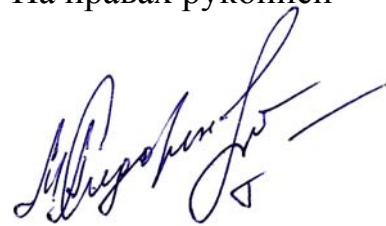


На правах рукописи



СИДОРЕНКО МАКСИМ АНАТОЛЬЕВИЧ

**ЭВОЛЮЦИЯ ФОРМ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ КОРОЛЕВСКОЙ
ВЛАСТИ ВО ФРАНЦИИ
(НА МАТЕРИАЛЕ ПРИДВОРНОГО БАЛЕТА ЛЮДОВИКА XIV)**

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата исторических наук

Специальность 07.00.03 – Всеобщая история

Томск 2013

Работа выполнена в федеральном государственном бюджетном образовательном учреждении высшего профессионального образования «Новосибирский государственный педагогический университет» на кафедре всеобщей истории, историографии и источниковедения

Научный руководитель: кандидат исторических наук, доцент
Черноверская Татьяна Александровна

Официальные оппоненты:

Чеканцева Зинаида Алексеевна, доктор исторических наук, профессор, федеральное государственное бюджетное учреждение науки «Институт всеобщей истории Российской академии наук», отдел новой истории, ведущий научный сотрудник

Соколов Николай Николаевич, кандидат исторических наук, федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Национальный исследовательский Томский государственный университет», кафедра новой, новейшей истории и международных отношений, доцент

Ведущая организация: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Омский государственный университет им. Ф.М. Достоевского»

Защита состоится 4 октября 2013 г. в 14.30 часов на заседании совета Д 212.267.03, созданного на базе федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего профессионального образования «Национальный исследовательский Томский государственный университет», по адресу: 634050, г. Томск, пр. Ленина, 36 (учебный корпус № 3, ауд. 27).

С диссертацией можно ознакомиться в Научной библиотеке Томского государственного университета.

Автореферат разослан 1 сентября 2013 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета

Шевцов Вячеслав Вениаминович

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность исследования. *Репрезентация королевской власти при Старом порядке* – это ее публичный имидж, коллективное представление о ней, сложившееся во французском обществе XVI–XVIII вв., причем, в результате целенаправленных действий со стороны институтов власти. Ключевая особенность репрезентации власти в этот период заключается в том, что многие репрезентативные стратегии сосредотачиваются на персоне короля¹. Считаем необходимым ввести термин, ранее не используемый в исторической науке: *репрезентативные инструменты (или инструменты репрезентации)* – средства воздействия на общественное сознание (виды искусства, церемонии, традиционные ритуалы и т.п.), которые задействуются институтами власти для создания своего публичного имиджа и для коммуникации с обществом.

Абсолютная монархия, природа королевской власти Франции в то время, ее политические и репрезентативные инструменты давно подвергнуты научному анализу. Однако наряду с появлением большого количества исследований по данной теме возникло множество мифов и штампов, что укореняет неверное понимание природы абсолютной монархии, ее идеологической и моральной основы, рычагов управления. Исследователи, работающие в русле исторической имагологии, более широко и многогранно смотрят на природу монархии Старого порядка, когда формируется «классический» образ правителя и инструментарий его складывания. Образцом *идеального* правителя становится Людовик XIV. Исходя из современной ему политической ситуации, король заинтересован в том, чтобы привязать подданных к себе, заставить их повиноваться королевской воле, служить государственным интересам – данный мотив толкает Людовика на поиски новых репрезентативных инструментов.

Одним из таких инструментов становится придворный балет – вид зрелища и развлечения, в котором участвуют монарх, члены королевской семьи и представители придворного общества. Это не столько придворная забава, сколько разновидность государственного церемониала Франции Старого порядка. Постановки придворного балета – представления, даваемые перед большим количеством зрителей, позволяют королю решать задачи внутренней и внешней политики. Король не покидает сцену на протяжении двух десятилетий (1651–1670), в 23 балетах он воплощает более 60 ролей², создав образ, вошедший в историю и ставший хрестоматийным и нарицательным. Король-Солнце – для потомков он лучше всего узнаваем именно через это прозвище-клише.

Методология исследования. Основным методологическим принципом исследования является принцип историзма. Использование методологии

¹ «Государство – это я!» – Людовик XIV не говорил этих слов, однако его современники, смотря на него, видели Францию. Физическое тело короля, его внешность, здоровье, поведение, даже аппетит – все его человеческие качества олицетворялись в коллективном сознании французов (и иностранцев) с государством.

² Beaussant P. Le Ballet des singe et des autruches. Tours, 2010. P. 30.

исторической антропологии позволяет рассмотреть эволюцию коммуникативных стратегий королей Франции Старого порядка с обществом, процесс формирования общественного образа королевской власти в тот период. Методология исследования формируется на стыке нескольких научных дисциплин – истории, психологии власти, истории искусства, исторической и контекстной лингвистики, антропологии и т.д. Мы убеждены, что, только прибегнув к междисциплинарному подходу, можно по-новому взглянуть на столь сложное и многогранное явление, как «языки» власти, способы ее коммуникации с обществом, это необходимо для работы с таким материалом как придворный балет. Междисциплинарный подход позволяет увидеть в последнем не только культурное явление века Барокко, но и аспект политической жизни Франции Старого порядка, инструмент формирования общественного образа короля и способ коммуникации монарха с подданными. Говоря о репрезентации власти Людовика XIV, трудно обойти стороной личность самого монарха, поэтому мы прибегнем к подходам, свойственным современной биографистике.

Историко-генетический метод позволяет рассмотреть процесс зарождения и основные этапы эволюции придворного балета как средства репрезентации королевской власти, особенно при Людовике XIV. Сравнительно-исторический подход дает возможность сопоставить использование этого инструмента репрезентации королевской власти Людовиком XIV и его предшественниками.

Степень изученности темы. Эпохе Людовика XIV, инструментам власти короля посвящена обширная историческая литература, однако вопросы репрезентации власти долгое время обходили стороной. Вольтер одним из первых обращает внимание на культурную политику Людовика XIV³. Но, говоря о том, как король поддерживает искусство, выплачивая пенсии писателям, поэтам, музыкантам и остальным артистам, которые посвящают ему свои творения⁴, Вольтер не затрагивает тему взаимосвязи между искусством и королевской властью. После Французской революции историки, как правило, соревнуются в критике Людовика XIV, не уделяя внимания сюжету репрезентации королевской власти. В XIX – первых двух третях XX вв. такое отношение к Людовику XIV лишь усиливается. Публикуются «История Франции» Ж. Мишле (1860–1862)⁵ и учебники Э. Лависса (1906)⁶. У обоих авторов король – холодный, бесчувственный человек, находящийся в плену государственных интересов. Сосредоточивая свои усилия на критике Людовика XIV и его правления, историки XIX в. также обходят вниманием многие темы, которые позволили бы объективно оценить правление этого монарха.

Современные историки по-разному оценивают политическую и репрезентативную роль придворного балета и процессы репрезентации

³ Voltaire. Le Siècle de Louis XIV. Paris, 2005. 1213 p.

⁴ Voltaire. Op. cit. P. 602.

⁵ Michelet J. Histoire de France : en 17 tom. Paris, 2008. T. 13 : Louis XIV et la Révocation de l'Edit de Nantes 351 p.

⁶ Lavissee E. Louis XIV : histoire d'un grand règne (1643–1715). Paris, 2010. 1312 p.

Людовика XIV в целом. Ф. Блюш⁷ уделяет этому аспекту незначительное внимание. Другой биограф Людовика Ж.-К. Птифис признает за балетным искусством его политическую значимость⁸, но не углубляется в суть проблемы. Дальше всех пошел Ф. Боссан в своей книге «Людовик XIV, король-артист»⁹, биографии монарха, написанной через призму его отношений с искусством (эту мысль Боссан развивает и в других трудах¹⁰). Книга Ф. Боссана стоит особняком в общем ряду жизнеописаний Людовика XIV и может претендовать на роль биографии-ключа, позволяющей проникнуть в глубины личности короля.

В конце XX в. зарождается интерес исторической науки к теме репрезентации королевской власти¹¹. Среди множества работ на эту тему есть и те, в которых говорится о репрезентативной политике Людовика XIV. Анализу подвергаются портреты короля, его конные статуи, медали, посвященные главным событиям правления, декор Версаля, литература того времени, так же придворные балеты, музыкальные трагедии и другие спектакли. Перечислим наиболее авторитетные исследования: «Король-машина: Зрелище и политика во времена Людовика XIV» Ж.-М. Апостолиде (1981)¹², «Портрет короля» Л. Марена¹³ и «Олимп Короля-Солнце» Ж.-П. Неродо¹⁴ (1986). Репрезентации королевской власти посвящена и монография американского исследователя П. Берка «Людовик XIV: Стратегии славы» (1998)¹⁵. Одно из последних исследований по данной теме написано Ж. Сабатье (2010)¹⁶. Формы и стратегии репрезентации власти исследуют и наши соотечественники: М. Ямпольский¹⁷, И. Николаева¹⁸, В. Мучник¹⁹ и др. Приведенные выше труды являются

⁷ Bluche F. Louis XIV. Paris, 2008. 1041 p.

