этой сцены существует «самостоятельно» — каждый на отдельном фрагменте листа, размеры которых варьируются в пределах от 25,5–27,5 см в высоту и 13–23 см в ширину. Исключение составляют два парных эскиза — Арлекин, изображенный вместе со своим пажом, а также Меццетен и Паскарьюль. Изначально, все четверо героев были изображены на одном листе.



1. Костюм принца Химеры. Арлекин и его паж. Костюмы послов М. Меццетена и М. Паскарелья. Бумага, смешанная техника. 27 × 20 и 27,5 × 23. Лувр, отдел графики, Париж, inv. 33627 г., 33628 г.

итальянского театра, столь же непохожие сами на себя, — Полишинель в хищной маске с козлиными рогами (ил. 2) и Панталоне, балансирующий на гибких, покрытых рыбьей чешуей, ногах, скрытый огромной накладной старческой головой с ослиными ушами и увенчанный убором, похожим на шлем. Их функция в общем действии определена пометой *chimères* — «химеры».

Химерами (соответствующие подписи методично повторяются слева или справа от каждой фигуры) титулованы и остальные участники сцены, не имеющие отношения к миру комедии дель арте. Все они, очевидно, представляли собой многочисленную свиту экзотического государя. Состав этого посольства внешне был столь же причудлив и разнообразен, однако скупые по своему содержанию экспликации

фактически никак не комментируют его, ограничиваясь перечислением имен и фамилий исполнителей. Единственное уточняющее замечание, которое делает автор, касается двух музыкантов, также задействованных в эпизоде. Под эскизами костюмов для неких Бертёя и Алле стоит указание «первый» и «второй гобой» (*Berteuil, premier hautbois; Allé, deuxième hautbois*). (Ил. 3.) Исключение в этом ряду фамилий составляет пара, по-видимому, аллегорических персонажей, названных «Францией» (*la France*) и «Дель Арте» (*Del Are*). (Ил. 4–5.) Последний, возможно, был призван олицетворять собой комедию дель арте.

Таким образом, в отличие от абсолютного большинства известных нам произведений самого разного жанра, связь действующих лиц этой серии с миром театра масок обнаруживает себя исключительно на «уровне слова», но отнюдь не с точки зрения внешних, чувственно-впечатляющих аспектов образа его традиционных персонажей. Фактически полностью скрытые за причудливыми личинами посланцев загадочной страны Химеры, герои комедии импровизаций в этом цикле оказываются лишены даже самых необходимых, «родовых» признаков, согласно которым зритель всегда угадывал маску. Причины, по которым был нарушен один из главных законов этого театра — закон мгновенного «узнавания» персонажа, обязательный к исполнению на публичных подмостках, — очевидно, связаны с назначением этих эскизов и спецификой той аудитории, перед которой должна была быть разыграна сцена.

\*\*\*

В собрание Лувра цикл попал в составе тома<sup>4</sup> [5, р. 6], посвященного эскизам французских художников к балетам начала XVII века, как работа мастерской Даниэля Рабеля для спектакля 1626 года «Великий бал старой вдовы из Бильбао».

Роскошная придворная постановка на либретто Рене Бордые, стихи Клода д'Этуалья, Шарля Сореля и Тристана Л'Эрмита и музыку

4 Организация всего изобразительного материала в томе согласно тематико-хронологическому принципу, как выяснилось в ходе недавних изысканий, была предпринята в начале XIX века по заказу Шарля-Жильбера Мореля де Винде, внука Жильбера Пеньона Дижонваля и наследника его коллекции, в связи с подготовкой части собрания к продаже [5, р. 6].



2. *Костюм Химеры: М. Полишинель*  
Бумага, смешанная техника.  
27,6 × 12,8. Лувр, отдел графики,  
Париж, inv. 33623 г.



3. *Костюм Химеры: Бертэй, первый гобой.* Бумага, смешанная техника.  
23,8 × 12,5. Лувр, отдел графики,  
Париж, inv. 33615 г.



4. *Костюм Химеры: Франция*  
Бумага, смешанная техника.  
27 × 15,7. Лувр, отдел графики,  
Париж, inv. 33621 г.



5. *Костюм Химеры: Дель Арс*  
Бумага, смешанная техника.  
27,5 × 16. Лувр, отдел графики,  
Париж, inv. 33624 г.

Антуана Боэссе, примыкала к типу бурлескных «балетов в выходах» (*ballet à entrées*), в которых драматургическая, сюжетная цельность была редуцирована до широко трактуемого общетематического единства, разбитого на отдельные явления. «Великий бал» строился по принципу «парада наций». На смотрины к вздорной дряхлой вдове из Бильбао (ил. 6), вздумавшей снова выйти замуж, одно за другим прибывали экзотические посольства со всех сторон света: окруженный свитой евнухов, являлся «Великий Турок», шествие американских индейцев Куско, возглавляемое Атабалиппой, сменялось выездом африканского Кацика на украшенном тканями слоне, процессией «ледяных» (*gelés*)

народов севера и так далее. Но кичливая старуха отказывала всем царственным претендентам, делая выбор в пользу молодого француза Фанфана де Соттвилля.

Упоминаний о визите принца Химеры и его подданных на это торжество, равно как и свидетельств об участии в балете итальянских комедиантов, нет ни в сохранившемся либретто, ни в стихах, его сопровождающих, ни в воспоминаниях современников. Текучие и гибкие линии, из которых сплетаются прихотливые формы костюмов химерических визитеров, изысканный, приглушенный их колорит и мягкая пластика поз, также очень далеки от жесткой, суховатой

манеры эскизов Рабеля. Включение этого памятника в круг эскизов к «Великому балу», вне всякого сомнения, было чисто ассоциативным. По всей вероятности, оно было мотивировано общностью генеральной идеи серии эскизов и знаменитого придворного балета — идеи гротескного посольства — а также известным интересом одного из его авторов, Рене Бордье, к актерам комедии дель арте. В 1636 году он посвятил этим лицедеям два полноценных балета, типологически примыкающих к жанру «Великого бала» — «Королевский балет, представляющий итальянских комедиантов» и «Причуды итальянской комедии» [см.: 22, pp. 145–146, 302–303].

Подобная атрибуция с трудом выдерживала критику. Однако идея связать «Посольство Химеры» с историей французского музыкального театра первой трети XVII столетия на самом деле была вовсе не безосновательна по целому ряду причин. Раннебарочная, едва ли не маньеристическая стилистика этих рисунков близка придворной культуре начала века. Характерные черты цикла — гротескное искажение форм, причудливая компиляция разнородных фрагментов вещественного мира в деталях костюмов, зоо- и антропоморфные элементы, которые составляют основу телесного облика персонажей — отвечали вкусу монархов к бурлескным постановкам и нередко были задействованы художниками королевских мастерских.

