

М. А. СИДОРЕНКО

ОТ МАЗАРИНИ К ЛЮДОВИКУ XIV – ФОРМИРОВАНИЕ РЕПРЕЗЕНТАТИВНОГО ОБРАЗА КОРОЛЕВСКОЙ ВЛАСТИ ПРИ СТАРОМ ПОРЯДКЕ

В середине XVII в. кардинал Мазарини инициировал постановку итальянских опер в театральных залах столицы Французского королевства – так он познакомил придворных и парижан с этим жанром музыкального театра. Как эти роскошные спектакли на иностранном языке с барочными декорациями и машинами повлияли на музыкальный театр Франции, на придворный балет, который был частью государственного церемониала Старого порядка, так как в его постановках участвовали монарх, принцы и гранды? Какую роль итальянская опера сыграла в создании образа королевской власти в первые десятилетия царствования Людовика XIV?

Ключевые слова: репрезентация власти, абсолютная монархия, Старый порядок, Людовик XIV, кардинал Мазарини, Анна Австрийская

В 1660–1670-е гг. придворный балет, придворные и городские празднества, музыкальный и драматический театр как никогда ранее были поставлены на службу королевской власти Франции. Именно барочные зрелища помогли Людовику XIV (1643–1715), пожалуй, самому классицистскому монарху в истории Европы, заложить основу целостного, до мелочей продуманного собственного общественного образа, из-за которого потомки закрепили за ним прозвище Короля-Солнце (современники так его не называли). Однако успеху выбранных Людовиком XIV средств реализации всеобъемлющей репрезентативной программы во многом способствовало последнее увлечение Наихристианнейших монархов идеалами итальянского Барокко.

Цель данной работы – раскрыть особенности первоначального этапа формирования репрезентативного образа королевской власти при Людовике XIV. Как правило, в изучении репрезентации монаршей власти Франции второй половины XVII в. пристальное внимание уделяется периоду самостоятельного правления Людовика XIV, которое началось с 1661 г., когда умер кардинал Джулио Мазарини (1602–1661, первый министр короля Франции с 1643) и король объявил о намерении править самостоятельно, не назначая нового первого министра. Мы же хотим обратиться к периоду, предшествующему данному событию, когда созданием положительного общественного образа королевской власти (впрочем, как и вопросами управления) занимался не монарх (прежде всего, в силу своего юного возраста), а его соправители и воспитатели, Анна Австрийская (1601–1666, регентша Французского королевства в 1643–1651) и кардинал Мазарини.

Первая была испанкой, второй – итальянцем, оба получили воспитание и образование при иностранных дворах, где сложились свои традиции искусства Барокко. Приехав во Францию, Анна Австрийская и Джулио Мазарини оказали огромное влияние на ее культуру, на формирование новых идеалов во французском искусстве. К тому же именно они воспитали Людовика XIV – короля-артиста, короля-танцора, короля-режиссера, монарха, который в полной мере воплотил в себе все эти ипостаси, необходимые правителю эпохи Барокко, когда было сложно провести четкую грань между политикой и искусством – одно сосуществовало в тесном тандеме с другим.

От матери Людовику XIV передалась страсть к театру. Анна Австрийская на протяжении всей жизни интересовалась многими искусствами, но больше всего она любила театр. Если французское театральное искусство в первые десятилетия XVII в. еще ждало своих великих драматургов и актеров, то с испанских подмостков уже звучали стихи великого Лопе де Вега. Приехав во Францию с многочисленной свитой (1615), юная королева постоянно ставила в своих апартаментах небольшие испанские комедии и балеты¹ (в 1660 г. со своей труппой испанских актеров к французскому двору прибыла другая принцесса из династии Габсбургов, также ставшая королевой Франции; желая расположить к себе придворных, скромная и застенчивая Мария-Тереза инициировала в своих апартаментах постановки испанских комедий, как некогда делала ее тетка²). В молодости Анна Австрийская сама выходила на сцену, участвуя в постановках придворного балета. В 1619–1621 гг., когда родители Людовика XIV переживали один из самых счастливых периодов своего супружества, они вместе разучивали роли для балетов. В 1623 г. по случаю визита в Париж будущего короля Англии Карла I был поставлен придворный балет «Праздники Юнонь», в котором Анна вышла на сцену в образе одной из античных богинь.

Правда, Анна Австрийская, как и Людовик XIII (1610–1643), ценила музыкальный и драматический театр, скорее, как частное лицо, нежели как правитель, осознававший его значимость для создания положительного образа монаршей власти. Порой ее тяга к театру и вовсе приобретала гротескные формы. Так, в конце траура по Людовику XIII, на время которого при дворе были отменены все развлечения, королева-регентша, любившая итальянские комедии и пьесы Джованни-Батиста Андруни, тайно посещала театр³. Как писала фрейлина королевы мадам де Моттвиль, Анна Австрийская «ходила в театр, прячась за одной из нас (фрейлин. – М.С.), не желая во время траура открыто по-

¹ Дюлон 2009. С. 21.

² Sévigné, madame de. Lettres... P. 132.

³ Christout 2005. P. 42.

являться на публике в том месте, которое по праву могла бы занимать в любое другое время»⁴. Подобные проступки не подобало совершать правительнице, которой следовало заботиться о своей репутации, ведь в 1643 г. положение регентши было, достаточно, шатким. Стоило Анне стать единоличной хозяйкой в королевстве⁵, как ей тут же пришлось столкнуться с влиятельной оппозицией принцев и грандов. В сентябре того года был раскрыт так называемый Заговор важных, целью которого было физическое устранение кардинала Мазарини, протеже покойного короля и королевы, а это значит, что заговор был направлен и против авторитета монаршей власти.

В годы регентства Анна Австрийская оказывала покровительство итальянским артистам, приглашенным Мазарини в столицу Франции, что вызывало раздражение враждебно настроенных членов парламента Парижа. «Красные мантии» считали, что на иностранных певцов и музыкантов, на их роскошные и зрелищные постановки из казны государства уходило слишком много денег (хотя это была далеко не единственная претензия парламентариев к регентше). Неслучайно в 1649 г., когда противостояние двора и парламента достигло апогея, в Париже и по всей Франции не было поставлено ни одного балета. Исключением стала балетная постановка при далеком от беспорядков Фронды (1648–1653) дворе папского вице-легата в Авиньоне.

В начале 1660-х гг. покровительства «благочестивой королевы-матери» искал и директор труппы Месье⁶ Жан-Батист Поклен, называемый Мольером, которого преследовали члены общества Святых даров, ревностные сторонники католической церкви. В благодарность драматург посвятил своей венценосной покровительнице новую пьесу «Критика "Школы жен"» (1663): «Вы блистательно доказываете, что истинное благочестие нимало не мешает пристойным развлечениям. Ваше Величество из высшей сферы своих мыслей и важных дел так человечно снисходите к удовольствиям, доставляемым нашими зрелищами, и не пренебрегаете смеяться теми самыми устами, которые так горячо произносят молитвы Богу», – писал он⁷.

Однако Анна Австрийская, сторонница сохранения равновесия в театральном мире столицы, видя, что король также оказывал покровительство труппе Пале-Рояля, стала выказывать больше знаков расположения комедиантам Бургундского отеля, главным конкурентам труппы Мольера.

⁴ Цит. по: Монгредьен 2008. С. 26.