⁸ Petitfils J.-C. Louis XIV. Paris, 2008. P. 285.

⁹ Боссан Ф. Людовик XIV, король-артист : пер. с фр. М., 2002. 272 с.

¹⁰ Beaussant P. Le Roi-Soleil se lève aussi. Paris, 2000. 262 p.

¹¹ В это время дается определение репрезентации: «Латинское слово *repraesentatio* означает визуализацию или изображение. На французском и английском языках термин «репрезентация» означает визуальный или концептуальный образ, часто равноценный символу или метафоре» (Цит. по: Sabatier G. Le Prince et les arts : stratégies figuratives de la monarchie française de la Renaissance aux Lumières. Paris, 2010. P. 14.).

¹² Apostolidès J.-M. Le roi-machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV. Paris, 2008. 165 p.

¹³ Marin L. Le portrait du roi. Paris, 2010. 301 p.

¹⁴ Néraudau J.-P. L'Olympe du Roi-Soleil : mythologie et idéologie royale au Grand Siècle. Paris, 1986. 383 p.

¹⁵ Burke P. Louis XIV. Les stratégies de la gloire : traduit de l'anglais. Lonrai, 2007.

¹⁶ Sabatier G. Le prince et les arts: stratégies figurative de la monarchie française de la Renaissance aux Lumières. Lonrai, 2010. 460 p.

¹⁷ Ямпольский М. Физиология символического. М., 2004. Кн. 1 : Возвращение Левиафана : политическая теология, репрезентация власти и конец Старого режима. 800 с.

¹⁸ Николаева И. Личность и власть : поиски методологии исследования // Методологические и историографические вопросы исторической науки. 1999. С. 131–141; Николаева И. О харизме Мерovingов, или о возможностях методологического синтеза и верификации в истории ментальности // Европейские исследования в Сибири. 2000. С. 58–73.

¹⁹ Мучник В., Николаева И. Проблематика ментальности традиционных обществ и современная западная историография // К новому пониманию человека в истории. Томск, 1994. С. 53–98; Мучник В., Николаева И. Некоторые аспекты ментальности доиндустриальных цивилизаций в интерпретации современной историографии // Методологические и историографические вопросы исторической науки. Томск, 1994. Вып. 21. С. 19–38.

основополагающими в нашей работе, однако в них говорится о репрезентации Людовика XIV в целом, придворный балет вписан в общую картину, где в центре внимания придворное общество, церемониал, этикет и Версаль.

Придворный балет, прежде всего, подвергнут культурологическому анализу. Первые работы на эту тему появились уже в XVII–XVIII вв.: «Мнения о древних и новейших зрелищах» аббата дю Пюра (1668)²⁰, «Балеты старинные и современные, согласно правилам театра» иезуита К. Менетрие (1684). О французском придворном балете пишут и иностранцы: например, итальянец Ф. Милиция²¹ оставил краткое жизнеописание Ж. Торелли, сценографа Людовика XIV. Данные сочинения относятся к источникам, но здесь мы привели их, чтобы указать на то, что первыми подвергают анализу придворный балет современники.

В новейшей исторической науке придворному балету посвящено множество исследований. М.-Ф. Криту, представив полную историю балетного искусства при Людовике XIV²², рассказывает о главных событиях и стадиях развития придворного балета, о танцорах, сценических декорациях, машинерии, костюмах, хореографии... О придворном балете пишет и Ф. Боссан²³.

Придворный балет и музыкальная жизнь Франции XVII в. хорошо изучены западными историками и культурологами²⁴. В сборнике «Государь и музыка: музыкальные пристрастия Людовика XIV»²⁵ авторы с разных сторон рассматривают отношения Людовика с музыкальным искусством, одна из тем – «Музыка – дело государственное», но вопрос репрезентативной роли музыкального искусства не затронут.

В отечественной науке есть общие работы по истории балетного искусства. В монографии В. Красовской²⁶, подробном путеводителе по истории европейского балета, много внимания уделено эпохе Людовика XIV, но первенство отдано культурологическому анализу, что существенно обедняет понимание такого явления, как придворный балет. Не так давно вышло серьезное и глубокое исследование о французском музыкальном театре эпохи Барокко – «Сады Армиды: музыкальный театр французского барокко» А. Булычевой²⁷ (2004).

²⁰ Pure M. de. *Idée des spectacles anciens et nouveaux. Idée des spectacles anciens et nouveaux*, Paris: M. Brunet, 1668. Genève, 1972. 328 p.

²¹ Milizia F. *Le Vite de piu celebri architetti*, notice sur Giacomo Torelli avec la traduction de Pingeron, 1771 // Christout M.-F. *Ballet de cour de Louis XIV : 1643–1672. Mises en scène*. Paris, 2005. P. 237–239.

²² Christout M.-F. *Ballet de cour de Louis XIV : 1643–1672. Mises en scène*. Paris, 2005. 292 p.

²³ Beaussant P., Bouchenot-Déchin P. *Les plaisirs de Versailles : théâtre et musique*. Paris, 1996. 543 p.

²⁴ Приведем лишь несколько исследований по данному периоду, помимо тех, что уже указывали : Baumont O. *La musique à Versailles*. Versailles, 2007. 427 p.; Beaussant P. *Vous avez dit baroque? Musique du passé, pratiques d'aujourd'hui*. Arles, 1994. 234 p.; *La naissance du style français (1650–1673) / comp. J. Duron*. Wavre, 2008. 190 p.; *Regards sur la musique : au temps de Louis XIII / comp. J. Duron*. Wavre, 2007. 178 p.; *Regards sur la musique : au temps de Louis XIV / comp. J. Duron*. Wavre, 2007. 157 p.

²⁵ *Le prince et la musique : les passions musicales de Louis XIV / comp. J. Duron*. Wavre, 2009. 320 p.

²⁶ Красовская В. *Западноевропейский балетный театр : очерки истории : от истоков до середины XVIII века*. М., 1979. 295 с.

²⁷ Булычева А. *Сады Армиды : музыкальный театр французского барокко*. М., 2004. 448 с.

О придворном балете пишут авторы, работающие в жанре истории повседневности и истории ментальности (Ф. Блюш²⁸, Э. Мань²⁹, Ж. Монгрёдьен³⁰). Ж.-Ф. Сольнон, ведущий специалист по придворному обществу Старого порядка, в своей монографии «Французский двор» говорит о политической роли придворного балета: королевский двор и придворные празднества, по его мнению, выполняли политическую функцию и были инструментами управления³¹ (за полвека до Сольнона о придворном обществе как об «инструменте господства и распределения власти»³² писал Н. Элиас³³). Сольнон обращает внимание на то, что, устраивая празднества и ставя балеты, королю всякий раз приходится быть изобретательным, дабы превзойти своих соперников, среди которых и Месье³⁴. И здесь Людовик прибегает к помощи фавориток, женщин неординарных и ярких. Соответственно полезную для исследования информацию мы находим и в биографиях «главных героинь» эпохи Людовика XIV: Марии Манчини, Луизы де Лавальер и маркизы де Монтеспан. Ж.-К. Птифис написал жизнеописание последних двух³⁵. Биографии мадам де Ментенон помогают разобраться в реалиях салонной жизни XVII в.³⁶ Есть и исследования, посвященные взаимоотношениям короля с представительницами прекрасного пола в целом³⁷.

О придворном балете пишут биографы и других современников Людовика XIV: прежде всего, создателей балетных постановок – композиторов, либреттистов, декораторов, хореографов, танцоров и актеров. Если про Люлли и Мольера написаны тома исследований³⁸, то о жизни и творчестве Карло

²⁸ Bluche F. La vie quotidienne au temps de Louis XIV // Bluche. F. Le grand règne. Paris, 2006. P. 11–255.

²⁹ Мань Э. Повседневная жизнь в эпоху Людовика XIII : пер. с фр. СПб., 2002. 288 с.

³⁰ Монгрёдьен Ж. Повседневная жизнь комедиантов во времена Мольера : пер. с фр. М., 2008. 261 с.

³¹ Solnon J.-F. La Cour de France. Paris, 1996. P. 142.

³² Элиас Н. Придворное общество. Исследования по социологии короля и придворной аристократии : пер. с нем. М., 2002. С. 42.

