

КОСТЮМЫ ПРИДВОРНЫХ БАЛЕТОВ ВО ФРАНЦИИ XVII ВЕКА

О. В. НИКИТИНА

Школа-студия МХАТ, 125009, Россия,
Москва, ул. Тверская, д. 6, стр. 7
nikitinaov@bk.ru

OLGA V. NIKITINA

Moscow Art Theatre School, 125009, Russia,
Moscow, Tverskaya St., 6, building 7
nikitinaov@bk.ru

Для цитирования: Никитина О. В. Костюмы придворных балетов во Франции XVII века // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну / HSE University Journal of Art & Design, 2024. № 3 (3). С. 148–169

DOI: 10.17323/3034-2031-2024-1-3-148-169

Аннотация

Статья посвящена костюму придворных представлений XVII века. Рассматривается эволюция придворного спектакля — от развлечения до средства репрезентации образа монарха и его политики. Участие в балетах было важной частью жизни короля и его двора. Это стало событием городской жизни и не было скрыто за стенами дворца. Выступления в общедоступных городских залах король считал весомой составляющей своей внутренней политики. Благодаря придворным балетам, в которых участвовали король Людовик XIV и его приближенные, к концу XVII века сложилась прочная традиция постановки балетных и оперных спектаклей, которая повлияла и на костюм. Самая устойчивая его форма — «римский» костюм Людовика XIV — образец мужского сценического наряда вплоть до конца XVIII века. Он имел четкий силуэт и определенный набор атрибутов, просуществовал на сцене больше ста лет и стал впоследствии театральным курьезом и штампом. Далее в тексте рассказывается об авторах костюмов — первых профессиональных театральных художниках в истории западноевропейского театра, которые создавали разнообразные наряды, декорации и машинерию. Подробно рассматриваются основные элементы мужского и женского костюма, материалы, из которых они изготавливались. Другое популярное придворное развлечение — рыцарские карусели, сочетание конного балета и театрализованного турнира, также использовали сложившуюся форму театрального костюма. Подобные представления в течение XVIII века оставались популярными по всей Европе. До революции двор Людовика XIV оставался образцом для других монархий во всем, что касалось этикета, моды, образа жизни и репрезентации.

Ключевые слова: театральный костюм, придворные балеты во Франции, развлечения при дворе XVII века, Людовик XIV, рыцарская карусель

court ballets costumes in france of the xvii century

Abstract

The article focuses on the attire that was worn during court performances in the 17th century. It explores how court performances evolved from being a mere source of entertainment to a means of representing the image of the monarch and their political ideas. Participating in ballets was a significant aspect of the king and his court's life. It was an event that took place in the city, and not confined within the palace walls. The king believed that performances in city halls accessible to the public were crucial to his internal policy. By the end of the 17th century, a strong tradition of staging ballet and opera performances had developed with the help of court ballets, in which King Louis XIV and his entourage participated. The "Roman" costume of Louis XIV, with its distinct silhouette and set of attributes, became an example of men's stage costume until the late 18th century. It remained a theatrical curiosity and cliché thereafter. The article also sheds light on the costume designers, who were the first professionals in the history of Western European theater to design diverse costumes, scenery and machinery. The article provides detailed information on the main elements of men's and women's costumes, as well as the materials from which they were made. Another popular court entertainment were chivalric carousels where equestrian ballet and theatrical tournaments were combined and the established forms of theatrical costumes were also used. These performances remained popular throughout Europe during the 18th century. Until the Revolution, the court of Louis XIV served as a model for other monarchies in all matters related to etiquette, fashion, lifestyle, and representation.

Keywords: theatre costume, court ballets in France, entertainments at court in the 17th century, Louis XIV, court carousel

Театрализованные представления при французском дворе устраивали еще в XIV веке. Благодаря «итальянским» походам Карла VIII и Франциска I в конце XV — начале XVI веков французская аристократия познакомилась с итальянским искусством и культурой, что только усилило интерес к подобным развлечениям. Особое впечатление произвели празднества в Ферраре, которые французы называли «раем на земле» [Красовская, 1979, с. 64]. С этого времени итальянских художников, архитекторов, музыкантов, танцовщиков и учителей танцев стали приглашать на службу ко французскому двору.

У итальянцев переняли и маскарад, а танец был его обязательной частью в начале XVI века. Выступление в танцевальных номерах поначалу было привилегией придворных дам, мужчины долгое время оставались только зрителями. Мужским развлечением считались турниры, стилизованные рыцарские поединки, которые символически связывали современность с эпохой рыцарства. Исследователь истории западноевропейского балета В. М. Красовская считает, что благодаря соединению этих двух традиций (заимствованной и унаследованной) к концу XVI века сформировались элементы будущего балетного зрелища [Красовская, 1979, с. 59].

Первый балет под названием «Цирцея, или Комический балет королевы» был поставлен во Франции в 1581 году при дворе Генриха III по случаю свадьбы придворного. Это был новый вид спектакля, который стал синтезом театра, музыки и танца — самых любимых развлечений французов всех сословий, среди которых танец к тому времени занимал первое место [Сидоренко, 2013а, с. 20].

«Слово “балет” подразумевало здесь спектакль с последовательно развивающимся действием; средствами развития служили слово, музыка, танец» [Красовская, 1979, с. 69]. Эта постановка считается первым полноценным образцом нового жанра, оказавшим влияние на развитие балета даже на его родине, в Италии.

