

М. А. СИДОРЕНКО

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ЛЮДОВИКА XIV В ТАНЦЕВАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ ОТ ПРИДВОРНОГО БАЛЕТА К КОРОЛЕВСКОМУ БАЛЕТУ

Придворный балет как жанр французского музыкального театра появился в конце XVI в. За последующие десятилетия короли Франции не раз использовали танцевальные постановки для формирования своего позитивного общественного образа. Однако лишь с началом самостоятельного правления Людовика XIV эти спектакли стали по-настоящему эффективным инструментом репрезентации монаршей власти. Они способствовали в проведении королем придворной политики, направленной на «одомашнивание» дворянства, и в формировании репрезентативного образа, породившего впоследствии миф о Короле-Солнце. Какие изменения претерпел придворный балет с появлением Людовика XIV на сцене, как балетной, так и политической?

Ключевые слова: репрезентация власти, Людовик XIV, королевский двор

В «Словаре барочной музыки» мы найдем информацию о таких жанрах танцевальных спектаклей эпохи Барокко как героический балет, комедия-балет, опера-балет и, конечно, придворный балет¹. Но в этом справочном издании, как и в других, подобных ему, нет статьи, посвященной королевскому балету. Тогда почему мы употребляем этот «несуществующий» в науке термин? И какой смысл вкладываем в него?

Впервые понятие «королевский балет» в историческую науку ввел в 1990-е гг. основатель Центра барочной музыки в Версале (Centre de Musique Baroque de Versailles) и член Французской академии Ф. Боссан². Данным термином историк постарался объяснить эволюцию придворного балета за годы пребывания короля Франции Людовика XIV (1643–1715, г.р. 1638) на сцене³. Речь идет об изменениях, которые претерпел придворный балет, как культурное явление эпохи Барокко и средство создания общественного положительного образа королевской власти.

С 1980-х гг. вышло много исследований о репрезентативных стратегиях Людовика XIV. Из наиболее значимых – монография Ж.-М. Аполиди «Король-машина: Зрелище и политика во времена Людовика XIV» (1981)⁴, в которой правление монарха разделено на два периода: сначала (1660–1674) король управлял зрелищами, затем сам стал главным воплощением идеи французской монархии. Л. Марен в книге «Пор-

¹ Bouissou 2008. P. 36, 37, 154.

² Beaussant 1992; Beaussant 2000.

³ Впервые Людовик XIV танцевал перед подданными 26 февраля 1651 г. в «Балете Кассандры». Последний раз французы лицезрели короля на сцене 7 февраля 1670 г. в комедии-балете Мольера и Люлли «Блистательные любовники».

⁴ Apostolidès 2008.

трет короля»⁵ изучил репрезентативный образ Людовика через анализ символики медалей, дворцов, придворных празднеств и живописи. В монографии Ж.-П. Неродо «Олимп Короля-Солнце»⁶ исследовано, как античная мифология была поставлена на службу Короне. Британский историк П. Берк в книге «Людовик XIV: Стратегии славы»⁷ анализирует образ короля в коллективном представлении своих подданных. К данной проблематике обратились и отечественные исследователи⁸. Однако изучены не все аспекты общественного образа Людовика XIV, что касается и придворного балета. Историки признают его роль в репрезентативных стратегиях короля, разбирают отдельные танцевальные постановки и образы монарха в них, но не задаются вопросом о том, как Людовику XIV удалось сделать из постановок этого жанра инструмент репрезентации королевской власти эпохи Барокко.

Датой рождения придворного балета считается 15 октября 1581 г. Этот вид зрелища, характерный для культуры позднего Возрождения и Барокко, сразу заявил о себе как эффективном способе репрезентации монаршей власти. Появлению придворного балета, объединившего на сцене музыку, танец и театр, способствовала Екатерина Медичи. Согласно Брантому, Екатерина, ставшая в 1533 г. женой будущего короля Генриха II (1547–1559), страстно увлекалась театром: «Королева-мать [Екатерина Медичи] однажды перед Великим постом велела поставить в театре парижского особняка архиепископов Реймских весьма искусную комедию по-итальянски»⁹. Благодаря принцессе из флорентийского рода Медичи, пригласившей в Париж труппу комедиантов – своих соотечественников, при французском ренессансном дворе театр стал модным развлечением. Страсть матери к театру разделял ее любимый сын Генрих III (1574–1589), который разрешил итальянским комедиантам ставить спектакли в театральном зале Пти-Бурбона. При дворе последнего Валуа и был поставлен первый придворный балет – грандиозный танцевальный спектакль «Комический балет королевы»¹⁰. Одной из главных причин организации празднества 1581 г. стали продолжительные Религиозные войны (1562–1598), внутренний конфликт, расколовший королевство на несколько частей. Единства не было даже в католическом лагере, разделенном на ультра-католиков (во главе с Гизами) и сторонников короля. Ситуацию усугублял династический кризис из-за

⁵ Marin 2010.

⁶ Néraudau 1986.

⁷ Burke 2007.

⁸ Ямпольский 2004; Неклюдова 2016.

⁹ Брантом 2006. С. 309.

¹⁰ История балетных постановок при французском дворе начинается с правления Франциска I (1515–1547), но танцевальные спектакли тех лет нельзя отнести к жанру придворного балета.

отсутствия прямых наследников у сыновей Екатерины Медичи. В это время у французского двора появился конкурент, пускай и ненадолго. В августе 1579 г. вождь гугенотов король Наваррский, будущий Генрих IV (1553–1610, король Франции с 1589), обосновался в Нераке, где тон задавала его жена-католичка Маргарита де Валуа, одна из самых образованных женщин того времени. «Наш двор был таким прекрасным и столь приятным, что мы совсем не завидовали двору Франции», – писала королева Наваррская¹¹. Роскошь и утонченность неракского двора доставляли беспокойство королю Франции, поскольку в эпоху Возрождения и по этим характеристикам судили о величии и могуществе правителя. Екатерина Медичи и ее сын-король, желая объединить вокруг трона представителей благородного сословия и установить в государстве мир, решили предложить принцам, знати и многочисленным сторонникам зрелище, доселе невиданное и исключительно красивое – придворный балет. Спектакль, объединивший в себе три любимых французами XVI в. вида развлечения, музыку, танец и театр, стал таким мостом от культуры Возрождения к культуре Барокко.

