

PRO MEMORIA

Наталья Щербакова

«Театр Арлекина», или Карьера второго дзанни итальянской комедии масок на парижской сцене и в изобразительном искусстве Франции в конце XVI–XVII вв.

Часть 2

После неожиданного отъезда Тристано Мартинелли из Парижа в середине гастрольного сезона 1621 г. упавшую арлекинскую личину подхватывает Джованни Баттиста Андреини – Лелио и капокомико труппы *Fedeli*. С этого момента он совмещает исполнение партий первого любовника и второго дзанни в импровизированных комедиях.



Арлекин.
Офорт, 36,5 x 25 см.,
инвентор – неизвестен,
гравёр Жан Доливар, $\frac{2}{2}$ 17 в.

Больших успехов на этом поприще Андреини не достиг, и в памяти поколений остался выдающимся Влюбленным и драматургом. Другие исполнители этой маски, предшествующие появлению Арлекина-Доминика на театральных подмостках – Фремери, Белотти, Франческо Джироламо¹ – не пересекали пределов галльского королевства и играли исключительно на родине. Достойного преемника маски Арлекина французская столица не знала вплоть до 1660-х гг.

Годы 1620–50-е в истории бытования комедии дель арте во Франции оказались очень непростыми. *Fedeli* в эти десятилетия была единственной крупной итальянской труппой, которая еще приезжает в Париж. На смену «итальянскому вкусу» династии Медичи приходит новая культурная парадигма, связанная с развитием национального искусства. Существенное влияние на эту сферу оказывал личный вкус Первого Министра Людовика XIII – кардинала Ришелье.

Театральная политика этого выдающегося государственного деятеля популяризировала сценическое искусство и повышала социальный статус актера, при этом его симпатии были на стороне французских лицедеев, принадлежащих классицистской школе. Барочный театр Андреини-младшего, близкий опере своим уклоном в музыкальную составляющую, отчетливо воплощал другой эстетический полюс. Джованни Баттиста сначала пытается заручиться поддержкой вдовствующей

королевы Марии Медичи, затем (после ее ухода с политической арены) ищет покровительства у супруги монарха Анны Австрийской – в начале 1640-х гг. он посвящает ей свои пасторали. Появление кардинала Джулио Мазарини – итальянца по происхождению и страстного поклонника оперы – сменившего Ришелье на посту Первого Министра, вселяет в комедиантов надежду на воскрешение былых пристрастий французского двора. К руководителю *Fedeli* кардинал, меж тем, испытывает личную неприязнь и одаряет своей милостью другую труппу – компанию Джузеппе Бьянки, исполнителя маски Капитана Спеццаферро («Шпаголома»)². Именно этой группе комедиантов позднее удастся получить звание «королевской труппы» и на долгие годы закрепиться во французской столице.

Впервые труппа Бьянки ненадолго появляется в Париже в 1639 г., а в 1645 Мазарини приглашает их в числе прочих *comici italiani* для исполнения знаменитой оперы «Притворная сумасшедшая, или Ахиллес на Скиросе» Франческо Сакрати по либретто Джулио Строщи, премьера которой – в декорациях Джакомо Торелли – состоялась четырьмя годами ранее в *Teatro Novissimo*. Французская постановка во многом отличалась от венецианской. Для представления в отеле *Petit-Bourbon* Джулио Сезар Бьянки пишет новый пролог и специально для юного Людовика XIV включает в оперу три комических балета «с медведями, устрицами и попугаями»³, а также интермедии-морески⁴ (именно в них и участвовала компания Капитана Спеццаферро). После триумфа «Притворной сумасшедшей» труппа комедиантов Бьянки играет в Париже еще сезон 1647/48, но антиитальянские настроения, вызванные непопулярностью Мазарини, и Фронда закрывают для комедиантов французскую столицу вплоть до 1653 г.

В последующие сезоны (1653/55, 1658/59) та же компания вновь играет перед французской публикой. Среди актеров труппы Арлекина не было вовсе. Звездой считался Тиберио Фьорилли – прославленный Скарамуш, который выполнял в спектаклях функции, сходные с теми, что присущи были второму дзанни. Его напарником, первым слугой-ловкачом, был Тривелин в исполнении Доменико Локателли. Фьорилли и Локателли делят между собой пост руководителя компании Капитана Спеццаферро, который более не появлялся в Париже.

Будучи любимцем юного Людовика XIV, великий мим Скарамуш полагал себя первым актером труппы и выразителем самой идеи *Commedia dell'Arte*, а Локателли отвечал за вопросы прозаические, но насущные.

Итальянцы, игравшие на родном языке как для придворной публики, так и для широкой аудитории, стремясь завоевать симпатии французов, делали ставку не на драматургию, но на сценические эффекты и исполнительское мастерство. Труппа Локателли-Фьорилли взяла на вооружение набор из наиболее зрелищных театральных изобретений своего отечества: импровизированную буффонаду традиционных масок, сценографию «волшебника» Торелли, исполнение танцевальных и оперных дивертисментов. Весьма показательным примером может послужить спектакль «Розаура – императрица Константинополя» (1658). Тривелину принадлежит сценарий и общая организация постановки со сценографией и сложной машинерией Торелли, которая предполагала двенадцать смен декораций. Спектакль включал четыре балета и музыкальные дивертисменты; под вспышки огней, громы и молнии на сцене появлялись морские гидры, драконы и прочие мифические чудовища. Исполняя роль наперсника главного героя, неаполитанского рыцаря Партенопполи, Скарамуш беспрестанно попадал в нелепые комические ситуации, которые давали повод для виртуозного исполнения пластических лацци. Самой знаменитой стала сцена «стол Скарамуша», в которой дзанни оказывался перед роскошно накрытым столом, но никак не мог поесть, отвлекаемый чередой событий и трюков с исчезновением заколдованной еды.

Историк театра Франсуа Муро справедливо отмечает, что практика «фиксированных типов» (масок), которые могут использоваться несколькими актерами разных трупп одновременно и передаются из поколения в поколение, не была свойственна французскому театру. Персонажи фарсов, такие как Гро-Гийом или Готьё-Гаргиль, сходили со сцены вместе с их создателями. На смену им приходили новые герои – Жодле или мольеровский Сганарель. Однако от итальянской комедии французская публика ожидала именно буффонады гротесковых масок. Из всей их обоймы с «персоной» Арлекина у французов установились особые отношения.

Даже в отсутствии выдающегося исполнителя, личина паяца сохранялась в культурном поле первой половины столетия: этот персонаж становится неотъемлемой частью балов-маскарадов, и в такой ипостаси проникает в изобразительное искусство, живописующее светские праздники, а также появляется в придворных балетах. Впервые «Балет Арлекина» танцуют еще при жизни великого Мартинелли в 1613 г. В дальнейшем персонажи комедии масок (с непрямым участием



П. Баллар
«Луи Эсслан в костюме Арлекина».
Бумага, чернила, акварель, гуашь,
золото, 33,4 x 22,1 см

дзанни в ярко залатанном костюме) становятся героями вошедшего в моду *ballet-burlesque* – жанра, в котором драматургическая, сюжетная цельность постановки редуцирована до широко трактуемого общетематического единства, разбитого на отдельные выходы, *entrées*⁵. Весьма примечательно, что в «Королевском балете на празднествах в честь Бахуса» (1651) персону Арлекина выбирает для себя главный организатор монарших развлечений – глава финансовой палаты Франции и суперинтендант празднеств при дворе Короля-Солнца Луи Эсслан. Собственное изображение в образе королевского дзанни Эсслан поместил на страницах роскошного издания балетного либретто, с золотым обрезом и акварельными эскизами, выполненными в том же году Пьером Балларом⁶.

Характерным примером, доказывающим, что для французов Арлекин был чем-то бóльшим, чем просто слуга итальянской комедии импровизаций, представляется серия рисунков костюмов из собрания Лувра, по всей вероятности выполненных для одного из выходов постановки «Великий бал вдовы из Бильбао» (1626). Роскошный *ballet-burlesque* на стихи Клода д'Этуаля, Шарля Сореля, Тристана Лермита и музыку Антуана Боэссе был построен по принципу «парада наций» всех четырех сторон света: посольства «Великого Турка», американских индейцев, «ледяных» народов севера и представителей жаркой Африки съехались на праздник по случаю очередного замужества старой вдовы

и ее нового избранника Фанфана де Соттвилля. Либретто Рене Бордые⁷ не предполагало участия итальянских масок в этом экзотическом ревю. Однако, согласно атрибуции сотрудников музея, к числу эскизов для постановки, выполненной мастерской Даниэля Рабеля, с большой долей вероятности относится корпус из тринадцати работ очень высокого качества, объединенных темой «Посольства Химеры».

Итальянские маски лишены своих привычных внешних атрибутов. В героях барочных, причудливо-гротесковых акварелей личины *commedia all'improvviso* можно узнать лишь благодаря сохранившимся подписям коричневыми чернилами: у «посла» Скарамуша из «живота» вылезает уродливая голова какого-то дикого зверя, оскалившийся Пульчинелла облачен в маску с козлиными рогами, Панталоне увенчан огромной накладной головой с ослиными ушами. Образ предводителя этого собрания – Арлекина, принца Химеры, которого на листе сопровождает паж с головой кота и крыльями летучей мыши, – воскрешает в памяти демоническое средневековое прошлое героя. Обычно столь легко определяемый даже в самом причудливом костюме благодаря черной волосатой личине с шишкой на лбу, на луврском рисунке он облачен в светлую безносую полумаску, корону и длинный плащ-балдахин, словно растущий из его спины. Стоит заметить, что некоторые элементы костюма Арлекина и его спутников как будто сделаны из остовов живых существ, а порой создают эффект «просвечивания» голого скелета, что заставляет вспомнить о французской ренессансной погребальной скульптуре и графическом наследии Жюст де Жюста. Можно лишь догадываться о причинах появления этого мотива в балете Бордые. Поскольку один из листов этого цикла подписан именем короля – *Louis* – рискнем предположить, что инициатором появления химерического посольства и одним из его участников, был сам Людовик XIII, столь любивший в юности выступления заальпийских лицедеев.