⁵ 18 мая 1643 г., спустя неделю после смерти Людовика XIII, Парижский парламент отменил завещание покойного короля, наделив его вдову «абсолютной, полной и свободной» властью.

⁶ Титул старшего брата короля Франции. На тот момент Филиппа I Орлеанского.

⁷ Мольер. Критика на «Школу жен»... С. 361.

Сложно переоценить и влияние, оказанное на Людовика XIV кардиналом Мазарини. Накануне своей смерти Людовик XIII предложил прелату-итальянцу, недавно перешедшему на службу Франции, стать крестным отцом своего первенца. Выбор, которым монарх удивил свое окружение, оказался на редкость удачным и судьбоносным для королевства: Мазарини со всей серьезностью отнесся к вверенному его заботам маленькому королю. Как писал Корнель, в лице Мазарини Рим сделал «бесценный подарок [...] юному королю»⁸. С одной стороны, драматург воздал традиционную хвалу влиятельному покровителю; с другой же, подданный выразил искреннюю благодарность за воспитание своего государя. Мазарини, назначенный 15 марта 1646 г. сюринтендантом воспитания короля, тщательно и самозабвенно принялся исполнять свои обязанности. Он нанял первоклассную команду учителей, равную которой тогда не имел ни один принц в Европе, сам же стал готовить Людовика XIV к роли самостоятельного правителя. В частности, кардинал-министр преподавал своему воспитаннику и уроки формирования положительного общественного образа правителя.

Подобно своему предшественнику, кардиналу де Ришельё (1585–1642 гг., главный министр Франции с 1624 г.), Мазарини щедро покровительствовал искусствам и ставил их на службу как собственным интересам, так интересам государства и подрастающего короля. Украшая свой парижский отель картинами, статуями и другими произведениями искусства, прелат-итальянец не просто старался заглушить тоску по родине. Коллекционирование предметов искусства, владение шедеврами с эпохи Возрождения считалось признаком богатства, власти и могущества, как в Италии, так и во Франции. Со времен короля Франсиска I (1515–1547) главными коллекционерами во Франции считались монархи, однако принцы и гранды открыто соперничали с ними (так, одним из самых страстных коллекционеров первой половины XVII в. был дядя Людовика XIV Гастон Орлеанский). Это значит, что они по достоинству должны были оценить новичка, который не просто разделял их увлечение, но и весьма преуспел в этом. Однако у Мазарини была еще одна страсть, которая владела им больше, чем все остальное, – музыка⁹. Любовь к этому искусству, впрочем, как и страсть коллекционирования, он привил своему венценосному крестнику.

Первые годы жизни Мазарини прошли в Риме, где у знати за последние два века воспитался вкус к пышным музыкальным постановкам с декорациями. Эта эстетика не была чужда и юному Джулио, выросшему в аристократических семьях Колонна и Барберини. Будучи генеральным интендантом кардинала Антонио Барберини, Мазарини

⁸ Корнель 1984. С. 6.

⁹ Bertière 2007. P. 327.

впервые присутствовал на представлении оперы «Святой Алексей» Стефано Ланди осенью 1632 г. Тогда же он познакомился со многими итальянскими артистами¹⁰. В двадцать лет будущий князь церкви и первый министр короля Франции сам вышел на сцену: он исполнил (возможно, пел) роль святого Игнация в трагедиях-ораториях, которые отцы-иезуиты с успехом ставили в своих колледжах¹¹.

Мазарини, подобно некоторым своим современникам, считал, что музыка способна оказывать волшебное, успокаивающее воздействие на человеческий разум. Беря в расчет такой потенциал музыкального искусства, с его помощью кардинал хотел решить сразу три задачи: развлечь королеву-регентшу, отвлечь принцев и грандов от интриг и заговоров, а также усмирить беспокойных буржуа. Получается, что уже в первые месяцы после прихода к власти Мазарини сделал музыку инструментом своей политики¹². Так, по его инициативе обитатели королевского двора и парижане увидели зрелище, доселе им неизвестное и потрясающее: 14 декабря 1645 г. в Париже впервые была поставлена итальянская опера. Мазарини рассчитывал на то, что роскошные постановки с музыкой, пением (правда, на итальянском языке) и фантастическими декорациями покорят столичного зрителя. Для пушей уверенности он наполнил их балетными номерами, которые любили французы.

Называя пьесу Джулио Строщи и Франческо Сакрати «Безумное притворство» («*La Finta Pazza*») «оперой», мы несколько лукавим, поскольку в XVII в. жанр таких спектаклей определяли иначе¹³. «Прекрасная музыкальная комедия с машинами – зрелище, достаточно популярное в Италии, для нас же несколько экстравагантное, но поистине королевское»¹⁴, – писала мадам де Моттвиль об «Орфее» Луиджи Росси (поставлен при французском дворе 2 марта 1647 г.). Такое определение подходит и к «Безумному притворству», в котором гармонично сосуществовали музыка, пение, танец и декорации с машинами. Кстати, слова фрейлины Анны Австрийской свидетельствуют о благосклонном приеме придворной публикой оперных постановок на итальянском языке.¹⁵ В пользу этого говорит и тот факт, что семилетний Людовик XIV смотрел «Безумное притворство» несколько раз подряд. А ведь это

¹⁰ Christout 2005. P. 42.

¹¹ Губер 2000. С. 446.

¹² Christout 2005. P. 42.

¹³ Beaussant 2010. P. 17.

¹⁴ Motteville, Mme de. Mémoires. P. 226.

¹⁵ Первые знакомства французских придворных с итальянской оперой состоялись гораздо раньше. Еще в 1574 г. Генрих III со свитой, посетив Венецию, побывал на оперном представлении. В ноябре 1638 г. во время визита в Рим маршала д'Эстре, чрезвычайного посла Людовика XIII, была поставлена опера «Любовь Геркулеса», сочиненная в честь рождения будущего Людовика XIV.

было первое театральное представление, увиденное им. Впоследствии по инициативе кардинала-импресарио в Париже были поставлены еще три музыкальных спектакля: уже упомянутый «Орфей» Луиджи Росси (1647), «Свадьба Пелея и Фетиды» Карло Капроли (1654) и «Влюбленный Геркулес» Франческо Кавалли (1662)¹⁶. Две последние оперы включали в себя балетные выходы, в которых участвовали не только профессиональные актеры, но и юный монарх с придворными.

Так, 14 и 15 апреля 1654 г. на сцене Пти-Бурбона, зрительный зал которого вмещал 3000 чел.¹⁷, была поставлена «Свадьба Пелея и Фетиды, итальянская комедия, положенная на музыку, с балетом на тот же сюжет, в котором танцует Его Величество», – таково полное название спектакля¹⁸, весьма любопытное с точки зрения сосуществования театральных жанров, характерного для европейского музыкального театра XVII в. (неслучайно исследователи называют этот спектакль «еще большим гибридом», чем предыдущие итальянские оперы, поставленные во Франции¹⁹). Зрелище было столь же грандиозным, как и «Королевский балет ночи», данный годом ранее. В постановке придворного балета, которая знаменовала собой победу королевской власти над Фрондой, юный Людовик XIV вышел на сцену в шести образах, в т.ч. в роли Восходящего солнца. Так, постановка итальянской оперы становится интересной не только для искусствоведов, но и историков, изучающих государственный церемониал Франции Старого порядка. Ведь речь идет не о частной постановке, предназначенной для нескольких десятков избранных²⁰, а о спектакле, который был доступен многочисленным зрителям. Опера шла в Пти-Бурбоне десять вечеров подряд, следовательно, ее посмотрело около 30000 зрителей – десятая часть тогдашнего населения столицы Франции²¹. Король, как и годом ранее, вышел на сцену несколько раз: он танцевал шесть ролей, как бурлескных, так и героических. В последнем акте Людовик предстал перед публикой в костюме Войны. Образ был выбран неслучайно, поскольку весной 1654 г. в условиях войны с Испанией королю Франции было что сообщить посредством музыкальной постановки своим подданным и представителям иностранных держав при французском дворе. На следующий день после своей коронации (7 июня) Людовик

¹⁶ Burke 2007. P. 65, 66.

