

К. К. Розеншильд

Музыка во Франции XVII - начала XVIII века

М.: «Музыка», 1979

Текст приводится без нотных примеров; также опущены некоторые примечания.

Введение

Жан Батист Люлли (1632-1687)

Жан Филипп Рамо (1683-1764)

Инструментальная музыка

Франсуа Куперен (1668-1733)

Жан Филипп Рамо - клавесинист

Заключение

Введение

Историческая обстановка. Музыкально-исторический процесс, в силу своеобразия общественных условий и внутренней природы самого искусства, весьма неравномерно распределяет между эпохами, странами и населяющими их народами кульминационные этапы развития, музыки после Ренессанса XIV-XVI веков. Для Германии таким этапом стала огромная двухсотлетняя полоса великолепного расцвета от молодого И. С. Баха и до позднего Р. Вагнера. Италия пережила более того - целое блистательное трехсотлетие - от ранней флорентийской оперы и до позднего Верди 70-х - 90-х годов. В Англии, наоборот, с безвременной смертью Генри Перселла в 1695 году наступила загадочная и затяжная двухсотпятидесятилетняя пауза. Французская же музыка пережила свой могучий и блестящий, подлинно классический и богатейший послеренессансный период на протяжении немногим менее одного столетия - от первых лирических трагедий Люлли (1670-е годы) и до 1764 года - года рождения последней лирической трагедии Жана Филиппа Рамо «Бореады» и его кончины. В это время Глюк в Вене уже написал «Орфея», и всего десятью годами позже Гёте опубликовал «Страдания молодого Вертера». Во Франции уходила в прошлое целая культурно-историческая эпоха. И - странно - предреволюционный период не был отмечен явлениями вырождения и упадка старого искусства. Оно уходило в прошлое, но с высоко поднятой головой. Почему же обстоятельства сложились столь странным образом?

Итак, в истории французской музыки XVII столетие ознаменовалось внушительной кульминацией. Эта блестящая полоса оказала значительное воздействие на последующее развитие искусства не только во Франции, но и далеко за ее пределами. То было время консолидации французской нации и образования централизованного национального государства, одного из самых могущественных тогда на западе Европы. На протяжении первых двух третей XVII века французский абсолютизм переживал последний вершинный этап своей истории. Времена жестоких «собирателей французских земель» Людовика XI и Генриха IV остались далеко позади, а по сравнению с дальновидным, но беспощадно свирепым в вероломном правлении герцога Ришелье (1624-1642) регентство Анны Австрийской и сосредоточение власти в руках кардинала Джулио Мазарини представляло собою «безвременье», полосу эпигонски-бледную по сравнению с королевством Людовика XIII; все поблекло и погрязло в интригах и фаворитизме: королевская власть, чиновничество, духовенство, армия. Франция и в самом деле представлялась болотным царством из «Платей» Жана Филиппа Рамо - Росбо. Фронда 1648-1653 годов была жестоко подавлена. Лишь в век Людовика XIV (1643-1715) просвещенный абсолютизм окончательно утвердился во Франции «как цивилизующий центр, как объединяющее начало общества» * (* Маркс К. *Революционная Испания*. - В кн.: Маркс К. и Энгельс Ф. *Соч. Изд. 2-е, т. 10, с. 431*). Эта историческая оценка классиков марксизма глубока и многостороння. Национальное единство подразумевает единство национального языка, а цивилизация немыслима вне прогресса художественной культуры. Это значит, что французская монархия под эгидой самого одаренного и сильного волей среди Бурбонов необходимо должна была присвоить себе функции государственно организованного меценатства, и она действительно присвоила их со всем свойственным ей автократизмом. Однако это обстоятельство не привело бы к реальным культурно-историческим результатам, если бы навстречу ему не развернулся иной, куда более глубинный и важный по своим последствиям процесс: французы завершили свою консолидацию в нацию, и она становилась мощным фактором образования единого литературного языка, общенациональной культуры и искусства. Но в силу классовой природы и строения тогдашнего французского общества внутри национальной культуры шло формирование двух культур - демократической и дворянско-клерикальной.

В XVII веке французское поместное дворянство представляло собою значительную силу, еще способную

к крупным государственным и военным акциям и выдвигавшую весьма внушительные фигуры полководцев типа маршала А. Тюренна и принца Л. Конде. Набирала силу национальная буржуазия, совершавшая свое восхождение в экономике, а отчасти и в системе чиновно-бюрократической иерархии. Складывалось «дворянство мантии» (Ж. Б. Кольбер и другие). Выходила звезда блестящей школы физиократов (Франсуа Кенэ, Мерсье де ля Ривьер). Мещанин во дворянстве становился типическим явлением французского общества той поры. Франция превращалась в первую державу континентальной Западной Европы.

Но этот путь исторического развития был тернистым для народа. Кровопролитные войны стоили ему огромных лишений, неисчислимых людских жертв. Массы изнывали под гнетом королевской власти, под бременем непосильных налогов и поборов, в то время как феодальная знать, чиновная бюрократия и верхушка духовенства утопали в несказанной роскоши. Один из величайших мыслителей тогдашней Франции Блез Паскаль с горечью писал в своих «Размышлениях»: «В мире достаточно света для тех, кто стремится его увидеть, и вполне достаточно тьмы для тех, кто заинтересован избежать его». Через эти противоречия света и тьмы и вопреки им Франция XVII столетия создала великое искусство классицизма, под сенью его возмужала французская музыка.

Народные песни. В эпоху национального подъема и еще больших национальных тягот народ Франции, вольнолюбивый и жизнерадостный, в работе на полях и виноградниках, в лесу, в городских мастерских и мануфактурах, в ожесточенных сражениях, наконец, в семейном кругу у домашнего очага продолжал слагать и петь свои песни, по-прежнему, как и во времена Ренессанса, темпераментные, остроумные, насмешливые, трагические. В них, как и раньше, вновь отобразилась жизнь страны в новой полосе ее истории, образы ее людей с их трудом, мирным и бранным, с их нуждой, страстями и заботами, радостями и горестями.

Песен, подлинность которых (в смысле принадлежности к XVII веку) была бы точно установлена, сохранилось немного. В дошедших до нас сборниках того времени, опубликованных в Париже, Лионе, Руане и других городах издателями и любителями-фольклористами Байярами, Кристофами, Леруа, мелодии собственно народного происхождения перемешаны с произведениями композиторов и певцов-профессионалов (*chansons artistiques*) - застольными, танцевальными, игривыми (*folastres*), любовными (*amou-reuses*). Эти песенки, искусно воссоздававшие интонационный строй подлинного фольклора, зачастую приобретали очень широкую популярность и распространение в народе. В результате образовалась своего рода «песенная амальгама», обнаружить в которой зерна доподлинного фольклора представляется трудным. Иногда на помощь приходят литературные источники. Так, популярная лирическая «*Mon pere m'a donne un mari*» («Отец мне мужа подарил») упоминается в «Комическом романе» Поля Скаррона, а бытовая «*Si le Roi m'avait donne*» («Когда б король мне даровал») названа у Мольера. Следовательно, они возникли не позже XVII века. Но раньше ли? Вопрос о хронологически «нижней границе» таких песен до сего времени не прояснен. В большей самобытности сохранились сельские хороводные песни (*rondes champetres*), восходящие как жанр еще к раннему средневековью. Что касается городского фольклора, в свое время представленного в репертуаре певцов Пон-Нёфа, то репертуар этот также был крайне пестрым: он состоял из куртуазных арий (*airs de cour*), переинтонированных на плебейский манер, оперных отрывков (особенно со времен Люлли) и лишь частично из подлинных «песен ремесленников» (*chansons de metier*). К этим последним относятся популярные мелодии-ронды: «*En revenant des noces*» («Со свадьбы возвратись») или «*Il nous faut des tondeurs*» («Нам бы нужно стричь овец») и некоторые другие, в том числе и крестьянские (широко известная «Песня сеятеля» - «*Chanson de l'aveine*», исполнявшаяся обычно в виде маленькой инсценировки). <...>

Вот горькие и правдивые слова этой певучей и светлой мажорной мелодии с поступенными, сначала утомительно однообразными, потом затухающими и сходящими на нет разбегами с V ступени к верхней тонике лада:

Я, с этой свадьбы возвратясь,
Хоть веселилась и плясала,
Была печальна и устала,
И на лужайке у ручья
Вздремнула: птичка пела оду,
Хваля весну, любовь, природу...
Вдруг слышен шепот сквозь журчанье:
«Она - его, а ты - ничья!
Ах, если б снова жизнь сначала

Так потекла, что был бы он
Со мною вместе и влюблен!»
- Нет, вечен, видно, женский жребий:
Рожать детей, пещись о хлебе!
Не верьте птицам: c'est la vie -
В поту трудиться без любви...
Так мне чужой обряд венчальный
Смысл бытия открыл печальный. *
(* Текст песни - в вольном переводе автора).

Очень редки сохранившиеся от тех времен народные песни на социальные темы, песни об «униженных и оскорбленных» тогдашней Франции, песни, стремившиеся «милость к падшим призывать». И вот одна из этих песен - поистине страшная «*La Pernette*» - о девушке, повешенной заодно со строптивым женихом,

провинившимся перед властями. «Веку Людовика XIV» ее напев достался от предшествующих XVI и XV столетий, сюжет же восходит к позднему средневековью (XII век), когда менестрели и ваганты распевали его в одной из так называемых «chansons de toile» («полотняных напевов»). Она опубликована была в одном из сборников шансонье де Буае в самом конце XV века и полифонически обработана великими франко-фламандцами - мастерами Ренессанса Гийомом Дюфаи и Жоскеном Дебре. Мелодия «Пернетты» в некоторых из множества возникавших вариантов встречается непонятным образом в грегорианском градуале («L'alleluja Cogona augea»), а позже и в протестантском хорале. Не исключена возможность, что еще из грегорианского источника она проникла в Чехию, где послужила прообразом известного гуситского гимна, дивно обработанного впоследствии И. С. Бахом в виде большого хорала e-moll «Jesus Christus, unser Heiland». Как пастурель она встречается в XVIII веке в водевилях Шарля Симона Фавара («Анетта и Любен»). «Пернетту» до сих пор поют в некоторых деревнях бывшей провинции Дофине (Вальден). Современная мадригальная обработка ее красиво выполнена Габриелем Форе. Песня записана и поется в натуральном миноре и переменном сложном трехдольном метре (6/8, 9/8). Структура (такты): 5 + 4 + 3 (дополнение - припев). В четырнадцати куплетах напев повторяется без изменений. Поразителен текст - скромный, будто бесстрастный в просторечии своем, местами непонятно изысканный и полный трагизма. Беспечное «Tra-la-la-la-la-la-la» и маскирует и по контрасту оттеняет мотив *memento mori*. Лишь в последнее мгновение будто кто-то незримый набрасывает занавес на роковую и брутальную развязку, как кажется, затем, чтобы скрыть весь ее ужас и прозаические детали от нескромных взоров любопытной толпы. Вот слова и напев:

В час холодный рассвета, Из редющей тьмы В сад выходит Пернетта Против башен тюрьмы	Тут ничем не помочь. - Отгоните заботы, Близок свадебный час: Откупщик, два виконта Уже сватают вас.	У дороги Сен-Жак, Справив чин погребальный, Мы лежать будем так.
И за прялку садится, Чей кружащий размер Гонит прочь вереницу Полуночных химер.	- Что мне ваши виконты И к чему откупщик? Гляньте: в башенке кто-то Кажет мертвенный лик!	Пусть склонится на травах К нам святой пилигрим. «О, молю, боже правый, Буде милостив к ним,
-Что же с вами, Пернетта? Говорит ее мать, - Не наскучило ль, нет, вам Все-то прясть да вздыхать?	- Ах, дитя мое, Пьера Вам вовек не видать, Нам тому кавалеру Скоро петлю вязать.	Что друг друга любили, Как не ведаем мы; К тем, что люди убили, Не страшась тюрьмы!»
Говорят, сновиденья Нас страшат по утрам, И гадаю весь день я: Что ж мерещится вам?	- Нет! Тому в одиночку Не висеть, кто любим; Вы казните и дочку, Чтоб висеть нам двоим.	Так смиренный паломник Иль монах-минорит Над могилой холодной С богом пусть говорит...
- Сердце в камне томится *, Отвечает ей дочь, - Но мила мне темница,	Под кустами азалий	Сад цветами наряжен, Солнце всходит - блестит, Но Пернетта за пряжей Больше там не сидит. ** <...>

(* Здесь игра слов: по-французски *pierre*-камень).

(** Перевод автора).

В XIX веке «Пернетта» в современных вариантах была записана Ван-Геннепом в Дофине и де Лапрадом на юго-востоке.

Приведем еще несколько песен в различных жанрах, с чертами образного содержания и стиля, типичными для того века.

В то величавое и деспотически-воинственное время королевская власть - от Людовика XI и Генриха IV до Людовика XIV - щедро устала Францию тюрьмами, виселицами и орудиями пыток для непокорных. В памяти многих еще свежи были навевавшие ужас картины казней Равальяка и Сен-Мара, Де Шале и Монморанси. Экстравагантное и разяще правдивое искусство гениального рисовальщика и гравера Жака Калло, виртуозно и невообразимо парадоксально сливавшее реальность и необузданную демоническую фантастику, запечатлело в своих творениях эту кровавую и дремучую сторону тогдашней французской жизни. Она воссоздана была и в песенно-поэтическом фольклоре эпохи. В уже опубликованных и все еще неопубликованных частных собраниях встречаются иногда поразительные по силе и оригинальной яркости

выражения песни тюрьмы, эшафота и «галер его величества». Одна из надолго запоминающихся страниц этого жанра - так называемая «Песнь стражника» («У ворот Бастилии») - «Chant de la sentinelle». Напев ее давно утерян и забыт, но сохранившиеся слова глубоко впечатляют странным сочетанием захватывающе искренней, наболевшей скорби и какой-то холодной изысканности, напоминающей манеру Тристана л'Эрмита или Шарля Орлеанского. И в самом деле: фольклор ли это?

Ночью парижской, в тумане серо-осеннем
На страже стою у ворот я тюремных.
Темна, молчалива Бастилия. О, как безгласно
Горе людское! Слышу: во мраке
Кто-то под лютню печальную песнь напевает
Со странным рефреном:
Тристан д'Акунья.

Кто это? Узник в сыром каземате,
На каменный стол головой безнадежно упавши,
Горьким мечтам предается напрасно
Все о свободе, так страшно далекой, о счастье минувшем.
Иль о любви иллюзорной? И горьким упреком
Из-за решетки железной доносится звучное слово:
Тристан д'Акунья...

О, слово проклятое, мглой затененное имя,
Слились в тебе тайна и истина горькая жизни.
Ты отзвуки вновь пробуждаешь и смутные юности тени,
И холодом небытия напоен напев твой угрюмый.
Не помню, но кажется, будто из бездны былого
Подъемлется с песнею образ далекий и странный:
Тристан д'Акунья.

И вот, распростерт предо мною, безбрежный и сине-зеленый,
Океан мне является в серо-соленом тумане.
Там гребнями белыми пенятся волны и плещут,
И остров встает из пучины скалистой стеною,
И птицы бескрылые в камне там выют себе гнезда,
И мертво-мерно качание сонного моря,
И мертво скалы, не знаю откуда, в него упадают.
Тристан д'Акунья?..

Мерещится, ползают люди и плачут на мокрых утесах.
Согбенны их спины, искривлены слабые руки,
Потухли глаза их, изранена кожа бичами...
Галеры! И мнится, закована в ржавые цепи,
Любовь моя молча в крови и в грязи умирает.
Так почему же то место проклятое звучно-красиво зовется:
Тристан д'Акунья?

Наутро другой меня сменит у входа в Бастилию стражник,
А я, к очагу наклонившись родному над углем потухшим,
Сниму со стены свою верную спутницу лютню
И песню о людях сложу, их мечтах, и о муках тюремных,
Хвалу пропою королевским галерам на острове мертвом,
И звуком привычным и странным струна отзовется, певунья:
Тристан д'Акунья... *

(* Французский оригинал хранится в Париже в частном собрании. Русский перевод автора. Один из сюжетных мотивов этой удивительной песни связан с несомненной географической ошибкой. Остров Тристан д'Акунья не принадлежал Франции. Открытый в начале XVI века португальским путешественником и названный его именем, он стал впоследствии английским колониальным владением. Но поистине пути песенных творений фольклора неисповедимы).

В тот век французам пришлось много воевать, и далеко не все войны были продиктованы исторической необходимостью и насущными нуждами нации. Слагали песни о битве при Рокруа, об осаде Ла-Рошели. Вот драматичная баллада-диалог на наболевшую военную тему. Песня унаследована была от XV столетия, да и в наше время все еще бытует в Савойе и Нормандии. Пять строф неизменно повторяющегося двухдольного напева в переменном ладе, с энергичным пунктирным ритмом и резко акцентированными кадансами. В суровой и однообразной мелодии встает перед нами образ войны: солдаты на марше. Отрывистый и печальный напев созвучен горьким словам песни:

- Коль, Франции защитник, Поедешь на войну, Там друга отыщи ты, Я шлю поклон ему.	В доспехах светлых он. Белеет крест священный Между могучих плеч, А шпоры золочены И золоченый меч...	Лежит в земле холодной, Бретонцами сражен. Я на опушке леса Ему могилу рыл, Там, думаю, повеса Про девушек забыл. *
- Напрасна просьба эта: Ведь мне он незнаком...	-Ах, девушка, поклона, Боюсь, не примет он:	(* Перевод автора).
- Скажу тогда приметку:		

Трагизм подчеркнут здесь своеобразно: драматическое развитие диалога девушки и солдата идет к зловещей кульминации и мрачному юмору последнего куплета на неизменном повторении одного и того же, все более механично и холодно-однообразно звучащего напева. Контраст внезапного крушения надежд и какого-то безразлично-горестного оцепенения впечатляет и в наше время исторической и психологической правдой. Это сильный, жизненно-почвенный и высокопоэтический образ, обобщивший типическое для своей эпохи.

Песен о войне тогда слагалось много во Франции. К ним относят иногда широко популярную «Malbrouck s'en va-t'en guegге». Однако тут возникло недоразумение. «Песнь о Мальбруке» сложена на сюжет действительно совершившегося события; однако в реальной истории, хотя происходившее и касается Франции, подлинное место действия - не там, а на Британских островах. Мальбрук - это никак не французский полководец, как нередко полагают, а английский военачальник, генерал Джон Черчилль, герцог Мальборо, отличившийся в войнах против Людовика XIV и, возможно, погибший в сражении при Мальплаке в 1709 году. Мотивы, близкие «Мальбруку», встречаются еще в средневековых «полотняных песнях» XII века, а в XVI - в балладе о гибели известного католического деятеля, антигугенота герцога Гиза (ум. в 1563). «Мальбрук» впервые упоминается в 90-х годах XVIII века как крестьянская песня, записанная в Париже и вошедшая позже в репертуар народных певцов Пон-Нёфа. Мелодия ее впоследствии была использована в одном из водевилей Ш. С. Фавара, сюжет - в «Свадьбе Фигаро» Бомарше и в «Искуплениях» («Chatiments») Виктора Гюго.

Дошли до нас традиционные майские песни XVII столетия - лирические мелодии, певучие и грациозные, в трехдольном размере и незатейливом, иногда, впрочем, остром танцевальном ритме. Нередко эти признаки сочетались с меланхолическим нюансом (минорный лад, узкий диапазон, монотонная интонация), как справедливо указал Жюльен Тьерсо:

Вчера с утра поднялся я, Чтоб встретить светлый май. Цвели луга, весь мир сиял...	О, как я счастлив был, что вновь Встречаю светлый май, А вместе с ним - любовь! * <...>
---	---

(* Автор приводит здесь первую из трех строф этой песни в своем переводе).

Любимы были в XVII веке и шуточные песни, резвые и пикантные, проникнутые юмором, неистощимой любовью к жизни и той насмешливой фривольностью, какая была и осталась одной из характерных черт также и французской литературы - от Рабле и до Анатоля Франса. Шуточная песня, которую мы здесь приводим, была, вероятно, очень популярна в то время. Литературный памятник позволяет установить хронологические рамки. В басне «Мельник его сын и осел» («Meunier, son fils et l'âne») великий французский баснописец Лафонтен говорит о ней как уже об общеизвестной. Ее рисунок острый, а минорный лад, привнося в мелодию чувствительный элемент, колко подчеркивает комизм образа. В песне четыре строфы, и в первой поется:

Кола приходит к Жанне: Эй, Жанна, спишь ли ты? Он видеть хочет Жанну: Эй, Жанна, ждешь ли ты?	Не бодрствую, не сплю я, Все грежу о тебе. Нахалов не люблю я. Проваливай себе! * <...> (* Перевод автора).
--	---

Таковы некоторые жанры, сюжетные мотивы и мелодии народно-песенного искусства, частично сохранившегося во Франции от тех времен.

Песни Фронды. Загадочным может показаться, что во французском фольклоре XVII столетия, даже в тех немногих напевах, возникновение которых в ту эпоху более или менее точно установлено, отсутствуют песни на тему самого яркого, шумного и драматичного общественно-политического события во Франции того века - песни Фронды или о Фронде (вторая половина 40-х - начало 50-х годов). Неужели баррикады и уличные бои в Париже, трагикомическая эпопея бегства и возвращения королевского семейства, многочисленные жертвы с обеих сторон и последующее перемирие, жар парламентских дебатов, бурные сборища фрондёров в салонах аббата Скаррона, архиепископа Гонди и герцога Бофора - неужели все эти перипетии обошлись вовсе без музыки и песен? Можно с большой степенью вероятности утверждать или вернее, предполагать, что песни и в самом деле были. Но еще более несомненно, что они странным образом «померкли и погасли» в памяти народной.

Размышляя над этим фактом, мы можем гипотетически указать на следующие наиболее возможные причины. Во-первых, впечатления Фронды побледнели и стерлись, будучи отодвинуты далеко назад великими революционными событиями в Англии (40-е - 80-е годы) и тем более в самой Франции - в 80-е - 90-е годы следующего столетия. Во-вторых, несмотря на гром схватки и обилие остродраматических, эффектных эпизодов, Фронда в сущности не затронула коренных интересов французского народа: она даже не стремилась к тем весьма умеренным реформам государственного управления, которые были сформулированы в «De l'esprit des lois» («О духе законов») Шарля Монтескье. В лучшем случае речь шла о снижении налогов, о дворцовом перевороте для смены кабинета - устранении Мазарини - и об освобождении из тюрем ряда популярных в Париже политических деятелей типа герцога Бофора, советника Брюсселя и некоторых других. Знаменательно, что обе сражавшиеся стороны бились, а впоследствии и примирались с клятвой верности королю и королеве (Анне Австрийской) на устах. Итак, реальные творцы фольклора были далеко в стороне, не считая тех, кто сложил головы за чужие интересы. Фронда вовлекла в свое течение некоторые слои тружеников и плебейской бедноты, но оставалась в стороне от главных и решающих вопросов нации, страны. Мы не говорим уже о том, что кульминационные эпизоды событий разыгрывались в столице и немногих крупных провинциальных городах. Между тем подавляющее большинство нации составляли крестьяне. Именно они противостояли феодалам, их государству и правительству. Значительная часть сельского населения, хотя и жестоко страдавшая от притеснений помещиков, служила солдатами в королевских войсках и участвовала в подавлении повстанческих вспышек. Народ редко когда слагает песни о событиях, не затрагивающих глубоко и остро его жизни и его судеб.

Единственное, что осталось от «музыки Фронды» на первом ее, наиболее демократическом этапе, - это краткие кличи-славословия, своего рода звуковые эмблемы движения. Достоин внимания, что прославлялись в этих мелодически убогих «аккламациях Фронды» исключительно высокопоставленные вожаки движения. Вот слова одного из таких «saluts publics» * (* *Публичное приветствие (лат.)*):

Да здравствует монсиньор кардинал де Рец,
Архипастырь - фрондёр, стрелок и борец,
Защитник гонимых, надежда наших сердец!

Его не пронзает шпага, его не подкупит лстец.
Он - всем французам отец.
Да живет долгие годы наш монсиньор де Рец!

Слова распеты на обычную банальную фанфару - примитивную фигурацию мажорного трезвучия. И это все.

«Фронда» (fronde) по-французски означает «праща». Однако эта боевая плебейская эмблема призвана была занавесить совсем иное, подлинное социальное лицо движения, более близкого гугенотскому протестантству (без его религиозной окраски), чем Жакерии XV века. Политическая армия повстанцев в 40-х годах состояла из некоторого количества зажиточных и бедных горожан, купечества, мелкого чиновничества магистратов и низов духовенства, которые, однако, почти полностью стусевывались перед гораздо лучше вооруженным и организованным мелким дворянством: это последнее представляло кадровых фрондёров, образовавших наиболее компактное большинство движения.

Политические песни и гимны создавались, как правило, в тех слоях населения, где всего выше культура, образованность и, главное, где яснее осознаны цели борьбы. «Марсельеза» была создана армейским офицером Руже де Лилем. Патриотические песни нидерландских гёзов слагались юношами из знатнейших семейств страны (они лишь переодевались нищими, «гёзы» и означает «оборванцы», «бродяги»). Лучшие гимны революционных чехов возникли среди мятежного рыцарства (Ян Жижка, Ян Криштоф Гарант), иные написаны были образованнейшими энциклопедистами-просветителями эпохи - Яном Амосом Коменским, а до него - ректором Пражского университета Яном Гусом.

Обладала ли французская Фронда XVII века подобным слоем высококультурных «слагателей песен»

хотя бы в потенции? Да, обладала. Нам это может показаться парадоксом, но то была высшая знать страны, цвет аристократии - де Конти, Бассомпьер, Лонгвили, герцог Бофор со своим окружением, авантюрным и воинственным, даже сын Генриха IV и брат Людовика XIII Гастон Орлеанский - все они отступились от королевы и ее фаворита. Недаром это крыло Фронды прозвали «партией принцев». Они примкнули к Фронде не для того, чтобы, как говорил впоследствии Сен-Жюст, «забросить якорь в будущее» и биться за интересы народа, но в основном в целях узко утилитарных, сословных, династических: одни мечтали о расширении своих владений; другие - об устранении Мазарини и о возврате ко временам Ришелье; третьи видели в поражении Анны Австрийской средство ослабить испанские связи трона и двора, связи, противоречившие их великодержавным планам, и особенно плану укрепления господства Франции на южных морях. Прелаты церкви, вроде кардинала де Реца, хотели укрепить позиции своего клира, потеснив и ослабив королевскую власть. Были и честолюбцы, и попросту политические авантюристы, рвавшиеся к наживе или к политическому могуществу. Фронда была для них крупной политической интригой; горожане же мыслились и действовали как политическое оружие, огнеопасная игрушка в их руках. Потому важнейшей целью обеих враждующих сторон стало обуздание масс, дабы вызванное ими движение не переплеснулось через верноподданнически-конституционные границы. Все сохраняли верность Бурбонам, даже те, кто, испытав воздействие человеколюбивой поэзии «Плеяды», отважной романтики Сирано де Бержерака и религиозной этики Паскаля, искренне сочувствовали «униженным и оскорбленным» королевской монархии. Но вещи имеют свою логику. Сыграл роль и английский пример. Стоило горожанам-антимазаринистам схватиться за оружие - и человеколюбивые филантропы пугливо шарахались в сторону. Так по спинам булочников и мясников, стекольщиков и башмачников, лакеев и беглых монахов, беловшеев и трактирщиц доверенные люди принцев и епископов пробирались в парламент и магистраты, даже на командные посты буржуазно-разночинного фрондёрского ополчения.

Мы далеки от мысли, будто у «партии принцев» не было политических песен *en tout lettres*. Она все же имела их и - более того - была единственной партией, располагавшей этим несравненным оружием. Такова была традиция, таково было воспитание.

Сам Арман Дюплесси, герцог Ришелье, вопреки высокому духовному сану, с увлечением писал пьесы для театра. Итак, высшая знать не на шутку забавлялась искусством и фрондировала с песнями на устах. Но партия, пришедшая к руководству движением с главной целью извлечь из него выгоду, а потом предать его, - такая партия неспособна вдохновить людей на создание политических песен, глубоких и сильных, песен, которые могли бы запасть в сознание масс и быть пронесены ими через столетия. К тому же художественное сознание этой элиты французских феодалов было воспитано прежде всего на поэзии де Бансерада и Вюатюра, на живописи Буше и Ланкре, на музыке пасторалей маршала Сент-Эвремона и *Ballet comique de la Reine* (Комический балет королевы) времен Генриха III. Потому песни Фронды неизменно оставались не боевыми, но лишь поверхностно полемичными по содержанию («антимазаринады») и в громадном большинстве случаев не имели своих оригинальных мелодий: их заменяли все больше входившие в моду *timbres* - подтекстовки широко популярных напевов прошлого: «*Vive Henry quatre*», «*Malbrouck s'en va-t'en guerre*», «*En revenant de Lorraine*» («*Vigne, vigne, vignolet*») и других. Вот один из типичных текстов - маленькая баллада-*timbre* на мелодию «*Vignolet*», сохранившая метр и даже некоторые сюжетные мотивы знаменитой песни * (* *Слова и напев «Vignolet» см.: Розеншильд К. История зарубежной музыки, вып. 1. М., 1977, с. 121*):

Из Парижа выезжаю в Сен-Жермен. *
Люди пляшут, люди жаждут перемен.
Бил ли час для радости такой?
Кто-то машет окровавленной рукой:

Пляшем мы *ballet comique de la Reine*,
Обезглавлен итальянец Мазарен!
Ах, хитер каналья кардинал:
Берегитесь, чтоб он вас не обыграл! **

(* *Мазарини, бежавший в разгар Фронды из Парижа с королевской семьей, укрывался в Сен-Жерменском дворце*).

(** *Эквиритмический перевод автора*).

Конечно, это не более как пародия, стилизованная в псевдонародной манере, подчеркнуто грубоватая, даже с устрашающими мотивами (не шутите: призрак эшафота!), но доминирует в ней все тот же *modus dicendi*, способ изыяснения, остроумно-колкий и, в сущности, изысканный, какой так характерен для политических эпиграмм «с оглядкой на фольклор», - *modus*, типичный для фрондирующей знати того времени, когда она заигрывала с народом, скрывая стилет или шпагу в складках скромного и демократичного плаща, брошенного поверх железной рыцарской кольчуги.

Однако события обернулись именно так, как распевалось в балладе-*timbre* «*En revenant de Paris*». За спиной стихийно разбушевавшихся горожан «партия принцев» в глубокой тайне заключила соглашение с Мазарини и королевой против народа, выговорив себе многочисленные выгоды и уступки (земли, титулы и должности в административно-чиновной иерархии). И когда это «сердечное соглашение» состоялось, на массы

горожан обрушились встречные удары с двух сторон. Парижу уготована была участь Ля-Рошели: войска Анны взяли его измором. Фронда была подавлена и раздавлена. Несмотря на невероятную пиротехнику, на судьбы феодализма и бурбонской монархии она не оказала влияния, если не считать некоторого усиления центробежных тенденций среди дворянства, импульса к ускоренной организации и консолидации крупной и средней буржуазии и достижения того равновесия, на основе которого французский абсолютизм с последней трети XVII века достиг кульминации, затмившей воспоминания о правлении Людовика XI, Генриха IV и кардинала Ришелье.

Таковы причины и обстоятельства классовой борьбы, благодаря которым объективные последствия Фронды выразились в результатах, совершенно безразличных для народа. Он не оставил о ней своих, народных песен в наследство XVIII, XIX, XX векам. Одни не сохранились, другие были стерты и деформированы, третьи - заглушены более звонкими и сильными голосами, четвертые не родились вовсе. Таков был приговор истории, а он всегда справедлив, поскольку обусловлен объективными законами, направляющими течение исторического процесса. Потому «En revenant de Paris» давно не поют больше, а «En revenant de Lorraine» вся Франция поет вплоть до сегодняшнего дня. Мазарини и в самом деле перехитрил, обыграл парижан и умер через целых десять лет после того, как Фронда была разгромлена. О нем скоро позабыли, а виноградничек Марго, война и капитаны остались у Франции по сию пору и все еще не дают забыть о своем существовании. Всякому свое. Народ не хранит в своей музыкальной памяти излишнего и ненужного ему материала. Он выше этого и постольку величаво проходит стороной. Отсюда - поучительный вывод для исследователя. Ему жизненно необходимо знать не только, как и почему возникают и поются песни, но и то, как, когда и почему именно «народ безмолвствует», и тогда их нет. Так обстояло дело с песнями Фронды.

Airs de cour. Своеобразие ситуации, сложившейся в музыкальной жизни страны, заключалось в том, что между народно-песенным творчеством и высокими профессиональными жанрами - оперой, культовым пением, инструментальной культурой (орган, клавесин, гамба, лютня, скрипка) - пролежала, по крайней мере с начала XVII века, обширная жанровая область, соединявшая эти сферы между собою и способствовавшая их плодотворному интонационному взаимодействию. Это жанр *airs de cour* - «куртуазных арий» - жанр, в течение первой половины столетия распространившийся с огромной быстротой и, вопреки своему «сословному» наименованию, завоевавший горячие симпатии во всех классах тогдашнего французского общества. Их пели везде и по всякому поводу. Вокруг *airs de cour* возникали литературные дебаты, журнальная полемика. В одной из дискуссий (она посвящена была арии «Ты хочешь смерти мне, жестокая любовь!») принимали участие величайшие умы эпохи - Декарт, Гюйгенс, Мерсенн. Это случилось в 1638 году. Только за двадцать пять лет - с 1575 по 1600 - было написано не менее пятисот сочинений этого жанра. Недаром кто-то шутил в сохранившемся анонимном каламбуре:

Вступая в песенный розарий,
Пью аромат куртуазных арий
И сочиняю каламбур
О знаменитых *airs de cour*.

Любители сих сладких арий –
Принцесса, шут, купец, викарий...
Поют все птицы *airs de cour*
За исключением, впрочем, кур. *
(* Перевод автора).

Что же представляла собою *airs de cour*? То была обычно бытовая песня с кантабильной, четко метризованной, ритмически оживленной мелодией и куплетным строением. Склад песни - гомофонный, с *basso continuo* в лютневом или клавирном изложении и с отчетливым силлабическим выпеванием текста. Иногда арии исполнялись и без аккомпанемента. Песни сочинялись сольные, песни-диалоги, наконец, песни хоровые (на две, три и четыре партии). Бывали и сольные песни с хором. При повторении куплетов (строф) мелодии обычно варьировались, украшались мелизматическим рисунком (*doubles*).

Вскоре возникли жанровые разновидности *airs*: застольные (*airs a boire*), элегические (*airs serieux*), любовные (*airs amoureux*), духовные (псалмы и кантаты). Всякая жанровая разновидность обладала своими стилистическими особенностями. Так, застольные, часто связанные с праздничным весельем, отличались оживленной, подчас виртуозной фигуративностью певческого голоса. <...>

Увы, друзья, вокруг нас в греховном мире этом
Мятеж свершился первоэлементов.
Бушует ураган, страшны его порывы,
Морские волны на берег, подняв седые гривы,
Как звери дикие, рыча, устремлены.
Ничтожен человек!.. Но выпить мы должны,

Укрывшись в погребках под сень окороков, солений, -
Таков единственно реальный путь к спасенью.
Не будем рыть могил, чтоб не измать сорочки,
Но шпагами пронзим отважно... наши бочки! *
(* Перевод автора).

Большой популярностью пользовались так называемые «брюнетты» - пасторальные арии в ритме гавота,

получившие свое наименование по поводу некоей девушки, вскружившей голову пастушку, - темноволосой и кокетливой: <...>

Тирсис, пастух молодой,
Над сонною водой

Мечтает и поет,
В Луару слезы льет.

Гудит упрямый бас:
Ах, эта - не для вас.

Ее зовут Аннет,
А нет - то значит: нет...

Ни шелковый камзол
Не защитит от зол,

Напудренный парик
Не скроет от интриг.

И в чаше fleurs de lys *
Все плачет наш Тирсис,

Мечтами заплетен
В темноволосый сон,

А в блеске карих глаз
Звенит девичий глас:

Сулит мой нежный взор
Вам смертный приговор... **

(* Цветы лилий (франц.))

(** Эквиритмический перевод автора).

Слова песни-пасторали наивны и лукавы, местами простоваты до банальности, однако с несколько жеманным нюансом. Музыка же производит двойственное впечатление; она, очевидно, так именно и задумана. С одной стороны, минорный лад, преобладающее в мелодии плавно нисходящее движение, задумчиво-меланхолические кадансы с несколько аффектированно звучащими предъемами - все говорит о пасторальной элегичности образа (ведь гавот - по происхождению своему сельский танец, его много плясали крестьяне в провинции Дофине). С другой стороны, степенная мерность и грация гавотного ритмометра, изящество, с каким очерчено всякое построение - мотивы, фразы - и мелодический рисунок в целом, «учитывая» многозначительность цезур ассоциируются с куртуазным жанром. Ария опубликована Байяром в 1661 году и пользовалась как в «верхах», так и в «низах» огромным успехом. «Брюнетта» из темы или сюжетного мотива переросла в категорию жанра.

Арии выходили сборниками у издателей, которые уже упоминались выше. Вместе с оригинальными произведениями в этих сборниках печатались и так называемые «пародии» * (* В XVII веке это понятие не имело тогда критического и сатирического смысла, какой оно приобрело позже) - подтекстовки куртуазными стихами оперных, балетных мелодий, а также мелодий, заимствованных из чисто инструментальных сочинений. Так образы музыкального театра проникали в airs de cour. В то же время, наоборот, особенно со времени Люлли, лучшие airs de cour своим складом и стилем оказали воздействие на оперу, способствуя демократизации ее музыкального языка.

Куртуазные арии не возникли на неводеланной почве: им предшествовали в музыкальной жизни XVI столетия бойкие уличные напевы - «водевили» * (* Voix de ville (франц.) - городские голоса), некоторые нозли, в частности на стихи Мэтра Миту, балетные recits * (* Выходы артистов с рассказом (recit) - пояснением предстоящего хореографического номера, положенным на музыку), бытовые chansons a luth * (* Песни с лютней или под лютню), духовные псалмы, а отчасти и французские подтекстовки популярных итальянских вилланелл и канцонетт, мода на которые во Франции возникла еще при мизантропичном щеголе и меломане Людовике XIII и его могущественном премьер-министре герцоге Ришелье - больших любителей, как ни странно, этих демократических жанров. Людовик XIII сам сочинил несколько airs de cour. Новый прилив симпатий к этому жанру дал знать о себе как реакция на италоманию в годы регентства Анны Австрийской. Почему все эти разноликие и многоцветные ручейки влились в одно общее русло - airs de cour? Главной причиной были распространение и утвердившийся повсюду властный авторитет классицизма с его нормативами, опиравшимися на влияние господствующего класса, его государства, а главное - «тон эпохи», художественный вкус» выразивший дух новой тогда, национально консолидированной и централизованной Франции. Или, как говорит Жан Франсуа Пайяр: «Принципы классицизма: стройный порядок, ясность, величие - не были лишь символами режима: они воплощали мышление нации». Отсюда - стремление и бытовая песенность «привести к одному знаменателю».

Нам остается назвать композиторов airs de cour. В ранний период истории жанра это были Пьер Гедрон (1565-1621), Жан Батист Безар, Габриель Батайль. Второй, кульминационный период связан с именами автора многих airs a boire Антуана Боэссе (1586-1643), знаменитого Мишеля Ламбера (тестя Люлли), Франсуа Буvara (1670-1757), Этьена Мулинье и лучших в свое время певцов - исполнителей airs de cour - Пьера де Ньера, кастрата Берто и певицы Анны Делябарр (airs de cour предназначались главным образом для мужских голосов). В поздний период (с конца века) на первый план выходят «пародии», timbres. Три величайших французских

композитора - Люлли, Франсуа Куперен-младший и Рамо писали *airs de cour* и даже считали для себя честью представлять свои инструментальные пьесы для подобной адаптации, особенно с тех пор, как словесные тексты стали заказывать лучшим поэтам. Подтекстованы были и некоторые рондо Куперена, в том числе его широко известная клавесинная пьеса «Зефир нежнейший в сих местах царит» - пьеса, отличающаяся исключительно тонкой и нарядной орнаментикой мелодических голосов.

