

© 2016 г.

М.А. СИДОРЕНКО

ПРИДВОРНЫЙ БАЛЕТ ЛЮДОВИКА XIV – ДЕЛО ГОСУДАРСТВЕННОЕ

В два часа ночи 9 марта 1661 г. в Венсеннском замке после долгой и мучительной болезни умер кардинал Джулио Мазарини. Несколькими днями ранее, когда кардинал давал последние наставления своему крестнику и воспитаннику, королю Франции Людовику XIV, он посоветовал ему не назначать первого министра и править самостоятельно. Мазарини был уверен, что ему удалось подготовить для Франции способного правителя.

В 1642 г. итальянец Джулио Мазарини (1602–1661) наследовал кардиналу де Ришелье (1585–1642, с 1624 г. – глава правительства Людовика XIII) в должности первого министра короля Франции, которую, подобно своему предшественнику, занимал 18 лет – целую эпоху в истории государства¹. Все эти годы Мазарини руководил внутренней и внешней политикой королевства. Благодаря его управленческому таланту королевской власти во Франции удалось не только выстоять в период гражданской войны, так называемой Фронды (1648–1653 гг.), но и укрепиться, став еще сильнее. Неординарные способности Мазарини-дипломата способствовали заключению выгодных для Франции Вестфальского (1648 г.) и Пиренейского (1659 г.) мирных договоров. Первый положил конец могуществу австрийских Габсбургов – главного противника королевства лилий на востоке. Второй расширил границы Франции на юге и знаменовал собой поражение Испании в длительном противостоянии двух государств (1635–1659 гг.), обозначив ее упадок и начало эры господства Франции на Европейском континенте. Венцом деяний Мазарини стал брак короля Людовика XIV (1638–1715, правил с 1643 г.) с его испанской кузиной, инфантой Марией-Терезой, дочерью побежденного владыки Пиренейского полуострова Филиппа IV. “Никогда еще правящий министр не обладал столь неоспоримым могуществом”, – писала мадам де Лафайет².

26 августа 1660 г. молодая монаршая чета торжественно въехала в Париж через ворота Сент-Антуан, что было весьма символично и уж точно неслучайно. Ведь именно здесь 2 июня 1652 г. королевская армия, уже готовая положить конец мятежу принца Конде, вдруг потерпела поражение. Войска короля неожиданно подверглись обстрелу из пушек Бастилии и были вынуждены отступить, а принц вошел в Париж, чтобы укрыться за его стенами. Теперь, спустя восемь лет, король въезжал в столицу своего королевства через те же самые ворота, за ним следовала молодая жена, олицетворяя собой наступивший наконец долгожданный мир. Парижане, давно примирившиеся с королем и его первым министром, за чью голову 10 лет назад назначали награду, желали увидеть маленькую инфанту. Впрочем, их внимание традиционно было приковано ко всем участникам процессии, особенно к королю. В кортеже, растянувшимся

Сидоренко Максим Анатольевич – кандидат исторических наук, докторант кафедры отечественной и всеобщей истории Новосибирского государственного педагогического университета.

¹ Даже находясь в изгнании, Мазарини продолжал исполнять функции первого министра.

² *Лафайет М.-М. де*. История Генриетты Английской, первой жены Филиппа Французского, герцога Орлеанского. – *Лафайет М.-М. де*. Сочинения. М., 2007, с. 173.

на несколько километров, ехала и пустая карета кардинала-министра. Сам Мазарини, к тому времени будучи уже очень больным, не смог принять участия в триумфальном шествии. Он смотрел на великолепное действо, символизировавшее прежде всего его собственный триумф, с балкона особняка Бове.

Спустя несколько месяцев кардинал, почувствовавший приближение смерти, переехал в Венсенн, куда вскоре вслед за ним прибыли король с королевами и всем двором. Окружение Людовика XIV, прекрасно осведомленное о состоянии здоровья Мазарини, задавалось сейчас лишь одним вопросом: кто же станет преемником кардинала в должности первого министра? Все ждали не столько смерти Итальянца – а сомневаться в его скорой кончине не приходилось, – сколько судьбоносного для королевства решения 22-летнего монарха. Современница писала: “Смерть Мазарини породила великие надежды у тех, кто мог претендовать на пост министра. Они, видимо, полагали, что король, который прежде беспрекословно позволял управлять и теми вопросами, кои относились к государственным, и теми, что касались непосредственно его особы, охотно согласится на правление министра, который пожелает заниматься лишь общественными делами и не станет вмешиваться в его частную жизнь”³. “Агония кардинала Мазарини породила при дворе интриг и надежд более чем когда-либо”, – вторил ей Вольтер⁴.

Когда Мазарини умер, Людовик XIV не выказал ни малейшей растерянности, свойственной большинству людей, которым раньше никогда не приходилось срочно принимать важное решение. Король не стал терять времени и приказал собраться Государственному совету в покоях своей матери Анны Австрийской в Венсенне на следующий день. В поведении монарха не было ничего настораживающего, что указывало бы на возможные перемены. Напротив, он делал все, как обычно было принято при Мазарини. Правда, некоторые черты будущего монарха проявились уже накануне. 7 марта, за два дня до кончины Мазарини, Государственный совет впервые собрался без кардинала, и, по словам мадам де Моттвиль, “тогда я видела, как живой занял место умирающего, проявив величие и настойчивость, заставившие меня восхищаться всеобщими изменениями”⁵.