Использование актеров комедии дель арте для нужд придворных спектаклей в эту эпоху также отнюдь не было редкостью. Впервые появившиеся на территории Франции в 1570-х годах, труппы лицедеев Апеннинского полуострова практически сразу оказались интегрированы не только в городскую театральную среду, но и в сферу изящных монарших развлечений. Регулярными показами спектаклей собственного «сочинения» при дворе или на семейных торжествах августейших особ их участие в вельможном досуге не ограничивалось. Известно, что уже в 1584–1585 годах первый великий Арлекин комедии, Тристано Мартинелли, импровизировал на одной сцене с Шико и Сибило, любимыми шутами Генриха III [см. об этом: 17, р. 171]. В дальнейшем степень вовлеченности итальянцев — профессиональных певцов, мимов и трюкачей — в придворную театральную практику только возрастала, захватывая самые разные жанры — от костюмированных балов до балетов и комических дивертисментов. Важно отметить, что в каждом из перечисленных типов представлений иностранные актеры были востребованы не только «в качестве» масок комедии им-



6. Даниэль Рабель. *Выход Старой вдовы из Бильбао со своими дамами*. 1626  
Бумага, смешанная техника. 28,5 × 44  
Лувр, отдел графики, Париж, inv. 32606 г.

провизаций. Физические возможности лицедеев и их специфическая пластика — острохарактерная, эксцентричная, едва ли не цирковая по сравнению с холодноватым изяществом французских танцовщиков — предоставляли широкую образную палитру для воплощения различных художественных образов [см. об этом подробнее: 1, с. 45–49, 120, 144–151; 21; 22; 26].

Между тем схожей манеры исполнения среди сохранившихся эскизов, равно как и сведений о театральном прецеденте — будь то самостоятельная постановка или отдельный балетный «выход», — который бы отвечал тематике эскизов и составу ее действующих лиц, в первой половине XVII века обнаружить не удалось, а потому «Посольство Химеры» сохраняло номинальную связь с «Великим балом вдовы из Бильбао» вплоть до недавнего времени.

\*\*\*

В ходе проведенного в последние годы исследования точка зрения на этот памятник радикально изменилась. Предположив, что стиль эскизов мог быть намеренно архаизирован, искусствовед Микаэль Буффар и историк музыкального театра Жером де Лагорс (ведущие специалисты, занятые в процессе изучения коллекции барона Эдмона Ротшильда) обратились к репертуару итальянского театра второй половины столетия.

С 1662 года отношения между комедиантами Апеннинского полуострова и французской сценой становятся особенно тесными. В означенный год лицедеи официально поступают на государственную службу — Людовик XIV награждает труппу под руководством Доменико Локателли привилегией именоваться «Актерами Короля». В связи с этим упрочиваются их позиции как актеров публичного городского театра, а выступления при дворе становятся обязательными и регулярными<sup>5</sup>. В 1680 году за лицедеями впервые закрепляется собственное городское театральное здание, Бургундский отель, и «имя» — «Комеди-Итальян». Репертуар труппы с этого момента неуклонно трансформируется, меняясь в угоду парижским вкусам: поэтика театра развивается в сторону повышения важности буффонных масок, в первую очередь Арлекина, и сценических «эффектов» — пластических трюков-«лацци», пантомимы, замысловатых игровых костюмов, декораций и бутафории. Комедианты постепенно переходят к игре на двух языках (итальянском и французском), и у труппы появляются местные авторы.

Именно среди произведений французских драматургов легко был найден искомый мотив. Последний акт пьесы 1687 года «Банкрот»<sup>6</sup> Ана Модюи де Фатувила содержал так называемую «Сцену послон», в которой тема пришествия представителей химерического государства звучала в полный голос. Сочинение Фатувила<sup>7</sup> (чиновника из Руана и литератора-любителя, работавшего для «Комеди-Итальян» в 1681–1692 годах) было посвящено афере финансиста Персие — типичного жулика,

5 В зимний период труппа играла в Лувре и Версале (с 1682 года), летом — в Фонтенбло, Шамборе или Сен-Жермен-ан-Ле.

6 Премьера «Банкрота» состоялась на сцене «Комеди-Итальян» 19 апреля 1687 года.

7 О Фатувиле см. вступительную статью А.В. Сахновской-Панкеевой к изданию перевода пьес сборника Эваристо Герарди: [2, т. 1, с. 59–64].

разыгравшего свое банкротство ради умножения капитала. Имела пьеса и вторую, обязательную для итальянского театра, сюжетную линию, связанную с перипетиями взаимоотношений нескольких пар молодых героев, которым мешают соединиться родительские взгляды на брак. «Сцена послон» служила способом разрешения именно этого, любовно-го, конфликта сатирической драмы. Суть ее сводилась к следующему.

Слуги, во главе с Арлекином и Коломбиной, решают устроить брак своих юных господ — Аурелио (сына Доктора Балуара, кредитора Персие) и Изабеллы (дочери алчного финансиста) — сыграв на честолюбии мнимого банкрота. Зная, что аферист не откажется от возможности породниться с особой королевских кровей, герои «выдумывают» чудесную страну Химеру и назначают Аурелио ее принцем. Переодевшись в фантастические костюмы, слуги разыгрывают торжественную сцену сватовства. Первыми, «верхом на диковинных животных» (как гласит ремарка<sup>8</sup>) к дому Персие торжественно прибывали послы государства — Паскарель и Меццетен. Изъявляясь исключительно невербально (танцами, жестами и гримасами), сваты, при посредничестве переводчика-Коломбины, доносили до старика просьбу своего господина и получали его согласие на брак. Следом, «стоя на колеснице», появлялся принц Химеры, которого сопровождали музыканты, игравшие на «смешных инструментах». К окончанию сцены являлся главный зачинщик этого маскарада — Арлекин, исполнивший роль самого императора химерической страны. Он был единственным «говорящим» выходцем этого королевства. Паяц благословлял союз Изабеллы со своим «сыном Никодемом» и давал комические напутствия молодым. Завершалась комедия пародийным музыкальным дивертисментом с использованием музыки Жана-Батиста Люлли<sup>9</sup>.

Благодаря исследованиям последних лет цикл (помимо театрального) также обрел изобразительный контекст. Его, как считает Буффар, следует выстраивать непосредственно вокруг личности автора интересующих нас эскизов<sup>10</sup>. Исследователь дает художнику имя «Мастер

8 Описание сцены дано согласно переводу А.В. Сахновской-Панкеевой [2, т. 1, с. 335–341].

9 Меццетен исполнял скабрезную свадебную песенку на мелодию сцены появления пастухов из оперы Люлли «Роланд» 1685 года.

10 Поскольку до настоящего момента о цикле «Посольство Химеры» не было опубликовано ни одного специального исследования, вся приведенная ниже информация дана согласно небольшому тексту Буффара, комментирующему лист с изображением Арлекина, Капитана и Скарамуша в гротескных доспехах (ил. 7). См.: [15, р. 152].

Химеры» и выдвигает предположение о том, что помимо серии рисунков к «Сцене послов» с его деятельностью также связана группа произведений 1660–1680-х годов, прежде считавшихся анонимными. К ним, по мнению историка, относятся два гравированных каминных веера, исполненных по мотивам придворной постановки Мольера «Смешная Брадаманта» 1664 года, и еще один эскиз из коллекции Ротшильда.

Последний представляет собой отдельный лист с изображением костюмов трех персонажей «Комеди-Итальян», разработанных для неизвестной к настоящему моменту постановки. Арлекин в образе экзотического царя, с вычурной короной на голове и в длинном плаще, исполненном в привычных цветах его костюма, показан в окружении двух членов своей свиты — Капитана (слева) и Скарамуша (справа). (Ил. 7.) В приспешниках комического монарха классические маски комедии импровизаций легко опознаются даже в отсутствие уточняющих подписей. «Личность» героев этого театра ярко проявляет себя через характерные приметы их внешнего облика — черный костюм Капитана с белыми бранденбурами, традиционный камзол и эспаньолку Скарамуша.