Согласно исследованию Пьера Дюшартра, еще в 1654 г. кардинал Мазарини просит Пармского герцога Рануччо II, на службе которого состояла труппа Карло Канту⁸, отпустить в Париж по окончании гастролей в Вене молодого актера объединения, исполнителя партии Арлекина Доменико Джузеппе Бьянколелли, поскольку парижская труппа «остро нуждалась в новой жизненной энергии»⁹. По неизвестным причинам просьба кардинала не была удовлетворена, и прежним составом итальянцы играли в зале *Petit-Bourbon* в очередь с Мольером вплоть до закрытия театра на реконструкцию в конце 1659 г. Попытка Мазарини



«Арлекин принц Химеры». Неизвестный французский мастер ½ 17 века, серия «Посольство Химеры» для балета «Великий бал вдовы из Бильбао». 1626 г. 27х20 см, бумага, чернила, акварель, перо

залучить Бьянколелли провалилась, но следующему «просителю» отказать было уже невозможно: 5 июля 1661 г. герцогу Пармскому пишет сам Король-Солнце. Желание монарха было исполнено в кратчайший срок, и труппа Локателли открывает сезон 1662/1663 в *Théâtre du Palais-Royal*, уже имея в своем составе Арлекина.

Его появление в компании знаменует решительные перемены в положении заальпийских лицедеев – бывшие странствующие комедианты поступают на государственную службу. Людовик XIV дарует труппе звание «Актеров Короля» и назначает беспрецедентную годовую дотацию в 15 тысяч ливров, в связи с чем компания Тривелина обязана была играть не только в публичном театре, но и при дворе: в зимний период в Лувре и Версале (с 1682 г.), летом в Фонтенбло, Шамборе или Сен-Жермен-ан-Ле. Весьма соблазнительно связать монаршую привилегию, пожалованную итальянцам почти на 20 лет раньше, чем французским актерам¹⁰, со стремлением удержать при себе молодого, но уже прославленного исполнителя партии Арлекина.

Бьянколелли, однако, не сразу удастся реализовать актерские амбиции и привнести сколько-нибудь ощутимые перемены в свою маску.

Молодой Арлекин поступает в уже сыгранную труппу, которая имеет своих драматургов, привыкших обслуживать ее любимцев. О характере спектаклей «Актеров Короля» в течение первого десятилетия их пребывания в новом статусе сведений почти не сохранилось. Известно, что репертуар формировался на основе традиции импровизированных пьес и пополнялся собственными сочинениями Локателли, А.А. Лолли (исполнителя маски Доктора) и М.-А. Романьези (Влюбленного Синтио). Анализируя воспоминания современников, историки итальянского театра в Париже Густав Аттингер¹¹, Франсуа Муро¹² и Делия Гамбелли¹³, приходят к выводу, что драматурги изрядно сократили долю партий влюбленных и в целом лирический пафос в постановках, сделав упор на исполнение песен и танцев, а также на визуально-пластический комический арсенал: лацци, пантомиму, замысловатые костюмы, декорации и бутафорию.

Десятилетия конкуренции с труппами *Hôtel de Bourgogne* и *Théâtre du Marais*, а также выступления под одной крышей с компанией Мольера, сильно изменили облик итальянской *Commedia dell'Arte*. На фоне мощного развития национальной драматургии и исполнительской школы она перестала быть универсальным театром, способным играть все от фарса до высокой трагедии и вынужденно специализировалась на комедии масок. Заметно трансформировался за первую половину века и сам жанр *commedia delle maschere*. Свойственный этому театру в эпоху его расцвета (вторая половина XVI в.) баланс двух игровых кодексов, умышленно сопрягавшихся по принципу контрапункта – высокого (представленного Влюбленными) и низкого (воплощенного гротесковыми персонажами) – был ощутимо нарушен. Перипетии судеб любовников, всерьез переживающих сердечную драму и оперирующих возвышенными категориями, была закономерно монополизирована местной театральной традицией. Для иноязычной публики более внятным и притягательным был гротесковый кодекс – зрелищный и энергичный, не связанный с необходимостью постигать лингвистические тонкости. В итальянскую комедию ходили за устойчивыми комическими типами, за их своеобразными ужимками, пластикой, манерой говорить и полюбожившимися трюками.

К моменту появления Бьянколелли в Париже пьеса для итальянской труппы перестает быть сбалансированным произведением, превращается в набор сценических эффектов и «номеров» в исполнении полюбившихся буффонных масок. Новообразованная *Comédie-Italienne*

была укомплектована двенадцатью лицедеями для исполнения ролей, условно разделяемых на два регистра – серьезных (*parti grave*) и комических (*parti ridicule*). Особой любовью парижской публики пользовались последние, поэтому их удельный вес неизменно возрастал¹⁴. Доменико Джузеппе Бьянколелли (в отличие от его великого предшественника Тристано Мартинелли) приходилось состязаться за первенство не с Влюбленными, но проявлять себя в толпе многочисленных собратьев по гротесковому «регистру», что одновременно упрощало и усложняло его задачу.

Персонаж Бьянколелли был встроен в труппу как традиционный «второй слуга» – чревоугодник и выпивоха, в чьи обязанности входит потешать публику скудоумием и неотесанностью, а также служить орудием чужих интриг. В этой роли он отнюдь не был одинок. Наиболее острая конкуренция за симпатии двора и широкой городской публики в первые годы ощущалась между Бьянколелли и корифеем труппы Скарамушем, который уже тогда стяжал славу непревзойденного мима и импровизатора, учителя великого комедиографа Жана Батиста Поклена¹⁵.

Формально с Фьорилли, исполнявшим маску, ближе стоящую к традиционным функциям Капитана, Доменико делить было нечего. Однако, долгое пребывание за границей в отрыве от итальянских реалий привело к тому, что персонажи *commedia delle maschere* постепенно утрачивали свое изначальное социально-историческое образное наполнение. Наиболее стойко сохранялись внешние индивидуальные приметы масок, тогда как их драматургический диапазон во Франции постепенно расширялся так, что их уже невозможно было отождествить с той или иной общественной стратой¹⁶. Скарамуш мог играть роль незадачливого конфиденанта, представителя военного сословия или даже слуги. Главным его свойством стало то, что он, как и Арлекин, подвизался на ниве чисто пластического пассивного комизма.

Отношения между Бьянколелли и Локателли, который исполнял партию первого слуги, были также отмечены неожиданной, на первый взгляд, напряженностью. Антагонизм молодого, амбициозного актера и капокомико труппы обострял тот факт, что их персонажи, разнясь в функциях, были в буквальном смысле на одно лицо. Традиционно считалось, что белый костюм, расчерченный синими, красными, желтыми и розовыми треугольниками, образующими ромбы, изобрел для Арлекина Бьянколелли. Однако (как следует из описаний и немногочисленных изображений 1660–1670 гг.) это облачение вкупе с темно-коричневой

кожаной маской и мягкой шляпой с заячьим хвостом было свойственно обоим маскам слуг от самого основания *Comédie-Italienne*. Справедливости ради стоит отметить, что Тривелин никогда не носил при себе деревянную колотушку или меч, которые вплоть до середины XIX в. будут характерными атрибутами Арлекина.

Ни один из актеров не захотел расставаться со своим традиционным платьем, и формальное внешнее сходство, при контрасте сценических фактур, стало нарочито педалироваться. Заметим, что эти «двое из ларца» разнились не только как хитрый горожанин и простоватый деревенщина, ловкий манипулятор и наивный дуралей, но и как «тонкий» и «толстый». В отличие от сухощавого Локателли, Доминик (так стали величать своего любимца французы) с юности был коренаст и склонен к полноте.

Единообразие внешнего облика дзанни при их функциональном различии было благосклонно воспринято парижской публикой. Об этом косвенно свидетельствует серия офортов Анри Белланжа¹⁷, посвященная труппе итальянских актеров. Гравюры, по всей видимости, иллюстрируют некую конкретную постановку (возможно при дворе), поскольку костюмы всех трех дзанни весьма специфичны. Вместо традиционного одеяния лицедеи облачены в облегающие панталоны и куртки, украшенные вышитыми треугольниками и покрытые изображением небесных светил – полумесяцев и звезд¹⁸. Отличаются слуги друг от друга лишь незначительными деталями, указывающими, как и стихотворные подписи под изображением, на функции персонажей. Так, закутанный в плащ Бригелла предстает хитрым интриганом, элегантный и легкий Тривелин, спешащий в условленное место с любовной запиской руках, – доверенным лицом кого-то из влюбленных, тогда как Арлекин, чье облачение усыпано еще и бубенчиками, – «ловким, словно кот», обаятельным балагуром, чьи шутки отличаются весьма «деликатным» свойством¹⁹.

Очевидно, звон шутовских бубенчиков пришелся ко двору. Не случайно именно Доминика – нового любимца монарха и его подданных – Мольер зовет в 1670 г. (без Фьорилли и Локателли) для исполнения «Чакконы Скарамушей, Тривелинов и Арлекинов»²⁰ на премьере «Мещанина во дворянстве» в Шамборе²¹.

Начало 1670-х гг. знаменует существенные изменения в положении Арлекина на подмостках *Comédie-Italienne*. В ходе становления национальной французской сцены итальянцы искали свой путь к сердцу публики. Иностранные «актеры Короля» стали предлагать зрителю



Анри Белланж. «Арлекин», «Тривелин», «Бригелла» из цикла
«Актеры итальянской комедии». 1625–1675 гг. Офорт, 14,8 x 10 см

виртуозную, почти цирковую (то есть низкую, с точки зрения французского *bon goût*) клоунско-акробатическую игру масок, сопровождаемую впечатляющим антуражем – декорациями, бутафорией и машинерией.