¹⁷ Боссан 2002. С. 17.

¹⁸ Les Noces de Pélée et de Thétis, comédie italienne en musique entremêlée d'un ballet sur le meme sujet dansé par sa Majesté, Paris, Robert Ballard, 1654 // Christout 2005. P. 215.

¹⁹ Christout 2005. P. 75.

²⁰ Примером таких придворных «закрытых» спектаклей могут служить постановки, в которых участвовали маркиза де Помпадур и королева Мария-Антуанетта.

²¹ Боссан 2002. С. 17.

отправился к армии маршала де Тюренна, чтобы освободить Аррас, осажденный испанцами.

Благодаря постановкам итальянской оперы с участием Людовика XIV и придворных отличительной чертой королевских дивертисментов 50-х гг. XVII в. стало гармоничное сосуществование итальянского пения и французского балета. В последующие полтора десятилетия данная традиция нашла свое продолжение в комедиях-балетах и трагедиях-балетах (единственным образцом этого жанра является «Психея» Мольера и Люлли, поставленная в 1671 г.)²², с той разницей, что итальянское пение было заменено французским.

Чтобы поставить при французском дворе «Безумное притворство», Мазарини пригласил в Париж большое количество своих соотечественников – музыкантов, танцоров, певцов и декораторов. Все это были «люди с большой репутацией, истинные мастера своего дела» (мадам де Мотвиль)²³. Нельзя сказать, что парижане были шокированы таким наплывом уроженцев Апеннинского полуострова, поскольку это была уже третья волна приезда итальянских артистов во Францию, причем, самая мощная и яркая. Итальянские музыканты начали приезжать во Францию при Франциске I, но после женитьбы его наследника на флорентийке Екатерине Медичи при французском дворе их стало гораздо больше: «Во времена Екатерины Медичи миланские скрипачи состязались, чтобы войти в оркестр из 24 скрипачей короля под руководством Балтазарини из Бельджиоджозо (на французский манер – Бальтазар из Божуайе); музыканты развили французский стиль и создавали придворный балет [...] При Марии Медичи итальянское влияние усиливается: итальянское пение – предшественник оперы – ввели знаменитый Каччини, его дочь Франческа и не менее знаменитая Чеккина, они оказали серьезное влияние на французскую традицию»²⁴.

Когда Фронда закончилась, Мазарини, желавший воспеть торжество королевской власти, дабы указать оставшимся мятежникам на необходимость подчиниться монарху, инициировал постановку новых музыкальных спектаклей с машинами. Он вновь пригласил в Париж итальянских артистов (часть из тех, что приехали ранее, покинули Францию, погрузившуюся в пучину гражданской войны). Среди них была Леонора Барони, самая знаменитая певица того времени. Талант Барони очаровал Анну Австрийскую (королева постоянно желала ее слушать и осыпала подарками)²⁵ и покорила двор. Правда, парижского зрителя примадонне завоевать не удалось. Затем приехали молодой кастрат Атто Мелани и певица Франческа Коста. Также Мазарини

²² Biet 2007. P. 63.

²³ Motteville, Mme de. Mémoires. P. 226.

²⁴ Губер 2000. С. 445.

²⁵ Там же. С. 446.

пригласил арфиста и несколько гитаристов (что отвечало вкусам юного Людовика XIV, который предпочитал гитару лютно, самому модному тогда музыкальному инструменту во Франции).

Среди итальянцев, приглашенных Мазарини, был и Джакомо Торелли. Этот выходец из знатной итальянской семьи являл собой пример просвещенной и деятельной натуры эпохи Барокко. Среди современников Торелли слыл не только искусным сценографом, но и математиком, механиком, поэтом, художником и архитектором. Приехав во Францию в 1645 г., он обновил машинерию в театрах Пти-Бурбон и Пале-Рояль, разработал декорации ко всем оперным постановкам и придворным балетам при французском дворе 1650-х гг., за что был прозван великим волшебником театра²⁶.

Торелли, как истинный мастер своего дела, постарался найти ключ к сердцу парижской публики, которой итальянские оперы с машинами были в новинку: он всячески потворствовал ее вкусам и пожеланиям. В свои декорации Торелли включил знакомые парижскому обывателю пейзажи (прием не был новым: работая в Венеции над «*Il Bellerofonte*», Торелли возвел на сцене Дворец дождей и кампанилу собора Святого Марка²⁷). Поэтому в парижской постановке *итальянской* оперы «Безумное притворство» в начале первого акта парижане увидели на сцене остров Сите между двумя рукавами Сены, Новый мост, статую Генриха IV, площадь Дофина и собор Нотр-Дам-де-Пари²⁸. Другой особенностью декораций барочных спектаклей было то, что сценографы зачастую помещали персонажей пьес в интерьеры волшебных садов и дворцов, напоминающих королевские резиденции. Так, в «Безумном притворстве» публика любовалась садами Флоры с тремя аллеями кипарисов, уходящих вдаль к дворцу. В «Орфее» дриады танцевали балет с кастаньетами в садах Солнца, а Аполлон спускался в свой дворец на сверкающей колеснице²⁹. Возможно, такие сценические картины, увиденные Людовиком XIV в детстве, оказали влияние на культурную программу его правления, подтолкнули его к созданию *своего* волшебного дворца, в котором царил культ Солнца и Аполлона.

Людовик не переставал забрасывать Торелли заказами вплоть до 1661 г., пока последний «не скомпрометировал» себя, работая на сюринтенданта финансов Франции Никола Фуке. Торелли создал декорации к первой комедии-балету Мольера «Докучные», поставленной 17 августа 1661 г. в Во-ле-Виконт³⁰. Через три недели после великолеп-

²⁶ Булычева 2004. С. 419.

²⁷ Christout 2005. P. 48.

²⁸ Beaussant 2010. P. 18, 19.

²⁹ Christout 2005. P. 53.

³⁰ В 1660 г., Торелли решил окончательно обосноваться во Франции и женился на парижанке Франсуазе Сю. – La Gorge J. de. 2005(c). P. 1522.

ного празднества в Во Фуке был арестован. Так, вскоре после смерти своего покровителя, кардинала Мазарини, Торелли, получив приказ покинуть Францию, вернулся в Венецию, где продолжил работать сценографом. Но была и другая, возможно более весомая причина внезапной отставки того, кого еще совсем недавно боготворили и называли великим волшебником театра. На театральном небосклоне Франции восходила звезда Карло Вигарани, другого итальянского декоратора, который тоже прибыл в Париж по приглашению Мазарини. После первого версальского празднества «Забавы волшебного острова» (1664) Вигарани стал главным театральным художником королевского двора и на долгие годы – бессменным товарищем Мольера и Люлли.