Исследователи дают разные названия жанрам балетов XVII века и по-разному определяют периоды их популярности, но в одном соглашаются: этот вид искусства, объединивший элементы бала-маскарада, оперы, комедии дель арте, пантомимы, драматических спектаклей, прошел путь развития длиной в целый век от королевской забавы до зрелищного и очень эффективного способа транслирования подданным своей политики, а также создания образа монарха. Жанров упоминается много: маскарадные, пасторальные, балеты-трагедии, балеты-комедии, конные балеты или рыцарские карусели, балеты «шиворот-навыворот» и другие. В целом, объединив придворные балеты в три большие группы по времени их постановки, можно заметить, что в конце XVI — первой половине XVII веков преобладали комические представления, их еще называют «буффонадными». В середине века, в 1650–1670-х годах, во время расцвета правления Людовика XIV¹, ставили «героические» балеты на серьезные темы; как правило, с участием короля в главной роли, в образе

1 Людовик XIV (1638–1715), король Франции с 1643 года.

героя древности или Аполлона. А в последние два десятилетия века отдавали предпочтение «музыкальным трагедиям», сочетающим оперное пение и танец в исполнении профессиональных артистов, а король и придворные становились зрителями.

Самые ранние французские балеты напоминали более известные тогда в Европе английские «маски» — комбинации бала, маскарада и театрального спектакля, к постановке которых привлекали профессиональных художников.

Будущий Людовик XIII² принимал участие в придворных представлениях еще в детстве, самое раннее его появление на сцене случилось в возрасте пяти лет, по крайней мере, по воспоминаниям современников. Заняв престол, он оставался постоянным участником и зрителем театральных спектаклей. Во время его правления становится популярным «буффонадный балет, который позволяет монарху предстать перед подданными в образах фурий, пьяниц, калек и других персонажей перевернутого мира барочного карнавала... Это целая палитра образов, которые на себя примеряют первые короли из династии Бурбонов, их родственники и придворные» [Сидоренко, 2013а, с. 21].

С именем Людовика XIII, благодаря роману А. Дюма, в массовой культуре связано только одно название театрального представления — «Мерлезонский балет» («Ballet de la Merlaison», буквально «балет дроздования» или «балет об охоте на дроздов»). Это, действительно, был один из пасторальных балетов, посвященный продолжавшейся всю зиму охоте короля в Мерле и сыгранный всего дважды в 1635 году в Руаомоне и в Шантильи. Возможно, автору «Трех мушкетеров» понравилось название, не похожее на названия романтических балетов XIX века и напоминавшее об ушедшей эпохе. Он описывает его скорее не как спектакль, а как бал-маскарад, на котором король и королева танцуют в охотничьих костюмах. И все же, реальный балет представляли на сцене, следуя определенному сюжету. По легенде, король сам написал для него либретто, музыку, был автором декораций и костюмов, исполнил одну из ролей.

Сохранившиеся воспоминания и описания придворных балетов, их значительное влияние на европейскую дворянскую культуру и театр XVII и XVIII веков вдохновляют современных режиссеров, художников и хореографов на попытки реконструкции. В 2011 году Ballet de la Merlaison во Франции попытались восстановить хореограф, режиссер К. Баль и художник Т. Боске. Это была не подробная документальная реконструкция, а скорее фантазия, представление современных художников о театре XVII века. Думается, что наиболее выигрышной тема придворных праздников становится для кинематографа, но здесь главным героем всегда выступает Людовик XIV. Время правления его отца Людовика XIII не так прочно ассоциируется с балетом и театром, но и он использовал этот вид искусства как часть своей политики, для демонстрации подданным своих намерений. Необходимо отметить, что еще в XVI веке, в правление предшественников Бурбонов, династии Валуа,

2 Людовик XIII (1600–1643), король Франции с 1610 года.

двор рассматривал музыкально-драматические представления как средство декларации своих политических взглядов в иносказательной форме: в 1572 году по случаю свадьбы Генриха Наваррского и Маргариты Валуа была поставлена «Защита рая», а в 1573 году в честь прибытия польских послов в Париж был показан «Балет польских послов».

В январе 1617 года 16-летний Людовик XIII в costume Демона огня танцевал перед придворными в «Балете освобождения Рено», который произвел сильное впечатление благодаря декорациям, костюмам и искусству танцовщиков, в том числе и короля, выступившего на сцене в сольном номере. «Тема для балета, навеянная героической поэмой итальянского поэта XVI века Торквато Тассо «Освобожденный Иерусалим», была выбрана неслучайно. В его сюжете многие зрители угадали желание юного монарха освободиться от опеки матери, Марии Медичи, регентство которой официально закончилось еще три года назад, и ее окружения» [Сидоренко, 20156, с. 249].

Художником придворных балетов почти до конца правления Людовика XIII был Даниэль Рабель — живописец, гравер, ботаник и инженер. Он стал автором костюмов к балетам «Освобождение Рено», «Балет фей Сен-Жерменского леса», «Вдова из Бильбао», «Балет замка Бисетр», «Танкред», «Балет Аполлона» и других. В последнем балете в 1620–1621 годах и появляется Аполлон как центральный персонаж, в образах пастуха, музыканта или божества (Ил. 1). Его костюм по набору элементов совпадает с известным костюмом Людовика XIV, немного отличаясь формой юбки и отсутствием парика, он тоже был вышит золотом и очень декоративен. Более известные коллеги Рабеля, работавшие при дворе во второй половине века, наверняка были знакомы с его творчеством, и сделали бога Солнца самым зрелищным образом короля, адаптировав костюм к театральной и бытовой моде своего времени и задачам, которые ставил перед ними Людовик XIV.

Живописцы, которым покровительствовал Людовик XIII, также изображали его в облике Аполлона. Кардинал Ришелье, видя увлечение аристократии разными видами искусства и интерес горожан к театру, старался использовать эту сферу как способ укрепления власти короля и собственного положения. К тому же, покровительство искусствам было одной из обязанностей европейского правителя эпохи барокко. В 1620-е годы спектакли с участием короля и придворных начали устраивать не только в залах Лувра или королевских замков, но и в здании парижской ратуши, где их могли видеть все желающие.