10 марта в присутствии королевы-матери, принцев, герцогов, канцлера, министров и государственных секретарей Людовик XIV произнес слова, предвещавшие наступление “новой эры”⁶. “Месье, – обратился он прежде всего к канцлеру Сегье, – я собрал вас с моими министрами и государственными секретарями, чтобы сказать о том, что вплоть до настоящего времени желал, чтобы моими делами управлял покойный господин кардинал. Однако пришло время взяться за управление самому. Вы поможете мне своими советами, когда я вас об этом попрошу. За исключением текущих дел, в которых я не намерен что-либо менять, прошу вас и приказываю, господин канцлер, ничего не скреплять печатью без моего на то позволения. Вам, господа государственных секретари, приказываю впредь ничего не подписывать, даже охранных грамот и пропусков, без моего на то распоряжения... Вам, господин сюринтендант, я изъявляю свою волю и прошу вас отныне взять на службу Кольбера, которого мне рекомендовал покойный господин кардинал... Что касается Лионна⁷, то я заверяю его в своей привязанности и доволен его службой”. Затем, по словам государственного секретаря по иностранным делам Л.-А. Ломени де Бриенна, король добавил: “Театр меняет декорации. В управлении моим королевством, моими финансами и во внешних переговорах я буду опираться на иные принципы, отличные от правил покойного господина кардинала. Вы услышали мою волю, господа, и отныне вам придется повиноваться ей”⁸.

³ Там же, с. 174.

⁴ *Voltaire. Le Siècle de Louis XIV.* Paris, 2005, p. 229.

⁵ Цит. по: *Дюлон К.* Анна Австрийская: мать Людовика XIV. СПб., 2009, с. 546.

⁶ *Dessert D.* 1661, Louis XIV prend le pouvoir. Nascence d'un mythe? Bruxelles, 2002, p. 8.

⁷ *Лионн Юг де* (1611–1671) – министр иностранных дел.

⁸ Цит. по: *Petitfils J.-C.* Louis XIV. Paris, 2008, p. 193.

Последнее замечание Людовика XIV по поводу “театра, меняющего декорации”, наглядно показывает, насколько в век барокко театр, его законы и терминология тесно переплетались с политической жизнью. Король говорил с министрами и государственными секретарями, словно режиссер со своей труппой перед постановкой новой пьесы. Впрочем, так оно и было – после исторического заявления 10 марта 1661 г. политический театр Франции кардинально сменил декорации и уже не был таким, как прежде.

С первых минут прихода к власти Людовик XIV показал себя не только истинным королем-режиссером, но и королем-артистом. Слова молодого монарха, в способность которого править самостоятельно в то время мало кто верил, позволили ему точно расставить акценты и обозначить завершение эпохи министерского правления. При этом он не поменял эффективной команды, переданной ему Мазарини, что в определенном смысле дублировало ситуацию конца 1642 г., после смерти кардинала де Ришелье.

Людовику было крайне важно выглядеть убедительным в глазах столь взыскательной и искушенной публики. Анна Австрийская, гранды, министры и государственные секретари – все это были опытные и закаленные политики, прошедшие школу Ришелье, Мазарини и Фронды. Малейшая ошибка, промах, проявление слабости или колебание со стороны короля могли разрушить всю мизансцену, которая так удивила и заморозила свидетелей и остальных современников. Сильный эффект, произведенный словами начинающего правителя, свидетельствовал о том, что король-артист великолепно справился с ролью, которую сам же и срежиссировал.

Однако было бы неверно думать, что Людовику XIV не составляло труда произнести те фразы, которые привели к революции в системе государственного управления Франции. В исторической науке много сказано о застенчивости молодого Людовика XV или Людовика XVI, тогда как Людовик XIV традиционно изображается гордым властелином с всегда высоко поднятой головой, чье присутствие повергало людей в трепет и смущение. Сложно поверить в то, что этот исполин когда-то испытывал затруднения, общаясь с подданными. Между тем в “Мемуарах”, адресованных сыну-наследнику, Людовик XIV писал о том, что в первое время ощущал определенную неловкость всякий раз, когда ему приходилось говорить на публике⁹. Можно предположить, что в борьбе с собственной робостью и застенчивостью королю помог десятилетний опыт участия в постановках придворного балета.

Историография королевской революции 1661 г. и первых лет самостоятельного правления Людовика XIV весьма обширна. Множество аспектов – смерть Мазарини, Совет 10 марта, первые шаги Людовика XIV как правителя, празднество 17 августа в Во-ле-Виконт, якобы послужившее причиной ареста Никола Фуке, собственно арест и опала сюринтенданта, восхождение Ж.-Б. Кольбера, реформирование системы государственной власти и т.д. – подвергнуто тщательному анализу как в общих работах, так и в отдельных исследованиях¹⁰. Целью же данной статьи является попытка проследить связь придворного балета, одного из главных видов зрелища эпохи барокко, с событиями начала самостоятельного правления Людовика XIV. Как первые политические шаги и решения монарха отразились на развитии этого театрального жанра? Как придворный балет помог королю в решении политических и репрезентативных задач, стоявших перед ним в первое время после прихода к власти?

Придворный балет XVI–XVII вв. не был частным развлечением французских монархов, членов королевской семьи и их окружения. Спектакли в этом жанре, грандиоз-

⁹ *Louis XIV. Mémoires. Réflexions sur le métier de Roi, Instructions au duc d'Anjou, Projet de harangue.* Paris, 2001, p. 62.

¹⁰ См., например: *Малов В.Н.* Ж.-Б. Кольбер: Абсолютистская бюрократия и французское общество. М., 1991; *Сидоренко М.А.* Опала Никола Фуке как акт репрезентативной политики Людовика XIV. – Вестник Томского государственного университета, 2013, № 366; *Dessert D. Fouquet. Domont, 2002; idem.* 1661, Louis XIV prend le pouvoir. Nascence d'un mythe?; *Petitfils J.-C. Fouquet.* Paris, 2005; *idem.* L'arrestation de Fouquet. – Château de Versailles de l'Ancien régime à nos jours, 2011, № 4; *Bluche F.* Louis XIV. Paris, 2008; *Morand P.* Fouquet ou le Soleil offusqué. Paris, 2009; *Aubert F. d'. Colbert: La vertu usurpée.* Paris, 2010.