«Комический балет королевы», сочиненный скрипачом и танцовщиком из Пьемонта Балтазаром Божуае (в 1555 г. он был приглашен в Париж Екатериной Медичи), был поставлен для королевы Луизы, жены Генриха III, по случаю свадьбы ее сестры Маргариты де Лоррен-Водемон с любимцем короля герцогом Анном де Жуайезом. Невеста, представительница младшей ветви Лотарингского дома, не могла принести большого приданого королевскому фавориту, поэтому щедрый монарх подарил молодоженам 400 тыс. экю. Цель союза заключалась в том, чтобы усилить связь королевской семьи с Лотарингским домом, долгое время доставлявшим последнему Валуа много хлопот – таков был политический расчет монарха. Желая придать празднеству большой размах, король-эстет не скупился на расходы. В день свадьбы, 24 сентября, Генрих III и Жуайез появились при дворе в одинаковых костюмах, покрытых богатой вышивкой и драгоценными камнями (казна заплатила за эти одежды 10 000 экю) – символ альянса, который отныне объединял короля и его подданного. По случаю балов, турниров и увеселений Генрих позаботился об одежде для музыкантов, пажей, конюших, о туалетах придворных кавалеров и дам. Король желал продемонстрировать подданным и иностранным послам могущество французской монархии и озаменовать восстановление гармонии внутри королевства¹².

Двор и Париж праздновали свадьбу де Жуайеза целый месяц, с 18 сентября по 19 октября. Одно увеселение следовало за другим – четыре больших пира, два бала, маскарад, праздник на воде, карусель. Только

¹¹ Маргарита де Валуа 2010. С. 162.

¹² Le Roux 2013. P. 76.

на водном празднике, который развернулся 10 октября на Сене, присутствовало 50 тыс. парижан. Кульминацией же самого зрелищного праздника правления Генриха III стало представление в жанре придворного балета, данное пятью днями позже в Пти-Бурбоне. В постановке, длившейся около шести часов, участвовали сто двадцать актеров. Посмотреть танцевальный спектакль пришли несколько тысяч зрителей. Об организации сцены и зрительного зала повествует гравюра, опубликованная в 1582 г.¹³ В центре среди зрителей мы видим короля, рядом – его мать. Первый зрительный ряд и трибуны в два яруса с придворными расположены по бокам. Зал богато и изобретательно декорирован, хотя, это еще не театральная стенография эпохи Барокко.

При первых Бурбонах, когда нравы двора заметно огрубели, возможности придворного балета как средства репрезентации власти использовались не в полной мере¹⁴. Часто танцевальные спектакли ставились лишь с целью развлечь двор, тогда как их репрезентативная нагрузка была минимальна. Главным образом это касается спектаклей в жанре буффонадного балета. Много сил было потрачено на постановку «Мерлезонского балета», показанного в Шантйи 15 марта 1635 г. Между тем спектакль, одним из авторов которого был Людовик XIII (1601–1643, король Франции с 1610), предназначался для того, чтобы монарх признался публике в своей любви к охоте на дроздов. Согласно либретто, король-танцор появился перед зрителями в двух бурлескных образах, Фермера (13-й выход) и Торговки приманками (3-й выход)¹⁵, что вряд ли способствовало формированию позитивного образа монаршей власти, к тому же зрителями были только придворные. Правда, и в данном случае заметен политический подтекст. Если не в содержании балета и ролях короля, то в том месте, где было организовано увеселение двора. Дело в том, что земля Шантйи, с XV в. принадлежавшая роду Монморанси, стала королевским владением не так давно – она была конфискована после казни маршала де Монморанси (30 октября 1632 г.), поддержавшего мятеж Гастона Орлеанского против Короны. Не исключено, что посредством дивертисмента в Шантйи Людовик хотел обратить внимание придворных, которые часто принимали сторону знатных заговорщиков, на печальный пример бывшего владельца замка.

К началу самостоятельного правления Людовика XIV (1661) ситуация с использованием придворного балета в создании образа королев-

¹³ Le Ballet comique de la Reine, 15 octobre 1581. Le gentilhomme échappé du palais de Circé se présente devant le roi, 1582.

¹⁴ Все-таки Генрих IV и Людовик XIII привлекали искусства на службу государству. Так, Беарнец много внимания уделял строительным проектам. Людовик же покровительствовал художникам, которые написали множество его портретов и заложили основы образа монарха эпохи Барокко в живописи.

¹⁵ Ballet de la merlaison 1635. P. 4, 5.

ской власти изменилась немногим. В 1640–1650-е гг. бурлескный балет, в котором монарх в сопровождении принцев и придворных появлялся перед тысячами подданных в костюмах персонажей перевернутого, карнавального мира (цыган, жуликов, пьяниц, весталок и т.п.), по-прежнему царил на сцене. Атмосфера регентства Анны Австрийской (1643–1651) и Фронды (1648–1653), которая стала своеобразной реакцией на авторитарное правление Людовика XIII и кардинала де Ришельё (1585–1642, главный министр короля Франции с 1624 г.), только способствовала тому. Хотя благодаря кардиналу Джулио Мазарини (1602–1661, первый министр короля Франции с 1643), определенные подвижки в использовании придворного балета как средства репрезентации власти короля наметились. Примером может служить «Королевский балет ночи», роскошный танцевальный спектакль с машинами, состоящий из сорока пяти выходов и разделенный на четыре части, посредством которого Корона объявила парижанам о своей победе в гражданской войне. Впервые «Балет ночи» был поставлен в зале Пти-Бурбона 23 февраля 1653 г., после чего его показали еще несколько раз (25 и 27 февраля, 2, 4, 6 и 16 марта). Количество представлений свидетельствует о желании подданных видеть на сцене юного короля¹⁶, танцевальная техника которого уже тогда вызывала восхищение. «Король танцевал очень хорошо»¹⁷, – писала Великая Мадемуазель. Кроме того, Корона была заинтересована в том, чтобы как можно больше зрителей ознакомились с содержанием балетной постановки, с этим королевским посланием. Для тех, кто не посмотрел представления, было издано либретто.