³³ Тема придворного общества Старого порядка популярна и сегодня. Любопытным исследованием в этом направлении мы считаем работу Ф. Леферма-Фальгиера. Автор ставит перед собой цель проанализировать отношения между королевской властью и придворными с точки зрения церемониала (Leferme-Falguières F. Les courtisans : une société de spectacle sous l'Ancien Régime. Paris, 2008. 314 p.).

³⁴ Solnon J.-F. La Cour de France. Paris, 1996. P. 298.

³⁵ Petitfils J.-C. Louis de La Vallière. Paris, 2008. 387 p.; Petitfils J.-C. Madame de Montespan. Paris, 2008. 347 p.

³⁶ Шандернагор Ф. Королевская аллея : воспоминания Франсуазы д'Обиньи, маркизы де Ментенон, супруги короля Франции : пер. с фр. М., 1999. 575 с.; Desprat J.-P. Madame de Maintenon (1635–1719) ou le prix de la reputation. Paris, 2010. 491 p.

³⁷ Bertièrre S. Les Raines de France au temps des Bourbons : les femmes du Roi-Soleil. Paris, 1998. 608 p.; Fraser A. Les femmes dans la vie de Louis XIV. Paris, 2007. 415 p.

³⁸ Русскоязычному читателю доступны следующие монографии и статьи про жизнь и творчество Мольера: Бордонов Ж. Мольер : пер. с фр. М., 1983. 415 с.; Бояджиёв Г. Жан Батист Мольер // Писатели Франции. М., 1964. С. 98–119.; Мокульский С. Мольер. СПб., 2011. 496 с.; Мори К. Мольер. пер. с фр. М., 2011. 308 с.; Мультиатули В. Мольер. М., 1988. 142 с. Одной из наиболее полных биографий Мольера является исследование Р. Дюшена, вышедшее в 1998 году (Duchêne R. Molière. Paris, 2006. 789 p.). Есть и отдельная работа,

Вигарани одна книга³⁹. Труд де Ла Горса помогает проследить трансформацию природы королевских празднеств и балетных постановок с точки зрения сценического оформления. Есть исследования об отношениях короля с артистами своего времени. В книге К. Бьета правление Людовика XIV рассматривается через призму его взаимоотношений с архитекторами, художниками, актерами, драматургами, поэтами, проповедниками, музыкантами – с теми, чьим долгом было «расточать и поддерживать Славу Его Величества»⁴⁰. Книга Ф. Реи и Ж. Лакутюра «Мольер и король: Дело Тартюфа» знакомит нас с историей одного из самых интригующих скандалов второй половины XVII в.⁴¹. Работа М. Жюмароли «Поэт и король» анализирует общество того времени через призму «холодной войны» между Людовиком XIV и Лафонтеном⁴². Упоминания о придворном балете мы находим в жизнеописаниях и других деятелей Великого века (министров⁴³, принцев⁴⁴, придворных⁴⁵), а также исторических персонажей предшествующих эпох (Екатерины Медичи⁴⁶, Генриха III⁴⁷, Людовика XIII⁴⁸ и др).

Научная новизна темы. Несмотря на столь обширный историографический материал, нельзя сказать, что тема применения придворного балета в качестве репрезентативной стратегии и политического

посвященная комедиям-балетам Мольера (Mazouer C. Molière et ses comédies-ballets. Paris, 2006. 345 p.). Что касается Люлли, то до сих пор непревзойденной остается его биография Боссана, вышедшая в 1992 году (Beaussant P. Lully ou le musicien du soleil. Paris, 1992. 893 p.). В привычной для себя манере Ф. Боссан не только повествует о жизни композитора, но и обращается к теме взаимоотношения искусства и королевской власти. Еще одна полная и взвешенная биография композитора написана Ж. де Ла Горсом (La Gorce J. de. Jean-Baptiste Lully. Paris, 2005. 911 p.)

³⁹ La Gorce J. de. Carlo Vidarani, intendant des plaisirs de Louis XIV. Paris, 2005. 275 p.

⁴⁰ Biet C. Les miroirs du Soleil – Le roi Louis XIV et ses artistes. Paris, 2007. P. 17.

⁴¹ Lacouture J., Rey F. Molière et le roi: l'affaire Tartuffe. Paris, 2007. 461 p.

⁴² Fumaroli M. Le Poète et le roi: Jean de La Fontaine en son siècle. Paris, 1997. 640 p.

⁴³ В первую очередь это Мазарини (Губер П. Мазарини : пер. с фр. М., 2000. 512 с.; Bertière S. Mazarin : le maître du jeu. Paris, 2007. 950 p.), Фуке (Dessert D. Fouquet. Domont, 2002. 404 p.; Morand P. Fouquet ou le Soleil offusqué. Paris, 2009. 181 p.; Petitfils J.-C. Fouquet. Paris, 2005. 607 p.) и Кольбер (Малов В. Ж.-Б. Кольбер. Абсолютистская бюрократия и французское общество. М., 1991. 240 с.; Aubert F. d'. Colbert : la vertu usurpée. Paris, 2010. 491 p.).

⁴⁴ Например, в жизнеописаниях Гастона Орлеанского (Bouyer C. Gaston d'Orléans : le frère rebelle de Louis XIII. Paris, 2007. 347 p.), Филиппа Орлеанского (Bouyer C. Le duc d'Orléans : le frère de Louis XIV. Paris, 2003. 288 p.), принца Конде (Bertière S. Condé : le héros fourvoyé. Paris, 2011. 544 p.). Есть монография об отношениях Людовика XIV с членами королевского семейства (Bouyer C. Louis XIV et la famille royale. Paris, 2009. 360 p.).

⁴⁵ Примером такого жизнеописания может послужить книга Ж.-К. Птифиса о герцоге де Лозене, одном из самых знаменитых, в то же время достаточно типичных персонажей придворного общества второй половины XVII века (Petitfils J.-C. Lauzun : ou l'insolente séduction. Paris, 2008. 395 p.).

⁴⁶ Балакин В. Екатерина Медичи. М., 2012. 304 с.; Клоулас И. Екатерина Медичи : пер. с фр. М., 1997. 704 с.; Фрида Л. Екатерина Медичи : пер. с англ. М., 2006. 600 с.

⁴⁷ Шевалье П. Генрих III : пер. с фр. М., 1997. 848 с.; Эрланже Ф. Генрих III : последний из Валуа : пер. с фр. М., 2008. 336 с.

⁴⁸ Bouyer C. Louis XIII (1601–1643) : le sceptre et le pourpre. Paris, 2001. 160 p.; Petitfils J.-C. Louis XIII. Paris, 2008. 970 p.

инструмента королевской власти во Франции Старого порядка исчерпана. Прежде всего, потому, что большая часть работ, посвященных французскому придворному балету, принадлежит к жанру истории искусства. В трудах исследователей по истории репрезентации королевской власти придворному балету уделено мало внимания. О политической и репрезентативной значимости придворного балета многие исследователи говорят осторожно и несколько неуверенно; историки, заявляющие об этом в своих трудах, не углубляются в детали, оставляя вопрос открытым. До сего момента ни в западной, ни в отечественной историографии так и не появилось отдельного исследования, посвященного репрезентативной и политической значимости придворного балета при Людовике XIV.

Цель диссертации – проследить поиск Людовиком XIV новых средств репрезентации королевской власти в исторической ретроспективе, трансформацию его подхода к использованию потенциала придворного балета в качестве одного из таких средств.

Объект изучения – репрезентативные стратегии королевской власти при Старом порядке, ее общественный образ и способы коммуникации с обществом, «языки» власти в эпоху абсолютной монархии, **предмет** – репрезентативный и политический потенциал, заложенный в придворном балете в период правления Людовика XIV.

В ходе исследования мы ставим перед собой несколько ключевых **задач**:

– выяснить, почему в эпоху становления абсолютной монархии во Франции возникла необходимость сформировать новый репрезентативный образ королевской власти;

– проследить репрезентацию аксиологической компоненты придворного балета в процессе формирования нового придворного церемониала и ритуала во Франции Старого порядка;

– показать эволюцию политических установок Людовика XIV, из которых напрямую вытекает то, что должен транслировать придворный балет;

– рассмотреть трансформацию репрезентативного образа Людовика XIV в театральном искусстве сквозь призму постановок в жанрах придворного балета и комедии-балета с его участием;

– определить причины вывода придворного балета из набора репрезентативных инструментов королевской власти, указав на последующую стадию трансформации способов репрезентации образа Людовика XIV.

Источниковую базу исследования составляет широкий круг материалов, относящихся к изучаемой эпохе: *письменные источники* (мемуары, переписка, балетные и оперные либретто, литературные произведения и театральная драматургия XVII в.), *музыкальные* (музыка придворных балетов, комедий-балетов и оперы) и *изобразительные* (гравюры, эстампы, картины).