С началом XVIII века жанр *air de cour* вступает в полосу поразительно быстрого увядания и вполне синхронно с ранним классицизмом сходит на нет. Его вытесняют романсы * (** Не смешивать с испанскими народными романсами, которые и в XVII столетии представляли одно из совершеннейших выражений национального гения*), тематически разнообразные, интонационно схематически-однотипные и обильно насыщенные той чувствительностью, которая вскоре нашла законченное выражение в «Утешениях» Жан-Жака Руссо.

Идейно-философские связи французской музыки. Но обратимся к идеям. Постепенное, часто подспудное еще, но неуклонное развитие внутренних противоречий феодального общества вело к тому, что в рядах третьего сословия созревали новые, все более активные демократические силы. Их идеологи уже замечали, а порою и обличали язвы старого общества и выражали свободолобивый дух и мечты народа. «Возвышенность разума человеческого, - писал тот же Блез Паскаль, - не доступна ни королям, ни богатым. Ибо их величие - это величие лишь плоти, но не духа».

Ни одно великое искусство не создавалось *ad hoc*, по «заданным» ему наперед нравственно-философским теориям и эстетическим системам. Но ни одно великое искусство не могло жить и действовать без больших идей. Действительно, жизнеспособные эстетические концепции рождались как теоретические обобщения живой и многогранной художественной практики. Питаясь от живительного источника творчества, этические и эстетические взгляды приобретали неопределимую и могущественную способность оказывать на искусство своей и последующих эпох действительное обратное влияние.

Французская общественная мысль того века была богата и многообразна. Она ярко отразила борьбу классов и сама выступила в этой борьбе острым идеологическим оружием.

Гениальный философ, математик и естествоиспытатель Рене Декарт, исповедовавший дуалистическое мировоззрение, был тем не менее отважным мыслителем-борцом против богословской схоластики. Он утверждал главенство и познавательную мощь человеческого разума, критерии ясности и отчетливости познания. Взгляды Декарта, особенно его учение о том, что в умственной жизни человека все должно быть «ясно и отчетливо», озаряться «естественным светом разума», широко сказались в эстетике и оказали воздействие на художников XVII-XVIII веков. Отныне, в противовес неистовым фантазмам барокко, и в искусстве неизбежно утверждался примат интеллектуального начала. «Путь к сердцу необходимо пролегает через владения разума» (Ж. Ф. Пайяр). Он властно подчинял себе эмоциональную сферу, чьи изменчивые стихии лишь возмущали картину мира и затемняли ее.

Мысли Декарта о музыке, выраженные в его переписке с Гюйгенсом, Мерсенном и ранее систематически изложенные в знаменитом трактате «*Compendium musicae*» (1650), были проникательны и плодотворны. В них, как в капле воды, отразились дуализм великого мыслителя, его воинственный пыл бескомпромиссного рационалиста, настойчивые, хоть и не безошибочные искания истины. Человек - лишь малый сколок со вселенной, и, как вселенная, он представляет собою стройное единство субстанции мыслящей и субстанции протяженной. Между тем музыка - искусство, творения которого хотя и призваны доставлять людям радость и пробуждать в них добрые чувства, всецело подчиняются строгой математической закономерности и точно протяжены во времени. Наряду с этим музыка является единственным видом творчества, образы которого лишены материального субстрата, протяженного в пространстве. Субстанция его - мыслительна, духовна по своему существу. Эта антиномия требует применения к музыке, к ее структуре и формам такого метода, который, с одной стороны, исходил бы из познания и измерения свойственных ей математических отношений, с другой же - учитывал бы духовную субстанциальность ее красоты. Вот почему царство музыки располагается на грани двух субстанций и являет собою феномен науки и свободной деятельности духовного мира человека. Отсюда - право музыки «отклоняться» от чисто математических отношений, пропорций и градаций, подобно тому как летящие атомы Эпикура вечно отклоняются от своей прямой.

Основатель классической школы гармонии великий французский композитор Жан Филипп Рамо прямо называл себя последователем Декарта и в своих теоретических трудах, особенно в «Доказательстве принципа гармонии» (1750), последовательно применил метод картезианской * (** Cartesius - латинизированное имя Декарта*) философии к исследованию закономерностей музыки. В области теории французские музыканты еще в первой половине XVII века предприняли очень смелые и важные шаги. В 1636-1637 годах выдающийся исследователь монах-минорит Марен Мерсенн выступил с трактатом «Универсальная гармония», в котором этот латинский ум, современник Лейбница и Иоганна Кеплера, впервые после Боэция и Эйригены, пытался очертить место музыки во вселенной и в жизни человеческой. Мерсенна считают одним из первооснователей

теории аффектов. В самом деле, музыка выражает душевные состояния человека. При этом Мерсенн предлагает весьма наивную и парадоксальную классификацию интервалов, несущую отпечаток его увлечения белой магией, воззрениями Парацельса и Нострадамуса: консонирующие интервалы - белого цвета, тогда как диссонансы - черные. Всякий интервал обладает также и своим вкусовым качеством: октава имеет вкус меда, квинта на вкус подобна салу, между тем как в кварте заключено нечто соленое... Но глубинные элементы музыки совершенно объективны, они лежат в сфере закономерностей универсума и воплощают божественную и предустановленную гармонию. Постольку музыка всегда была и вечно будет. Композитор, сочиняя, ничего не творит а пово: он лишь созерцает, узнает и побуждает явиться нам по его сторону нашего сознания музыку как вечно сущее, но сокрытое в глубинных тайниках мира. Религиозно-неоплатонические концепции «музургии» Марена Мерсенна * (* Эта теория в начале XX века была в новой форме несколько неожиданно воссоздана в литературно-эпистолярном наследии выдающегося русского пианиста, композитора и музыкального эстетика Н. К. Метнера) значительно ограничили и местами затемнили его музыкально-эстетическую теорию, отдалив ее от реальной жизни. Однако широта его воззрений и свойственный им гуманизм явились чем-то совершенно необычным. Еще более важны были приобретения Мерсенна в частных областях. Так, разрабатывая проблемы музыкальной акустики, он, отчасти следуя Декарту, проложил дальнейший путь открытию равномерно темперированного строя.

Анри де Руа и аббат Пьер Гассенди заложили основы французского материализма, Пьер Бейль и Жан Мелье стали провозвестниками атеистического мирозерцания и разоблачителями религиозных догм католической церкви. Учеником Гассенди был создатель французской реалистической комедии гениальный Мольер (Жан Батист Поклен), широко связанный с музыкально-театральным миром и оказавший на него сильнейшее влияние. В XVIII веке эти связи стали еще теснее. Великий вольнодумец Вольтер явился философом, публицистом, драматургом и оперным либреттистом. Руссо - историк, политический мыслитель, написавший целое научное обоснование революции 1789 года - трактат «Общественный договор», и он же вместе с тем - основоположник французской комической оперы. Эта широта и плодотворность литературно-философских связей - одна из характерных особенностей французской музыки XVII-XVIII веков.

Французский классицизм. Но музыка звучала и развивалась, выдвигая новые жанры, образные сферы, творческие манеры - лишь в живом общении с другими областями и видами искусства. В то время французский драматический театр, поэзия, живопись, архитектура переживали период блистательного подъема, который по своему значению и художественным достоинствам может быть сравним не только со средневековой готикой, но даже с Ренессансом, преемником которого он в некотором смысле и являлся. Величайший поэт французского Возрождения Пьер Ронсар писал: «Никакая поэзия не может почитаться совершенной, если не походит она на природу, столь любимую древними мыслителями и художниками за ее непрестанную изменчивость, за то неисчерпаемое богатство вариаций, через которые происходит ее вечное восхождение от низшего к высшему». Однако отношение французского XVII века к завету Ронсара оказалось двойственным.

Классицизм - искусство могучее и глубокое, любимое французским народом и выразившее его гений. Оно выдвинуло огромных художников, прославивших Францию на весь мир, и, как всякое великое искусство, осталось жить в веках. Поднявшееся в величавую и трагическую эпоху, когда многие даже выдающиеся умы, не в силах обнять и понять многосложность жизни, жили и мыслили, «окрыляясь пустотой», когда страдавшие люди страстно жаждали высоконравственного идеала, - классицизм создал эстетические ценности непреходящего значения: художественно-прекрасное призвано было к воспитанию нравов. И закономерно, что в центре этого искусства оказался театр - этот общественно признанный наставник и учитель, арбитр в постановке и решении нравственных вопросов. Трагедия Корнеля и Расина комедия Мольера, актерское искусство замечательных мастеров сцены - Мондори и Шанмеле, Бошато и Флоридора - явление французской культуры эпохального значения. Пьер Корнель в «Сиде», «Горации», «Родогуне» и других драмах создал трагедию больших чувств, благородных и сильных характеров, обобщивших героические черты французского народа времен походов Тюренна и Конде. Герои и героини Корнеля - Родриго, Химена, Родогуна и другие - мужественны и смелы, верны нравственному долгу и отечеству. В трагедиях «Никомед» и «Пертарит» звучат свободолюбивые мотивы. Персонажи обрисованы крупным и строгим штрихом. Александрийский стих гармонирует с актерской манерой патетической, несколько аффектированной декламации.

Трагедия воспевала красоту добродетели, победу нравственного и гражданского долга над слабостями и слепыми страстями. Она прославляла величие французской нации. Она поднимала голос в защиту человеческого достоинства, а порою возвышалась и до осуждения жестокостей, деспотического произвола. Противотиранические мотивы звучат в «Гофолии» Жана Расина. Это был также огромный художник. Его трагедии - в большинстве на античные и средневеково-рыцарские сюжеты - «Британник», «Ифигения», «Армида» * (* Характерно, что в начале 40-х годов XX века парижские спектакли «Британника» и «Рено и

Армиды» в вольной интерпретации Жана Кокто прозвучали как обличения нацистского «нового порядка в Европе», были восторженно приняты движением Сопротивления и сняты со сцены немецко-фашистскими оккупационными властями) - психологически углубили классицистскую драму. Образ расиновой Федры - один из самых неотразимо-могучих и трагичных в истории мирового театра. Он стал своего рода классической школой актерской игры. Великий комедиограф Мольер, представитель демократического крыла классицизма, со свойственным ему реализмом и разящим остроумием обличал пороки французского общества, создав галерею типов - скупцов, человеконенавистников, ханжей, лицемеров, мещан во дворянстве, типов, и по сей день едко и метко осмеивающих пороки и нравственные уродства. Зрелище огромного горения страстей, классицистский театр был в то время искусством высокого интеллектуализма, стремившимся проникнуть в сущность людских эмоций и конфликтов, выяснить их отношения к «прекрасной природе человеческой» (*«la belle nature humaine»*). Потому и говорит Пушкин о «логике страстей и истине чувствований», высоко оценивая французскую драму XVII столетия. «Расин и велик, несмотря на узкую форму своей трагедии», - замечает он.

В поэзии, живописи, зодчестве достижения классицизма также были велики. Дидактическая поэма Никола Буало «Поэтическое искусство» (*«L'art poetique»*), во многом перекликающаяся с эстетикой Ронсара, призывавшая «лелеять мысль в стихах», провозглашавшая единство правды и красоты (*le beau est le vrai*) и направленная против легковесного и вычурного «прециозного» искусства, этого пересаженного во французскую почву маньеризма (*sans couleurs, sans force et sans vie*) * (* *«Без красок, без силы, без жизни» (известное выражение Дидро)*), представляла одно из наиболее выдающихся произведений этого жанра.

Но Буало не был единственным. Классицизм выдвинул и других теоретиков - Шаплена, Фйлибена, аббата Дюбо. Но именно Буало всех убедительнее, талантливее, горячее ратовал за служение искусства высоким этическим идеалам, за чистоту и единство французского литературного языка, за красоту, строгую соразмерность художественной формы. Однако самая правдивость в искусстве понималась им до некоторой степени узко и односторонне - как идеализированное, облагороженное воспроизведение природы и людей. Теория трех единств (места, времени, действия), снимавшая барочные излишества масштабов и пестроты, способствовавшая цельности, сжатости и внутренней логике драмы, освящала условность и статичность театральной драматургии. Народность искусства отвергнута была как нечто низменное и вульгарное; обличительная комедия гениального Мольера, вопреки уважению, которым он пользовался, подвергалась эстетическому осуждению.

В изобразительно-пространственных искусствах достижения классицизма также были велики и увенчались созданием эстетических ценностей непреходящего значения. Франция заслуженно гордится такими прекрасными сооружениями, как возвышенно-поэтический и величавый ансамбль Версаля с парком или Луврский дворец, созданные трудом и талантом таких мастеров, как Клод Перро, Жирандон, Ленотр, Лево. Аллегорические полотна Никола Пуссена на античные, библейские сюжеты и пейзажи Клода Лоррена, несмотря на печать некоторой абстрактности, отмеченной еще Гёте, отличались господством самой высокой поэзии, мощного интеллектуального начала. В области рисунка, ясного и законченного, исполненного изящества, и стройной, уравновешенной композиции их приобретения были особенно велики. Приведем доказательство от противного.

На полотне Пуссена «Исцеление слепых» фигуры слепцов расположены вокруг Христа очевидно асимметрично. Но самая асимметрия виртуозно выравнена позитурой, экспрессией человеческих образов и композицией, гармонично сочетающей детали живописного фона картины. Помимо этого, можно предположить, что художник преднамеренно воспользовался композиционными диссонансами, чтобы растворить их в высокой гармонии человеколюбивого содержания: преодоление телесной немощи необоримой силой любви, разума и добродетели. Такова проблематика французского классицизма. Храня национальный облик стиля, он возвысился до искусства общечеловеческого.

И все же Пушкин был глубоко прав. При всех художественных достоинствах классицистское искусство не избежало известной узости и противоречий, связанных с его общественной природой и временем. Сложившийся в период, когда абсолютная монархия в зените своего могущества еще могла и жаждала всецело подчинить художественную жизнь страны своим вкусам и авторитету, классицизм неизбежно отразил - по крайней мере, в большей или меньшей мере - влияние тогдашней общественной структуры и выказывал временами аристократические черты. Прославление отечества, нации зачастую перерастало в апологию дворянства и королевского величия. Рационализм, свойственный этому искусству, лишал его образы той реалистической конкретности в воплощении исторических событий, жизненных ситуаций и особенно характеров, какая составляла огромную покоряющую силу шекспировского театра. Народность мольеровской комедии классицистской же эстетикой квалифицировалась как шутовство, «стремление к народу подольститься» (Буало). Классицизм претендовал на вечность и абсолютность созданных им эстетических ценностей и норм художественно-прекрасного. Греко-римская трагедия, блистательно переосмысленная на французский манер, провозглашалась последней и высочайшей вершиной эстетически совершенного. Повсюду

давало знать о себе величаво-статическое начало. В этом смысле заповедь Ронсара предана была забвению.

Французская опера, ее истоки. Детищем классицизма явилась в некотором смысле и французская опера XVII века. Ее рождение было важным событием в истории национальной культуры страны, которая до второй половины XVII века почти не знала другого оперного искусства, кроме привозного итальянского. Однако почва французской художественной культуры не явилась для нее вовсе чуждой и бесплодной. Опера базировалась на национальных жанрово-исторических предпосылках и вполне органично усвоила их приобретения. Одним из ее предшественников явился французский балет XVI столетия: кроме танцев и пантомимы он включал также увертюры, «выходы» (*entrees*) под музыку, определявшие собою композиционную структуру балета, и предшествовавшие им «*recits*» (рассказы-пояснения к предстоящим хореографическим номерам). *Recits* также положены были на музыку в характере *airs de cour*, и сочиняли ее композиторы куртуазных арий - те же Пьер Гедрон, Батайль, Боэссе, Ламбер, Модюи, Шевалье и другие, принимавшие участие в качестве исполнителей-певцов, иногда танцоров в спектаклях: «говорящего» и «поющего» балета.

Французский балет существовал тогда двух родов: драматический и комический. Последний был особенно популярен. В 1581 году при дворе Генриха III, по случаю бракосочетания его сестры и герцога Жуайюза, состоялась постановка «Цирцеи, или Комического балета королевы». Режиссером спектакля был итальянец из Пьемонта Бальтазар Бельджоккозо (Божуайё). Либретто принадлежало знаменитому тогда поэту, впоследствии гугеноту, Агриппе д'Обинье. Авторы музыки - Пьер Гедрон, друг и сподвижник Ронсара, участник «Плеяды» Жак Модюи, Антуан Боэссе и другие - исполняли *recits*, даже выступали в *entrees*. Спектакль произвел фурор, о нем говорили за границей; в Италии - Мантуе, Венеции и других богатых городах - он вызвал подражания. Приводим фрагмент из «Цирцеи» - так называемую «музыку колокольчиков» (*musique de clochette*) - прообраз «Перезвона на Цитере» Франсуа Куперена и еще более далекий - «Острова радости» Дебюсси: <...>

Другая жанровая разновидность французского музыкального театра - драматический балет, с более развитой сюжетной интригой и более богатым музыкальным содержанием. Благодаря искусной работе либреттиста Исаака де Бенсерада, музыке Жана Де Камбефора и Мишеля Ламбера, а также эффектно усовершенствованной машинерии в этом жанре поставлено было в первые годы правления Людовика XIV несколько блестящих спектаклей: «Балет времен года» (1661), «Балет изящных искусств» (1661), «Флора» (1669). В первом из представлений этого рода - «Балете Ночи» (1653) - впервые в амплу танцовщика с блестящим успехом выступал при дворе Жан Батист Люлли. «Флора» была поставлена при участии Людовика XIV (партия Аполлона).

Таков один из предшественников французской оперы XVII века. При этом развитие музыкального театра отнюдь не шло по элементарной схеме: сперва - балет, затем - опера. Произошло слияние жанров, их синтез по нескольким различным типам: 1) опера Люлли вбирала в себя балет как дивертисмент или эпизод, не меняя своей жанровой природы; 2) опера после Люлли эволюционировала в оперу-балет; 3) слияние происходило под эгидой хореографического элемента или же на «паритетных» началах, но при ярко выраженном драматическом повороте сюжета и музыки, и тогда возникал жанр-гибрид: балет героический, трагический и т. д.

В этих жанрах дебютировал в свой ранний период и Люлли-композитор (трагедия-балет «Психея» в сотрудничестве с Мольером, 1671). Здесь становление классицистского музыкального театра совершалось органично, без особых коллизий и антагонизмов.

Но у французской лирической трагедии была и своя предшественница - барочная опера. Это итальянская опера, импортированная во Францию при Мазарини: «Мнимо-безумная» Сакрати * (* *Паоло Сакрати (1600-1650) - один из видных композиторов ранней венецианской школы*), «Эгист», «Ксеркс», «Влюбленный Геркулес» Кавалли, «Орфей» Луиджи Росси (поставлены в Париже в 40-х-60-х годах). Эти образцы венецианского и римского оперного барокко хотя и произвели сенсацию, однако не нашли прочной почвы во французском театре того времени; они пришли в очевидное противоречие с утверждавшимся повсюду классицизмом, который со смертью Мазарини, концом регентства и появлением на королевском престоле властной и авторитарной фигуры Людовика XIV (1643) получил могущественную поддержку королевского режима. Итальянская опера не отвечала принципам «порядка, ясности и величия» и была отвергнута общественным мнением столь же категорически, как отвергнут был архитектурный проект Луврского дворца, заказанный величайшему зодчему барокко - Лоренцо Бернини * (* *Эта неудача Бернини во Франции не была единственной. Королевский двор весьма холодно встретил и изваянную знаменитым скульптором конную статую Людовика XIV, вздыбленную в типично барочном стиле. Король распорядился отвести ей место в одном из самых глухих углов Версальского парка - на аллее «Petite ceinture» («Поясок»)). Ж. Малиньон усматривает в этом выражение «того презрения, какое французы хранили к искусству барокко на протяжении трехсот лет». Не преувеличение ли это?). Это не препятствовало Люлли предпринять первые шаги на композиторском поприще в рамках этого инационального жанра, столь далекого новым*

французским вкусом: он написал балетную музыку, отсутствовавшую, по венецианской традиции, в операх Кавалли. Не будь венецианцев в Париже, не было бы там к 70-м годам и начинающего Люлли.

Есть, наконец, у французской оперы XVII века еще один весьма эффективно действовавший источник - драматический театр (включая, разумеется, его не только трагедийные, но и комедийные жанры). Театр Корнеля и Расина был выражением классицизма, его этики и его эстетики в самом чистом и законченном, самом «упорядоченном» и величавом выражении. У него заимствовала новоявленная опера свой ведущий жанр (трагедию), свою драматургию (конфликт долга и страсти), структуру (три единства), свои принципы сценического воплощения (à la Пуссен), свое стихосложение (по Расину), наконец, свою вокальную линию, моделированную мелодически в интонационном строе декламационной речи Марии Шанмеле, Монфлери и Баронна.

Значительное воздействие на оперу оказал и комический театр XVII века и его гений - Мольер. Многие комедии Мольера задуманы и написаны в жанре комедии-балета с музыкой Люлли: «Брак поневоле», «Мещанин во дворянстве», «Врачевания любви», «Господин де Пурсоньяк». А «Жорж Данден» (1668) - это настоящая комическая опера. В «Великолепных любовниках» (1670) Мольера речитатив Люлли достигает полной зрелости. Затем Мольер и Люлли рассорились, их сотрудничество, столь плодотворное для французского театра, было прервано. Музыкальные интермедии к последней комедии Мольера «Мнимый больной» (1673) написал Марк Антуан Шарпантье, ему принадлежат также новые интермедии к «Браку поневоле». Работа с Мольером была великой школой для Люлли: школой реализма, школой театральности, школой характеров, наконец, школой работы на широкую публику. Мольер вновь пробудил в нем человека из народа.

Преемственная связь балетной музыки Люлли с его оперным творчеством очевидна. Знаменательный факт: его трагический балет по Мольеру «Психея» (1671) был без особых усилий преобразован в лирическую трагедию с тем же сюжетом, музыкой и под тем же названием (1673).

Тем не менее для становления оперы как лирической трагедии, сосредоточенной по преимуществу в речитативно-декламационных сценах-монологам и диалогах, - необходима была не эпизодическая, но длительная и систематическая отработка интонационно-мелодического материала в этих формах и на либреттной и сюжетно-жанровой основе, которая сохраняла бы приятную легкость и верность национально-французской придворной традиции и в то же время представляла бы собою дальнейшую ступень перехода от балета к опере в полном смысле. Эту роль выполнила пастораль, созданная совместным трудом поэта-либреттиста аббата Пьера Перрена (1620-1675) и композитора Робера Камбера (1628-1677). К этому жанру обратились также Ж. Б. Боэссе и Сент-Эвремон. Либретто пасторалей писались на буколические сюжеты «облегченным» или коротким французским стихом. Музыка состояла из увертюры, речитатива, сольных номеров (типа *airs de cour*) и танцев (в дивертисменте). Сохранились партитуры «Неблагодарной немой», «Пасторали» из четырнадцати песен, «которые могли следовать одна за другою в любом порядке» (Перрен и Камбер), «Ариадны и Вакха» (Сент-Эвремон и Камбер), «Умиравшего Адониса» (Боэссе), «Помоны» (Перрен и Камбер), «Орфея», наконец, «Любовных утех» тех же авторов. Спектакли эти, хотя и имели некоторый успех и покровительство власть имущих, вызвали острую критику и не надолго удержались в репертуаре. На этом история пасторали закончилась. Она оказалась столь недолгой не потому, что Камбер эмигрировал в Англию, ко двору Карла II, а Люлли сумел ловко обойти и устранить с дороги аббата Перрена. Более глубокая причина заключалась в том, что как жанр пастораль к началу 70-х годов выполнила свою миссию и исчерпала свои возможности: она подготовила оперу, но сама не обладала ни одним из конститутивных качеств повсюду утверждавшегося классицизма: ни величиим образов, ни ясностью идеи, ни строгим «порядком» драматургии и композиционного строения. Поэтому она должна была уйти. Лишь тогда пробил час подлинной национально-французской оперы. И она явилась в облике лирической трагедии.

Жан Батист Люлли **1632-1687**

Этот выдающийся музыкант-композитор, дирижер, скрипач, клавесинист прошел жизненный и творческий путь, чрезвычайно своеобразный и во многом характерный для его времени. Тогда еще сильна была неограниченная королевская власть, но уже начавшееся экономическое и культурное восхождение буржуазии привело к появлению людей из третьего сословия в качестве не только «властителей дум» литературы и искусства, но и влиятельных фигур в чиновно-бюрократических и даже придворных кругах. Родом из флорентийских крестьян, Люлли еще в детстве был увезен во Францию, ставшую для него второю родиной. Будучи в услужении у мадемуазель Монпансье, племянницы герцога Гиза, мальчик обратил на себя внимание блестящими музыкальными способностями. Обучившись игре на скрипке и достигнув поразительных успехов, он попал в придворный оркестр «*La bande des vingt quatre vioions du roy*» (ансамбль

двадцати четырех скрипок короля). Люлли выдвинулся при дворе сначала как превосходный скрипач, затем - как дирижер, танцовщик, балетмейстер, наконец, как сочинитель балетной, а позже оперной музыки. С 50-х годов он возглавил все музыкальные учреждения придворной службы как «музыкальный суперинтендант» и «маэстро королевской фамилии». К тому же он стал секретарем, приближенным и советчиком Людовика XIV, который пожаловал ему дворянство и содействовал в приобретении огромного состояния. Обладая незаурядным умом, сильной волей, организаторским талантом и честолюбием, Люлли, с одной стороны, находился в зависимости от королевской власти, с другой же - сам оказывал большое влияние на музыкальную жизнь не только Версаля, Парижа, но и всей Франции, а также за ее пределами. Недаром его называли «абсолютным монархом французской музыки».

Люлли-исполнитель. Люлли стал основателем французской скрипичной и дирижерской школы. О его игре сохранились восторженные отзывы нескольких выдающихся современников. Исполнение Люлли отличалось легкостью, изяществом и в то же время чрезвычайно четко выявленным, энергичным ритмом, в котором он держался неизменно при интерпретации произведений самого различного стиля, образного строя и фактуры. Еще более энергичным и динамичным, порою, видимо, на грани некоторой резкости туше, был его стиль клавесинной игры; он, очевидно, придерживался строгой, чеканно-четкой, динамично-энергической трактовки этого инструмента. Но наибольшее влияние на дальнейшее развитие французской инструментальной школы оказал Люлли в качестве дирижера, притом дирижера оперного. Здесь он не знал себе равных. Его оперный оркестр был по тем временам очень внушителен - он превышал семьдесят человек. Один из музыкантов-современников писал, что стиль Люлли «характеризуется точностью интонации, мягкостью и ровностью игры, отчетливым решительным ударом всего оркестрового состава, берущего первый аккорд (так называемый «первый удар смычка») неудержимым порывом и очень подчеркнутыми переменами темпов, гармоническим сочетанием силы и гибкости, грации и живости» * (* *Цит. по кн.: Роллан Ромен. Заметки о Люлли. - В кн.: Музыканты прошлых дней. Л., 1925, с. 49-50*). И здесь в особенности отмечалась характерность, выразительность и отчетливость ритма.

Огромный труд вкладывал Люлли в дело воспитания оперных артистов. Самые знаменитые французские певцы - тенор Дюмениль, бас Бомавиель, певицы Ле Рошуа и Сен-Кристоф - были его питомцами и учениками. Он прививал им навыки и приемы своего декламационного речитатива и актерской игры. Современник и знаток Люлли Лесерф де ля Вьевилль рассказывает: «Он сам учил певцов выходить, ступать по сцене, придавая грацию своим движениям и игре. Он начинал с того, что показывал им новые роли в комнате. Таким образом по его указанию Бонюи играл роль Протея в «Фазтоне» - роль, которую он разучил с ним жест за жестом». Одаренный балетмейстер, он «вмешивался в танцы почти не меньше, чем во все остальное...» «Он менял выходы, выдумывал выразительные па, подходящие к сюжету, а когда бывало нужно, принимался плясать перед своим танцовщиками, чтобы заставить их поскорее понять свой замысел» * (* *См. там же, с. 50, 52*). Великолепное знание музыки и сцены, умение находить таланты и любовно воспитывать их, строгая взыскательность к себе и к артистам (количество репетиций оперного спектакля до ходило иногда до семидесяти, и на них Люлли был чрезвычайно внимателен, придирчив, а иногда и крут) - все это сделало его как дирижера непрекаемым авторитетом для оперных и балетных исполнителей. В этом смысле его пример глубоко поучителен.

Опера. Собственно оперное творчество Люлли развернулось в последнее пятнадцатилетие его жизни - в 70-е и 80-е годы, когда он был уже автором многочисленных балетов, интермедий, пасторалей - жанров, не дававших ему возможностей сколько-нибудь полно реализовать свои потенции и откровенно тяготевших к «невозвратному прошлому» французской театральной музыки. За эти кульминационные полтора десятка лет Люлли создал пятнадцать опер: «Празднества Любви и Вакха» (1672), «Кадм и Гермiona» (1673) * (* *Это первая опера, которую Люлли-композитор и Кино-либреттист поставили на версальской сцене*), «Альцеста» (1674), «Тезей» (1675), «Атис» (1677), «Изида» (1677), «Психея» (1678), «Беллерофонт» (1679), «Прозерпина» (1680), «Персей» (1682), «Фазтон» (1683), «Амадис Галльский» (1684), «Роланд» (1685), «Армида» (1686), «Атис и Галатея» (1686). Среди них наиболее широкую известность приобрели «Тезей», «Атис», «Персей», «Роланд» и в особенности «Армида».

Сюжеты. Либретто. Как уже сказано, опера Люлли возникла под влиянием классицистского театра XVII века, связана была с ним теснейшими узами, усвоила во многом его стиль и драматургию. Это было высокоэтическое искусство героического плана, искусство больших страстей, трагических конфликтов. Уже сами названия опер говорят о том, что, за исключением условно-египетской «Изиды», они написаны на сюжеты из античной мифологии и отчасти из средневекового рыцарского эпоса. В этом смысле они созвучны трагедиям Корнеля и Расина или живописи Пуссена.

Либреттистом большинства опер Люлли был один из видных драматургов позднеклассицистского направления XVII века, ученик и последователь Расина - Филипп Кино (1635-1688). В ту пору классицистская драма уже проходила зенит своего развития. Еще в расцвете сил был Расин («Федра», 1677). И в оперных

либретто Кино воспеваются этические идеалы и добродетели. Они олицетворены в его героях - Роланде, Персее, Рено, Амадисе и других. И у Кино любовная страсть, мотивы личного счастья приходят в столкновение с этическими велениями долга, и верх берут эти последние. Фабула все еще связана обычно с войной, защитой отечества, подвигами полководцев («Персей»), с единоборством героя против неумолимого рока, с конфликтом злых чар и добродетели («Армида»), с мотивами возмездия («Тезей»), самопожертвования («Альцеста»). Действующие лица принадлежат к противоборствующим лагерям и сами переживают трагические столкновения чувств и помыслов. Но по сравнению с величавой и строгой героиней Корнели, с огромным размахом трагического конфликта страстей и нравственного долга у Расина, в драмах Кино идеи, эмоции, характеры, положения - все стало мягче и мельче, приятней и поверхностнее. Его трагедия явно делала уступки «прециозной» поэзии, отчетливо обозначились в ней и черты галантности.

Драмы-либретто Кино, санкционировавшие лично королем прежде, нежели они могли получить оперное воплощение, несли на себе слишком явно выраженную печать дворянской идеологии эстетики, художественных вкусов. А дворянство французское еще сильное, властное, в образованном слое своем высококультурное, разделявшее с буржуазией «монополию образования» уже вступало постепенно и неотвратимо в ущербный фазис своей истории. На высшей ступени французской литературы еще стояли гиганты: Лафонтен, Вольтер, Корнель, Расин, Паскаль, Боссюэ, Фенелон, Мольер; но такие колоритные фигуры высокопросвещенных аристократов, как Ларошфуко, Сен-Симон, мадам де Севинье, уходили в прошлое. И это закономерно отразилось в стиле придворного театра. Дело не столько в том, что главными персонажами неизменно бывали «сильные мира» - короли, принцы, рыцари, боги, что повсюду прославлялись добродетельные монархи и монаршая власть. Действующие лица обрисованы были еще красиво, эффектно. Но в них не было ни величия Корнели, ни страстей Расина, пламенных и глубоких. * (* В 1777 году Расин поставил «Федру». Между тем у Люлли в тот же год созданы были «Атис» и «Изида», а до «Армиды» он смог возвыситься лишь девять лет спустя). Образы их не только становились схематичными, но – особенно в лирических сценах - приобретали слащавость. Героиня уходила куда-то мимо, ее поглощал куртуазный элемент. Рождалась галантность.

Эта весьма широкая категория стиля, которая охватывала буквально все стороны жизни и творчества, производится обычно от слова «gallus» - «гальский». Однако в этой версии словообразования отсутствует необходимо свойственный галантности рыцарственный - мужественный, даже воинственный и в то же время изысканно-учтивый - элемент. Эстетически он возник из классицизма, его тенденции охватить, подчинить своим нормам «прекрасной природы человеческой» все бытие нации - не только возвышенное, но и обыденное, не только праздничное, но и будничное. Вся жизнь в этом аспекте рисовалась как *une immense fete galante*. Но это слишком уж очевидно противоречило истине; девиз Буало «*Le beau est le vrai*» оказывался поколебленным, классицистская манера перерастала в манерность, строгость - в вычурность, большие страсти Расина превращались в сладостные чувства. Великое - *le grand* - постепенно и осторожно начинало подменяться приятным (*l'agréable*). Не случайно Вольтер в памфлете «Храм хорошего вкуса» устами того же Буало назвал Филиппа Кино «дамским угодником»: «*Quand a moi, permettez-moi d'être aimable!*». Так сглаживались жизненные противоречия. Картины народной жизни в «Роланде», «Альцесте» и в других драмах идиллически приукрашены и достаточно далеки - реальности. Тем более не встретим мы у Кино великих трагедий долга и чести («Федра») или смелых свободолюбивых мотивов подобных, например, расиновой «Гофоллии».

Но Люлли как композитор находился под сильным воздействием классицистского театра его лучшей поры. Он, вероятно, видел слабости своего либреттиста и, более того, стремился до некоторой степени преодолеть их своей музыкой, строгой и величавой. Опера Люлли, или, как ее называли, «лирическая трагедия» * (* Под лирикой здесь разумелась поэзия, положенная на музыку. Эта интерпретация понятия была заимствована из античной эстетики), представляла собой монументальную, широко и импозантно распланированную, но отлично уравновешенную симметрическую композицию из пяти актов с прологом, заключительным апофеозом и обычной драматической кульминацией к концу третьего действия. Ее склад и стиль отразили то решающее влияние, какое она испытала со стороны классицистской трагедии, декламационной манеры ее мастеров-драматургов (Расина) и исполнителей (М. Шанмеле, М. Барона и других).

Александрийский стих. Кино, как и его учителя и предшественники, писал свои драмы великолепным французским языком - звучным, стройным и ясным, страстно-приподнятым. Сообразуясь с требованиями музыки (Люлли принимал деятельное участие в работе над либретто), Кино применял различные размеры и приемы стихосложения. Часто обращался он к излюбленному у классиков двенадцатисложному рифмованному «александрийскому стиху» * (* Этот стих впервые обнаружен в манускрипте поэмы, воспевающей Александра Великого) с метрическими акцентами на шестом и двенадцатом стихах и цезурой после шестого:

О, смерть! Приди прервать мой удел столь плачевный.
На соперницу пал счастья жребий волшебный. *

(* «Персей», акт V, сцена I, жалоба Меры. Эквиритмический перевод автора).

Стих этот звучит по-французски пластически четко, несколько выпрессован и при продолжительной декламации - однообразно. Есть у Кино и другие, в том числе метрически сложные, переменные метры.

Соблюдая национальные традиции, Люлли сохранил балет и хоры, унаследованные французским музыкальным театром еще от XVI века, но преобразованные на классицистский манер.

Речитатив. Однако это еще далеко не все и даже не главное в лирической трагедии: Люлли хотел вернуть событиям и страстям, поступкам и характерам Кино незаметно ускользавшее из них величие. Он пользовался для этого прежде всего средствами патетически-приподнятой, певучей декламации. Мелодически развивая ее интонационный строй, он создал свой декламационный речитатив, который и составил главное музыкальное содержание его оперы. Рисунок этого речитатива, четкий, энергичный, несколько аффектированный по интонации, отличался от мелодики итальянских опер, в том числе и флорентийской, значительно меньшей гибкостью, кантабильностью и почти полным «отсутствием всякой мелодической растительности», как выразился один из современников. «Мой речитатив сделан для разговоров, я хочу, чтобы рисунок его был линейно совершенно ровным!» Так говорил Люлли.

В этом смысле художественно-выразительное отношение между музыкой и поэтическим текстом во французской опере сложилось совершенно иное, чем у неаполитанских мастеров. Композитор не стремился к мелодически-пластичному, кантабильному выражению лирических состояний, он хотел воссоздать в музыке прежде всего метрическую структуру и движение стиха, его рокочущее «галльское» звучание и передать в интонациях поющего голоса точный смысл и значение всякого слова, фразы, цезуры, их смену, контрасты, более того - вызвать эффект, который гармонировал бы со сценическим положением и жестикуляцией актера. Не мелодичность, но театральность прежде всего! Стихотворный текст и вокальная мелодия сочетались между собою по силлабическому принципу: один звук мелодии - на каждый слог текста. Кадансы и ритмические фигуры резко подчеркивали рифмы и цезуры стиха, приходившиеся обычно на первую четверть или половинную долю такта. Чтобы придать своей мелодике возможно более гибкую выразительность, особенно в тех случаях, когда либреттист, отклоняясь от александрийской версификации, применял свободное стихосложение, Люлли и в музыке своей часто обращался к переменным размерам, чередуя и комбинируя 4/4 3/4, 4/4 и т. д. Декламационная манера Мондори и Бошато несла в себе интонационный комплекс, заимствованный актером у ораторской речи. Ораторский элемент присущ и речитативу Люлли, который сознательно ограничивает сферу мелодически прекрасного. Он величав, отчетливо-ясен, но не гибок, а подчас лишен изящества. L'elegance лежала для «флорентийца» за пределами музыкально-прекрасного. Он не ставил перед собою подобной художественной цели.

«Армида». Одним из самых совершенных образцов этого стиля считалась пятая сцена второго акта оперы «Армида». Либретто этой знаменитой лирической трагедии (столетием позже им воспользовался Глюк, еще полутора столетием позже - Кокто и Орик * (* Музыка к *opera parle* Жана Кокто написана Жоржем Ориком. Эта сцена у Кокто задумана и решена иначе. Армиде сопутствует юная волшебница Ориана. Рено призывает Армиду в пространном лирическом монологе)) написано было Ф. Кино на сюжет одного из эпизодов эпической поэмы Торквато Тассо «Освобожденный Иерусалим».