За годы работы во Франции (1645–1661) Торелли изменил французский театр до неузнаваемости. Его декорации к «Безумному притворству», «Андромеде», «Свадьбе Пелея и Фетиды» еще долго были востребованы в других постановках: их можно было увидеть на парижских сценах не только в первые годы после отъезда Торелли из Франции, но и после его смерти (1678)³¹. Подход Торелли к преобразению сценического пространства, сделавший из музыкальных постановок зрелища исключительной красоты, заложили основу новых стандартов зрительского вкуса, как придворной, так и городской публики Франции. Ту же оперу уже мало было слушать, ее еще и надо было видеть. То, что эти спектакли восхищали и поражали, способствовало укреплению авторитета королевской власти. Иностранцев великолепие сценического действия, танцевального и музыкального, убеждало в могуществе Франции и ее монарха не меньше, чем ее армия и победы.

О том, что с середины XVII в. парижане приучились к спектаклям с машинами, свидетельствует репертуар Королевской труппы в Марэ, одного из ведущих драматических театров Парижа. Труппа сделала ставку на постановку пьес с машинами. В 1663 г., давая «Золотое руно» Корнелия-старшего на музыку д'Ассуси, труппа пошла на существенные расходы, чтобы придать спектаклю больший блеск: штатный декоратор театра Денни Бюффекен получил за машины 1200 ливров, а потом еще по 22 ливра за каждое представление³². Постановка «Золотого руна» помогла театру Марэ справиться с временными трудностями (желая окупить расходы, труппа прилично увеличила плату за вход: поллуидора за место в партере, луидор за кресло в амфитеатре и восемь за ложу) и стала вехой в истории французского театра Старого порядка.

Получив эксклюзивные привилегии на постановку музыкальных спектаклей, а также назначение на должность главы Королевской академии музыки (1672 г.), Люлли отрекся от своего давнего компаньона и

³¹ Beaussant 2010. P. 66.

³² Монгрёдьен 2008. С. 83.

соавтора Мольера, разорвал с ним личные и творческие контакты, но, как и в прежние годы продолжил сотрудничать с Вигарани. Практически все музыкальные трагедии Флорентинца были поставлены с его декорациями. Позднее, когда оперу начали давать без машин, современники критично восприняли такое новшество: «Тот, кто утверждает, будто театральные машины – это детская забава, годная только для театра марионеток, вводит людей в обман и прививает им дурной вкус: машины украшают вымысел, придают ему правдоподобие, поддерживают в зрителе приятную иллюзию, без которой театр утрачивает большую часть своей прелести, ибо она сообщает ему нечто волшебное. Обеим “Береникам” и “Пенелопе” не нужны полеты, колесницы, превращения, но опере они необходимы: смысл ее в том, чтобы с одинаковой силой чаровать ум, глаза и слух»³³.

Привив придворной и парижской публике любовь к спектаклям с машинами, Мазарини, как некогда Ришельё, инициировал строительство театрального зала в Париже, который должен был отвечать новым техническим требованиям и вмещать как можно больше зрителей – кардиналу-итальянцу нужна была достойная площадка для его роскошных оперных постановок, прославлявших короля Франции. О необходимости такого строительства говорили и несчастные случаи, происходившие в старых театральных залах столицы, причем некоторые из них чуть не стоили жизни монарху. Так, в 1653 г. во время одного из первых выходов Людовика XIV на сцену в «Королевском балете ночи», поставленном в зале Пти-Бурбон, внезапно загорелась декорация. По свидетельству «*La Gazette de France*», в этой ситуации юный суверен выказал «чрезвычайную храбрость»³⁴, что вызвало восторг у публики. На следующий год во время представления оперы «Свадьба Пелея и Фетиды» (снова в зале Пти-Бурбон) один из работников сцены погиб, упав с лесов в центр помоста, опять-таки неподалеку от короля³⁵.

Для воплощения своего замысла Мазарини в 1659 г. пригласил во Францию инженера, театрального архитектора и сценографа Гаспаре Вигарани, который построил театральные залы в Модене, Мантуе и Капри. С Гаспаре в Париж приехали его сыновья Лодовико и Карло. Вигарани-отец и не догадывался, сколь многое он сделал для короля Франции, для развития французского театра, взяв их с собой. Строительство зала Тюильри, которое было решено доверить Вигарани-старшему, продолжалось до 1663 г. Изначально Мазарини предлагал построить новый театр позади своего отеля, но Вигарани отверг этот проект, посчитав его «неподходящим и неудобным». Тогда возникла

³³ Лабрюйер 2005. С. 23.

³⁴ La Gorce 2005(b). P. 61.

³⁵ La Gorce 2005(a). P. 15.

идея постройки нового зала в Тюильри³⁶. Возможно, такой выбор обуславливался тем, что дворец был королевской резиденцией, именно здесь, в непосредственной близости от места проживания монарха, и должны даваться роскошные театральные представления. Придворным и парижанам следовало привыкнуть ассоциировать совершенство театрального и балетного искусства с персоной короля (а не кардинала-министра или другого мецената, как предполагалось изначально³⁷).

Планы строительства «прекрасного театра с машинами» в Тюильри предоставил и Торелли³⁸, но выбор уже был сделан. Как это ни прискорбно, но в 1662 г., когда великий волшебник театра покинул Париж, столичный зритель не заметил его отъезда. Все только и говорили о постановке оперы «Влюбленный Геркулес». Изначально Мазарини хотел приурочить ее к женитьбе Людовика XIV, но из-за строительства зала Тюильри премьеру пришлось отложить. Разработка декораций к спектаклю была доверена отцу и сыновьям Вигарани. На них лежала огромная ответственность, так как в постановке участвовал король, который с каждым годом нахождения на сцене, балетной и политической, все больше концентрировал внимание на себе – тому способствовали выбранные им роли и усложняющаяся хореография балетных выходов. Премьера «Влюбленного Геркулеса» состоялась 7 февраля 1662 г., после смерти Мазарини. В пятом акте Людовик вышел на сцену в костюме Солнца, его окружали Двенадцать дневных часов. Окончательно символ главного небесного светила был закреплен королем за собой на Карусели Тюильри, которая состоялась 5–6 июня того же года.

Одна из технических хитростей зала Тюильри заключалась в том, что Людовик XIV, оттанцевав свои партии, получал возможность тут же занять место в зрительном зале. Создав специальную потайную галерею, архитекторы Вигарани, Лево и д'Обрай позволили королю всегда находиться в центре театрального (репрезентативного) пространства, независимо от того, ограничивалось оно сценой, на которой он танцевал в окружении придворных, или охватывало весь зал, где располагались зрители-подданные. Теперь монарх постоянно был в центре внимания, как актер и как зритель (в рамках одного спектакля он присутствовал в двух ипостасях). В том и в другом случаях взоры присутствующих были направлены на монарха, который играл на публику независимо от того, танцевал на сцене или сидел среди них.

Итальянская опера, диковинный для французов жанр музыкального театра, оказала существенное влияние на придворный балет, зре-

³⁶ Ibid. P. 14.

³⁷ Что-то подобное уже было, когда кардинал де Ришелье построил театральный зал в своей новой парижской резиденции. Невольно (может и намеренно) кардинал указал на то, что он, не король, являлся главным строителем театральных зрелищ.

³⁸ Milizia 2005. P. 238.