Фронда указала монарху на необходимость выстраивания системы придворного общества, полностью подчиненного ему, следовательно, интересам государства. Людовик XIV оценил коммуникативные возможности придворных празднеств и танцевальных постановок. Его дед и отец использовали театральные представления и придворные увеселения с целью донести до своего окружения и остальных подданных ту или иную информацию, но делали это не постоянно. Теперь содержание каждого придворного балета с участием монарха согласовывалось с политическим контекстом. Подобно предшественникам, Людовик XIV смешивался с подданными (членами монаршей семьи, принцами, придворными и профессиональными актерами) на сцене, танцуя среди них и с ними, но отныне лишь король являлся распорядителем танцевального действия. Хореография постановок всецело сосредотачивалась на его персоне и вокруг него, он всегда был в центре сценического, т.е. репрезентативного, пространства, он один. «"Придворного балета", каким он

¹⁶ За одно представление балет могли посмотреть около 3000 человек, столько вмещал зал Пти-Бурбона, тогда самый просторный в Париже.

¹⁷ Grande Mademoiselle 2005. P. 387.

был при Генрихе III или Людовике XIII, как такового больше не было, поскольку теперь был "балет короля" с четким пониманием центра сцены, в котором находился самый блистательный танцор, созерцаемый своими подданными»¹⁸, – писал Ф. Боссан.

Существенным отличием королевского балета Людовика XIV от придворного (вслед за Боссаном позволим себе сделать это разграничение) стало и то, что с каждой новой постановкой число танцоров-придворных на балетной сцене уменьшалось, тогда как число профессионалов танца росло. В последних балетных спектаклях с участием короля рядом с ним находились всего несколько придворных, танцевальная техника которых также не вызывала даже малейших нареканий¹⁹. А как иначе, ведь в данном случае образы, в которых благородные танцоры выходили на сцену, служили королевской власти. Танцую в придворных балетах XVII в., дворянин исполнял свой долг перед королем, как если бы он воевал под его знаменем. Но только ли этим объясняется преобразование придворного балета в королевский? Конечно, нет.

Благодаря гению композитора Жана-Батиста Люлли существенно изменилась музыка танцевальных постановок²⁰. С сочинениями Флорентинца (так при французском дворе называли Люлли) она стала многоголосой, мощной и сильной по своему звучанию – такая музыка, исполняемая многочисленным профессиональным оркестром, эталонным для музыкальной Европы, словно была призвана олицетворять могущество Франции и величие правящего монарха. Кроме того, Люлли, гениальный организатор и устроитель придворных увеселений, довел до абсолюта прием визуализации театральной музыки. Его музыканты, одетые в роскошные костюмы, которые согласовывались с сюжетами постановок, располагались по бокам сцены, а не в скрытой от публики оркестровой яме. Таким образом, зритель мог не только слышать музыку Солнечного композитора, но и «видеть» ее. Отныне только такая музыка сопровождала каждое появление Людовика XIV на сцене.

Карло Вигарани, придя на смену Торелли²¹, который в 1640-е гг. привил французам любовь к спектаклям с машинами, выказал себя ис-

¹⁸ Beaussant 2000. P. 184.

¹⁹ Известны имена придворных, которые дольше всех не сходили с балетных подмостков. Во время второго представления «Блистательных любовников» (14 февраля 1670 г.) роли, которые на премьере исполнил король, были распределены между графом д'Арманьяком и маркизом де Вильруа. В ноябре 1672 г. была поставлена пастораль Кино, Мольера и Бенсерада на музыку Люлли «Праздники Любви и Бахуса», в третьем акте вместе с пятью профессиональными танцорами на сцену вышли все те же д'Арманьяк и де Вильруа, также маркиз де Рассан и герцог Монмут.

²⁰ См.: Сидоренко 2015.

²¹ Составить представление о сценографии Торелли позволяют гравюры из либретто «Балета ночи» (Ballet royal de la Nuit 1653. P. 21, 35, 49, 65).

тинным гением преобразования барочного сценического пространства. Работая при дворе короля Франции (в Париж он прибыл по приглашению кардинала Мазарини с отцом Гаспаром Вигарани и братом Лодовико в 1659 г.), он создавал декорации к балетным постановкам короля, его версальским празднествам и музыкальным трагедиям Люлли и Кино. Вигарани, как и его товарищ Люлли, старался дабы каждое появление монарха на сцене поражало и завораживало зрителей (танец короля должен был вызывать у находившихся в зале сильные положительные эмоции). Вигарани блестяще справлялся с этой задачей. Благодаря ему, а также его предшественнику Торелли, театральные эффекты, машинерия и декорации стали неотъемлемой составляющей репрезентативного образа Людовика XIV, идеального короля эпохи Барокко. Принцип нарочитой декоративности нашел отражение в жизни монарха и вне сценического пространства. Он был данностью и в Средние века, однако Людовик XIV придал ему заверченный, законченный вид.

Людовик, избавив придворный балет от всего лишнего (танцоров-дилетантов, перегруженных бурлескными деталями сюжетов, устаревших музыкальных инструментов и т.д.), словно академизировал его, сделал этот вид сценического барочного искусства классицистским. Звучит противоречиво, ведь придворный балет – явление барочной эстетики. Однако историки и искусствоведы так и не пришли к единому мнению в ответе на вопрос: где пролегает грань между Барокко и Классицизмом. С Версалем, казалось бы, определились: так, Версаль 1660–1670-х гг. – барочный замок, Версаль же второй половины правления – уже классицистский. Однако и эту хронологию легко подвергнуть аргументированной критике, поскольку столь четкое разделение выглядит схематичным. Так и с другими культурными явлениями Великого века. Придворный балет Людовика XIII с его буффонадой и карнавальностью – это Барокко. А вот балет Людовика XIV можно рассматривать и как образчик Барокко (может быть того самого «высокого барокко?»), и Классицизма (который, возможно, и был этим «высоким барокко?»).