ные постановки с декорациями, ставились, как правило, один или два раза в год и для придворной, и для городской публики. К примеру, придворный балет “Свадьба Пелея и Фетиды” (1654 г.), в самом начале которого юный Людовик выходил на сцену в образе Аполлона¹¹, был поставлен в театральном зале Парижа Пти-Бурбон, вмещавшем 3 тыс. зрителей. Спектакль шел 10 вечеров подряд, следовательно, его могли посмотреть примерно 30 тыс. парижан – более чем 10-я часть тогдашнего населения столицы¹².

Не стоит отождествлять постановки придворного балета того периода с любительскими спектаклями, поставленными в XVIII в. при французском дворе по инициативе маркизы де Помпадур и Марии-Антуанетты. Первая сделала сценой своего “частного” театра пролет Посольской лестницы Версаля, некогда служившей декорацией для политического театра Людовика XIV. Вторая приказала архитектору Мику построить театр Малого Трианона, который представлял собой миниатюрную копию версальской Оперы. Эти музыкальные и драматические постановки являли собой пример дилетантского увлечения театром представителей королевской семьи и придворного общества. Тем более что ставились они исключительно для избранной публики – принцев, грандов и придворных, входивших в близкое окружение монархов.

В отличие от актеров-дилетантов XVIII в. Людовик XIV, чья танцевальная карьера началась в 1651 г. (ему было тогда 12 лет) с постановки “Балета Кассандры”, выходил на сцену как истинный профессионал. Танцевальная техника короля была настолько совершенна, что наряду с профессиональными танцорами и лишь немногими придворными он брался за исполнение самых сложных танцевальных партий. А таковых с годами становилось все больше: одним из признаков трансформации придворного балета в 1660-е годы являлось постоянное усложнение танцевальных номеров и хореографии.

О блестящей танцевальной технике Людовика XIV писали его современники. Высокую оценку ей дала его кузина Великая Мадемуазель, много раз видевшая танцующего Людовика на сцене¹³. И по словам герцога де Сен-Симона, одного из самых суровых критиков монарха, последний “превосходно танцевал”¹⁴. Сен-Симон также писал о Людовике XIV, что тот “всегда держался величественно [...] поступь его, осанка, все поведение, вплоть до малейшего жеста были обдуманно, благопристойны, благородны, возвышенны, величавы”¹⁵. В этом замечании мемуариста нет ничего удивительного, поскольку он описывал походку и манеры человека, который 20 лет усердно занимался танцами и не сходил с балетной сцены.

В годы юности Людовика XV была предпринята попытка возродить постановки в жанре придворного балета, однако вскоре король отказался от участия в них, так как не мог побороть чувство неловкости, которое испытывал всякий раз, выходя на сцену перед многочисленными зрителями. Его прадеду Людовику XIV опыт выступления перед придворной и городской публикой в юности, напротив, пошел на пользу. Серьезная танцевальная и артистическая школа благотворно повлияла на формирование личности этого правителя.

В пользу такого предположения свидетельствует наблюдение, сделанное венецианским послом Прими Висконти, который жил при французском дворе в 1673–1683 гг.: “На публике он (Людовик XIV. – М.С.) полон важности и очень отличается от того, каков в частной жизни. Находясь в его покоях с другими придворными, я много раз замечал, что, если двери случайно растворятся или он собирается выходить, он тут

¹¹ Это было уже не первое обращение Людовика XIV к “солнечной тематике” в придворном балете: годом ранее в “Королевском балете ночи” он играл Восходящее солнце. А с началом самостоятельного правления именно образы Солнца и Аполлона, что, в принципе, одно и то же, стали центральными в репрезентативной программе Людовика XIV.

¹² Боссан Ф. Людовик XIV, король-артист. М., 2002, с. 17.

¹³ *Grand Mademoiselle, la. Mémoires.* Paris, 2005, p. 387.

¹⁴ Сен-Симон, герцог де. Мемуары: Полные и доподлинные воспоминания герцога де Сен-Симона о веке Людовика XIV и Регентстве, т. II. М., 1991, с. 199.

¹⁵ Там же, с. 199.

же придумывает позу и фигура принимает иное положение, как если бы он готовился появиться на публике. В общем он хорошо знает, как играть короля”¹⁶.

Согласно французскому историку Пьеру Гаксотту, “явление короля” на Совете 10 марта походило на сцену с участием артиста придворного балета: “Людовик XIV продемонстрировал строгость, благосклонность и силу; был, пожалуй, резок, но эта резкость была рассчитана на то, чтобы привести в замешательство вельмож”¹⁷. Происшедшая “смена декораций” политического театра Франции поразила современников: все ждали имя наследника Мазарини, а вовсе не заявления короля о желании править самостоятельно. Никому и “в голову не могло прийти, что человек способен до такой степени измениться: никогда не препятствуя исполнению королевской власти первым министром, он захочет забрать в свои руки и королевскую власть, и функции первого министра”¹⁸, – писала мадам де Лафайет. То, что король своим решением всех удивил, отмечал в своих “Мемуарах” и граф де Бюсси-Рабютен¹⁹. Сенсационная новость о решении монарха молниеносно разнеслась по Парижу.

Традиционно последовательность событий начала самостоятельного правления Людовика XIV выглядит следующим образом: смерть Мазарини (9 марта), заявление короля о желании править, не назначая первого министра (10 марта), реорганизация Государственного совета (март – апрель), празднество в Во-ле-Виконт (17 августа) и арест Фуке (5 сентября). Однако этот список необходимо дополнить еще одним немаловажным пунктом, который наверняка расширит наше представление о том судьбоносном для Франции годе и о Людовике XIV как правителе.

Уже 30 марта 1661 г., через три недели после смерти Мазарини и заседания Государственного совета, король опубликовал декрет (королевский законодательный акт!) об учреждении Королевской академии танца (по мнению некоторых исследователей, учредить ее королю советовал еще Мазарини²⁰). Это было одно из первых управленческих решений Людовика XIV, о котором сегодня мало кто вспоминает, а если и вспоминают, то относят его к истории развития танцевального искусства и французской культуры, не более того.