«Благодаря стараниям кардинала-министра Людовик XIII стал первым французским монархом, которого люди искусства, его современники, так высоко вознесли в глазах подданных... Ришелье использовал все — живопись, литературу, архитектуру, драму, танцы, музыку, скульптуру и декоративное искусство — как средство приведения просвещенного общественного мнения к осознанию национального величия, которое было неотделимо от персоны короля. Это значит, что монарх, какими недостатками он ни обладал бы, личностными или физическими, для своих подданных должен был быть



Ил. 1

Анри де Жиссе. Костюм Аполлона для Людовика XIV. «Королевский балет ночи». 1653. Bibliothèque nationale de France, Paris

великим, следовательно, почитаемым. В определенной степени кардинал и “его Людовик XIII” заложили основу для создания общественного образа королевской власти при Людовике XIV» [Сидоренко, 20156, с. 253].

Первый выход 14-летнего короля-танцовщика состоялся в «Балете Кассандры» (1651), который давали пять вечеров подряд в театральном зале Пале-Рояля. В том же году в «Балете Бахуса» Людовик XIV танцевал уже шесть ролей: Пьяный жулик со шпагой, Прорицатель, Вакханка, Ледяной человек, Титан и Муза. Главными и самыми значимыми образами были Солнце и Аполлон, способные заменять друг друга. В образе Восходящего Солнца он появился в «Королевском балете ночи» (1653), где также исполнял несколько ролей. Ночь символизировала темные времена военного противостояния с Фрондой, рассвет и появление Солнца — восстановление мира и порядка королевского правления. «Людовик восторжествовал над тьмой мятежной Фронды, в которой участвовали аристократы, поставившие под угрозу абсолютную власть короля. Придворные, сопровождавшие Людовика в танце, демонстрировали остальному двору преклонение перед божественностью монарха» [Барбьери, 2022, с. 53].

Традиция выступать в общедоступных театральных залах была продолжена Людовиком XIV, и каждый раз зрителей собиралось больше, чем мог вместить зал. На одном из спектаклей королева не смогла протиснуться через толпу и ей пришлось уехать, зрители в ложах не всегда могли рассмотреть все, что происходило на сцене, и довольствовались чтением «livret», варианта современной театральной программки. Для «Королевского балета ночи» издали livret, в который наряду с либретто, описаниями сценических и танцевальных движений, музыкой и образами были включены полные списки персонажей и актеров. Программы хорошо продавались и после премьеры спектакля, поэтому были выгодным товаром.

Королевские балеты, как доступные горожанам зрелища, стали событиями светской жизни Парижа.

«В этот день, 23-го числа, в Пти-Бурбон впервые в присутствии Королевы, Его Преосвященства и всего двора танцевали великий “Королевский балет Ночи”... Все было выдающимся: и новизна того, что там изображалось, и великолепие машинерии, великолепие костюмов и грации всех танцоров, так что зрители с трудом могли решить, что из них самое приятное. Наш молодой монарх был не менее узнаваем под своим костюмом, чем солнце, виднеющееся сквозь облака, которые иногда затуманивают свет, но не могут скрыть неповторимый характер сияющего величия, которое выделяло его из других людей...»³ (Перевод мой. — О.Н.) — сообщал о премьеры Т. Ренодо в La Gazette de France в 1653 году [Lysgaard, 2019, с. 10].

3 “Ce jour-là, 23, fut dansé dans le Petit-Bourbon pour la première fois, en presence de la Reyne, de Son Eminence, de toute la Cour, le Grand Ballet royal de la Nuit <...> toutes si riches, tant par la nouveauté de ce qui se représente que par la beauté des récits, la magnificence des machines, la pompe superbe des habits et la grace de tous les danseurs,

que les spectateurs auroient difficilement discerné la plus charmante si celles où notre jeune monarque ne se faisoit pas moins connoître sous ses vestmens que le soleil se fait voir au travers des nuages qui violent quelquefois sa lumière, n'en eussent recue un caractère particulier d'eclante majesté, qui en marquoit la difference...”



Ил. 2
Жан Берен. Эскиз костюма к опере «Тесей». 1677–1678. Тушь, акварель, серебро. Musée du Louvre, Paris

«Такого еще не видали... небо, море и земля, игры, веселье, мир и война... то нападение, то жестокий бой; ведьмы, посещающие шабаш, люди-волки, драконы и монстры; галанты, сплетники, богини, кузнецы, христиане и турки, воры; обезьяны, кошки, карета, костер; ярмарка, бал, балет, спектакль; такие видели чудеса...»⁴ (Перевод мой. — О.Н.), — перечисляя возникающие на сцене образы и картины, писал Жан Лоре, французский поэт и журналист, который выпускал еженедельный отчет в стихах о жизни парижского общества в 1650–1665 годах [Lysgaard, 2019, с. 12].

Выступления в общедоступных городских залах король считал важной частью своей внутренней политики. Наставляя дофина, он писал в «Мемуарах»: «Принц и король Франции может рассматривать некоторые вещи не столько как свои собственные развлечения, сколько как развлечения его двора и всего его народа. Если нации, где величие короля состоит в наибольшей степени в том, что его не дозволяется видеть, что может иметь резоны среди душ, привычных к рабству, которыми управляют с помощью страха; но это не есть дух наших Французов и это также далеко от того, чему может научить наша история, ибо если наша монархия имеет некоторую особенность, то это есть свободный и легкий доступ к монарху» [Боссан, 2002, с. 14].