Поскольку пьеса на итальянских подмостках все больше превращалась в предлог для актерских трюков, подвижному и легкому, невзирая на полноту, Доминику удалось постепенно затмить славу своих партнеров-конкурентов, многие из которых в силу возраста не могли выдерживать таких нагрузок. Бьянколелли обладал всеми ценными в глазах французской публики качествами. Неистощимый на выдумки акrobat, Арлекин пел, танцевал и потешал зрителей надтреснутой, крикливой манерой речи, которую сравнивали с голосом попугая.

На фоне весьма скудной информации о репертуаре театра в первые десятилетия его существования, записная книжка (*zibaldone*) самого Доминика, начатая в 1688 г. и описывающая партии Арлекина в 79 пьесах в хронологическом порядке, представляется, пусть и несколько односторонним, но наиболее полным и ценным источником знания для историка. Установить, с какой целью велся этот дневник и что именно он фиксировал – наиболее удавшиеся места уже поставленных спектаклей, или разработки для будущих, только вводимых в репертуар, – не представляется возможным. Большинство исследователей, среди которых Стефания Спада²² и Майя Молодцова, придерживаются мнения,

что Бьянколелли не возлагал на себя обязанности драматурга или хроникера труппы, но фиксировал «вариативный проект роли» – наиболее удачные лацци, остроты, трюковые костюмы (например костюм-часы или «кресло Великого Могола»²³), а также схемы взаимодействия с партнерами, занятыми с ним в одной сцене, или просто связаны с линией его роли.

Самые ранние заметки Бьянколелли свидетельствуют о том, что Тривелин до последнего дня занимал важную позицию в спектаклях театра и сильно влиял на фактуру маски Арлекина. При жизни Локателли персонаж Доминика оставался простаком во власти элементарных страстей и чужих интриг, и лишь после его ухода со сцены в 1671 г. паяц получает возможность перевоплотиться в хитреца, способного пустить действие по нужному одному ему плану. Не стоит, однако, считать, что со смертью Тривелина Арлекин просто меняет амплу и заступает на освободившееся место. Даже формально, после Локателли место первого дзанни непродолжительное время занимали Спинетта-Бригелла, а потом Герарди-отец, исполнявший маску Флотина. Но ни один из них, очевидно, не мог дать публике того, что она хотела. А хотела она Арлекина.

Став капокомико театра после смерти Локателли, Доминик решительно расширяет спектр возможностей своей маски; количество спектаклей, содержащих в названии имя Арлекина, увеличивается едва ли не в геометрической прогрессии. Будучи по общему признанию главным актером итальянского театра, Бьянколелли превращает своего персонажа в центрального героя всякой постановки. Доминик аккумулирует характерные черты обоих типов итальянских дзанни и создает новый, согласно оценке Франсуа Муро, французский тип, который хоть по традиции еще именуется *valet*, но на самом деле представляет собой слугу гораздо более независимого от господина, чем его предшественники. Добавим, что Арлекин теперь мог вовсе не иметь патрона и существовать совершенно автономно, действуя исключительно в своих интересах.

Поведение маски менялось в зависимости от нужд спектакля или даже конкретной сцены: Арлекин мог выполнять функции интригана, авантюриста, традиционного недотепы и дуралея, а мог прерывать действие спектакля неожиданной клоунадой, появляясь в качестве побочного персонажа. Главной характеристикой маски Арлекина уже в 1670-х гг. на сцене *Comédie-Italienne* становится ее незаменимость, а основной фактуры – обилие сложных акробатических и фонетических лацци, на которые ее великий исполнитель был неистощим. Дневник Доминика

говорит голосом Арлекина, а потому дает фрагментарное и, безусловно, несколько искаженное представление о других масках итальянской сцены, которые часто выглядят его почти немymi помощниками. Однако, на основании записей Бьянколелли, охватывающих двадцать лет жизни сцены, можно судить о том, как выживал и менялся итальянский театр в Париже, чем именно он так привлекал зрителей. Многие изобретения Бьянколелли, подробно описанные в его *zibaldone* будут переходить из одного спектакля в другой, а благодаря бережливости наследников пройдут и сквозь века²⁴.

В лице Доминика *Comédie-Italienne* обрела не только любимца публики, который неизменно делал театру кассу, но и успешного руководителя. Бьянколелли, как когда-то Тристано Мартинелли, по шутовской традиции очень быстро покумился с королем и превратился в баловня двора. Однако, в отличие от своего предшественника, он заботился не только о собственной арлекинской персоне, став надежным защитником театра.

Большая поклонница заальпийских комедиантов, Елизавета-Шарлотта, принцесса Палатинская, была его личным другом и советчиком в деле разрешения закулисных конфликтов. С неизменной дипломатической тонкостью (когда арлекинской ужимкой, когда всерьез) Бьянколелли ходатайствовал перед Людовиком во всех спорах между столичными театрами, которые неизменно возникали при возрастающей популярности итальянцев. Всем известна его чисто шутовская выходка «по делу» об использовании французского языка в стенах *Comédie-Italienne*, с которым Мишель Барон просил короля разобраться лично²⁵.

Действительно, еще до «пришествия» в итальянский театр местных драматургов в 1680-е гг., труппа под руководством Доминика начинает постепенно переходить на французский язык. Процесс этот открывается внедрением небольшой застольной песни в спектакль «Угощение для дам» (1669) и с этого момента доля галльского наречия в постановках только возрастает. В отличие от придворных спектаклей, которые вплоть до закрытия театра, игрались на родном комедиантам языке, городская аудитория труппы все меньше готова была воспринимать действие на итальянском. В 1670-х гг. публика охотно рукоплещет великому миму Скарамушу и пластическим лацци Арлекина, но ругает сами пьесы, в которых им трудно следить за повествованием. Постепенно актеры начинают включать в постановки все бóльшие блоки на французском: сначала это пролог, в общих чертах характеризующий то, что зритель



«Французские и итальянские фарсеры, выступавшие на сцене в первые шесть десятилетий XVII в.» Х/м, 96 x 138 см., собрание музея *Comédie-Française*.
Фрагмент

увидит, затем отдельные монологи, а потом и целые сцены. Как правило, такие фрагменты заучивались комедиантами наизусть, тогда как «итальянская часть» неизменно импровизировалась. Впрочем, начав процесс встраивания в местное лингвистическое поле с песни, лицедеи *Comédie-Italienne* вскоре станут, наоборот, говорить по-французски, а петь – только на своем, словно созданном для музыки наречии.

Другой конфликт с труппой Барона Бьянколелли не удалось решить столь успешно. С бывшими комедиантами Мольера компания Бьянколелли делила с 1673-х гг. *Hôtel de Guénégaud*, хорошо укомплектованный сложными театральными машинами, изначально приспособленными для нужд Королевской Оперы, которая «квартировала» в этом здании до переезда в *Théâtre du Palais-Royal*. Записная книжка Доминика красноречиво свидетельствует, насколько активно труппа использовала возможности этой площадки. Например, в «Путешествии Арлекина и Скарамуша в Индию» (1676) с главными героями происходит масса волшебных превращений и неприятностей. События этого пятиактного спектакля в каждом новом действии разворачиваются в новом экзотическом уголке вселенной. По пути в вожденную Индию Арлекину в сопровождении напарника приходится снова пересечь просторы Ада, герои подвергаются разнообразным напастям на римских холмах и в экзотической Турции, отправляются на Луну, и, наконец,

оказываются на пороге дома демона Бельфегора. В заметках Бьянколелли подробно описывается, каким образом в конце второго акта при помощи одной из театральных машин, обеспечивающей эффект «полета над сценой», между ним и огромным драконом разыгрывается комическая битва²⁶.

К концу десятилетия бесконечные жалобы французских актеров на труппу Бьянколелли, которая, дескать, столь нещадно эксплуатирует театральное оборудование, что не сегодня-завтра испортит его, а то и устроит пожар, способный уничтожить здание, утомили монарха. Согласно решению Людовика XIV, итальянцы были изгнаны в старый, плохо оснащенный *Hôtel de Bourgogne*, актеры которого, объединившись с труппой *Guénégaud*, 21 октября 1680 г. сформировали первый актерский состав *Comédie-Française*. Так итальянская комедия получила самого сильного своего соперника – государственный французский театр, спонсируемый королевской дотацией.

После переезда в старый *Hôtel de Bourgogne*, в стенах которого комедианты останутся до самого своего изгнания в 1697 г., от неминуемого кризиса труппу спасло «вливание» новой французской драматургии. К началу 1680-х гг. практически вся труппа, за редким исключением²⁷, была в состоянии играть на французском языке. Помимо «своих» драматургов, для *Comédie-Italienne* начинают писать местные авторы – как любители, совмещавшие работу для театра с государственной службой, так и профессионалы. Привлеченные актерским дарованием Бьянколелли и его коллег, а также уникальными возможностями этой сценической площадки, как театра принципиально *другого*, в котором с подмостков звучит речь итальянской маски, свободная от необходимости соблюдать правила и нормы французского хорошего тона, местные писатели ставят «у бургундцев» то, чего не приняла бы ни одна парижская сцена²⁸.

Два жанра, до известной степени всегда свойственные комедии дель арте, – сатира и пародия – разрастаясь и переплетаясь в рамках одного спектакля, приобретают с этого момента неслыханный масштаб и остроту. Скрываясь за итальянскими личинами, Нолан де Фатувиль или Жан де Палапра выставляли на вид пороки судейских, банкиров, врачей и военных, алчных кумушек и их супругов-недотеп. Они почувствовали, сколько свободы высказывания дает этот метод «остранения» – ведь, «если стряпчего играет Арлекин, он играет его с преувеличениями и буффонадой, которые соответствуют характеру Арлекина; таким образом, стряпчий будет изображен беспощадно, но при этом в духе

фантазерства, а значит менее реалистично и серьезно»²⁹. Новые авторы *Comédie-Italienne* через посредничество популярных персонажей, эдаких «своих чужаков», получили возможность дать выход столь порицаемому за низость (и после смерти Мольера фактически выгнанному со столичных подмоствок) жанру фарса, а также своей национальной, склонности к жестокой язвительности, не боясь, что зритель воспримет увиденное буквально на свой счет и оскорбится. Эта матрица очень напоминает механизм работы древнеримской комедии-паллиаты, в которой своих соплеменников принято было высмеивать, прикрыв их личиной побежденных греков.