Таким образом, благодаря усилиям талантливых авторов, артистов и Людовика XIV, придворный балет стал идеальным зрелищем эпохи Барокко. Торжественные въезды монарха в город с 1660 г. Людовиком XIV больше не практиковались. Разве могли эти перегруженные барочной символикой многочасовые шествия, не дававшие возможности оценить их великолепие в полной мере, состязаться с постановками придворного балета? Ведь танцевальные спектакли давались в театральных залах, где зрителю было легче увидеть то, за чем он пришел. Правда, и здесь порой приходилось терпеть неудобства и довольствоваться не самыми лучшими местами. Так, на премьере «Балета ночи» газетчик Лоре был вынужден стоять перед входом в зрительный зал более трех часов. «Наградой» за продолжительное ожидание стало

«проклятое место», расположенное высоко и сбоку, что, безусловно, не позволило литератору в полной мере насладиться представлением²².

Эволюция придворного балета прослеживается и в смене сценического амплуа короля. В трактате о музыкальном искусстве ученого и теоретика музыки Марена Мерсенна «Универсальная гармония» (1636) сказано, что «танец способен имитировать бал небесных светил и гармонию "правившую и приводящую все в порядок" во вселенной»²³. Насколько такое понимание роли танцевального искусства близко к тому, как понимал природу королевской власти Людовик XIV? И как его видение своего монаршего предназначения отразилось на эстетике придворного балета и тех ролях, которые он выбирал? Поиск ответов стоит начать с «Мемуаров» Людовика XIV, с того места, где он объясняет выбор символа Солнца для Карусели 1662 г., впоследствии окончательно закрепив его за собой (здесь уже монарх использует параллель с небесными телами): «Она [эмблема Солнца] должна была в какой-то мере символизировать обязанности государя и постоянно побуждать меня самого их выполнять». У Мерсенна танец имитирует небесную гармонию, у Людовика – главное небесное светило олицетворяет «обязанности государя»: «За основу выбирается Солнце, которое по правилам искусства эмблематики считается наиболее благородным и по совокупности присущих ему признаков уникальным светилом. Оно сияет ярким светом, передает его другим небесным светилам, образующим как бы его двор, распределяет свой свет ровно и справедливо по разным частям земли»²⁴. Перед нами картина небесной гармонии, которой, словно умелый дирижер, управляет главное светило – Солнце. Людовик ясно давал понять, какое место при дворе он отводил себе, а какое – родственникам и придворным. Донести эту информацию до королевского окружения и должен был придворный балет. Разве трактат о музыкальном и танцевальном искусстве и «Мемуары» короля говорят не об одном и том же?

«Творит добро повсюду, порождая беспрестанно жизнь, радость, движение; бесконечно перемещается, двигаясь плавно и спокойно по своей постоянной и неизменной орбите, от которой никогда не отклоняется и никогда не отклонится, являясь, безусловно, самым живым и прекрасным подобием великого монарха. Те, кто видел, как я достаточно легко управляю, не чувствуя себя в затруднительном положении из-за множества забот, падающих на долю короля, уговорили меня включить в эмблему земной шар и для души надпись "Nec plus ultra"»²⁵, считая, что мило польстить амбициям юного короля; что раз я

²² Christout 2005. P. 68.

²³ Цит. по: Roucher 2007. P. 88.

²⁴ Louis XIV 2007. P. 172.

²⁵ «И для многих равный». По мнению Ф. Блюша, традиционный перевод девиза Людовика XIV «Не многим равный» или «Выше всех людей на свете» ошибочен, так как не учитывает правила латинского языка (Блюш 1998. С. 183). Этот девиз Людовик закрепил за собой на все последующие годы правления, но для Карусели

один в состоянии справиться с таким количеством дел, то смог бы даже управлять другими империями, как Солнце смогло бы освещать и другие миры, если бы они попадали под его лучи»²⁶.

Возможно в подобных параллелях кроется ответ на вопрос, почему именно придворный балет в первое десятилетие личного правления Людовика XIV стал главным средством репрезентации короля.

Как с годами изменилось сценическое амплуа Людовика XIV? Ведь и до 1661 г. король выходил на балетную сцену в костюмах Солнца и Аполлона. Примеры использования этих ключевых для Людовика XIV репрезентативных и сценических образов можно найти и ранее. Людовик XIII танцевал в костюмах героев и богов Древности²⁷. Но таких примеров немного, поскольку благородные персонажи в сценической карьере монарха были исключением, предпочтение он отдавал ролям второстепенным и бурлескным²⁸. В «Балете освобождения Рено» (1617) он танцевал в костюме Демона огня. Но именно эта постановка стала одной из самых знаковых для политической истории Франции: посредством придворного балета король декларировал, что готов выжечь все дурное в королевстве. Не случайно балет был показан за несколько месяцев до убийства Кончино Кончини (24 апреля) и ссылки Марии Медичи (2 мая). Людовик Справедливый в балете «Серьезность и Гротеск» (1627) вышел на сцену в костюме Серьезной дамы. В «Мерлезонском балете» он исполнял роль Торговки приманками. Монарху тогда было тридцать три года, меж тем его сын позволял себе столь «вольные» сценические перевоплощения лишь в юности²⁹.