Невзирая на качественно иную работу с образами Бургундского отеля, связь этого листа с циклом «Посольства», согласно версии Буффара, проявлена в единстве техники исполнения рисунков<sup>11</sup> и общности отдельных пластических инвариантов. Историк указывает на сходство поз персонажей, изображенных в неустойчивом балансе и с согнутыми в локтях, указывающими в противоположных направлениях руками, на частотность употребления автором мотива лап грифона<sup>12</sup>, обилие заостренных, шпорообразных элементов в доспехах действующих лиц, подобие форм головных уборов-шлемов и короны Арлекина. В качестве характерной особенности «почерка» Мастера Химеры им отмечена слабая проработка пальцев рук героев, в первую очередь — мизинца, безымянного и большого.

Специфической чертой отдельного листа из коллекции Ротшильда является водяной знак (изображение щита с тремя буквами «О» или кольцами, украшенный переплетенными лентой ветвями лавра),

11 Как и костюмы к «Сцене послов», эта работа выполнена пером и чернилами, с использованием растушевки серым тоном и акварели трех основных цветов с добавлением зеленого.

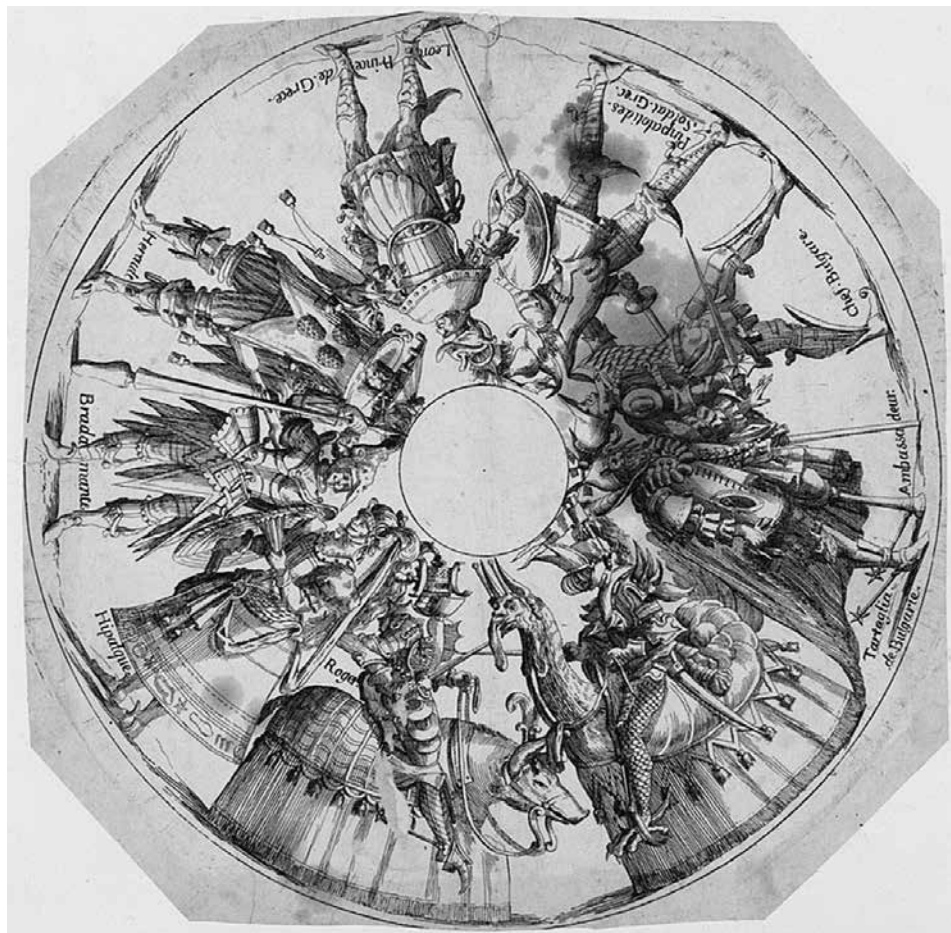
12 В цикле «Посольства» этот мотив употреблен для химеры, подписанной фамилией «Луи» (inv. 33618 r.).



7. Костюмы гротескных доспехов для Арлекина и двух его приспешников  
Вторая половина XVII в.  
Бумага, смешанная техника. 20 × 32,1  
Лувр, отдел графики, Париж, inv. 1551 DR r.

который свидетельствует о том, что эскиз мог быть исполнен только после 1647 года. Обнаруженная на бумаге филигрань помещает данный памятник в контекст второй половины XVII столетия и служит доказательством того, что Мастер Химеры мог иметь отношение к спектаклям итальянских лицедеев только после их официального «трудоустройства» на службе у французского короля.

Те же стилистические особенности, по мнению Микаэля Буффара, объединяют рисунки для итальянского театра с гравированными изображениями героев трагикомедии «Смешная Брадаманта» на бумажных веерах из собрания Национальной библиотеки Франции. (Ил. 8.) Эти два декоративных произведения оказываются более остальных насыщены разнообразными хищными, заостренными элементами, явленными в костюмах героев, а в облачении одного из них (Тартальи) вновь появляется мотив когтистых лап грифона.



8. Неизвестный художник  
Смешная Брадаманта, представленная  
королю. Вторая треть XVII в. Офорт  
Национальная библиотека Франции,  
«Коллекция эстампов, относящихся  
к истории Франции» Мишеля Эненна,  
Hennin, 2721

Предположение о том, что офорты, которыми декорирована пара ручных каминных вееров традиционной круглой формы<sup>13</sup>, принадлежат профессиональному художнику театрально-декорационных мастерских и имеют прямое отношение к придворной постановке трагикомедии Мольера 1664 года, впервые было высказано в 2015 году специалистом по творчеству великого комедиографа, театроведом Филиппом Корнуайем. Исследуя записки Лагранжа (так называемый *Registre De la Grange*)<sup>14</sup>, Корнуайе нашел в них упоминание об огромной сумме в 100 луидоров, потраченных на создание необычайных (*extraordinaires*) нарядов к этому спектаклю. Однако сами рисунки, равно как и текст мольеровской драмы, знавшей лишь одно придворное представление, к несчастью, были утрачены. Сопоставив все имеющиеся данные, историк пришел к выводу, что портреты закованных в броню персонажей, плотно покрывающие «тела» вееров, в точности соответствуют характеру изобразительного решения пьесы, а значит, они могли быть выполнены исключительно автором костюмов к ней [13, pp. 279–282].

Художник идет здесь проторенной опытом работы с эскизами дорогой. Он не ставит перед собой задачи воссоздать одну из сцен драмы, но фактически перечисляет ее действующих лиц, вписывая их в округлую форму веера. Под каждым изображением он указывает имя героя. Среди этих персонажей, охваченных легким танцевальным движением или слегка обращенных к стоящему рядом партнеру, заметное исключение составляет пара Роже и Тарталья. В трагикомедии Мольера они состояли в отношениях «хозяин — слуга», однако на веере показаны в момент поединка. Оба героя восседают на диковинных животных: Роже верхом на огромной «ездовой» свинье, представленной в полном конном облачении и с плюмажем, а Тарталья — на колоссальной монструозной улитке, чья морда уподоблена индюшачьей. С большим азартом автор насыщает костюмы действующих лиц разнообразными деталями. Каждая из них утрирует комическую воинственность героев,

13 Такие веера использовались для того, чтобы отгонять каминный дым, идущий в комнаты.