Людовик как будто всегда находился на сцене, не разграничивая бытовое поведение и сценическое, он только менял образы, неизменно возвращаясь к «образу короля». Он безусловно обладал талантом артиста и танцовщика, его манеры, осанка, жесты, походка, речь отличали его от приближенных и других царствующих особ, вызывая восхищение. «...В обществе XVII века, где человек непрерывно участвовал в спектакле, “долг представительства” предписывает... что чем более высокое положение занимает человек по рождению или по должности, на которую он поднялся, тем более Природа должна быть в нем отшлифована Искусством» [Боссан, 2002, с. 28].

Авторами костюмов и декораций придворных балетов были Анри де Жиссе⁵, Жан Берен⁶, Джакомо Торелли⁷, Карло Вигарани⁸ — театральные художники, архитекторы, инженеры, работавшие при дворе Людовика XIV, имена которых известны. Но есть и авторы, чьи имена до сих пор неизвестны. Например, сохранились эскизы костюмов к «Королевскому балету ночи» художника, которого исследователи называют условно «Мастер Балета ночи» (Maitre du Ballet de la Nuit). Другого художника называли «Мастер химер» (Maitre de Chimeres), он работал в 1660–1680-х годах, сохранились эскизы своеобразных костюмов персонажей комедии дель арте к «Балету

4 "Illec on vid des apareils Qui n'urent jamais de pareils, Le Ciel, l'Air, le Mer et la Terre, Les Jeux, les Ris, la Pais, la Guerre...Maint assaut, maint rude combat, Des sorcieriers allant au sabat, Loups-garoux, dragons et chimeres, Pluzieurs galans, pluzieurs commeres, Des déesses, des forgerons, Des chrétiens, des Turcs, des lârons Singes, chats, carosse, incendie, Foire, bal, balet, comédie; On y vid des enchantmens..."

5 Жиссе Анри де (1621–1673) — суперинтендант королевских развлечений, член Академии живописи, автор костюмов придворных спектаклей и празднеств.

6 Берен Жан (1640–1711) — оружейник, декоратор, театральный художник, гравёр королевского Кабинета гравюр, камер-художник Людовика XIV.

7 Торелли Джакомо (1608–1678) итальянский инженер, сценограф, изобретатель театральных механизмов; работал во Франции с 1645 по 1661 год.

8 Вигарани Карло (ок. 1623–1713) — итальянский художник, занимал при дворе должности королевского инженера, а затем интенданта королевских удовольствий до 1690 года.



Ил. 3

Жан Берен. Эскиз костюма для герцогини Неверской, которая исполняла роль женщины-мавра в придворном балете. 1679. Тушь, акварель, серебро. Musée du Louvre, Paris

химер» его авторства [Bouffard, 2021]. Всех их — декораторов, архитекторов, специалистов по театральной машинерии, артистов, певцов, танцоров, портных, плотников — объединяло придворное ведомство, Служба королевских удовольствий (Menus Plaisirs du Roi) во главе с герцогом Сент-Эньяном.

Во времена, когда актеры сами придумывали себе костюмы, заботясь больше о яркости и заметности на сцене, чем о соответствии образу и общему замыслу постановки, над придворными спектаклями работал полноценный штат художников и механиков, как это происходит в современных крупных театрах.

Самая большая коллекция эскизов костюмов хранится в Лувре (Musée du Louvre) и включает более ста листов из собрания Э. Ротшильда. В основном это работы Ж. Берена, который был хронологически последним автором костюмов придворных балетов при Людовике XIV. Эскизы французских театральных художников можно найти в Музее Виктории и Альберта (Victoria & Albert Museum) в Лондоне. В Национальной библиотеке Франции (Bibliothèque nationale de France) есть эскизы А. Жиссе, как и подлинные театральные костюмы. Костюмное хранение библиотеки довольно обширно, но подлинников XVII–XVIII веков, сделанных специально для сцены, сохранилось мало — как правило, это бытовая одежда, которая использовалась в театре в своем первоначальном виде или переделывалась. Но один подлинник 1660–1670-х годов, созданный в Службе королевских удовольствий, в библиотеке хранится. Авторство его пока не определено, как и то, для какого исполнителя он предназначался. Такой объем материала для изучения дает возможность проследить основные принципы создания сценического костюма, которыми руководствовались на протяжении ста лет.

Силуэт мужского костюма всегда приталенный, довольно узкая верхняя часть и пышные юбочки разной длины на каркасе, либо штаны до колен, тоже различные по форме (но юбки встречаются чаще); на рукавах и штанинах сосредоточены основные декоративные элементы; и, конечно, кульминация любого костюма — головной убор, как правило, с пышным плюмажем. Костюмы Людовика всегда длиной лишь до середины бедра, чтобы король мог продемонстрировать свои стройные ноги, в то время как бытовая мужская одежда в 1650-е годы не предполагала такой степени обнаженности. Иногда в костюмах придворных балетов угадывается модный силуэт середины XVII века.

Такой костюм получил условное название «римского» (Ил. 2), поскольку имитировал доспехи римского воина. Драматургическую основу балетов часто составляли мифологические сюжеты, поэтому элементы античного костюма, греческого и римского, использовали довольно часто. Художники не стремились к реконструкции, они соединяли разные элементы, исторические и современные, создавая образ.

Самый нижний слой костюма — рубашка, которая могла быть длинной как туника, при этом соответствовала по крою модной рубашке XVII века. Ее рукава обязательно густо крахмалили, благодаря чему они приобретали текстуру бумаги и только так могли сохранять нужный объем. На рубашку



Ил. 4
Жан Берен. Эскиз костюма-машини (африканец верхом на крокодиле) для придворного праздника Людовика XIV. Бумага, тушь, акварель. Musée du Louvre, Paris



Ил. 5
Жан Берен. Эскиз костюма-машини (американский индеец в маске Арлекина верхом на улитке). Конец XVII в.