В декрете король подчеркивал, что к созданию такого института его побудил вкус к балетному искусству, который он разделяет со своими подданными – как с дворянами, так и с простолюдинами, как с парижанами, так и с провинциалами²¹. “Поскольку Искусство Танца всегда было известно как одно из самых пристойных и самых необходимых для развития тела и поскольку ему отдано первое и наиболее естественное место среди всех видов упражнений, в том числе и упражнений с оружием, следовательно, это одно из самых предпочтительных и полезных Нашему дворянству и другим, кто имеет честь к Нам приближаться, не только во время войны в Наших армиях, но также в Наших развлечениях в дни мира”, – говорилось в документе²².

Историки по-разному оценивают учреждение Королевской академии танца. Так, ведущий специалист по Великому веку, французский историк Ф. Блюш писал, что “создание Академии танца было мероприятием королевским, хотя и не государственным”²³. Однако мы склонны разделять мнение, высказанное другим французским исследователем, академиком Ф. Боссаном, согласно которому в тексте королевского декрета говорилось не только о придворном балете – он был более многозначным, как

¹⁶ *Visconti P. Impressions d'un gentilhomme italien Jean-Baptiste Primi Visconti. – Le mémorial des siècles: XVII siècle: Louis XIV. Mayenne, 1963, p. 342.*

¹⁷ Цит. по: *Блюш Ф. Людовик XIV. М., 1998, с. 110.*

¹⁸ *Лафайет М.-М. де. Указ. соч., с. 174.*

¹⁹ *Bussy-Rabutin, comte de. Mémoires. Paris, 2010, p. 262.*

²⁰ *Choukroun P. Danse (Académie royale de). Dictionnaire du Grand Siècle. Paris, 2006, p. 446.*

²¹ Цит. по: *Christout M.-F. Le ballet de cour de Louis XIV: 1643–1672. Mises en scène. Paris, 2005, p. 190.*

²² Цит. по: *Боссан Ф. Указ. соч., с. 38.*

²³ *Блюш Ф. Указ. соч., с. 191.*

и сами балетные постановки с их героикой, намеками и подсмислами: “Это акт управления: тот, посредством которого королевское развлечение становится инструментом, официальной организацией”²⁴.

Казалось бы, чем отличается Королевская академия танца от других академий, учрежденных в 1660–1670-е годы? Именно тогда появились Малая академия (1663 г.), Академия живописи и скульптуры (1664 г.), Академия наук (1666 г.), Французская академия в Риме (1666 г.), Академия архитектуры (1671 г.) и Академия музыки (1672 г.). Да тем, что Академия танца была самой первой из всех, что указывает на важность, первостепенность танцевального искусства и такого зрелища, как придворный балет, в системе ценностей французского общества того времени и лично Людовика XIV.

Академия танца являлась единственной организацией подобного рода, учрежденной монархом без участия Кольбера, с 1664 г. ставшего не только генеральным контролером финансов и строительства, но и, по словам Вольтера, “самым настоящим министром искусств”²⁵. Безусловно, главная роль в развитии французской культуры во второй половине XVII в. принадлежит Людовику XIV, вдохновителю большинства начинаний в этой сфере. Нередко его мнение было авторитетным для профессионалов в той или иной области – художников, драматургов, музыкантов, архитекторов. Но при этом не стоит забывать, сколь значимую роль в становлении французского национального искусства сыграл Кольбер. Так, в 1663 г. он учредил Малую академию и разработал систему вознаграждений для писателей и поэтов, которые отныне должны были работать над созданием положительного общественного образа правящего монарха. Можно сказать, что Людовик XIV и Кольбер распределили между собой обязанности и функции своих предшественников из античного Рима – Августа и Мecenата. Академия танца – детище короля – предварила собой культурную программу Людовика XIV и Кольбера.

До 1661 г. придворный балет, появившийся во Франции в конце XVI в., развивался самопроизвольно и стихийно. Далеко не всегда инициатива исходила от монарха, и, таким образом, не все балетные постановки того периода служили королевской власти. Однако это не значит, что попытки придать спектаклям в жанре придворного балета государственный статус, сделать их частью государственного церемониала Франции, раньше не предпринимались. Собственно история этого вида зрелища и начинается как раз с такого спектакля. Продолжительное и грандиозное действо “Комический балет королевы”, поставленное 15 октября 1581 г. и приуроченное к свадьбе мадемуазель де Водемон, сестры королевы Луизы, с герцогом де Жуайёзом, одним из фаворитов короля Генриха III, было необходимо последнему Валуа и Екатерине Медичи для того, чтобы укрепить авторитет королевской власти. Именно посредством “Балета освобождения Рено” (29 января 1617 г.) юный Людовик XIII заявил о своем желании избавиться от опеки королевы-матери и ее итальянского окружения. Те же, кто не поверил в серьезность послания короля, выраженного средствами придворного балета, смогли убедиться в этом полгода спустя, 24 апреля²⁶. В 1653 г. Людовик XIV вышел на сцену в костюме Восходящего солнца и через замысловатый сюжет “Королевского балета ночи” поведал своему окружению и парижанам об окончании беспорядков Фронды.

Предваряя появление короля в образе Восходящего солнца в девятом выходе четвертого акта, в самом финале продолжительного действия, его брат Филипп Анжуйский, исполнявший роль Авроры, произнес:

Солнце, что следует за мной, – юный Луи.
Армия звезд исчезает с небосвода,
Как только к ней приближается Великий Король;
Яркие вельможи Ночи,

²⁴ Боссан Ф. Указ. соч., с. 38.

²⁵ Voltaire. Op. cit., p. 682.

²⁶ В этот день на входе в Лувр был убит Кончино Кончини, глава правительства Марии Медичи. А королева-мать вскоре была удалена от двора.