За первое десятилетие карьеры Людовика XIV можно найти множество его перевоплощений, никак не сочетающихся с образом величественного монарха. Значительная часть ролей юного Людовика, отличается от его ролей 1660-х гг. Это: Муза, Пьяный жулик, Вакханка, Фурия (дважды), Игра, Страсть, Ярость, Дриада, Огонь, Развратник, Гений танца, Безумный дух, Воздыхатель, Развлечение, Ненависть, Демон, Мавр (дважды), Испанец (на языке того времени – Цыган, дважды), Смех и Юпитер, переодетый Дианой. «Какая свобода!» – восклицает Ф. Боссан³⁰. Но даже эта свобода имела свои ограничения, поскольку была возможна в рамках бурлескного балета. Героический балет предполагал

1662 г. выбрал другой: «Vt uidi, uici» (что я увидел, я победил) – цитата на девиз Цезаря. В описании Карусели (1672) на одной из гравюр изображен щит короля именно с этим девизом (Gissey, Bailly. 1670).

²⁶ Louis XIV 2007. P. 172.

²⁷ В 1615 г. в «Балете Мадам» 14-летний монарх появился перед зрителями в роли Солнца. – Булычева 2004. С. 385.

²⁸ Он «почти всегда изображал смешных персонажей». Таллеман де Рео 1974. С. 112.

²⁹ Исключением являются роли Сельской девушки в балете «Сельская свадьба» (1663) и Нимфы в «Балете муз» (1666).

³⁰ Боссан 2002. С. 18.

совершенно иное. И хоть там не было места барочному карнавалу, но это не отменяло простора для творчества, фантазии и перевоплощений.

Впрочем, и в первое десятилетие сценической карьеры Людовика среди множества бурлескных ролей, сыгранных им, встречаются и героические: Рыцарь (1651), Восходящее солнце (1653), уже на следующий год – Аполлон, окруженный музами, в 1655 г. – Придворный, в 1656-м – Воздыхатель и Плутон, затем – Эолом (1658) и Счастье (1659). Наконец, в 1661 г., незадолго до Совета 10 марта, Людовик танцевал на сцене в образах Великого Влюбленного, Рыцаря старого закала, богини Цереры и Весны. Получается, что за десять лет на двенадцать бурлескных ролей пришлось одиннадцать благородных и героических. Возникает вопрос: уместно ли говорить о смене сценического амплуа Людовика? Такой вопрос обоснован, поскольку с 1661 г., когда буффонадный балет сошел со сцены, Людовик не только перестал танцевать бурлескные роли (хотя изредка позволял себе это в комедиях-балетах), но среди благородных и героических были оставлены лишь те, что способствовали созданию нового образа короля – Александр³¹, Нептун, Рено, Юпитер³², Плутон. Получается, что с 1661 г. Людовик появлялся на сцене не столько как *король-артист*, подобно тому, как это делал его отец, а скорее как символ, олицетворяющий величие тысячелетней французской монархии – ее крепость, красоту и мощь.

Можно даже сказать, что Людовик XIV перенес в сценическое пространство придворного балета реалии традиционных королевских церемоний³³. Во время коронации король тоже был не конкретным человеком, а символом неуявляющей французской монархии. Не важно, на кого возлагалась корона Шарлеманя: на хрупкого 9-летнего мальчика, как в случае с Людовиком XIII (17 октября 1610 г.), или на умудренного опытом, закаленного испытаниями монарха-воина вроде Генриха IV (27 февраля 1594 г.). На первом гобелене из серии Лебрена «История короля», где изображена коронация Людовика XIV³⁴, Людо-

³¹ Александр Великий – один из главных образов, с которыми современники ассоциировали молодого Людовика XIV. Александр присутствует в творчестве Расина и Лебрена и все это репрезентативные аватары короля.

³² С Юпитером королей Франции ассоциировали еще в эпоху Возрождения. Например, по заказу коннетабля де Монморанси Лимозен написал портрет семьи Генриха II, на котором король предстал в образе Юпитера. Богом-громовержцем в живописи и скульптуре не раз предстал и Генрих IV.

³³ Церемонии с участием короля делились на государственные (коронации и похороны королей, заседания парламентов с участием монарха), семейные (рождение, крестины, брак), придворные, а также праздники и спектакли. При этом первый комнатный дворянин отвечал за организацию как коронации, церемоний рождения, брака, крестин, похорон, так и спектаклей, каруселей, придворных балетов и балов.

³⁴ D'après Charles Le Brun. Sacre de Louis XIV Roy de France et de Navarre. Châteaux de Versailles.

вик находится в центре полотна, епископ Суассона возлагает на его голову корону. Король одет в королевскую мантию, расшитую золотыми лилиями, с цепью Ордена Святого Духа на плечах. Однако он изображен спиной, мы не видим его лица, следовательно, не можем идентифицировать его как человека, но можем как монарха.

Великая Мадемуазель писала о Людовике: «Он прекрасно знает историю, рассуждает на исторические темы, всегда к стати хвалит то, что надо хвалить в своих предшественниках, и берет на вооружение то, что необходимо использовать при подходящем случае»³⁵. Наблюдение кузины короля делает более понятным выбор эмблемы Солнца для Карусели 1662 г., празднества, ознаменовавшего начало самостоятельного правления Людовика XIV. Ведь Солнце было одним из традиционных символов французской монархии со времен Карла V (1364–1380)³⁶.

Но Людовик XIV не просто использовал этот символ в качестве центрального образа собственной репрезентативной программы. Новаторство заключалось в том, что король задействовал весь потенциал, заложенный в данном образе, чего не делал ни один его предшественник и преемник. Выбор Солнца не был случайным с точки зрения политических целей, которые ставил перед собой монарх в начале правления. Людовик желал приручить принцев и грандов, чтобы оградить себя и своих наследников от повторения ужасов Фронды. А для этого надо было превратить горделивых феодалов в покорных придворных, спутников Главного светила. В этом ему и помог образ Солнца. Не случайно на Олимпе Людовика главенствующее положение занял Аполлон, потеснив Юпитера: на портрете королевского семейства кисти Жана Нокре Людовик и его близкие изображены в костюмах античных богов³⁷. Полотно было написано в 1670 г., примечательном для истории репрезентации монарха. Король ушел с балетной сцены, завершив свою карьеру танцора ролью Аполлона. Людовик, выходя на сцену в костюме Солнца или Аполлона, демонстрировал подданным новую картину придворного мира, поведенческую и социальную модель, которую желал применить в отношениях между собой, монархом, и дворянами, подданными. Такими словами сопровождался выход Людовика-Солнца во «Влюбленном Геркулесе» (1662) – король, недавно взяв всю полноту власти в свои руки, объявил об этом посредством танцевального искусства:

³⁵ Цит. по: Блюш 1998. С. 183.