14 *Registre De la Grange* представляет собой архив одного из ведущих актеров труппы Мольера — Шарля Варле, выступавшего под псевдонимом Лагранж, — содержащий подробные сведения о деятельности этого актерского объединения в течение десяти лет (1663–1673). Записки состоят из множества документов, раскрывающих различные обстоятельства жизни труппы: от актерских дневников до бухгалтерских отчетов. Впервые он был издан Эдуаром Тьери в 1876 году. См.: [https://archive.org/details/archive\\_sdelacom00lagruoft](https://archive.org/details/archive_sdelacom00lagruoft).



ведь всякий элемент наряда здесь либо грозит противнику, либо защищает от его возможного нападения. Даже платья дам серьезно армированы: их лиф покрывает нагрудник, юбки, словно отлитые из металла или сложенные из камня, кажутся неприступной крепостью.

Обозначенный круг памятников в общих чертах намечает «портрет» автора серии эскизов к сцене химерического посольства из коллекции Ротшильда как умелого стилизатора, питавшего склонность к гротесковой образности, и определяет время его активной творческой деятельности 1664–1687 годами. Предполагаемая связь Мастера Химеры с придворным спектаклем Мольера указывает на его причастность к королевским театральным декорационным мастерским, в то время как остальные работы свидетельствуют о близости художника городской сцене «Комеди-Итальян» в последние декады XVII века. Подобные хронологические рамки подтверждает также присутствие имени профессионального танцовщика Пьера Шалона в числе подписей к циклу эскизов «посольства Химеры». (Ил. 9.) По мнению Буффара и Лагорса, помету *Chaalons* следует отнести именно на его счет. Исследователями было установлено, что Пьер Шалон начал свою карьеру еще ребенком, впервые появившись в эпизодической роли в трагедии «Агис» 1676 года. Следующий его выход на сцену был связан с придворной постановкой балета «Триумф Любви» 1681 года, в которой юный танцовщик был задействован уже в нескольких эпизодах и выступал вместе с отпрысками Людовика XIV графом Вермандуа и мадемуазель де Нант<sup>15</sup>. Партии химер, насколько можно судить по эскизам, были рассчитаны на физически оформившихся, взрослых актеров, обладающих большим исполнительским опытом. Замысловатый костюм, помеченный фамилией Шалона, предполагал полное сокрытие головы артиста, вместо которой зрители должны были видеть небольшую полупрозрачную сферу.

\*\*\*

Исследование, предпринятое историками разных специальностей применительно к циклу эскизов «посольства Химеры» в ходе работы с собранием барона Ротшильда, без сомнения, внесло очень существенный

15 В «Триумфе любви» Пьер Шалон исполнил партии Амура и аллегорическое воплощение одной из детских забав. Подробное либретто, с указанием последовательности выходов и состава их участников, см.: [https://operabaroque.fr/LULLY\\_TRIOMPHE.htm](https://operabaroque.fr/LULLY_TRIOMPHE.htm).

вклад в дело изучения этого памятника. Совершенно справедливое, на наш взгляд, предположение об использовании автором этих рисунков намеренно архаизирующей художественной манеры освободило их от уз «неудобного» сценического контекста эпохи маньеризма и раннего барокко, предоставив ученым возможность оперировать театральной практикой в масштабе всего XVII века. Принадлежность химерических эскизов позднему, франко-итальянскому, репертуару «Комеди-Итальян» в самом деле кажется наиболее закономерной. С момента появления в Париже постоянной итальянской труппы под покровительством короля и на протяжении более чем тридцати последующих лет ее игры на столичных подмостках комедия импровизаций прошла через серьезные изменения, которые радикально обновили ее облик. Несмотря на то что маска Арлекина со времен Тристано Мартинелли была одной из любимых во Франции и присутствие актера на эту роль в гастролирующей труппе являлось скорее правилом, чем исключением<sup>16</sup>, именно 1660–1690-е годы представляют собой ее «звездный час». Игра Доменико Бьянколелли<sup>17</sup>, а затем его преемника Эваристо Герарди вывела этот персонаж на позиции главного героя подавляющего большинства итальянских постановок и наделила его способностью к постоянным, порой совершенно немислимым перевоплощениям. По прихоти сюжета и на потеху публике типичный недотепа-слуга *commedia dell'arte* оборачивался античным Протеом, водным божеством Тритоном, фантазмагорическим Императором Луны или (в нашем случае) Химеры<sup>18</sup>.

16 Французская столица оставалась без постоянного Арлекина только в 1640–1650-е годы.

17 Джузеппе Доменико Бьянколелли поступил в парижскую труппу итальянских комедиантов под руководством Доменико Локателли в 1662 году. Именно благодаря его неукротимой энергии и лицедейской изобретательности маска второго слуги (недалекого «мальчика для битья» и помехи для всех участников драмы) совершенно «перерождается». Любимец столичной публики и французских драматургов, работавших для итальянского театра, лицедей сделал свой персонаж универсальным комическим инструментом: в зависимости от нужд сюжета Арлекин Бьянколелли мог выполнять функции основного «двигателя» сюжетной линии (главного интригана) или, наоборот, тормозить ее развитие. «Доминик», как прозвали лицедей французы, оставался неизменным участником всякой постановки вплоть до своей смерти в 1688 году. О Бьянколелли и изменениях в поэтике комедии импровизаций, которые повлекло поступление актера в труппу «Комеди-Итальян» и его сотрудничество с французскими драматургами, см. подробнее: [21, pp. 79, 103–122; 3, с. 282–285].

18 В этих персонажах герой Бьянколелли превращался в следующих пьесах: «Арлекин-Протей» А. М. де Фатувиля (1683), «Купание у ворот Сен-Бернар» Жермена Боффана (1696), «Арлекин — император Луны» А. М. де Фатувиля (1684).

Однако помимо главенствующей роли Арлекина на театральной сцене и в произведении Мастера Химеры, а также самого сюжетного мотива посольства, использованного Фатувилем в «Сцене послов», о связи эскизов с репертуаром «Комеди-Итальян» конца столетия еще более решительно говорит присутствие в ней имен Меццетена и Паскарелья. Одновременное присутствие исполнителей этих масок (Анджело Костантини и Джузеппе Торторити) в парижской труппе известно только применительно к 1680-м годам<sup>19</sup>.

Тем не менее в полной мере согласиться с последней атрибуцией, жестко привязавшей эскизы из собрания Ротшильда к постановке «Банкрота» на сцене городского итальянского театра, едва ли возможно в силу ряда неразрешенных вопросов, в равной мере касающихся сугубо театральных «материй» и уникального изобразительного языка этой серии.

Более пристальное сопоставление дошедшего до нас текста комедии Фатувиля<sup>20</sup> с произведением анонимного мастера и известной нам театральной практикой обнажает ряд существенных противоречий. Так, труднообъяснимые расхождения между комедией и графической сюитой обнаруживают себя уже на уровне сюжета. самого беглого обзора «Сцены послов» достаточно, чтобы обнаружить подмену главного действующего лица эпизода, к которой по непонятным причинам прибег автор цикла. Избавляя слугу-Арлекина от роли доброго гения молодой пары и титула императора вымышленной страны, Мастер Химеры переводит его на положение жениха и оставляет единственной особой королевских кровей. Центральный персонаж любовной драмы «Банкрота» — Аурелио — таким образом, оказывается вовсе исключен из игрового состава. Ни имя этого лирического героя, ни фамилия актера



9. Костюм Химеры: Шалон  
Бумага, смешанная техника.  
22,6 × 12,3. Лувр, отдел графики,  
Париж, inv. 33625 г.