лице, которое на протяжении десятилетий (с 1581 г.) помогало королям Франции формировать собственный репрезентативный образ, а также общаться с подданными. Здесь мы сталкиваемся с одной из метаморфоз века Барокко: сначала итальянская опера, или как тогда говорили, музыкальная трагедия, преобразовала придворный балет Франции, позволив ему стать поистине королевским жанром, затем уже придворный балет помог появиться новому жанру французского национального музыкального театра – музыкальной трагедии.

Придворный балет, возникший в конце XVI в. при дворе последнего Валуа, к концу царствования Людовика XIII был представлен героическим и буффонадным балетом. В первом случае король Франции, принцы, гранды и придворные появлялись перед публикой, придворной или городской, в костюмах героев Древности и античной мифологии; действие на сцене было подчинено благородному или героическому сюжету. В случае с буффонадным балетом монарх и его окружение танцевали перед придворными и горожанами в образах персонажей бурлескного, перевернутого мира.

Людовик XIII, любивший участвовать в балетных постановках не меньше своего старшего сына, отдавал предпочтение буффонадному балету, а в выборе ролей – второстепенным и незначительным персонажам³⁹. Но и тогда придворный балет служил для короля средством общения с подданными. Например, 29 января 1617 г. посредством балетной постановки 16-летний Людовик XIII поведал двору о своем желании править самостоятельно, за чем вскоре последовали убийство маршала д'Анкара (24 апреля) и ссылка Марии Медичи (2 мая). Правда, отец Людовика XIV прибегал к возможностям придворного балета, как орудия собственной политики, время от времени.

Людовик XIV, напротив, поставил балетные спектакли, облаченные в пышные одежды итальянской оперы, на службу интересам государства. В определенном смысле этому способствовало и то, что отныне в центре балетной сцены был уже не меланхоличный и замкнутый Людовик XIII, а его юный и харизматичный преемник.

«Он был хмур, недоверчив, нелюдим»⁴⁰, – так писал о Людовике Справедливом герцог де Ларошфуко. По словам Таллемана де Рео, Людовик XIII «говорил с трудом, и поскольку в придачу он отличался робостью, то и держался, как правило, нерешительно»⁴¹. Иные краски современники находили, описывая Людовика XIV. «То был государь, которому нельзя отказать во многих достоинствах и даже величии»⁴², – писал герцог де Сен-Симон. – Он, можно сказать, был рожден, чтобы

³⁹ См.: Сидоренко 2015.

⁴⁰ Ларошфуко Ф. де. Максимы. Мемуары. С. 205.

⁴¹ Таллеман де Рео Ж. Занимательные истории. С. 112.

⁴² Сен-Симон, герцог де. Мемуары... Т. 2. С. 103.

стать олицетворением величия, и среди остальных людей все в нем — рост, осанка, изящество, красота лица, сменившаяся с годами важностью выражения, вплоть до звучания голоса, тонкости, природной приятности и величавости облика — до последнего дня выделяло его среди них, как выделяется матка среди пчел, и, даже не будь он королем, он все равно проявил бы тот же дар к празднествам, наслаждениям, покорению женских сердец и самым безрассудным любовным приключениям»⁴³. О красивой и предстательной внешности Людовика XIV вспоминала и Великая Мадемуазель, встретившая его в августе 1657 г.⁴⁴ «Он высок, благороден, располагающий и приятен, лицо у него нежное и величественное, у него самые красивые волосы в мире [...] это самый красивый мужчина. В королевстве нет человека, лучше скроенного, об этом свидетельствует все его окружение», — описание Людовика, сделанное ею же двумя годами позже⁴⁵.

Впервые Людовик XIV вышел на балетную сцену 26 февраля 1651 г. в «Балете Кассандры». Ему тогда было 12 лет. Придворные и парижане настолько вдохновились видом танцующего монарха (сначала он исполнил роль Рыцаря, затем — Вязальщика из Пуату), что балет давали в театре Пале-Рояль пять вечеров подряд. Через несколько месяцев, 2 мая, Людовик вновь вышел на сцену — он исполнил уже шесть ролей в «Балете празднеств Бахуса». С тех пор каждая балетная постановка с его участием становилась событием, сенсацией и привлекала к себе пристальное внимание придворных, горожан и иностранцев.

Анна Австрийская и Мазарини, правление которых сопровождалось внутривосточными кризисами, не преминули использовать балетные постановки с участием короля в политических целях. Мы уже писали, что победу королевской власти над Фрондой знаменовал «Королевский балет ночи». В день премьеры, 23 февраля, зал Пти-Бурбон был забит до предела. Успех постановки был феноменален, поэтому ее давали вновь 25 и 27 февраля, 2, 4, 6 и 16 марта — фактические правители Франции больше, чем кто-либо другой были заинтересованы в том, чтобы этот балет-послание могли увидеть как можно больше зрителей.

Смешение жанров итальянской музыкальной трагедии и французского придворного балета в середине XVII в., по нашему мнению, свидетельствовало о провале (хотя и не полном) попыток Мазарини привить французам вкус к итальянской опере. Им нравилось смотреть зрелищные постановки с машинами, но не слушать пение на иностранном языке на протяжении всего спектакля. Подданным короля Франции было неинтересно смотреть оперу без танца (в 1668 г. Мольер поставил «Скупого»), однако комедия не пользовалась популярностью

⁴³ Там же. Т. 2. С. 105.

⁴⁴ Grande Mademoiselle, le. Mémoires. P. 420.

⁴⁵ Mademoiselle de Montpensier. Divers Portraits. P. 54.

у парижан; не исключено, что ее провал был обусловлен отсутствием в спектакле музыки и танца⁴⁶). Так, министр иностранных дел Людовика XIV Юг де Лион, гостя в Риме у кардинала Барберини, писал, что итальянская опера является слишком длинной и монотонной⁴⁷. Возможно столь суровый вердикт был продиктован вкусом конкретного человека, ведь некоторые французы неприветливо высказывались и об операх Люлли, которые пелись на французском: «Не знаю, почему эта опера, несмотря на превосходную музыку и царственную роскошь постановки, все же нагоняет на меня скуку», – писал Лабрюйер⁴⁸.

В Париже конца 1650-х гг. даже проходили состязания между сторонниками итальянского и французского музыкального театра. Сначала 17 января 1657 г. в Большом зале Лувра перед двором был поставлен балет «Большая любовь», в основу которого легла итальянская музыкальная комедия⁴⁹. За исключением поэта-либреттиста Бенсерада, написавшего стихи к представлению, над ним работали итальянцы – аббат Бути (либретто), Люлли (музыка) и Торелли (декорации). Международная труппа была представлена итальянскими певцами и королем с придворными – так Людовик XIV указал на свои театральные предпочтения в данный период. Монарх вышел на сцену в образе Дивертисмента в первом акте и Друга молодоженов – в десятом. Балетные выходы чередовались интермедиями с пением на итальянском языке.

В следующем месяце двор любовался другой балетной постановкой, заказчиком которой был Анри II де Лоррен, герцог де Гиз (его брат, шевалье де Гиз в 1646 г. привез в Париж юного талантливого скрипача Джованни-Батиста Лулли). Для создания балета «Волнующие удовольствия» де Гиз, отдававший предпочтение традициям французского музыкального театра⁵⁰, привлек только французов – поэта Шарля де Беи и Луи де Мольера⁵¹, которые написали стихи, последний еще сочинил музыку и поставил танцевальные номера вместе с Доливе и Бошаном. Премьера прошла в парижской резиденции Гиза между 6 и 9 февраля, затем 11 февраля его дали в Лувре в присутствии короля.