надевали юбку-бочонок «тоннеле» и поверх нее — «ламбрекен», декоративный элемент, который чаще всего состоял из отдельных полос ткани с разнообразной отделкой. Например, Жиссе любил украшать ламбрекены кисточками. Ламбрекены напоминали кожаные полосы с металлическими украшениями, которые прикрепляли к нижнему краю парадной кирасы воины Древнего Рима. Самая декоративная часть верха «римского» костюма — кираса. Как правило, ее делали из кожи, имитируя металл при помощи металлизированных нитей или муаровых тканей. Кирасу могли укреплять китовым усом, или делать ее менее жесткой, в таком случае она была анатомической и повторяла форму тела. Ее надевали через голову и шнуровали по бокам. Для украшения использовали вышивку, только в конце века Берен стал дополнять ее росписью по ткани, а в XVIII веке это было уже обычной практикой театральных художников. Под юбку надевали короткие шоссы (штаны), похожие на те, что носили в конце XVI века придворные Генриха III и сам король. Они были не видны из-под юбки до колен, и при этом не мешали танцевать. Изображений не сохранилось, но записи в книгах портных Службы королевских удовольствий сообщают о тканях (тафте) на шоссы для маскарадного костюма [Bouffard, 2021]. Шоссы набивались конским волосом, чтобы поддерживать объем и форму верхней юбки. Обувью служили туфли или зашнурованные сапоги. Чулки, туфли с каблуками, парик, галстук-крават⁹ и сама нижняя рубашка выглядели вполне современно для середины XVII века, как и силуэт мужского костюма в целом. Невозможно было выйти на сцену с обнаженными ногами или без парика. Театральный костюм позволял обнажать только то, что можно было обнажать в соответствии с бытовой модой. Головными уборами служили шлем или шляпа с плюмажем.

Мужской «римский» костюм — парадная форма балета, для финального большого выхода, для которого всех танцовщиков одевали одинаково. Он довольно удобен для танца, но в драматическом спектакле, где ширина юбки не имеет значения, выглядел комично, особенно к середине XVIII века в представлениях трагедий.

Основой женского костюма, парного мужскому «римскому», тоже была рубашка, длинная, ниже колен, на нее надевали короткую нижнюю юбку, потом нижнюю юбку под платье, которая была видна, особенно если платье было распашное. Юбка платья могла выглядеть как тоннеле в мужском костюме, это был самый верхний слой. У платьев были корсетные лифы, укрепленные китовым усом. Отдельные корсеты не использовали. Поверх платья могли надевать драпированные рукава. Драпировки часто украшали и бытовое платье того времени.

Для костюмов выбирали ткани и материалы с блестящими или глянцевыми поверхностями, поскольку они выигрышно смотрелись при свечах: атлас, парча, металлизированные нити, металлические бусины и пуговицы сверкали и переливались.

9 Мужской шейный платок — белая широкая лента без украшений или с кружевными оборками на концах.



Ил. 6
Карло Вигарани. Сцена из оперы
«Тесей». 1675. По гравюре
Фр. Шово. Cabinet des Estampes,
Paris

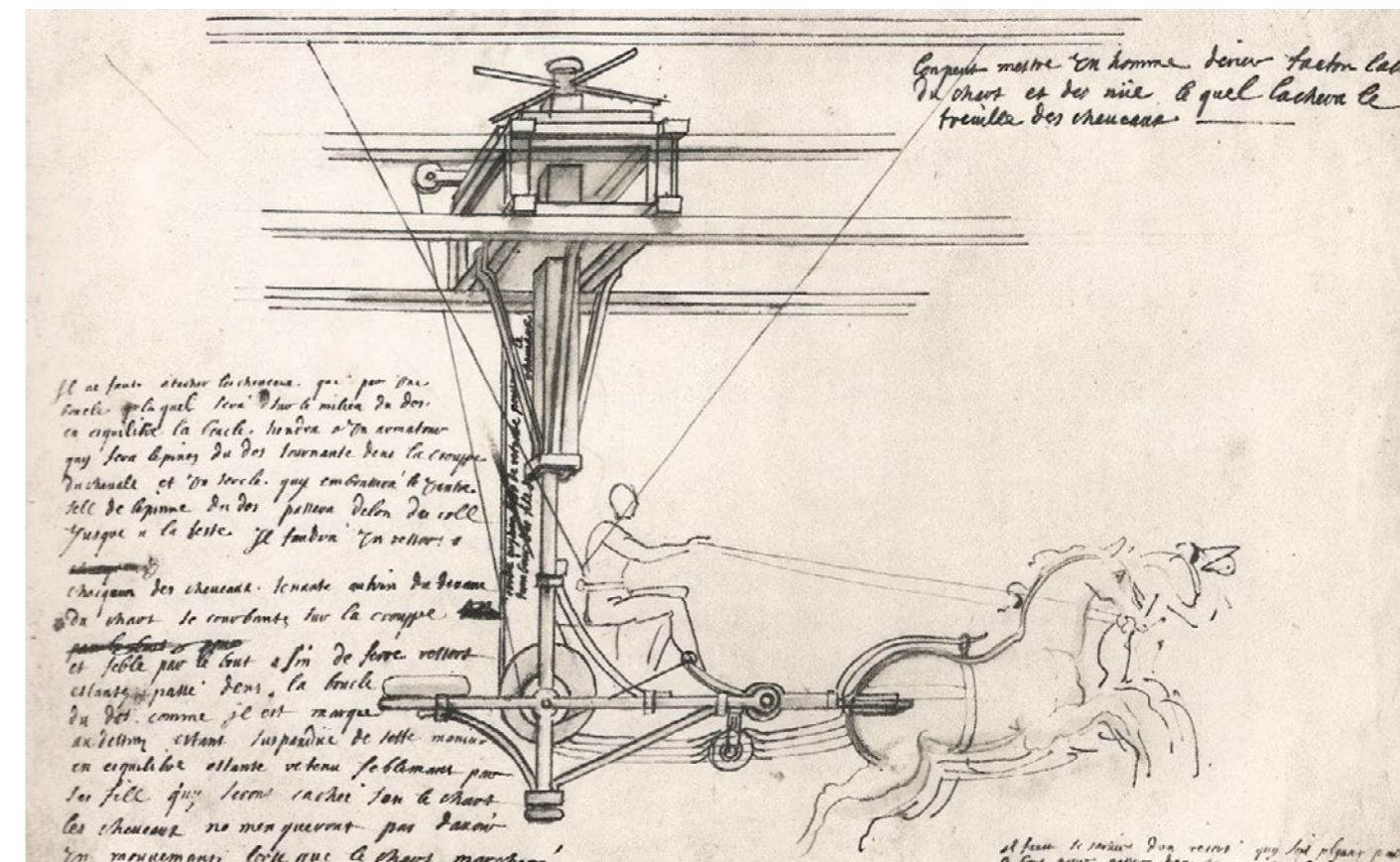
Поскольку женщинам запрещено было выходить на сцену за плату, в качестве актрис и танцовщиц выступали либо аристократки, придворные дамы (Ил. 3), либо девочки-подростки, за которых платили их родителям, то есть правило соблюдалось формально. В балете «Триумф любви» 1681 года впервые с разрешения короля женские роли играли профессиональные взрослые женщины-танцовщицы. С этого момента запрет считался отмененным. До этого распоряжения, если на эскизе женского костюма юбка закрывала ноги и соответствовала длине бытового модного платья, роль скорее всего исполняла аристократка, если юбка короткая — мужчина-танцовщик в женской роли или девочка.