10. Костюм Химеры: М. [...]ератон  
Бумага, смешанная техника.  
33,6 × 14. Лувр, отдел графики,  
Париж, inv. 33614 г.

19 Анджело Костантини (Константини) — исполнитель партий Меццетена в «Комеди-Итальян» — поступил в труппу в 1682 году в качестве дублера Бьянкоелли.

На следующий год он впервые вышел на сцену в образе Меццетена в пьесе Фатувиля «Арлекин-Протей». После успеха этой комедии актер оставил за собой только эту роль. Паскарельем «Комеди-Итальян» был Джузеппе (Жозеф) Торторити. Он заступил на эту «должность» в 1685 году. После смерти в 1694-м Тиберио Фьорили (Скарамуша) Торторити исполнял обе роли вплоть до закрытия театра в 1697 году.

20 Текст этой и других комедий Фатувиля известен благодаря шеститомной антологии французских пьес для итальянского театра, которая была опубликована в 1700 году последним руководителем «Комеди-Итальян» Эваристо Герарди. Официальное название этого сборника звучало следующим образом: «Итальянский театр Герарди, или Полное собрание всех французских комедий и сцен, иггранных итальянскими королевскими актерами во времена их службы у Его Величества».

(Бартоломео Раньери), который играл партию Влюбленного на сцене «Комеди-Итальян» не фигурируют в подписях к эскизам.

Заметим, что содержание текстовых помет к рисункам очень сильно корректирует состав участников «Сцены послов» и осложняет связь памятника с обозначенным театральным контекстом. Большинство исполнителей этого эпизода, по всей вероятности, представляли собой приглашенных французских музыкантов и танцовщиков, поскольку упомянутые в подписях фамилии не совпадают с составом артистов Бургундского отеля. Этому факту также нелегко найти логичное

объяснение, поскольку «Комеди-Итальян» со дня своего основания располагала группой актеров миманса и певцов, а также собственным, пусть и небольшим, оркестром. Количество участников этого музыкального коллектива было жестко регламентировано правилами театра, за соблюдением которых ревностно следила Королевская Опера, оберегавшая свои привилегии [см. подробнее: 19; 23].

Единственным упомянутым по фамилии персонажем цикла, которого можно причислить к итальянской труппе, является химера, помеченная как М. [...] *ératon*. (Ил. 10.) Несмотря на неясно прописанную заглавную букву, логично предположить, что художник имел в виду актера Джузеппе Джератони, чье имя во Франции было адаптировано согласно местным нормам произношения и звучало как «Жозеф Жератон». Известно, что лицедей состоял в парижской компании комедиантов уже в начале 1660-х годов. На тот момент ему было около двадцати лет, и он еще не имел постоянного амплуа в театре [8, т. 2, pp. 3–5]. Лишь в 1673 году Джератони обрел собственное артистическое лицо, сыграв Пьеро (французский вариант маски Педролино) в пьесе «Продолжение Каменного пира» [о маске Пьеро см.: 25]. Тот факт, что Мастер Химеры указывает в пометах фамилию актера, а не имя прославившего его персонажа, может косвенно свидетельствовать о более ранней эпохе исполнения эскизов — том периоде, когда юный *Месье Жератон* подвизался в театре исключительно на второстепенных ролях.

Важно подчеркнуть, что во Франции имя маски практически всегда заменяло итальянскому лицедею его собственное. Поскольку актеры этого театра, за редким исключением, играли один и тот же персонаж на протяжении всей сценической карьеры, их собственная личность в сознании публики постепенно оказывалась полностью заслонена художественным образом. Перевоплощения в другой образ, которыми всегда были наполнены сценарии комедиантов и пьесы, написанные для них местными драматургами, переживала именно маска, но не ее исполнитель. Арлекин, не Бьянколелли, играл на сцене виконта или стряпчего<sup>21</sup>, Пьеро — жену Доктора<sup>22</sup>, наконец, Аурелио — принца Химеры Никодема.

21 В первом случае имеется в виду роль Виконта де Бергамот, которую исполнял Арлекин в пьесе Реньяра «Арлекин — Дамский угодник» (1690), во втором — финал (Действие III, явление V) пьесы Жермена Боффрана «Купание у ворот Сен-Бернар» (1696).

22 А. М. де Фатувиль. «Арлекин — император луны», «Сцена Горничной» (1684).

О том, что предложенная датировка эскизов может быть неверна, говорит также присутствие среди химер серии фигуры Панталоне. Необходимо подчеркнуть, что появление этой маски в общем ряду идет вразрез не только с текстом «Банкрота», но впрямую противоречит сценической практике «Комеди-Итальян» той эпохи. Тип старого венецианского купца (обязательный для комедии импровизаций первой половины столетия) совершенно не прижился во Франции. Последний исполнитель этой роли в Бургундском отеле, Джованни-Баттиста Турри, поступив на королевскую службу в составе труппы Локателли, проработал на столичных подмостках менее десяти лет. После ухода актера со сцены в 1670 году лицедеи с успехом обходились без Панталоне вплоть до закрытия театра [2, p. 31].

Принадлежность цикла городской драматической сцене кажется маловероятной также в силу чисто материальных причин. Заказ девятнадцати столь сложных в исполнении химерических костюмов преимущественно для сторонних артистов к одной-единственной сцене репертуарного спектакля представляется деянием беспрецедентно расточительным. Потенциальная нецелесообразность такой траты для итальянской комедии (театра второго эшелона, безусловно, не обладавшего, как ресурсами, так и амбициями Королевской Академии музыки) напрямую связана с характером сочиненных Мастером Химеры нарядов. В первую очередь причудливые, и даже несколько пугающие прихотливым сочетанием несоприродных друг другу элементов, они откровенно вступали в противоречие с главной задачей «Комеди-Итальян» — веселить широкую парижскую публику.

С момента своего устройства в Париже в качестве постоянно действующего театра, конкурирующего за внимание зрителей с труппами «Комеди-Франсез» и Оперой, итальянские актеры настойчиво формировали образ Бургундского отеля как сцены принципиально зрелищной, но сугубо развлекательной. Спектакли лицедеев были насыщены пластическими трюками и музыкой, активно задействовали театральную машинерию и разнообразную бутафорию. Однако «костюмная» политика здесь имела свою специфику. Упомянутый лист из собрания Ротшильда с изображением Арлекина и двух гвардейцев, ныне также приписываемый Мастеру Химеры, наглядно иллюстрирует ее. Облачение исполнителя должно было не только поражать воображение зрителя своей эффектностью, но также выполнять ряд вполне конкретных задач. Так, костюм обязательно должен был находиться в неразрывной связи



11. Жан Берен Старший. *Костюм Арлекина*. Рисунок из записной книжки [zibaldone]. Последняя четверть XVII в. Бумага, перо, коричневые чернила, растушевка серым тоном, итальянский карандаш. 21,8 × 33,5. Лувр, отдел графики, Париж, inv. 2844 DR r.