Действие происходит на Востоке в эпоху крестовых походов. Ария рыцарей-крестоносцев вступает во владения дамасской царицы волшебницы Армиды и наносит жестокое поражение ее войскам. Напрасно обещает она руку тому, кто отразит нашествие врага, - все тщетно, войска неверных уже у ворот восточной столицы. Тогда с помощью своих чар Армида привлекает предводителя крестоносцев юного рыцаря Рено в волшебные сады, где зачарованные девы дивным пением погружают юношу в глубокий сон. Является царица, чтобы поразить противника. Однако красота чужеземца рождает нежданную любовь в ее сердце, и страстное чувство подавляет веления мести. Между тем чары волшебницы продолжают действовать. Рено пробуждается, и ответное чувство охватывает его. Но вот внезапно являются его боевые соратники, обеспокоенные странно долгим отсутствием молодого полководца. Они пришли в заколдованный сад и появляются на самой грани любовной сцены, чтобы теперь принять на себя миссию глашатаев чести и долга рыцаря и христианина. Наступает трагическая коллизия: веления долга противостоят могучая, но стихийная и слепая сила любви. Душевный поединок краток, итог его неотвратим. И, повинувшись долгу, рыцарь собирается в поход. Царица молит любимого не покидать ее, но эти мольбы напрасны. Так основной конфликт трагедии - столкновение мира христианского и языческого, «благочестивого» и «нечестивого» - вызывает трагические конфликты чувств и помыслов в душах героев. Армида - мстительная воительница - уступила Армиде-женщине. Теперь уже Рено-воин превозмогает Рено - юного любовника. И когда рыцари удаляются, увозя своего полководца, волшебница, охваченная гневом и отчаянием, предает разрушению свое заколдованное царство: замок и сад уходят под землю, исчезает злое наваждение. А пока - действие происходит в волшебных садах дамасской царицы. Вооруженная копьем, стоит она у изголовья своего противника и готовится поразить его одним метким ударом:

Конец, о пленник мой, мы вместе!
Спи, таинственный враг, победитель-герой.
(* *Эквиритмический перевод автора*).

Очарованьем сна ты предан моей мести;
Я сердце поражу бестрепетной рукой. * <...>

Мелодия этого патетического монолога состоит из коротких, очень энергично отчеканенных фраз. Лишь однажды посередине восьмитакта на словах «Очарованьем сна...» мелодическое движение меняет характер, будто забываясь мечтательно на одном звуке (нежный субдоминантовый поворот в гармонии сопровождения). В этом смысле речитатив Люлли по-своему очень чуток к тексту. Когда далее чувство любви возникает в сердце волшебницы и она вдруг задается вопросом: «Но чем я смущена?», то в сопровождении недоуменно-выразительной фразы с падающей квинтой появляется напряженная гармония доминантсекундаккорда. <...>

Борьба противоположных чувств - мести и любви, разгорающаяся в душе героини, выражена в непосредственном сближении и столкновении этих двух контрастных друг другу интонационных токов: лаконичные мотивы, повелительно-призывные, «наступательные» тираты и пунктиры стремительно чередуются с женственно вздыхающими интонациями, которые сдерживают и рассеивают энергию эмоционального натиска.

Почти всякая сцена-монолог (или ансамбль) у Люлли обладала такую выразительной «сердцевиной», сосредоточенной, как правило, в начале, дальше же шли обычно более или менее однообразные повторения-перепевы.

В превосходной работе «Заметки о Люлли» Ромен Роллан справедливо замечает о монологе в «Волшебных садах», что «этой сцене в целом присуща могучая энергия и большое величие; но все душевные движения, все интонации голоса повинуются закону ораторского и внутреннего - нравственного равновесия, закону логической симметрии, условности, достоинства и декора, повелевающему и управляющему страстью и жизнью. У нас нынче другой идеал: и прежний идеал кажется нам благородным, но холодным. Он не казался таковым людям XVII-го века. Не только люди со вкусом и образованные дилетанты, но и широкая публика видели в этих речитативах верное и полное страсти изображение жизни».

Другие оперные формы. Опера Люлли не состояла из одних только речитативов. Встречаются в ней и закругленные ариозные номера, мелодически родственные *airs de cour*, чувствительные и кокетливые, или написанные в энергично-маршевых либо танцевальных ритмах - всегда соответственно стиху, образу персонажа и сценическому положению. Силен был Люлли в ансамблях, особенно в характерных, порученных комическим персонажам, которые очень удавались ему (недаром прошел он школу Мольера). Немалое место занимали в лирической трагедии и хоры, пасторальные, военные, религиозно-обрядовые, фантастически-сказочные и другие. Их роль, чаще всего в массовых сценах, была по преимуществу декоративной. С этим связана некоторая изящная застылость их музыки, - порою оживленная хореографичность ритмического рисунка. <...>

Оркестр Люлли. Как уже сказано, Люлли выказал себя блестящим для своего времени мастером оперного оркестра, не только искусно сопровождавшего певцов, но и рисовавшего живописные картины. Основа его ансамбля - струнный квартет, ему поручались главные тематические проведения. Подобно Монтеверди, автор «Армиды» видоизменял, дифференцировал - впрочем, несколько менее тонко-тембровые краски применительно к театральным-сценическим эффектам и положениям. Он использовал, например, трубы и литавры в военных эпизодах, засурдиненные скрипки в любовно-лирических, деревянные духовые (гобой, флейты) - в пасторальных. Особенно прославилась великолепно разработанная Люлли вступительная «симфония» к опере, «открывавшая» действие, а потому и получившая название «французской увертюры». * (* *От глагола ouvrir, что значит «открывать»*). Эта оркестровая пьеса блестящего и несколько абстрактного стиля, выполненная с «графической» сухостью в четком и энергичном ритмическом рисунке, по композиционному строению приближалась к трехчастной безрепризной форме а-б-с. Иногда применял Люлли и трехчастную форму с репризой, впрочем, сильно сокращенной и нетематической, но лишь «по характеру звучания». Игровая середина увертюры с имитационной полифонией, легкой фактурой и оживленным движением обрамлялась построениями величавыми, полновесно изложенными, патетически-приподнятыми по эмоциональному строю. <...>

Такова была лирическая трагедия Люлли.

Балетная музыка. До наших дней в театральном и концертном репертуаре сохранилась балетная музыка Жана Батиста Люлли. И здесь его творчество было основополагающим для французского театрального искусства. Оперный балет Люлли - это нередко, хотя я далеко не всегда, дивертисмент: на балет возлагалась часто не только декоративная, но и драматическая задача, художественно-расчетливо сообразованная с ходом сценического действия. Отсюда - танцы пасторально-идиллические (в «Альцесте»), траурные (в «Психее»), комически-характерные (балет «продрогших» в «Изиде») и различные другие.

Французская балетная музыка до Люлли имела уже свою по крайней мере вековую историю. Но он внес в нее новую струю - «бойкие и характерные мелодии» (* *Это определение принадлежит современнику Люлли,*

известному эстетике классицизма аббату Дюбо), острые ритмы, оживленные темпы движения. В то время это явилось новым словом в балетной музыке.

Демократические элементы в творчестве Люлли. При всей тесной связи Люлли с классицистским театром, неверно было бы вводить к этой основе все его творчество. Недаром среди влиятельнейших представителей классицизма были у него враги (например, Буало). Скованный нормами и условностями придворного быта, этикета, нравов, эстетики, Люлли все же оставался «великим художником-разночинцем, создававшим себя равней самым знатным господам». * (* *Роллан Ромен. Заметки о Люлли. - В кн.: Музыканты прошлых дней, с. 19*). Этим он заслужил себе ненависть среди придворной знати. Он был не чужд вольнодумства, хотя и писал немало церковной музыки и отчасти реформировал ее. Его традицией стало вслед за придворными спектаклями своих опер давать представления «в городе», то есть и для третьего сословия столицы, иногда бесплатно. Он с энтузиазмом и настойчивостью поднимал к высокому искусству талантливых людей из низов, каким был и сам. Воссоздавая в музыке тот строй чувств, манеру изъясняться, даже те типы людей, какие зачастую встречались при дворе, Люлли в комических эпизодах своих трагедий (например, в «Ацисе и Галатее») неожиданно обращал взоры к народному театру, его жанрам и интонациям. И это удавалось ему, ибо из-под пера его выходили не только оперы и церковные песнопения, но и застольные и уличные песенки. «Его мелодии распевались на улицах, «бренчались» на инструментах... Многие из его мелодий, впрочем, вели происхождение от уличных песенок. Его музыка, заимствованная частью от народа, к нему возвращалась». * (* *Там же, с. 121*). Не случайно у Ж.-Ж. Руссо ариозный финал монолога Армиды (во втором акте оперы) негодуяще уподоблен «излиянию в кабачке», а современник Люлли ля Вьевилль свидетельствует, что одна любовная ария из оперы «Амадис» распевалась «всеми кухарками Франции».

Люлли и Мольер. Показательно также сотрудничество Люлли с гениальным создателем французской реалистической комедии Мольером, который широко обставлял свой театр балетными номерами. Помимо чисто балетной музыки, комические выходы (entrees) костюмированных по традиции персонажей сопровождалась пением-рассказом (recit) о происходящем на сцене. Такие произведения Мольера, как «Господин де Пурсоньяк», «Мещанин во дворянстве», «Мнимый больной», написаны были и ставились на сцене как комедии-балеты. В пьесе «Брак поневоле» есть балетная сцена, где перед ее комическим героем Сганарелем появляются гадалки с тамбуринами. Он спрашивает у них совета: жениться ли ему? В ответ они смеются, танцуют и поют. Для пьес Мольера Люлли - сам отличный актер, не раз выступавший вместе с ним на сцене, - писал и танцевальную, и вокальную музыку. <...>

Школа Люлли, ее эволюция. Ближайший преемник Люлли по «Королевской академии» Мишель Ришар Лаланд (Делаланд), отличный дирижер и плодовитый композитор, был слишком консервативен и не обладал столь сильной и яркой творческой натурой, как его предшественник, хотя и мог поспорить с ним в честолюбивых стремлениях. Но влияние Люлли на дальнейшее развитие французской оперы было очень велико. Он не только стал ее основоположником, он создал национальную школу и в духе ее традиций воспитал многочисленных учеников, которые в той или иной мере культивировали его стиль. К ним принадлежали Марен Маре, Анри Дэмаре, Андре Кампра, Паскаль Коласс, в сотрудничестве с которыми написан был четырехактный балет Люлли «Времена года», поставленный уже посмертно в 1695 году, Андре Детуш и другие. Однако лирическая трагедия была слишком детищем своего времени, чтобы сохраниться после смерти Люлли без существенных изменений, и они неизбежно произошли, когда его не стало, а «век Людовика XIV» склонился к упадку. Совершилось обратное движение.

Высокая трагедия постепенно отступала на второй план, между тем как хореографическая сторона, приобретая все более дивертисментный характер, неудержимо разрасталась. Героически-речитативная «сердцевина» лирической трагедии оказалась размытой все шире проникавшими в нее струями бытовой музыки. Наконец, опера теряла столь свойственную Люлли композиционную цельность и стройность, она как бы распадалась на отдельные эпизоды, сцены, номера. Таковы были, например, «Галантная Европа» и «Венецианский карнавал» Кампра (1710) - оперно-балетные композиции, чрезвычайно ярко выразившие всю эту эволюцию.

Одной из самых ярких фигур в этом созвездии оперных мастеров стал Андре Кампра (1660-1744). Итальянец по происхождению (его отец был хирургом в Турине) и по воспитанию (в духе традиций Алессандро Скарлатти), свою карьеру во Франции он начал с культовой музыки - капельмейстером в кафедральных соборах Тулона, Арля, Тулузы и, наконец, Notre Dame de Paris. В своей мессе, мотетах, псалмах, духовных кантатах он предстает последователем Скарлатти, М. Р. Лаланда и М. А. Шарпантье. Вступив вскоре на поприще мирского искусства, Кампра занимал должность капельмейстера у принца Конти, состоял преподавателем музыки при дворе и, обратив на себя внимание Людовика XV и его приближенных, в 1723 году был назначен в королевскую капеллу, а в 1730 - стал директором Королевской оперы, protege всесильной в свое время фаворитки мадам де Помпадур. Оперное творчество Кампра началось с 1697 года - как раз в то время, когда Шарль Перро опубликовал очаровательные «Сказки моей матушки гусыни», в наш век

положенные на музыку Морисом Равелем. Драматургия Кампра отчетливо отразила возвратное движение от лирической трагедии - к балету, от чистого национально-французского к смешанному франко-итальянскому стилю. Это было живым претворением в театральной музыке идей аббата Рагене и молодого Жан-Жака Руссо. Кампра был первым, кто с такой ясностью, сценическим совершенством и блеском реализовал в сущности своей ретроградную идею в музыкальном театре. Особенность ретроградных явлений в искусстве заключается в том, что, несмотря на свою обращенность в невозвратное прошлое, они продолжают оставаться красивыми и вполне способными привлекать вкусы людей. Кампра и его оперы-балеты были ответом на запросы тех, кто продолжал лелеять идеал легкой и приятной жизни, кто не требовал от людей высшего, кто был снисходителен к их слабостям, Даже порокам. «Галантная Европа» и «Венецианский карнавал» и к чему не обязывали публику; они даже освобождали ее от того, чтобы следить за драматической логикой сценических событий. Оба балета представляли собою не более чем комедийно инсценированные сюиты. Они доставляли яркое, красивое минутное развлечение, позволявшее забыть о реальности: «Что после - не все ли равно!». В этом смысле перед нами явление упадка, разложения классицистского театра.

И все же подобное однозначное определение было бы одно сторонним и, следовательно, ошибочным. Разрушение классицистского храма таило в себе импульсы демократизации придворного театра. Возвышеннейшая этическая проблематика «Федры» и «Армиды» была рассчитана на избранных; в «Галантной Европе», уровень снизился, но спектакль, порою почти бездумный и лишенный былого героического пафоса, стал доступен всем. Это было эстетически необходимо и соответствовало закономерностям исторического развития. Но чем ближе надвигалась революция, тем более необходим становился возврат якобы к старому, воссоздание былого на высшей ступени, отрицание отрицания.

Так встретила французская опера XVIII век, с его последних и смертельным кризисом старого режима и упадком дворянской культуры, с назреванием неотвратимо надвигавшейся революции и бурным развитием идей Просвещения, широко и властно захватившим область искусства и эстетики.

Закономерно, что к концу правления Короля-Солнца, когда верх взяли самые реакционные силы, кульминация высокой классицизма уже оставалась, позади и французский музыкальный театр, казалось, начинал терять прежний авторитет и нравственное воздействие на публику, - роль большого искусства призванного и покровительствуемого королевской властью, стала переходить к находившейся до того несколько в тени культовой музыке. Правда, почти все крупные мастера XVII века писал время от времени в духовных жанрах - достаточно назвать Люлли и Франсуа Куперена. Однако с 80-х годов * (** С 1684 года французское искусство получило нового, весьма консервативного ментора в лице мадам де Ментенон, «советницы, супруги и министра короля»*) в центре французской музыкальной жизни как «властители дум» и «музыкальные диктаторы» выдвигаются композиторы, пишущие либо исключительно, либо главным образом церковную музыку. Таковы были прежде всего младшие современники Люлли - Марк Антуан Шарпантье (1636-1704) и Мишель Ришар Лаланд (1657-1726). Шарпантье, автор двенадцати месс, двадцати четыре. «Священных историй» и свыше ста мотетов, в юности обучали композиции в Риме у Кариссими, многое усвоил из опыта итальянского хроматического письма и колористических приемов венецианской полихоральной школы. Это был крупнейший представитель французского церковно-музыкального барокко. * (** Стил барокко, хотя и не привился широко на французской культурной почве, все же дал знать о себе, будучи импортирован главным образом из Италии и Испании. Таков был французский музыкальный театр времен Мазарини, поэмы Жоржа Скюдери или знаменитая декоративная живопись и скульптура Шарля Лебрена*). Однако подлинной кульминацией французской культовой музыки стало творчество нового музыкального «суперинтенданта» и фаворита короля, пришедшего на смену флорентийцу, - Мишеля Ришара Лаланда. Вдохновенный художник, во всеоружии как полифонического, так и гомофонного письма, Лаланд в период наивысшего подъема (1680-е-1720-е годы) сосредоточил свою активность, на жанре мотета, который довел до небывалого еще во Франции совершенства. Синтезируя элементы итальянского барокко и французского классицизма, Лаланд осуществил чрезвычайно широкую и многогранную концепцию мотета, оснастив его хорами, ариями, ансамблями и оркестровыми симфониями с блестящими концертными партиями солирующих инструментов (флейт, гобоев, скрипок). Величие, высокий эмоциональный тонус, колористическая яркость и разнообразие звучания слились здесь воедино. Королевский двор был эпатирован этой музыкой, Лаланд же - осыпан «королевскими милостями». Людовик присвоил ему звание композитора - руководителя придворной капеллы и музыкального «суперинтенданта», полагая, что именно он, Лаланд, является теперь величайшим музыкантом Франции, преемником и. продолжателем Люлли.

Тем временем, однако, в столичном оперном театре, хотя и потерявшем на время прежний престиж в обществе и государстве, происходили новые немаловажные события.

Развитие не пошло здесь по параболической схеме: возвышение, расцвет и разложение классицизма. История избрала совсем другой вариант. По мере укрепления и развития движения Просвещения старый классицизм XVII века постепенно эволюционировал в новый, гражданственный классицизм

предреволюционной поры. В драматическом театре это совершилось проще: Расин уступал первенство Вольтеру. Но в театре музыкальном этого не произошло. Опера осталась версальской, и она вынуждена была все время считаться с тем, что звалось тогда по-французски «le bon plaisir du royaume». Так было и при Людовике XV. К тому же в драматический театр шли смотреть серьезный спектакль, а в оперу - развлекаться; спектакль Корнеля или Расина смотрели размышляя, опера же предназначалась для отдыха от размышлений. Вот почему и там совершилась «подмена» классицизма раннего классицизмом поздним; но этот последний рождался и преуспевал как поздний классицизм странно-гибридного направления. В нем слиты были воедино импульсы просвещения и импульсы развлечения. Это закономерно.

Жан Филипп Рамо **1683-1764**

Во время Людовика XV на французскую оперу воздействовали совершенно различные и даже противоположно направленные силы: инерция героики, созданной классицизмом XVII века; влияния изысканно-нарядного, ювелирно-тонкого и так часто идиллического рококо; новый, гражданственный и полемически-дидактичный классицизм Вольтера-драматурга и его школы; наконец, эстетические идеи энциклопедистов (Даламбера, Дидро и других). В столичном театре утвердился так называемый «версальский стиль», сохранивший сюжетику и схему классицизма, но растворивший их в блестящем, нарядном дивертисменте и отличавшийся особо утонченной роскошью постановки: декораций, реквизита, костюмов и архитектурной отделки зрительного зала (архитектор Жак Анж Габриель). Важным фактором становления «версальского стиля», со свойственной ему гегемонией балета, стало формирование и совершенствование в первой половине XVIII века новой французской школы хореографического искусства - школы, которая выросла в чрезвычайно влиятельную культурно-художественную силу и оказывала интенсивное воздействие на оперный театр. «Бог танца» Дюпре; Бошан, возглавлявший «Королевскую академию танца»; Мария Салле, блистательная исполнительница женских ролей в балетах Рамо, - вот некоторые наиболее влиятельные «хореографические фигуры» времен Людовика XV. Либреттист Рамо Луи де Каюзак был видным теоретиком балетного искусства; его «Трактат по истории танца», опубликованный в 1754 году, представляет собою уникальное исследование и является своеобразной прелюдией к «Слову о танце и о балете» гениального Новерра. Все это так. Однако у «балетного аспекта» версальской оперы была еще одна, более глубокая причина. Речь идет об изменении в умонастроениях господствующего класса, а ведь именно он формировал, главным образом, версальскую публику. При Людовике XV эволюционировали и сместились идеалы, они становились все более легковесными и более ретроспективными. «Федра» была величественной и кровавой трагедией, она взывала к добродетели, к чистоте нравов. Но французская аристократия в нору Рамо искала не суровых испытаний долга и нравственности, но их забвения, - по возможности, красивого, конечно. Народ хотел реального хлеба, а она жаждала иллюзорных зрелищ. Их мог и должен был дать театр. И психологически вполне понятно, что это был именно балетный театр. Напомним, что ведь вся французская опера возникла из «Комического балета королевы»! В воссоздании музыкально-театрального спектакля как балетно-дивертисментного зрелища сказалось стремление просвещенной аристократии любовно-самозабвенно припасть к истокам прошлого, воскресить стародавние традиции Модюи, Божуайе и, наконец, все доброе старое время Генрихов II и III, время куртуазной и воинственной династии Валуа, горделиво противостоящей самодовольным и ожиревшим Бурбонам, как импозантный фамильный портрет на выцветшей стене обедневшего интерьера.

Нельзя сказать, что Рамо, при его интеллектуальных и волевых качествах артиста, мог и хотел плыть по течению вкусов и умонастроений версальской публики. Но он не мог и вовсе не считаться с нею. Более того, он до некоторой степени стал выразителем этой тенденции, однако отразил ее преобразованной в новое качество: направленной к просветительским идеалам XVIII века. Так образовалась парадоксально красивая и органичная амальгама картезианства и сенсуализма, классицизма XVII и XVIII веков и рококо. Такой «симметрически умирающей» воссоздал ее Ланкре на знаменитой и высокопоэтической картине «Опера Рамо в парке».

Жизнь. Жан Филипп Рамо родился в 1683 году. Итак, он был на пять лет моложе Антонио Вивальди, двумя годами старше И. С. Баха, Генделя и Доменико Скарлатти. В следующем, 1684 году умер великий драматург классицизма Пьер Корнель и родился замечательный живописец новой французской школы Антуан Ватто. Знаменательные и отнюдь не радостные перемены происходили в государственно-политической жизни Франции. Взошла в религиозно-дидактических туманах вечерняя звезда Мадам де Ментенон. Курс королевского правительства круто повернул вправо; в том же 1684 - был отменен Нантский эдикт * (* Закон, подписанный Генрихом IV в городе Нанте в 1598 году. Эдикт, завершивший собою тридцатидвухлетний период религиозных войн во Франции, хотя и подтверждал господство католицизма, однако отличался

веротерпимостью и предоставлял гугенотам права вероисповедания, богослужения, вооружения и земельной собственности); позиции клерикально-католического лагеря заметно усилились.

Но французская литература была, повторяем, очень сильна: потеряв Мольера и Корнеля, она зато имела Расина и Лафонтена, Пьера Бейля и Лабрюйера, Боссюэ и Буало. В музыке после Люлли, умершего в 1687 году, теперь царили М. Р. Лаланд, Марен Маре, Н. де Гриньи, Паскаль Коласс. В Париже за органом церкви Сен-Жерве скромно появился Франсуа Куперен-младший, и вскоре прозвучали его первые произведения - органные мессы, возвещавшие новую эру инструментальной культуры. Это было время величественного и пышного заката старого классицизма.

Рамо родился и вырос в Дижоне среди музыкантов-профессионалов. Столица Бургундии издавна славилась как один из древнейших очагов французской музыки. Жан Рамо-отец занимал там должность органиста в соборе Notre Dame de Dijon и был, видимо, первым музыкальным наставником одного из величайших композиторов Франции. В то отдаленное время домашнее музыкальное образование укоренилось почти повсеместно в качестве своего рода незыблемой традиции, и наоборот, артистическое усовершенствование молодого человека в музыкальном учебном заведении представлялось весьма редким исключением. К гуманитарным наукам юный Рамо приобщился в иезуитском коллеже, который посещал в течение четырех лет, впрочем, без особых успехов на этом поприще. Сведения, подтверждаемые документальными материалами о юных годах Жана Филиппа, скудны. Точно известно, что восемнадцати лет от роду он, по инициативе отца, отправился в целях музыкального образования в Италию, не поехав, однако, дальше Милана.

В то время итальянская музыка привлекала к себе всеобщее внимание как благодаря появлению нового жанра французского музыкального театра (Комический балет королевы поставлен был при участии итальянцев), так и в силу той проитальянской политики, какую проводили короли династии Валуа. В 1700-х годах сюда присоединилась теоретическая полемика об итальянской и французской музыке между италоманом аббатом Рагене и галломаном Лесерфом де ля Вьевилль (1702). Спустя несколько месяцев Рамо вернулся во Францию, где выступил в весьма скромном амплуа скрипача, играющего в труппах странствующих комедиантов - тех самых, которые с поразительной меткостью и поэзией запечатлены в работах Антуана Ватто. Это был период, весьма значительный в жизни артиста: он приобщился к народному театру, опере, балету. Возможно, в те годы возникли в скрипичной фактуре мелодические образы некоторых его клавесинных пьес. С 1702 года Рамо выступает в новом амплуа - церковного органиста некоторых провинциальных городов - Авиньона, Клермон-Феррана, где написаны и его первые кантаты - «Медея» и «Нетерпение». В 1705 году он впервые появился в столице, где играл в двух небольших церквях (одна из них - ордена иезуитов на улице Сен-Жак); в 1706 - опубликовал первую тетрадь своих клавесинных пьес. Музыкальный Париж принял вновь прибывшего безразлично, если не холодно, невзирая на неисчислимые и изумительные красоты, которыми буквально сверкает и искрится первая сюита ля минор его клавесинных пьес (со знаменитой прелюдией без тактовой черты).

«Кто этот выскочка?» Чему же удивляться, если вся жизнь Рамо-артиста от юных лет и до глубокой старости проходила под знаком или «conspiration de silence» * (* «Заговора молчания» (франц.)), или открытых нападений, в которых «друзья»-завистники состязались с откровенными врагами, стоявшими на противоположных позициях? К тому же с ним повторилась старая история. Бывали выдающиеся люди, чья невзрачная внешность как бы преображалась сердечной общительностью их нрава, или блистательным остроумием (Вольтер), или, наконец, покоряющей виртуозностью певца (Моралес) или инструменталиста. Рамо не принадлежал к их числу. Он был не только нехорош собою, но к тому же необщителен, склонен к уединению и обладал натурой колкой, полемичной и в то же время легко ранимой и болезненно-впечатлительной. Это был, как правильно заметили еще Дидро и Гете, глубоко и ясно мыслящий ум, и он, конечно, отдавал себе отчет в том, что королевский режим и поддерживавшая его сословная иерархия безнадежно устарели и должны пасть, ибо, как полагали деятели Просвещения, они противоречат разуму и природе человека. Вместе с тем Рамо чрезмерно сросся со старым порядком, его *modus vivendi*; он слишком часто видел его в розовом свете, более того, сохранял к нему втайне, и не только втайне, нежную, мы сказали бы, болезненную привязанность. Он испытал на себе, говоря словами Данте, всю крутизну версальских лестниц. Лишь шестидесяти лет от роду, после всех мук непризнания, насмешек, несправедливой полемики, демагогических обвинений в дилетантизме и консерватизме со стороны тех, кто был бесконечно ниже его; после нужды, любовных неудач и других терний, которыми в изобилии поросли его лучшие годы, ему удалось, наконец, ценою невероятных усилий вскарабкаться по ступеням храма и занять там место, достойное самого гениального и образованного музыканта последних десятилетий королевской Франции. Не мудрено, что теперь ему уже не хотелось с ним расставаться. Психологически это возможно понять. Но то, что сравнительно легко объяснимо с точки зрения индивидуальной психологии, то нередко оборачивается серьезным заблуждением с точки зрения идеологии и всемирной истории. Жана Филиппа Рамо, подобно тому как это

было столетием ранее с Ронсаром, неудержимо влекло к королевскому двору, и в то же время он его страстно ненавидел. Плебейская ненависть, отточенная и принявшая музыкально-эстетические формы, спустя сорок лет вспоила изысканно-поэтическую и язвительную иронию «Платеи». Уже эта двойственность обрекла его на одиночество.

Пока же молодой музыкант, разочарованный Италией и Парижем, возвратился в отчий дом. Здесь в течение шести лет (1708-1714) он послушно и терпеливо наследовал отцу за органом Notre Dame de Dijon. За эти годы он, казалось, вполне акклиматизировался в бургундской столице с ее бытом, архитектурой, ее историей, нравами и традициями, ее фольклором и профессиональной культурой, сложившейся под сенью Филиппа Красивого и его капеллана Жиля Беншуа с его куртуазным и изощренным искусством многоголосной песни. Впоследствии, когда история все и всех поставила на свое место и совершилось то, что Жан Малиньон гиперболически назвал «грандиозным возрождением Рамо», тогда французы с гордой и нежной фамильярностью стали называть его запросто «Le bourguignon», точно так же как Ронсара, тоже в свое время непризнанного и потом блистательно возрожденного, уже триста лет как называют не стесняясь: «Le vandomois».

Как композитору этот второй дижонский период, видимо, не принес Рамо обильного урожая; по крайней мере, мы просто не знаем произведений, написанных за те годы, хотя многое, возможно, уже вынашивалось, находясь во «внутриутробном» существовании. Более продуктивным оказалось пребывание в амплуа maître organiste в Лионе (1713) и Клермон-Ферране (1715-1722), где написаны были знаменитый «Traite de l'harmonie, reduite a ses principes naturels» (1722) и несколько ранее трагический мотет «In convertendo captivitatem». * (* «Объяты пленом мы безысходным» (лат.)). Не исключена возможность, что здесь сказалось воздействие импульсов чисто психологического плана: середина 10-х годов ознаменовалась для Рамо тяжелой личной драмой. Нам уже приходилось писать о том, что Жан Филипп не обладал привлекательной внешностью (* *Известный портрет, на котором композитор запечатлен играющим на скрипке (с чудесно выписанными пальцами), хранящийся в дижонском музее и предположительно приписываемый Аведу (или Шардену?), вероятно, несколько приукрашивает его наружность*) и был по характеру своему скорее нелюдим. Эти качества не воспрепятствовали ему быть отнюдь не равнодушным к женщинам. Восемнадцати лет он испытал увлечение одной молодой дижонской вдовой, но итальянское путешествие прервало и рассеяло это чувство. Теперь, когда ему уже минуло тридцать три, предметом увлечения стала некая девица Маргарита Ронделе. Жан Филипп вновь был страстно влюблен, мечтал о браке, однако Маргарита сделала выбор в пользу его брата Клода Рамо. Из подобных неудач люди, сильные духом и волей, выходят обычно морально окрепшими. Именно это произошло с Рамо: он умел бывшие поражения превращать в источник новых побед. В 1722 он вновь покинул Дижон и Клермон с тем, чтобы опять появиться в столице и начать свой второй, самый долгий, продуктивный и кульминационный парижский период.

Тем временем успели совершиться новые события и перемены. Умер Людовик XIV, умерли Буало, Лаланд, Ленотр; но Версаль, дворец, театр и парк остались. Более того, именно с окончательным утверждением на троне Людовика XV, явно вопреки его ничтожеству, безнравственности и дурным художественным вкусам началась подлинно «версальская эра» французского музыкального театра - последняя ослепительная вспышка перед надвигающейся катастрофой. Появились на свет - тогда еще детьми, конечно, - homines novi и пророки предреволюционного Просвещения: Руссо, Дидро, Бюффон, Глюк. Лесаж смело опубликовал «Хромого беса» и «Жиль Бласа». Мариво красиво дебютировал «Арлекином». Уже заставили громко заговорить о себе народные театры ярмарочных предместий, где шли бойкие комедийные, порою сатирические спектакли с музыкой; близились сенсационные премьеры Шарля Симона Фавара.

Вечно изменчивая жизнь привнесла новые моменты и в мир профессиональной музыки столицы. В зените находилось творчество Франсуа Куперена-младшего, опубликованы были «Королевские концерты» и «Искусство игры на клавесине». Лирическая трагедия Люлли постепенно вытеснялась из оперно-театрального репертуара, отступая под натиском его учеников, и особенно Детуша, Дэмаре, Кампра, выработавшего свой блестящий, но, в сущности, совсем не новый итало-французский стиль, напоминавший о музыкальном театре времен Мазарини, а может быть, и Валуа... Не только Мольер, но даже Кино многим казались теперь несколько старосветскими, даже скучными. Законодателем мод среди либреттистов стал Гудар де ля Мотт. Все более боевой и острой становилась критика, предвещающая появление Гримма и Дидро. Буржуазия, ее капиталы, ее идеология и здесь быстро набирали силу. Место мецената-короля, его фавориток или принцев и принцесс крови подобострастно и бесцеремонно занял меценат-откупщик.

И над всем этим ввысь поднималась огромная заточенная в Бастилии Вольтера, с его прозрениями и его отрицаниями, с дерзкой и сардонической улыбкой на устах.

Трезвый аналитический ум Рамо смог учесть и оценить новую, достаточно сложную ситуацию. Однако для этого понадобилось время, а время шло. Ему уже было под пятьдесят. Тем не менее, вторично появившись в Париже, он предпринял ряд акций весьма широкого плана (очевидно, с чисто картезианской отчетливостью

он обозревал свои возможности и рассчитывал на свои силы). Во-первых, он опубликовал написанный в Клермоне впоследствии знаменитый «Трактат о гармонии» (1722) и через четыре года, в 1726 - «Новую систему теории музыки». Оба труда выдали полемику, но были по достоинству оценены такими знатоками, как аббат Кондильяк, И. С. Бах, Гендель. В том же 1722 году Рамо издал второе собрание пьес для клавесина, куда входят многие его шедевры в этом жанре.

Во-вторых, он установил связи с Ярмаркой (La foire) и, используя опыт, накопленный за время работы со странствующими комедиантами, написал для нее немало театральной музыки. Здесь рождались и образы ряда клавесинных пьес, образы, которым предстояло еще прозвучать в недалеком будущем и в его оперных произведениях и стать наиболее демократическим элементом его музыки.

В-третьих, он, наконец, устроил свою семейную жизнь. Увы, это произошло поздно, когда лучшие годы Жана Филиппа были уже достаточно далеко позади. Он был еще беден, жена его молода. В год их брака – 1726 - ей было всего девятнадцать лет, Она вышла из музыкальной семьи и сама пела на королевской сцене. Жану Филиппу она принесла четверых детей, когда они еще жили бедно.

Жорж Бернанос писал в неоконченной работе «Жизнь Иисуса» (1943): «Беден не тот, кто испытывает нужду в предметах первой необходимости. Беден тот, кто, по традиции бедности, сложившейся с незапамятных времен, живет изо дня в день лишь трудом рук своих, кто кормится по старинной народной поговорке с руки господней и кто, помимо собственной работы, пользуется поддержкой великого братства бедных. Сливаясь из малых ручейков, оно образует целое мощное течение. Вот почему именно бедные владеют таинственным ключом надежды на будущее».

Религиозные предубеждения высокоталантливого писателя приходящие в противоречие с гуманистическими тенденциями и острой наблюдательностью, вызвали к жизни это крайне непоследовательное суждение. Пример Рамо наглядно демонстрирует его несостоятельность. В 20-х годах своего века Жан Филипп был беден, скромно жил и упорно трудился по призванию музыканта и для прокормления семьи своей. Но то была столь обычная в те времена бедность в одиночестве. Он не знал поддержки «братства бедных», явившегося двумя столетиями позже. О нем нельзя сказать также, чтобы он «кормился с руки всевышнего», ибо теоретические его трактаты отчетливо показывают, что, будучи последователем Декарта, он, однако, пошел от него влево и примкнул к материалистическому лагерю, полагая, что природа с ее физическими явлениями и законами - единственная реальность. Вот почему «ключом надежды на будущее» было для него не «таинственное», а лишь его собственная энергия и активность.

В-четвертых, перед ним открылась почти совершенно новая жанровая сфера творчества. Возможно, что он субъективно переживал это, сознавая, что в «версальский век» путь к признанию, славе и богатству неизбежно лежит только через придворный театр. Действовал, вероятно, и более возвышенный импульс - эстетический, художественный интерес и влечение к музыкальному театру. Но объективно - французский музыкальный театр искал его; ему нужен был композитор, способный поднять его на кульминационную вершину в невероятно трудных условиях, когда упадок, первые симптомы которого обозначились еще в 80-е годы, стал непосредственно надвинувшейся неизбежностью. Опера Люлли, при всех ее огромных достоинствах и заслугах, не могла выполнить этой роли. Она составила внушительное начало, но не итог, сумму, не вершину движения. Далее, она несла в себе слишком много итальянских - флорентийских, венецианских, даже неаполитанских элементов. Она была к тому же чрезмерно дидактична по содержанию и схематична по формам. Наконец, она явилась слишком детищем поры Людовика XIV и должна была уйти вместе с нею: XVIII век принес новые идеи, новую эстетику, драматургию, новую публику, вкусы, симпатии. Ей предстояло возвыситься до памятника, который остался бы для французского народа монументом, утвердившимся в веках, не переставая быть порождением самой интеллектуально утонченной прогрессивной культуры XVIII столетия. Перед нею должны были благоговейно склоняться впоследствии Дебюсси и Равель, Мессиан и Жоливе, Кокто и Клодель, Роден и Пикассо. Но чтобы создать такое искусство, нужен был человек. И, как это всегда бывает, он явился лишь тогда, когда история подготовила все необходимое, чтобы он мог выполнить свою миссию.

Итак, в начале второго парижского периода Рамо вступил на путь музыкального театра. Все в жизни давалось ему трудно, и этот путь оказался тернистым. В 1727 году он в поисках либретто не раз обращался к знаменитому де ля Мотту. Одно из писем Рамо этому либреттисту представляет собою подлинно классическое изложение его оперно-эстетической теории. * (* *Фрагмент письма опубликован А. Н. Юровским в предисловии к изданию: Рамо Ж. Ф. Избранные пьесы для клавесина. М., 1937, с. VIII*). Однако фаворит Королевской оперы, сверх меры избалованный учениками Люлли, не считал необходимым даже ответить на эти послания. Рамо продолжал сочинять. Вслед за второй появились третья тетрадь клавесинных пьес и новые кантаты - «Аквилон и Орития» и «Верный пастырь». В 1732 - в год, когда родился на свет Йозеф Гайдн, когда Франсуа Куперен доживал последние дни, а Вольтер написал «Заиру», - в этот самый год Рамо появился в салоне всесильного тогда мецената, генерального откупщика Александра ля Пуплиньера. Здесь он нашел своего первого

либреттиста аббата Пеллегрена и познакомился с величайшим поэтом и драматургом тогдашней Франции, вчерашним узником Бастилии - Франсуа Мари Аруэ-Вольтером.

Это знакомство превратилось в сотрудничество двух выдающихся художников, оно имело для Рамо важнейшее направляющее значение: ему композитор во многом обязан был превращением в крупнейшего музыкального деятеля предреволюционное классицизма XVIII века. Со своей стороны Вольтер своим пронзительным умом, несравненной интуицией искусствоведа, драматурга и критика почувствовал в Жане Филиппе действительна могучую, хотя и внешне невзрачную индивидуальность, а главное - художника новой эпохи, непреклонно устремленного в далекое будущее. У обоих были сходные слабости и общие «узкие места» в их художественном мирозерцании. Но оба верили в большое будущее французской музыки; они строили свои прогнозы в связи с национальной литературой, которую ценили высоко и в которой видели полное и совершенное выражение духа нации. Их объединяло также весьма критическое отношение к неаполитанской опере и школе *bel canto* («*faiseurs des double-croches*»). * (* «*Фабриканты шестнадцатых длительностей*» (франц.)). Оба ставили перед оперным театром высокие эстетические и этические задачи, причем всего больше уповали на речитатив, естественно-органично развивающийся из французской разговорной речи (таким образом, решительно отвергались концепции Рагене и Руссо). Оба весьма скептически относились к религии. Вольтер пламенно ненавидел католическую церковь. Он метал против нее громы и молнии, ибо считал ее диктатом источником всех пороков, между тем как сам исповедовал умеренный деизм. Рамо склонялся ко взглядам, синтезировавшим картезианство с сенсуализмом Кондильяка, причем, как и Вольтер, оставался осмотнительно-эзотеричным в своих философских убеждениях. Наконец, оба толерантно, если не примирительно относились к королевскому режиму, впрочем, осуждая его крайности и выказывая симпатии теории Монтескье...

Сотрудничество с Вольтером оказало определяющее влияние на Рамо, оно способствовало окончательному формированию его эстетики, воззрений на театр, его драматургию, жанры, и, как можно предполагать, его речитативный стиль, неотразимое воздействие которого простирается до французской музыки сегодняшнего дня. Впрочем, эта кооперация двух конгениальных художников не могла привести, как ни странно, к непосредственно практическим результатам. Первая опера, созданная на либретто Вольтера, - «Самсон» (1732 - за одиннадцать лет до генделевского «Самсона» и в те же годы, что и рембрандтовские творения на эту тему), потребовавшая по крайней мере годы напряженной работы, была запрещена цензурой, которая всегда косо смотрела на сочинения знаменитого просветителя, по достоинству оцененного у себя на родине лишь посмертно, после того как совершилась французская революция 1789 года. Пока же «Самсон» не состоялся и был «перелицован» в «Зороастра», поставленного только в 1749. Четырьмя годами ранее написан красивый дивертисмент к «Маргарите Наваррской» Вольтера. Спектакль этой комедии-балета был поставлен в Версале по заказу Людовика XV и имел блестящий успех. Рамо же получил звание композитора Королевской капеллы.