Подобные музыкально-театральные состязания давали Людовику XIV, еще не взявшему всю полноту власти в свои руки, возможность выступить в почетной роли арбитра и примирителя двух течений: он танцевал в балете, поставленном итальянцами, но с удовольствием смотрел балет, созданный французами. Кстати, зрелище заслуживало

⁴⁶ Мори 2011. С. 240.

⁴⁷ Christout 2005. P. 35.

⁴⁸ Лабрюйер Ж. де. Характеры... С. 23.

⁴⁹ Christout 2005. P. 89.

⁵⁰ La Gorce J. de. 2005(b). P. 98.

⁵¹ Луи де Мольер (1615–1688) – композитор, танцовщик, лютнист. Музыкант на частной и королевской службе. Не путать с Жаном-Батистом Мольером.

внимания, поскольку герцог не скупился на постановку. Он заказал дорогие костюмы, о чем свидетельствуют письма послов из Рима и Флоренции. Иностранцы дипломаты заключили, что балет лотарингского принца получился более пышным, чем балет короля⁵².

Реакция придворной публики, следившей за состязанием, была неоднозначной, поскольку не каждый осмеливался критиковать балет с участием Его Величества. Однако события ближайшего будущего говорили сами за себя. Уже в следующем году Люлли, сочиняя музыку к «Королевскому балету Альсидианы», сотрудничал с Луи де Мольером и Жаном-Батистом Бюссе – команда, работающая над придворными балетами, становилась более французской. И слова пелись уже не только на итальянском языке, но и на французском. К тому же «Королевский балет Альсидианы» стал первым в репертуаре двора Людовика XIV, который отошел от стиля бурлескных сценок, приблизился к героическому и прециозному стилю. Как заметил современный французский искусствовед и историк Ф. Боссан, балет-маскарад исчезал, ему на смену приходил героический балет, который существовал до тех пор, пока король десятью годами позже не прекратил танцевать⁵³.

В выборе сюжетов для балетных постановок предпочтение стали отдавать тому, что уже давно нравилось французской публике. Большинство придворных балетов и дивертисментов 1650–1660-х гг. были вдохновлены античными мифами о богах и героях, а также сюжетами прециозной литературы – рыцарскими поэмами Лодовико Ариосто и Торквато Тассо, романами Жоржа и Мадлен де Скюдери⁵⁴. Такой смелой вкусов французский придворный балет обязан еще одной уроженке Апеннинского полуострова, Марии Манчини. В конце 1650-х гг. король был страстно влюблен в эту племянницу Мазарини, настолько, что даже просил у кардинала разрешения жениться на ней⁵⁵. В те годы на придворных празднествах часто можно было насладиться пением Марии Манчини под аккомпанемент Людовика на гитаре. Специально для влюбленных Люлли сочинял небольшие танцевальные арии.

Людовик XIV, который даже в зрелом возрасте весьма скромно отзывался о своей образованности⁵⁶, восхищался ее греко-латинским

⁵² Ibid. P. 98.

⁵³ Боссан 2002. С. 23.

⁵⁴ Christout 2005. P. 157.

⁵⁵ Лафайет 2007. С. 177.

⁵⁶ Герцог де Сен-Сомон резок и предвзят в оценке образованности короля, что, кстати, противоречит суждениям других современников: «Он едва научился читать и писать и остался совершенным невеждой, не зная самых общеизвестных сведений из истории, не зная о родственных связях, состояниях, деятельности, происхождении лиц, не зная законов и так ничего об этом не узнав. По причине своего невежества он неоднократно и нередко прилюдно попадал в самые нелепые положения» (Сен-Симон. Мемуары... Т. 2. С. 118).

образованием и умом⁵⁷. Девушка Манчини, действительно, была хорошо образована и начитана: она обожала самые модные романы своего времени (произведения мадемуазель де Скюдери, д'Юрфе, Ла Кальпренеда), знала наизусть монологи из «Сида» и «Горация», итальянские пьесы в стихах, выказывала совершенные знания философов и историков Античности. Под влиянием Марии король проникся любовью к рыцарской тематике⁵⁸, сюжеты которой не раз ложились в основу придворных увеселений, даже после того, как она оставила двор (1659). Например, главная тема галантного празднества «Забавы волшебного острова», организованного в 1664 г. в версальском парке в честь мадемуазель де Лавальер (что читалось «между строк»), была заимствована из прециозных и барочных романов.

Впрочем, возможно Мария Манчини стала лишь долгожданным мостиком, который наконец-то соединил мир королевского двора с миром парижских салонов. Со времен Генриха IV они были истинной школой изящных манер и словесности для нескольких поколений французских придворных. Тем более, что молодой монарх, воспитанный утонченной Анной Австрийской, не был похож на своего отца и деда, грубость манер которых возмущала современников. Неслучайно следующей хозяйкой королевского двора после девушки Манчини стала не менее утонченная и рафинированная Генриетта Английская, герцогиня Орлеанская. Она довершила воспитание вкуса и манер Людовика.

«Свадьба Пелея и Фетиды» стала последней итальянской оперой, поставленной в Париже при Людовике XIV. Придворный балет, в котором танцевал король, прекратил свое существование в 1670 г., когда Людовик покинул балетную сцену⁵⁹. На смену ему пришел новый королевский жанр музыкального театра – французская музыкальная трагедия. И главную роль в формировании канонов этого жанра музыкального национального театра Франции сыграл еще один итальянец – Люлли. Кстати, он во многом способствовал окончательному поражению итальянской музыки во Франции⁶⁰.

В 1666 г. Людовик XIV предписал итальянским музыкантам покинуть королевство в течение двух недель. Имея своего гениального композитора, он давно перестал слушать музыку итальянцев, поэтому их дальнейшее пребывание при французском дворе стало бесполезным

⁵⁷ Блюш 1998. С. 4, 88.

⁵⁸ Fraser 2007. P. 75.

⁵⁹ См.: Сидоренко 2014.

⁶⁰ Как подчеркнул биограф Люлли, в «Балете сезонов», поставленном в Фонтенбло в 1661 г., больше не звучала итальянская музыка. Это стало поворотным моментом в творчестве «солнечного музыканта». Отныне итальянской музыке отводилась лишь эпизодическая роль в балетных постановках с участием Людовика XIV. – La Gorce J. de. 2005(b). P. 414.

(об этом аббату Никезу в письме от 16 июля 1666 г. рассказал писатель и композитор Рене Уввар⁶¹). А ведь за два года до этого итальянские музыканты участвовали в постановке первой совместной комедии-балета Мольера и Люлли «Брак поневоле» в Лувре. В том же году их пригласили в Версаль, где был дан концерт в честь папского легата кардинала Киджи. Тогда же, в 1664 г., итальянская певица Анна Бержеротти, приехавшая во Францию еще при Мазарини, пела в постановке придворного балета «Переодетая любовь» (либретто и стихи президента де Перини и Бенсерада, с музыкой Люлли). Больше Людовик XIV не прибегал к услугам итальянских музыкантов. Французская музыка отныне была способна самостоятельно обеспечивать потребности двора.