со специфической фактурой каждой маски театра: он либо подчеркивал характерные черты образа<sup>23</sup>, либо, напротив, работал на контрасте с ними, повышая «градус» комического. Поскольку преобразование в новую роль в каждой постановке или отдельной сцене проходил именно персонаж, а не актер, фактор легкого узнавания маски обладал принципиальной важностью. Новый образ созидался из отдельных элементов, которые служили декоративным дополнением традиционного платья героев. В данном случае нелепо украшенные перьями головные уборы, подчеркнута агрессивные (за счет обилия выступающих шипообразных деталей) доспехи и сапоги в форме грифонных лап обыгрывали традиционные свойства Капитана и Скарамуша по принципу противопоставления. Аляповатость чрезмерно воинственного наряда этих двух забияк, в каждой постановке комедии импровизаций неумело стремившихся показать свою молодецкую удаль, еще ярче «подсвечивала» истинные черты их натуры — известные всему Парижу тщеславие и трусость.

Другой категорией костюмов, на которую театр тратил большие средства, были так называемые костюмы-трансформеры и костюмы-машины для Арлекина, которые позволяли исполнителю разыгрывать эффектные трюки-«лацци». Внедрение этих игровых нарядов в сценическую традицию «Комеди-Итальян» принадлежит Доменико Бьянколелли. Многие из них он придумывал для себя сам. Среди самых известных творений актера были, к примеру, костюм-часы, «кресло Великого Могола»<sup>24</sup>, а также хитроумно скроенное платье, при помощи которого он самостоятельно разыгрывал уличный скандал между двумя персонажами — торговкой бельем и продавцом лимонада<sup>25</sup>. Техническое

- 23 Например, именно так работал во Франции костюм болонского Доктора Балуара. В отличие от остальных популярных у парижан масок, этот персонаж не так часто перевоплощался на сцене в другой образ, сохраняя свой неизменный черный наряд с плащом и широкополой шляпой. Старообразный, подчеркнуто итальянский, облик склонного к нелепому наукообразию чопорного старика акцентировал его положение чужака, плохо знакомого с обычаями парижской жизни, и недвусмысленно указывал, что этот герой — беспрепятственный объект комизма других персонажей и легкая добыча для их проделок.
- 24 Описание многих костюмов-трансформеров и просто игровых нарядов, вкупе с изложением связанных с ними «лацци», см. в русском переводе: [3, с. 282–285]. Более подробную информацию о трюковой специфике игры Арлекина-Бьянколелли приводит в своей монографии Сильвия Спада [27].
- 25 Его костюм был скроен из двух половин: одна представляла собой платье торговки, другая — традиционное одеяние мелкого уличного торговца напитками. На этом трюке была построена завязка комедии Фатувиля «Арлекин — Торговка бельем во Дворце» (1682).

устройство подобных одеяний, очень популярных у публики, иногда было крайне затейливым. Об этом свидетельствуют эскизы Жана Берена Старшего, который тоже принимал участие в создании нарядов для Бьянколелли. Коллекция Ротшильда хранит несколько подобных проектов, созданных рукой великого декоратора, в которых рисунок сопровождается подробным описанием «работы» игрового наряда. В числе прочих Берену принадлежит костюм «Индейца-гитариста» (Лувр, отдел графики, inv. 2881 DR), совмещенный с телом огромной улитки, которая якобы служила Арлекину транспортным средством, извергающий воду «Монстр-фонтан» (Лувр, отдел графики, inv. 2883 DR), а также фантазийный костюм-штаны. (Ил. 11.) Последний предполагал почти полное исчезновение тела актера внутри гигантских брюк. Из них торчали только голова паяца, руки, в которых он держал специальные палки, необходимые для передвижения по сцене, и ступни, обутые в роликовые коньки. Сзади на этих штанах был закреплен парус, похожий очертаниями на огромный зонт — благодаря ему Арлекин носился по подмосткам из стороны в сторону, гонимый дующими из-за кулис «ветрами» [о работе Берена для итальянского театра см.: 19]. Нетрудно догадаться, что такие, фактически цирковые, костюмы, поражая своей зрелищностью и изобретательностью, служили прежде всего буффонно-развлекательной цели.

Следует обратить внимание, что даже игровые наряды, скрывавшие все тело актера, всегда оставляли зрителю возможность разгадать персонаж. Из самого замысловатого облачения в какой-то момент непременно выглядывала характерная темная кожаная маска, по которой зрители мгновенно узнавали своего любимца. Показательно, что этот атрибут сценического образа редко покидает Арлекина даже в таких «рабочих» монохромных эскизах, как упомянутые рисунки Берена. Работы Мастера Химеры демонстрируют принципиально иной подход к поэтике итальянского театра.

В связи со сказанным особенно обращает на себя внимание неоправданное сюжетом «Сцены Послов» внедрение в череду химер аллегорической фигуры Франции. (Ил. 4.) Нелепый и вместе с тем самодовольный образ этого персонажа — один из самых провокационных и противоречивых во всем цикле. Изящная и грациозная поза фатоватого хлыща явственно контрастирует с монструозными чертами, которыми наградил его автор: клыкастой свиноподобной мордой, «украшенной» длинным тонким хоботком и дополнительной маленькой оперен-

ной головкой на змеевидном теле, что растет из его затылка. На грудь Франции гроздьями спускается каскад отвратительных индюшачьих зобов, а из ее шеи растут кокетливые голубиные крылышки. Даже при условии, что персонаж, помеченный как *Del Are* (плотно сбитый герой, с крупными и грубыми — деревенскими — чертами и уверенной постановкой тела; ил. 5) в самом деле, воплощал собой комедию дель арте, столь остро-ироничное осмысление двух эстетических национальных парадигм вряд ли могло быть приемлемо на городской сцене. Кажется маловероятным, чтобы актеры, которые полностью зависели от милости и покровительства французского монарха, решились на откровенное издевательство над страной-«кормилицей».

Таким образом, поводов связать цикл «Посольства» с постановкой комедии «Банкрот» Фатувиля на сцене Бургундского отеля оказывается едва ли не столько же, сколько аргументов, опровергающих эту связь. В отсутствие дополнительных источников (на скорейшее появление коих автор искренне надеется) рискнем высказать собственные предположения о загадочных химерах из собрания барона.

\*\*\*

С нашей точки зрения, совокупность изложенных выше фактов однозначно определяет эту серию эскизов как работу члена королевских театральнo-декорационных мастерских второй половины XVII века, созданную специально для некоего музыкально-пластического представления, которое должно было быть разыграно при дворе силами итальянских комедиантов и актеров французского театра. Причастность этого анонимного художника к другим работам, обозначенным авторами последней атрибуции, представляется к настоящему времени недостаточно обоснованной. В особенности это касается листа с Арлекином, Скарамушем и Капитаном, который выполнен в согласии с привычными канонами поэтики итальянского театра и лишен черт стилистической архаизации. Заметим, что сами кураторы говорят об этой связи с известной долей осторожности. Высказываясь на этот счет, Буффар оговаривается, что они были исполнены если не одной рукой, то «как минимум тем же пером»<sup>26</sup>. Помимо способов образной

26 Le Louvre conserve une autre série de dessins de la même main (du moins pour la plume) [15, p. 152].



12. Костюм Химеры: Барберон  
Бумага, смешанная техника. 27 × 14  
Лувр, отдел графики, Париж,  
inv. 33626 г.