Театральные костюмы «благородных» артистов-придворных были вышиты настоящим золотом и серебром, усыпаны подлинными драгоценными камнями и были очень дорогостоящими, хотя в то время в театре активно использовали имитации, и даже их производство было хорошо организовано. Стразы справлялись с задачей прекрасно — мерцали в свете свечей и переливались разными цветами.

Созданные Жиссе и Береном костюмы были довольно разнообразны. В балетах могли изображать представителей других народов, иногда экзотических для французов — условных дикарей, индейцев, более знакомых турок, мавров, соседей-испанцев. Как и современные художники, авторы костюмов к балетам пользовались справочным и иконографическим материалом, доступным в то время. В их распоряжении могли быть сборники гравюр, иллюстрированные справочники, такие как: «Recueil de la diversité des habits» (1567, автор — François Desprez), «Costumes italiens, grecs et turcs» (1580, автор неизвестен), «Habitus Variarum Orbis Gentium» (1581, автор — Жан-Жак Буассар).

Художники использовали в костюме исторические для того времени элементы, чтобы намекнуть на определенную эпоху. Например, разрезы в качестве отделки, которые отсылали к Возрождению. Особенно интересны костюмы-машины — соединение платья и бутафории или даже театральной машины. Американский индеец выезжал на сцену верхом на огромной улитке, африканец — на крокодиле (Ил. 4). На эскизе показано, каким образом осуществлялись эти передвижения: ноги, которые видели зрители, были бутафорскими, а тело артиста ниже пояса помещалось внутри конструкции, благодаря чему она и двигалась (Ил. 5). Или артиста помещали внутрь костюма чудовища, и он должен был лить воду из его пасти во время представления.

Машинерия использовалась самая современная (Ил. 7). В 1659 году итальянский декоратор К. Вигарани построил в Тюильри театр, оснащенный всеми механическими новинками (Ил. 6). В 1661 году ему было поручено создание «Балета нетерпения», в котором король должен был исполнить роль Юпитера. В Галерее живописи Лувра Вигарани готовил декорации, но в ночь перед представлением случился пожар и вся работа декораторов была уничтожена. «Карло Вигарани был чрезвычайно подавлен. Он даже носил траур по несостоявшемуся торжеству, украсив свою шляпу черными



Ил. 7
Жан Берен. Колесница
«Фаэтона». Archives Nationales,
Paris

перьями. Король проявил великодушие, всячески стараясь поддержать своего слугу. Спектакль все-таки состоялся...» [Филимонова, 2013, с. 86].

Известно, что придворные художники жили в Лувре. Жан Берен, например, в 1680-х годах занимал несколько комнат в части дворца со стороны набережной Сены, которая оставалась дольше всех освещена дневным светом. Летом в течение дня он работал больше, чем зимой, и у него была кошка, которая оставила следы своих лап, испачканных краской, на одном из эскизов [Bouffard, 2021].

Во второй половине XVII века во Франции производят все предметы модного быта: ткани, мебель, аксессуары, все виды отделок для костюма, ювелирные изделия, посуду и т. д. Практика заказов из других стран начинает активно развиваться. Французские театральные костюмы в это время тоже были лучшими в Европе, поэтому европейские королевские дворы заказывают в Париже и наряды для модного развлечения — «рыцарских каруселей», сочетания театрализованного конного балета и спортивных состязаний. Подлинники «карусельных» костюмов, предположительно сшитых на заказ во Франции, можно увидеть в музеях Дании (Rosenborg) и Швеции (Nationalmuseum, Livrustkammaren).

Рыцарские турниры были любимым развлечением европейских королей и их дворян до 1559 года, когда во время такого турнира, устроенного ради забавы, был смертельно ранен французский король Генрих II. Во Франции после этого трагического происшествия турниры были запрещены. В XVII столетии о турнирах вспомнили, но не для того, чтобы сражаться в настоящих поединках, а чтобы использовать красивую тему рыцарства, благородного соперничества, для создания образа короля как наследника галантных героев средневекового романа.