Итальянские комедианты, обосновавшиеся во Франции задолго до появления постоянных французских театров с легкой руки двух королев-флорентиек – Екатерины и Марии Медичи⁶², – еще долго оставались в Париже. Какое-то время они делили сцену театра Пале-Рояль с труппой Мольера (1660–1673), с 1680 г. им было предписано играть только на французском). Приказ покинуть Париж итальянским актерам был дан лишь 4 мая 1697 г. Причиной стала сыгранная ими пьеса, в одной из героинь которой зрители признали тайную супругу Людовика XIV, мадам де Ментенон⁶³. «Король внезапно приказал труппе итальянских комедиантов немедленно покинуть Францию [...], – писал де Сен-Симон. – До тех пор пока они изошрялись на сцене в непристойностях, а порой и в богохульствах, их представления забавляли публику; но они вздумали сыграть пьесу под названием “Мнимая Недотрога”, где без труда можно было узнать мадам де Ментенон. Публика повалила валом; спектакли давали полные сборы, и пьесу играли каждый день; однако после третьего или четвертого представления актерам приказали закрыть театр и в течение месяца покинуть пределы королевства. История эта наделала столько шума, комедианты поплатились за свою дерзость и легкомыслие утратой положения и доходов»⁶⁴.

В первые годы своего самостоятельного правления Людовик XIV взял курс на формирование национальной культуры Франции, причем с прицелом на ее шедевральность и монументальность. Стоит признать, что усилия монарха и его многочисленной команды, управленцев и артистов, увенчались успехом: уже при нем искусство Франции было взято за образец правителями других европейских стран. Хоть король и отдавал должное итальянскому искусству, акцент он сделал все-таки на создании французского стиля, причем во всем. В том числе в музыке и театре, которые при Людовике XIV стали еще и средствами формиро-

⁶¹ La Gorce J. de. 2005(b). P. 130.

⁶² Монгретьен 2008. С. 114.

⁶³ Desprat 2010. P. 322.

⁶⁴ Сен-Симон, герцог де. Мемуары... С. 310.

вания общественного образа королевской власти. Поэтому со временем итальянские музыканты и актеры оказались ненужными в культурном пространстве Франции, ее двора и столицы.

В 1640–1650-е гг. юный Людовик XIV еще не успел проявить себя в области искусства, впрочем, как и в вопросах управления. Анна Австрийская, Мазарини, сюринтендант Фуке... – роль этих людей в культурных процессах того времени была более заметна и значительна: они не только определяли политику Франции, но и задавали тон в культурной жизни двора, Парижа и всего королевства. Благодаря Анне Австрийской парижане еще больше пристрастились к театру, Мазарини пригласил в Париж многочисленных итальянских артистов и инициировал постановку итальянских опер. Эти спектакли изменили каноны театрального зрелища, привили французам вкус к роскошным музыкальным постановкам с декорациями.

Итальянская опера была необходима Мазарини для того, чтобы расположить к себе парижан, принцев и грандов, также она была средством репрезентации королевской власти и частью государственного церемониала Старого порядка. В балетных выходах, которые сопровождали музыкальные представления на иностранном языке, участвовали профессиональные актеры, придворные и король.

«Породнившись» с французским придворным балетом, итальянская опера оказала существенное влияние на него: балетные постановки следующего десятилетия отличались от предшествующих своей пышностью и грандиозностью. И дело не только в том, что героический балет пришел на смену буффонадному, но еще и в том, что придворный балет стал поистине *королевским* жанром. Каждая постановка придворного балета 60-х гг. XVII в. была событием, культурным и политическим. Балеты содержали в себе послания, обращенные к окружению короля, ко всем поданным или иностранным государствам. Такие обращения звучали более убедительно, если были облачены в роскошные декорации барочного театра.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Блэш Ф. Людовик XIV / Пер. с фр. Л.Д. Тарасенковой, О.Д. Тарасенкова. М.: Ладомир, 1998. 815 с.
- Боссан Ф. Людовик XIV, король-артист / Пер. с фр. А. Булычевой. М.: Аграф, 2002. 272 с.
- Булычева А. Сады Армиды: Музыкальный театр французского барокко. М.: Аграф, 2004. 448 с.
- Губер П. Мазарини / Пер. с фр. Л. Тарасенковой, О. Тарасенкова. М.: Крон-Пресс, 2000. 512 с.
- Дюлон К. Анна Австрийская: Мать Людовика XIV / Пер. с фр. И.А. Эгипти. СПб.: Евразия, 2009. 605 с.
- Корнель П. Помпей / Пер. с фр. Ю. Корнеева // Корнель П. Театр. Т. 2. М.: Искусство, 1984. С. 5–76.
- Лабрюйер Ж. де. Характеры, или Нравы нынешнего века / Пер. с фр. Ю.Б. Корнеева, Э.Л. Линецкой. М.: АСТ, 2005. 412 с.
- Ларошфуко Ф. де. Максимы. Мемуары / Пер. с фр. А.С. Бобовича. М.: АСТ, 2003. 556 с.

- Лафайет М.-М. де. История Генриетты Английской, первой жены Филиппа Французского, герцога Орлеанского / Пер. с фр. Н.А. Световидовой // Лафайет М.-М. де. Сочинения. М.: Ладомир, Наука, 2007. С. 169–214 (Литературные памятники).
- Мольер. Критика на «Школу жен» / Пер. с фр. В. Лихачева // Мольер. Полное собрание сочинений в одном томе. М.: Альфа-Книга, 2009. С. 361–377.
- Монгрёдьен Ж. Повседневная жизнь комедиантов во времена Мольера / Пер. с фр. Е.В. Колодочкиной. М.: Молодая гвардия, 2008. 261 с.
- Мори К. Мольер / Пер. с фр. Е.В. Колодочкиной. М.: Молодая гвардия, 2011. 308 с.
- Сен-Симон, герцог де. Мемуары: Полные и доподлинные воспоминания герцога де Сен-Симона о веке Людовика XIV и Регентстве / Пер. с фр. Ю.Б. Корнеева. М.: Прогресс, 1991. Т. 2. С. 103.
- Сен-Симон, герцог де. Мемуары. 1691–1701 / Пер. с фр. М.В. Добродеевой. М.: Ладомир, Наука, 2007. 992 с. (Литературные памятники).
- Сидоренко М.А. Буффонадный балет Людовика XIII и репрезентативная политика кардинала де Ришелье // Средние века. 2015. №76 (1-2). С. 248–267.
- Сидоренко М.А. Уход со сцены Людовика XIV // Вопросы истории. 2014. №8. С. 124–140.
- Таллеман де Рео Ж. Занимательные истории / Пер. с фр. А.А. Энгельке. Л.: Наука, 1974. 316 с. (Литературные памятники).
- Beaussant P. Le Ballet des singes et des autruches. Paris: Le promeneur, 2010. 74 p.
- Bertiére S. Mazarin: Le maître du jeu. Paris: Fallois, 2007. 950 p.
- Biet C. Les miroirs du Soleil: Le roi Louis XIV et ses artistes. Paris: Gallimard, 2007. 176 p.
- Burke P. Louis XIV. Les stratégies de la gloire / Trad. de l'anglais. L.: Éd. du Seuil. 2007. 327 p.
- Christout M.-F. Ballet de cour de Louis XIV: 1643–1672. Mises en scène. P.: Picard, 2005. 292 p.
- Desprat J.-P. Madame de Maintenon ou Le prix de la réputation. Paris: Perrin, 2010. 491 p.
- Frasier A. Les femmes dans la vie de Louis XIV. Paris: Flammarion, 2007. 414 p.
- Gorce J. de La. Carlo Vidarani, intendant des plaisirs de Louis XIV. Paris: Perrin, 2005(a). 275 p.
- Gorce J. de La. Jean-Baptiste Lully. Paris: Fayard, 2005(b). 912 p.
- Gorce J. de La. Torelli // Dictionnaire du Grand siècle / Textes réunis par F. Bluche. P.: Fayard, 2005(c). P. 1522.
- Grande Mademoiselle, le. Mémoires. Paris: Mercure de France, 2005. 716 p.
- Mademoiselle de Montpensier. Divers Portraits // Coubert P. L'avènement du Roi-Soleil. 1661. Paris: Hachette Littératures, 2008. P. 53–54.
- Motteville, Mme de. Mémoires // Les français vus par eux-mêmes: Le Siècle de Louis XIV. Anthologie des mémorialistes du Siècle de Louis XIV. P.: Robert Laffont, 1997. P. 226–229.
- Sévigné, madame de. Lettres. Paris: GF-Flammarion, 1976. 448 p.