Что торжествуют в его отсутствие,
Не могут вынести его присутствия:
Все эти изменчивые огни рассеиваются,
Солнце, что следует за мной, – юный Луи²⁷.

Аллегория оповещала о заре нового времени, о том, что будет взят курс на установление порядка внутри королевства (чем в последующее десятилетие, действительно, усердно занимались король и его первый министр).

Сам Людовик обратился к зрителям с такими словами:

Лучами, едва засияв на высокой горе,
Начало я дню возвестил – восхищенный поре²⁸.

После премьеры “Королевский балет ночи” был показан еще несколько раз, что свидетельствовало о заинтересованности монаршей власти в том, чтобы как можно больше зрителей ознакомились с содержанием постановки, с этим посланием короля. Для тех же, кто не увидел спектакля, было издано либретто балета.

Кстати, именно с 50-х годов XVII в. либретто к придворным балетам начали издавать регулярно (до этого их печатали время от времени). К тому же публикация либретто стала напоминать издание королевских актов²⁹: они выходили форматом в четвертую долю листа с установленным орнаментом, ленточками, инициалами и королевским гербом. Там описывался представленный публике очередной придворный балет, указывались место представления и дата премьеры, оговаривалось участие короля и придворных. Впоследствии столь же регулярно и в таком же оформлении издавали либретто музыкальных трагедий Ж.-Б. Люлли и Ф. Кино.

История придворного балета в предыдущие 80 лет была наполнена бесконечными поисками и метаниями, одним из результатов которых стало появление буффонадного балета – разновидности балетных постановок эпохи барокко, позволявших королям Франции появляться перед своими подданными в образах персонажей перевернутого барочного мира. Людовик XIII, предпочитавший буффонадный балет героическому, часто выбирал себе роли второстепенных персонажей.

Некоторые исследователи заблуждаются, когда говорят, что 1661 г. поставил точку в этом творческом процессе и придворному балету досталась в удел лишь роль “слуги абсолютной монархии”³⁰. Мол, Королевская академия танца, создание которой отвечало “стремлениям века [Людовика XIV] отбирать, разъяснять, кодифицировать жанры и возможности всех искусств”, не столько принесло плоды “в сфере сценической практики”, сколько ограничило “новые пути балета, ставя перед ним чисто зрелищные цели и тем самым обрекая его на переход во второстепенный, вспомогательный род зрелищ”³¹. Правильнее было бы говорить о том, что последующие 10 лет³² стали еще одним логическим периодом развития жанра, отмеченным новыми поисками и перевоплощениями, но характерными уже для времени Людовика XIV. Не случайно один из биографов композитора Люлли писал, что все балеты и маскарады 60-х годов XVII в. являли собой примеры постоянной эволюции жанра придворного балета³³.

²⁷ Цит. по: *Птифис Ж.-К.* Людовик XIV: Слава и испытания. СПб., 2008, с. 62.

²⁸ Цит. по: *Красовская В.М.* Западноевропейский балетный театр. Очерки истории: От истоков до середины XVIII века. М., 1979, с. 110.

²⁹ *Guillo L.* Les Ballard: imprimeur du roi pour la musique ou imprimeur de la musique du roi. – Le prince et la musique: Les passions musicales de Louis XIV. Wavre, 2009, p. 285.

³⁰ *La Gorce J. de.* Jean-Baptiste Lully. Paris, 2005, p. 58.

³¹ *Красовская В.М.* Указ. соч., с. 120.

³² В 1670 г. Людовик XIV последний раз танцевал на балетной сцене, и вскоре придворный балет уступил место новому жанру музыкального театра – музыкальной трагедии. См. *Сидоренко М.А.* Уход со сцены Людовика XIV. – Вопросы истории, 2014, № 8.

³³ *La Gorce J. de.* Op. cit., p. 420.

Как раз в то десятилетие балетные постановки стали главным типом зрелища — как придворного, так и городского. Благодаря им танцевальное искусство проникло и в другие театральные жанры. Так, в 1661 г. Ж.-Б. Мольер поставил своих “Докучных”, первую комедию-балет, спектакль, в котором танцевальные номера уже не выполняли функцию барочных интермедий, как раньше, а превратились в гармоничную составляющую драматического действия. Парижские зрители 60–70-х годов XVII в. настолько привыкли к зрелищным постановкам Мольера и Люлли, что без балета практически не представляли себе никакого театрального спектакля³⁴.

Французская опера своим появлением тоже обязана придворному балету. В первых постановках музыкальных трагедий Люлли и Кино были танцевальные номера, и в них участвовали даже придворные. “Карусель Тюильри” (1662 г.), грандиозные состязания-спектакль с участием короля и придворных, тоже были балетом, пускай и конным. Доказательством первостепенной важности балетного искусства в то время можно считать и постоянное участие в постановках придворного балета самого короля, что делало их уже частью государственного церемониала французской монархии. Таким образом, в этот период придворный балет встал в один ряд с другими официальными церемониями — королевскими заседаниями парламента, Ложем правосудия, коронацией, похоронами членов монаршей семьи и т.д. Нагружая балетные спектакли политическим и репрезентативным смыслом, наделяя их статусом государственного действия, Людовик XIV дал мощный толчок бурному развитию жанра придворного балета.

Для реализации задуманного монарх отобрал команду профессиональных танцоров, доверив им совершенствование этого направления в искусстве³⁵. Первыми членами Королевской академии танца, организованной по образцу Французской академии, стали 13 лучших танцовщиков и хореографов своего времени, которые должны были собираться раз в месяц. Благодаря их стараниям в последней трети XVII в. французы серьезно усовершенствовали и усложнили хореографию танца, что становилось все более заметным с каждой последующей постановкой.

Однако придворный балет, развиваясь, служил еще и эффективным проводником монаршей воли, главным образом в осуществлении политики “одомашнивания” дворянства.