³⁶ Во Франции монарх традиционно представлял либо лоцманом, управляющим кораблем-государством, либо врачом, который перевязывает раны и лечит болезни, либо Солнцем, которое светит и греет. Людовик XIV после неофициального признания гелиоцентрической системы мироздания, придал Солнцу совсем иной смысл – оно находится в центре мироздания, окруженное другими небесными светилами, исполняющими роли спутников.

³⁷ Noret 1670.

Cet astre à son auteur ne ressemble pas mal,
 Et si l'on ne craignait de passer pour impie,
 L'on pourroit adorer cette belle copie,
 Tant elle approche près de son original...
 Des secrets Phaétons les grands et vains soins
 Pourraient bien s'attirer la foudre et le naufrage;
 Si pour la chose même il faut tant de courage,
 Pour la seule pensée il n'en faut guère moins.
 Voyant plus par ses yeux que les yeux d'autrui,
 Il empêchera bien ces petits feux de luire;
 Par sa propre lumière il songe à se conduire,
 Tout brillant des clartés qui s'échappent de lui³⁸.

Кстати, первой «жертвой» новой картины придворного мира Людовика XIV стал его брат Филипп, герцог Орлеанский, о чем свидетельствуют роли принца в балетных спектаклях. Так, в 1651 г. в «Балете Кассандры» брату короля доверили исполнять роль Пажа. Либреттист Бенсерад объяснил такой выбор тем, что Филипп был еще слишком юным (на тот момент ему исполнилось только десять). И в «Балете ночи» принц танцевал незначительного персонажа – Аврору. Именно он, согласно либретто, возвестил о появлении Солнца.

Le Soleil qui me suit c'est le jeune Louis.
 La troupe des astres s'enfuit,
 Dès que ce grand Roi s'avance ;
 Les nobles clartés de la Nuit,
 Qui triomphaient en son absence,
 N'osent soutenir sa presence,
 Tous ces volages feux s'en vont évanouis,
 Le Soleil qui me suit, c'est le jeune Louis³⁹.

Так персонаж Месье был охарактеризован Бенсерадом.

Est beaucoup moins que le Soleil,
 Et beaucoup plus que tout le reste⁴⁰.

Вряд ли можно было сказать точнее.

³⁸ «Это светило немало похоже на своего автора, / И если бы не боязнь прослыть нечестивцем, / Можно было бы поклоняться этой копии, / Так похожа она на свой оригинал... / Великие и тщетные усилия тайных Фаэтонов / Вполне могут вызвать молнии и катастрофу; / Чтобы так поступать, нужно немалое мужество, / Но и для одной мысли об этом его нужно не меньше. / Видя больше собственными глазами, чем глазами других, / Он мешает сиять этим маленьким огонькам; / Он собирается править собственным светом, / Сияя огнем, исходящим из него самого» (Benserade 1662. P. 32).

³⁹ «Солнце, что следует за мной – юный Людовик. / Армия звезд исчезает с неба, / Как только к ней приближается великий Король; / Яркие вельможи Ночи, / Которые торжествуют в его отсутствие, / Не осмеливаются вынести его присутствия: / Все эти изменчивые огни рассеиваются, / Солнце, что следует за мной – юный Людовик» (Ballet royal de la Nuit 1653. P. 65).

⁴⁰ «Намного менее значим, чем Солнце, / Но намного больше – чем все остальные» (Ballet royal de la Nuit 1653. P. 64).

Секрет успеха Бенсерада как сочинителя либретто к постановкам придворных балетов Людовика XIV заключался в том, что благодаря его стихам король и придворные танцевали на сцене персонажей, которые служили эмблемами, олицетворяющими их самих, что создавало «состояние неразличности актера и роли»⁴¹. Чего-то удивительного для эпохи Барокко в этом нет, однако обратим внимание на новаторство, примененное Бенсерадом при Людовике XIV. Шарль Перро писал:

«До него [Бенсерада], когда писали стансы, например, о Юпитере, который поражает молнией циклопов, в этих стансах говорилось только о Юпитере как таковом, а вовсе не об особе, представлявшей его; в отличие от этого г-н Бенсерад так строит свои стихи, чтобы они в равной мере относились и к действующему лицу, и к тому, кто исполняет его роль, а так как роль Юпитера или Нептуна, а иногда Марса и Солнца обыкновенно исполняет король, поэт с изумительной тонкостью восхваляет короля, не обращаясь к нему, и двойным смыслом стихов доставляет двойное удовольствие зрителям»⁴².

Практически в каждой роли балетных постановок можно увидеть следствие придворной политики короля. Восходящее солнце в 1653 г. и Аполлон, окруженный музами в 1654-м – таким образом, до 1661 г. король танцевал «солнечные» роли дважды. В 1662 г., выбрав символ Солнца для Карусели, монарх, словно желая убедить всех в серьезности своего решения, вышел на сцену театрального зала Тюильри в costume Солнца в интермедии V акта музыкальной трагедии «Влюбленный Геркулес». Итальянская опера с французским придворным балетом была поставлена 7 февраля (после ошеломительного успеха ее показали еще шесть раз), за несколько месяцев до Карусели (5 и 6 июня).