REFERENCES

- Bljush F. Ljudovik XIV / Per. s fr. L.D. Tarasenkovej, O.D. Tarasenkova. M.: Ladomir, 1998. 815 s.
- Bossan F. Ljudovik XIV, korol'-artist / Per. s fr. A. Bulychvoj. M.: Agraf, 2002. 272 s.
- Bulycheva A. Sady Armidy: Muzykal'nyj teatr francuzskogo barokko. M.: Agraf. 2004. 448 s.
- Guber P. Mazarini / Per. s fr. L. Tarasenkovej, O. Tarasenkova. M.: Kron-Press, 2000. 512 s.
- Djulon K. Anna Avstrijskaja: Mat' Ljudovika XIV / Per. s fr. I.A. Jegipti. SPb., 2009. 605 s.
- Kornel' P. Pompej / Per. s fr. Ju. Korneeva // Kornel' P. Teatr. T. 2. M.: Iskusstvo, 1984. S. 5–76.
- Labrjujer Zh. de. Haraktery, ili Nravny nyнешnego veka / Per. s fr. Ju.B. Korneeva, Je.L. Lineckoj. M.: AST, 2005. 412 s.
- Laroshfuko F. de. Maksimy. Memuary / Per. s fr. A.S. Bobovicha. M.: AST, 2003. 556 s.
- Lafajet M.-M. de. Istorija Genrietty Anglijskoj, pervoj zheny Filippa Francuzskogo, gercoga Orleanskogo / Per. s fr. N.A. Svetovidovoj // Lafajet M.-M. de. Sochinenija. M.: Ladomir, Nauka, 2007. S. 169–214 (Literaturnye pamjatniki).
- Mol'er. Kritika na «Shkolu zhen» / Per. s fr. V. Lihacheva // Mol'er. Polnoe sobranie sochinenij v odnom tome. M.: Al'fa-Kniga, 2009. S. 361–377.
- Mongred'en Zh. Povsednevnaia zhizn' komediantov vo vremena Mol'era / Per. s fr. E.V. Kolodochkinoj. M.: Molodaja gvardija, 2008. 261 s.
- Mori K. Mol'er / Per. s fr. E.V. Kolodochkinoj. M.: Molodaja gvardija, 2011. 308 s.

- Sen-Simon, gercog de. Memuary: Polnye i dopodlinnye vospominaniya gercoga de Sen-Simona o veke Ljudovika XIV i Regentstve / Per. s fr. Ju.B. Korneeva. M.: Progress, 1991. T. 2. S. 103.
- Sen-Simon, gercog de. Memuary. 1691–1701 / Per. s fr. M.V. Dobrodeevoy. M.: Ladomir, Nauka, 2007. 992 s. (Literaturnye pamjatniki).
- Sidorenko M.A. Buffonadnyj balet Ljudovika XIII i reprezentativnaja politika kardinala de Rishel'e // Srednie veka. 2015. №76 (1-2). S. 248–267.
- Sidorenko M.A. Uhod so sceny Ljudovika XIV // Voprosy istorii. 2014. №8. S. 124–140.
- Talleman de Reo Zh. Zanimatel'nye istorii / Per. s fr. A.A. Jengel'ke. L.: Nauka, 1974. 316 s.
- Beaussant P. Le Ballet des singes et des autruches. Paris: Le promeneur, 2010. 74 p.
- Bertièrre S. Mazarin: Le maître du jeu. Paris: Fallois, 2007. 950 p.
- Biet C. Les miroirs du Soleil: Le roi Louis XIV et ses artistes. Paris: Gallimard, 2007. 176 p.
- Burke P. Louis XIV. Les stratégies de la gloire / Trad. de l'anglais. L.: Éd. du Seuil. 2007. 327 p.
- Christout M.-F. Ballet de cour de Louis XIV: 1643–1672. Mises en scène. P.: Picard, 2005. 292 p.
- Desprat J.-P. Madame de Maintenon ou Le prix de la réputation. Paris: Perrin, 2010. 491 p.
- Fraser A. Les femmes dans la vie de Louis XIV. Paris: Flammarion, 2007. 414 p.
- Gorce J. de La. Carlo Vidarani, intendant des plaisirs de Louis XIV. Paris: Perrin, 2005(a). 275 p.
- Gorce J. de La. Jean-Baptiste Lully. Paris: Fayard, 2005(b). 912 p.
- Gorce J. de La. Torelli // Dictionnaire du Grand siècle / Textes réunis par F. Bluche. P.: Fayard, 2005(c). P. 1522.
- Grande Mademoiselle, le. Mémoires. Paris: Mercure de France, 2005. 716 p.
- Mademoiselle de Montpensier. Divers Portraits // Coubert P. L'avènement du Roi-Soleil. 1661. Paris: Hachette Littératures, 2008. P. 53–54.
- Motteville, Mme de. Mémoires // Les français vus par eux-mêmes: Le Siècle de Louis XIV. Anthologie des mémorialistes du Siècle de Louis XIV. P.: Robert Laffont, 1997. P. 226–229.
- Sévigné, madame de. Lettres. Paris: GF-Flammarion, 1976. 448 p.

Сидоренко Максим Анатольевич, кандидат исторических наук, доцент кафедры мировой экономики, международных отношений и права Новосибирского государственного университета экономики и управления (НГУЭУ); masid@list.ru

From Mazarin to Louis XIV – the formation of a representative image of royal power under the Ancien Régime

In the middle of the 17th century, Cardinal Mazarin initiated the production of Italian opera in the theater halls of the capital of the French kingdom, so he introduced this genre of musical theater to the court and Parisians. How did these luxurious performances in a foreign language with Baroque decorations and the machines influenced the French musical theater and court ballet, a part of the state ceremonial of the Ancien Régime, as monarch, princes and grandees participated in his production? What was the role played by Italian opera in the creation of a public image of the monarchy in the first decades of the reign of Louis XIV?

Keywords: representation of power, absolute monarchy, Ancien Régime, Louis XIV, Cardinal Mazarin, Anne of Austria

Maxim Sidorenko, PhD (History), associate professor of the Department of world economy, international relations and law, Novosibirsk State University of Economics and Management; masid@list.ru