В спектаклях итальянцев французская комедия нравов, изрядно просоленная хлестким, откровенным и чрезмерным буффонным юмором, за который – как на венецианском карнавале – была в ответе маска, соседствовала с волшебной феерией, с большими музыкальными и балетными интермедиями. Короли бурлескной травестии – Жан-Франсуа Реньяр и Шарль Дюфрени – пародировали античную мифологию и литературу, равно как обращавшихся к ней «классиков» драматической и музыкальной сцены. Тексты их пародий на Жана Расина или Филиппа Кино, в которых проза чередовалась с поэзией, нередко были положены на оригинальную музыку Люлли или на вошедшие в моду мелодии других авторов³⁰. Парижским драматургам итальянский театр подходил в качестве пространства, в котором реализуются самые причудливые и фантастические замыслы. В «Деревенской опере» (1692) Дюфрени в стенах провинциального дома, сложенный из кухонной утвари, «вырастал» дворец Армиды, а в «Улиссе и Цирцее» (1691) посреди сцены «горела» Троя, которую под общий хохот зала разворовывали ушлые пройдохи-дзанни. Притягателен он был и в качестве безопасной площадки для злословия. Сами произведения французских литераторов по договору продавались или отдавались безвозмездно труппе и становились ее собственностью, так что на афишах имя автора никогда не значилось. Любопытно в этой связи, что профессиональные драматурги (Реньяр, например) даже не включали написанные ими для итальянского театра произведения в сборники своих пьес.

Это не значит, что с момента появления у труппы французских авторов итальянские маски запели не своим голосом. Местные драматурги сочиняли произведения в расчете на изобретательный талант Доминика и его актеров, оставляя им широчайшее поле для деятельности, а порой, судя по всему, советовались с ними при разработке пьесы.

Так, «Сошествие Меццетена в ад» (1689) Реньяра открывалась сложным лацци в исполнении Арлекина, который должен был выбираться из брюха огромной рыбы, выброшенной на берег. Описание трюка сохранилось в записной книжке Доминика, и ссылкой на него открывается авторский текст, опубликованный позднее в антологии «Итальянский театр» последнего капокомико труппы – Эваристо Герарди⁵¹. Спектакль созидался на основе написанного и заученного актерами авторского текста на французском языке, импровизированных сцен, сыгранных и пропетых (в случае музыкального дивертисмента) на итальянском или смеси двух наречий, и чисто трюковых сцен-лацци⁵².

Еще одной нотой в этом франко-итальянском «блюде» был жанр ревю. В новых постановках всегда заключалась реакция на события столичной или обще французской жизни. В театр можно было сходить, чтобы узнать, чем нынче живет Париж: какие занятия и словечки в ходу, а какие, напротив, устарели, где модно отдыхать и о чем принято говорить, что пить и чем закусывать. Например, в «Странствующих девицах» (1690) Реньяр реагирует на успехи французского оружия в войне Аугсбургской лиги (1688–1697), а широко известная историкам изобразительного искусства пьеса «Похороны господина Андре» 1695 г., по мотивам которой Клод Жилло и юный Антуан Ватто создали несколько живописных и графических произведений, родилась из реального прецедента – комической процессии похорон одного парижского кабатчика. Особенно «шумные» события столичной жизни, случившиеся после премьеры очередной постановки, тут же становились темой для шуток и импровизаций масок, и включались в уже шедший на сцене спектакль.

Сюжет в работах франко-итальянских соавторов либо нарочито пародировал современный театральный «хит» парижских сцен-конкуренток или всем известную мифологическую историю, либо эксплуатировал традиционную драматургическую схему комедии дель арте о необходимости соединить любящих молодых людей. В последнем случае на такой номинальный стержень нанизывались отдельные сцены, придуманные сторонним сочинителем и самими актерами, подчас даже без прямой связи с центральным конфликтом. Антология Герарди наглядно иллюстрирует этот принцип работы. Поскольку издание Герарди представляет только записанные тексты французских драматургов, читателю не всегда легко уловить связь между сценами и логику взаимоотношений персонажей. Некоторые из них, обозначенные в списке действующих лиц, могут даже ни разу не появиться в тексте, поскольку

их роль игралась на итальянском языке или состояла преимущественно из лацци. Характерным примером может служить пьеса Фатувиля «Банкрот» (1687). В сборнике Герарди она состоит из двенадцати французских сцен, не дающих никакого представления о любовной интриге. Все они посвящены афере с банкротством жулика Персийе, которую он осуществляет при помощи нотариуса Ла Ресурса³⁵. О чувствах Изабеллы и Аурелио и о его сопернике Синтио читатель может лишь догадываться по нескольким фразам из диалогов, последовательно не связанных друг с другом.

Сотрудничество с французскими драматургами укрепило персонаж Доминика в статусе символической персонификации итальянской комедии и еще больше расширило палитру маски. Первый соавтор труппы Нолан де Фатувиль был привлечен в театр, в первую очередь, лицедейскими способностями Доминика. В пьесах руанского чиновника Арлекин получил возможность в полной мере раскрыть химерические способности своей маски. Так, пьеса «Арлекин – торговка бельем во Дворце» (1682) открывалась явлением Бьянколелли, одетого наполовину продавцом лимонада, наполовину той самой торговкой, что в очередной раз дало шанс актеру проявить себя в качестве хитроумного «сочинителя» игровых костюмов и лацци с ними: в течение действия он разыгрывал яростную перепалку между этими своими двумя «ипостасями». В этом спектакле паяц появлялся в каждой из дошедших до нас сцен – он выступал в роли кормилицы на 14-м месяце беременности, призрака умершего кабатчика и даже подражал великой Шанмеле в эпизоде, пародирующем «Сида»; но, что примечательно, ни разу не играл самого себя, то есть слугу-Арлекина.

В следующем сочинении Фатувиль находит для маски формулу, которая наилучшим образом характеризует достижения Бьянколелли на арлекинском поприще и определяет линию развития этого образа вплоть до конца XVII столетия. В 1683 г. на подмостках *Hôtel de Bourgogne* ставят пьесу «Арлекин-Протей». В первой сцене изгнанные из царства Нептуна Протей и Главк рассуждают, куда бы им отправиться. Несмотря на свои громкие имена, они оба – жулики и пройдохи, без гроша в кармане, знающие только науку жить за чужой счет. Протей, конечно же, в качестве места наилучшего приложения своих умений, выбирает Париж, в котором он, приняв обличье «мошенника», всегда сумеет выпутаться из любой передрыги. В дальнейшем, на театральных подмостках французской столицы этот многоликий плут сменит множество нарядов

и ролей, не изменяя гордому званию мошенника: он будет являться то в костюме слуги, то в роскошном наряде виконта или пышно-потешном облачении «императора Луны» и «рыцаря Солнца»³⁴, примерит роль афериста Персии, что дурачит своих кредиторов, и «короля Химеры», который ради Влюбленного Аурелио дурачит самого же Персии! (*«Разве я не Протей? Разве не могу я менять обличье, как только пожелаю?»*, – *вопросил Арлекин своего товарища*). Плут, падкий на простые жизненные удовольствия – еду, выпивку, женщин и дорогие подарки; в сочинении Реньяра «Арлекин – дамский угодник» (1690) он выходит на сцену в качестве виконта де Бергамота и воплощает весь привычный спектр коннотаций образа молодого повесы-офицера, украшая его фирменными актерскими «корючками». В конце пьесы Бергамот, с целью устроить собственную женитьбу на Коломбине, а также брак первых Влюбленных – Изабеллы и Октава – превращается в «тонкинського принца коллекционеров». Такой фантастический персонаж вряд ли мог прийти в голову парижскому вертопраху, он – совершенно арлекинское «произведение».

Протей Арлекин в пьесе французских драматургов мог быть ленивым обжорой (если автор хотел принести дань итальянской традиции), но как только требовалась его мошенническая помощь – превращался в самого искусного и активного интригана, который не жалеет сил, чтобы околпачить «антигероя». Вообще, очень часто Арлекином, как и его женским *alter ego* – Коломбиной, движет исключительно жажда одурачить дурака, а не достижение собственных выгод. Лишь из любви к интригам, к игре и притворству эта парочка действует во многих пьесах французских драматургов, таких как «Китайцы» (1692) Реньяра и Дюфрени, «Деревенская опера», «Купание у ворот Сен-Бернар» (обе 1696) Жермена Бофрана и др.

Вплоть до закрытия театра Арлекин будет играть главные, самые яркие, острохарактерные мужские роли и, как настоящий пройдоха, всегда оставаться в выигрыше. Порой паяц вовсе не ищет кульминационного «счастья» итальянской комической пьесы – женитьбы на прекрасной даме, – оно само находит его. В финале упомянутого «Купания» отец Влюбленной Анжелики, доверчивый фантазер-Доктор, питающий склонность ко всему фантастическому, самым неожиданным образом отдает руку своей дочери Арлекину, прикинувшемуся могущественным Тритоном, хотя тот старался вовсе не для себя, а ради своего патрона Октава. Но паяц и не думает отказываться. Такое везение, конечно, не



Жан-Батист Боннар. «Арлекин-Протей». Офорт, печать черной и красной краской, 1688г., 79,6 x 53,8 (общий размер). 1683 г.

обосновано ничем, кроме своеволия автора и неизменного зрительского сочувствия Арлекину.

Почему же главным героем, основным объектом зрительских симпатий, во Франции в результате становится мошенник и пошляк Арлекин, а не Октав или Аурелио? Думается, что помимо собственных актерских дарований Доминика, секрет успеха в циничном и рациональном отношении его дзанны к возвышенному чувству, которое так импонирует галльской нации в целом.