В своих «Мемуарах»⁴⁹ Людовик XIV рассказывает о понимании королевской власти и ее природы, о монаршем долге и обязанностях. Монарх объясняет свои первые политические шаги и принятые им решения. Среди

⁴⁹ Louis XIV. Mémoires. Manière de montrer les jardins de Versailles. Paris, 2007. P. 47–332.

прочего он пишет и о том, сколь важную роль в деле управления государством играют зрелища и развлечения.

Отдельная группа источников – воспоминания и личная корреспонденция современников Людовика XIV. В наследии Великой Мадемуазель⁵⁰ и герцога де Сен-Симона⁵¹, маркиза де Данжо⁵² и мадам де Севинье⁵³, герцогини Мазарини⁵⁴ и мадам де Моттвиль⁵⁵, графа де Бюсси-Рабютена⁵⁶ и Второй Мадам⁵⁷, кардинала де Реца⁵⁸ и мадам де Лафайет⁵⁹, Шарля Перро⁶⁰ и Прими Висконти⁶¹, аббата де Шуази⁶² и Ларошфуко⁶³, барона де Бретеяля⁶⁴ и аббата де Сурша⁶⁵ мы находим многочисленные свидетельства, позволяющие показать воздействие празднеств, спектаклей, зрелищ и придворных балетов на общество того времени.

⁵⁰ Grande Mademoiselle, le. Mémoires. Paris, 2005. 716 p.; Mademoiselle de Montpensier. Divers Portraits // Coubert P. L'avènement du Roi-Soleil. 1661. Paris, 2008. P. 54–55.

⁵¹ Сен-Симон, герцог де. Мемуары : полные и доподлинные воспоминания герцога де Сен-Симона о веке Людовика XIV и Регентстве : пер. с фр. : в 2 т. М., 1991. Т. 1. 598 с.; Т. 2. 520 с.; Сен-Симон, герцог де. Мемуары. 1691–1701 : пер. с фр. М., 2007. 992 с.; Сен-Симон, герцог де. Мемуары : пер. с фр. // Людовик XIV. Государство – это я. М., 2012. С. 29–469; см. в сборнике: Le Grand Siècle en memoires / comp. T. Sarmant. Paris, 2011. 510 p.

⁵² См. в сборниках: Les français vus par eux-mêmes : le Siècle de Louis XIV : anthologie des mémorialistes du Siècle de Louis XIV. Paris, 1997. 910 p.; Le Grand Siècle en memoires / comp. T. Sarmant. Paris, 2011. 510 p.

⁵³ Севинье, мадам де. Письма : пер. с фр. СПб., 2012. 304 с.; Sévigné, madame de. Lettres. Paris, 1976. 448 p.; см. в сборнике: Le Grand Siècle en memoires / comp. T. Sarmant. Paris, 2011. 510 p.

⁵⁴ См. в сборнике: Les français vus par eux-mêmes : le Siècle de Louis XIV : anthologie des mémorialistes du Siècle de Louis XIV. Paris, 1997. 910 p.

⁵⁵ Motteville, madame de. Chronique de la Fronde. Paris, 2003. 899 p.; см. в сборниках: Les français vus par eux-mêmes : le Siècle de Louis XIV : anthologie des mémorialistes du Siècle de Louis XIV. Paris, 1997. 910 p.; Le Grand Siècle en memoires / comp. T. Sarmant. Paris, 2011. 510 p.

⁵⁶ Bussy-Rabutin, comte de. Mémoires. Paris, 2010. 372 p.; Бюсси-Рабютен. Любовная история галлов : пер. с фр. М., 2010. 322 с.

⁵⁷ Madame, duchesse d'Orléans, princesse Palatine. Lettres. Paris, 2009. 735 p.; см. в сборнике: Le Grand Siècle en mémoires / comp. T. Sarmant. Paris, 2011. 510 p.

⁵⁸ Рец, кардинал де. Мемуары : пер. с фр. М., 1997. 832 с.; см. в сборнике: Le Grand Siècle en memoires / comp. T. Sarmant. Paris, 2011. 510 p.

⁵⁹ Лафайет М.-М. де. История Генриетты Английской, первой жены Филиппа Французского, герцога Орлеанского : пер. с фр. // Лафайет М.-М. де. Сочинения. М., 2007. С. 169–315; Лафайет М.-М. де. Мемуары французского двора за 1688 и 1689 годы : пер. с фр. // Лафайет М.-М. де. Сочинения. М., 2007. С. 322–375.

⁶⁰ См. в сборниках: Les français vus par eux-mêmes : le Siècle de Louis XIV : anthologie des mémorialistes du Siècle de Louis XIV. Paris, 1997. 910 p.; Le Grand Siècle en memoires / comp. T. Sarmant. Paris, 2011. 510 p.

⁶¹ См. в сборнике: Les français vus par eux-mêmes : le Siècle de Louis XIV : anthologie des mémorialistes du Siècle de Louis XIV. Paris, 1997. 910 p.

⁶² См. в сборниках: Les français vus par eux-mêmes : le Siècle de Louis XIV : anthologie des mémorialistes du Siècle de Louis XIV. Paris, 1997. 910 p.; Le Grand Siècle en memoires / comp. T. Sarmant. Paris, 2011. 510 p.

⁶³ Ларошфуко Ф. де. Максимумы. Мемуары : пер. с фр. М., 2003. 556 с.

⁶⁴ Breteuil, baron de. Lettres d'amour, mémoires de cour : 1680–1715. Paris, 2009. 348 p.

⁶⁵ См. в сборнике: Les français vus par eux-mêmes : le Siècle de Louis XIV : anthologie des mémorialistes du Siècle de Louis XIV. Paris, 1997. 910 p.

Воспоминания и политические сочинения предшествующего периода (Маргариты де Валуа⁶⁶, Брантома⁶⁷, Таллемана де Рео⁶⁸, кардинала де Ришелье⁶⁹ и др.) позволяют проследить трансформацию, которую претерпевает придворный балет, выявить место балета и других зрелищных мероприятий в системе ценностей придворного общества. Современники вдохновенно описывают сами постановки, музыку, декорации, костюмы, не скупятся на комплименты в адрес актеров и придворных, танцующих на сцене, и дают высокую оценку королю-танцору. Восторгаться танцевальным талантом Людовика XIV продолжают спустя много лет после его ухода со сцены⁷⁰. Подобные источники позволяют проанализировать изменения, которые претерпевает придворное общество с приходом Людовика XIV к власти: какие ценности доминируют у аристократов-фрондеров (Реца, Ларошфуко, Великой мадмуазель), а какие у верных спутников Короля-Солнце (мадам де Севинье, Второй мадам, Бюсси-Рабютена, мадам де Лафайет, Сурша, Сен-Симона).

Очень важен в нашем исследовании источник, который западная историография обходит вниманием, – воспоминания посланника Петра I А.А. Матвеева о дворе Людовика XIV⁷¹. Рассказывая об обычаях Версаля, дипломат царя дает подробные описания каждодневных церемоний жизни французского монарха.

Следующая группа письменных источников – тексты либретто балетных постановок: прежде всего, сочинения И. Бенсерада⁷². Сюда можно отнести и тексты комедий-балетов Мольера, в постановке которых порой участвуют король с придворными. Например, «Блистательные любовники»⁷³ и «Мещанин во дворянстве»⁷⁴. Анализ драматургии Мольера, Расина⁷⁵ и Корнеля⁷⁶ позволяет проследить трансформацию репрезентативного образа Людовика XIV в театральном искусстве, что тесно переплетается с репрезентативной функцией придворного балета.

Интерес для нас представляет и литература того времени – сочинения Перро⁷⁷, Кальера⁷⁸, Лабрюйера⁷⁹, мадам де Лафайет⁸⁰, Бюсси-Рабютена,

⁶⁶ Маргарита де Валуа. Мемуары. Избранные письма. Документы : пер. с фр. СПб., 2010. 352 с.; Мемуары королевы Марго : пер. с фр. М., 1995. 224 с.

⁶⁷ Брантом. Галантные дамы : пер. с фр. М., 2006. 608 с.

⁶⁸ Таллеман де Рео Ж. Занимательные истории : пер. с фр. Л., 1974. 316 с.

⁶⁹ Ришелье А. Ж., де. Мемуары : пер. с фр. М., 2005. 464 с.; Ришелье А.-Ж. дю Плесси, кардинал-герцог де. Политическое завещание, или Принципы управления государством : пер. с фр. М., 2008. 496 с.

⁷⁰ Сен-Симон. Мемуары: Полные и доподлинные воспоминания. С. 199.

⁷¹ Матвеев А. А. Русский дипломат во Франции. М., 1972. 296 с.