«...Принято считать, что именно от итальянского "carro" — "колесница" — возникло слово "carrousel", которым называли турниры-состязания в искусстве верховой езды и ловкости с участием нарядно убранных экипажей. Новые, мирные, забавы пришли на смену кровавым турнирам Средневековья при европейских дворах» [Ренне, 2014, с. 10–11]. Самая известная карусель состоялась в 1662 году в Париже. Сценарий для карусели писали заранее, репетировали представление, распределяли роли, готовили костюмы, которые по форме и набору элементов повторяли театральные костюмы. Людовик XIV выступал в роли Римского императора. Помимо древних римлян придворные были одеты турками, персами, американскими индейцами. Это был последний большой праздник, который видели парижане. Два года спустя другое знаменитое зрелище «Забавы волшебного острова» состоялось уже в Версале, куда переехал король и весь двор, отдалившись от своих подданных. Праздники на природе, среди аллей, фонтанов и каналов парка не были ограничены пространством сцены или зала, что давало больше возможностей постановщикам и участникам.

Подобные представления (театрализованные рыцарские турниры) в течение XVIII века оставались популярными по всей Европе. До революции двор Людовика XIV оставался образцом для других монархий, прежде



Ил. 8
В. Эриксен. Портрет Г. Г. Орлова. После 1766. Холст, масло. Государственный Эрмитаж

всего во всем, что касалось этикета, моды, образа жизни и репрезентации. В 1775 году средневековый турнир был устроен в честь Марии-Антуанетты, на нем «рыцари» в полном облачении сражались по-настоящему. Король Швеции Густав III провел несколько турниров и каруселей при дворе в 1776–1785 годах, сам активно в них участвуя, — он писал сценарии празднеств, исполнял одну из ролей и даже помогал создавать костюмы [Ribeiro, 2000, с. 259].

В 1766 году карусель состоялась и в Санкт-Петербурге на Дворцовой площади. В Эрмитаже сохранились портреты братьев А. Г. и Г. Г. Орловых и А. П. Шереметьевой в карусельных костюмах. А. Г. Орлов одет в турецкое платье, а его брат изображен в традиционном уже к тому времени «римском» костюме, в каком выходил на сцену Людовик XIV (Ил. 8). На графине Шереметьевой — вариант женского театрального (в этом случае — карусельного) костюма. Екатерина II, устраивая грандиозное зрелище, приглашала именитых гостей со всей Европы и, стараясь представить свой двор равным самому блестящему и легендарному двору короля Франции, использовала в том числе и костюм для достижения своих целей — доказать право на престол и занять достойное место среди европейских монархов, к чему стремился и сам Людовик XIV в начале правления.

«Римский» костюм в европейском театре прожил долгую жизнь и настолько прочно закрепился на сцене, что актеры середины XVIII века не могли представить, как иначе можно одеться для сцены (Ил. 9). Он стал своего рода театральной униформой, хотя выглядел уже старомодно и комично. Чтобы сломать традицию, понадобились авторитет и настойчивость Вольтера, который потребовал соответствия костюмов времени действия пьесы и характерам персонажей, по крайней мере в своих пьесах. Но полностью отказаться от «бочонков» и «плюмажей» смогли только после революции 1789 года, которая разрушила «régime ancien»¹⁰ и все его символы.



Ил. 9
Jean-Louis Fesch. Актеры театра Комеди Франсез Бризар и Лекен в спектакле «Ифигения в Авлиде». Вторая половина XVIII в. Comedie-Francaise, Paris

Библиография

- Барбьери, Д. (при участии Мелиссы Тримингэм) (2022).** *Костюм как часть сценического действия. Материальность, культура, тело.* Пер. с англ. Т. Пирусской. М.: Новое литературное обозрение.
- Боссан, Ф. (2002).** *Людовик XIV, король-художник.* М.: Аграф.
- Красовская, В. М. (1979).** *Западноевропейский балетный театр: очерки истории.* М.: Искусство.
- Ренне, Е. П. (2014).** *С АЛФЕЕВЫХ — НА НЕВСКИЕ БРЕГА. Карусельные портреты Григория и Алексея Орловых.* СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа.
- Сидоренко, М. А. (2013а).** *Эволюция форм репрезентации королевской власти во Франции: на материале придворного балета Людовика XIV.* Автореферат дис. кандидата исторических наук: 07.00.03 [Место защиты: Нац. исслед. Том. гос. ун-т]. Томск. ЭБ РГБ. URL: <https://viewer.rsl.ru/rsl01005532700> (дата обращения: 27.06.2024).
- Сидоренко, М. А. (2015б).** *Буффонадный балет Людовика XIII и репрезентативная политика кардинала де Ришелье // Средние века: исследования по истории Средневековья и раннего Нового времени. Вып. 76 (1–2) / Ин-т всеобщей истории РАН. М.: Наука.*
- Филимонова, Ю.А. (2013).** *Традиции театральных постановок на пленэре при дворе Людовика XIV // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15, Искусствоведение / Электронная версия статьи доступна на сайте журнала «Вестник Санкт-Петербургского университета».* URL: <https://artsjournal.spbu.ru/article/view/2347/2174> (дата обращения: 22.02.2022).
- Bouffard, M. (2021).** *S'habiller pour la scène dans les années 1660 // Conférence du Louvre.* URL: <https://www.louvre.fr/louvreplus/video-s-habiller-pour-la-scene-dans-les-annees-1660?autoplay> (дата обращения: 27.06.2024).
- Lysgaard, S. C. (2019).** *Ballet De La Nuit: Staging The Absolute Monarchy of Louis XIV.* A Thesis: In Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Master of Arts. San Jose: San José State Univer. URL: https://scholarworks.sjsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=8554&context=etd_theses (дата обращения: 22.01.2024).
- Ribeiro, A. (2000).** *The Gallery of Fashion.* L.: National Portrait Gallery.