Приступив к реорганизации Государственного совета, король исключил из него свою мать, Анну Австрийскую, которая, согласно воспоминаниям мадам де Лафайет, “занимала главенствующее место в королевском доме и, на первый взгляд, должна была держать его своим авторитетом”³⁶. Действительно, до этого момента Людовик позволял Анне Австрийской участвовать не только в делах семейных, но и в управлении страной. В период его малолетства, в 1643–1651 гг., она была регентшей королевства — полновластной правительницей, а после того, как 7 сентября 1651 г. в парижском парламенте было торжественно провозглашено совершеннолетие короля, он, поблагодарив мать за заботу о своей персоне и королевстве, не удалил ее от дел.

Согласно воспоминаниям мадам де Моттвиль, король обратился тогда к матери со следующими словами: “Мадам, я благодарю вас за заботу, которую вы проявили о

³⁴ Так, главной причиной провала “Скупого” (1668 г.) Мольера стало отсутствие в постановке музыки и танцев. Если балет был бы всего лишь вспомогательным элементом в театральном действе, то наверняка парижские зрители не так болезненно отреагировали бы на отсутствие танцевальных выходов. “Публика требует комедий, где репликами обмениваются во время па-де-де”. — *Мори К.* Мольер. М., 2011, с. 240.

³⁵ Впоследствии Люлли схожим образом поступил с музыкальной трагедией (разумеется, с позволения короля). С тем отличием, что Флорентинец дал право голоса немногим, среди которых были Людовик XIV, либреттист Кино и декоратор Вигарани. Поэтому Королевская академия музыки при Люлли не являлась площадкой для дискуссий и поисков. Он просто-напросто монополизировал оперное искусство во Франции. См. *Сидоренко М.А.* Музыка Жана-Батиста Люлли и монархия Людовика XIV. — Новая и новейшая история, 2015, № 1.

³⁶ *Лафайет М.-М. де.* Указ. соч., с. 174.

моем воспитании и об управлении моим королевством. Прошу вас и впредь давать мне добрые советы и желаю, чтобы после меня вы были главой моего совета”. Произнеся эти слова, Людовик спустился со ступеней, чтобы обнять и поцеловать мать. Она же в свою очередь поднялась со своего места и приблизилась к сыну, чтобы приветствовать его. После оба вернулись на свои места³⁷. Таким образом юный монарх не только на словах продемонстрировал свое уважение к матери и указал на то место, которое и впредь отводилось ей в системе государственной власти.

Уважение и привязанность к матери король демонстрировал и после смерти Анны Австрийской (20 января 1666 г.). Во время торжественного молебна по случаю ее похорон, когда один из придворных сказал, что “это была одна из наших величайших королев”, Людовик XIV не преминул поправить его: “Нет, одна из наших величайших королев!”³⁸.

После исключения королевы-матери из Государственного совета она продолжала оставаться весьма авторитетной и влиятельной фигурой, но только при королевском дворе, а не в деле управления государством. Король ясно дал понять своему окружению, что женщинам больше нет места в политике. Позднее он написал об этом в своих “Мемуарах”³⁹.

Людовик XIV не забыл уроков Фронды, в событиях которой принцессы крови – Великая Мадемуазель, принцесса де Конде, герцогиня де Лонгвиль и некоторые другие, а также представительницы знатных родов, например, герцогиня де Шеврез, ее дочь, мадемуазель де Шеврез, и герцогиня де Монбазон, играли не последнюю роль, а порой и вовсе выступали в авангарде мятежа. Выстрелы 2 июля 1652 г. из пушек Бастилии по королевской армии были сделаны по приказу Великой Мадемуазель. Тем самым двоюродная сестра короля не просто спасла своего кузена, принца де Конде, от верной гибели, но и чуть не убила Людовика XIV, так как приказала сделать залп непосредственно по королевской ставке, где тогда находился Людовик.

Хозяйка двора – отныне лишь на эту почетную роль могли претендовать дамы из окружения французского монарха. В первой половине правления Людовика XIV с этой задачей блестяще справлялись две женщины – сначала невестка короля Генриетта Английская, затем его фаворитка маркиза де Монтеспан. Обе были особами яркими и неординарными. Согласно свидетельству мадам де Лафайет, первого биографа Генриетты Английской, герцогини Орлеанской, “главное, чем обладала английская принцесса, это даром нравиться. Она была исполнена грации и очарования, сквозивших в каждом ее движении, в каждой мысли, никогда еще ни одной принцессе не удавалось в равной мере вызывать любовь женщин и обожание мужчин”⁴⁰. Еще больше современники не скупились на комплименты в адрес прекрасной Атенаис, мадам де Монтеспан. Как писала мадам де Севинье, красота последней “обращает на себя внимание всех (иностранцев. – М.С.) послов”⁴¹. Помимо яркой внешности, что, безусловно, льстило царственному любовнику, маркиза де Монтеспан славилась острым умом и образованностью. Кстати, последнее качество было присуще всем официальным фавориткам Людовика XIV, за исключением Анжелики де Фонтанж. Главенствующее место при королевском дворе Атенаис де Монтеспан заняла только после того, как стало ясно, что ни королева Мария-Тереза, ни предыдущая фаворитка короля Луиза де Лавальер не обладают необходимыми для этого качествами. А уж со смертью Мадам, как называли при дворе Генриетту Английскую, истинной хозяйки придворного общества в предыдущее десятилетие, в 1670 г. положение маркизы де Монтеспан и вовсе укрепились.

³⁷ Motteville, madame de. *Chronique de la Fronde*. Paris, 2003, p. 740.

³⁸ Птифус Ж.-К. Указ. соч., с. 114.

³⁹ Louis XIV. *Op. cit.*, p. 311.

⁴⁰ Лафайет М.-М. де. Указ. соч., с. 180.

⁴¹ Цит. по: Bertière S. *Les Reines de France au temps des Bourbons: Les Femmes du Roi-Soleil*. Paris, 2007, p. 229.