⁷² Benserade I. de. Ballets pour Louis XIV. Toulouse, 1997. 923 p.

⁷³ Мольер. Блистательные любовники : пер. с фр. // Мольер. Полн. собр. соч. в одном томе. М., 2009. С. 820–858.

⁷⁴ Мольер. Мещанин во дворянстве : пер. с фр. // Мольер. Полн. собр. соч. в одном томе. М., 2009. С. 859–910.

⁷⁵ Расин Ж. Сочинения : в 2 т. : пер. с фр. М., 1984. Т. 1. 438 с.; Т. 2. 464 с.

⁷⁶ Корнель П. Театр : в 2 т. : пер. с фр. М., 1984. Т. 1. 552 с.; Т. 2. 688 с.

⁷⁷ Перро Ш. Век Людовика Великого : пер. с фр. // Спор о древних и новых. М., 1985. С. 41–54; Перро Ш. Гений : пер. с фр. // Спор о древних и новых. М., 1985. С. 54–59; Перро Ш.

Буало⁸¹, Лафонтена⁸², Фенелона⁸³, Ла Мота⁸⁴, Фонтенеля⁸⁵ и Куртиля де Сандра⁸⁶. Данные произведения помогают воссоздать реалии двора Людовика XIV. Например, описание двора 60-х гг. XVII в. дает мадам де Лафайет в «Принцессе Клевской»⁸⁷: события романа происходят в XVI в., но писательница, рассказывая о дворе Валуа, придает ему черты современного ей придворного общества.

Еще один источник – «Журнал здоровья короля», составленный королевскими медиками⁸⁸. С. Перес, французский историк, подготовивший к изданию эти записи, написал исследование, посвященное здоровью Людовика XIV⁸⁹. Обе книги помогают в поиске ответа на вопрос об уходе Людовика со сцены.

Сравнение музыкальных источников – музыки для балетов Людовика XIV, написанной Люлли и произведений его предшественников – позволяет показать то, как при Людовике XIV музыка становится еще одной формой репрезентации королевской власти и способом формирования общественного образа монарха.

Сохранилось множество *изобразительных источников* – гравюр, эстампов и картин с костюмами, декорациями и отдельными сценами из балетных постановок Людовика XIV. Подобные свидетельства помогают проследить трансформацию королевского образа на сцене.

Положения, выносимые на защиту:

1. Двор Людовика XIV – это, прежде всего, политический проект короля, который помогает ему в решении управленческих задач, нацеленных на «одомашнивание» дворянства. Стоит признать, что Людовик добивается поставленной цели.

2. Во Франции Старого порядка придворный балет является одним из универсальных средств коммуникации королевской власти с обществом, в

Параллель между древними и новыми : пер. с фр. // Спор о древних и новых. М., 1985. С. 59–246.

⁷⁸ Кальер Ф. де. О способах ведения переговоров с государями : пер. с фр. М., 2000. 208 с.

⁷⁹ Лабрюйер Ж. де. Характеры, или Нравы нынешнего века : пер. с фр. М., 2005. 412 с.

⁸⁰ Лафайет М.-М. де. Принцесса Клевская : пер. с фр. // Лафайет М.-М. де. Сочинения. М., 2007. С. 215–315; Лафайет М.-М. де. Портреты : пер. с фр. // Лафайет М.-М. де. Сочинения. М., 2007. С. 315–322.

⁸¹ Буало Н. Письмо к г-ну Перро, члену Французской академии : пер. с фр. // Спор о древних и новых. М., 1985. С. 315–323; Буало. Поэтическое искусство : пер. с фр. М., 1957. 232 с.

⁸² Лафонтен. Басни : пер. с фр. М., 2001. 400 с.

⁸³ Фенелон Ф. Из писем к Ла Моту : пер. с фр. // Спор о древних и новых. М., 1985. С. 418–423; Фенелон Ф. Письмо о занятиях Французской академии : пер. с фр. // Спор о древних и новых. М., 1985. С. 406–418.

⁸⁴ Ла Мот А. У. де. К королю : пер. с фр. // Спор о древних и новых. М., 1985. С. 334–335.

⁸⁵ Фонтенель Б. Диалоги мертвых – древних и новых : пер. с фр. // Спор о древних и новых. М., 1985. С. 246–250; Фонтенель Б. Свободное рассуждение о древних и новых : пер. с фр. // Спор о древних и новых. М., 1985. С. 250–265.

⁸⁶ Куртиль де Сандра Г. де. Дневники Шарля де Баатца, сеньора д'Артаньяна : пер. с фр. // Нимье Р. Влюбленный д'Артаньян. СПб., 1993. С. 210–386; Мемуары мессира д'Артаньяна : в 3 т. : пер. с фр. М., 1995.

⁸⁷ Лафайет М.-М. де. Принцесса Клевская. С. 217.

⁸⁸ Aquen, Fagon, Vallot. Journal de la santé de Louis XIV. Grenoble, 2004. 447 p.

⁸⁹ Perez S. La santé de Louis XIV: une biohistoire du Roi-Soleil. Lonrai, 2007. 415 p.

первую очередь, с королевским окружением. Порой информационный посыл, содержащийся в балетном представлении, стоит приравнять к королевским эдиктам. Король танцует = Король говорит.

3. При Старом порядке придворный балет становится одной из форм государственного церемониала, он занимает свое место в ряду традиционных церемоний французской монархии (коронация, королевские похороны и заседания парламента с участием короля, т.п.).

4. В первое десятилетие своего личного правления посредством именно придворного балета Людовик XIV выстраивает подчиненную его интересам (= интересам Государства) модель придворного общества.

5. Придворный балет помогает Людовику XIV в формировании целостного, до мелочей продуманного общественного образа королевской власти. Балетные постановки (в первую очередь, роли, танцуемые королем, его родственниками и придворными) закладывают основу образа Короля – Солнце.

6. Придворный балет представляет собой идеальный инструмент репрезентации королевской власти эпохи Барокко, поскольку объединяет в себе несколько видов искусства и любимых видов развлечения французского общества XVI–XVIII вв. (театр, музыку и танец), каждое из которых также можно рассматривать как средство коммуникации королевской власти с подданными и инструмент формирования общественного образа монарха.

7. Людовик XIV раскрывает и задействует весь репрезентативный потенциал, заложенный в придворном балете. Это не удастся ни его предшественникам, ни его последователям.

Хронологические рамки. Существование придворного балета Людовика XIV укладывается в жесткие временные рамки – 60-е гг. XVII в. Несмотря на то, что свою танцевальную карьеру король начинает в 1651 г., мы намерено разделяем этот временной отрезок на два периода. 1661 г. – граница, обусловленная важным политическим событием, которое влияет на эволюцию придворного театра. Как только Людовик берет власть в свои руки, он незамедлительно принимается за преобразование придворного балета, наделив его новыми функциями и смыслами. Спустя десять лет (7 февраля 1670 г.) ставится последнее представление с участием короля, после чего придворный балет исключается из набора репрезентативных инструментов и больше не используется столь целенаправленно для создания общественного образа королевской власти.

Рассматриваются и истоки возникновения придворного балета. Важно понять, что побудило французских королей и придворных в XVI–XVII вв. выйти на сцену, и выявить степень применения политических и репрезентативных возможностей придворного балета до Людовика XIV.

Теоретическая значимость исследования заключается в нетрадиционном междисциплинарном подходе к изучению «нетрадиционных» и экзотичных, как сегодня может показаться, средств коммуникации власти с обществом и формирования репрезентативного образа власти. **Практическая значимость работы** – ее содержание и результаты могут быть использованы для написания специальных и общих работ по курсам «История раннего нового времени», «История Франции», «Политология», так же при подготовке учебных

пособий, лекционных курсов общих и специальных по Новой истории Европы, истории общественно-политической мысли стран Запада.

Апробация работы. Отдельные положения диссертационного исследования получили отражение в докладах автора на Всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции «Интеграция исторического и образовательного пространства», посвященной 50-летию со дня рождения М.Ю. Брандта (Новосибирск, 2011 г.) и на Всероссийской молодежной научной конференции «Проблемы и перспективы исторических исследований: взгляд молодых ученых» (Новосибирск, 2011 г.). Кроме того, материалы исследования были использованы при разработке образовательного спецкурса для младшей, средней и старшей школы «История Франции», читаемого на базе муниципального бюджетного общеобразовательного учреждения г. Новосибирска «Средняя общеобразовательная школа №162 с углубленным изучением французского языка».

Диссертация обсуждалась на заседании кафедры всеобщей истории, историографии и источниковедения Института истории, гуманитарного и социального образования Новосибирского государственного педагогического университета.