трактовки персонажей, как нам кажется, эскизы явственно разнятся самой манерой исполнения. «Посольство Химеры» отличает большая свобода и маэстрия рисунка, проявляющая себя в пружинящей гибкости линий, из которых сплетаются фигуры героев и элементы их облачения, а также вольная изобретательность комбинаторики при построении форм костюмов. В этом смысле сопоставление цикла с гравюрами к «Смешной Брадаманте», в которых также отчетливо звучит тема формальной стилизации сообразно с эстетикой первой трети века, кажется более убедительным.

О принадлежности рисунков придворной культуре, убедительно говорят художественно-образные свойства памятника. Автор, очевидно, апеллирует к искушенной аудитории, которая хорошо знакома с визуальной и сценической традицией предшествующих эпох, а потому оказывается готова к предлагаемой художником тонкой стилистической и интеллектуальной игре. Звериные головы, произрастающие из остовов человеческих тел (ил. 12) отсылают зрителя к мотивам «пляски смерти», макабрическим скелетам офортвов Жюст де Жюста и антропоморфным чудовищам «Искушения Св. Антония» Жака Калло; доспехи, украшенные морскими раковинами, декорированные рыбьей чешуей или маскаронами, будто бы оживающими на глазах, и фантазмагорические «лица» персонажей, сконструированные из форм живой и неживой природы, вероятно, должны были напомнить об арабесках Жака Ардуэна Дюсерсо, произведениях Приматиччо и балетах эпохи маньеризма. *Химерой*, обманом зрения, наваждением здесь предстают не только персонажи сцены, но сам изобразительный язык цикла, который, вне всякого сомнения, был бы совершенно непонятен на городских подмостках.

Принципиально важной в этой связи, как нам кажется, является специфика трактовки фактуры главного героя эскизов — Арлекина. Бледно-серая полумаска персонажа (скорее маскарадная, чем театральная) вовсе не заключает в себе комизма. Напротив, в этом мотиве читается, скорее, лик смерти — безносый череп с потухшими, пустыми глазницами. Вкупе со щегольски подстриженной треугольной бородкой и развязной, но не лишенной некоторой элегантности позой, образ Принца Химеры получает явный оттенок изящного демонизма. Арлекин серии своим обликом словно напоминает зрителям о далеких временах сложения театральных типов и дальних родственниках этой маски из эпохи Средневековья: предводителя «дикой охоты» демоне

Эллеке (Hellequin), бесах, чертях и прочих разнообразных спутниках Князя Тьмы<sup>27</sup>. Далекая страна, которой он владеет, очевидно, находится где-то неподалеку от адских врат. Ничто здесь не говорит о гордых на выдумки горцах из Бергамо — бывших крестьянах с опаленными солнцем лицами, поступивших в услужение к богатому венецианскому или болонскому патрону. Поэтому, скорее всего, в данном случае мы имеем дело не с преобразованием хрестоматийной маски в какой-то персонаж пьесы комедии импровизаций, но с перевоплощением самого актера для нужд придворного спектакля.

Жанр постановки, к которой предназначались костюмы, время ее создания и степень родства с пьесой Фатувиля в настоящий момент представляют собой поле для самых разных догадок. Это связано в первую очередь с противоречивым характером подписей, излагающих состав участников эпизода. Заметим, что итальянские актеры, задолго до появления у Бургундского отеля французских авторов, славились своими экзотическими процессиями-маскарадами [см.: 7; 12]. Это были трюковые или музыкально-пластические эпизоды, которые внедрялись в основное действие импровизированного спектакля. Однако они могли функционировать и как отдельный дивертисмент в контексте маскарада или иного праздничного придворного действия. В рамках драматического спектакля такие вставные номера тормозили развитие сюжета, или, напротив, подталкивали его к скорейшему завершению, но нередко работали как чистое развлечение, будучи включены в пьесу в качестве финального «парада». В связи с этим резонно предположить, что «Посольство Химеры» (как совершенно самостоятельная «драматическая единица») могло появиться в арсенале лицедеев задолго до «Банкрота» — в тот момент, когда в труппе состоял Панталоне, а Джузеппе Джератони еще не стал постоянным исполнителем маски Пьеро. В таком случае Фатувиль, спустя годы, просто адаптировал традиционный для итальянского театра мотив под собственные нужды.

Следуя этой логике, сама химерическая процессия (изначально) могла представлять собой отдельный выход или дивертисмент в составе придворного праздничного маскарада, наподобие тех, что организовывал с середины 1650-х годов Жан-Батист Люлли. Известно, что, работая

27 Литература по истории происхождения маски Арлекина очень обширна. См., например: [16; 17].

над постановками театрализованных королевских развлечений, композитор не раз обращался к итальянским лицедеям за содействием. К примеру, для маскарада 1688 года «Свадьба Большой Като» Люлли пригласил актеров Бургундского отеля, Арлекина и Меццетена, к участию в разговорной сценке. Они исполнили роли комической супружеской пары: Арлекин играл роль кормилицы главной героини, а Меццетен — ее мужа<sup>28</sup>. Резонно предположить, что принцип легкого узнавания маски в обстоятельствах придворного действия мог не соблюдаться, и традиционная сценическая фактура масок, как и в нашем случае, не была проявлена в костюмах актеров.

Впрочем, для полного разрыва цикла эскизов с «Банкротом» Фатувиля нет достаточных оснований. На примере знаменитых комедий-балетов Мольера, известно, что музыкально-пластические эпизоды некоторых спектаклей, впервые презентуемых королю и его окружению, отличались от своих аналогов, шедших на городских подмостках, значительно большим размахом и пышностью. Для премьерных показов сочинений Мольера и Люлли в Шамборе или Версале привлекались все театральные ресурсы столицы: художники театрально-декорационных мастерских специально готовили для них роскошные костюмы [см.: 13], к исполнению приглашались музыканты и танцовщики столичной Академии музыки, а нередко и актеры других драматических трупп<sup>29</sup>. Напомним, что лицедеи Бургундского отеля, так же как их французские коллеги, были обязаны в течение года выступать со спектаклями при дворе и тешить монарха обновленным репертуаром. Вплоть до начала 1690-х годов, когда итальянский театр постепенно начинает впадать в немилость, в связи с неуклонно изменяющимся в сторону подчеркнутого благочестия вкусами Людовика XIV, «Комеди-Итальян» регулярно давала представления в королевских резиденциях. Потому эпизод, к которому предназначались интересующие нас костюмы, мог представлять собой адаптированный для такого показа вариант «Сцены послов» — несколько измененный и расширенный за счет включения в свой состав профессиональных французских исполнителей, в том

28 Однако такие опыты зафиксированы и ранее. Итальянские лицедеи участвовали в «Балете удовольствий» 1655 года, в маскараде следующего года — «Балет галантности времени» и т. д. Об этих и других опытах сотрудничества Люлли с комедиантами см. в монографии А. Бульчевой: [1, с. 49, 62–64, 68].

29 Так, для исполнения «Чакконы Скарамушей, Тривелинов и Арлекинов» в Шамборе Мольер приглашает Доменико Бьянколелли. Об этом см.: [24, р. 31].