Comédie-Italienne традиционно рассматривается как островок бабочной итальянской культуры в океане классицистской французской сцены. В самом деле, спектакли лицедеев не знали трех единств и презирали всякие прописные нормы. Постановки их театра в полной мере отвечали эстетике барокко – в нагромождении спецэффектов, избыточности костюмов, декораций и в сверхэмоциональном изъятии чувств героев. Конфликт в пьесах, шедших в *Hôtel de Bourgogne*, традиционно (за редким исключением) был закручен вокруг сильнейшей из страстей – любви молодых героев. На пути к соединению сердец их поджидали как мирские (дочерний долг послушания), так и фантастические препоны (козни чародеев). Однако, пародируя великие образцы классических трагедий, их авторов и «певцов» (актеров *Comédie-Française*), девальвируя страсть героев до значения страстишки, они, в сущности, лишь вторили мысли о том, что чувствующий сильно – слаб и смешон, а выбирать следует, подчиняясь если и не высшему долгу, то рассудку. Персонажи *Comédie-Italienne* лишний раз доказывали своим зрителям, что чувство делает человека уязвимым: нежная любовь молодых героев устраивается субреткой и буффонными масками и одновременно высмеивается ими, как глупая и нерациональная.

Этот – очень французский! – голос разума особенно звонко зазвучал в спектаклях итальянского театра благодаря дочери Доминика – Катарине, создавшей образ Коломбины. Ее персонаж – «великий комбинатор», который устраивает свои и чужие дела, точно знает за кого и как следует выходить замуж, и когда пора разводиться, прихватив отступные. Кажется, именно поэтому пьеса Жана де Палапра «Благоразумная девица» (1692), в которой героиня яростно отстаивает свое желание, «чтобы мой муж был моим возлюбленным, и чтобы мой возлюбленный был моим мужем» не имела успеха у широкого зрителя. Большой поклонник этого сочинения, во многом предвещавшего творения Мариво, маркиз д'Аржансон сетовал, что в провале «Девицы», произведения с живым

действием, занимательными диалогами, добродетельными главными героями и полным отсутствием грязных и плоских шуток, повинно «неизвестное частное обстоятельство»³⁵. Таким «частным обстоятельством», думается, были вкусы самих парижан. Их любимцами, главными героями *Comédie-Italienne* 1690-х гг. стали пройдоха-Арлекин, который не откажется от богатой невесты, неожиданно «приплывшей» к нему в руки, и Коломбина, что в той же пьесе («Купание у ворот Сен-Бернар») хотя и собиралась за паяца замуж, но точно не осудит бывшего жениха. Вместе они придумают, как выгодно использовать такой шанс.

Безусловно, сходные свойства могли выдвинуть на первые позиции и других слуг – Бригеллу, Граделина (его играл Константи́ни-старший) или Полишинеля. Уже в первое десятилетие работы *Comédie-Italienne* маски этого театра стремительно теряли свою социальную идентичность. Фиксированные типы, сохраняя имя и некоторые внешние свои признаки, должны были воплощать на сцене французское общество, являясь, каждый, отражением одной из острохарактерных граней человеческой природы. В «Китайцах» устами итальянских паяцев прозвучит очень важное заявление на этот счет: в их театре «Арлекин – всегда Арлекин, а Доктор – всегда Доктор», какую бы роль они ни исполняли, тогда как на французской сцене актер «сегодня Цезарь, а завтра – Маскариль»³⁶.

Бывший болонский педант мог быть использован в пьесе в качестве респектабельного парижского врача («Арлекин – торговка бельем во Дворце»), прижимистого буржуа (Сотине в комедии Реньяра «Развод»), а мог предстать даже одним из спутников Улисса («Улисс и Цирцея» неизвестного автора). Зритель всегда знал, что перед ним – глуповатый зануда, сластолюбивый и охочий до наживы, но трусоватый. Новая маска не создавалась, но старая помещалась в другие (отличные от изначального социального контекста) обстоятельства.

Драматургические функции прославленного Скарамуша³⁷ (как и других бывших дзанни) все больше сводились к служебным. Они могли быть кем угодно, их главная цель состояла в том, чтобы смешить собственными масками способами – мимикой, речью или затейливой игрой на музыкальных инструментах. Среди них особняком встали лишь недоверчивый и упрямый Пьеро (выросший из традиции французского Жилья) в качестве антагониста Арлекину и Коломбина – женское воплощение персонажа Доминика.

Именно в этот момент маска, в сущности, перестает быть исполняемой ролью, но прочно сливается с самим актером, которая действует в

разных обстоятельствах и под разными именами, сохраняя собственный арсенал комедиантских трюков. Недаром в афишах (как и в издании Герарди) указывался не актер имярек в роли Стряпчего или Ясона, но «Арлекин» или «Паскарель». И если раньше слуга переодевался, чтобы обмануть одного из героев пьесы и устроить счастье молодых, то теперь Коломбина, со всем присущим ей комплексом характеристик, «играет» в пьесе эмансипированную, капризную и предприимчивую Клеопатру. Качества, присущие маске, переносятся с пародийной смысловой нагрузкой на другой персонаж, вырастая в сатиру на целую социальную группу.

То, что из всех дзанни публика в качестве протагониста выбрала Арлекина было, конечно, персональной заслугой Бьянколелли, талантливейшего исполнителя этой маски. Однако рискнем предположить: выбор этот обусловил генезис маски – равно итальянской и французской.

После смерти Доминика в 1688 г. (театр вывесил черный флаг и месяц стоял закрытым в знак траура) переход «арлекинской власти» проходил в *Comédie-Italienne* крайне болезненно. Поначалу маску было решено отдать Анджело Константины – Меццетену труппы, который в последние годы нередко подменял стареющего Бьянколелли. Персонаж Константины, однако, пришелся публике по душе, и с момента своего первого появления в 1683 г. в «Протее» он стал главным мужским партнером Арлекина по сцене. Константинин играл Меццетена без маски, был ладно сложенным и миловидным юношей, комично-лиричным и музыкальным – зрители не захотели отпускать его персонажа со сцены. Вместе с тем, симпатии женской части семейства Бьянколелли отчетливо были не на стороне Константины, многие члены труппы также тяжело сносили его заносчивый и ревнивый характер. Франсуа Муро приводит в своей монографии весьма занятную гравюру из «Большого исторического Альманаха» за 1689 г., которая наглядно иллюстрирует напряженность сложившейся в театре ситуации³⁸. Эстамп посвящен сцене передачи атрибутов маски Арлекина (кожаной личины и дубинки) наследнику Доминика: на сцене *Hôtel de Bourgogne* собралась вся труппа, их взоры обращены к Анджело Константины (он уже наполовину облачен в цветной костюм паяца) и Катарине Бьянколелли, между которыми разыгрывается весьма своеобразная пантомима. Коломбина вместо того, чтобы торжественно вручить свои дары, широким и мощным жестом замахивается на преемника деревянной колотушкой отца, так

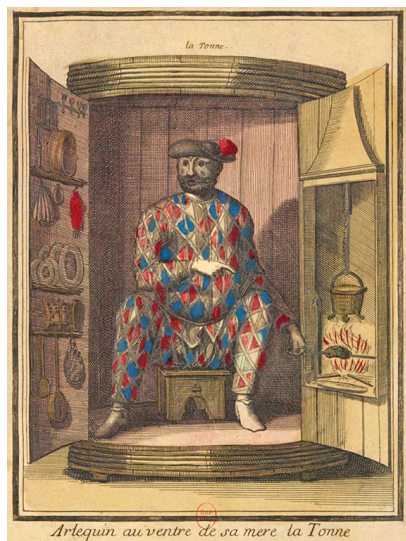


Неизвестный автор,
«Королевская
труппа итальянских
комедиантов»
офорт из «Большого
исторического
Альманаха» за 1689 г.
Фрагмент

что Константины одновременно принимает дар и пытается избежать, энергично уворачиваясь, тяжелых последствий оказанной чести. В то же время, на заднем плане (как декорация) виден сад или внутренний двор театра, в центре которого поставлена статуя Бьянколелли, а у ее подножия плачет безутешная вдова Орсола Кортезе. Неизвестно, хотел ли анонимный автор гравюры намекнуть на сложный характер отношений осиротевших без Доминика актеров, или его подвело изобразительное мастерство, но нам, знакомым с контекстом, спустя столетия кажется, что такая экспозиция эстампа не случайна. В том же 1689 г. роль Арлекина официально была доверена другому актеру – Эваристу Герарди, который дебютировал в постановке «Развода» Реньяра.

Герарди был надежным и трепетным преемником маски. Он бережно сохранил все достижения Доминика и остался на вверенном курсе, не привнеся, правда, ничего своего в сценическую жизнь образа. Актер показал себя прекрасным руководителем труппы, изобретавшим разнообразные способы для привлечения в театр зрителей, стремившемся отвести от актеров сгущающиеся к концу столетия тучи монаршей немилости и окончательно встроить *Comédie-Italienne* во французскую театральную систему. Именно так следует понимать идею Герарди издать пьесы местных драматургов, написанные для итальянских «актеров Короля».

Эта идея, появившаяся еще в начале 1690-х гг., поначалу холодно была встречена труппой. Лицедее боялись, что после издания текстов не



Н. Боннар. «Арлекин во чреве своей матери бочки».

Ателье Н. Боннара. Офорт, раскрашенный от руки, 36,5х25 см, конец 17 в.

смогут возобновлять старые успешные спектакли. Актрисы семейства Бьянколелли даже поначалу подали прошение на имя короля об аресте подготовленного Герарди труда, которое было тут же удовлетворено. Однако, капокомико удалось успокоить встревоженных женщин, тем, что опубликованы будут лишь написанные, авторские, части пьес, и так заучиваемые актерами наизусть, тогда как самая привлекательная сторона их театра – импровизация, лацци, танцы и пение на итальянском – будучи неуловима «сетью» слов, наоборот покажется аудитории еще более ценной и манкой. К тому же, рассуждал молодой Арлекин, разбитые на акты и явления, лишенные живой остроты речи бойких на язык актеров, эти тексты представят *Comédie-Italienne* в глазах критиков и стареющего, впавшего в религиозное ханжество Людовика XIV театром более конвенциональным и более «своим».