Трудно представить себе более удивительный парадокс: пьеса вольнодумца антиклерикала Вольтера с музыкой композитора-материалиста Рамо - на версальской сцене! Но «инциденту» предстояло развернуться в устойчивое и длительное явление, растянувшееся по крайней мере на три десятилетия - с 1733-го по начало 60-х годов. За это время престарелый композитор успел написать и поставить лирическую трагедию «Ипполит и Ариция» (1733), героический балет «Галантная Индия» (1735), лирическую трагедию «Кастор и Поллукс» (1737), балет «Празднества Гебы» (1739), лирическую трагедию «Дарданюс» (1739), лирическую трагедию «Прометей» (1740), впрочем, неоконченную, лирическую трагедию «Роланд», также неоконченную (единственное у Рамо либретто Кино), оперы-балеты «Гирлянды» (1751) и «Рождение Озириса» (1754), комедии-балеты «Платея» (1745) и «Празднества Рамира» (1745), балет «Празднества Полимии» (1745), музыкальное празднество «Храм Славы», балет «Празднество Гименея и Амура» (1747), балетную сцену «Пигмалион» (1748), камерный балет «Сюрпризы любви», поставленный на малой сцене апартаментов мадам Помпадур (1748), героические пасторали «Заис» и «Наина» (1749), уже упоминавшегося «Зороастра» (лирическую трагедию на музыку «Самсона», 1749), героический балет «Анакреон» (1754), героическую пастораль «Акант и Кефиз» (1751), балетную сцену «Дафнис и Аглая» (1752), комедию-балет «Паладины» (1760), последнюю, неоконченную лирическую трагедию «Бореады» (1764), датированную годом смерти композитора. В истории музыкального искусства этот запоздалый и роскошный расцвет - явление, по продуктивности своей сравнимое разве с творчеством Алессандро Скарлатти, Кайзера или Генделя. Поражает не только огромное количество произведений, но и редкое разнообразие жанров и их разновидностей. Вот основные.

Жанры Рамо. *Лирическая трагедия* - это жанр, который можно было бы назвать музыкальной драмой XVII - начала XVIII века. Над всем главенствует театрально-драматическое начало. Понятие же лирики применяется в смысле, тождественном музыке. Музыка расцвечивает сценическое действие, его персонажей, она усиливает и заостряет драматический конфликт. Понятие трагедии указывает на преемственную связь с

греко-римской традицией (особенно с театром Еврипида и Сенеки) и на антагонизм страстей, контрастных характеров и ситуаций. Хореографическое начало не играет активной драматургической роли и фигурирует как интермедийный или декоративный элемент. Образец - «Зороастр», отчасти «Кастор и Поллукс», хотя в последнем хореография действительно способствует воплощению идеи: трагический конфликт растворяется в музыке-гармонии пляшущих сфер.

Трагедия-балет. Лирическая трагедия, в которой танец наряду с музыкой, становится драматургически-действенным фактором, способствует становлению или разрешению трагического конфликта. Образец - «Ипполит и Ариция», с ее хореографическим прологом, с *airs danses*, с ее ритуальными, праздничными сценами, дивертисментом, архитектурно скрепляющим большую композицию, и финальной чаконей, «снимающей» трагизм драматургической развязки. По люллистскому образцу композиция лирической трагедии оставалась пятиактной. Помимо роли сценического действия, слова и музыки, лирические трагедии Рамо различались и по сюжету и его жанровому, тематическому облику и оттенкам. Так, «Ипполит», «Роланд» и «Самсон» - это трагедии-легенды, «Кастор и Поллукс» и «Прометей» - трагедии-мифы, «Дарданюс» и «Зороастр» - трагедии-сказки аллегорического замысла. В свою очередь, «Ипполит» - трагедия чести, «Кастор» - трагедия самопожертвования, «Дарданюс» - трагедия великодушия.

Героическая пастораль. Прежде всего пастораль - синоним идиллии, исключаящей какое-либо трагическое начало. В этом смысле пастораль была антиподом трагедии и представляла собою этически (не эстетически) «облегченный» жанр с действием, происходящим по преимуществу на лоне природы и лишенным острых конфликтов и напряженных ситуаций. Роль балета - веселая, однако же скорее декоративная, фоновая. Сам же балет большей частью был статичен и почти недоступен собственно драматическому началу. Образцы - «Акант и Кефиз», «Заис», «Наина», «Дафнис и Аглая». Но почему же - героическая пастораль? Здесь героика нельзя понимать в том смысле, какой придавала этому понятию «Поэтика» Аристотеля или «Поэтическое искусство» Буало. Героическое означало серьезное. Это значит, что в рамках пасторали могли являться серьезные персонажи, могли рождаться большие чувства и совершаться великодушные, достойные подражания поступки. Постольку героическая пастораль могла нести в себе и нравственно-дидактический элемент. Но главное заключалось в идиллии, а идиллия раскрывалась в сценических картинах и в образно-жанровом и эмоционально-выразительном строе музыки.

Героический балет. Типические образцы этого жанра - «Галантная Индия», «Празднество Гименея» и, вероятно, «Анакреон». Основной признак жанра - доминирующая роль хореографии и пантомимы, подчиняющих себе и музыку. Почти все арии и хоры исполняются в танце. Вокальная линия отмерена весьма скупой, преобладает живописный и пластически-хореографический оркестр. Постольку дивертисментное начало здесь почти совершенно исчезает. Танцуют, жестикулируют, меняют выражение лица вполне серьезно (вспомним трагические скульптур Пюже). В лучшем произведении этого жанра - «Галантной Индии» - нет никакой героики *en toutes lettres*, но все подчинено серьезной и важной этической идее: «Индия», ее люди, обычаи, нравы бесконечно выше галантной Европы, и любят там морально чище, выше, вернее, нежели умеет любить аристократия европейских столиц - в реальной жизни и даже в балете Кампра - ля Мотта. Конечно, герой второго акта (*entree*) Юаскар совершает поступки, предполагающие у него большое мужество. Но не в этом смысле следует интерпретировать «Галантную Индию» и героический балет. Галантная - это значит добродетельная и отважная; героический спектакль - это значит представление всерьез. Место оперного акта здесь занимал балетный выход с танцем (*entree*). Дело, конечно, не только в ином названии. Акты оперы в чередовании своем определялись единым и цельным сюжетом и принципом трех единств. *Entrees* балета были относительно самостоятельны и независимы друг от друга.

Комический балет (*comedie-ballet* или *ballet bouffon*). Лучшее произведение этого жанра у Рамо - «Платея, или Ревность Юноны». Наряду с «Платеей» можно назвать также «Маргариту Наваррскую» (по Вольтеру) и поздних «Паладинов». Существовали балеты трех типов: 1) комедия-балет («Платея»); 2) балет с *entrees multiples* («Празднества Гебы»); 3) *ballet en un seul acte* («Пигмалион»). «Платея» и «Маргарита Наваррская» дают основание предполагать, что Рамо трактовал жанр комического балета в сатирическом плане, где музыка, танец и пантомима были более или менее эквивалентны, слово же поставлено было в тесные рамки, определявшиеся, конечно, реальными опасностями, подстерегавшими тех, кто подвергал сатирическому осмеянию «сильных мира» и «правлящие сферы» бургонской монархии. Мы чуть было не забыли сказать, что композиция балета, как и пасторали, была трехактной (или, как тогда говорили, *en trois entrees*).

Произведения Рамо, названные здесь, и прежде всего «Ипполит», «Кастор», «Дарданюс», «Галантная Индия» и «Платея», созданные между 1733 и 1745 годами, составили новый этап в истории французского музыкального театра - явление неповторимо оригинальное и известное под названием «*Opera Versailles*». В это время ожесточенные дебаты о судьбах французской музыки были в самом разгаре. «Отсюда я заключаю, что французы не имеют своей музыки и не могут ее иметь!» - провозгласил Руссо. Три лирические трагедии и

два балета, которыми Жан Филипп Дебютировал до середины 40-х годов, блистательно доказали обратное. Вместе с тем, совершенно противоположные итальянскому музыкальному театру неаполитанского, флорентийского или венецианского стиля, эти произведения разительно отличались и от лирической трагедии Люлли и его школы. Возник «звуковой Версаль» * (* Это определение принадлежит Жоржу Мигю), сочетавший импозантность с нарядным изяществом, рационализм - с чувственным блеском вспененных эмоций, черты облегченного классицизма - с явственными признаками рококо. Это было искусство не только совершенно светское, чуждое католицизму и вообще какой-либо дидактике, далекое роялистско-верноподданническим тенденциям люллистского театра. Если «Кастор и Поллукс» - трагедия жертвы, заключавшая в себе большую идею, а «Прометей» - вызов церкви и вольтерианское воспевание богоборчества, если «Ипполит» и «Дарданюс» родственны нравоучительным сказкам Вольтера и «Персидским письмам» Монтескье, то «Галантная Индия» и «Платея» направляют острие критики против господствующих нравов и даже против королевского трона и двора. В «Corona benignitatis anni dei» * (* «Венец благословения в день господен» (лат.)) Поль Клодель писал, что французская нация предстает его взору «огромным народом, объединившим свои голоса в мощном унисоне «Gloria in excelsis» * (* «Слава в вышних» (лат.)). С этим невозможно согласиться. Не только в 1915 году, когда создавалась «Corona benignitatis», но и двести лет тому назад религия уже была идеологической силой, не столько консолидирующей французов в нацию, сколько сеющей рознь и междоусобную войну. И великим достоинством французского театра, достоинством, которое он сумел сохранить в те трудные времена, являлась его светская, мирская, жизнелюбивая природа. Жан Филипп Рамо мог быть в личной жизни и отношениях таким именно сумрачным, неуживчивым, мизантропичным, педантичным и резким, каким выведен он в знаменитом диалоге Дидро. Но никогда ни ранее, ни позже не была французская опера так жизнерадостна, ярка, нарядна, полна изящества, остроумия, блеска и уважения к человеку, как в 30-х - 40-х годах XVIII века. Одрахление королевского придворного театра шло втихомолку своим чередом, но оно снималось могучим натиском идей Просвещения под тою же крышей. Вне и без него опера Рамо не поднялась бы до предреволюционной героики «Кастора и Поллукса», до этической проповеди (в духе Дидро) «Галантной Индии», до дерзкой и разящей, хотя и элегантно замаскированной сатиры в «Платее, или Ревности Юноны». Вот почему ослепительный триумф Рамо в XX веке - на фестивалях в Эксе, Версале, во Флоренции и на других сценах, вдруг вознесший и поставивший его рядом с Ра-сином и Мольером как «классическое выражение французского духа в искусстве» (Клод Дебюсси), - этот триумф был вызван не ретроспективизмом публики, не искусством Роже Дезормьера, не эрудицией Нади Буланже и других музыкантов нашего времени, не восторженным поклонением Дебюсси, Мийо и Мессиана * (* В своем классе анализа (позже композиции) в Парижской консерватории О. Мессиаан проходил со студентами «Ипполита», «Дарданюса», «Кастора и Поллукса», «Платею» Рамо), но художественными достоинствами самой музыки и театра Рамо. В поэме «Кровь Атиса» Франсуа Мориак предсказывал, что в наш век французская земля прорастет тысячами новых вариантов излюбленного героя классицистской драмы. Сбылось ли предсказание Мориака? Герои и в самом деле родились, выросли и в дни сопротивления фашизму совершили свои подвиги. Умер ли Атис Люлли? И Кастор, Ипполит, даже Юаскар * (* Перуанец - герой «Галантной Индии») Рамо - не продолжают ли они и сегодня свою сценическую жизнь?

Менее долговечным оказалось наследие Рамо в других жанрах: его музыка к драматургическим, комедийным, балетным спектаклям, его сольные кантаты, мотеты, в которых, впрочем, также заключено немало прекрасной музыки (например, превосходный мотет «In convertendo captivitatem» * (* «Объяты пленом мы безысходным» (лат.)), 1718). Вплоть до нашего столетия крупнейшие французские композиторы видят в Рамо своего учителя и наставника. «Мы имели чистую французскую традицию в творчестве Рамо, сотканном из изящной и очаровательной нежности, верных интонаций, строгой декламации в речитативах...» Так писал Клод Дебюсси * (* См.: Катала Жан. Заметки об эстетике Дебюсси. - «Советская музыка», 1955, № 1. с. 62). Ромен Роллан говорил о «мощных творениях Рамо», о его «волевом и сознательном гении». * (* Роллан Ромен. Глюк по поводу «Альцесты». - В кн.: Музыканты прошлых дней, с. 135). Дебюсси, Пуленк испытали воздействие его речитативного стиля. Перед его памятью склонялись и склоняются такие композиторы современной Франции, как Оливье Мессиаан и Андре Жоливе. При жизни автор «Дарданюса» не был, подобно Люлли, «музыкальным диктатором Франции». Но в последующей истории французской музыки его влияние оказалось более широким, сильным и прочным, несмотря на испытания во второй половине века, особенно во время «войны буффонов».

В жизни композитора десятилетия, приходящиеся на середину века, имели двоякое значение. С одной стороны, это был период импозантного взлета, триумфа, «успокоения», достатка. С многолетней нуждой, прозябанием в безвестности было, наконец, покончено. Странствования прекратились. Рамо стал богат и знаменит, он был приближен ко двору, король пожаловал ему дворянство. Он превратился теперь в законодателя мод столичного музыкального мира. Его клавишинные пьесы разыгрывали едва ли не все виртуозы Европы, самые знатные семьи из французской аристократии оспаривали между собою право обучать

у него своих детей. Это была блестящая карьера. Но она же таила в себе немалые опасности. Лестница, по ступеням которой он совершал свое восхождение, была убрана великолепно, но она все более явственно балансировала. И лишь в силу парадоксального недоразумения, вдруг сделавшего бургундского мастера, десятилетиями влачившего жалкое существование, баловнем королевского двора, он оказался мишенью критического обстрела несравненно более жестокого, нежели тот, который испытал на себе в 20-е годы Гендель в Лондоне со стороны «оперы нищих».

Но прежде всего необходимо восстановить истинную картину, расстановку сил и значение этого спора, известного также под названием «*Querelle des coins*» * (* «Ссора углов» (франц.)). В действительности Рамо вовсе не был схоластом и консерватором, каким изображали его Руссо и Гримм. Наоборот, теоретически и практически он более других французских музыкантов своего века стал художником будущего. Между тем Руссо, при всех его замечательных догадках и остроте диалектики, при всей революционности его государственно-политической и правовой концепции, в вопросах культуры и эстетики стоял на явно консервативных мелкобуржуазных позициях. Его ненависть к городу и городской культуре, к «ученой» музыке, а в особенности к гармонии и полифонии, его идеализация мелкого земледельца, его труда, его искусства и вкусов, распространявшаяся и на музыку, были глубоко ретроспективны и ошибочны по существу. Но прав был Фридрих Энгельс, заметивший однажды, что иногда ложное с точки зрения теории может зато оказаться истинным с точки зрения всемирной истории. Музыкальный театр Рамо явился гениальным созданием искусства, его идеи и драматургия, его гармония и инструментовка были во многом устремлены в будущее, но как жанр версальская опера все же доживала свой век.

При несомненной утопичности, стилистическом и теоретическом примитивизме Руссо, он поистине вещим взглядом сумел за празднично-элегантной внешностью и оппозиционно-критическими мотивами «рамистского» театра разглядеть старческие симптомы и указать грядущие новые жанры, навеванные надвигавшейся революцией. Искупление за совершенный просчет для автора «Дарданюса» пришло лишь посмертно. Война же буфонов завершилась непосредственно поражением Руссо и Гримма. В мае 1754 года королевским эдиктом итальянская комедийная труппа Бамбини была выслана из Франции. Жан-Жака, присутствовавшего на спектакле одной из опер Рамо, выдворили из театрального зала. А главное - сочувствие публики и общественности было на стороне Жана Филиппа. Он в глазах общественного мнения фигурировал не только как лучший композитор страны, но и как борец за национальный французский театр (Руссо, не говоря уже о Гримме, за музыканта всерьез не принимали, между тем как затеянная им апология буфонов расценивалась как запоздавшая «музыкальная мазаринада», унижавшая национальное достоинство французов). К тому же, ввязавшись в сражение, Рамо предпринял весьма основательную критику отнюдь не безгрешных музыкальных статей «Энциклопедии», публиковавшихся под редакцией либо прямо принадлежавших перу Жан-Жака. Словом, война буфонов не омрачила славы Рамо в последние годы жизни. Он умер в Париже за двадцать пять лет до начала революции в 1764 году, как Пёрселл, Гендель и Скарлатти, «королевским композитором», в зените славы и богатства. Это произошло за шесть лет до рождения Бетховена. Он был поразительно скоро забыт. Не без влияния Руссо его оперы с крушением монархии долго не ставились на французской сцене. Причины этого изгнания, вероятно, главным образом политические, действовали в течение двухсот лет. И все же автор «Платеи» оставил после себя великую традицию, донесенную до нашего времени.

Опера. Итак, Рамо - оперный композитор оставался в значительной мере верен традиции Люлли. Многие его сюжеты и либретто - героические пасторали, комические и героические балеты с Гименеями и Амурами, Гебами и Зефирами - были, казалось бы, достаточно далеки от реальности и чем дальше, тем больше начинали казаться жеманными, старомодными, а кое-кому и кое в чем - даже смешными. Под сенью классицизма XVII столетия созидались архитекtonика, сценарий, мизансцены спектаклей. Оперные и балетные персонажи являлись, боролись, любили, пели и танцевали, переживали эксцессы бытия, даже умирали в строжайшей симметрии. Ланкре был прав: балет Рамо даже самые жестокие антагонизмы претворял в изящнейшую гармонию. То были экспозиции искусства глубоко эпикурейского. Стоицизм Корнеля, неподкупное целомудрие Расина были им далеки. Недаром эти спектакли ставились на придворной сцене в Версале и Фонтенбло, где «золотая публика» восторгалась ими, впрочем, не принимая их всерьез, в то время как свободомыслящая критика осыпала их стрелами самых непочтительных сарказмов. Но справедливо ли было это? Люлли, создавая сильные музыкально-сценические образы, характеры, ситуации, еще мог обобщать наблюденное им в окружающей действительности. Но во времена Рамо французское официальное общество, государство, нравы, характеры - все измельчало, опустилось, ослабело, и прежние фабулы, темы, сюжетные линии уже теряли эстетическое оправдание и исторический смысл. А он был великий художник!

Либретто. В драме Корнеля, Расина, даже Кино Люлли находил живительный источник вдохновения. Либреттисты Рамо - Фюзелье, Жентиль, Бернар, аббат Пеллегрен, Росбо, Каюзак - все за исключением Вольтера - не обладали такими поэтическим даром. В них иногда сказывалось эпигонство, они чаще ограничивали композитора, нежели вдохновляли его. Условности либретто, ходульность его абстрактных

образов сковывали и холодили оперу мастера из Дижона даже тогда, когда он обращался к великим творениям Расина. Что осталось от «Федры» 1677 года в «Ипполите и Ариции» 1733? Где то «величие ужаса», о котором писал Франсуа Мориак? Федра низведена до роли едва ли не трагести, в то время как ее место скромно и уверенно заняла грациозная и совершенно внеантагонистичная Ариция - молодая и привлекательная жрица богини Дианы. Драматургически версальская опера слишком страдала искусственностью, длиннотами, чрезмерным перевесом рассудка над живым, непосредственно-свежим эмоциональным началом. И в оперном театре господствующие идеи - это идеи господствующего класса. Правда, во времена Рамо у господствующего класса уже почти не оставалось идей: их заменили ощущения - особенно ощущения приятного, приятные представления о грациозном, о беспечном, об изысканном. Для Рамо эта эстетика оставалась далекой и чуждой: его изящество всегда лишь украшало высокоразвитый интеллектуализм. Но, «запирая ворота безумным ключом», он впадал в крайность, противоположную чувственной эйфории, становился рассудочен и схематически сух, как это случалось ранее с Ронсаром:

О, избыток ума мне несчастье приносит,
И чрезмерность суждений - страданье мое. *

(* Ронсар Пьер. Любовь Кассандры. Перевод автора).

Именно это снижение вызывало со стороны передовых умов Просвещения, даже тех, кто достойно оценивал музыку композитора, критику, протесты, порою насмешки (Руссо в «Новой Элоизе», Дидро в «Племяннике Рамо»). В то время, когда Франция уже бурлила нараставшим революционным движением, когда рушились старые устои и происходила генеральная переоценка ценностей, старый жанр и пышный стиль лирической трагедии приходили, как полагали многие свободомыслящие французы, в кричащее противоречие с новыми потребностями общества и искусства.

Особое место в творчестве Рамо заняла «Платея, или Ревность Юноны» (1745).

«Платея, или Ревность Юноны». «Платея» - произведение, не только не имеющее прецедента в истории балета по своему жанру и теме, но необыкновенно оригинальное, смелое (*une pièce a clef* * (* *Веицица с ключиком*), как говорят французы) и гениальное по музыке и драматургическому решению. Ее сравнивают с «Прекрасной Еленой» Оффенбаха, с комедиями Аристофана и Менандра, с сатирическими спектаклями Кокто - Сати, с «Протеєм» Поля Клоделя, с «*pièces grincantes*» («колючие пьесы») Жана Ануйля. И все же это единственное в своем роде творение Рамо остается неповторимым. Итак, три выхода (*entrees*) и пролог. Действующие лица - боги: Юпитер, Меркурий, Момус, Юнона, Феспис; сатиры и менады; окрестные крестьяне-виноградари, их семьи; наконец, говорящая и действующая флора и фауна того болота, где происходит действие: тростники, заросли кустарника; птицы и в великом множестве лягушки, создающие звучащий фон представления.

Пролог. На сцене - традиционно-хореографическая аллегория версальского стиля. Ее сюжет - рождение комедии. Парк, геометрически точно расчерченный аллеями, с пирамидально подстриженными и симметрически рассаженными деревьями, распланированные в манере Ленотра газоны и клумбы, лестницы, фонтаны и величавые статуи не оставляют сомнений в том, что действие будет происходить где-то совсем неподалеку от королевской резиденции. Поодаль, по склонам холма - второй, жанровый план картины: виноградники, хижинки, повозки. На этом фоне появляются виноделы с женами, сопровождаемые шумным хороводом приплясывающих менад и сатиров. Увертюра к балету, однообразная, статичная, чрезвычайно шумная, в тяжеловесной фактуре и инструментовке, с явно утрированными фигурами воинственно-энергического пунктирного ритма, представляет собою весьма недвусмысленную пародию на вступительные симфонии к лирическим трагедиям Люлли. Под звуки массивной и торжественной музыки парк заворуженно спит. Но вот эту, хотя и помпезную, но потускневшую и антиквированную сферу сменяет чрезвычайно свежо и светло звучащий деревенский бранль (*bransle campagnard*). Он длится и дальше, создавая гротескную трехплановость пролога. Сквозь феерию королевского парка, с плебейской непосредственностью и презрением к этикету, доносится разухабистый крестьянский танец, и античная вакханалия прочерчивает поверх этого контраста свой гедонистический глубокомысленный орнамент. Один из фавнов запевает на тему бранля фривольную *air a boire* в стиле Антуана Бозессе * (* *Напоминаем вновь, что старинный французский балет - это un ballet chante*), и патриарх комедии, старый жуир греческой мифологии Феспис, уснувший было под чарами священной и искрометной влаги, лениво подымается с травы, пробужденный громкими песнями и топотом вакханалии. Напрасно ворчит и требует он, чтобы козлогоние и их неистовые спутницы прекратили пьяное буйство. Тем временем под звуки этой перебранки бог - шутник и мастер мистификаций Момус - похищает музу Талию. Пока она поет прелестную вакхическую песню, события совершаются *alla breve*, и вот под звон тимпанов и сладкозвучных мелодий, славящих Диониса, от этой встречи уже рождается Комедия - очаровательное, но резвое и насмешливое дитя. В заключении Пролога бог любви исполняет свою *air amoueux*, меланхолическую и изысканную. Сцена пустеет, контуры расплываются... «Миг один - и нет волшебной сказки».

Выход первый. Жаркий летний день. Неприглядная, дикая местность. Болото, огромное, изумрудно-зеленое, какие-то убогие домишки по краям, храм Бахуса в отдалении. Стоячая вода и тростники, тростники... Здесь расположилось небольшое «пасторальное государство», коим суверенно правит король Цитерон. * (* *Мифический остров Цитеры - прибежище мечтательных элегиков XVII-XVIII веков, воплощение беспечной и безоблачной жизни на лоне природы*). Мы не знаем, есть ли на болоте и своя королева, но что известно вполне достоверно - это то, что король влюблен и что предмет его куртуазных домогательств - болотная нимфа Платея * (* «*Plat*» по-французски - «плоский», «банальный»), обитающая в тростниках со своею свитой лягушек, кукушек и других старожилов сих провинциальных мест... Нимфа не слишком хороша собою, глупа и вульгарна, к тому же в годах. Но ее буйный темперамент и хорошая фигура создали ей хотя и скандальную, но соблазнительную репутацию и привлекают к ней многочисленных поклонников. Однако болотная дива не отвечает взаимностью королю Цитерону, и оскорбленный монарх, призвав на помощь высокопоставленного мастера сих дел бога Меркурия, готовит Платее интригу, из которой рассчитывает извлечь для себя выгоду. Время после полудня. Собирается гроза. На болоте готовится большое галантное празднество, ибо среди приглашенных - сам Зевс-громовержец, прельщенный скандальными слухами, конечно, без жены, в чем есть свой тайный смысл: направить неимоверно ревнивую зевсову супругу Юнону по ложному следу и обрушить ее гнев на зазнавшуюся куртизанку из лягушечьего затона, Музыка этого *entree* весьма сценична и гармонирует с тонко разыгрывающейся пантомимой. Нимфы, развязно заигрывая с Цитероном и Меркурием, поют изящный, ритмически причудливый хорик на слова:

Что равнодушны боги рек, -
Сам Зевс ту истину изрек. *
(* *Перевод автора*).

Подает голос и Платеево окружение. Кукушки хвалебно покрикивают и поддакивают хозяйке в кварту. * (* *У Ф. Куперена кукушка в сюите h-moll кукует в терцию, кварту, квинту, сексту. В знаменитой пьесе e-moll Дакена применен лишь терцовый интервал*). Любопытные и глупые лягушки, чувствуя, что что-то затевается, осаждают ее квакающими синкопами-расспросами: «Dis-donc pourquoi - quoi - quoi - quoi - quoi». Ведь они с нею на короткой ноге... <...>

Но вот вестник объявляет о прибытии Юпитера. Всеобщая и почтительная суматоха. Начинается дивертисмент с чудесным паспье и другими танцами в народном стиле. Оркестр расцвечен концертирующими деревянными и тамбурином. Под тамбурином над болотными лужами звенит вызывающе задорная пастурель «*Il était une bergere*». * (* «*Жила-была пастушка*» (франц.)). Эта старинная песня о девушке-крестьянке, одурачившей знатного поклонника, появится впоследствии в репертуаре «Театра ярмарки» Фавара, а в первые годы XIX века возродится во «Временах года» Гайдна («Зима», куплеты Анны).

Опьяненная успехом и вином, зеленая, уже успевшая потерять голову, а с нею чувство реальности, Платея раздражается короткой, но динамически заостренной арией-угрозой с комически-зловещими интонациями-тиратами:

Увы, Юнона, плачь, мне облегчая путь!

Весь этот псевдоверсальский фарс на болоте, эта копошащаяся и пресмыкающаяся тростниковая нежить вокруг; толстые и сластолюбивые монархи на кочках; особа предосудительного поведения, вползающая на трон, как она надеется, в амплуа коронованной фаворитки; эти боги, погрязшие в интригах, любители хорошо пожить - наподобие тех, что встречаются у Аристофана и Еврипида; кричаще-пестрая и изысканная смесь большого света, захолустья, нищей деревни и дионисийского таинства, каким-то непостижимым образом занесенного из классической древности, - создают впечатление, близкое тому ощущению жути, какое производят на зрителя работы Шово, Пюже или Мансара.

Но присутствует здесь еще один элемент, самый важный, тот, во имя которого написан этот балет-буффонада и поставлен спектакль: это ясно и отчетливо прозвучавшая насмешка, насмешка над королевским режимом, его устоями, нравами, «идеалами» - и затаенный, но неотразимый, глухой гнев по поводу его пороков и антагонизмов. Однако Рамо ни на мгновение не забывает о музыкальной красоте, не покидает пределы хореографически изящного. И после пьяной потасовки и полупьяной похвальбы во внезапно наступившей тишине возникает одно из самых пленительных лирических созданий Жана Филиппа - ария соль минор Кларины * (* *Одна из спутниц Платеи*) или, скорее, «слово поэта», проникнутое изяществом орнаментального рисунка и светлой меланхолией. <...>

Выход второй. Празднество продолжается, оно идет к своей кульминационной точке - явлению Зевса и его встрече с Платеей. Тем временем собирается гроза. На болото нисходит большая туча, влекомая грифами. Влага постепенно рассеивается, оседая на кустах, и из облака выходит владыка Олимпа, предусмотрительно принявший облик... осла. Амур, сопутствующий ему на кочках, украшает его болотными цветами. * (* *Возможно, этот мотив заимствован Росбо у Шекспира («Сон в летнюю ночь»)*). Зеленая красавица приветствует Всемоущего в гривуазной *air de cour* народно-песенного склада, конечно, не без банального

нюанса. Нельзя забывать, что перед нами балет с блестяще отработанной, пластически выразительной пантомимой, с хореографической полифонией, когда на сцене одновременно танцуют целый ряд персонажей, каждый со своим рисунком роли, своим ритмом и мелодической характеристикой. Оркестр созвучен полифонической природе этого искусства. Конечно, Рамо не располагал оркестровыми составами, какие в нашем XX столетии предоставлены в распоряжение Равеля и Мессиана. Но тем более достойны изумления его приемы тембровой звукописи и характеристик. Как будто у Кокто - Сати, оркестр то кричит по-ослиному, то рассыпается встревоженным щебетанием флейт и скрипок (Зевс вдруг обернулся совой и угрожающе взмахивает крыльями, приводя в смятение птичье царство). <...>

Но властительница тростников - особа бывалая, и ослами да совами ее не удивишь. Пока она играет в неприступность. Тогда Юпитер, не на шутку раздосадованный мизерностью своих результатов, решает привлечь в союзники налетевшую грозу. С неба низвергается огненный дождь, и вот Громовержец настигает свою избранницу с пылающей молнией в руках и обращается к ней с роковым вопросом: на что может он рассчитывать?

Чтобы должным образом оценить «Платею», нужно не упускать из виду ее жанр. Может быть, комический балет - определение недостаточно точное. Ведь «Цирцея» д'Обинье - Божуайё, поставленная еще во времена Екатерины Медичи, тоже была «комическим балетом королевы»? «Платея» же - это истое дитя XVIII века, и она гораздо ближе к «Ярмарке» Фавара и даже к современности, чем к музыкальному театру при дворе королей Валуа. Поль Клодель два своих комических произведения - «Протей» и «Медведь в лунном свете» - назвал «лирическими фарсами». Нам кажется, что *c'est le mot* * (* *В этом суть (франц.)*): «Платея» - лирический фарс с пантомимой и музыкой, и постольку ей можно простить банальности, обусловленные сатирическим замыслом и даже самим именем героини.

Так, между наядой и ее огнедышащим поклонником происходит следующий, весьма не элегантный диалог, который Росбо как будто подслушал у Мольера или Кокто:

Он: «Я нравлюсь вам?»

Она: «Я вся пылаю, ох!..

Тушите свет! К чему переполох?»

Но свет не успевает погаснуть, как шутник Момус выбегает на сцену, предводительствуя единственным в своем роде «балетом идиотов». Пестрым роем высыпает на болото «идиоты веселые». Они в коротеньких детских пачках, рубашечках и штанишках и славят Платею хором, которому композитор придал гротескно-изысканный ритм средневекового окета (*ars antiqua*): «Ах, как она мила, ми - ми - ми - ми - ла - ла - ла - ла!». За веселыми идиотами следуют идиоты грустные - в просторных хитонах, какие мы видим на философах «Афинской школы» Рафаэля. Их пантомима меланхолична, в психологическом характере склеротической рассеянности, а музыка напоминает ми-минорную жигу Люлли, пропущенную сквозь «лупу времени». Оказавшись в объятиях повелителя богов, наша наяда обезумела от упоения счастьем и изливает его в двух «ариях сумасшествия».

Немудрено, что если нормальным состоянием обитателей болотного царства является идиотизм, то лишь безумие может парадоксально привести их в естественное человеческое чувство и знание. И Рамо следует этой логике парадокса. Единственное вокальное соло, вызывающее впечатление задушевно-искреннего лирического излияния, - это монолог безумия Платеи с двумя ариями *da saro*, где она поет, вообразив себя Дафной, преследуемой ненасытным Аполлоном:

По следу моему не шествовать веселью. <...>

На этих возвышенно-элегических страницах Рамо поднимается к вдохновенной поэзии сарабанд из минорных «Английских сюит» Иоганна Себастьяна Баха. Почему же ему пришло на ум вдруг вознести в эту сферу вульгарную Платею? Или, может быть, это человеколюбивый жест в сторону падших? Трудно ответить за художника, когда сам он предпочел формулу умолчания. И разве не всякое великое творение искусства не решает всего и вся однозначно, а оставляет перед нами какую-то череду нерешенных вопросов?

Но дивертисмент идет своим чередом. Момус кувырывается в гротескных пируэтках, идиоты дурачатся, виртуозно жонглируют пантомимическими экстравагантностями, и все завершает торжественный менуэт-эпиграмма на тему старой полифонической *chanson* аббата Пассеро на слова: «*Il est bel et bon - bon - bon*» (* «*Как хорошо и прекрасно*» (франц.)). Иногда приходится слышать (или читать) упреки по адресу Рамо, будто он растворил оперу в дивертисменте. Рассеем это недоразумение. Театр Рамо - это искусство чистейшей национально-французской традиции. Французский музыкальный театр - мы уже писали об этом - родился и сложился как опера-балет с широко развернутыми дивертисментными номерами. Дивертисмент же в историко-эстетическом значении этого понятия - не просто вереница развлекательно-легких номеров. Дивертисмент - это рассеяние (от глагола *divertir*), или отвлечение, отстранение от основного круга образов, от драматического действия. Конечно, во французской театральной публике существовала прослойка, ориентировавшаяся на развлечение, и к тому же; чрезвычайно влиятельная. Но как явление театра балетный дивертисмент никогда не

приобрел бы значимости традиции, если бы он не был вызван на сцену самой жизнью. Дивертисмент у Рамо - это не реверанс в сторону королевской ложи, это музыкально-хореографическое обобщение вечно и капризно изменчивой реальности с ее рассеяниями, переключениями и вторжениями неожиданного. Его открытие - великое приобретение французского театра. Не видеть этого могут лишь люди, далекие французской культуре и ее истории. Да и только ли французской? К дивертисменту обращались величайшие поэты человечества: Шекспир («Сон в летнюю ночь»), Гёте (вторая часть «Фауста»), Мольер («Версальский экспромт»), Шуберт («Венгерский дивертисмент»), Чайковский («Щелкунчик»). Требовать от классического французского театра отказа от дивертисмента - это то же, что требовать от французского языка, чтобы он отказался от ударений на последнем слоге или от слияний смежных ассонирующих слогов произносимых слов (liaison). Поистине прав был Спиноза: «Ignorantia non est argumentum».

Выход третий. Рамо неукоснительно придерживается классицистского принципа «трех единств». Это значит, что третий акт возобновляет то же действие в то же самое время и на том же месте, где и когда оно было прервано предыдущим антрактом. Свадебное торжество преобразуется в феерию. Темнеет. Над болотом поднимаются и дымят лесные туманы, распускаются удушливо-ароматичные вечерние цветы. В траве, на кустах светляки безмолвно зажигают свои зелено-голубые фонарики, стремительно вспархивают пепельно-пурпурные ночные мотыльки, кричат совы, в синем воздухе чертят причудливые линии летучие мыши. В этот час таинственного рождения ночи по болотным мхам и трясинам выезжает, колыхаясь, на авансцену колесница, запряженная парой лягушат, окруженная пляшущими фавнами и вакханками. В колеснице - Платея, мистически окутанная зеленым покрывалом, сотканном из болотных трав. По бокам шествует в пешем строю ее почетный эскорт: Юпитер - в роли жениха - и динамичнейший бог коммуникаций и коммерции Меркурий, на этот раз в амплуа телохранителя могущественной временщицы, образ которой в столь пикантной ситуации появляется как раз в год начала карьеры маркизы Помпадур. Платея довольна столь заботливо подготовленной церемонией и убранством местности и выражает это в лирической арии на слова: «Pour cette fete mon coeur apprete», что означает:

«В этот праздничный час
Мое сердце - для вас».

Потом начинается новый дивертисмент с танцами фавнов под музыку наподобие оркестровых клавесинных пьес Рамо. Среди них - вещи изумительной красоты, как, например, меланхолическая loughé (нормандская волынка) в ре миноре. <...>

Даже выдавший виды Момус – и тот растроган музыкою и изливает чувства в двустиишии стиля Ронсара, где звучит предчувствие, правда затуманенное glissando скрипок, что когда-то родится Поль Верлен:

И в криках да в дремотной лени
Исходят отзвуки сомнений...

Но вот наступает торжественный момент клятвы в супружеской верности. Глава Олимпа, как известно, многоопытный в любовных авантюрах самых разнообразных свойств, начинает, нимало не смущаясь, привычные слова, сопровождая их предусмотрительными оговорками:

Любовный пыл не соразмерен
Пути, которым я иду.
Но все ж клянусь быть деве верен,
Здесь с нею свитому гнезду. *

(* Перевод автора).

Не успел венценосный «жених во полунощи» закончить этих слов, как, подобно камню, брошенному в тихую заводь, громоподобно и грузно, соответственно возрасту, физическому и моральному весу, в это царство тростников, стоячей воды и лягушек метеором низвергается взбешенная Юнона (медь властно прорезает оркестровую ткань, контрабасы грозно урчат, неистовствуют ударные). Весь гнев ревнивой богини устремлен на соблазнительницу: мощным ударом она выброшена из колесницы и повергнута в лужу, зеленое покрывало сорвано; богу-изменнику и зрителям открывается расплывшаяся в наглой улыбке, плоская и вульгарная, курносая физиономия с широкими ноздрями, плотоядным ртом и круглыми, как плошки, глупыми глазами. * (* Именно в этом гриме играл Платею замечательный мастер французской оперной сцены Мишель Сенешаль на фестивале Рамо в Эксе в 1957 г.) Громовержец эстетически унижен, Юнона, торжествуя, с царственной грацией и величием подает ему руку. Примирение супругов совершается еще стремительнее, чем вспыхнула ссора. Хотя гроза за это время успела пронестись, в небесах стихло, - «последняя туча рассеянной бури», запряженная все теми же грифами, послушно ожидает завершения конфликта, чтобы вновь осенить божественную чету и, прежде чем зрители успеют опомниться, унести ее ввысь на вечно цветущие склоны Олимпа.