числе Пьера Шалона. Фрагмент пьесы нормандского комедиографа в таком случае разрастается до полноценного финального дивертисмента, с собственными драматургическими задачами, суть которых, впрочем, остается не вполне ясной. Можно только предположить (правда, с большой долей сомнения), что целью музыкальной сцены было ироничное представление истории взаимоотношений итальянского театра и французской культуры через мотив свадьбы дочери парижского финансиста с отпрыском доктора итальянской комедии<sup>30</sup>. Теоретически это бы объяснило стилизацию костюмов согласно «визуальному коду» эпохи маньеризма, как первого этапа взаимодействия трупп Апеннинского полуострова с местной сценической культурой, появление Панталоне, а также аллегорических фигур «Франции» и «Дель Ар(т)е», сатирически воплощающих разницу двух национальных характеров, и подмену Влюбленного Аурелио демоническим Арлекином — главной для французов маской театра импровизаций, созданной в конце XVI столетия Тристано Мартинелли из черт итальянских крестьян и персонажей европейских диаблерий.

К сожалению, в настоящий момент у нас недостаточно документальных свидетельств, способных снять все имеющиеся логические, а также хронологические противоречия, а потому доподлинно восстановить театральную судьбу эскизов из коллекции барона Эдмона Ротшильда невозможно. Отсутствие данных о заказе химерических костюмов, подобных тем, что найдены Корнуаьем применительно к постановке «Смешной Брадаманты», и упоминаний о сцене посольства в архиве Департамента королевских развлечений (*Menus Plaisirs du Roi*), равно как среди воспоминаний современников, может быть связано как с утратой таких документов (что оставляет слабую надежду на их обретение в будущем), так и с тем, что это придворное представление по какой-то причине не было реализовано.

Скромная история изучения этого уникального памятника и те трудности, с которыми сталкиваются исследователи при его атрибуции, обнажают широкий круг вопросов, связанных с проблематикой взаимодействия трупп итальянской комедии со сценической культурой французского двора, и наглядно иллюстрируют сохраняющуюся по сей

30 По пьесе Фатувиля Аурелио был сыном Доктора Балуара — одного из кредиторов Персии.

день недостаточность нашего знания об этом процессе и его специфике. Остается надеяться, что работа в этой области будет продолжена и с течением времени мы сможем еще ближе подойти к пониманию загадки «Посольства Химеры».

### 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. Молодцова М. М. Комедия дель арте: история и современная судьба. Л.: ЛГИТМиК, 1990.
4. *Bapst G. Essai sur l'histoire du théâtre, la mise en scène, le décor, le costume, l'architecture, l'éclairage, l'hygiène.* Paris: Imprimerie Générale Lahure, 1893.
5. *Bouffard M., La Gorce J. de, McGowan M. M. The Convergence of Dancing and Drawing Practices in the Reign of Louis XIV: Costume Designs from the Edmond de Rothschild Collection in the Louvre // Dance Research. The Journal of the Society for Dance Research.* 2016. No. 34 (1). Pp. 1–29.
6. *Bourqui C. La commedia dell'arte: introduction au théâtre professionnel italien entre le XVI et XVII siècle.* Paris: Armand Colin, 2011.
7. *Bourqui C. Les sources de Molière: répertoire critique des sources littéraires et dramatiques.* Paris: Sedes, 1999.
8. *Campardon E. Les comédiens du Roi de la troupe italienne pendant les deux derniers siècles.* Paris: Berger-Levrault et Cie, 1880. 2 vol.
9. *Canova-Green M.-C. Ballets pour Louis XIII. Danse et politique à la cour de France, 1610–1643.* Toulouse: Société de littératures classiques, 2010.
10. *Canova-Green M.-C., Nédelec C. Ballets burlesque pour Louis XIII: danse et jeux de transgression, 1622–1638.* Toulouse: Société de littératures classiques, 2012.
11. *Choné P. Bellange ou la parfait beauté // Choné P., La Gorce J. de. Fastes de cour au XVIIe siècle. Costumes de Bellange et Berain.* Chantilly: Éditions Monelle Hayot, 2015.
12. *Commedia dell'arte in context/Ed. by Ch. Balme, P. Vescovo, D. Vianello.* Cambridge: Cambridge University Press, 2018.



13. *Cornuaille P.* Les décors de Molière (1658–1674). Paris: PU Paris-Sorbonne, 2015.
14. *Dorothee V.* Costume, duplicité et double jeu dans le ballet “burlesque” français: l'exemple du ballet “Ballet des Fées des Forêts de Saint-Germain” // Colloque international “Le costume de scène objet de recherche” / Doumergue D., Verdier A., dir. Vilon: Lampsaque, 2014. Pp. 175–186.
15. En scène! Dessins de costumes de la collection Edmond de Rothschild / Mazaguer V.F., Gorce de la J., Bouffard M., dir. Catalogue d'exposition. Paris: Musée du Louvre, 2021.
16. *Ferrone S.* Arlecchino: vita e avventure di Tristano Martinelli attore Bari: Laterza, 2006.
17. *Gambelli D.* Arlecchino a Parigi. Dall'Inferno alla corte di Re Sole. Roma: Bulzoni, 1993.
18. *La Gorce J. de.* Un projet retrouvé de Berain pour la Comédie Italienne: la représentation du Parnasse pour le prologue de Chinoise (1692) // Hommage à Siro Ferrone / Mazzoni S., dir. Florence: Le Lettere, 2011. Pp. 257–262.
19. *La Gorce J. de.* Jean-Baptiste Lully. Paris: Fayard, 2002.
20. *Leconte T.* Mythes et ballet de cour au XVII<sup>e</sup> siècle: le “ballet du roi” et la construction d'une mythologie royale // XVII<sup>e</sup> siècle. 2016. N° 272. Juillet. Pp. 427–445.
21. *Mazouer C.* Le théâtre d'Arlequin. Comédies et comédiens italiens en France au XVII<sup>e</sup> siècle. Paris: Presses Paris Sorbonne, 2002.
22. *McGowan M.* L'art du ballet de Cour en France (1581–1643). Paris: Édition du CNRS, 1963.
23. *Moureau F.* De Gherardi à Watteau. Présence d'Arlequin sous Louis XIV. Paris: Klincksiek, 1992.
24. *Moureau F.* Le goût italien dans la France rocaille. Théâtre, musique, peinture (1680–1750). Paris: PUPS, 2011.
25. *Moureau F.* Les types secondaires dans le “Théâtre italien” de Gherardi // Dans l'Art du théâtre. Mélanges en hommage à Robert Garapon / Y. Bellenger, G. Conesa, dir. Paris: PUF, 1992. Pp. 247–256.
26. *Scott V.* The Commedia dell'arte in Paris, 1644–1697. Charlottesville: The University Press of Virginia, 1990.
27. *Spada S.* Domenico Biancolelli ou l'art d'improviser: textes, documents, introduction, notes. Naples: Institut universitaire oriental (Casoria, Istituto editoriale del Mezzogiorno), 1969.

28. The Influence of Italian Entertainments in Sixteenth and Seventeenth-Century Music Theatre in France, Savoy and England / Ed. by Canova-Green M.-C., Chiarelli F. New-York: Lewiston, E. Mellen, 2000.
29. Un air d'Italie. L'opéra de Paris de Louis XIV à la Révolution / Exposition. Paris, Bibliothèque-Musée de l'Opéra, 28 mai – 1 septembre 2019. Paris: Bibliothèque nationale de France en collaboration avec l'Opéra national de Paris, 2019.