Список иллюстраций

- Ил. 1.** Анри де Жиссе. Костюм Аполлона для Людовика XIV. «Королевский балет ночи». 1653. Источник изображения — Bibliothèque nationale de France, Paris. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52502200s/f1.item> (дата обращения: 27.06.2024)
- Ил. 2.** Жан Берен. Эскиз костюма к опере «Тесей». 1677–1678. Тушь, акварель, серебро. Источник изображения — Musée du Louvre, Paris. URL: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl020553569> (дата обращения: 27.06.2024)
- Ил. 3.** Жан Берен. Эскиз костюма для герцогини Неверской, которая исполняла роль женщины-мавра в придворном балете. 1679. Тушь, акварель, серебро. Источник изображения — Musée du Louvre, Paris. URL: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl020553564> (дата обращения: 27.06.2024)
- Ил. 4.** Жан Берен. Эскиз костюма-машины (африканец верхом на крокодиле) для придворного праздника Людовика XIV. Бумага, тушь, акварель. Источник изображения — Musée du Louvre, Paris. URL: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl020554398> (дата обращения: 27.06.2024)
- Ил. 5.** Жан Берен. Эскиз костюма-машины (американский индеец в маске Арлекина верхом на улитке). Конец XVII в. Бумага, тушь. Источник изображения — Musée du Louvre, Paris. URL: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl020556793> (дата обращения: 27.06.2024)
- Ил. 6.** Карло Вигарани. Сцена из оперы «Тесей». 1675. По гравюре Фр. Шово. Cabinet des Estampes, Paris
- Ил. 7.** Жан Берен. Колесница «Фаэтона». Archives Nationales, Paris
- Ил. 8.** В. Эриксен. Портрет Г. Г. Орлова. После 1766. Холст, масло. Государственный Эрмитаж. Источник изображения — Ренне Е. П. (2014). *С АЛФЕЕВЫХ — НА НЕВСКИЕ БРЕГА. Карусельные портреты Григория и Алексея Орловых.* СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2014. С. 9
- Ил. 9.** Jean-Louis Fesch. Актеры театра Комеди Франсез Бризар и Лекен в спектакле «Ифигения в Авлиде». Вторая половина XVIII в. Comedie-Francaise, Paris

References

- Barbieri, Donatella (with a contribution from Melissa Trimmingham). (2017).** *Kostyum kak chast stsenicheskogo deystva. Materialnost. kultura. telo* [Costume in Performance. Materiality, Culture and the Body]. London: Bloomsbury Academic.
- Beaussant, Philippe (1999).** *Louis XIV, artiste.* Paris: Payot. [In French]
- Bouffard, Mickaël (2021).** *S'habiller pour la scène dans les années 1660 // Conférence du Louvre.* URL: <https://www.louvre.fr/louvreplus/video-s-habiller-pour-la-scene-dans-les-annees-1660?autoplay> (access date: 27.06.2024).
- Filimonova, Yuliya (2013).** *Traditsii teatralnykh postanovok na plenere pri dvore Lyudovika XIV* [Traditions of theatrical productions in the open air at the court of Louis XIV] // Vestnik of Saint-Petersburg University. Series 15, Art history. An electronic version of the article is available on the website of the journal "Vestnik of Saint-Petersburg University". URL: <https://artsjournal.spbu.ru/article/view/2347/2174> (access date: 22.02.2022). [In Russ.]
- Krasovskaya, Vera (1979).** *Zapadnoyevropeyskiy baletnyy teatr: ocherki istorii* [Western European Ballet Theater: Essays on History]. Moscow: Iskusstvo. [In Russ.]
- Lysgaard, Sarah Curtis (2019).** *Ballet De La Nuit: Staging The Absolute Monarchy of Louis XIV.* A Thesis: In Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Master of Arts. San Jose: San José State Univer. URL: https://scholarworks.sjsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=8554&context=etd_theses (access date: 22.01.2024).
- Renne, Elizaveta (2014).** *S ALFEYEVYKH — NA NEVSKIYE BREGA. Karuselnyye portrety Grigoriya i Alekseya Orlovyykh [FROM THE BANKS OF THE ALFEIOS TO THE BANKS OF THE NEVA. Carousel Portraits of Grigory and Alexey Orlov].* St. Peterburg: The State Hermitage Publishers. [In Russ.]
- Ribeiro, Aileen (2000).** *The Gallery of Fashion.* Leningrad: National Portrait Gallery.
- Sidorenko, Maxim (2013a).** *Evolutsiya form reprezentatsii korolevskoy vlasti vo Frantsii: na materiale pridvornogo baleta Lyudovika XIV* [The evolution of forms of royal power representation in France with a focus on court ballet during the reign of Louis XIV]. Synopsis of PhD dissertation, world history: 07.00.03 [Place of defense: National Research Tomsk State University]. Tomsk. EB RSL. URL: <https://viewer.rsl.ru/rsl01005532700> (access date: 27.06.2024). [In Russ.]
- Sidorenko, Maxim (2015b).** *Buffonadnyy balet Lyudovika XIII i reprezentativnaya politika kardinala de Rishelye* [The slapstick ballet of Louis XIII and the representative politics of Cardinal de Richelieu] // Middle Ages: studies in the history of the Middle Ages and early modern times. Vol. 76 (1–2) / Institute of World History RAS. Moscow: Nauka. [In Russ.]