По теме диссертационного исследования было опубликовано 5 статей, три из которых – в изданиях, рекомендованных ВАК РФ.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Первая глава **Репрезентативная и политическая функции придворного балета до начала самостоятельного правления Людовика XIV** посвящена тому, как используют репрезентативный и политический потенциал придворного балета предшественники Людовика XIV.

В первом параграфе *Значимость придворного балета и танца для общества Старого порядка* дается определение придворному балету как виду зрелища и развлечения королевского окружения, рассматриваются все его составляющие: сцена, зрительный зал, машинерия, балетные костюмы... – какой репрезентативный потенциал заложен в каждом из них? В первой половине XVI в. танец, музыка и театр становятся самыми предпочитаемыми видами развлечения французского общества. Они существовали и ранее, однако в связи с коренными изменениями, которые претерпевает общество (в первую очередь, в области религии, также изменяется природа зрелищ, пришедшая с культурой Возрождения), эти виды развлечения выходят на первый план, что приводит к появлению придворного балета. Кроме того, танец как таковой содержит в себе некий репрезентативный код, информацию; он служит средством коммуникации в обществе Старого порядка. Танец проникает во многие другие виды искусства и влияет на них (живопись, архитектуру, садово-парковую архитектуру, скульптуру, театр и т. д.), становясь вездесущим.

В параграфе *Стратегии репрезентации королевской власти во Франции при Валуа и рождение придворного балета* показано, как придворный балет вписывается в набор репрезентативных инструментов и форм, используемых

королевской властью в XVI в. На второй план отходят средневековые церемонии и ритуалы, раньше являвшиеся главными средствами создания общественного образа королевской власти и коммуникации между монархом и подданными. На их место заступают новые формы репрезентации, среди которых и придворный балет, появившийся в 1581 г. Нельзя сказать, что к этому году жанр придворного балета сформировывается окончательно, поскольку вся его последующая история – непрерывный путь творческого поиска и преобразования.

В третьем параграфе *Буффонадный балет и репрезентативная политика Ришелье* сопоставляется использование репрезентативного потенциала разных видов искусства в создании нового образа королевской власти Людовиком XIII и его министром, кардиналом де Ришелье. Кардинал подходит к этому вопросу с большим вниманием: он разворачивает масштабную меценатскую деятельность, привлекает талантливых артистов и художников на королевскую службу. Прибегая к помощи многочисленных репрезентативных инструментов, Ришелье создает образ сильного и могущественного монарха – таким знают Людовика XIII его подданные. Кардинал сосредотачивает в своих руках главные информационные каналы: памфлеты и периодика выходят под его неусыпным контролем. Он желает контролировать все культурные процессы, для чего учреждает Французскую академию (1635), призванную курировать литературу и театр. Но это удастся лишь отчасти, поскольку в то время расцветают салоны, зачастую настроенные оппозиционно по отношению к правящему дуумвирату.

Людовик XIII, утонченный меломан и покровитель искусств, мало озабочен вопросами собственной репрезентации. Его увлечения – увлечения частного лица, а не правителя. Они способствуют расцвету во Франции музыкального и балетного искусств, но не приводят к использованию репрезентативного потенциала, заложенного в них. Король предпочитает буффонадный балет: монарх часто танцует перед подданными фурий, цыган и нищих, что не является частью публичного имиджа короля Франции, над которым трудится Ришелье. В тот период придворный балет не в полной мере задействуется и как канал коммуникации королевской власти с подданными. Если при Людовике XIV в каждой балетной постановке стоит видеть «послание» к подданным (к придворным или ко всем сразу – король разграничивает целевую аудиторию, ставя балет в рамках придворного праздника или в одном из залов Парижа), то Людовик XIII прибегает к этому способу передачи информации от случая к случаю.

В четвертом параграфе *Мазарини и влияние итальянского искусства на французский театр* исследуются первые 18 лет царствования Людовика XIV (1643–1661). Юный Людовик не оказывает существенного влияния на культурные процессы и на репрезентативную политику. За его воспитание и образование отвечают Анна Австрийская и кардинал Мазарини. Регентша любит искусство (она играет на музыкальных инструментах, танцует в балетах и посещает театр). Ее вкусы сказываются на формировании личности монарха, с первых лет жизни окруженного музыкантами, актерами и танцорами. Следуя примеру матери, он начинает любить театр, музыку и танец, правда, наряду с

другими видами искусства – впоследствии это отразится на его политической и репрезентативной программе. Мазарини, тонкий ценитель искусства и коллекционер, придает большое значение репрезентативной политике власти короля, одним из инструментов которой он делает итальянскую оперу. Кардинал убежден, что она поможет восстановить авторитет королевской власти, переживающей кризисные времена, но, понимая, что французам может не понравиться продолжительное песенное действо на итальянском, «разбавляет» его французским придворным балетом. Так в постановках опер участвуют придворные и король, который демонстрирует прекрасную танцевальную технику.

Эстетика итальянского барочного театра сильно влияет на французский театр, который заимствует его приемы и формы: до сего времени французы редко прибегали к декорациям с машинами, но с 50-х гг. XVII в. они становятся неотъемлемой составляющей спектаклей. Это делает придворный балет более пышным и величественным, хотя жанр бурлескного балета все еще главенствует. Попытка Мазарини привить французам любовь к опере проваливается: они отдают предпочтение балету. Однако данный эксперимент имеет одно важное последствие: он подталкивает французов к формированию национальной культуры, к созданию *своей* музыки, *своего* театра, *своей* культуры зрелищ и празднеств. Все сходится на том, чтобы сделать из придворного балета, который объединяет в себе музыку, театр и танец, национальный театральный жанр.

Вторая глава **Репрезентативная и политическая функции придворного балета в первое десятилетие самостоятельного правления Людовика XIV** посвящена периоду, когда Людовик использует репрезентативный и политический потенциал, заключенный в балетных постановках с наибольшей эффективностью. Монарх ставит данный вид зрелища на службу государственным интересам, в первую очередь направляет на создание системы придворного общества, подчиненного исключительно его воле.

В первом параграфе *Королевский двор как политический проект Людовика XIV* говорится о политической значимости придворного общества, которое является средством управления для монарха Старого порядка: «одомашнивая» свое окружение, король отчасти обеспечивает внутреннее спокойствие в королевстве. Родственники и придворные короля больше не устраивают заговоры против королевской власти – что не удалось многим предшественникам Людовика XIV, удастся ему. Придворное общество становится истинным полем деятельности для короля (его отец, напротив, избегал обязанностей распорядителя жизни своего окружения, из-за чего придворные зачастую находились в оппозиции к его политическому курсу). Новая организация придворного общества – прочная опора трона: отныне придворные видят смысл своего существования лишь в служении монарху и государству.

Во втором параграфе *«Кухня» придворного балета – политическая «кухня» монархии эпохи Барокко* рассказывается о том, как Людовик XIV ставит на службу своим интересам не только репрезентативное пространство балетного представления, но и процессы, связанные с его подготовкой.

Репетиции также дают королю возможность расточать милости придворным, а им – быть ближе к монарху. В период подготовки к балету (он длится до двух месяцев) отменяется привычный уклад жизни при дворе, упорядоченный этикетом, общение с королем становится более неформальным и свободным. Позднее, когда двор переезжает в Версаль, аналогами возможности менее кодифицированного общения с монархом становятся вечера Больших апартаментов и поездки в Марли.

В первые годы своего самостоятельного правления Людовик XIV дает понять, что только он, монарх, обладает эксклюзивным правом устраивать большие придворные празднества и увеселения, к которым относятся и постановки в жанре придворного балета. Принцы, аристократы и министры тоже могут принимать короля и придворных в своих имениях, однако их увеселения не должны затмевать королевские. Блестящий прием в Во-ле-Виконт становится одной из причин падения сюринтенданта финансов Франции Никола Фуке (в свой замок он приглашает 6 тыс. гостей), который нарушил и другое исключительное право монарха – право на репрезентативные образы, испокон веков закрепленные за королями Франции (Солнце, Аполлон, Геракл и т.п.). Карусель Тюильри (1662) и «Забавы Волшебного острова» (1664) становятся примерами всенародного и придворного празднеств, устроенных Людовиком XIV.

В третьем параграфе *Балет Людовика XIV – дело государственное* рассказывается о том, что король, придя к власти, принимается за упорядочивание всех сфер жизни в королевстве, в частности, реформирует Государственный совет, оставив в нем только профессиональных администраторов и управленцев. Король не забывает и о придворном балете, также желая сделать его уделом профессионалов. Дальнейшая судьба этого жанра придворного театра определяется одним из первых управленческих решений Людовика XIV. Сегодня, говоря о начале самостоятельного правления Людовика, вспоминают Совет 9 марта и арест Фуке 5 сентября, но забывают о том, что уже в марте король придает придворному балету государственный статус: он учреждает Королевскую академию танца, которая принимается за совершенствование этого вида зрелищ.