Монарх методично закреплял за собой монополию на этот репрезентативный символ⁴³. У него были на то причины. Не так давно на тот же символ претендовал сюринтендант финансов Никола Фуке (1653–1661), опалу которого, правда, лишь частично можно этим объяснить. Нельзя сводить арест и отставку Фуке к тому, что он приказал Лебрёну написать Аполлона на плафоне своей спальни в Во и организовал блестящее празднество для короля и двора 17 августа 1661 г. Это упрощает

⁴¹ Ямпольский 2004. С. 234.

⁴² Перро 1985. С. 243.

⁴³ Н. Леконт обращает внимание на то, что в образах Солнца и Аполлона на сцену выходил не только король, но и некоторые придворные. По ее мнению, Людовик был далек от того, чтобы монополизировать эти роли (Lecomte 2014. P. 178). Мы считаем такой вывод поспешным. Во-первых, не стоит учитывать танцевальные спектакли, поставленные до 1662 г., пока эти образы король не закрепил окончательно за собой. Во-вторых, впоследствии солнечная роль в балетной постановке исполнялась не монархом всего один раз – в 1665 г. в образе Аполлона на сцену вышел маркиз де Беринген. Но вспомним, что Людовик тогда появился на подмостках в образе Александра Великого. Всего одна роль, зато какая! Монарху, который задумался о славе великого полководца, в тот год важно было донести до своего окружения и иностранных дипломатов именно эту информацию.

природу важного события, тем более, что у Фуке были предшественники: с Солнцем и Аполлоном себя ассоциировали Ришелье и Мазарини. К образу Солнца в придворном балете король вернулся лишь в 1669 г. Солнце – одна из двух его ролей (в костюме одного из Европейцев он появился на подмостках уже не с одиночным выходом, а в кадрили танцоров) в «Королевском балете Флоры», который стал последней постановкой в жанре придворного балета с его участием.

Soleil, de qui la gloire acompagne le cours,
Et qu'on m'a veu loüer toûjours
Avec assez d'éclat quand vostre éclat fut moindre,
L'Art ne peut plus traiter ce sujet comme il faut,
Et vous estes monté si haut
Que l'Eloge, & l'Encens ne vous sçauoient plus joindre⁴⁴.

Слушая эти строки, зритель мог предвосхитить скорый уход короля со сцены, так как поэт ясно давал понять, что его искусство и придворный балет исчерпали свои возможности в прославлении монарха.

Для своего последнего выхода на сцену король опять-таки выбрал «солнечную» роль. В феврале 1670 г. в финале комедии-балета Мольера и Люлли «Блистательные любовники» Людовик танцевал на сцене, оборудованной в саду Сен-Жермен-ан-Ле, в образе Аполлона. Прекрасного и вечно юного бога из античной мифологии (идеальная роль для молодого короля, чьей внешностью и физическими данными восхищались современники) и сегодня ассоциируют с Солнцем. Аполлон, покровитель наук и искусств, – еще одна уместная параллель с деяниями, вкусами и предпочтениями Людовика. Ведь одним из символов Аполлона является лира. Да, король не играл на этом инструменте, однако он прекрасно владел техникой игры на гитаре и имел великолепный музыкальный вкус. Людовика XIV можно смело назвать Аполлоном XVII в., поскольку он выказывал любовь к музыке до последних дней жизни: «Он не знает другого удовольствия, кроме как прогуливаться или слушать музыку», – писала мадам де Ментенон⁴⁵. На семейном портрете Нокре король-Аполлон изображен с лирой у ног⁴⁶.

Картина Нокре – не единственный пример ассоциации Людовика с Аполлоном в живописи. В 1664 г. Ж. Верне написал сразу два портрета короля в образе солнечного бога⁴⁷. На одном в руках монарха опять-

⁴⁴ «Солнце, ход которого сопровождает слава, / И которое мне хочется восхвалять всегда / С достаточным блеском, как если бы ваш блеск был меньше, / Искусство больше не может обращаться к этому сюжету должным образом, / Ибо вы поднялись так высоко / Что Похвала и Благовония больше не доходят до вас» (Ballet royal de Flore 1669. P. 10).

⁴⁵ Цит. по: Desprat 2010. P. 410.

⁴⁶ Noret J. La Famille de Louis XIV (1670).

⁴⁷ Werner J. Louis XIV en Apollon conduisant son char (ver 1664); Louis XIV en Apollon triomphant du serpent Python (ver 1664).

таки лира; на другом он, одетый в античную тунику, словно готовится сделать танцевальное па. Добавим сюда скульптурную группу Жирродона и Ренодена «Нимфы, прислуживающие Аполлону», заказанную королем для грота Фетиды в 1667 г. Тогда же Людовик заказал и статуи для бассейнов Аполлона и Латоны. И вообще с начала второй строительной кампании в Версале (с 1668 г.) Аполлон стал поистине всездущим. Присутствие солнечного бога ощущалось и в других королевских резиденциях. В 1664 г. Лебрэн начал работу над галереей Аполлона в Лувре. В Тюильри Лево заново декорировал королевские апартаменты (1666–1671). Тон в них задавали Аполлон и Геркулес.

Были и другие благородные роли, которые Людовик XIV исполнял в балетных спектаклях чаще остальных. В образе Весны король выходил на сцену трижды (в постановках 1654, 1656, 1661 гг.), Юпитером он предстал перед зрителями дважды (в 1661 и 1666 гг.), дважды венценосный артист был и Плутоном (в 1656 и 1662 гг.) – однако эти роли не могли соперничать с Солнцем-Аполлоном. За 20 лет сценической карьеры у Людовика было пять «солнечных» ролей – немного, но больше, чем остальных. А в 1660-е гг. королевская символика с Солнцем и Аполлоном стала присутствовать повсюду.