Лучше всего о том месте, которое занимала при дворе Генриетта Английская, говорят ее роли в балетных постановках. Так, в “Королевском балете рождения Венеры”, поставленном 26 января 1665 г. в театральном зале Пале-Рояля, в первом акте Мадам вышла на сцену в образе богини Венеры, а затем, во втором акте, – персидской принцессы Роксаны, причем на сей раз в дуэте с Людовиком XIV. Монарх танцевал в костюме Александра Великого⁴², который, согласно сюжету, был женат на Роксане. Эти роли указывали придворным на истинное место принцессы при королевском дворе. Роксана дарит Александру сына – в определенном смысле можно говорить о том, что сюжет балета воплотил на сцене то, о чем четыре года назад грезил король, женатый на блеклой Марии-Терезе, и Генриетта, состоявшая в браке с не любившим ее Филиппом Орлеанским. Балет был заказан графом де Сент-Эньяном, другом и доверенным лицом короля, посвященным в его сердечные тайны. Либретто принадлежало Бенсераду, музыку написал Люлли, над хореографией работал Бошан, над декорациями – Вигарани.

В XVII в. параллели между тем, что происходило на сцене, и реалиями жизни короля и придворных были одним из самых распространенных приемов, к которым прибегали авторы балетных постановок. Так, монарх мог не только указать на место, которое отводил тому или иному придворному или даме при своей особе, но и подбросить своему окружению, а порой и парижанам тему для разговоров и пересудов. Однако Людовик XIV предпочитал делать это в форме полунамеков и шарад, чтобы ни в коем случае не привести к ненужному скандалу. Двор Его Наихристианнейшего Величества должен был быть отображением того *идеального королевства*, над созданием которого усердно трудился король со своими министрами и государственными секретарями. Тем более что уже в 60-е годы XVII в. французский двор стал образцом для других европейских дворов. Поэтому всякий раз, когда всплывали те или иные скандальные обстоятельства из жизни принцев и грандов королевства, король старался не предавать дело огласке, а по возможности и вовсе замять его. Так Людовик повел себя и в случае со знаменитым Делом о ядах, разразившемся в конце 70-х годов XVII в. В историях с отравлениями, взбудоражившими Париж, оказались замешаны многочисленные придворные, среди которых были маршал Люксембургский, графиня де Суассон, герцогиня де Буйон и даже Расин. А когда обвиняемые называли имя маркизы де Монтеспан, в то время официальной фаворитки короля и матери его узаконенных бастардов, он и вовсе приказал закрыть Огненную палату.

Греховодничать, но не допускать публичной огласки – таким правилом руководствовался Людовик XIV. В отличие от него ни Генрих IV, ни Людовик XV не умели избегать публичных скандалов. Генрих IV, например, пожелал взять в жены Габриэль д’Эстре – женщину, неравную ему по рождению, да еще и разведенную, и это вызвало волну протеста и осуждения со стороны его министров и парижан. Против такого союза выступил Святой престол. Людовик XV за свое долгое царствование тоже нередко давал подданным повод для сплетен и злословий, что в итоге серьезно подрывало авторитет королевской власти. Возлюбленный король открыто сожительствовал со своими “неправильными” любовницами – маркизой де Помпадур и графиней дю Барри, представительницами третьего сословия, которые не в пример дворянкам де Лавальер и де Монтеспан не могли претендовать на звание официальной королевской фаворитки. К этому Людовик XV добавил скандально известный Олений парк, частный особняк в Версале, в котором он встречался со своими молоденькими любовницами. Об этом ходило немало легенд, нелицеприятных для стареющего монарха.

Совместный танцевальный номер Людовика XIV и принцессы Генриетты в “Королевском балете рождения Венеры” был не первым их дуэтом на балетной сцене.

⁴² Образ Александра Великого был одним из центральных в репрезентативной политике короля раннего периода. Так, в 1660-е годы Лебрен написал цикл картин, посвященных истории Александра. А в 1665 г., когда был поставлен “Королевский балет рождения Венеры”, своего “Александра Великого” представил и Расин.

Двумя годами ранее в “Балете искусств” (над ним трудились те же авторы, с той лишь разницей, что музыку Люлли сочинил в соавторстве с Ламбером, а над хореографией, помимо Бошана, работал и Верпре), поставленном 8 января 1663 г. в Пале-Рояле, они тоже танцевали вместе. В первом выходе король предстал перед зрителями в образе пастуха, а Мадам – пастушки⁴³. Уже тогда они представляли на сцене пару. Немаловажная деталь – за герцогиней Орлеанской следовали еще четыре пастушки, и одну из них играла мадемуазель де Лавальер, находившаяся тогда в зените своего фавора.

Фаворитка была на одной сцене с королем, но не танцевала с ним дуэтом. Как и в жизни, Лавальер играла роль фрейлины Мадам. Тем самым как бы говорилось, что между ней и королем ничего нет, хотя на самом деле все обстояло иначе: через несколько месяцев Луиза де Лавальер родила Людовику сына. Распределение ролей в этой сцене – еще один пример того, насколько точно придворный балет отображал реальную расстановку сил при дворе. В данном случае балетная постановка позволила монарху обратить внимание своего окружения на фаворитку, указать на ее положение, избавив Людовика от необходимости говорить об этом вслух⁴⁴.

Отныне государственными делами занимались исключительно мужчины, причем настоящие профессионалы, опытные сановники и оффисье, а не принцы и гранды, жаждущие находиться у кормила власти по праву рождения, как это было в предыдущие царствования. На их счет у монарха имелись другие планы: удалив представителей “дворянства шпаги” от государственных дел, он задался целью сделать из них профессиональных придворных. Пока дворяне не служили своему королю на поле боя, они должны были служить ему при дворе. Монарх желал наполнить их повседневную жизнь бóльшим смыслом, чем это было при его предшественниках, таким образом лишив их возможности составлять заговоры против королевской власти. Для этого король постарался собрать под крышей своего дворца как можно больше представителей второго сословия, подчинив их жизнь строгому, монотонному ритму, словно у клерков в конторе.