Незадачливая соблазнительница остается на болоте вместе со своим уродством и горькой обидой. Общий гомерический хохот тех, кто еще не успел разбежаться. Платея сначала по глупости тоже присоединяется к

смеющимся; потом смех сменяется рыданиями композитор и либреттист сопровождали эту сцену чрезвычайно детальными и выразительными ремарками). На вопли и причитания потерпевшей сбегается толпой фавны, дриады, окрестные крестьяне; они, как умеют, утешают дурнушку и поют ей изящную хоровую песню типа *air a boire* на слова «Нам бог оружие дает, и бог оружие отнимает». Этот хор красиво образует как бы интенсивно сокращенную репризу Пролога. <...>

Что же, порок наказан? Справедливость и нравственность торжествуют? Да, но «ключ» спектакля - в другом: наказание - для тех лишь, кто внизу; на вершинах же бытия «златокудым владыкам мира» все дозволено.

Тогда на просцениум выходит муза Талия, родительница Комедии, уже знакомая публике по Прологу, чтобы продекламировать слова, которые можно было бы довольно точно перевести стихами нашего поэта:

В длинной сказке
Тайно кроюсь,
Бьет условный час...

И в самом деле: баядера - осмеяна и избита, а бог - вознесен горе с безоблачно ясным челом и глазами. Но перед честной и мыслящей публикой неизбежно встает вопрос: справедливо ли это? А можно ли, допустимо ли оставить без наказания и «без прикосновения» общественный порядок, государственное устройство и образ мыслей, которые освящают и поддерживают эту безнаказанность? Теперь судите сами.

«Платея», так мало известная не только у нас, но и у себя на родине, являлась произведением гениальным, смелым и остро нацеленным в будущее. Разве Монтеверди в «Короновании Поппеи» поднимался на подобный уровень? Если бы Рамо написал только лишь этот опус жанра *ballet bouffon* и ничего больше, - он уже заслужил бы наименование величайшего классика французской музыки.

Рамо-теоретик. Все это составляло, однако, лишь одну сторону музыкального театра Рамо - сторону, нередко антиквированную и чрезмерно обращенную в прошлое. Но он обладал и другой стороной, устремленной в будущее, и «Платея» - поучительнейший пример. Люлли прежде всего великий музыкант-практик - композитор и исполнитель-виртуоз. Как скрипач, дирижер, он, вероятно, стоял выше Рамо. Но Рамо был не только практиком, но и теоретиком, и притом выдающимся теоретиком. Теоретические взгляды Рамо составляют основу классической школы теоретического музыкознания. В них обобщен огромный и драгоценный опыт сочинения и исследования музыки начиная от Глареана и Царлино, между тем как перспективно его труды через XVII век, столь богатый новаторскими начинаниями, устремлены к классикам XVIII столетия. Вот перечень основных теоретических произведений этого замечательного мыслителя, бережно хранившего все ценное, достигнутое музыкальной культурой прошлого, и глядевшего в то же время далеко вперед: «Трактат о гармонии, сведенной к своим естественным принципам» (1722), «Новая система теории музыки» (1726), «Краткий план новой методы аккомпанемента» (1730), «Рассуждение о различных способах сопровождения на органе и на клавесине» (1732), «Обобщение гармонии» (1733), «Демонстрация принципа гармонии в качестве первоосновы музыкального искусства» (1750), «Размышление о формировании певческого голоса» (1752), «Извлечение из ответа Ж. Ф. Рамо М. Эйлеру относительно интервальной тождественности октав» (1752), «Наблюдения над нашим музыкальным восприятием и его принципами» (1754), «Музыкальные ошибки в Энциклопедии» (1755), «Кодекс музыкальной практики, или Метод преподавания музыки» (1760).

Перечисленные работы Рамо посвящены широкому кругу музыкально-теоретических проблем. К тому же следует принять во внимание, что взгляды его усовершенствовались, музыкально-эстетические и теоретические принципы с течением времени подверглись изменениям. Сформулируем то, что было основным и оказалось наиболее устойчивым.

Мы уже писали, что полемика Ж. Ф. Рамо - Ж.-Ж. Руссо и М. Гримм (последние видели в нем лишь ученого ретрограда) представляла собою во многом печальное недоразумение. Как эстетик Рамо защищал передовую теорию своего времени - теорию искусства как подражания природе.

В переписке и теоретических работах Рамо мы встречаемся с понятием природы в двояком смысле, причем в обоих смыслах природа понимается им объективно. С одной стороны, это природа человеческая (*la nature humaine*), как ее определяли Гольбах, Дидро и Гельвеций. Композитор, особенно оперный, если он не хочет бесконечно повторять самого себя и если он преследует цель воссоздавать в музыке характеры и чувства героев, играющих на сцене, такой композитор должен стремиться знать и уметь выразить в звуках природу человеческую в различных ее проявлениях и качествах, как реальность самой, жизни. Другой вопрос, что Рамо, сочиняя оперную и балетную музыку, не был последователен в соблюдении этого принципа, однако самый принцип в его эстетической сущности не может быть оспорен.

Но природа для бургундского мастера - это также и тот физический мир, который так любили, знали и умели образно воссоздавать его далекие предшественники - мастера *chanson* эпохи Возрождения. К этому миру неотъемлемо принадлежит и область музыки, представляющая собою физическое явление. И как истый

механистический материалист XVIII века, автор «Платеи» полагал, что задача исследователя - рассечь этот многосложный комплекс на его составные части и научно познать их пороэнь. При этом Рамо исходил из постулата, восходящего еще к Никомаху и Марсилио Фичино в его комментариях к «Иону» Платона; далее к Пико делла Мирандола и Декарту, наконец, к Мерсенну и Понтю де Тиару, утверждавшим, что музыкальный звук - явление, в свою очередь, сложное и что он необходимо должен обладать внутренней структурой, адекватной строю всей музыки: он устроен гармонично. В музыкальном искусстве главенствует принцип, который проявляется в форме, наиболее приятной для слуха человеческого, как утверждали Аристотель и Аристоксен. Этот эффект всего естественнее и эстетически наиболее совершенно достигается при сочетании звуков по терциям. К подобному выводу приводят и некоторые метафизические размышления, изложенные Филиппом де Витри в «Ars nova», а позже - Мареном Мерсенном в его «Универсальной гармонии». Оба эти теоретика были выдающимися мыслителями, смело плывшими против течения и порвавшими со многими догмами теологии, взлелеянными церковью для музыкального искусства. Даже такой истовый апологет и поэт католической религии, как Поль Клодель, называет ночь «классическим родным часом католицизма». Полночь католического средневековья взрастила мистику чисел, все еще державшую под гипнозом многие выдающиеся умы итальянского и французского Возрождения - среди них Жана де Мюр, Маркетто Падуанского. Следы этих рудиментов спекулятивно-теологических систем и даже белой магии можно обнаружить и у Данте в сюжетной структуре «Комедии» (триада: Ад - Чистилище - Рай) и в ее версификации (терцины). Эти отзвуки воззрений Мих. Нострадамуса и Марсилио Фичино были поэтически интерпретированы «Плеядой» (Понтю де Тиар, Ронсар, отчасти Меллен де Сен-Желе). Их вселенная совершает свое вечное движение в трехдольном размере, и это находится в гармонии с принципом троичности божества. С другой же стороны, мир подобен бесконечному сочетанию взаимопроникающих зеркал: все отражается во всем, великое в малом, и универсум обладает тою же структурой, что малая былинка. И сумма звуков, высотно расположенных по терциям, как простейшая структура мира музыки, должна - определять собою и строение музыкального звука, как «элементарной частицы» этого мира. Этот принцип красной нитью проходит через «Гимн звездам» и ту «хореографию светил небесных», о которой говорит в одном из «Сонетов Кассандре» Ронсар. Влияние этого великого поэта на искусство и эстетику XVII века было огромно; не избежали его и такие люди проницательного ума и пылкого воображения, какими были Декарт и Мерсенн - наставники Рамо и его предшественники. В истории научной мысли не раз бывало, что при определенных условиях и ошибочные теории способствовали иногда плодотворным поискам истины. К тому же Рамо не был чистым рационалистом, но картезианцем, прошедшим сенсуалистическую школу Кондильяка. Об этом свидетельствует его тезис: «Нельзя судить о музыке иначе, чем при посредстве слуха. И авторитет разума имеет силу лишь постольку, поскольку он согласуется с ухом. Этот принцип неистощим, он опирается на теологию столько же, сколько на геометрию». Впрочем, упоминание о теологии у Рамо скорее формально. Он воспринимает музыкальный тон как результат движения звучащего физического тела («corps sonore»), однако эта простейшая структура музыкального мира обладает своей внутренней организацией: основной звук сопутствуем призвуками, образующими натуральный ряд с интервальным строением для первых шести обертонов: 8, 5, 4, б. 3, м. 3; в дальнейшем происходит сужение интервальных расстояний между призвуками. <...>

Если в этом ряду из шести призвуков элиминировать октавные удвоения, то оставшиеся обертоны приобретут высотную последовательность сцепленных между собою большой и малой терций. Итак, «инфраструктура» музыкального звука по природе своей гармонична, а основа гармонии - мажорное трезвучие.

Все же капитальное обобщение Рамо обладало уязвимыми сторонами. Во-первых, феномен, который им наблюден и исследован, представляет собою мажорное трезвучие в «горизонтальном», фигурационно-мелодическом изложении. Во-вторых, если принять, что теоретическая формула обобщенно выражает процесс истории, то мелодия («горизонталь») на тысячелетия предшествовала гармонии, в то время как лишь Царлино и Рамо впервые теоретически откликнулись на новые явления «эпохи basso continuo», то есть гомофонно-гармонического склада. Помимо этого, Рамо заблуждался, принимая непосредственно звуковысотные отношения за реальность физического мира. Понадобились работы Дидро, музыкальная акустика Г. Гельмгольца, наконец, философия диалектического материализма и гениальный труд В. И. Ленина «Материализм и эмпириокритицизм», чтобы постигнута была диалектическая природа музыкально-слухового восприятия: объективно в физическом мире существуют звуковые волны и их колебания, совершаемые с различными частотами; они воздействуют на наш орган слуха, вызывают и в нем колебательные процессы соответственных частот и порождают в нашем сознании ощущение высоты тона. Рамо не мог еще подняться до осознания этой природы музыкального восприятия и постольку принимал натуральный звукоряд за непосредственное явление объективного физического мира, познаваемого наукой. * (* *Формулировка этой закономерности была впервые установлена выдающимся советским исследователем проф. Н. А. Гарбузовым в его трудах: «Музыкальная акустика» (Л., 1940) и «Терминология по элементарной теории музыки» (М.-Л.,*

1945)). Итак, музыка есть наука, как этому учил еще Кассиодор, а ее конститутивный элемент - тот, который поддается точному научному анализу: то гармония и только гармония. И в этой, как видим, отнюдь не безупречной теории заложены были зерна истины, возвещавшей приближение новой исторической эпохи. Вторая статья Рамо о музыкальных ошибках во французской энциклопедии была опубликована в 1756 - в тот самый год, когда в Зальцбурге родился Моцарт!

Не случайно непосредственно в преддверии к эпохе венских классиков Рамо вводит в теорию и практику понятие «гармонического центра», то есть тоники лада, а вместе с нею и понятие «*basse fondamentale*», то есть той воображаемой, а не реальной гармонии, которая потенциально звучит в произведении, образуя ее подразумеваемый гармонический строй, подвергаемый преобразованиям, модификациям, но в «растворе» которого беспрерывно «омывается» ее аккордовая структура.

Нужно подчеркнуть, что, создавая новую концепцию музыки как науки, Рамо никогда не впадал в отвлеченную и сухую ученость, но оставался прежде всего художником звуков. Ему принадлежат поистине замечательные слова: «Когда мы сочиняем музыку, тогда, право же, не время припоминать правила, которые могли бы держать дух наш в рабстве. Сила гения в том, что он склоняется, но лишь затем, чтобы вступить в господство и преобразовать материал по своей художественной воле и разумению». Он требовал от музыканта проверки и осмысления практического опыта средствами разума, интеллекта. Следуя этим путем, он теоретически обобщил и обосновал обращение аккордов (*renversement des accords*), ввел понятия доминантовой и особенно субдоминантовой функций.

Открытие терцовой структуры аккордов оказалось чрезвычайно плодотворным: присоединение к трезвучию новых терций открыло путь к образованию новых гармоний терцового же строения, но из четырех (септаккорды), из пяти (нонааккорды) и шести (ундецимааккорды) звуков и их альтераций. Перед артистом в этих созвучиях открывался целый новый, почти еще неслыханный, но высокоорганизованный, стройный и ясный мир музыкально-прекрасного. Невзирая на ожесточенную полемику с Руссо, энциклопедисты высоко оценивали Рамо-теоретика; в особенности его работы заслужили горячее одобрение виднейшего просветителя, знаменитого математика и астронома Д'Аламбера. Все это шло навстречу веяниям эпохи Просвещения. Бесспорной заслугой Дидро является то, что он не только гносеологически уточнил формулу Рамо, но поднялся выше спорящих сторон в дебатах: приоритет гармонии или мелодического начала? - и попытался объединить враждующие позиции в высшем синтезе. Именно Дидро принадлежит приоритет в признании высоких художественных и идейных достоинств «Платеи».

Идеи. Но время показало, что и произведения, созданные мастером из Дижона в старых театральных жанрах и на давно знакомые темы, зачастую таили в себе новое содержание и плодотворные поиски новых стилистических решений. Свободолюбивый дух Вольтера парит над героикой «Самсона» и «Прометея». «Кастор и Поллукс» воплощают высокую трагедию самопожертвования, они близки «Орфею» и «Альцесте» Глюка. Кстати сказать, есть у Рамо и «Орфей» (маленькая кантата). «Галантная Индия» - не столько экзотика с турками и перуанцами, сколько пусть наивная, но убежденная проповедь гуманизма и осуждение моральных устоев европейского общества. Подлинный герой этого балета - «естественный человек» в духе Руссо, Дидро или Гельвеция. Перуанские инки или американские индейцы, исполняющие галантные ригодоны и гавоты под очаровательно-идиллическую музыку, - это носители более высокой нравственной добродетели, те самые, о которых говорил Дидро в «Добавлении к «Путешествию Бугенвиля»: «Я готов идти на пари, что их варварство менее порочно, чем наша городская цивилизация». «Индия» галантна в смысле благородства, чистоты нравов, величия духа. * (* Конечно, Рамо пользовался понятием галантности в смысле XVIII века, но отнюдь не в современном). Те же энциклопедисты во главе с Дидро рукоплескали «Платее» потому, что в гротескных образах уродливых обитателей «болотного царства» они видели замаскированную сатиру на большой свет и, более того, на королевский двор и его нравы (это не помешало, впрочем, «скандалезному» успеху этой комедии-балета в Версале).

Сила Рамо заключалась не столько в подобных сюжетных мотивах, сколько в стиле, выразительной красоте и сценических достоинствах его музыки, соединившей в новом качестве героическое начало Люлли с тонким изяществом и жизненной наблюдательностью Ф. Куперена. К тому же и эволюция наложила на драматургию Рамо свой весьма рельефный отпечаток. Прежние формы сохранились, но уже в ином содержании, иных ролях и отношениях. Героико-патриотическая сфера сузилась, лирическая и особенно картинно-живописная разрослась. Люлли шел к своей лирической трагедии от балетов, или комедий-балетов (он написал их около сорока). Рамо же, наоборот, дебютировал лирической трагедией, а пришел к балету - героическому, пасторальному, к балету-комедии, наконец. Более того: у Люлли хореография живописно оттеняла или обрамляла драму, у Рамо балет рассредоточил и отчасти затенил драматическое действие даже в лирической трагедии - этом «святая святых» старого оперного классицизма. Нигде не сказалась эта тенденция так сильно и красиво, как в «Касторе и Поллуксе», где «дважды-антагонизм» близнецов, любимых единым отцом - Зевсом - и любящих одну девушку, снимается в финальном апофеозе, чтобы гармонически-счастливо

раствориться в грандиозной хореографической композиции - «галантном празднестве» пляшущих светил, где Рамо воссоздает концепции Платона («Ион»), неопифагорейцев, Нострадамуса, Мерсенна и издалека предвосхищает финалы восьмой симфонии Малера и «Гармонии мира» Хиндемита. Новое качество и роль хореографии не могли не отразиться на тематизме и стиле. Недаром писал о Рамо некий придворный остролов, не пожелавший открыть своего имени:

Кастор-воитель, Ипполит
Меня покинули. Болит
От них спина. На склоне лет
Я фаворирую балет. *

(* Перевод автора).

Вокальный стиль. «Кастор и Поллукс». Рамо отнюдь не отказался от арии и, более того, привнес в нее ту чувствительности и изящество письма, какие мало свойственны были Люлли и его современникам. Драматизируя хоры, он вдохнул в них новую жизнь. Но еще сильнее был он в речитативах. В трагедиях типа «Ипполита» или «Дарданюса» еще есть сюжетно-жанровая основа для больших декламационно-речитативных сцен, хотя и там они уже теряют кульминационное значение. Прав П. М. Масон: «Вокальная линия у Рамо звучит глубоко человечно».

Сам по себе речитатив у Рамо обладает очень высокими художественными достоинствами. Приведем пример из монументального «Кастора и Поллукса» - лучшей среди героических опер Рамо. Эта знаменитая трагедия написана в пяти актах. После французской увертюры (Рамо был очень изобретателен в ее построении) и иносказательного пролога, где изящные искусства укрываются под сенью Венеры, покоряющей своей красотой их противника - бога войны Марса (восхитительный гавот в a-moll, кантабильный, в изощренном ритме), первое действие переносит нас в Грецию героической эпохи. <...>

Здесь нет - заметим это - характерного для старой лирической трагедии аллегорического прославления монарха или любовной драмы в духе В. Вюатюра, М. Сюдери и вообще прециозной поэзии века Людовика XIV. На сцене воссозданы образы античной легенды о дружбе и верности братьев-воинов. Трактовка сюжета ближе к Вольтеру, чем к Кино. Народ скорбит о Касторе, погибшем на поле брани (величавые хоры в стиле, родственном «Альцесте» Глюка). Поллукс, сын Леды и Юпитера, мстит за него, поражая убийцу. Спартанцы справляют триумф отмщения и славят победителя (балетный дивертисмент). Второй акт трагедии разыгрывается в храме Юпитера. На фоне импозантной картины жертвенного обряда с плясками герой, принявший решение сойти в царство мертвых, дабы вернуть Кастора к жизни, обращается с мольбой об успехе к богу-отцу:

О владыка мира, мой голос
Трепещет, к тебе вознесен.
Так рассея же испуг мой, как сон,
Утоли мне бездонную горечь! * <...>

(* Перевод автора).

Клод Дебюсси, весьма критически относившийся к Глюку, упрекал его в том, что, черпая у Рамо, он привнес во французскую оперу немецкую тяжеловесность интонации, впоследствии достигшую апогея в вагнеровском мелосе. Дебюсси призывал к восстановлению чисто французского стиля Рамо с его «естественной декламацией», сочетающей ясность и простоту выражения с элегантностью формы. Мы не будем оспаривать здесь безосновательные суждения Дебюсси о Глюке, но в его характеристике речитатива Рамо много верного. Вокальная линия «Кастора и Поллукса» кантабильнее, тоньше, выразительнее нюансирована, чем у Люлли. Рисунок речитатива широк, величав, но одновременно гибок, певуч, ораторский пафос сливается в нем с естественностью французской декламации (свободная метрика, переменный размер) и экспрессивными, однако изящно и всякий раз по-новому очерченными кадансами перед цезурами поэтического стиха. Кажется, вновь оживают «необратимые ритмы» и изысканно кантабильные мелодические контуры гениальной «Весны» Клодена Лежена. Рамо - истый наследник и воссоздатель мелоса французского Ренессанса. <...>

Вот слова этой ренессансной оды, а если угодно, предвестницы будущей *air a boire*, горделиво-патриотические мотивы которой сливаются с наивно-роялистским воодушевлением певца - глашатая славы и незыблемости королевского трона:

Тот, кто всех выше поднимет заздравную чашу,
Пусть за Францию пьет, за великую родину нашу!
И когда заиграют на дне золотисто-пурпурные блики,
Пусть в сверкании их ему явятся гордые лики
Из семьи королевской, что славит напев мой, хваля, -
Из династии славной, отважного рода Валуа!

Здесь речитативная линия «аккламации» Делагротта поразительно близка манере Рамо («Ипполит» и «Кастор», в меньшей мере - «Дарданюс»).

Речитативная декламация особенно широко разрастается в третьем и четвертом актах оперы (Аид). Это драматическая вершина трагедии: Поллукс охвачен решимостью пожертвовать собою и своим счастьем для спасения Кастора, занять его место в преисподней. <...>

На лоне Елисейских полей, где тени умерших танцуют идиллическую пастораль, братья-воины и соперники в любви к дочери Солнца прекрасной Телайре состязаются в поединке великодушия. Первый акт приносит развязку: Юпитер, тронутый мужеством героев и их преданной дружбой, возвращает обоих в царство живых. Возникает триумфальный «общий танец», традиция которого в наши дни блистательно и ново воссоздана Морисом Равелем в «Дафнисе и Хлое».

Интереснейшая черта этого финала – «ронсаровский мотив»: для участия в героическом торжестве с небес нисходят светила и исполняют свою хореографическую композицию, как выражался вандомский мастер, «*en recherche passionnée de l'euphorie*» * (* «В страстных поисках блаженства» (франц.)). Так финальный дивертисмент поднят на неопифагорейский манер, в сферу космического. Звучит хор небесных светил. Вот музыка торжественной и грациозной чаканы этого уникального в своем роде «астрологического балета». <...>

Это - воплощение античной темы в духе позднего французского классицизма предреволюционной эпохи.

Однако чем дальше, тем больше живописная картинность у Рамо брала верх над героико-драматическим началом. Еще параллельно лирическим трагедиям возникли первые «героические балеты». В самом раннем из них - «Галантной Индии» - цельная композиция уже распалась на отдельные эпизоды, то экзотически-картинные (буря на море, землетрясение, индийский праздник), то эпизоды еще драматичные, но уже сюжетно не связанные между собою. Это внедрение в оперный театр сюитно-дивертисментного начала закономерно привело к тому, что роль драматургически объединяющего фактора стала переходить из вокальной партии в оркестр.

Сама художественная натура композитора способствовала этому. Его стихией был танец, куда он, сохраняя черты галантности, внес темперамент, остроту, народножанровые ритмоинтонации, подслушанные еще в молодости на ярмарочных подмостках. Они сначала терпко, иногда вызывающе прозвучали в его клавишинных пьесах, а оттуда вошли в оперный театр, явившись перед публикой в новом, оркестровом наряде.

Гармония, оркестр. Нигде, пожалуй, Рамо - оперный композитор не был так велик, нов и искусен, как в оркестре. Его инструментовка в блеске, изяществе и обилии темброво-звукописных эффектов не уступала Люлли. Более того, теперь оркестр стал тоньше и богаче, чем во времена Людовика XIV, его освежили новые инструменты и новая группировка. Центром ансамбля становился смычковый квинтет. Деревянные духовые были представлены флейтами, гобоями - любимцами Люлли, фаготами. Изредка присоединялся к ним только входивший в употребление кларнет (в партитуре лирической трагедии «Зороастр» и героической пасторали «Акант и Кефиз»). В пасторальных жанрах в группе духовых появлялась народная волынка (*musette*). Из медных применялись трубы, валторны. В ударную группу входили литавры, барабан и (новое у Рамо) тамбурин. Рамо принадлежит приоритет в создании неслыханных ранее красочно-красивых смешанных тембров, например кларнетов и валторн или гобоев и волынок.

Наряду с этим именно оркестр Рамо шире всего воспринял богатство и новшества его гармонии, выразительно-тонкой, разнообразной, полной силы и нарядного изящества. Красивая плавность голосоведения сочеталась с выразительно оправданным применением диссонирующих созвучий. Приготовленные и неприготовленные задержания, протянутые цепями по оркестровой ткани, оттеняли аккордовую структуру, делали эмоциональную нюансировку «мерцающей», напряженно-выразительной, трепетно-подвижной. Рамо не достиг, подобно Баху, эпохальных свершений в области энгармонизма; однако он сумел проникнуть в эту область и оставил нам образцы красивого и остроэкспрессивного применения энгармонических последований (например, трио парок во втором акте «Ипполита»). <...>

Красочно инструментованные остигатные гармонии-ритмы рисовали целые поэтические картины. Все это открывало новые возможности оперной музыки - динамические и психологически характерные. Мы встречаем в партитурах Рамо страницы, трагическое величие которых лишь немногим уступает траурным образам Госсека. <...>

Рамо был одним из самых активных среди ранних поборников нонаккорда во французской музыке. Он почувствовал в нем «аккорд экзальтации», впрочем, мастерски применял его и в другом контексте, например в пасторальных сценах.

Безыскусственно-чувствительная, здоровыми соками напоенная *Musette* из оперы-балета «Заис» ближе к идеалу Руссо («Назад к природе!»), нежели к пасторалиям Буше или Фрагонара. В блестящем диалоге «Племянник Рамо» такой проницательный автор, как Дидро, и тот отдал дань господствующему мнению о Рамо как об ученом педанте, сухом и постоянно витающем в теоретических отвлеченностях. Между тем не кому иному, как этому «сухарю», принадлежат слова, которые и сейчас на устах у прогрессивных музыкантов

Франции: «Истинная музыка - это язык сердца» («La vraie musique est le langage du coeur»).

Поразительный талант Рамо-звукописца, соединявшего почти декоративный размах с камерной изысканностью рококо, оставил глубокий след в истории французской музыки. «Платея» - дерзко-насмешливая комедия, но в ее «звукописи лягушек» Клод Дебюсси услышал поэзию французской природы (вспомним чудесный «Лягушатник» Моне) и чарующе красиво воссоздал ее во «Флейте Пана» из «Песен Билитис».

Противоречия Рамо. В театре Рамо тесно переплетались, казалось бы, несовместимые тенденции: консервативная привязанность к стародавним либретто и глубоко новаторские импульсы, заложенные в музыку; чисто французская утонченность письма и умение быть понятым всеми; сохранение и строгой и пышной классицистской композиции, а внутри нее - «эта ясность, эта точность, эта сосредоточенность формы» (Дебюсси). В этом смысле Люлли был более целен, а Рамо - более противоречив. Но противоречие это, отчасти связанное с упадком жанра, в то же время свидетельствовало о прогрессе французской музыки, ее образного содержания, стиля, выразительных средств. Рождался новый классицизм - классицизм Просвещения XVIII века. Рамо был его великим художником.

Возьмется занавес - и вот спектакль на музыке бесценной.

Сама вселенная ему да будет сценой! *

Лафонтен

(* Перевод автора).

Инструментальная музыка

На XVII и первую половину XVIII столетия приходится одна из самых внушительных кульминаций и в истории французской инструментальной музыки (гамба, лютня, орган, клавесин). Кульминация эта оказалась достигнутой под действием различных, иногда противоположных друг другу причин: с одной стороны, это рост городов, их музыкальной культуры, восхождение третьего сословия и все более широкое проникновение музыки в его быт; с другой же стороны, свою роль сыграли широта и разнообразие музыкального оформления придворной жизни и то огромное влияние, какое неизбежно оказывал на инструментальную культуру страны оперный и балетный театр.

Смычковые. XVII и начало XVIII столетия были переломным периодом в истории французского смычкового искусства. Культура виолы была еще сильна, особенно теноровой гамбы (*basse de violon*), которой посвятили свое виртуозное искусство замечательные музыканты - «первый виолист Парижа» Отман, отец и сын Форкре, а также другие. Напомним, что шестиструнная виола квартово-терцового строя, с плоскою нижней декой, покатыми плечами, тесно расположенными струнами и маленькой, низкой подставкой, звучала глуховато, мелодически «обезличивала» средние струны и не приспособлена была к исполнению новой, ярко эмоциональной музыки гомофонно-гармонического склада.

Самая яркая фигура блестящей, национально-самобытной, но уже недолговечной гамбовой культуры - Марен Маре (1656- 1728). Этот разносторонний музыкант, ученик и продолжатель Люлли, дирижер королевской оперы, солист ансамбля «Скрипки Короля», блистательный виртуоз и *petit maitre*, светский человек, «ангел музыки», «игравший, как сам сатана», - Марен Маре был в то же время одним из наиболее репертуарных композиторов своего времени. Его перу принадлежат оперы (в стиле Люлли): «Ариадна и Вакх», «Альциона», «Семела», пьесы для одной и или двух виол с *basso continuo*, несколько сочинений для трио (флейта, гамба с *continuo*) и композиции в духовных жанрах (хор, орган). Маре известен также как апологет семиструнной гамбы и талантливый преподаватель игры на этом инструменте, с которым он изображен на известном портрете кисти Ланкре. Среди учеников Марена Маре - величайший музыкант Франции тех времен, Франсуа Куперен-младший, написавший для дуэта виол и *continuo* одно из лучших своих произведений - две сюиты ля минор и ля мажор. Достоинно изумления, каким образом в эпоху, когда королевский двор и парцеллу крестьянина разделяла целая пропасть, Маре, этот элегантный кавалер, беспечный жуир, любитель хорошего вина и рискованных любовных приключений, сумел чутко услышать интонационный строй народной музыкальной речи, отшлифовать, ограничить его и положить крестьянские песни - пастурели, ронды, бранли и другие - в основу своих пьес отменно изысканного голосоведения и чудесно-свежо звучащих наонакордовых гармоний, о которых не мог и мечтать его великий учитель Жан Батист Люлли. <...>

Но виола да гамба, блестящая и эзотеричная, уже успела на исходе первой трети XVIII века незаметно состариться и отступить перед могущественной соперницей, вышедшей из музыкальной жизни плебейского третьего сословия. Скрипка же все еще, по сословной узости, третировалась некоторыми теоретиками как «инструмент толпы», инструмент «неблагородный», «уличный», «простонародный». (* См. об этом: Гинзбург Л. История виолончельного искусства. М.-Л., 1950, с. 24-25).

Но скрипке и во Франции принадлежало будущее, и она постепенно, но победоносно прокладывала себе

путь. Люлли был величайшим французским скрипачом XVII столетия. Он представлял классицизм в истории этого инструмента. В первой половине XVIII века Франция выдвинула другого замечательного виртуоза, обогатившего скрипичную литературу, - Жана Мари Леклера-старшего (1697-1764). В наследии Леклера (театральная музыка, камерные ансамбли, сонаты, концерты) центральное место занимают опубликованные в 1723 и 1732 годах сонаты для скрипки с basso continuo. В них Леклер широко реализовал те богатые возможности, какими обладает скрипка для исполнения музыки гомофонно-гармонического склада. Его ритмически острая мелодика соединяет французское изящество, нарядность изложения с выразительной кантабильностью интонации. Стиль Леклера выказывает черты, сближающие его с ранним рококо. <...>

Примечательно влечение знаменитого скрипача к программно-изобразительным замыслам. Среди его поэтически-изобразительных произведений широкой известностью пользуется скрипичная соната «Гробница» («Le tombeau»), полная печального и возвышенного пафоса, написанная в чрезвычайно изящной фактуре. «Гробница» занимает видное место и в современном скрипичном репертуаре. Жизнь высокоталантливого артиста трагически оборвалась: он погиб от руки неизвестного убийцы; мотивы злодеяния до сего времени покрыты тайной. Жан Мари-старший оставил после себя целое семейство одаренных музыкантов, среди которых наибольшей известностью пользуется Жан Мари Леклер-младший - его сын.

По сравнению с классицистской манерой Люлли Леклеры представляют не только более поздний, но и качественно новый фазис французской скрипичной школы. Величие и энергия крупных линий, четко акцентированного и ритмичного движения уступают место более мягкой выразительности и изысканно-детальной отделке. Порядок, ясность, массивность сменяются приятным разнообразием мелодического рисунка и штриха, нарядной чувствительностью экспрессии.

С начала XVIII века в концертной жизни и репертуаре утверждается виолончель, как ансамблевый, а затем - и солирующий. инструмент (виолончелисты Ж. Барьер, М. Берто и другие).

Лютня. Среди инструментов, культура которых во Франции XVII века достигла кульминационного фазиса, особое место занимает лютня. Проникшая в древности, возможно, из Закавказья на Ближний Восток и получившая распространение в Сирии и странах Двуречья, лютня в средние века была заимствована арабами, достигла в их искусстве нового расцвета под названием «le udd» («a l'ud»), занесена во время арабского завоевания в Испанию, а оттуда - на Апеннинский полуостров, во Францию, Польшу, Англию и Нидерланды. Во французском музыкальном быту XVII столетия лютня стала излюбленным инструментом домашнего музицирования, а также куртуазных салонов и серенад. Она превосходила клавесин (спинет) одновременно в портативности, дешевизне, в камерной деликатности звучания и способности остро дифференцировать выразительный и изобразительный эффекты в зависимости от регистра, силы и продолжительности щипка. Возникали тембры шелестящие, колокольные, лепечущие и стонущие, каплющие и рассыпающиеся звуковыми искрами. Особое значение приобретала аппликатура, обозначение которой совмещалось с нотацией (лютневая табулатура). Резонансный корпус лютни - в форме «полугруши» - изготовлялся из 1 дерева сикоморы, дека - из сосны. «Классическая» лютня имела пять двоичных струн, верхняя «поющая» (la chanterelle) была ординарной и звучала неотразимо кантабильно:

Пять струн серебряных на грифе моей лютни,
Они звенят и плещут, заливаясь, как свирель,
Но голосом одна любви моей минутной
В минувшее зовет, где золотисто-смутно
Несбывшееся дремлет: это - chanterelle.

Ф. Малерб. Ода к лютне *

(* Перевод автора).

Конечно, так изысканно и метафорично можно было писать о струнах в лирической поэзии времен Людовика XIII. Но пройдем, так сказать, на кухню музыкального искусства и посмотрим, что Делается там. В лютневой культуре XVII века применялись два квартово-терцовых строя: старый {соль - до - фа - ля - ре - соль} и вытеснявший его новый (ля - ре - фа - ля - ре - фа). Добавочные басовые струны натягивались вне грифа, разделенного на «лады» (touches). Колки расположены были сверху шейки, круто загибавшейся перпендикулярно грифу.

Игра на лютне представляла собою виртуозно-тонкое и трудное искусство, продолжительное, кропотливое обучение которому составляло традицию, более того, целый *modus vivendi* в семействах потомственных лютнистов, которыми славилась Франция: Пинелей, Готье, Галло. Художники того времени: Ватто, Калло, Шарден, Буше запечатлели картины этого музицирования, исполненного труда, вдохновения и особенной утонченности. Писатели, поэты того времени говорят об «очаровании (fascination) лютни». Судьба ее была поистине удивительной. В век безраздельного господства классицизма, властно подчинившего себе почти все области художественного творчества, культура лютни оставалась своего рода заповедным «островом Цитеры», откуда слышались звоны и зовы, казалось, совсем иного мира. Образы лютневой музыки,

элегически-созерцательные и воссоздающие восхитительно-идиллические картины жизни и природы; образы эфемерные и мечтательные или завораживавшие изяществом детальной отделки своей изысканной и причудливой фактуры, первыми во Франции возникли на эстетической линии, ведущей от поэтической изобретательности ренессансной *musica reservata* к изысканной и элегической манере рококо. Не случайно на картинах Джованни Беллини, Микеланджело Караваджо, Ватто, Шардена и грешные люди и ангелы небесные, играющие на лютнях, обычно сохраняют на лицах своих выражение глубокой задумчивости и возвышенного покоя. Исключения не составляют дивные портреты лютниста у Сальвиати и лютнистки у Караваджо, хотя музыканты, изображенные на обеих картинах, совсем юны.

Недаром сказано у Ронсара:

Аполлонова лютня звучаньем чарует

Погруженный в мечтанья Аид... *

(* Перевод автора).

В течение XVI века Франция развивала свою лютневую культуру главным образом за счет привлечения иностранных сил (Якуб Рейс из Польши, Джон Доуленд из Англии и другие). В XVII столетии возникает и с необычайной быстротой и блеском достигает кульминации собственно французская лютневая школа. Современное французское музыковедение (Ж. Ф. Пайяр, Р. де Канде и другие) делит ее историю на четыре периода.

Первый период - с 1600 по 1620 год. Лютневая литература выходит сборниками танцевальных пьес (бранли, паваны, сицилианы и другие) и нетанцевальных (прелюдии, фантазии, а также транскрипции полифонических песен и *airs de cour*): «Сокровище Орфея» Антуана Францисканца, «Табулатура» Робера Байяра, «Тайна муз» Никола Вале (сюда входят пьесы для лютневых ансамблей из инструментов различных регистров).

Второй период - с 1620 по 1645 - выдвигает мастеров Рене Мезанжо, Франсуа Шанси и первооснователей парижской школы лютнистов из старинного лионского семейства Готье. «Le grand-papa» («Дедушка») Готье, служивший камергером у Марии Медичи, - фигура интересная, быть может, загадочная. Казалось, ко всему безразличный, неизменно ровный и учтивый, безгласный, как могила, свидетель многих любовных увлечений, неистовых порывов, политических интриг и злодеяний своей госпожи, он в то же время первооснователь многочисленных пьес для лютни: «Плачей», «Завещаний», «Надгробий» и «Утешений». Кажется, сумрачные медичейские тени лежат на самой номенклатуре этих жанров, возникших в эпоху одного из наиболее жизнелюбивых и своекорыстных монархов французского королевства.

Третий период - с 1645 по 1670 год - высший расцвет парижской школы во главе с Дени Готье (1603-1672). Этот знаменитый виртуоз опубликовал несколько сборников лютневых пьес, из которых наибольшей известностью пользуется «Риторика богов». Дени Готье придерживался сюитной композиции по преимуществу танцевальных пьес, для которых он установил следующий порядок цикла с сохранением неизменной тональности: 1) прелюдия; 2) павана или аллеманда; 3) куранта и ее варианты - «дубли»; 4) сарабанда; 5) жига (впервые введенная в лютневую сюиту Арделем).

Свои прелюдии Готье-младший, как и его современник Ж. Пинель, иногда создавал в виде свободных фантазий в совершенно вольном метре, без тактовой черты, с мелодическими линиями «то сонно-задумчиво плывущими, то мечтательно-статичными, будто застывающими по пути, то судорожно искривленными, как бы терзаемыми угрызениями совести» (Л. Лоранси). В XVIII веке эта манера была воссоздана в некоторых прелюдиях Ж. Ф. Рамо, а в XX она несколько неожиданно проявилась в фортепианных пьесах Эрика Сати и у Оливье Мессиана. Наиболее характерны у Готье-младшего грациозные пьесы в оживленном танцевальном движении как бы порхающего рисунка и в прозрачно-легкой двухголосной фактуре. <...>

Музыка - нелицеприятный и реалистически точный портретист своего времени. В ее движениях и формах запечатлены движения и типы людей ее века. Одни величаво шествуют, другие беспечно порхают над повседневной жизнью, третьи угрюмо плетутся по своему пути, еле передвигая ноги; иные бодро маршируют (куда?), а есть такие, что реют в полумраке, не в силах оторвать взор от небывшего. Музыка, как звучащее зеркало (времени, отражает этих людей, их движения и характеры, их облики и манеры и запечатлевает все это в мелодических типах, темпах, ритме движения, в каком возникают, текут и исчезают ее образы. Так создается целый мир, и близкий, и странно иллюзорный, и мы не в силах оторваться от этой звуковой картины.