Тираж первого издания, содержавшего семнадцать пьес, уже был напечатан и подготовлен к распространению, когда другая часть труппы, возглавляемая семейством Константины (помимо Анджело, в театре служили его отец и брат), изъяли и уничтожили его почти полностью. В шеститомной антологии, выпущенной-таки Герарди (правда, уже после закрытия театра) составитель сетует на то, что после саботажа Константины по Парижу ходила масса пиратских изданий его однотомного сборника, на котором нажилась эта семья.

Другое средство поддержки труппы, к которому активно прибегал Герарди, не вызвало ожесточенной войны мафиозно-театральных кланов, поскольку к этапу смены руководства стало вполне традиционным. Дабы подогреть угасающий интерес публики, молодой капокомико «рекрутировал» на службу *Comédie-Italienne* художников-граверов с улицы Сен-Жак, предложив им сотрудничество: изображения популярных актеров труппы, выполненные почтенными мастерами семейств Боннар, Пикар и Мариетт, будут продаваться одновременно в их собственных лавках-ателье и в театре вместе с нотами дивертисментов, взаимно обогащая и прославляя участников этого союза.

Мода на эстампы, представляющие известных комических актеров – итальянских лицедеев и французских фарсеров – уверенно нарастала уже с 1630–40-х гг. Первые создатели такого типа гравюр – Абрахам Босс, Грегуар Уре, Жиль Русселе, упоминавшийся выше Анри Белланж, и проч. – сформировали определенный принцип показа лицедеев: герой стоял на театральных подмостках или на фоне абстрактного, как правило, сельского пейзажа, в одиночестве (реже с партнерами), в характерной позе и приличествующем маске costume. Нередко под изображением помещался стихотворный текст о типической функции персонажа в спектакле, написанный «от его имени» или о нем от третьего лица.

Задача адекватного перевода пространственно-временного языка сцены на язык гравюры, каковая была принципиально важна для тонко чувствующего оба эти вида искусства Жака Калло, перед этой плеядой мастеров, по всей очевидности, не стояла. Для вышеперечисленных художников портреты заальпийских комедиантов, Тюрюпена или Жодле, стояли в одном ряду с изображениями ярмарочных акробатов, городских обитателей или типичными бытовыми сценками.

Апогеем этого жанра можно считать работу итальянского художника Верии из собрания музея *Comédie-Française* «Французские и итальянские фарсеры»³⁹, в которой мастер механически соединяет образные клише Босса, Уре и других с собственными изображениями итальянских масок, выполненными по такому же принципу. Главное, на что имеет смысл обратить внимание читателя в рамках настоящей статьи – это положение Арлекина, которого автор работы уже в 1670 г. помещает практически в центр авансцены, уведя Тривелина (на тот момент еще действующего руководителя труппы и главного «водителя» интриги) в тень заднего плана. Паяц и в дальнейшем сохранит свое центральное

положение в подобной категории работ; а популярность театра, в том числе итальянского, сохранит спрос на портреты его героев вплоть до конца XVII столетия, и создаст новый тип изображений – «модные картинки», в которых молодые дамы и кавалеры, в основном, из буржуазной среды будут представлены в театральных, маскарадных или недавно вошедших в моду костюмах и позах. Тиражное искусство гравюры, в свою очередь, сделает эти изображения широко доступными.

Ателье «Орел» семьи Боннар или «Библиотека у Геркулесовых столбов» клана Мариетт (граверов, антикваров и коллекционеров) будут во второй половине века изобильно тиражировать подобную продукцию и создавать ее новые образцы. Именно Боннары первыми внесли свою лепту в дело «рекламы» новых постановок *Comédie-Italienne* 1680-х гг. Еще при жизни Доминика парижским граверам заказывались своего рода афиши к премьерным спектаклям, которые вывешивались на входной двери в театр. Большинство таких произведений было создано Жаном-Батистом и Николя Боннарами и представляло собой компиляцию сцен из спектакля с небольшим количеством прозаического текста на французском языке. Принцип организации пространства в таких «афишах» сравним с современным комиксом: одно большое изображение (возможно, сцена, которую сами актеры считали наиболее важной) помещалось сверху листа, остальные, в количестве пяти-семи, располагались ниже, разделенные декоративными рамками. Внутри этих клейм на белом, лишенном рисунка пространстве, давались пересказывающие содержание изображенной сцены подписи в прозе. Внизу печаталось актуальное расписание спектаклей *Hôtel de Bourgogne* на сезон.

Любопытно рассмотреть одно из таких произведений с точки зрения того, что сами актеры театра воспринимали как главное в постановке. Так, в афише к «Протею»⁴⁰ ведущую позицию занимает вовсе не первая сцена Арлекина и Меццетена, не их похождения по приезду в Париж, которые ныне кажутся исследователям столь важными, и даже не развернутая пародия на «Беренику» Расина («спектакль внутри спектакля»), но сатира на судебное разбирательство – дело о собаке итальянского актера (Доктора), что порвала плащ парижского клерка. История эта заставляет вспомнить «Сутяг» того же Расина (который, надо заметить, не преминул почтить своим вниманием бургундского «Протея»). Однако центральное положение эпизода в «афише», по всей видимости, свидетельствует о важности не пародийного, но сатирического



Анджело Константи́ни в роли Меццетена.
Ателье Ж.Мариетта. Офорт, 36,5х25 см,
конец 17 века

компонента в постановках этого театра в глазах его актеров. *Castigat ridendo mores* – смех исправляет нравы – красовалось на занавесе *Hôtel de Bourgogne*. Сатира – «это термометр разума и костыль покалеченного здравого смысла»⁴¹ вторил латинскому девизу Арлекин.

Семья Боннар создала и реализовала немалое количество подобных заказов. Изображения «клеим» к афишам (заметим, что большинство из них было посвящено спектаклям, созданным совместно с Фатувилем) продавались и по-отдельности. Это были изображения Доминика в потешных костюмах на пустом белом фоне (например, «Арлекин – дворянин и продавец камней») или эстампы, представляющие развернутую сцену – «Арлекин во чреве своей матери бочки» из спектакля «Арлекин-великий Визирь» собственного сочинения итальянской труппы. Такие «карточки» выпускали в небольшом формате, для того чтобы поклонник искусства комедиантов мог поместить их в альбом. Иногда печатная продукция раскрашивалась от руки. Изображение, которое продавалось в антикварных лавках, а позднее (с подачи Герарди) перед входом в *Hôtel de Bourgogne* ⁴², не обязательно было создано представителями этой «торговой марки» – нередко они печатали и продавали эстампы с полюбившимся визуальным клише другого, как правило, анонимного рисовальщика (инвентора), пользуясь выданной им монархом привилегией на торговлю предметами искусства⁴³. До 1690-х гг., если

работа не изображала эпизоды спектакля, ее автора установить почти невозможно.

Главным героем этих сцен, приманкой для зрителя, был, конечно же, Арлекин. Коли на эстампе персонаж Бьянколелли представлял себя, а не «играл» кого-то, то он всегда был представлен в цветном костюме из разноцветных ромбов, в волосатой черной маске, с деревянной дубинкой, и в танцевальном движении, подтверждающем его главенствующее положение в игровой действительности. В отличие от правителей государств, земель и финансов, коим прилична величавая статика и отсутствие мелочной суеты, этот гений сцены, напротив – энергичен, порывист и развернут в сложном движении, направляющем конечности во все стороны. Все пространство подмостков – его стихия. Художники точно подметили стремление Арлекина-Доминика неутомимо присутствовать «везде»: коли ноги героя вприпрыжку несут его в одну сторону, то корпус круто развернут в другую; если же он пристально всматривается куда-то вдаль, то ноги (или как минимум одна нога) уже готовятся удирать в противоположном направлении. Так, обязательным свойством изображений Арлекина, которое будет актуально и в XVIII в., станет неустойчивая, балансирующая позиция ног героя, готовых перейти не то в пляс, не то в бег, и рук, сжимающих рукоять деревянной колотушки, одновременно решительно и кокетливо. Заметим, что другим героям эстампов не была свойственна подобная сложно организованная динамичность. Скарамуша или Меццетена изображали в позе «представления публике»: корпус и лицо развернуты на зрителя, одна нога чуть отставлена в сторону, руки раскрыты в широком жесте. Остальных персонажей, большинство из которых игралось уже без маски, маркировали эксцентричная, открытая мимика и костюм, чем специфическая пластика.

Герарди не только решил продавать произведения парижских графиков в стенах театра, но и заказывал им изображения актеров труппы. Первой большой серией, инициированной капокомико, стала сюита Бернара Пикара «12 образов Итальянского театра»⁴⁴ 1696 г. Эти рисунки, позднее гравированные Жаном Мариеттом, все еще сохраняли привычную «канву» повествования (один персонаж пребывал на театральных подмостках, стоя в характерной позе), но в них уже можно почувствовать предвестие эстетики рококо. Пикар начинает сближать изображения актеров с жанровыми зарисовками столичной жизни – пластика и мимика героев, помещенных перед нейтральным задником-декорацией,

схематично изображавшим абстрактный сельский или городской пейзаж или незамысловатый интерьер буржуазного дома, становится мягче, пропорции фигур, которые утопают в изысканных и сложных нарядах последней моды, вытягиваются. Эти изменения касаются даже откровенно гротесковых масок театра – Арлекина, Доктора и Паскарьеля, чьи движения также приобретают большую элегантность и плавность. Рисунок «Эварист Герарди в роли Арлекина из спектакля «Арлекин – Повелитель Луны»⁴⁵ иллюстрирует, как энергичная, грубовато-резкая повадка Доминика сменяется танцевальной мелодичностью его молодого преемника. Персонаж буквально худеет и вытягивается, превращаясь в игре актера следующего поколения, возвращенного рафинированной парижской культурой⁴⁶, из приземистого итальянского работника в столичного вертопраха.