В четвертом параграфе *Музыка Люлли – зеркало монархии Людовика XIV* исследуется то, насколько сильно изменяется музыка для придворных балетов с пришествием к власти Людовика XIV. Люлли, его главный композитор, лучше других своих коллег понимает, чего желает король, какой он хочет видеть *свою* музыку, которая отныне становится неотъемлемой частью его репрезентативного образа и еще одним средством коммуникации с подданными. Музыка Люлли всегда звучит мощно и многогласно – в ней отображается сила и могущество Французского королевства, величие его монарха. Для этого «солнечный музыкант» существенно преобразует музыкальный мир барочной Франции: он избавляет оркестры Королевского дома от «устаревших» инструментов, оставляя лишь те, что отвечают его представлениям о *музыке короля*. Речь идет не только о музыке к придворным балетам, но и музыке как таковой: Люлли сочиняет также для комедий-балетов и музыкальных трагедий.

Репрезентативный образ Людовика XIV в творчестве Мольера – пятый параграф, в котором рассматривается репрезентативная и политическая значимость театрального искусства в ту эпоху, что позволяет ответить на следующие вопросы: как посредством театра (не только придворного) король решает свои политические задачи; как театр помогает в создании общественного образа монарха? Прежде всего, показываются сходства и различия репрезентативных приемов, используемых авторами двух главных театральных жанров – трагедии и комедии. Корнель и Расин создают целую плеяду сценических героев, призванных «работать» на репрезентативный образ Людовика XIV посредством прямолинейных параллелей. Мольер (король делает его одним из главных творцов собственного репрезентативного образа и проводником своего политического курса в 60-е гг. XVII в.) имеет в своем распоряжении более изощренный инструмент – комедию. Да, это жанр «несерьезный», за что его зачастую ругают современники, но он предоставляет автору широкие возможности для прославления монарха. Мольер, следуя за Корнелем и Расином, восхваляет и превозносит короля напрямую (он это делает в прологе или по ходу сюжета пьесы). Но этим репрезентативный потенциал драматургии Мольера не исчерпывается. Изобличая человеческие пороки и недостатки, Мольер, недовольный несовершенством нравов современного ему общества, словно вырисовывает образ *идеального* благовоспитанного человека, прототипом которого вполне может служить король (в этом видится следование политическому курсу Людовика XIV, направленному на упорядочивание всех аспектов в государстве, в частности, на выработку нового мировоззрения и мироощущения французов). Так автор самых популярных в 60-е гг. XVII в. пьес словно подталкивает французов к мысли о единственном человеческом *идеале* своего времени – их короле.

Комедию, «народный» жанр, Людовик XIV делает не только репрезентативным инструментом своей власти, но и политическим. С ее помощью король наносит ощутимый удар по членам Общества Святых даров – своим политическим противникам: «святоши» поддерживают опального Фуке, критикуют нравы монарха и его окружения. Король желает изобличить и опорочить оппозицию своей власти в глазах двора и Парижа (напрямую король Франции, первый Сын церкви, не может выступить против истинных ревнителей веры).

Мольер создает новый жанр, в котором тесно переплетается придворный и общественный театр – комедию-балет (не стоит путать с буффонадным балетом). Он позволяет королю прививать своим подданным новые эстетические идеалы. Перенося эти постановки из театров на открытом воздухе в парках королевских резиденций в зал Пале-Рояля, Мольер делает придворное развлечение общедоступным (отчасти).

В шестом параграфе *Придворный балет или королевский балет?* рассказывается о преобразованиях, которые претерпевает придворный балет в 60-е гг. XVII в, становясь *идеальным* инструментом репрезентации королевской власти, в связи с чем французским историком Ф. Боссаном предлагается термин «королевский балет». Людовик со сцены транслирует образ королевской власти, который закрепляется в сознании подданных: для этого он жестко

отбирает роли для балетов. На первый план выходят образы Солнца и Аполлона – их король танцует чаще остальных. Эффект закрепляется посредством других церемоний и празднеств (Карусель Тюильри и «Забавы волшебного острова»).

Изменяется хореография балетных постановок: уже в балете «Времена года» (1661) король танцует сольную партию. Впоследствии их становится больше – такой прием позволяет Людовику концентрировать внимание зрителей на своей персоне. Король наполняет балетные представления угодным ему смыслом, он должен быть уверен, что его очередное «послание» будет понято подданными: чаще оно адресовано королевскому окружению – из балета в балет король закрепляет за собой статус хозяина придворного мира, чьи prerogatives никто не может и не должен оспаривать. После балета «Времена года» Фуке не понимает «послания» короля, вступает с ним в соперничество, что приводит к его аресту и опале.

В седьмом параграфе *Уход Людовика XIV со сцены и закат королевского балета* выявляются причины исключения придворного балета из набора репрезентативных инструментов королевской власти. Сначала ставится вопрос: насколько хорошим танцором является Людовик XIV? Возможно, он покидает сцену потому, что его танцевальная техника достигает предела. Согласно свидетельствам современников, Людовик – блестящий танцор, о чем говорят и его сольные выходы и не боязнь танцевать на сцене в компании профессиональных танцоров. Король может оставить сцену, чувствуя, что достиг пределов своих возможностей как танцор, но есть и вторая причина – Людовик XIV меняет инструменты своей репрезентативной политики. Король изымает себя из репрезентативных процессов, сделав их основными средствами живопись, архитектуру и скульптуру. Отныне не король изображает Солнце, а Солнце является отображением короля.

В **Заключении** сформулированы основные выводы исследования.

Необходимость формирования нового репрезентативного образа королевской власти во Франции в XVI–XVII вв., прежде всего, вызвана преобразованием монархии сословной в монархию абсолютную. Начиная с правления Людовика XI (1461–1483) авторитет королевской власти усиливается, а политическое значение аристократии снижается («дворянство шпаги» постепенно уступает свои позиции в сфере управления государством «дворянству мантии»). Однако этот процесс не проходит безболезненно для французского общества: принцы и гранды не желают добровольно расставаться со своими привилегиями, поэтому XVI – первая половина XVII вв. отмечены большим количеством внутренних распрей. Во-вторых, серьезно меняется менталитет французского общества: поколения людей Средних веков сходят с исторической арены, уступив место поколениям Нового времени, что обусловлено переменами в религии, культуре, науке и т.д. Данные обстоятельства побуждают королевскую власть к переосмыслению собственной природы и изменению своего репрезентативного образа – он должен соответствовать установкам и принципам, характерным для абсолютной монархии.

Испокон веков королевская власть Франции нарабатывает и накапливает формы репрезентации для создания своего общественного образа – в глазах собственных подданных и иностранцев. В эпоху Раннего Средневековья – это копирование некоторых элементов репрезентативных образов позднего императорского Рима. При последующей трансформации ритуалов французские монархи вырабатывают собственные репрезентативные формы (коронация, королевские похороны, заседание парламента с участием короля и т.д.). Возрождение и Барокко, совпавшие с процессом становления абсолютистской монархии, предоставляют королевской власти новые средства репрезентации, более многочисленные и разнообразные, одним из которых становится придворный балет.

Придворный балет появляется в 1581 г. при дворе короля-эстета Генриха III (этот монарх предпринимает несколько попыток укрепления королевской власти при помощи института репрезентации, но в условиях Религиозных войн они оказываются малоэффективными и безуспешными). Поводом для постановки «Комического балета королевы» является свадьба герцога де Жуайеэ, фаворита Генриха, что свидетельствует, прежде всего, о развлекательном характере первого придворного балета.

Рождение нового вида придворного спектакля обусловлено несколькими обстоятельствами. Со времен Франциска I Франция становится одной из самых «танцующих» стран: число учителей танцев и учебных заведений, в которых их преподают, постоянно растет; французы (дворяне и простолюдины) превращают танец в свое любимое развлечение. Конкуренцию танцу составляют музыка и театр – в этом синтезе мы видим главную причину возникновения придворного балета: в нем соединяются три вида искусства, любимые французами. В первой половине XVI в. двор Валуа, испытывающий сильное влияние итальянской культуры, предпочитает балы и костюмированные постановки – виды развлечений, из которых позже проистекает придворный балет, ставший идеальным развлечением для монарха и его окружения.