Придворные Людовика XIV с раннего утра и до позднего вечера жили с оглядкой на то, где находится король и что он делает. Изю дня в день принцы и гранды французского королевства просыпались в одно и то же время, чтобы утром быть возле спальни короля. Одним было даровано право присутствовать при его пробуждении, другие могли лицезреть монарха при малом туалете, третьи – при окончательном одевании, остальные ожидали его выхода в Зеркальной галерее.

Однако для того, чтобы придворное общество начало жить по этим законам, королю понадобились годы на его перевоспитание. В осуществлении задуманного Людовику XIV опять-таки помогли представления в жанре придворного балета, позволявшие наглядно демонстрировать принцам и грандам идеальную модель придворного мира, которую задумал создать монарх. Логическая цепочка была следующей: сначала жизненные реалии находили отражение в происходящем на балетной сцене, а уже потом черты дивного и фантастического мира, созданного усилиями большой творческой команды музыкантов, поэтов, декораторов, актеров и танцоров, должны были задавать тон существованию королевского окружения. Язык придворного балета хорошо понимали не только представители второго сословия, но и парижане XVII в.

Каждый такой балет имел своего конкретного адресата, поэтому одни представления давались в театральных залах Парижа, другие – в королевских резиденциях в рамках придворных празднеств. Примером может служить балет “Времена года”, посредством которого Людовик XIV, только начавший править самостоятельно, впервые обратился к своему окружению.

Вскоре после смерти Мазарини двор переехал в Фонтенбло, где король создал для своих родственников и придворных атмосферу продолжительных увеселений. Они

⁴³ Bertière S. Op. cit., p. 153, 154.

⁴⁴ До смерти Анны Австрийской Людовик XIV не решался на открытую связь с Луизой де Лавальер.

начались в конце апреля (примерно полтора месяца понадобилось на подготовку и организацию дивертисментов) и продолжались все лето. Мадам де Лафайет, вспоминая о первых месяцах самостоятельного правления Людовика XIV, писала, что это было время “бесчисленных празднеств”, когда “все думали только о развлечениях”⁴⁵.

Одним из центральных событий пребывания двора в Фонтенбло летом 1661 г. и стала постановка “Времен года”, состоявшаяся 23 июля. “Это было самое приятное зрелище из всех когда-либо виданных”⁴⁶, – писала современница. Над балетом работала уже знакомая нам команда авторов – поэт Бенсерад, музыкант Люлли, хореограф Бошан и декоратор Вигарани. Но у этого представления, впрочем, как и у любого другого придворного балета 1660-х годов, был еще один автор – сам король, принимавший непосредственное участие в выборе сюжета и распределении ролей. В этой постановке Людовик танцевал партию Весны, и выбор не был случайным.

С появлением на сцене Весны провозглашалось наступление Золотого века⁴⁷, неразрывно связанного с именем Людовика XIV. Монарх дал понять принцам и грандам, что, потеряв право голоса в делах управления государством, они только выиграли, поскольку отныне их жизнь при его особе будет состоять из нескончаемых празднеств и развлечений, на что указывали второстепенные персонажи, находившиеся на сцене, – Игра, Смех, Радость и Изобилие⁴⁸. Монарх был честен с родственниками и придворными: посулив им праздную и беззаботную жизнь (в определенных границах, конечно) рядом с собой, он остался верен своему слову до конца правления.

Тема взаимоотношений политики и искусства в век Людовика XIV неисчерпаема. В данном случае нам важно было акцентировать внимание на том, какую роль сыграл придворный балет в самом начале самостоятельного правления Людовика XIV, как эти грандиозные постановки с участием монарха, принцев и придворных помогли ему в решении управленческих задач.

Мы увидели, что придворный балет стал своего рода школой сценического мастерства, так необходимой юному монарху: предшествующий 1661 г. десятилетний опыт участия в балетных постановках оказался полезным для формирования личности будущего правителя. Кроме того, с помощью спектаклей в жанре придворного балета Людовик XIV начал проводить политику “одомашнивания” дворянства. Эти постановки с их героикой и символикой, значение которой хорошо понимали современники, позволяли монарху демонстрировать родственникам и придворным короля модель будущего придворного общества, указывая на то, чего он от них ждет. Придворные со своей стороны повиновались, поскольку пренебречь подобными посланиями или ослушаться их они не могли. В том же 1661 г. король показал, что он делает с непокорными подданными.

5 сентября, в день своего рождения, Людовик XIV приказал младшему лейтенанту королевских мушкетеров д’Артаньяну арестовать сюринтенданта финансов Франции Никола Фуке⁴⁹. Именно с этого момента и стоит говорить о начале самостоятельного правления Людовика XIV, которое продлилось 54 года и закончилось в день его смерти 1 сентября 1715 г.

⁴⁵ *Лафайет М.-М. де.* Указ. соч., с. 203.

⁴⁶ Там же, с. 185.

⁴⁷ *Apostolidès J.-M.* Le roi-machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV. Paris, 2008, p. 64.

⁴⁸ Уже не в первый раз в царствование Людовика XIV посредством придворного балета говорилось о наступлении Золотого века. В 1654 г. в “Балете времени” король танцевал сначала Золотой век, затем – Весну. Обе партии послужили еще одним напоминанием о конце беспорядков Фронды, наступлении эры благоденствия и процветания в королевстве. В случае с балетом “Времена года” речь шла скорее о наступлении Золотого века не столько для королевства, сколько для окружения монарха.

⁴⁹ См. *Сидоренко М.А.* Опала Никола Фуке как акт репрезентативной политики Людовика XIV. – Вестник Томского государственного университета, 2013, № 366.