Многие изобразительные лекала Бернара и Боннара лягут в основу следующего заказа Герарди – иллюстрации к его антологии французских пьес. Выпущенный в издательстве Жана-Батиста Кюссона и Пьера Уитта⁴⁷, сборник будет содержать 55 пьес, каждая из которых открывается эстампом. Вплетая разработанные другими художниками пластические инварианты в свои многофигурные композиции, такие мастера, как Ж. Доливет и А. Демаре сделают акцент на визуальных эффектах постановок итальянского театра: гравюра всегда представляет подмостки *Hôtel de Bourgogne*, на которых Арлекин в окружении пышных декораций, в фантастически вычурном костюме императора Луны или верхом на зевесовом орле, словно на огромном индюке, сотоварищи представляют сцену из публикуемого сочинения.

Так, постепенно, складывалась иконография итальянского театра этого периода, чьи изобразительные модусы перейдут в следующее столетие как образец, который будут эксплуатировать или, наоборот, разрушать в своих произведениях Клод Жилло, Антуанн Ватто, их последователи, а также наследники масок второй *Comédie-Italienne*.

Печальная судьба первой *Comédie-Italienne* известна. Итальянский театр под покровительством французского короля мог существовать лишь до тех пор, пока король смеется. К концу столетия пристрастия Людовика XIV заметно менялись: в Фонтенбло лицедеи после 1692 г. не приглашали ни разу, а в Версале их выступления сократились до нескольких спектаклей в год. Главная придворная покровительница и заступница итальянских комедиантов, которой Герарди посвятит свой многострадальный труд, принцесса Палатинская так напишет об этих



Неизвестный мастер. Арлекин.
Офорт, 36,5х25 см.,
вторая половина 17 в.

изменениях: «несчастье бедных актеров в том, что король больше не желает видеть комедий. Пока он ходил на них, это не было грехом. <...> С тех пор, как король больше не ходит на них, это стало грехом»⁴⁸.

Слишком многих не устраивал очень вольно живущий итальянский театр, ставший отдушиной для местных драматургов, которые желали позубоскалить и покритиковать своих соотечественников с престижной столичной сцены без необходимости соблюдать строгие законы национального театра. Людовику все чаще доносят о вольностях актеров и «пошлости», что льется с подмостков *Hôtel de Bourgogne*; Поншартрен, министр королевского дома, ссылаясь на монарха, шлет через главу полицейского управления в театр одно предупреждение за другим; наконец, 13 мая 1697 г., согласно личному распоряжению главы французского государства, итальянский театр в Париже закрывают «навсегда» (такова была формулировка в ордонансе короля).

Точная причина закрытия *Comédie-Italienne* по сей день неведома. Считается, что гнев самодержца обрушился на голову актеров в связи с подготовкой комедии «Притворная добродетель», которая, якобы, высмеивала одноименную черту характера его морганатической супруги мадам де Ментенон. Вряд ли в такой напряженной обстановке комедиантам пришла бы в голову мысль выпустить спектакль, который неминуемо должен был рассердить их покровителя. Так или иначе,



Б. Пикар. «Эварист Герарди
в роли Арлекина из спектакля
“Арлекин – Повелитель Луны”».
Бумага, перо, кисть, чернила, акварель,
белила, 12,4 x 8 см., Лувр, Париж

Comédie-Italienne была закрыта, а актеры выдворены из Парижа, с условием не приближаться к столице ближе, чем на тридцать лье.

Арлекин сделал во Франции за полтора столетия блестящую карьеру, которая (как и всякая другая) неминуемо должна была закончиться выходом в отставку и почетной пенсией. К несчастью, этот этап в карьере маски пришелся на период служения совсем молодого актера. Французский король в который раз был милостив к своему Арлекину. Людовик не удалил бывшего руководителя труппы из Парижа и разрешил ему продолжить работу над антологией. Подготавливая сборник к печати, Эварист Герарди редактировал и удалял из пьес все, что могло вызвать неудовольствие при дворе, «мыслил его как своеобразное выступление в защиту труппы и надеялся на то, что театру позволят вернуться»⁴⁹.

Любопытно, что одним из свойств такой редактурой стало то, что собственный персонаж Герарди в сборнике отчетливо вышел на первый план, тогда как доля участия других масок заметно уменьшилась⁵⁰. Некоторых героев театра, например Полишинеля (Микеланджело Франканцани), который выходил на сцену *Comédie-Italienne* до последнего дня работы театра и был очень любим публикой, юный Арлекин исключил из сборника вовсе. Во многом, такая «элиминация» могла быть связана с тем, что на долю некоторых масок не выпадало достаточно французского текста, их роль игралась по-итальянски или состояла из

разнообразных лацци и скабрёзных шуток. Последние составитель точно не мог себе позволить включить в антологию, которую хотел поднести Людовику как залог «чистоты» своего театра. Не менее вероятно также, что Герарди сделал Арлекина героем едва ли не каждой сцены в каждой пьесе не только (или не столько) из тщеславия, но из холодного расчета: пристрастие французского королевского дома к личине Арлекина было известно не только исследователям из XX–XXI вв.

Усилия Герарди не привели к реабилитации труппы. Однако сам актер и его литературное детище сохранили все достижения Доминика для наследников итальянских «актеров Короля» – тех бродячих комедиантов, которые играли после изгнания в провинции и на ярмарочных подмостках Сен-Жермен и Сен-Лоран. А также окончательно утвердили и зафиксировали в глазах местной аудитории неразрывную связь между французской комической сценой и Арлекином – преуспевающим в любых делах (особенно любовного свойства) неунывающим весельчаком, избретательным и ловким акробатом в пестром костюме и темной маске.

«Царство Арлекина» на подмостках *Comédie-Italienne* в XVII столетии, как и ёмкое определение абсолютизма, данное Людовиком XIV в парижском парламенте, – формулы в равной степени легендарные и символические. Их достоверность невозможно ни подтвердить, ни опровергнуть. Однако, фактическая недоказуемость, в данном случае, нисколько не умаляет ценности и исторической точности характеристики явления.

Максима Короля-Солнце, ставшая для французского народа эталонным определением монархии, была «зафиксирована» лишь спустя века (в 1818 г.) роялистом П.-Э. Лемонте.

Театр Его Арлекинского Величества – столько же плод вдохновенного труда величайшего исполнителя маски, сколько результат писательской деятельности его преемников и поклонников в следующем столетии.

Оба литературных памятника Доминику – его «Записки» и антология Герарди – доносят до нас образ *Comédie-Italienne* второй половины семнадцатого века и одновременно искажают его.

Благодаря влиянию Франции на европейскую культуру в течение XVII–XIX вв., парижская *Comédie-Italienne* и рожденный арлекинскими сочинениями «Театр Арлекина» надолго станет для мира синонимом *Commedia dell'Arte*, вытеснив итальянский оригинал на периферию исторического знания.

- ¹ Их имена впервые упомянуты в «Масках и Буффонах» 1860 г. М. Санда. См также: *Duchartre P.L.* The Italian Comedy, transl. R.T.Weaver, New York: Dover Publications, Inc. P. 115.
- ² Специально для этой труппы кардинал собирался в 1659 г. учредить в столице постоянно действующий драматический итальянский театр, однако, сделать этого не успел. Об этом, см.: *Moureau F.* Le goût italien dans la France rocaille. Théâtre, musique, peinture (1680–1750). Paris: PUPS, 2011. P. 27.
- ³ *Scott, V.* France // *Commedia dell'arte in context* / ed.by Ch. Balme, P. Vescovo, D. Vianello. Cambridge: Cambridge University Press, 2018. P. 80.
- ⁴ Описание этой постановки сохранилось в дневнике Оливье Д'Ормессона, которое цитирует Эмиль Кампардон: *Campardon E.* Les comédiens du Roi de la troupe italienne. Paris, 1880. P. 15.
- ⁵ Среди них: «Королевский балет, представляющий итальянских комедиантов» по либретто Рене Бордье, персонажи которого напрямую соотносятся с составом актеров труппы Андреини-младшего и «Причуды итальянской комедии» (оба – 1636 г.) О них и о «Балете Арлекина» (1613) см.: *McGowan M.* L'art du ballet de Cour en France (1581–1643). Paris, Édition du CNRS, 1963, PP.145–146, 302–303; *H.C. Lancaster.* Relations between French Plays and Ballets from 1581 to 1650 // *PMLA*, 1916, Vol. 31, No. 3 (1916). PP. 379–394, 389; *Paquot M.* Commedia dell'arte et Théâtre bourgeois // *Cahiers de l'Association internationale des études francaises.* 1963, n°15. P. 238.
- ⁶ Арлекин появляется в тринадцатом «выходе» в «Королевском балете на празднествах в честь Бахуса» (1651). Считается, что его автором был знаменитый либреттист Людовика XIV Исаак де Бенсерад. Указанное издание «Ballet du Roy aux festes de Bacchus, dansé par Sa Majesté au Palais Royal, le 2e jour de May 1651. Paris: P. Ballard, 1651, 1 livret imprimé augmenté de dessins aquarellés et rehaussés de gouache et d'or» хранится в Национальной библиотеке Франции: BnF, Arts du spectacles, Fonds Rondel 8-RA3-92.
- ⁷ С ним можно ознакомиться, в частности, на Интернет-ресурсе «Opéra baroque»: https://operabaroque.fr/BOESSET_DOUAIRIERE.htm
- ⁸ Карло Канту, исполнитель маски первого дзанни Буффетто, был приемным отцом и учителем Доминика.
- ⁹ *Duchartre P.L.* The Italian Comedy. P. 154.
- ¹⁰ *Comédie-Française* была учреждена королевским указом в 1680 г.
- ¹¹ Об этом см.: *Attinger.G.* L'esprit de la Commedia dell'arte dans le théâtre