Здесь Готье близок к идиллиям Ватто («Общество в парке», «Галантное празднество»). Но подобно тому как Антуан Ватто поднялся в сферу трагического, когда писал «Тяготы войны», так и в «Риторике богов» посреди беспечных отзвуков праздничной жизни вдруг встречаются реалистические образы огромного драматизма (загадочный, едва ли не оркестрально звучащий «Набат»). До сих пор глубоко впечатляют «Надгробия» Готье и его «Утешения», в которых лютня говорит языком глубоко общительной и задушевной человечности. <...>

Четвертый период - с 1670 по 1700 год - связан с творчеством Жака Галло-младшего (1640-1700). Его знаменитый сборник «Пьесы для лютни в различных ладах» был издан в 1673. Это был тонкий мастер лютни и поэт глубоко постигнутых лирических настроений. Его мелодика, певучая, но с чертами речитативного склада, необычна для Франции XVII века, она близка скорее оперному речитативу Монтеверди и Рамо. Гармония Галло необычайно смела и широко обращена к многозначным тональностям, как, например, в прелюдии, фрагмент которой приводится ниже. Пьеса эта свидетельствует о самом смелом новаторстве, какое в те времена, вероятно, только было возможно: семь знаков при ключе (as-moll), скорбный пафос широкой мелодии декламационного склада, почти неисполнимой при посредстве щипка; благородно сдержанная, но глубокая выразительность насыщающих гармонию задержаний и эллиптических оборотов; несколько нервная изменчивость ритмического рисунка; исключительной силы драматичные кульминации - все как бы предвещает И. С. Баха в его прелюдии es-moll из первого тома «Хорошо темперированного клавира». <...>

По силе экспрессии эта сумрачная «исповедь души» могла бы быть сопоставлена разве с элегическими пейзажами Пуссена или трагическими монологами «Федры» Расина, с ее «грозовыми разрядами любовной страсти» (Жюль Бернанос), с тою, однако же, разницей, что ни условность сюжета, ни властная просодия стиха не отягощают здесь музыки и она изливает огромное чувство не только красиво-величаво, но и свободно.

Можно предположить, что композитор-лютнист так же взывал здесь к выразительным возможностям и средствам будущих столетий, как это делали впоследствии И. С. Бах в «Хроматической фантазии» или Бетховен в поздних квартетах и сонатах для фортепиано.

Все же лютня в XVII-XVIII веках оставалась инструментом, предназначенным по преимуществу для сопровождения певческого голоса, исполнявшего стихи прециозной поэзии. У нее были свои слабости и уязвимые места: настройка ее была долгой и сложной; в концертах все пьесы, во избежание перестройки, игрались в одной тональности. Исполнение слитных аккордов было весьма затруднительным, причем подобная фактура звучала неожиданно тяжело и грубо. Но замечательные мастера лютни и эти недостатки удивительным образом превращали в источник новых красот.

Шарль Мутон (1626-1699 или 1710) - последний французский лютнист этой блестящей и оригинальной эпохи - был мастером поэтически-изобразительной миниатюры и в этом смысле оказал сильное влияние на клавесинную музыку. После Мутона лютня уступает место мандолине и гитаре, а особенно клавесину с его «*manière de jeu perle*». Таким образом, те качества лютни, которые делали ее инструментом эзотерическим и недолговечным, - призрачная легкость, кажется, постоянно затухающего звучания, трудность воспроизведения слитной аккордовой фактуры и мелодии *cantando* или *parlando*, сложная аппликатура и еще более сложно зашифрованная нотация, ее абсолютная и. идеальная предназначенность для камерного музицирования наедине с собою или в узком кругу - все это создало особую лютневую эстетику XVII столетия, хрупкую, меланхоличную и очень далекую от идеалов и музыкальной практики классицизма. Ее пытались воссоздать поэты XIX-XX веков - особенно Поль Верлен, а перед ним - вдохновитель «парнасцев» Теофиль Готье:

А в полумраке летнем у фонтана

Лепечет лютня, что терзает Мецетен,

И звуков нежных россыпь золотая

(* *Перевод автора*).

Летит сквозь дымку вечера и, тая,

Стекает струйкой у замшелых серых стен.

Кто там живет, я открывать не стану... *

Только два совершенно различных инструмента во Франции того времени не подчинились классицистскому диктату эпохи Людовика XIV: лютня и орган.

Орган. Областью французской инструментальной культуры, наиболее отзывчивой на барочные влияния, оказался, конечно, орган. Это объясняется рядом причин. Во-первых, классицизм на протяжении всей своей истории оставался искусством светским, гражданским и никогда не проявлял особого интереса к католицизму и его культуре; во-вторых, официальное место органа в церковном ритуале и даже вне его (церковные концерты) сближало его с барочными жанрами духовной музыки, которые культивировались Лаландом и М. А. Шарпантье; в-третьих, как справедливо указывают Ж. Ф. Пайяр, Н. Дюфурк и А. Пирро, во Франции вплоть до конца XVIII века для органа и клавесина, несмотря на все различия, существовали одни и те же виртуозы, те же композиторы и литература. Шамбоньер и Луи Куперен, Ф. Куперен и Н. де Гриньи, Дандриё и Дакен приносили в органную фактуру многие приемы своей же клавесинной игры, очень далекой от барочной многоплановой композиции, могучей тяжеловесности и впечатляющих контрастов. Если музыка французского классицизма отличается господством гомофонно-гармонического склада, то орган был и оставался инструментом, предназначенным для исполнения по преимуществу полифонической музыки: две клавиатуры (мануала), регистры и педаль создают идеальные возможности для рельефно-отчетливого проведения многих полифонических голосов.

Париж, Руан, Лион, Шартр, Реймс, Дижон, Клермон-Ферран - вот главные центры французской органной культуры. В свой век она оказалась менее мелодически богатой и концертно-блестящей, чем итальянская; она уступала в глубине и мощи немецкой и не достигла виртуозной техники и гармонических новшеств

нидерландской школы (Я. П. Свелинк). Зато она превосходила всех впечатляющей яркостью образно-эмоционального содержания, нарядным изяществом фактуры. Эти качества как бы скрадывали свойственную органу величавую массивность, превращали могучий рокот «царя инструментов» в прочувствованное слово, которое произносит хорошо поставленный, приятный, бархатный бас. «Школа органа была школой музыкального красноречия» (Андре Пирро). Первооснователем французского органного искусства стал Жан Титлуз (1563-1633). Он принадлежал к церковному клиру, служил органистом в Руанском соборе и оставил ряд теоретических рассуждений о музыке, изложенных в переписке с Мареном Мерсенном. Его лучшие произведения - «Гимны с фугами и ричеркарами на грегорианские напевы» и «Магнификат, написанный по системе восьми церковных ладов». Произведения эти были для французской органной школы основополагающими. Титлуз еще придерживался модальной системы, избегая мажоро-минора, и потому тонально-модуляционная техника, столь далеко продвинутая у Свелинка, Генделя, Пахельбеля и И. С. Баха, ему не свойственна.

Со второй половины XVII века начинается проникновение в органную музыку элементов и приемов гомофонно-гармонического склада и письма, особенно вместе с речитативом, заимствованным из оперы Люлли. Обогащается область регистровых контрастов, ритмическая сфера испытывает интенсивное воздействие танцевальных жанров. Этот наплыв мирских импульсов связан с органным искусством выдающихся виртуозов-клавесинистов и композиторов - учеников Шамбоньера - Луи Куперена, Гийома Нивера, Никола Лебега (оратории, гимны, музыка к вечерним проповедям, симфонии, аранжировки нозлей). Кульминация этого периода - творчество Франсуа Куперена-младшего (органные мессы) и реймского органиста Никола де Гриньи (1672-1703), произведения которого были высоко ценимы И. С. Бахом. Одну из орнаментально фигурированных фуг де Гриньи (в экспозиции) мы приводим ниже. <...>

Последними крупными мастерами французского органного искусства явились Луи Маршан и Луи Никола Клерамбо. Они оставили после себя громкую славу виртуозов-импровизаторов. Однако искусство их импонировало скорее роскошью и впечатляющими эффектами фактуры, нежели глубиной мысли и богатством тематического развития. После них орган во Франции окончательно уступает первенство клавесину, сохраняя за собою лишь первоначальное узко ритуальное значение.

Такова участь инструментов: смотря по обстоятельствам, они либо реконструируются, либо уступают дорогу другим и умирают.

Клавесин. Если лютневая и гамбовая литература XVI-XVII веков представляет собою красивую, но уже давно перевернутую страницу в истории французской музыки, то произведения для клавесина живут достаточно полной жизнью и в современном, главным образом фортепианном, репертуаре * (*Впрочем, и в наше время они все чаще исполняются, как в старину, на клавесине*) - несмотря на то, что инструменты эти уже сильно отличаются друг от друга и не связаны непосредственной преемственностью в устройстве их механизмов. Клавесин - истое дитя органа и лютни. У органа он заимствовал клавиатуру, у лютни - струны и щипковый механизм; при ударе о клавишу перышко * (*Применялось обычно воронье перо*) зацепляет струну, и она издает отрывистый, но гулкий звук (отсутствуют демпферы, свободно звучат обертоны). При таком устройстве нельзя играть вполне связанно (*legato*); постепенные нарастания и спады звучности (*crescendo*, *diminuendo*) также невозможны. К этому нужно добавить более узкий, нежели у современного фортепиано, диапазон (четыре октавы), первоначальное отсутствие педали, весьма частые два мануала. Это последнее, с одной стороны, давало возможность исполнять произведения достаточно сложной фактуры, с мелодическими голосами, тесно сосредоточенными в одном регистре; с другой же стороны, это, в свою очередь, значительно затрудняло игру. Клавесин обладал, особенно для своего времени, великолепными качествами. Его серебристо-звонкие тембры в верхнем регистре очень красивы, а в басах «наплывы» обертонов создают богатый оттенками колокольнозвонный колорит. Жемчужно-рассыпчатая игра (*jeu perle*) и мелизмы дают эффект сверкающей легкости и изящества, уже неосуществимый на фортепиано. Клавесинное искусство в XVII и в первой половине XVIII века достигло высокого совершенства. Лучшими фирмами, изготовлявшими эти инструменты, считались в XVII веке Рюккерсы в Антверпене и Дени в Париже, а в XVIII - французские предприниматели Бланше и Такены.

История возвышения клавесина - процесс вполне закономерный на грани сменявшихся стилей классицизма, барокко и рококо. Не случайно звезда клавесина восходит в то время, когда культура лютни и органа клонится к закату. Для времени Мольера, Расина и Лафонтена лютня становилась слишком интимным и деликатным инструментом; орган был чрезмерно возвышен и проповеднически-благочестив, созвучен величаво-патетичному, экстатическому стилю знаменитых в то время проповедей и *oraisons funebres* (надгробные речи) великого оратора - епископа Жака Боссюэ. Клавесин счастливо соединил в себе импозантность басов с блеском и жемчужной россыпью верхнего регистра, а также с той отчетливостью звучания, какая недостижима была для его предшественников. Но их судьбы разошлись: органы Notre Dame и Sainte Trinite звучат по сей день. Но кто после 1789 года играл во Франции на лютне? Все то, что этот

инструмент к началу XVIII века сохранил привлекательного от своей интимной и поэтической манеры, передал он в наследство клавесину.

Клавесинисты. Виртуозы-клавесинисты XVII - начала XVIII века создали множество превосходных произведений, вошедших в сокровищницу мирового классического искусства. Французская жизнь, природа, люди страны нашли в них поэтическое воплощение, часто не лишенное черт изысканности и идеализации, однако же высокохудожественное, иногда сильное и даже пронизательное. Среди этих пьес для клавесина, если говорить об их жанровом облике, преобладали танцевальные, но широко представлены были также и ариозно-песенные жанры. Тут сказалось влияние оперы, балета, и, конечно, *airs de cour*. Не случайно у Ж.-А. д'Англебера и других клавесинистов мы находим переложения балетной музыки, увертюры и арий из лирических трагедий Люлли. К тому же Люлли и Рамо сами были виртуозами-клавесинистами и сочиняли великолепную клавесинную музыку.

Сюита XVII века. В XVII веке излюбленным циклом у лютнистов и клавесинистов была сюита * (* *От французского глагола suivre - следовать. В лютневой литературе XVI-XVII веков такие «наборы» танцев (нередко еще прикладного назначения) назывались dancieries*), состоявшая из следовавших друг за другом небольших танцевальных пьес. Помимо аллеманды, паваны, французской куранты, сарабанды, чаконь, пассакальи, жиги, которые уже в (Италии соединялись в партиты или «камерные сонаты» для скрипки либо чембало, французская сюита включала и другие, чисто французские танцы, народные по жанровому происхождению. Это гавот - энергичный, двухдольного размера танец «гавотов» - жителей провинции Дофине. Мюзетт - крестьянская пляска под волынку (*musette*). В Нормандии волынку называли лур (*loure*), и под этим наименованием в сюитах появились пьесы неторопливого движения и в синкопированном ритме на шесть четвертей, нередко певучие и меланхоличные. Менуэт - наследник куранты - степенный трехдольный танец * (* *Слово «менуэт» происходит, вероятно, от «menus mouvements» (франц.), что значит «малые (мелкие) движения».* В XVII веке возник и испанский, часто четырехдольный менуэт) провинции Пуату. Люлли одним из первых лишил его провинциальной непосредственности и колорита, придав ему чинный, иногда изысканно-жеманный, а подчас и торжественно-декоративный характер. Бурре - пляска вприпрыжку с музыкой на четыре четверти и с затактом, ее плясали когда-то овернские дровосеки. * (* *La bourree (франц.) - вязанка хвороста*). Паспье - быстрый трехдольный танец, заимствованный у бретонских моряков. Канари - одна из французских разновидностей жиги. Музыка этого живого четырехдольного танца с триольной ритмической фигурой отличалась щебечущими мордентами * (* *В практике народного творчества эти морденты насвистывались*), которые расцвечивали мелодию на метрически сильных долях.

В клавесинных сюитах XVII века все эти танцы фигурировали уже далеко не в первозданной свежести прежних народных вариантов, а в новом художественном качестве, отразившем стиль эпохи, оригинальную индивидуальность композитора и своеобразие инструмента. В их скупом и строгом, ритмически четком рисунке, в степенном и важном движении, какое в них преобладало, явственно сказалось влияние классицизма, и в особенности балета Люлли. Некоторые из них звучат как настоящие хореографические *entrees* своего времени. Вместе с тем в композиционном расположении инструментально-танцевальных номеров лирической трагедии (особенно у Рамо) отчетливо сказывается структурный принцип сюитного жанра.

В течение XVII - начала XVIII века во Франции сменилось четыре поколения и соответственно четыре школы клавесинистов - композиторов и виртуозов:

1. Жак Шампион де Шамбоньер, сам из семьи лютнистов, справедливо считается первооснователем французского клавесинного искусства.

2. Его ученики Никола Лебег, Жан-Анри д'Англебер, братья Куперены - Шарль, Франсуа (старший) и высокоталантливый, если не гениальный, Луи - развивают принципы Шамбоньера, придерживаясь по преимуществу классицистского стиля в несколько смягченной и более нарядной манере.

3. Франсуа Куперен-младший (Великий) и Жан Филипп Рамо Представляют кульминацию школы.

4. Жан Франсуа Дандриё, Луи Дакен, Жак Дюфли, Жан Шобер - последние представители французского клавесинного искусства - были талантливыми и тонкими, однако всего лишь подражателями своих великих предшественников. Их творчество знаменует собою постепенно надвигающийся застой и нисходящий фазис школы.

Жак Шамбоньер. Жак Шампион де Шамбоньер (1602-1672), придворный клавесинист и танцовщик Людовиков XIII и XIV - истый мастер французского XVII века. Его клавесинные сюиты состоят из танцевальных пьес и написаны в стиле строгом и величавом, близком стилю балетов Люлли. Его мелодика, хотя и малоподвижная для подлинной хореографии, обладает скупым, но очень энергичным рисунком (сравнительно немного украшений). Ее четкие ритмы рельефно запечатлены, словно выгравированы, в остиаточно повторяющихся фигурах. Не слишком яркие, но точно рассчитанные кульминации на заключительных кадансах звучат очень полновесно. Фактура массивна, с упором главным образом на средний низкий, темный регистр инструмента. В сарабандах и чаконах все это легко вызывает представление о

торжественных и чинных шествиях в духе балета из лирической трагедии - какого-нибудь «Атиса» или «Амадиса Галльского». <...>

Но подобно тому, как в живописи интимные, розово-дымчатым туманом подернутые портреты Каррьеры пришли на смену величаво-холодным лебреновским; как пейзаж Пуссена уступил место Ватто, а тяжеловесно-роскошное барокко М. А. Шарпантье и Лаланда потускнело перед ювелирно-тонким и, казалось, беспечно-нарядным рококо, так и в музыке новое молодое поколение клавесинистов к началу XVIII века создало свой стиль, менее помпезный и отягощенный условностями, более тонкий, элегантный, а порою и более чувствительный.

Франсуа Куперен 1668-1733

Жизнь. Франсуа Куперен явился лучшим, подлинно гениальным мастером этого стиля, а в некоторых произведениях и значительно превзошел его. Это был для своего времени очень многогранный и смелый художник. Он родился в Шом (Chaumes en Briе) близ Парижа и происходил из семьи, которая дала Франции многих музыкантов. Есть человеческие натуры, чей артистизм, фигурально выражаясь, не в силах скрываться во внутренних средах их индивидуальности и властно проступает вовне. «Франсуа Великий» не принадлежал к их числу. Коренастый и широколицый, с крупными чертами лица крестьянина из северных провинций и не слишком изысканной манерой изъясняться, как об этом свидетельствует его знаменитый трактат, он, судя по портретам, больше напоминал внешностью мельника из известной басни Лафонтена «Meunier, son fils et l'ane» («Мельник, его сын и осел») или Жана Питу из романа А. Дюма-отца, чем одного из поэтичнейших художников и выдающихся теоретиков клавесинного искусства своего времени. Как отец его, Шарль Куперен, так и учитель Ж. Томлен были органистами, и сам он в молодости начинал свою карьеру в этом амплуа сначала в парижской церкви Сен-Жерве * (* Церковь эта примечательна хорошо сохранившейся архитектурой стиля «пламенеющей готики» и превосходным органом, за которым изредка появлялся королевский любимец М. Р. Лаланд. В Сен-Жерве иногда произносил свои *oraisons funebres* знаменитый Ж. Боссюэ. Там бывали Расин, мадам Севинье, Лепелетье, Модюи и другие выдающиеся деятели того времени), потом при королевском дворе.

Вызывает сожаление, что бесспорно ценные, в общем, монографии о Ф. Куперене А. Тессье, Р. Брунольда и П. Ситрона непомерно отягощены перечнями, описаниями и домыслами относительно того, какие именно принцы и принцессы крови, вельможи и меценаты из «дворянства мантии» протезировали композитору и одаривали его субсидиями. Нет сомнения в том, что путь к славе он проложил прежде всего своим гениальным дарованием, строгостью к себе и неустанным трудом, о чем музыка его свидетельствует убедительнее, нежели «вхожесть» его в дома придворных вельмож. Именно благодаря своим выдающимся качествам и тщеславному меценатству Короля-Солнца Людовика XIV с 1702 года Куперен стал придворным клавесинистом и учителем музыки и в этой профессии и должности прожил почти всю остальную жизнь. Мы говорим «почти», ибо последние пять или шесть лет композитор отошел от творческой деятельности и заканчивал свой путь хотя и безбедно, но как бы в тени и вдали от большой музыкальной жизни в «благожелательном полубезразии» придворных и музыкальных кругов, столь многим ему обязанных. Правда его много играли и в особенности пели (подтекстовка - *timbres* - клавесинных пьес и мотеты). И все же время его отошло. Болезнь (какая, мы не знаем) лишила его уроков и концертных выступлений перед публикой. Он давно уже (вероятно, с начала 20-х годов) не играл и на органе в Сен-Жерве (там подвизался его кузен Никола). Выдвинулись совсем другие фигуры, а его боги вступили в свои сумерки. Люлли больше пародировался в комической опере, Вольтер прививал публике скептическое отношение к Корелли:

А после трапезы все пели и играли,
Из Монтеверди ли, Корелли иль Витали,
Ведь хроматизмом увлекаться стали
(* Перевод автора).

Из подражания послушного Италии.
И даже говорят: тот будто не француз,
Кто бремя не несет италийских уз. *

Итальянские виртуозы - Торелли, Джеминиани – и в самом деле ошеломили теперь парижскую публику. С 1726 года, после смерти Лаланда, музыкальное суперинтендантство возглавили А. Детуш и Коллен де Бламен. В королевской музыке тон задавали Луи Маршан и Л. Н. Клерамбо. Сложилась французская скрипичная школа: Леклер, Буамортье и другие. В 1706-1722 годах внимание привлекли блестящие и оригинальные клавесинные пьесы Рамо. Наступал канун второго и наивысшего расцвета французского музыкального театра. В начале 30-х годов готовился к постановке «Самсон» Рамо-Вольтера. В 1733 - год смерти Куперена - на домашней сцене Ла Пуплиньера состоялась премьера «Ипполита» Рамо, а этот последний принял на себя руководство капеллой первого нувориша - мецената Франции Людовика XV.

Закату Франсуа Куперена способствовали и обстоятельства его семейной жизни, обстоятельства, о ко-

торых мы знаем слишком мало. Он потерял двоих сыновей, его любимая дочь приняла монашество. Последние пять-шесть лет он не сочинял музыки. Кончина его прошла незамеченной. Он умер в Париже в 1733 году.

О Франсуа Куперене существует превратное мнение как о «чистом», или абсолютном, клавесинисте и как о мастере рококо - искусства будто бы аристократически-манерного и изнеженного. Мнение это безосновательно.

Культовые и внекультовые духовные жанры. Творчество Франсуа Куперена охватывало разнообразные жанровые области, а отнюдь не один только клавесин. Заслуживает внимания, что, с отрочества связанный с церковью, он, как и Рамо, дебютировал культовой музыкой. Первый опус его, увидавший свет в 1690 году, - это две органные мессы. Одна - «Messe des Paroisses» («Приходская обедня»), другая - «Messe des Couvents» («Обедня монастырская»). Оба произведения - циклы очень коротких интерлюдий, предназначенных для исполнения между молитвенными песнопениями воскресного богослужения. Хоральный напев сохранялся и для интерлюдий в нижнем голосе ткани, между тем как верхние контрапунктировали ему либо расцвечивали его фигурациями. В соответствии со сложившейся традицией, «Messe des Paroisses» носит более концертный характер, ее мелодический рисунок живее, гармонии ярче, а органная фактура отличается блеском; временами в контрастах изложения и колорита всплывают черты театральности. Наоборот, «Messe des Couvents» написана главным образом в скупой, строгой и в самом деле монашеской манере, хотя и здесь прорываются местами концертность фактуры и оживленные ритмы, отличающие ее от сурового стиля Жана Титлуза (особенно в *brío* финальной жиги).

Что касается мелодического контура, то даже в фигурированных голосах купереновских месс он очень кантабилен, прост и лишен того богатого мелизматического наряда, какой отличает превосходные, но несколько изощренные по орнаментике создания реймского мастера Никола де Гриньи. По мнению ряда исследователей (Н. Дюфурк, А. Гастуэ), отзвуки тематизма органных месс Франсуа Куперена можно обнаружить у И. С. Баха, Бетховена и даже у Вагнера.

Много красивой, выразительно-поэтической музыки заключено в мотетах Франсуа Куперена, в частности в большом мотете «Laudate Pueri» * (*«Младенцу славу воздадим» (лат.)) (1697), а также в отдельных мотетных строфах (*versets*) и псалмах (лучшие среди них «Mirabilia testimonium» * (*«Свидетельства чудесные» (лат.)) - около 1702, «Qui regis» * (*«Хвалу царю кто воспоет?» (лат.)) - 1705). Здесь применены очень свежие и новые тогда во Франции темброво-инструментальные сочетания (например, флейты, гобой и скрипки) и тонкое полифоническое письмо.

Вероятно, около 1715 года Куперен вновь вернулся к культовой музыке в четырнадцати «малых мотетах» и «Elevations» * (*Гимны на вознесение Христово); они написаны без хоров, в одноголосном и двух-трехголосном складе. При всех художественных достоинствах, мотетная музыка Куперена отмечена оригинальными чертами его индивидуальности и французской манеры в меньшей степени, чем в каком-либо ином жанре его музыки. Это, вероятно, можно объяснить следующими причинами: мотеты и строфы к ним (*versets*) писались в сравнительно ранний период творчества, когда стиль композитора и оптимальный для него образный строй не вполне еще определились; далее, мотеты создавались автором для Королевской капеллы *ex officio*, и эта работа, вероятно, далеко не всегда совпадала с творческими устремлениями мастера; наконец, молодость - время подражаний, и не исключена возможность, что Куперен 1690-х - начала 1700-х годов еще испытывал на себе до некоторой степени влияние прекрасной церковной музыки своих могучих старших современников - Люлли и Лаланда, а через их посредство и итальянского вдохновителя французского музыкального барокко Джакомо Кариссими. Впрочем, купереновское письмо и здесь отмечено чертами камерности и отсутствием итальянского ораториального *brío*.

Бесспорной и высочайшей вершиной купереновского духовного творчества, да и всей французской духовной музыки XVI-XVIII веков были его «Lecons de tenebres» («Чтения в полумраке»), сочиненные в 1713 году для женского монастыря Longchamp (Лонгшан). * (*Этот монастырь - место действия известного романа Дидро «Монахиня»). «Чтения» в Лонгшане, то есть исполнявшаяся там поэтически-мелодизированная речитация нараспев, представляли собою особую, высоко самобытную жанровую разновидность сольного (не хорового) пассиона, приуроченного к монастырской послеполуночной церковной службе в среду, четверг и пятницу на страстной седмице. Отсюда - еще более подчеркнутая камерность, может быть, лучше сказать даже, герметичность этой музыки, совершенно лишенной каких-либо черт торжественности и блеска. Своеобразны были словесные тексты «Lecons»: они представляли собою оригинальнейший сплав латинских фрагментов на тему страстей Христовых со словесной инкрустацией из древнееврейских возгласов на тексты «Плачей пророка Иеремии». Начиналось всякое «чтение» одною и той же традиционной интродукцией: «Incipit Lamentatio Yheremiae Prophetae». * (*«И вот наступает время плача Иеремии-пророка» (лат.)) Что касается мелодики «Lecons», то она была большей частью грегорианского происхождения и сохраняла тот интонационный строй, какой по традиции культивировали Окегем, Палестрина, отчасти Шарпантье и Лаланд. Станным образом в традицию французского духовного пения вошел также прием интонирования

древнееврейских возгласов на манер ориентального мелоса, узорчато расцвеченного внутрислоговой вокализацией. В «Leçons» Куперена это запечатлено с полной ясностью. <...>

Патетические распевы изумительной красоты заимствуют свои причудливые контуры из песенно-мелодической сферы антиохийской, константинопольской, возможно, и мозарабской церковной службы. Так эпизодически возникал совершенно, казалось бы, необъяснимый «ориентализм» купереновского письма, сообщавший ритуальному шествию тот «магический колорит» библейского Востока, который, весьма вероятно, отсюда был заимствован И. С. Бахом и отразился не только в «Страстях по Матфею» и «по Иоанну», но и в кантате о «Мудрых девах» («Wachet auf») и в Adagio первого Бранденбургского концерта. Впрочем, наряду с восточно-христианскими интонационными веяниями здесь могли сказаться и другие - языческие. Во французском искусстве начиналось «время Востока»: в 1704 году А. Галлан переводит на французский язык «Сказки тысячи и одной ночи». В 1721 Монтескье публикует «Персидские письма». В 30-х-40-х годах возникают восточные сказки Вольтера. В 1735 Рамо поставит «Галантную Индию», а незадолго до того - около 1710 - будет исполнена соната для квартета Куперена «La Sultane»!

Но наряду с ориентальными мотивами достойно внимания сказавшееся здесь впервые в столь ясной форме влечение композитора к уединению, к «религиозным и поэтическим гармониям» того века. Знаменательна самая процедура ритуала в Лонгшане: по мере того, как скорбное монастырское шествие проходило своею чередой, одна за другою гасли церковные свечи, горевшие в руках у монахинь, вокруг процессии стужался сумрак, как бы символизируя отпадение учеников, надвигавшееся горестное одиночество покинутого и время глубокой ночи, под покровом которой завершалась крестная трагедия. Отсюда - «Чтения в полумраке», или «Чтения в наступающем сумраке», и задумчиво-герметичная сольность пения: у Куперена на каждый из трех страстных дней - по три «чтения»: первых два были одноголосны, третье, на пятницу, - для двух женских голосов. К сожалению, из девяти «чтений» шесть утеряно, сохранились лишь три, составлявшие первый цикл: «Tour de Mercredi». * (* «Круг чтений в страстную среду» (франц.)).

Очевидно, кроме «Французских безумств», «Мошки» и «Колокольчиков Цитеры» у Куперена были и совсем другие стороны человеческой и артистической личности. С 1702 года он состоял кавалером Латеранского ордена, а в 1718 его старшая и любимая дочь Мария Магдалина приняла монашество в Мобюиссоне. Это может показаться удивительным, но не будем «отнимать аромат у живого цветка», как сказал поэт. * (* Блок Александр. Собр. соч. в 8-ми т., т. 2. М.-Л., 1960, с. 288). А творец сарсуэлы, христианнейший испанский гранд дон Педро Кальдерон Барка, столь высоко ценимый Карлом Марксом?

Франсуа Куперен - великий элегический поэт французской духовной музыки. От его месс, мотетов, «Elevations» и «Leçons de tenebres» нити преемственной интонационно-образной связи тянутся к революционным гимнам Госсека, к ораториям Берлиоза, к «Заповедям блаженства» Сезара Франка, к «Затонувшему собору» Клода Дебюсси, к «Литургиям» и «Видениям под знаком «Аминь!» Оливье Мессиаана.

Инструментальный ансамбль. Глубокий след оставил Франсуа Куперен в истории французского камерного ансамбля. Во времена Люлли и Куперена место лучшего инструментального ансамбля Франции делили между собою оркестр Версальской оперы и Королевская капелла. Что касается первого, то о нем уже шла речь в связи с оперным театром Люлли и Рамо. Инструментальная музыка «королевского дома» состояла из двух элементов: один - это «Musique de la Chambre» («Камерная музыка»; при Люлли это были знаменитые двадцать четыре, а позже - шестнадцать скрипок короля); она носила чисто светский характер; другой элемент - «Musique de la chapelle» («Музыка королевской капеллы»). * (* Существовала еще «Musique de chasse» (les escuries) - малый духовой ансамбль, исполнявший музыку «в седле» во время королевских прогулок верхом, чаще всего на охоте). Сюда входили оркестр, орган и хор, так как репертуар капеллы состоял как из светской, так и из духовной музыки, причем роль последней особенно возросла с 80-х годов, когда суперинтендантское место умершего Люлли занял Лаланд, возросло в литературно-художественных кругах влияние религиозно-эстетической концепции Фенелона и состоялся тайный брак Людовика XIV с г-жой Ментенон, которая в качестве «confidente, maitresse, epouse et ministre» превратилась во всесильную и крайне реакционную фигуру при королевском дворе. Со свойственным ей дидактическим ханжеством Ментенон всячески протезировала и поощряла духовную музыку.

Служба в капелле, как и в Chambre du roy, представляла собою дело трудное, деликатное, полное соблазнов и опасностей. Хотя во главе обоих учреждений стояли весьма квалифицированные музыканты, щедро оплачиваемые должности передавались по наследству; при Musique de la maison royale существовали синекуры; интриганство, клевета, диффамация были в полном ходу. Людовик и в молодые и в поздние годы оставался автократичен и крут. Так, он хотя и слыл знатоком музыки, сам играл на гитаре и клавесине, участвовал в оперно-балетных спектаклях, даже, как говорят, по призеру отца сочинял airs de cour, - тем не менее относился к музыке не только чисто дилетантски, но и деспотично: вмешивался в дела приема артистов по конкурсу, подменял собою им же самим назначенные жюри. При дворе было строжайше запрещено исполнять одно и то же произведение дважды. Горе тому, кто осмелился бы повторить - сыграть или спеть -

одну и ту же вещь на протяжении менее одного месяца! Всякому, кто хотел удержаться в должности, приходилось терпеливо сносить отвратительно льстивые, подобострастные тексты, заискивать перед фаворитками, предусмотрительно отворачиваться от неугодных королю строптивых лиц.

Эти нравы были отвратительны Куперену; тем не менее он прослужил при дворе около двадцати лет. В его намерения не входило воспользоваться ресурсами внушительного ансамбля королевской капеллы - ансамбля, состоявшего из девяти человек. Величественные и блестящие нагромождения звуковых масс, так любимые Лаландом, оставляли его равнодушным, они не отвечали его идеалу музыкально-прекрасного. Его обычные составы - трио и квартет. На них он остановил свой выбор еще в 90-х годах, когда были созданы его ранние сонаты, написанные под очевидным влиянием Люлли, а особенно Корелли. Этим трио-сонат было у Куперена тогда шесть. Все они - *da chiesa*. Во Франции XVII-XVIII веков не вошли в обиход церковные концерты, которые исполнялись бы в культовых зданиях после богослужения. В этом смысле французская католическая церковь оказалась более консервативной и пуристской, нежели в Италии. Этим обусловлены некоторые особенности купереновской *da chiesa*. Во-первых, в ней отсутствует в качестве исполнителя *basso continuo* орган: он заменен *basse d'archet* * (* *Смычковый бас (франц.)*) и клавесином-инструментом, предназначенным для исполнения исключительно в светской, салонной обстановке. Во-вторых, здесь в ансамбле играют скрипки, ранее находившиеся в качестве инструментов *raguenus* * (* *Высочки (франц.)*), за пределами высокопрофессиональной музыки, и в этом смысле сонатам Франсуа Куперена принадлежит бесспорный приоритет, по крайней мере на европейском континенте. * (* *В качестве исполнителя на скрипке ему предшествовал Ж. Б. Люлли*). Своеобразен жанрово-интонационный облик этих сонат: в большей их части медленные движения написаны в характере арий, завершавших монологические сцены опер Люлли, и даже *aîrs de cour*. Наконец, своеобразие первых трио-сонат Куперена - их весьма мирские названия, указывающие не столько «программу» каждого цикла, сколько разнообразные поводы, возникавшие для сочинения. Вот они, эти названия: «*La pucelle*» * (* *«Молодая девушка» (франц.)*), «*La Steinkerque*» * (* *Имеется в виду одна из военных побед тогдашней Франции, одержанная над войсками Нидерландов*), «*La visionnaire*» * (* *Очевидно, речь идет о популярной комедии «Ясновидящие», написанной поэтом и драматургом, последователем Ронсара - Демаре де Сен-Сорленом*), «*L'Astree*» * (* *«Астрея» - опера П. Коласса на либретто Лафонтена (сюжет О. д'Юрфе)*), «*La Superbe*» * (* *«Великолепная» (франц.)*), наконец, единственная из шести для квартетного ансамбля (четвертая и шестая - особенно красивы по музыке), «*La Sultane*» * (* *«Султанша» (франц.)*).

Последний цикл, созданный, вероятно, уже в первом десятилетии XVIII века, своим тягучим и узорчатым рисунком мелодической линии отчасти предвещает ориентализмы сохранившихся «*Leçons de tenebres*». Вероятно, «*La Sultane*» пришла в музыку Куперена оттуда же, откуда явились вскоре Тируру-Турири Вольтера, условно-восточные полотна живописцев рококо, «Египтянка» Рамо и его чудесный «Дарданюс», эта изумительная музыкально-сценическая интерпретация вольтеровских восточных сказок, поэтически-умная, с тонким пародированием а *la Gozzi* лирической трагедии Кино и даже люллистской декламации александрийского стиха в IV акте (битва Атенора с монстром). Впоследствии эта тематическая линия будет продолжена в восточных клоунадах фаваровской «Ярмарки», в «Иосифе» Мегюля и «Детстве Христа» Берлиоза, в сонетах Ж. М. Эредиа и ориентализмах первых импрессионистов; в «Намуне» Мюссе и «Джамиле» Визе; в «Кабильских песнях» Сальвадора-Даниеля; в дивных гамелано-звучных пьесах Дебюсси и Равеля; наконец, в «Легенде Пракрити», «Черной птице», «Ста изречениях на веере» Поля Клоделя; в «Турангалиле», «Экзотических птицах» и «Островах огня» Оливье Мессиана. «*La Sultane*» написана для двух скрипок, двух виол и баса.

В первой половине 20-х годов Куперен написал еще одну трио-сонату типа *da chiesa*, в свою очередь, снабдив ее условно-поэтическим названием «*L'Imperiale*» * (* *«Императорская» (франц.)*). В 1726 три из ранних сонат и «Императорская» были опубликованы в сборнике «*Les Nations*». Теперь «*La pucelle*» фигурировала под этнографическим названием «*La française*», «*La visionnaire*» получила столь же условное наименование «*L'espagnole*», а «*L'Astree*» превратилась в «*La Piemontaise*». Что касается «*La Superbe*» и «*La Steinkerque*», то первая почему-то не вошла в «*Les Nations*», будучи, вероятно, утеряна, а вторая, видимо, не была достаточно высоко оценена композитором вследствие ее внешнеописательного, батально-официозного образного содержания и изложения. Обнародуя, таким образом, три сонаты *da chiesa* для трио, Куперен сопровождал соответственно каждую из них сюитой из пьес в танцевальных ритмах наподобие итальянских *baletti*, или партит, однако без прелюдий, поскольку место этих последних естественно заняли сонаты. Возник нового типа синтез *da chiesa* и *da camera*, крупные циклы из десяти - пятнадцати частей каждый, хотя в ином роде и структуре, чем у Корелли и И. С. Баха. Впрочем, нельзя не отметить, что новые решения в жанрах и инструментальных составах не сопровождались новыми откровениями в тематизме, принципах развития и в гармониях, особенно после удивительно смелых поисков и прозрений Луи Куперена.

Особое место среди трио-циклов занимают два «Апофеоза» - произведения сонатно-циклического жанра,

отличающиеся монументальным масштабом и программно-поэтическим, мы сказали бы, сюжетным замыслом: «Парнас» («Апофеоз Корелли», 1724) и «Апофеоз Люлли» (1725). Классицизм XVII-XVIII веков культивировал апофеозы, заимствованные отчасти из барочного искусства. Достаточно напомнить финальные апофеозы лирических трагедий и героических балетов, творения Пуссена (в том числе знаменитый «Парнас»), росписи версальских и луврских плафонов, «Генриаду» Вольтера (1723) и далее республиканско-гражданственные апофеозы Госсекса и других мастеров искусства революции конца 80-х-начала 90-х годов. Но пока до всего этого было еще далеко.

Сонаты-апофеозы Куперена особенно интересны своим жанрово-образным обликом и строем: здесь великий мастер «*Leçons de tenebres*», клавишных и виольных миниатюр предпринимает попытку создания своеобразного «внесценичного балета», сюжетной хореографии чисто инструментального плана. В «Парнасе» семь частей: 1. Корелли у подножия Парнаса, он молит муз принять его под свою сень. 2. Корелли находит радушный прием на Парнасе, радуется ему и изливает это в музыку при участии муз. 3. Корелли припадает к источнику Гиппокрены под музыку окружающих его богинь. 4. Великое воодушевление великого музыканта. 5. Корелли забывается сном у источника, окружающие сладкими звуками рисуют его сновидения. 6. Музы пробуждают Корелли и возносят его на вершину Парнаса рядом с Аполлоном. 7. Песнь-благодарение великого артиста, возносимая античным богам.

Музыке «Парнаса» не свойственна изобразительность или даже звуковая символика, встречающаяся в мотетах или в «*Leçons de tenebres*». Ее образный строй совсем другой: обобщения эмоционально-выразительного и хореографического плана (смена движений, рисунка их контуров, их темпов и ритмических фигур - не более). Сюда следует добавить обилие итальянизмов, что оправдано программой произведения и преклонением композитора перед памятью великого итальянского мастера, умершего всего десятью годами до того в Риме.

«Апофеоз Люлли» - произведение, еще более широко задуманное, хотя в качестве основного ансамбля сохраняет трио смычковых, однако эпизодически присоединяет к нему тембровые краски флейт и других деревянных духовых. Кроме того, здесь присутствуют и широко реализованные элементы звуковой символики, разумеется, в плане классицистской театрализации инструментального жанра (Люлли!). Цикл весьма внушителен: он состоит из шестнадцати сцен-эпизодов, сгруппированных, в свою очередь, в три части (акта).