Подведем итоги. С одной стороны, Людовик XIV, сделав придворный балет средством репрезентации королевской власти, не прибег к чему-то новому, а взял на вооружение то, что было наработано предшественниками. С другой же, его нельзя упрекнуть в отсутствии воображения – он практически до неузнаваемости изменил этот жанр музыкального театра, расставив в нем акценты так, чтобы зритель видел лишь то, что король-режиссер хотел донести до него. В этом и заключалась суть преобразования придворного балета в королевский. Каждое танцевальное представление с участием Людовика XIV было репрезентацией короля Франции в чистом виде, без отвлекающих внимание зрителей буффонад и параллельных сюжетных линий, чем «грешили» спектакли в жанре придворного балета до 1661 г. Таковым стал придворный балет благодаря Людовику XIV.

БИБЛИОГРАФИЯ / REFERENCES

- Ballet royal de Flore. Dansé par Sa Majesté, le mois de février 1669. Paris, 1669.
Ballet de la merlaison, dansé par Sa Majesté en son chasteau de Chantilly le jedy 15 Mars 1635. Paris, 1635.
Ballet royal de la Nuit, divisé en quatre parties, ou quatre veilles: et dansé par Sa Majesté, le 23 février 1653. Paris, 1653.
Gissey H., Bailly J. Le Roy, devise du roi. Courses de testes et de bague faites par le Roy et par les princes et seigneurs de sa Cour, 1670. Versailles, bibliothèque municipale
Nocret J. La Famille de Louis XIV en habit mithologiques 1670. Châteaux de Versailles.
Блюш Ф. Людовик XIV. Пер. с фр. М., 1998.
Боссан Ф. Людовик XIV, король-артист. Пер. с фр. М., 2002.
Брантом. Галантные дамы. Пер. с фр. М., 2006.
Таллеман де Рео Ж. Занимательные истории. Пер. с фр. А.А. Энгельке. Л., 1974.

- Булычева А.В. Сады Армиды: Музыкальный театр французского барокко. М., 2004 [Bulycheva A.V. Sady Armidy: Muzykalnyy teatr frantsuzskogo barokko. M. 2004.].
- Мargarита де Валуа. Мемуары. Избранные письма. Документы. Пер. с фр. СПб., 2010.
- Неклюдова М.С. «Монарх Плутон»: об одной роли Людовика XIV // Франция и Россия: век XVII. Н. Новгород, 2016. С. 179-188 [Neklyudova M.S. «Monarkh Pluton»: ob odnoy roli Lyudovika XIV // Frantsiya i Rossiya: vek XVII. Nizhniy Novgorod. 2016. S. 179-188].
- Перро Ш. Параллель между древними и новыми в отношении поэзии // Спор о древних и новых. Пер. с фр. Н.В. Наумова. М., 1985. С. 142–245.
- Сидоренко М.А. Музыка Жана-Батиста Люлли и монархия Людовика XIV // Новая и Новейшая история. 2015. №1. С. 50–60 [Sidorenko M.A. Muzyka Zhana-Batista Lully i monarkhiya Lyudovika XIV // Novaya i Noveyshaya istoriya. 2015. №1. S. 50–60].
- Ямпольский М.Б. Физиология символического. Кн. I. Возвращение Левиафана: Политическая теология, репрезентация власти и конец Старого режима. М., 2004 [Yampolskiy M.B. Fiziologiya simvolicheskogo. Kniga I. Vozvrashcheniye Levifana: Politicheskaya teologiya. reprezentatsiya vlasti i konets Starogo rezhima. M. 2004].
- Apostolidès J-M. Le roi-machine: Spectacle et politique au temps de Louis XIV. Paris, 2008.
- Beaussant P. Lully ou Le musicien du soleil. Paris, 1992.
- Beaussant P. Le Roi-Soleil se lève aussi. Paris, 2000.
- Benserade I. de. Vers du ballet royal dansé par Leurs Majestez entre les actes de la grande tragédie de l'Hercule amoureux. Avec la traduction du prologue et des argumens de chaque acte. Paris. 1662.
- Bouissou S. Vocabulaire de la musique baroque. Paris. 2008.
- Burke P. Louis XIV: Les stratégies de la gloire. Lonrai, 2007.
- Christout M.-F. Ballet de cour de Louis XIV: 1643–1672. Mises en scène. Paris, 2005.
- Desprat J.-P. Madame de Maintenon (1635–1719) ou Le prix de la reputation. Paris, 2010.
- Lecomte N. Entre cours et jardins d'illusion. Le ballet en Europe (1515–1715). Paris, 2014.
- Le Roux N. Le roi, la cour, l'État. Paris, 2013.
- Louis XIV. Mémoires // Louis XIV. Mémoires. Manière de montrer les jardins de Versailles. Paris, 2007. P. 47–332.
- Marin L. Le portrait du roi. Paris, 2010.
- Montpensier, Anne de. Mémoires de la Grande Mademoiselle / Anne de Montpensier. P., 2005.
- Néraudau J.-P. L'Olympe du Roi-Soleil: Mythologie et idéologie royale au Grand Siècle. P., 1986.
- Roucher E. Entre le bel estre et le paroistre: La danse au temps de Louis XIII // Regards sur la musique: Au temps de Louis XIII. Textes réunis par J. Duron. Wavre. 2007. P. 79–113.
- Sabatier G. Le Prince et les arts: Stratégies figuratives de la monarchie française de la Renaissance aux Lumières. Paris, 2010.

Сидоренко Максим Анатольевич, кандидат исторических наук, доцент, Новосибирский государственный университет экономики и управления; masid@list.ru

The representation of Louis XIV in the dancing art: from the ballet de cour to the royal ballet

The court ballet as a genre of French musical theater appeared at in the late 16th century. In later years French kings used dancing productions more than once to create their positive social image. But since the adult rule of Louis XIV these performances became effective tool of crown representation. They helped the king carry out the policy of the domestication of nobles and to form his representative image, which gave rise to the myth of the King-Sun as this nickname. What were the modifications in the court ballet when Louis XIV appeared in the ballet and political scene?

Keywords: Representation of power, Ancien Régime, French royal court, Louis XIV

Maxim Sidorenko, Ph.D., Associate professor, Novosibirsk State University of Economics and Management (NSUEM); masid@list.ru