- français. Paris: Librairie théâtrale; Neuchatel: Editions de la Baconnière, 1950. P. 183.
- ¹² О репертуаре труппы *Comédie-Italienne* см.: Moureau F. De Gherardi a Watteau: présence d'Arlequin sous Louis XIV (Bibliothèque De L' age Classique). Paris: Klincksieck, 1992.
- ¹³ Gambelli D. Arlecchino a Parigi. Dall'Inferno alla corte di Re Sole. Roma: Bulzoni, 1993.
- ¹⁴ В 1684 г. супруга Дюфина Мария-Анна-Кристина Баварская напишет для *Comédie-Italienne* специальный устав, регламентирующий ее деятельность, в котором особое внимание уделялось количеству и составу масок сообразно системе амплуа. Согласно ему состав актеров формировался следующим образом: четыре актрисы – две героини и две исполнительницы комических ролей (субретки и служанки), восемь актеров – пара влюбленных, пара стариков, двое слуг для ведения интриги и двое вспомогательных, для исполнения чисто комических ролей. Подробнее см.: Итальянский театр Герарди. В 2-х Т. / Ред.-сост. А.В. Сахновская-Панкеева, отв.ред. П.В. Дмитриев/. СПб.: ГУК «Санкт-Петербургская государственная Театральная библиотека», 2007. Т. 1. С. 17.
- ¹⁵ Как известно, Мольера упрекали в том, что он брал уроки сценического мастерства у «фарсера» Фьорилли в те годы, что итальянцы делили с труппой великого комедиографа сцену *Petit-Bourbon*. Своего апогея эти нелепые упреки достигли в сочинении господина Буланже де Шалюссе «Эломир-ипохондрик или месть врачей» (1670). Фронтиспис к бездарному пасквилю, который изображает двух одетых в костюм Скарамуша актеров, корчащих рожи перед зеркалом, выполнил Лоран (Вейян)Уэн.
- ¹⁶ Об этом подробнее см.: Итальянский театр Герарди. Т. 1. С. 40.
- ¹⁷ Цикл из 10 офортов, 14,8 x 10 см. – приблизительные размеры каждого листа; См., например, в собрании музея Виктории и Альберта в Лондоне. Эстампы традиционно датируют необычайно широко – 1625–75 гг., поскольку в одну труппу художник объединил актеров разных поколений. Так, в цикле Белланжа капитан Спеццаферро, не пересекавший границ Парижа с конца 1640-х гг., соседствует с Тривелином, Арлекином и Бригеллой. Рискнем предположить, что серия выполнена в самом конце 1660-х гг. Именно в это время в компании подвизался некий Спинетта, который исполнял партии Бригеллы, но иногда выходил и в ролях Капитана. Возможно, для этой постановки

имя Капитана Шпаголома было взято Спинеттой в память о прославленном лицедее и основателе парижской труппы.

- ¹⁸ Очевидно, что, описывая костюм Тривелина для своей знаменитой книги «Маски и Буффоны», Морис Санд имел перед глазами именно это изображение Анри Белланжа. Так, Санд пишет: «Вместо ромбов, расположенных симметрично, у него треугольники только на швах, а солнца и луны разбросаны то тут, то там по ткани» (*Sand M. Masques et Bouffons (Comédie italienne): texte et dessins, 2 vols. Paris, Lévy, 1860. P. 45.*). Однако, по всей видимости, знаменитый французский исследователь комедии дель арте не предполагал, что эстамп является частью целой серии изображений, и подобное облачение – не уникальная примета конкретной маски.
- ¹⁹ *Arlequin souple comm'un chat dans son comique est délicat* – так выглядит подпись под изображением Арлекина на гравюре Белланжа.
- ²⁰ «Чаккона» входила в состав «Балета Наций», сочиненного для пьесы Мольера Жаном-Батистом Люлли.
- ²¹ Об этом упоминает Ф. Муро (*Moureau F. Le goût italien dans la France rocaille. Théâtre, musique, peinture (1680–1750). Paris: PUPS, 2011. P. 31.*
- ²² См.: *Spada S. Domenico Biancolelli ou l'art d'improviser: textes, documents, introduction, notes. Naples: Institut universitaire oriental (Casoria, Istituto editoriale del Mezzogiorno), 1969.*
- ²³ Описание этих и многих других игровых нарядов, наряду с изложением самих лацци, см. в русском переводе в работах Майи Молодцовой. Например, *Молодцова М.М. Комедия дель арте: история и современная судьба. Л.: ЛГИТМиК, 1990. С. 282–285.*
- ²⁴ См.: *Молодцова М. Комедия дель арте: движение во времени / Сост. и предисл. А.Б. Ульяновой. СПб.: РГИСИ, 2019; Spada S. Domenico Biancolelli ou l'art d'improviser; Attinger G. L'esprit de la Commedia dell'arte dans le théâtre français.*
- ²⁵ То, как Доминик выиграл этот спор при помощи арлекинской пантомимы, излагает каждый историк итальянского театра. Адресуем читателя к интереснейшей монографии Андреа Фабиано, в которой этот анекдот используется в качестве иллюстрации идеи о специфическом отношении французского общества к итальянской театральной маске. См.: *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 XVIII^e siècle. Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2018. P. 25–26.*

- ²⁶ Этот эпизод анализирует в своей монографии Вирджиния Скотт. См.: Scott. V. *The Commedia dell'arte in Paris 1644–1697*. Charlottesville: The University Press of Virginia, 1990. P. 170–171.
- ²⁷ Таким исключением, в частности, была жена Бьянкоелли Орсола Кортезе, исполнительница партии первой Влюбленной Эуларии. Однако в 1683 г. в театре дебютировала ее дочь Франсуаза (по сцене Изабелла), рожденная и выросшая во французской столице, и потому владевшая галльским наречием как родным, которая сменила Орсолу на посту первой героини.
- ²⁸ В комедии «Китайцы» Жана-Франсуа Реньяра и Жюля Дюфрени итальянские актеры объявляют, что их сцена – «центр свободы, источник радости и прибежище от всех домашних огорчений».
- ²⁹ *Mazouer F. Le Théâtre d'Arlequin*. P. 180.
- ³⁰ Справедливости ради заметим, что плагиат был не единственным музыкальным ресурсом итальянцев. У них были свои музыканты, такие как Ж.-К. Жилье и П. Лоренцани, писавшие для постановок.
- ³¹ Первое однотомное издание увидело свет в 1694 г., второе, из 6-ти томов – 1700 г. Полное его название 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».
- ³² С 1681 г. труппа начинает вводить написанные сцены на французском языке в свои спектакли; к 1685 г. практически все пьесы уже написаны по-французски, их действие лишь перебивалось импровизациями масок. Во многом это явилось результатом того, что к труппе присоединились две дочери Арлекина-Бьянкоелли – Франсуаза и Катарина (Коломбина), которые родились во Франции. Занятно, что «офранцузивание» стало поводом не только для критики со стороны конкурентов, но и для самоиронии. Так, Арлекин, исполняющий роль Шевалье в пьесе «Критика “Дела женщин”», жалуется, что платит деньги, чтобы увидеть итальянцев, но слышит один лишь французский язык.
- ³³ Обе роли играл Доминик. Для актера, которого не стало в 1688 г., «Банкрот» стал последней успешной премьерой.
- ³⁴ «Арлекин-император Луны» (1684), «Арлекин-рыцарь Солнца» (1685) – обе авторства Фатувиля.
- ³⁵ Итальянский театр Герарди. Т. 1. С. 125.
- ³⁶ Цит. по: *Moureau F. Le goût italien dans la France rocaille*. P. 30.

- ³⁷ В старости Фьорилли, оставив при себе маску Скарамуша, перешел на роли отцов, поскольку уже не мог «вытягивать» динамичную партию слуги. После смерти Фьорилли в 1694 г. его роли перешли к Джузеппе Торторитти, Паскарьелю труппы (заметим, что костюмы двух масок были идентичны).
- ³⁸ См.: *Moureau F. Le goût italien dans la France rocaille*. P. 35.
- ³⁹ Полное название полотна «Французские и итальянские фарсеры, выступавшие на сцене в первые шесть десятилетий XVII в.» – х/м, 96 x 138 см., собрание музея *Comédie-Française*.
- ⁴⁰ См. эстамп из собрания Национальной библиотеки Франции – офорт, печать черной и красной краской 79,6x53,8 см.
- ⁴¹ Из пьесы «Дело женщин». Цит. по: Итальянский театр Герарди. Т. 1. С. 50.
- ⁴² Об этом. См.: *Moureau F. Le goût italien dans la France rocaille*. P. 81; *Guardenti R. Iconography of the Commedia dell'arte // Commedia dell'arte in context / ed. by Ch. Balme, P. Vescovo, D. Vianello. Cambridge: Cambridge University Press, 2018. P. 215.*
- ⁴³ Например, Боннары продавали описанные в начале статьи эстампы Арни Белланжа, не указывая его авторства, как инвентора. Возможно, отсюда и происходит ошибка Мориса Санда, увидевшего изображение Тривеллина, напечатанного ателье «Орел», вне связи со всей серией работ Белланжа.
- ⁴⁴ Все рисунки, выполненные на бумаге в смешанной технике, входят в собрание Лувра.
- ⁴⁵ Бумага, перо, кисть, чернила, акварель, белила, 12,4 x 8 см., Лувр, Париж.
- ⁴⁶ Тосканец по происхождению, Герарди приехал во французскую столицу совсем юным и был отдан в коллеж де ла Марш, один из старейших в Париже, для изучения риторики и философии.
- ⁴⁷ Гравюры для первого издания выполнял Этьен Жеандье Дероше.
- ⁴⁸ Цит по: Итальянский театр Герарди. Т. 1. С. 10.
- ⁴⁹ Там же. С. 12.
- ⁵⁰ Некоторые маски, к примеру Пьеро, были удалены Герарди из ряда сцен, где они изначально присутствовали. Об этом см.: *Moureau F. Les types secondarise dans le "Théâtre italien" de Gherardi. Dans l'Art du Théâtre. Mélanges en hommage à Robert Garapon. Paris, PUF, 1992. P. 251–252.*