Часть первая: Люлли в Елисейских полях предается музицированию среди счастливых теней. Их песни. На Елисейские поля слетает Меркурий, чтобы возвестить прибытие Аполлона. Нисхождение Аполлона; он дарит Люлли свою скрипку и приглашает его занять место на Парнасе, достойное его. Подспудный ропот, выражающий возмущение других музыкантов - современников Люлли. Современники плачут, их жалобу сопровождают флейты и скрипки. Люлли восходит на Парнас. Корелли и итальянские музы нежно принимают его в свой круг. Люлли возносит благодарственную хвалу Аполлону.

Часть вторая: Люлли и Корелли ведут с Аполлоном разговор о музыке. Бог Мусaget убеждает их, что наилучшей будет манера, объединяющая черты французского и итальянского стилей. За французской увертюрой, торжественные аккорды которой выражают величие эстетических суждений Аполлона, следуют две идиллические арии для двух скрипок: одна - на тему Люлли, другая - на мелодию Корелли, причем первой искусно контрапунктирует итальянский, второй - французский мелодический стиль в сопровождающих голосах. На этой совершенной гармонии двух национальных стилей построена и *третья часть* - финал большого цикла.

Естественно, что столь протяженное и калейдоскопичное сочинение, как «Апофеоз Люлли», неизбежно «потеряло сонатную форму» *da chiesa*, между тем как черты балетной театральности, даже дивертисмента чрезвычайно разрослись, а выразительные средства музыки приобрели гораздо более ясные пластически-изобразительные черты, особенно в эпизодах «Полет Меркурия», «Восхождение Люлли», «Ропот современников» и т. п.

Конечно, в «Апофеозах» композитор не достигает ни красоты тематизма, ни глубоких концепций своих кульминационных опусов. Однако то провидение в чисто инструментальной сфере путей французского музыкального театра от «Галантной Европы» Кампра и до «Галантной Индии» Рамо представляет собою явление в истории музыки беспрецедентное и, пожалуй, с тех пор больше уже не повторившееся - нигде и никогда. XVI-XVIII века вызвали к жизни смелые начинания в области синтеза французского и испанского национальных стилей. Мы имеем в виду творчество таких мастеров, как Виктория и Моралес, Эмануэле Асторга и Доминго Террадельяс; как Доменико Скарлатти и Луиджи Боккерини.

Но здесь у Куперена - синтез не тот и опирающийся на иные предпосылки. «Апофеоз Люлли» косвенно указывает, что для Куперена, как позже для Рамо, Люлли не перестал быть «*Le grand florentin*» и что они, воздавая должное отцу лирической трагедии старого классицизма, продолжали поиски более почвенного и цельного национально-французского театрального идеала. Но запечатлеть все это инструментальными средствами - было дерзновенно!

Франсуа Куперен - основоположник не только французской трио-сонаты, но и французского инструментального концерта. Однако последний еще меньше, нежели соната из «Les Nations», похож на итальянские образцы. Итальянский концерт и концертное творчество к концу XVI и в XVII веке выросли под жарким небом вольнолюбивой Венецианской республики, они отразили ее кипучую жизнь, «плеск народный» на площадях и набережных, красоту ее каналов и дворцов, меценатскую роскошь купечества, многокрасочный и шумный блеск ее процессий, богатство ее заморских связей, вечный рокот морской стихии и вызывающе-смелый ропот людской, поднимавшийся против папского Рима и его авторитарных притязаний. То была музыка, бросающая вызов церкви, ее идеалам, зазывавшая на свою сторону духовенство и открыто противостоявшая католическо-клерикальному театру Рима и Испании:

Писал дон Педро Кальдерон,
Что грезы - явь, а жизнь - лишь сон.

(* Перевод автора).

Причина - в том, что был оперт
Сей афоризм не на концерт. *

Итак, более поздняя французская разновидность этого жанра возникла в совершенно другой обстановке и приобрела облик, резко отличавший его от итальянского. В нем отразились и внешние поводы, вызвавшие его к жизни. Четыре первых цикла (опубликованы в 1722 году), а иногда и все четырнадцать называют «Королевскими концертами» («Concerts royaux»), и название это не случайно.

К последнему десятилетию XVII века Людовик XIV начал стареть. С годами пришли болезни; иссякали импульсы, питавшие эту малопривлекательную, но волевою и целеустремленную натуру. Сыграла роль и эволюция образов и стилей, совершавшаяся во французском искусстве, ибо, при несомненной порочности, честолюбии и глубоко погрязании в монаршем произволе и деспотизме, о гибельности которых писал еще Монтескье в «De l'esprit des lois», Людовик любил и умел по-своему, эгоистически-авторитарно, конечно, но все же ценить художественно-прекрасное. И в долгие вечерние часы, когда всплывали горько-сладкие воспоминания о невозвратном прошлом, просыпались неподвластные монархам угрызения совести, возникали голоса d'outre-tombe, из мира иного, навевавшие мысли о надвигающейся смерти; когда, наконец, в минуты прозрения где-то обрисовывались смутные и страшные контуры гибели королевства и династии, их институтов и всего привычного и невыразимо милого сердцу уклада его жизни, - тогда к монаршему изголовью вновь призвана была музыка. Сначала «Les Symphonies pour les soupers du roy» были заказаны М. Р. Лаланду, но он оказался и здесь не в силах отрешиться от столь свойственной ему тяжеловесности и религиозно-экстатически приподнятого тонуса. Тогда старый Людовик - это произошло в 1722 году - обратился к Куперену, и тот написал ему первые три, а может быть, и четыре «Concerts royaux». Такова история этого жанра - единственного, в котором Куперен, отстранив высокоэстетические помыслы, откровенно и, может быть, даже демонстративно писал королю на заказ. Но он был слишком великим артистом, чтобы и подобную работу не выполнить *lege artis*! Однако концерты встретили различную оценку. Наиболее критически отзывался о них весьма влиятельный в то время при дворе фельдмаршал Шарль д'Эвремон, автор пасторалей, прославившийся, однако, как яркий противник оперного театра. Он рассматривал «Les concerts royaux» как своего рода «воображаемую оперу» и вот что писал о них:

«Признаюсь, их великолепие мне импонирует. Местами музыка звучит трогательно и кажется мне просто чудесной. Но я не могу не признаться себе и в том, что чудеса эти все же нагоняют скуку. Ибо там, где нет пищи для пытливого интеллекта, там на первый план выступают чувства. Первоначально эта музыка легко и приятно возбуждает их, особенно нежностью и разнообразием гармонии. Но пройдет некоторое время - и очарование рассеется, останется лишь неприятный шум инструментов и... скука. Так всегда случается с пустяками, положенными на музыку». * (* Перевод автора).

Это весьма парадоксальное суждение фельдмаршала-музыковеда по крайней мере несправедливо. Прежде всего, совершенно произвольно и несостоятельно его суждение об опере как о такого рода жанре искусства, где композитор и поэт, всячески мешая и досажая друг другу, кончают тем, что примиряются между собою, создав дурное произведение. Во-вторых, натяжкой звучит тезис д'Эвремона, будто «Concert royal» - это «un opera imaginaire» («воображаемая опера»). Где же тут аргументы? Их нет я не может быть. К тому же среди четырнадцати концертов Куперена всего лишь один, а именно восьмой, имеет авторский подзаголовок: «dans le gout theatral» («в театральной манере»), остальные же меньше всего представляют собою «opera imaginaire»: они совершенно не драматичны и, видимо, заказаны были с расчетом именно на то, что жизненные драмы, конфликты и антагонизмы останутся далеко в стороне от этой «музыки королевского отдыха». «Concerts royaux» - не более как сюиты, правда, не лучшие у Франсуа Куперена, однако сыгравшие свою роль в истории французской инструментальной культуры и в истории жанра. Напомним, что воздействие этих произведений испытал на себе И. С. Бах, особенно во второй и четвертой оркестровых сюитах («Увертюрах») и во «Французских сюитах» для клавира (вторая половина 20-х годов). * (* Достаточно беспочвенна легенда, к сожалению, вновь повторенная со ссылкой на устные источники в таком серьезном труде, как «Dictionnaire des musiciens» Ролана де Канде (Paris, 1964, p. 61), будто Франсуа Куперен состоял в

длительной переписке с И. С. Бахом, однако письма эти не сохранились, поскольку нашли применение в домашнем хозяйстве Анны Магдалены Бах в качестве бумаги для наклейки на банках с вареньем!)

Прежде всего, в концертах Куперен сказал новое, свежее слово, впервые введя в состав камерного ансамбля деревянные духовые - флейту, гобой и фагот - и поручив им самостоятельные партии.

Во-вторых, концерты представляют собою циклы сонат da camera (в отличие от итальянских) очень различной структуры и протяженности: они состоят из нескольких совсем коротких частей; их число варьируется от трех до одиннадцати. В этом отношении «Concerts royaux» напоминают то сюиты Баха, то пленэрные циклы Генделя, в частности его «Музыка на воде».

В-третьих, воссоздавая до некоторой степени и французскую сюиту лютнистов, Шамбоньера и его учеников, Куперен вводит в цикл, наряду с традиционными аллемандами, фугеттами, чаконами, сарабандами (некоторые из них очень красивы), также пьесы, близкие по замыслу его же, купереновским клавесинным миниатюрам: «Ария вакханок» в восьмом концерте, сицилианы - в шестом и седьмом, «Глас трубный» («Tromba») в десятом, «Очарование» («Le charme») в девятом, «Веселье» («L'enjouement»), «Дары природы» («Les graces naturelles»), «Нежность» («La douceur») - там же. Надуманными были бы здесь поиски каких-то «драматургических решений». Их нет и не может быть там, где невозбранно царит один лишь принцип приятного разнообразия (diversite agreable).

Наконец, концерты в какой-то степени связаны с идеей Куперена, уже оказавшей влияние на его сонаты, - слить французский и итальянский стили в некоем гармоническом единстве. Конечно, одно - намерение композитора и процесс создания музыки, другое - объективный художественный результат. Пьер Ситрон утверждает, что никогда еще не было написано произведения более французского. Однако Куперен был весьма целеустремлен в своей концепции. Недаром, сохранив за первыми тремя концертами наименование «Королевских» (1722), он опубликовал остальные в 1724 году сборником под названием «Les gouts reunis» * (* «Воссоединение стилей» (франц.)), а девятый концерт (с сицилианами) был озаглавлен по-итальянски «Ritratto dell'amore» * (* «Прибежище любви») в духе Вивальди, концерты которого впервые прозвучали во Франции только в 1728!

Конечно, можно предполагать, что концерты Куперена разделили судьбу «Гольдберговских вариаций» И. С. Баха и были благосклонно приняты в кругу Людовика XIV и его приближенных. Нетрудно было бы нарисовать сочную картину в манере Шедевилля или Сен-Симона * (* Этот умный вельможа - дед будущего великого социалиста-утописта графа Анри де Рувруа Сен-Симона - страстно ненавидел Людовика XIV и излил чувства в своих знаменитых мемуарах, вскрывших неприглядную изнанку меценатских увлечений короля), как под звуки «Ritratto dell'amore» престарелый, в прошлом ослепительный и неотразимый Король-Солнце, а ныне толстеющий гурман объедается ужином, болтает о пустяках, сражается в карты и под конец засыпает... Какая профанация высокого искусства!

Однако каковы ни были бы среда и возможные мизансцены, «Concerts royaux» и «Gouts reunis» сыграли свою роль. Именно в них тембровая палитра французского камерного ансамбля заиграла новыми инструментальными красками, а строгая классицистская структура сюитного цикла впервые явилась расцвеченной пленительными образами рококо, полнее и ярче запечатлевая счастливые душевные состояния человеческие!

Нам осталось сказать о двух виольных сюитах, написанных, вероятно, между 1715 и 1719 годами. Это самый совершенный и глубокий опус Куперена, созданный им для камерного ансамбля (дуэт виол, либо виолы и клавесина, либо, наконец, двух виол и клавесинного баса). Это также может показаться странным, но Куперен, отличный знаток виолы, ученик величайшего виртуоза на этом инструменте Марена Маре, очевидно, хорошо представлял себе его сильные стороны, хотя, идя навстречу велениям времени, и содействовал продвижению скрипки. Первая сюита (e-moll) включает в себе классический цикл пьес танцевального жанра в манере XVII столетия, написанных в безупречно отточенной традиционной двухчастной репризной форме. Обращает на себя внимание тонкое изящество письма, мелодически-экспрессивный тематизм, богатство контрапунктической разработки материала, наконец, необычайно широкий диапазон, в котором написано произведение, в чем-то перекликающееся с виолончельными сюитами И. С. Баха, и виртуозно-смелое применение регистровых контрастов.

О второй сюите (A-dur) мы скажем позднее в связи с трагическими и гротескными образами купереновского творчества. Пока отметим лишь, что именно этот цикл определяет собою то, мы сказали бы, исключительное и кульминационное положение, какое виольные сюиты (или, как их часто называют, виольные пьесы) занимают во всем французском камерном репертуаре XVIII века.

Пьесы для клавесина. Именно в этой области Франсуа Куперен раскрылся во всем огромном масштабе как глубокий, многогранный и могучий художник.

Что касается стиля рококо, то здесь также необходимо предохранить себя от односторонности и схематизма, которые воспрепятствовали бы верному и точному представлению об искусстве знаменитого

музыканта. В своей книге «Музыка эпохи рококо и классицизма» Эрнст Бюккен писал:

«То новое, что дано французскими клавесинистами, накладывает свой отпечаток на все переходное время и обнаруживает вместе с тем свою сильную реалистическую сущность, унаследованную, как и многие другие технические свойства, клавесинистами от более старой лютневой музыки. Ее галантное искусство изобразительности преобразовывается Купереном и его последователями в искусство, отображающее подлинную внешнюю и внутреннюю жизнь модного света». * (* Бюккен Э. Музыка эпохи рококо и классицизма. М., 1934, с. 46).

Мы прочитали эти строки и задумались в недоумении. Здесь странным образом причудливо переплетаются пронизательно подмеченная действительность и совершенно ложная оценка. Верно, что в искусстве клавесинистов и особенно Франсуа Куперена сквозит «сильная реалистическая сущность». Верно, что клавесинная школа во Франции преемственно связана с культурой лютни, однако глубже и лиричнее последней. Что касается отображения в купереновской музыке «жизни модного света», то трудно представить себе что-либо более однобокое и обедненное.

Прежде всего, каково было реальное отношение «модного света» к музыке и музыкантам, в том числе к лютнистам, виолистам, клавесинистам?

С полным основанием Пьер Ситрон пишет во второй главе своей прекрасной монографии об окружении Куперена:

«Таково было это общество, столь далекое от нашего; исполненное достоинства, фантастичное, надменное, нередко бесчестное и безумное, окружавшее Куперена в качестве его социальной среды. Таковы были эти люди, вылощенное обхождение, лесть, унижения со стороны которых этот художник вынужден был сносить, вечно озабоченный, дрожащий за свое будущее. Слишком часто даже те из них, которые любили самое музыку, презирали зато музыкантов. Последние оставались для них не порядочными людьми, но какими-то низменными орудиями наслаждения... Граф Фиеско, у которого был прекрасный голос, частенько музицировал с ними в ансамбле. Он говорил месье Сегрэ: «Ведь вне этой музыки они - дурачье, не имеющее ни грана здравого смысла за душой - даже в том, что касается их собственных дел и интересов. Я поступаю с ними точно так же, как с музыкальными инструментами, которые прячешь в футляры, когда окончен концерт. Я просто не желаю их видеть, когда они мне не нужны».

Спросим от себя: неужели Куперен, Рамо, Галло и другие великие и гениальные, здоровые и крепкие духом корифеи искусства тех времен были не более как выразителями убогой этики и эстетики этой высокомерной и лицемерной, узколобой и дегенерирующей аристократии, доживавшей последние десятилетия? Этой

«Стаи тускло озаренных приведений,
Простиравших руки к догорающей заре»?

Нет, концепция рококо, изложенная Бюккеном, ошибочна: живая музыка в очаровании и вечно юном блеске своих образов опровергает ее.

Обратим внимание и на другое обстоятельство. Уже вскоре после кульминационного периода Люлли (80-е годы) начинается закат классицизма. Автор «Армиды» и «Персея» умирает в 1687 году, в 1696 - сходят со сцены Расин и Лабрюйер, в 1711 - Буало, в 1715 - Фенелон и сам Людовик XIV. Трудно и медленно разгорающиеся восходы и стремительно наступающие сумерки - удел почти всех художественных школ, возглавляемых «мещанами во дворянстве» и талантливыми протеже сильных феодального мира. Франсуа Куперен Великий родился в 1668 году, а шестнадцатью годами позже - в 1684 - появился на свет Антуан Ватто, величайший среди мастеров-живописцев рококо. Эти два художника были не только гениальны, но и конгениальны. Они временами поразительно похожи один на другого. Конечно, Ватто написал несомненно галантное «Отплытие на Цитеру», а Куперен, вдохновленный этим творением, - столь же изысканно-нарядный «Перезвон» для клавесина («Carillon de Cythere»). Дает ли это нам основание, отвернувшись от всего остального, ими созданного, - от «Точильщика» и «Выставки Жерсена», от трагикомедии «Менестрелей» и страшного гротеска «La chemise blanche» * (* «Белая рубашка» (франц.). Загадочно зашифрованный и жутко призрачный финал второй виольной сюиты Куперена), - объявить их художниками «модного света» или мастерами style rocaille, как наивно утверждает в Энциклопедии Лавиньяка Л. де ля Лоранси («La musique française»)? И что это такое, в конце концов, - рококо?

Термин звучит так же загадочно, как и барокко; сам по себе он еще ничего не говорит нам или уводит далеко в сторону от реального явления. «Горка» или «грот» фигурируют, по всей вероятности, как символы затейливого (ведь «rocaille» означает «раковины», мелкий камень для внутреннего покрытия гротов). Что же общего в таком случае у rocaille с «Савояром» и «Тяготами войны», с «Lecons de tenebres» и клавесинной пассакальей h-moll? Нет, рококо возникло не столько из «горки» и «гротиков», сколько под воздействием других, куда более глубоких причин.

Классицизм был охарактеризован выше как великое французское искусство своего времени,

сложившееся под девизом «величия, порядка и ясности». Но, воплощая эти принципы, классицизм абсолютизировал их и, как бывает обычно в подобных ситуациях, впал в чрезмерность. В его произведениях появилось слишком много величия, слишком много ясности и особенно - слишком много порядка! Люди устали мыслить в схемах, ходить на ходулях и чувствовать по «системе природы». Вся жизнь представлялась теперь расчерченной сверху неким всемогущим Ленотром, разбитой на клумбы, газоны и аллеи по образцу версальского парка. И в искусстве действие, по закону диалектики, порождает противодействие. И вот тогда началось неизбежно обратное движение - к идеалу опоэтизированной повседневности, идеалу «окутанности дымкой золотою», к идеалу нарядного и пестрого празднества жизни - *d'une fete galante*. Классицизм был искусством огромной и красивой гиперболы, он позволял подвергать эстетическому обобщению только великое. И в противовес этому нормативу - *le sublime* - возникла полярная устремленность художественной фантазии к малому и даже мельчайшему, к эстетизации деталей.

Эта тенденция, отчасти воссоздавшая еще раз, но на иной, новой основе эстетическое отношение маньеризма конца XVI века к Высокому Ренессансу, хотя и была вызвана к жизни абсолютизацией впадавшей в крайности классицистской эстетики и стремлением от великого к малому - от «Парнаса» Пуссена к жанровым сценам Фрагонара и пасторалям Буше, - эта тенденция обнаружила себя в то самое время, когда дворянско-сословная и придворная идеология стала склоняться от этически-должного к чувственно-приятному; от идеализации бранных походов и подвигов Тюренна и Конде к любовным авантюрам; от интереса к мануфактурам Кольбера и «Экономической таблице» Франсуа Кене к изысканным и надуманным стихам Венсена Вуатюра или Пелиссона, к затейливо-нарядной отделке интерьера, к росписи клавесинов (они расписывались как раз в стиле рококо). Героика ушла куда-то, размышления грозили сакраментальными *temento mori*. Наилучшей формой бытия становились «галантные празднества». Состарившиеся сеньоры все еще продолжали танцевать свою горделивую и печальную сарабанду, поскольку они не могли больше ни предаваться меркантилизму а *la* Тюрго, ни уместоваться а *la* Паскаль, ни даже удачно воевать, ни фрондировать в духе кардинала де Реца или Гастона Орлеанского. И новый эстетический критерий - критерий большого искусства мельчайших дел и предметов - встречен был ими с величайшим энтузиазмом. Во времена Людовика XIV поклонялись дворцам - Лувру, Версалью, Трианону. При Людовике XV предметом культа становилась... табакерка! Мельчайшему, старевшему классу пришлось по вкусу рококо. Но это совсем не значит, что тогдашний господствующий класс создал или даже всего только «заказал» рококо: нет, он не способен был более выдвигать больших художников, формировать эстетические нормы, а тем более - создавать художественно-прекрасное. Между тем мастера рококо были великими художниками, а потому все в той или иной мере стремились к правде, как Ватто в «Вышивальщице» и Куперен в «Кумушке» («*La commere*») или в пассакалье.

Итак, рококо сформировалось в точке пересечения очень различных эстетических линий. Слишком уж элементарно было бы думать, что большое всегда сложно, между тем как малому изначально свойственна примитивная простота. Бывает и наоборот. Ведь рококо сложно, тем более что оно редко когда встречалось в чистом виде. Абсолютно чистых явлений ни в природе, ни в обществе не бывает, указывает В. И. Ленин. Дандриё и Дюфли - это, пожалуй, наиболее чистое рококо, но у Куперена сквозь игривую миниатюрность формы и затейливую фигурность фактуры слишком часто и явственно то слышится «торжество разума», то просвечивает классицизм. Теория «модного света» (если только вообще так говорят) представляется по крайней мере сомнительной с точки зрения еще одного немаловажного аргумента. Большой свет в лучшую свою пору был элегантен, блестящ, учтив, остроумен, жизнелюбив, послушен велениям сословной чести (какие еще добродетели можно ему приписать?), но он никогда не поднимался до пронизательности и человеколюбия в делах и взглядах. Между тем искусству рококо в лучших его образцах эти качества присущи неоспоримо. Если бы не его, кажется неутомимое стремление к тщательнейшей линейной выписке (или отделке) мельчайших деталей природы и жизни, его можно было бы назвать «импрессионизмом XVIII века»: та же влюбленность в красоту света и красок, опьяненность празднеством бытия и любви, тот же импульс - запечатлеть мимолетное, та же нарядная изысканность палитры и фактуры. Но как часто сквозь беспечную праздничность его живописного наряда или солнечное щебетание его звуков неожиданно сквозит глубоко затаенная скорбь, доносятся трагические мотивы!

Разве «Савояр с сурком» у Ватто - это не образ нищей Франции, добродушно-проницательно, даже улыбочиво наблюденная печальная изнанка «галантных празднеств»? Конечно, как тип Мецетен - это всего-навсего нарядный и плутоватый шут, не больше. Но разве Мецетен с лютней - это не трагический шут, не погруженный в грезу несчастный влюбленный? Так и у Франсуа Куперена-младшего горделивая сарабанда чопорных и нарядных старых аристократов - это их сакраментально-неизбежная пляска смерти (*danse des morts*), а угрюмая и сумрачная пассакалья *h-moll* слишком величава, огромна и страшна, чтобы прозвучать лишь красивой «темно-синей тенью» на фоне «Светского общества в парке». Нет, в ней явственно звучала эпитафия королевской Франции! Говорят, рококо было искусством улыбки; это можно принять с оговоркою:

то была улыбка авгура. Истинно большое искусство всегда пронизательно, оно стремится глядеть поверх горизонта своего времени. Заглядывало туда и рококо. Отсюда поразительные по зоркости реалистические откровения его мастеров. Значит ли это, что в подобные мгновения они всякий раз изменяли своему стилю? Нет. Реализм - проблема познавательной истинности искусства, стиль рококо - проблема его манеры. Утонченность как признак вырождения? Но разве не бывает вырождения грубого, уродливо-низменного, варваристски-брутального? Разве племянник Рамо в диалоге у Дидро - это ли не банальная и грубая дегенерация?

И с другой стороны - разве Возрождение чуждалось изящества? Не изысканна ли по-своему «La prima vera» Боттичелли? А французский Ренессанс - не породил ли он рядом с прозой Рабле, поэзией Вийона, песнями Жаннекена утонченную *musique mesurée* Клодена Лежёна, Меллена де Сен-Желе и других мастеров «Плеяды» на поэтически свежие, но изысканные стихи Ронсара и Антуана Баифа:

Весенний лес одет в зелено-розовое,	И лань бросает, лунным светом очарованная,
Шутя, луна играет ночью в день,	В росистую траву серебряную тень. *

(* Перевод автора).

А ведь от «эпохи рококо» «Плеяда» и утонченная поэзия Теофиля Готье или «парнасцев» отстоят во времени почти на равновеликие дистанции. Да, Тристан л'Эрмит и Франсуа Куперен писали так же изысканно, как Баиф и Медлен де Сен-Желе. Но что же сказать в таком случае о Малларме или об авторе «Пеллеаса»? Итак, повторяем, концепция Бюккена обладает чрезвычайно уязвимыми сторонами.

«Искусство игры на клавесине». Теория клавесинной игры, разработанная Купереном и изложенная в этом трактате, направлена к достижению высокохудожественных целей. Музыкальные произведения должны исполняться «в соответствии с их смыслом (содержанием)». Они выражают различного рода чувства или имеют в виду определенные предметы (*objets*). Выразительность, которой добивается Куперен, связана с идеалом игры по преимуществу нежной, деликатной: «То, что трогает меня, я предпочитаю тому, что поражает». Красивое исполнение зависит больше от гибкости и полной свободы пальцев, чем от их силы. «Учитесь думать руками!» Главная цель заключалась в том, чтобы, преодолевая «рудиментарные» признаки лютневой фактуры, достигнуть наиболее связной и кантабильной игры. Движение кисти и пальцев ударом сверху, как правило, избегалось. Всячески поощряема была техника смены пальцев на одной клавише (продленное затухание звука). Наилучшее туше достигается тогда, когда пальцы в горизонтальном положении парят низко над клавишами, находясь на одном уровне с кистью и локтем. При этом система аппликатуры, которой пользовался Куперен, сильно отличалась не только от современной, но и от старинной. Гамма до мажор, в отличие от шамбоньеровской техники (1 - 2 - 3 - 4 - 3 - 4 - 3 - 4), исполнялась так. <...>

Франсуа Куперен, одновременно с И. С. Бахом, чрезвычайно развил технику большого пальца, широко применяя прием подкладывания, особенно при исполнении арпеджий и фигуративных пассажей в секвентных исследованиях. В последнем случае Куперен рекомендовал применение большого пальца левой руки на черных клавишах, что строго воспрещалось даже Рамо. <...>

Влюбленный в клавесин, он, однако, не идеализировал этот инструмент и настойчиво искал способы преодоления его изъянов и особенно инертности щипкового механизма, неспособного добиться действительно связной и певуче-экспрессивной игры. Подобного исполнения мелодических голосов Куперен рассчитывал достигнуть приемом «ритмической фразировки» - вдохов (*aspiration*) и повисших, «диастолических» звуков (*suspension*), то есть преждевременного снятия и запаздывания.

В современной французской фортепианной музыке, испытывающей на себе сильнейшее влияние искусства XVI-XVIII веков, прием и техника «повисших» звуков широко разработаны и по-новому применены Клодом Дебюсси («Каноп», «Терраса в лунном свете»), Морисом Равелем («Долина звонов», «Печальные птицы»), Эриком Сати («Спорт и развлечения»), Оливье Мессианом («Каталог птиц»). Но современная сфера распространения *suspension* - шире. Т. Адорно и М. Виньяль считают эффект «повисания» одним из самых выразительных и характерных в оркестровом письме Г. Малера. Наряду с этим «Искусство игры на клавесине» исключительно важное значение придает исполнению мелизмов - отчетливому, легкому, с сопровождением на первом звуке и тщательно дифференцированному в зависимости от контекста. <...>

Большое значение придавал Куперен фразировке и выразительным нюансам, которые у него обозначались ремарками *tendrement*, *vivement*, *noblement* и т. д. В его высокохудожественных миниатюрах запечатлены многочисленные портреты (сам он так и называл их) современников и особенно современниц. Это своего рода музыкальные аналоги «характеров» Лабрюйера. Иногда эти люди, главным образом женщины, названы по имени («La Couperin», «La Forqueraу» и т. д.), иногда - по настроению и характеру («La laborieuse», «La tenebreuse» * (* «Прилежная», «Сумрачная», (франц.)) и т. п.). Порою же не только в музыке пьесы, но и в самом ее названии композитор, как бы не в силах сдержаться, выражает свои душевные чувства к «даме сердца» («La favorite», «L'Unique» * (* «Любимая», «Единственная» (франц.))). Портреты эти выписаны одним планом и современному слушателю могут показаться несколько неподвижными, но та психологически-

эмоциональная окраска, которую хотел придать им автор, сделана очень точно и по нюансировке неподражаемо тонка. Некоторые пьесы Куперена задуманы как портреты на фоне жанровых картин, до которых он был большой охотник и которые переданы с несколько наивным, «игрушечным» для нас, но неизменно свежим и изящным мастерством. Название говорит о какой-нибудь безделушке, бытовом аксессуаре, но искусство художника пробуждает воображение и вызывает к жизни поэтические образы людей с их радостями, горестями, мечтами.

Образы Куперена. Жанр. «Les barricades mystérieuses» («Таинственные преграды») из второй тетради «Клавесинных пьес» (B-dur) - одна из изысканнейших работ композитора на поэтически-жанровую тему. Возможно, это рондо с тремя куплетами и четырежды проведенным рефреном (восьмитактный период) было задумано как зарисовка какого-то светски-игривого эпизода на куртуазную тему наподобие «Прерванного поцелуя» Фрагонара или «Затруднительного предложения» Ватто. Но не исключено, что это звуковая картинка детской игры, и в таком случае перед нами - далекий прототип прелестных «Качелей» из «Спорта и развлечений» Эрика Сати. <...>

Четырехголосная ткань (по два голоса вверх и вниз) мягко и непрерывно колыхается в затейливо синкопированном, но неизменно изоритмичном движении. В кадансах происходит некоторое замедление темпа и уплотнение фактуры. В своей интересной и тонкой редакции «Клавесинных пьес» Бела Барток считает, что рефрен должен исполняться в очень ровном движении с оттенком несколько механической грации. Экспрессия же сосредоточена в трех куплетах, где материал рефрена проходит постепенно нарастающий цикл ладогармонического развития: 12+6+22 такта в секвентно-модулирующей структуре. Именно в куплетах происходит эмоциональное «разгорание», механическая же грация рефрена тушит его и грациозно-учтиво сводит на нет. Своеобразие пьесы заключено и в изящно перекликающихся скрытых голосах. Их всплески - мотивы, фразы - то деликатно обозначаются на поверхности гармонически-фигуративной ткани, то уходят вглубь, истаявая в причудливо оживленном движении. В загадочной и нарядной недосказанности этой кокетливой пьесы заключен один из источников ее очарования.

Пьесы-портреты. «La Bandoline» - рондо a-moll Legerement, sans vitesse («Душистая вода») * (* В монографии Пьера Ситрона «Couperin» (p. 115) автор делает предположение, что название этой пьесы, возможно, толкуется превратно: оно может происходить от какого-то уменьшительного имени) сплошь почти двухголосная ткань и струится волнистыми линиями, набегаящими в секвентном последовании однообразной ритмической фактуры. <...>

Мягкость певучего контура, минорный лад, неторопливость очень ровного движения, редкие, как бы полусонные басы сообщают восьмитактному, симметрически построенному рефрену характер элегически-мечтательного напева. Возможно, это песня за туалетным столиком * (* Bandoline употреблялась для дамской прически) в ожидании бала, и «предчувствие танца» звучит в грациозно-легкой, даже несколько кокетливой подвижности мелодии. В сочетании печальной задумчивости и беспечной грации - вся живая прелесть этого женского образа. Первые два куплета, не меняя общего рисунка, вносят разнообразие в гармонические краски, а в третьем - секвентно построенная фигурация, как гирлянда цветов, вплетается в мелодическую линию, освежая ее монотонию и в то же время мечтательно рассеивая контуры. Так всегда у Франсуа Куперена: фигурационный наряд затейлив, эмоциональный ток струится звонко и свежо, мелизма-тика напоминает старое кружево, прихотливое и драгоценное, все сверкает изысканнейшими деталями рококо, но конструкция строго рациональна и продуманна, в ней царствует порядок (ordre!). <...>

Образы природы. Поэтичны по замыслу и тонко выполнены у Куперена лирические пейзажи. Здесь его огромный изобразительный талант является во всем очаровании, а Клод Дебюсси в «Образах» или Морис Равель в «Зеркалах» оказываются его последователями и учениками. «Рождение лилий» (восхитительная звукопись развертывающихся цветочных лепестков), «Птички щебечут», «Пчелы», прихотливо-фигуративная «Бабочка», даже дремотно-однообразно жужжащая «Мошка» - все полно света, остроумной наблюдательности и любви к природе. <...>

«Перезвон колокольчиков Цитеры» (форма старинной сонаты на две темы) перекликается с чудесным «Путешествием» Ватто и предвещает издалека «Остров радости» Дебюсси. <...>

В некоторых пьесах-пейзажах заключены целые лирические поэмы. Вот одна из них: «Тростники» («Les roseaux»). Темнеет (си-минорный сумеречно-прозрачный гармонический колорит), сонный ветерок лениво колыхает тростники (тихое шуршание ритмически ровной фигурации). Нет, это не болото Платеи. Над водою звенит и льется песенка - вечерняя элегия, своего рода air sérieux, мечтательно-жалобная в наивном и неярком мелизматическом убранстве. В куплетах орнамента расцветает, происходит гармоническая разработка (отклонения в светлые тональности). <...>

Легкая, как кружево, двухголосная фактура рондо с двумя куплетами отделана с тонким изяществом, и все напоминает миниатюру, украшающую медальон или крышку табакерки.

Фантастика. Даже касаясь сферы сказочного, фантастического, Куперен не склонен терять почву

реальной жизни. Образ его «Загадочной» («La Mystérieuse») не отмечен какими-либо чертами странности, так любимой французскими мастерами XX столетия (разве за исключением тонального плана). Энергичной, резко очерченной вступительной интонацией и тяжеловатой фактурой он удивительно точно воссоздает мелодический рисунок главной темы из первой части Итальянского концерта И. С. Баха. <...>

Заметил ли это сам лейпцигский мастер из Thomas Kirche?

Античные реминисценции. Их также не обошел великий поэт клавесина. Его «Козлоногие сатиры» («Les satyres chevre-pieds») в Allegro pesante уверенно, при ясном свете и четком, резком штрихе, весьма ритмично отплясывают вполне реальный гавот в F-dur. <...>

В них нет ничего хотя бы отдаленно напоминающего утонченный скепсис и истому знаменитого «Фавна» Малларме-Дебюсси или неистовый натиск фантазмагорического силена из жуткой новеллы Анри де Ренье. Самые чудовищные наития и химеры разыгравшегося воображения эпоха и художественная натура формируют на свой лад и в своей неповторимо-характерной манере. Сатир - обычная и излюбленная фигура придворного балета, и ее entre-chats исполнялись королевскими министрами и приближенными в отменно классицистском и куртуазном стиле.

Недаром писал по поводу «Satyres chevre-pieds» «первый насмешник Франции», всегда остроумный, меткий и желчный мэтр бурлескной литературы Поль Скаррон:

Есть смысл сокрытый в ювелирном маскараде
Грациозных образов искусства рококо.
Хоть и силен силен в отточенной сонаде, -
Аристофан, Софокл, о сколь вы далеко!

Нет, не ему дионисийской пляской
Резвять вещей глас хорической строфы!
Все тот же классицизм под эллинской маской
В галантном стиле возродили вы.

Сей фавн учтив, и метризованы движенья.
Пред нами - кавалер, бреттёр и эрудит,
(* Перевод автора).

И на паркете ритм его скольжении
Так нежно шепчет мне и вкрадчиво твердит:

Ах, мой девиз-середина, ne quid nimis,
Не Жан Батист Люлли и не Антуан Ватто,
Но некий integer - не это и не то,
Пируэт копытцами и антраша-меж ними с...

Так мастером силен искусно сотворен,
Кто служит трем богам на грани двух столетий.
Взываю к вам, мой друг, любезный Куперен:
Опасны и смешны, клянусь вам, шутки эти! *

Народные мотивы. Среди пьес - жанровых картинок наряду с такими, как «Душистая вода», «Чепчик развевается», «Будильник», встречаются вещи, особенно привлекающие наше внимание своим замыслом. Это музыкальные образы простых людей того времени - крестьян, ремесленников в их трудовой жизни, за работой. При всей утонченной элегантности стиля, эти сочинения свидетельствуют, что самая тема живо интересовала композитора, пытавшегося воссоздать в музыке не только моторику, ритм работы, но и поэтизировать ее картину в духе свойственной ему человечности, сердечного сочувствия «маленьким людям» тогдашней Франции: «Сборщицы винограда», «Жнецы», «Молотобойцы», «Вязальщицы». Правда, повседневная жизнь и труд этих людей идиллически приукрашены, и сами они, как утверждают некоторые авторы, больше напоминают фарфоровые статуэтки. Это на самом деле так. Но разве в статуэтках - индийских и этрусских, танагрских и мейсенских - не запечатлен точно так же талант народа, его мирозерцание и художественное отношение к материалу? Наши суждения о Куперене подчас слишком уж схематичны и однобоки. Не все знают о его влечении к Монтескье, Сервантесу или о том, что в пьесы «Додо» («Колыбельная любви») или «Юные сеньоры» введены подлинные народные напевы: «Не пойдем мы больше в лес» - в первой (* Этот напев появляется у Клода Дебюсси в «Садах под дождем» к «Весенним хороводам»), «В Авиньоне на мосту» - во второй.

Комическое; сатира. Некоторый аристократизм музыкального языка не стал для Куперена стеною, которая отгородила бы его от жизни. Он видел в ней различные стороны, в том числе и теневые. Нежный, мечтательный элегик «Тростников» или «Печальных малиновок» иногда превращался в сатирика, то смеявшегося над слабостями - тщеславием, сластолюбием, то бичевавшего косность и пороки своего времени. «Скажи мне, какие ты читаешь книги, и я скажу тебе, кто ты». В домашней библиотеке Франсуа Куперена насчитывалось около двухсот томов, он часто и охотно читал. Перечень этих книг показывает, насколько разносторонни были духовные интересы этого скромного человека с внешностью лафонтеновского мельника: Лукиан, Плутарх, Апулей, Мальбранш, Скаррон, Мольер, Расин, Лабрюйер; «Дон Кихот» Сервантеса, «Жиль Блас» властителя дум тогдашней радикально настроенной французской интеллигенции Лесажа; «Робинзон Крузо» Дефо (1719), «Персидские письма» Монтескье, вышедшие в свет в 1721... Итак, он следил за новейшей литературой. Полный артистического достоинства, здраво оценивавший свои дарования, он, видимо, считал интенсивное умственное усовершенствование своего рода законом жизни для художника. По-видимому,

сатира все же доминировала в его литературных вкусах, и это нашло отражение в музыке. Так, во второй тетради «Клавесинных пьес» мы находим пятичастную сюиту «Les Fastes de la grande et ancienne Menestrandise» («Пышные празднества великих и старых менестрелей»). Это целая галерея пародийных образов парижских менестрелей, корпорации которых культивировали тогда отжившую средневеково-цеховую регламентацию музыкального искусства. Там есть пародии на песни и пляски менестрелей, на их шествия, празднества, даже на уличные пьяные потасовки. Есть там и грустные страницы, где прорывается сочувствие композитора бедным музыкантам, их невеселой жизни. <...>

Здесь Куперен очень близок Ватто, написавшему в ранний период реалистических исканий своего чудесного «Савояра», картину, согретую любовью к маленьким людям, печальную, но с каким-то мягким юмористическим нюансом.