Смотреть на придворный балет только как на культурное явление века Барокко, значит серьезно упрощать его понимание и значение для общества Старого порядка (причем, не только придворного). Придворный балет – это зеркало королевского двора эпохи Возрождения и Барокко. Авторы балетных постановок переносят на сцену отношения придворных, прописывают в героях балетов черты принцев и грандов (с подачи или с дозволения короля). Такой прием позволяет монарху «высказать» свое отношение к тому или иному члену его семьи или придворному, или указать ему «на место». Параллельно с этим, как должное, воздается хвала правящему монарху (неотъемлемая черта придворного балета как жанра), что работает на создание общественного образа королевской власти. Однако не стоит считать придворный балет XVI в. эффективным средством репрезентации короля, так как о монархе, о его славе, величии правящего дома и о Франции упоминается вскользь. Хвала в адрес королевской власти смешивается с сюжетными линиями постановки, которые призваны развлечь придворную публику (изначально балеты ставятся только

при дворе). Особенно этот диссонанс заметен на примере буффонадного балета первой половины XVII в.

Правления Генриха IV и Людовика XIII можно было бы считать регрессом в развитии институтов придворного общества, церемониала и репрезентации королевской власти, если бы не Мария Медичи с ее «итальянской» тягой к искусству и не кардинал де Ришелье с его политической дальновидностью и меценатской деятельностью. Главный министр Людовика XIII предпринимает множественные попытки поставить искусство на службу королевской власти. Вся первая половина XVII в. – время, когда, например, литература пытается найти собственные пути развития, в обход официальных институтов (королевская власть только отчасти ее контролирует). Законодателями в мире поэзии, прозы и театральной драматургии становятся светские салоны.

Придворный балет подвластен королю, но монарх не прибегает к его репрезентативным возможностям в полной мере. Людовик XIII смотрит на придворный балет с позиции частного лица. Не случайно в это время рождается столь причудливая форма придворного балета, как буффонадный балет, который позволяет монарху представлять перед подданными в образах фурий, пьяниц, калек и других персонажей перевернутого мира барочного карнавала (балеты уже ставят не только для придворной публики, но и для городской – король расширяет зону влияния, оказываемого этим видом зрелища: посредством одних постановок он может обратиться к своему окружению, посредством других – ко всем подданным). Это целая палитра образов, которые на себя примеряют первые короли из династии Бурбонов, их родственники и придворные. Однако даже в столь причудливом облики придворный балет порой служит интересам государства и способствует усилению абсолютной монархии. Так, через балет 1617 г. Людовик XIII заявляет о своем желании править самостоятельно и избавиться от опеки матери и Кончини (сказанное в балете можно приравнять к королевскому эдикту). Через несколько месяцев король претворяет это в жизнь.

Что-то подобное делает юный Людовик XIV в «Королевском балете ночи» (1653), который знаменует победу королевской власти над Фрондой. В «большую» историю этот балет входит еще и потому, что Людовик впервые танцует Восходящее солнце. На следующий год он выходит на сцену в образе Аполлона. Это первые шаги в формировании яркого, запоминающегося и целостного образа французского монарха, необходимого для укрепления авторитета королевской власти.

Смена акцентов в репрезентации королевской власти во Франции обусловлена, прежде всего, политическими установками Людовика XIV как правителя. В отличие от предшественников он последователен в своих замыслах и масштабных преобразованиях: король желает упорядочить все сферы жизнедеятельности в королевстве, чтобы обеспечить его развитие и процветание («школа» Фронды, смуты и беспорядков его многому научила). Все 54 года правления король работает над созданием своего *идеального* королевства. Начинает он со сферы управления государством, куда отныне допущены только профессионалы своего дела: принцы и аристократы больше не входят в советы. Из своих придворных Людовик делает профессиональных

(= *идеальных*) придворных. Потерю политического влияния король возмещает им эксклюзивным правом развлекаться вместе с ним и быть свидетелями его, монаршей, жизни – зарождается новая придворная культура и психология. Отныне у принцев и грандов совсем другие обязанности, на которые монарх указывает при помощи придворного балета.

В 1661 г. буффонадный балет уходит в прошлое, уступив место балету героическому, что позволяет королевской власти задействовать весь репрезентативный потенциал, заключенный в этом виде зрелища. Людовик и авторы балетных постановок делают из него *идеальный* инструмент репрезентации правителя эпохи Барокко: отныне на сцене французы видят лишь античных богов и героев, которые «живут» в сказочном мире – в таком оформлении перед ними предстают король, его придворные и его королевство. В этом *идеальном* мире нет места буффонаде и гротеску: незачем отвлекать зрителя от «послания», которое до него хочет донести король. В визуальной и в смысловой нагрузке придворный балет Людовика XIV подчиняется принципам гармонии и тому, что со временем назовут «высоким стилем». Можно сказать, что Людовик делает этот барочный жанр придворного спектакля классицистским – данные преобразования придают придворному балету большую репрезентативную нагрузку и делают его полноправной частью королевского церемониала.

С годами изменяется и состав танцоров в балетных постановках: придворных на сцене становится все меньше, а профессионалов танца – больше. Только им можно доверить миссию прославления короля, с которым напрямую ассоциируется Франция, ее величие и авторитет королевской власти. Однако в центре сцены по-прежнему остается Людовик XIV, *король-артист*.

Сюжет, стихи, музыка, декорации, костюмы – все составляющие придворного балета, который Ф. Боссан в этот период называет «королевским», служат интересам репрезентации королевской власти. Ни одна деталь не упускается, что позволяет говорить о придворном балете Людовика XIV, как об *идеальном* инструменте репрезентации.

Благодаря придворному балету королю удастся заложить прочный фундамент в формировании своего общественного образа, центральным персонажем-символом (персонажем-ключом) которого становится Солнце (или Аполлон), что было начато им еще в юности (в 60-е гг. король танцует «солнечные» роли трижды, чаще остальных). Литература, театр, живопись, архитектура так же работают на складывание репрезентативного образа короля, однако только балет дает ему возможность появляться перед десятками тысяч подданных непосредственно в этом образе, делая его неотъемлемой частью своего визуального имиджа.

Придворный балет помогает Людовику XIV «одомашнить» дворянство и создать *свой* придворное общество – еще один политический проект короля. Чтобы привязать придворных к своей персоне, Людовик использует любую возможность. Прежде всего, репрезентативное пространство балетного представления, где он – Солнце, а придворные – спутники главного светила, не более того. Такую модель *идеального* придворного общества представляет

Людовик XIV на сцене, что равносильно королевскому эдикту, неподчинение которому может повлечь за собой неприятные последствия.

В 1670 г. Людовик XIV принимает решение покинуть сцену, вместе с ним «со сцены» сходит и придворный балет, прежде всего, как форма репрезентации королевской власти. Людовик понимает, что он больше не способен нести ту репрезентативную нагрузку, что раньше. Основную причину надо искать в следующем: поколение танцующих придворных сменяется поколением придворных-зрителей. Король постепенно перемещает свое окружение со сцены в зал, воспитывая из придворных истинных театралов и тонких ценителей. Взамен он предлагает им новый королевский жанр – музыкальную трагедию. В операх Люлли Людовик также отождествляется с богами и героями Древности, и там он – Солнце и Аполлон. Эти образы-ключи остаются важной частью следующего этапа репрезентативной программы Людовика XIV, которая реализуется посредством архитектуры, живописи, скульптуры и т.п. Вторая половина правления Людовика Великого (именно так) – время, когда в крупных городах королевства устанавливаются конные статуи короля, а близ Парижа строится Версаль – центр королевской власти во Франции и *идеальная модель идеального* королевства Людовика XIV.

Содержание диссертации отражено в следующих основных публикациях

Статьи, опубликованные в журналах, входящих в перечень рецензируемых научных журналов и изданий:

1. Сидоренко М.А. Образовательные функции исторических концепций во Франции XVII–XVIII вв. / М.А. Сидоренко // Философия образования. – 2011. – № 5 (38). – С. 138–145.

2. Сидоренко М.А. Опала Николя Фуке как акт репрезентативной политики Людовика XIV / М.А. Сидоренко // Вестник Томского государственного университета. – 2013. – № 366. – С. 87–90.

3. Сидоренко М.А. Репрезентативный образ Людовика XIV в творчестве Мольера / М.А. Сидоренко // Идеи и идеалы. – 2013. – № 2 (16). – С. 86–94.

Публикации в других научных изданиях:

4. Сидоренко М.А. Королевский двор как политический проект Людовика XIV / М.А. Сидоренко // Восток–Запад : проблемы взаимодействия : материалы Всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции «Интеграция исторического и образовательного пространства, посвященной 50-летию со дня рождения М.Ю. Брандта. – Новосибирск, 2011. – С. 74–82.

5. Сидоренко М.А. Создание двора Людовика XIV как политический проект / М.А. Сидоренко // Вестник Новосибирского педагогического университета. – 2011. – № 2. – С. 17.

Подписано в печать 01.08.2013 г.
Формат А4/2. Ризография
Печ. л. 1,5. Тираж 100 экз. Заказ № 01/08-13
Отпечатано в ООО «Позитив-НБ»
634050 г. Томск, пр. Ленина 34а