Более узки по замыслу, но великолепны в художественном решении пьесы «Хромой повеса», «Сплетница», «Три вдовы», «Престарелые щеголи и перезрелые красавицы» и особенно - «Кумушка» («La commere») - вещь остро и смело, по-своему даже вызывающе написанная. Интонация ее характерно речевая, более того - говорливая, но музыка здесь очень далека от того строя небрежно-вкрадчивых и чуть холодных движений голоса, какие типичны для изысканной светской болтовни. Кумушка - очевидная консьержка или модистка. Коротенькие фразки piano (шепотком) бойко сыплются потоком восьмушек *leggiere staccato*, то твердя одно и то же в комических повторях, то как бы захлебываясь в пафосе и перебивая друг друга. Резко пробегают незатейливые, может быть, чуть банальные мелодические фигурации, разрывающие piano раскатистым смешком или нескромной скороговоркой. Но все, казалось бы, даже на грани вульгарного, взыскательно заключено в тонко-художественную миниатюрную рамку старинной сонатной формы. * (* Куперен не довел эту форму до совершенства, достигнутого Д. Скарлатти. Его соната двухтемна, однако это еще не контрастный битематизм). <...>

Юмор Куперена, свойственные ему сатирические тенденции сказались и в вокальных жанрах - фривольных песенках (*chansons folastres*), нескольких комических канонах на популярные бытовые напевы, а в особенности - в превосходной арии для двух певческих голосов и basso continuo на стихи-сатиру Лафонтена «Эпитафия лентяю» («Épitaphe du Paresseux» - 1707). <...>

Эта, как может показаться, всерьез элегичная мелодия тонко-саркастически написана на следующие слова в манере, близкой Клеману Маро:

Скончался Жан, как должно умирать:
С доходом вместе, проедая состоянье -
Копить сокровища (порок!) он, право, не имел
призванья.

А что до времени - его по мере сил
Он на две части осмотрительно разбил:

(* Перевод автора).

Одну - чтоб безмятежно предаваться
сновиденьям,
Другую ж - ах, любезные друзья,
Поведаю конфиденциально я:
Ну, кто б из нас снес скорбь,
уединенья? *

Это музыкально-поэтическое сотрудничество Куперена с великим баснописцем представляет значительный интерес, а кое-кому может даже показаться странным. Мы должны рассеять такие недоумения. Лафонтен явился не только, наряду с Мольером и Расином, величайшим мастером французского языка и одним из наиболее выдающихся сатириков всех времен. Автор «Вороны и лисицы» был страстным меломаном. «О, как люблю я игру жизни, любовь, книги, музыку!» - восклицал он. Мечтатель и нелюdim, даже в лучшие годы своей жизни болезненный и изможденный, одетый обычно в старое, поношенное платье, насмешник и мизантроп, не только нежно-платонически восторгался музыкою. Он обладал прекрасным слухом, пел и подолгу играл на своем клавесине. Его перу принадлежат три оперных либретто, одно из них - «Астрея» (по О. д'Юрфе) на музыку Коласса * (* Как известно, И. А. Крылов также писал оперные либретто), и несколько песен на тему «Французской Фолии», весьма популярных в свое время. Он не любил Люлли, считая его оперы ходульными, рассчитанными на внешний эффект, и едко осмеял их в одном из сатирических стихотворений. Этот насмешник и остряк, игравший, в окружении Пелиссона, Мокруа и других модных литераторов, видную роль в кружке «эпикурейцев», собиравшихся вокруг известного мецената суперинтенданта финансов Фуке в его поместье Во-ле-Виконт под Парижем, - обладал глубоко затаенной, легко ранимой, женственно-хрупкой натурой. Он страстно любил природу. Сад, цветы, шелесты и шорохи листвы, журчанье ручья, птицы были его прибежищем от горестей и прозаизмов семейной и общественной жизни. Это сближало его с Купереном, и весьма вероятно, что некоторые из его чудесных *fables* отразились в образно-интонационном строе купереновской музыки. Вот его «Антилюллиада»:

В его дивертисментах - отзвуки войны,
В его концертах - гром грозы грохочет,

А в хорах - хочет он того или не хочет,
Подслушаны и запечатлены

Команды офицеров, воинов крики;
Звонят и лязгают в скрещенных шпаги, пики.
Здесь мало сотни виол, полсотни клавесинов.
Чтоб воссоздать залп пушек, рев ослиный,
Ах, не нужны ему ни флейты, ни гобои,

(* Перевод автора).

Теорбы светлый тембр иль голос нежный песни...
К чему? В пылу страстей, в кипении шумном боя
Что для него поэзия? Нужна ли красота,
Когда нам шум и блеск баталий всех прелестней?
Не в той эпохе мы - и музыка не та! *

Нет, здесь Жан Лафонтен с горечью и болью обнажал шпагу не только против Люлли, в защиту теорбы и флейты: он бросал вызов вдохновенным и блистательным образам той помпезной, лицемерной и жестоко-эгоистической жизни, какую он бичевал в баснях и в скандально знаменитой «Балладе против ордена иезуитов». По отношению к Людовику XIV он испытывал затаенную неприязнь. Король откровенно платил баснописцу той же монетой.

Перед нами Куперен - единомышленник Лафонтена – совсем не в амплу придворного музыканта! Как видно, он недаром зачитывался великими сатириками - Лукианом, Сервантесом, Мольером, Лесажем. Его отклик на маленькую сатиру его друга - великого баснописца, обличавшего праздность, мотовство, паразитарное существование, - не оставляет сомнения насчет связи его музыки с передовой литературой того времени.

Трагические образы. Встречаются у Куперена и пьесы с трагическими образами. О них пишут редко, они как-то в тени, хотя именно здесь особенно ясно сказалась у него чуткость художника, жившего в «воистину железный век» французской истории и, видимо, не довольствовавшегося пасторальными ландшафтами а la «Pêche chinoise» * (* «Китайская рыбная ловля» (франц.)) Буше или жанровыми деталями богатого столичного интерьера. Как подлинно большой мастер, он не мог не поддаваться влечениям художественной правды. Тогда он поднимался от Ланкре к Жаку Калло, а может быть, еще выше. Так рождались у него музыкальные воплощения людского горя, отчаяния, даже обреченности. Меланхолична его героиня в тонко выписанной си-минорной сарабанде «Единственная» («L'Unique»). Еще более покоряет силой скорби, благородством выражения до-минорная аллеманда «Сумрачная» («La tenebreuse»). По справедливому замечанию проф. К. А. Кузнецова, композитор здесь говорит «языком напряженного пафоса», «которого не постыдился бы Глюк или Бетховен». * (* Кузнецов К. А. Французский классицизм. Куперен. - В кн.: Музыкально-исторические портреты. М., 1937, с. 133).

Пассакалья. В пассакалье h-moll девять неизменных проведении грустно и чинно-непререкаемо звучащего рефрена чередуются с восемью куплетами, контрастно-вариантными по мелодическому рисунку, ритму, фактуре и образующими (это не часто встречается у Куперена) единую линию вариационно-динамического нарастания. Седьмой куплет в неумолимо-властном ритме rompre funebre, с горестной экспрессией вопля в секвентно нисходящих задержаниях, образует трагическую кульминацию пьесы-шестивия; в ней запечатлено самое мрачное отчаяние. <...>

Вернемся на минуту к камерному ансамблю.

Загадочно сложна и трагическим сумраком подернута вторая виолевая сюита Куперена. Композитор сравнительно мало написал для этого инструмента, словно ступая перед своим блестящим другом, старшим современником и учителем Мареном Маре, в год смерти которого было написано это произведение. Но невозможно обойти сюиту A-dur, цикл совершенно уникальный в своем роде: прелюдия, фугетта, «Rompre funebre» («Погребальное торжество»), пьеса, близкая пассакалье (старинные вариации на ostinato), грандиозная и подавляющая в своем горестном и гордом величии, <...> а тотчас вслед за нею уже упоминавшаяся таинственно зашифрованная «La chemise blanche» * (* «Белая рубашка») - призрачное Allegro с не то завывающей, не то страшно хохочущей интонацией затейливо-фигуративного рисунка. Видение наплывает и проносится, химеричное и странное, будто преследуя и жадно и хищно настигая похоронную процессию. Ее единственный аналог в мировой музыке - это, может быть, гениальный финал сонаты Шопена b-moll.

Итак, Франсуа Куперен иногда бывал герметичен. Но разве можно требовать от великого художника, чтобы он совершенно, непрерывно и абсолютно всегда был только «на людях»?

Изредка попадутся нам на пути и образы уродливого, отталкивающего. Они еще более редки, если не единичны. Но они все же есть, и странно было бы, если бы их не было у французской инструментальной культуры той эпохи, которая породила страшную трагедию конвульсионистов Сен-Медора и леденящие кровь скульптуры Пюже, маски Шово в гротах Версальского парка, росписи Мансара, чудовище (monstre) из четвертого акта «Дарданюса» или мохнатых и хвостатых лесных бесов из «Искушения св. Антония» Жака Калло. Все они - эти «образы безобразного» - закономерно должны были явиться где-то на перепутье от химер Notre Dame к «Чудовищу» или «Виселище» Равеля и поистине жуткому «Борову» («Le roge») Поля Клоделя. Таково у Куперена его «Земноводное» («L'amphibie») с его конвульсивно искривленным мелодическим контуром, совершенно алогичным тональным планом и необычно гибридной композиционной структурой (сплав двухчастности с пассакалей). Но и в этом произведении воплощено уродство не абсолютное, но

преобразованное по законам красоты. Здесь Куперен явственно указывает путь Артюру Онеггеру, создавшему поистине страшные видения «Пляски мертвых» и «Жанны д'Арк на костре» (судилище, игра в карты). Когда уродство бывает в жизни, оно неизбежно и на искусство отбрасывает искривленную и сумрачную тень.

Очевидно, музыка Куперена все же не была такою, какая только и делала, что,

Тихо плавая над бездной,

Уводила время прочь,

но сильной, яркой, смело глядевшей истине в глаза и не боявшейся говорить правду людям.

Нужно преодолеть в себе антиисторизм и снисходительное высокомерие к этому искусству и возвыситься до понимания того, что Франсуа Куперен - это не просто музыкальные безделушки, не «предзакатные звуки» и не «забытые следы чьей-то глубины» во Франции предреволюционного века, но искусство великое и могучее, способное пережить столетия и доставлять радость людям грядущих поколений.

Несколько слов о композиционных принципах Франсуа Куперена-клавесиниста: он написал двести сорок клавесинных пьес, сгруппированных в двадцать семь «ordres» и опубликованных четырьмя тетрадами. Принципами, лежащими в основе «ряда», были: 1) единство тональности; 2) контрастность смежных пьес; 3) отсутствие медленной прелюдии (в отличие от лютневой сюиты); 4) завершение цикла, как правило, жигобразной композицией; 5) инкрустирование старой танцевально-жанровой схемы миниатюрами поэтически-изобразительного плана.

Первая тетрадь клавесинных пьес (1713) состоит из сюит (ordres), построенных по образцу калейдоскопически сменяющихся образов. Всякая пьеса представляет собою художественное произведение, и эти двухчастные или рондообразные вещи могут быть сыграны отдельно или сочетаться в любой последовательности.

Со *второй тетради* (1716) внутреннее строение и значение сюиты меняются кардинально. Чисто танцевальные формы а 1а Шамбоньер отступают перед рондо изобразительно-поэтического плана. Помимо этого, чередование пьес приобретает особый выразительный смысл, и их больше нельзя играть, переставляя или вовсе опуская ad libitum. * (* *Этот принцип был нарушен А. Г. Рубинштейном в «Исторических концертах», а в нашем веке - Белой Бартоком, располагавшим пьесы по степени трудности*). Соответственно сокращается внутри всякой сюиты количество пьес. Если во второй сюите их число доходило до двадцати двух, то во второй, а также в третьей и четвертой тетрадах (1722 и 1730) ordre насчитывает семь-десять миниатюр, связанных между собою не только тонально, но и общим музыкально-поэтическим замыслом. Таков празднично-сельский облик шестой сюиты («Жнецы», «Птички щебечут», «Пастушеская сценка», «Кумушка», «Мошка» - все в B-dur). Восьмая состоит из танцев-элегий и кульминирует на трагической пассакалье (h-moll). Девятая - маленькая галерея с изысканным юмором обрисованных женских образов: здесь нам встречаются «Сплетница», «Обольстительница», прелестный «Чепчик на ветру» и музыкальная сатира «Малый траур, или Три вдовы» (A-dur). Двадцать вторая восхваляет военные подвиги Франции: тон задает вступительная пьеса-фанфара, официально-бравурный «Трофей» - своего рода запоздалый «звуковой памятник» Тюренну, Конде или самому Людовику XIV. В четырнадцатой, окруженный грациозно-идиллическими рондо, пленительно звучит «Перезвон на острове Цитеры» по Ватто - пьеса, примечательная как превосходный образец старинной сонатной формы на две темы - один из самых ранних в истории французской музыки. «Изюминкой» одиннадцатой стали сатирические «Торжества стародавней и преславной корпорации менестрелей». Тринадцатая - знаменитые «Folies francaises» - элегическая пастораль с «Рождением лилий», «Кукушкой», «Кокеткой», «Песенкой надежды» и загадочным «Желтым домино» (все в h-moll). Четырнадцатая посвящена птицам: «Соловей-победитель», «Жалоба малиновок», «Потревоженные коноплянки» - несомненная предшественница «Грустных птиц» Равеля, а в особенности «Каталога птиц» Мессиана.

Восемнадцатая - un bal masque, с целой вереницей загадочных домино; они являются под знаком цветозвуковой символики, восходящей к Ронсару и Мерсенну: невинность - в домино окраски, недоступной посторонним взорам; стыдливость - в розовом домино; пылкость - в домино алого цвета; надежда - в зеленом; верность - в синем; постоянство - в домино из серого холста; томность - в фиолетовом; кокетство, беспрестанно сменяющее свои домино разнообразных цветов; старые щеголи в пурпурных домино и перезрелые красавицы в домино цвета мертвых листьев * (* *Ср. с прелюдией «Мертвые листья» Дебюсси*); молчаливая ревность - в мавританском домино серого цвета, исступление или отчаяние в черном домино; наконец, еще раз - изысканно и интимно-иронически зашифрованные «благосклонные кукушки под домино лимонно-желтого оттенка» (они незадолго уже фигурировали в «Folies francaises»). Несмотря на эти образные связи внутри всякого ordre, любой мог бы начаться или закончиться иначе. Порою кажется, что композитор бравирует этой «комплементарностью» * (* *Способность быть дополненным*) своего «ряда»: такова лирическая пьеса «L'ame en peine» («Скорбь на душе»), совершенно неожиданно, вне образно-логической связи, завершающая тринадцатую сюиту. Или, может быть, этот алогизм у Куперена был эскападой,

преднамеренно предпринятой в противовес идиллически-светлым и покойным завершениям - традиции придворного искусства той поры?

Такие загадки-мистификации аудитории особенно часто и пронзительно звучат в поздних пьесах Куперена. Раньше (например, в «Таинственных баррикадах» из шестой сюиты во второй тетради) он умел достигать эффекта загадочности более простыми, хотя всегда изящно синтезированными средствами. Теперь же в его письме преобладают изысканные приемы - тонко синкопированные ритмы, переменные метры, небывалые в то время ладогармонические краски, полифоническое голосоведение с тонко-изобретательно найденными контрапунктами. Характерные образцы этого позднего и изощренного письма - «La mystérieuse» * (* «Таинственная» (франц.)) с ее блуждающими гармониями, «Делосская гондола», «Китайские тени» или «L'Épineuse» («Колючая») - рондо fis-moll, в тональном плане которого появляются шесть, семь знаков (Fis-dur, Cis-dur). Итак, Куперен, подобно Баху, также тяготился равномерной темперацией? Странное название пьесы с чудесною, поэтически нежнейшей пасторальной звукописью, наподобие прелюдии H-dur из первого тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха, вероятно, расшифровывается приблизительно следующим образом: «Музыка, душисто-колючей, зеленою хвоей дизов овеванная»... (* *Здесь композитор, как бы изысканно забавляясь со слушателем, шутя, смешивает образы, воспринимаемые на слух, зримые («зеленый цвет тональности», фигура альтерационных знаков при ключе - «колючая изгородь дизов»), образы, излучающие хвойный аромат и даже ощущаемые при прикосновении («звучащий укол» дизеза)).* <...>

К сказанному нужно добавить, что принцип контраста у Куперена реализован в значительной степени иначе, чем у его предшественников. Контраст почти всегда отсутствует вовсе внутри купереновской темы. Он более или менее отчетливо проступает между рефреном и куплетами его рондо (они более многоцветны по гармонии и выше по регистру). Но наибольшие заострения контрастов совершаются между смежными пьесами, образуя своеобразный диптих: таковы «Юные сеньоры» на хороводную мелодику «Авиньонского моста» и сакраментально-траурная, хотя горделиво-галантная Sarabande Grave «Старые сеньоры» - диптих, исполненный горечи и зловещего смысла; или «Перезвон с Цитеры» - этот хрустально-светло и беспечно звучащий «Остров радости» начала XVIII столетия, пленительно-нарядная а la Ватто и празднично-беззаботная мечта - посреди помпезных и холодно-официозных триумфов и трофеев войны.

«Старые сеньоры». Но наиболее примечательна, пожалуй, среди произведений этого рода сарабанда «Старые сеньоры» («Les vieux seigneurs», a-moll). Станным образом композитор соединил здесь щемящую тоску застылого напева и горделивый траурно-торжественный ритм (Noblement) с утрированной миниатюрностью очень мелких, скрупулезно тщательно выписанных чинных движений и какой-то «игрушечной» узостью диапазона, сосредоточенного в высоком, звонком регистре второй октавы. <...>

Светская чопорность - и неутешное горе, пискливо-тонкие голоса копошащихся в своей процессии очень нарядных, важных и сморщенных маленьких человечков большого света - и сакраментальное величие неотвратимо наступающей их смерти - переданы здесь с такой мощью художественной фантазии, какая заставляет вспомнить изысканно-зловещий пафос проповедей Боссюэ или леденящие кровь гротески Пюже и Калло - последние не даром тревожили фантазию Густава Малера под занавес XIX века...

Что это было? Предчувствие? Наваждение? Вещее пророчество художника, о котором писал Ронсар?

Но в суете людских сует

Пророком должен быть поэт.

Итак, трагическое рококо? Беспечная беседа, нарядные костюмы, изысканные безделушки, а где-то в глубине - зияющая пропасть небытия, предвещающая крушение галантного мира, погрязшего в роскоши, безвольной нежности и эгоизме...

Франсуа Куперен был, повторяем, глубоким и очень большим художником. Сам И. С. Бах склонялся перед его памятью и пристально изучал его. Примечательно, что французская школа конца XIX - начала XX века в лице Клода Дебюсси и Мориса Равеля реставрировала некоторые из этих приемов многозначительно детализированной звукописи и неуловимо тонкой игры эмоциональных нюансов, применив их к современному фортепиано в своем, импрессионистском плане.

Жан Филипп Рамо - клавесинист

Если творчество Куперена было кульминацией французской клавесинной школы, то завершителем ее стал Рамо. Его наследие в этом жанре составляют всего шестьдесят две пьесы, по первому впечатлению во многом напоминающие предшественников: та же поэтическая изобразительность - «Щебечущие птички», «Нежные жалобы», «Венецианка» (музыкальный портрет), «Беседы муз»; те же двухчастные формы, маленькие вариации, рондо, и обычное двух-трехголосие, и кружево мелизмов, элегантно и расчетливо наброшенное на мелодические контуры. Но это - поверхностное и обманчивое сходство. Клавесинное творчество Рамо во многом отличается от купереновского наследия.

При всей многогранности Франсуа Куперен Великий был композитором, который мыслил прежде всего клавишинными образами. Если воспользоваться его собственным выражением из «Искусства игры на клавишине», он «думал руками». Пьесы, заключенные в его четырех тетрадах, составляли не только по количеству, но и по их эстетической ценности естественно и закономерно сложившуюся центральную сферу его музыки. Отсюда - их доминирующее и, если угодно, абсолютное значение. Между тем, по крайней мере с 30-х годов, стихией Рамо стал музыкальный театр: его клавишинные пьесы рождались в театре, рано или поздно возвращались в театр и несли на себе отблеск театральности («Циклопы», «Дикари», «Египтянка», «Тамбурин», «Солонские простаки»). Жиги и менуэты из второй сюиты, оркестрованные автором, вошли в партитуры «Кастора и Поллукса» и «Маргариты Наваррской». Тамбурин из той же сюиты повторен в музыке балета «Празднества Гебы». «Солонские простаки» фигурируют в третьем акте «Дарданюса». По богатству инструментально-театральных связей Рамо может быть сопоставлен разве только с Генделем. Вероятно, что по той же причине он написал значительно меньше клавишинных пьес, нежели его знаменитый старший современник, - всего шестьдесят две (у Франсуа Куперена их двести сорок). Они были опубликованы тремя выпусками: в 1706, 1722 и 1728 годах, которые заключали в себе пять сюит - почти все в минорных ладотональностях: a-moll, e-moll, d-moll, A-dur, g-moll.

Сюита. Клавишинная сюита у Рамо представляет собою нечто качественно иное, чем *ordre* у Франсуа Куперена. Не только в первой тетради 1713 года, но и в последующих выпусках купереновский *ordre* был своего рода линейной композицией, где отдельные пьесы-миниатюры нанизывались «на живую нитку» по принципу звучащего ожерелья. Даже в «*Folies francaises*» (тринадцатая сюита) или в «*Les Dominos*» (восемнадцатая), где запечатлено нечто относительно законченное и цельное, господствует, как сказано выше, линейная последовательность сменяющих друг друга картин.

Не то у Рамо, который недаром следовал Декарту и считал музыку наукой, органически родственной геометрии. В самом деле, его сюита может быть до некоторой степени уподоблена трехмерной геометрической фигуре, все поверхности и грани которой связаны взаимно и где выпадение одной, как и произвольные добавления или перестановки слагаемых, повлекли бы за собою разрушение органически целостного произведения, построенного на специфических музыкально-структурных закономерностях. Таких сюитно-композиционных принципов мы встречаем у Рамо два.

Первый - «медальонная структура»: прежний *ordre*, который мог бы быть бесконечно протянут во времени, замыкается в круг маленьких периферийных миниатюр, обрамляющих центральную пьесу-медальон, самую образно значительную, широкую, богатую по фактуре, композиции, развитию и тематизму (иногда Рамо пишет ее в одноименной тональности, еще ярче оттеняющей «медальон» * (* *Принцип «медальона» нашел применение в изобразительном искусстве стиля рококо. Характерно, что медальонная инкрустация и роспись применялись в отделке клавишинов, изготовлявшихся известной голландской фирмой Рюккерс и находивших широкий сбыт на французском рынке*)). Таковы в третьей сюите d-moll великолепные в жанровой характеристике «Солонские простаки» - рондо D-dur с двумя куплетами и двумя вариациями (*doubles*) * (* *Одна из «коронных» бисовых пьес в концертах Камилла Сен-Санса*), контрастно обрамленное поэтическими элегиями в прозрачной лютневой фактуре: «Беседой муз» (прообраз соло флейты из второго акта «Орфея» Глюка), «Нежными жалобами» и, с другой стороны, свирепо-необузданной фантастикой «Циклопов».

Центральный «медальон» первой сюиты a-moll - блестящий «Гавот с шестью вариациями» - маленький цикл, где Рамо впервые в истории форм и жанра искусно воссоздает структуру, переходящую от старинных вариаций на *ostinato* к фигурационному варьированию. «Обрамление» выполнено в контрастном ладогармоническом колорите (редкий у Рамо женский портрет - грациозно плывущая в баркарольном ритме «Венецианка», A-dur, и величавая сарабанда - тоже в A-dur, на этот раз ослепительно переливающимся хроматическими гармониями и с мелодикой, орнаментированной массивными, красивого рисунка фигурациями * (* *В цикле концертных транскрипций Леопольда Годовского «Ренессанс» она транспонирована в E-dur*)). Другая характерная особенность первой сюиты - ее многозначительное и необычное начало. Она открывается прелюдией в свободно-импровизационной манере, характерной в самом начале века для концертно-органного прелюдирования. Здесь все необычно: и вступление на гармонии двойной доминанты (с органным пунктом на V ступени), и широта диапазона, и патетически взывающая интонация, очерченная скупыми, резкими линиями, побуждающая вспомнить токкаты И. С. Баха, и, наконец, свободная метрика - без размера и тактовой черты - приемы клавирного прелюдирования, которые вновь воскреснут в начале XX века в «Кносском триптихе» Эрика Сати. <...>

Вслед за прелюдией вступает a-moll'ная аллеманда, вновь совсем баховская по полифонически насыщенной четырехголосной фактуре. Ее широкими, волнистыми линиями развернутые мелодические голоса излучают патетическую экспрессию такой силы, какая редко когда свойственна бывала пьесам этого жанра, важно-величавым в своем покойном и ровном движении. Выразительная роль мелизмов, особенно *ports de voix* * (* *Мордент с выдержанным звуком*) и апподжиатур * (* *Медленный форшлаг*), здесь очень велика, и вряд ли

можно согласиться с А. Н. Юровским, recommending их упрощенное исполнение. * (* См.: Рамо Ж. Ф. *Избранные пьесы для клавесина*, с. 1, прим. 1 и 2). Выразительно-смысловая значительность «портала» резко отличает этот обобщенно-хореографичный цикл Рамо от обычных французских danceries XVI - начала XVII столетия. Одна из самых пленительных страниц этого ля-мажорного окружения - идиллическая «Fanfarinette» («Маленькая хвастунья»), с кантабильной и изысканно-тонко очерченной мелодией, пасторальной musette в нижнем голосе и акварельно-прозрачными созвучиями контрапунктирующих линий. <...>

Принцип второй. В пятой сюите g-moll циклическая структура иная; здесь ядро цикла составляет g-moll'ный триптих: виртуозно блестящая и темпераментная, условно-экзотическая «Египтянка»; неожиданно меланхоличная «Курица» с фигурационной звукописью на тончайших гармониях и ритмах, с необычайно богатым подлинно новаторским тематическим развитием сонатного типа; <...> и, наконец, знаменитая «Пляска дикарей» в характере балетно-театрального entree. Эта сюита примечательна особо богатым и разнохарактерным контрастно-красочным обрамлением: в совсем маленьком портрете-этюде «L'indifferente» * (* «Безразличная» (франц.)) композитор наблюдательно и остроумно воспользовался моноритмией как средством тонко-психологической выразительности; пьеса «Энгармоника» отличается смелым и красивым применением приемов энгармонической модуляции в обоих известных тогда, но еще очень редких разновидностях - как через энгармонизм доминантсептаккорда, так и через уменьшенный септаккорд.

Вторая сюита (e-moll) особенно богата клавесинными шедеврами Рамо, образующими своего рода suite champetre, скрепленную единым музыкально-поэтическим замыслом. Это очевидные картины сельской жизни. Структурно объединяющий элемент цикла - старинный французский ригодон * (* Происхождение слова «rigaudon» неизвестно. Возможно, оно произошло от «rire» (лат. «ridere» - «смеяться») и от латинского же «gaudere» - «веселиться», «ликовать». В таком случае ригодон - веселый смех, «смешливый танец», вероятно с забавной пантомимой) - веселый и шуточный танец в размере 2/4 или 2/2, бытовавший у крестьян Прованса и Лангедока. В сюите он обычно помещался между сарабандой и жигой. В музыке XX столетия, с ее острым интересом к старине, ригодон мастерски воссоздан был М. Равелем в «Надгробии Куперену» (оригинальная стилизация французской музыки XVII века), Э. Григом в сюите «Из времен Хольберга» и Л. Годовским - в превосходной фортепианной транскрипции одного из ригодонов Рамо (E-dur) в серии «Kenaissance». Во второй сюите Рамо ригодоны e-moll (№ 1), E-dur (№ 2), его double и реприза первого (e-moll) образуют красивую тематическую и тональную симметрию:

e-moll	E-dur	E-dur (double)	e-moll
№ 1	№ 2	№ 2 bis	№ 1

Заслуживают внимания черты скрипичной фактуры этих пьес, вероятно сохранившиеся в письме от юных лет, а возможно-связанные с оркестровыми вариантами, возникавшими в балетной музыке композитора.

Но в сюите e-moll заключены не один, а целых два «малых цикла»; второй образован двумя жигами в форме рондо: e-moll и E-dur. Первая - элегическая пьеса с триольной фигурацией, изящная и весьма чувствительная, с красивой мелодически восходящей секвенцией во втором куплете. <...>

Вторая жига - с прелестной звукописью (флейтовый дуэт) в трех куплетах рондо, причем секвенция (на этот раз мелодически нисходящая и модулирующая) своими переливающимися красками и щебечущими мелизмами расцвечивает третий и последний куплет. * (* Л. Годовский в «Ренессансе» развернул две жиги в форме рондо в трехчастную форму под названием «Элегия», причем на e-moll'ной и присочиненных им двух вариантах построены «края» трехчастности, а середину составила жига E-dur).

Поэтическим контрастом этим хореографическим комплексам звучат три всемирно знаменитые пьесы - все в тональности e-moll: «Переключка пернатых», «Тамбурин», «Поселянка». Первая из них - прихотливая и меланхолически деликатная звукопись природы, с поэтической переключкой узорчатых полифонических голосов * (* Исполнялась в «Исторических концертах» А. Г. Рубинштейна) (сложная двухчастная форма). Вторая - рондо сочного народного стиля и склада, мелодически родственное ригодону e-moll, на органном пункте в манере musette. Здесь Рамо близок мелодической сфере Керубини и Мегюля. * (* Интонации «Тамбурина» воссозданы в опере Н. Далейрака «Два савояра») <...>

И третья пьеса - единственный в своем роде музыкальный портрет женщины-крестьянки, с задушевно-искренним напевом, со сложным и богатым развитием тематизма и фактуры, образующим единою линию, которая проходит сквозь форму, синтезирующую двухчастность и рондо с двумя куплетами, преодолевая самое куплетность «рассыпчатость» купереновской структуры. Эта прелестная пьеса прямо переключается с деревенскими образами Грёза, Шардена и Мариво. Здесь Рамо гораздо ближе к Руссо и Гельвецию, чем к куртуазному, воинственному и красноречивому искусству века Людовика XIV.

Но, помимо структуры сюитного цикла, клавесинное искусство Рамо отличается от купереновского и в иных отношениях. Его тематизм - впервые в истории французской музыки - отмечен впечатляющим внутренним контрастом. Его образы выказывают большую близость, отзывчивость на явления реальной народной жизни. Его тематическое развитие многограннее и богаче, нежели у других французских музыкантов

начала и середины XVIII века. Именно Рамо вместе с Купереном - один из первооснователей французской сонаты (сонатные черты в «La roule», пьеса «Les trois mains») и даже рондо-сонаты («Циклопы» из сюиты d-moll). Новое, свойственное Рамо и только ему, - это впервые найденные им, по крайней мере во Франции, контрастные тематические отношения в сонатной форме (например, в пьесе «Les trois mains»), до которых Франсуа Куперен не дошел ни в «Кумушке», ни в «Колокольчиках Цитеры». Наконец, фактура Рамо, далекая от ювелирного изящества у жреца и поклонника красивой фактуры Куперена, уже гораздо менее клавесинна и явственно тяготеет к фортепианной звучности, динамике и диапазону (особенно в «Les niais de Sologne» * (* *Видимо, Sologne - название местности, откуда прибыли в столицу «простаки»*), с их грубоватым рисунком и демонстративно крестьянской пантомимой. <...>

Взывает к грядущему фортепиано и аппликатура Рамо, его почти ударная клавирная техника и постановка руки, связанная со значительным усовершенствованием приема подкладывания большого пальца и его применения на черных клавишах. Не случайно ко второй тетради клавесинных пьес приложена «Новая метода пальцевой механики». Здесь Рамо выступает как истый адепт механистического воззрения на искусство клавесинной игры. * (* *Напомним, что «Естественная история души» Ж. О. Ламерти была закончена в 1745*). Тайна виртуозности заключена в пальцевом механизме. Его развитие и усовершенствование посредством упражнения мышечной системы - таков единственно реальный путь артистизма. Как это далеко от принципов Куперена, его идеала легкой и связной, текучей и кантабильной игры, от прокламированного им «искусства думать руками»! Тем не менее «Метода» Рамо была новым и свежим словом в аппликатуре клавирной игры.

Концерт. Рамо обозначает жанровую природу этих своих сочинений более точно, подчеркивая тем самым их отличие как от купереновских «Concerts royaux», так и от концертов итальянской школы (Корелли, Вивальди, Тартини): «Pièces de clavecin en concert» * (* *«Пьесы для концертирующего клавесина»*) (1741). Это название указывает также на главное в составе ансамбля, исполняющего произведение: трио клавесина, скрипки и флейты (ad libitum виолы, или второй скрипки, или альты). При этом автором предусмотрена «секстетная версия», которая действительно нередко реализуется в концертной практике. Но наиболее новаторски-значительное и интересное - это роль клавесина, который здесь впервые за всю свою историю фигурирует не в качестве исполнителя basso continuo либо контрапунктирующих полифонических голосов, но как солирующий инструмент со своей широко развитой, виртуозно концертирующей партией, наподобие того, как это предпринято было двадцатью годами ранее И. С. Бахом в пятом Бранденбургском концерте и в шести сонатах для облигатного клавира и скрипки. В смысле образного содержания, тематизма и манеры «Концерты» состоят главным образом из airs dances, отличающихся особенной кантабильностью мелоса, мягким лиризмом экспрессии и, большей частью, скромной камерностью звучания. Концертное brío этим пьесам решительно не свойственно. «Концертность» вероятнее всего должна быть отнесена к активности всех инструментальных голосов, участвующих в гармонически богатой и тонкой разработке тематического материала, тщательно-красиво отделанной по фактуре. Если трактовать всю серию пьес как один большой цикл, то перед нами - не ordre Куперена, но сюита Рамо с характерной архитектурой симметрического типа. По краям - музыкально-характерные портреты, выполненные в элегическом эмоциональном строе и элегантно отточенной форме: «La Livri», «La Boucon», «La Timide» * (* *«Застенчивая» (франц.). Остальные названия пьес-портретов - собственные имена*), а к концу цикла - «La Rameau», «La Coupis» (последняя - с восхитительно меланхоличным дуэтом скрипки и флейты, тончайше выразительными синкопами и задержаниями). <...>

Середину же большой трехчастной формы (с сокращенной; репризой) составляют две пьесы народножанрового плана: полный жизни и красок, как на картине Ватто, ритмически острый «Тамбури» и «Пантомима» - пасторально-балетная сцена, выписанная в ленивом движении, идиллических тонах и размере так любимой Жаном Филиппом бретонской loure. В целом же «Концерты» Рамо - наименее концертны, более того, наиболее камерны и интимны среди всех его созданий!

Что это? Рамистский «антиитальянизм»? жанровый «просчет»? смещение замысла в процессе творческой реализации? или всего-навсего лишь композиторская эскапада? Автор не берется ответить на этот вопрос. Будем же слушать и радоваться в благоговейном недоумении.

Мы рассмотрели широкий круг произведений Рамо - от лирической трагедии до клавесинной миниатюры. Каков же наш итог, вывод? «Величайший музыкальный гений, какого когда-либо производила на свет Франция». Так писал 12 сентября 1884 Камилл Сен-Санс в день 120-летней годовщины со дня смерти мастера из Дижона.

Тем не менее Рамо-клавесинист, именно в силу своего «рубежного» положения, несколько уступал иногда и Куперену и, может быть, Рамо - оперному композитору.

Исполнение музыки французских клавесинистов требует интерпретации очень стильной, причем возможности современного фортепиано закономерно разрешают исполнителю оживить музыку новыми динамическими нюансами, штрихами, живыми эмоциональными токами и тембровыми красками, неведомыми

создателям этих старинных пьес. Их нужно исполнять в очень четком рисунке и собранном ритме, не злоупотребляя ни быстрыми, ни медленными темпами движения. Мелодия должна звучать певуче, а орнаментика ее - воспроизведена без излишней поспешности и со всей возможной тонкостью отделки. Некоторые пианисты достигают также матово-серебристой звонкости клавишинного тембра, и это (например, у Р. Казадезюса) сообщает образу, вызванному из туманной глубины времен, особенно пленительное очарование. * (* *Великолепные знатоки и исполнители французских клавесинистов в СССР: в Москве - проф. Г. Коган и покойный А. Юровский; в Ленинграде - проф. Н. Перельман и покойная Н. Голубовская*).

Заключение

XVII и начало XVIII столетия - один из значительных и блестящих периодов в истории французской музыки. Целая полоса развития музыкального искусства, связанная со «старым режимом», уходила в прошлое; век последних Людовиков, век классицизма и рококо был на исходе. Разгоралась заря Просвещения. Стили, с одной стороны, размежевывались; с другой - наслаивались, сливались между собой, образуя странные гибриды, трудно поддающиеся анализу. Интонационный облик и образный строй французской музыки были изменчивы и разнолики. Но ведущая тенденция, пролегавшая в направлении надвигавшейся революции, обозначилась с неумолимой ясностью. «Галантная Индия» Рамо была не более как «музыкальным добавлением» к «Путешествию Бугенвиля», а «Старые сеньоры» Куперена уже протанцевали свою сарабанду под девизом Ронсара: «Tout passe, tout casse a n'y revenir jamais!» - «Все проходит и все уходит, чтобы не возвратиться никогда!». Над Францией Бурбонов сгустились сумерки.

Полю Валери принадлежит следующая характеристика французского общества и его культуры после 1715 года (время Регентства и Людовика XV):

«Европа была тогда лучшим из возможных миров на белом свете. Незыблемость общественного и государственного авторитета сочетались с отсутствием затруднений для продвижения и развития индивидуальной мысли и действия; истина импонировала, но в меру; материя и энергия, хотя и признавались, однако не успели еще прийти к прямому господству над умами человеческими. Наука уже достаточно процветала, искусства же отличались утонченностью, кое-что оставалось и от религии. Конечно, существовали еще прихоти произвола и более чем достаточно силы, которая могла быть применена господствующей элитой против народа. Но отвратительные Тартюфы, глупые Оргоны, «сумрачные господа» («les sinistres messieurs»), нелепые Альцесты были, к счастью, уже похоронены. Эмили, Ренэ, уродливые Роллы еще не успели народиться. Люди придерживались хороших манер - даже на улице. Торговцы умели изъясняться с покупателями отменно любезными словами. Обходительность распространялась на девиц легкого поведения, на иностранных шпионов, даже на мух (и им говорили «Вы»). С собеседниками и собеседницами этих категорий нынче уже не обращаются так учтиво, как говорили тогда. Даже налоги взимались терпимо и великодушно. Дни текли не насыщенно и поспешно, но медленно и непринужденно. Люди не были в рабстве ни у своего времени, ни друг у друга. И некоторые из них - натуры особенно чувствительные, живо реагирующие на явления окружающей жизни, - легко становились властителями дум, и их могучие умы волновали целую Европу и сокрушали на своем пути все и вся, опрокидывая вчерашние святыни, храмы и монументы невозвратного прошлого». * (* *Перевод автора*).

Нам думается, что картина времени Людовика XV, так эстетски-красиво нарисованная Полем Валери, безмерно приукрашивает одну из самых драматичных страниц французской истории. Нет, Европа середины XVIII не была вольтеровским «le meilleur des mondes possibles» - «лучшим из возможных миров». Авторитет поземельного дворянства, его сословных привилегий, его государства и права уже был заметно поколеблен, оно яростно сопротивлялось продвижению мысли и действию прогрессивных и революционных сил и отдельных личностей, наиболее ярко представлявших эти силы. Истина импонировала безмерно, но ее познание и распространение были скудно и жестко отмерены королевской властью и ее институтами. Руссо был в изгнании, Вольтер познал ужасы Бастилии, Гельвеций вынужден был печататься за границей. Материализм господствовал в передовых умах общества, но наука была очень далека от процветания, ибо испытывала на себе тяжесть карающей десницы государства и церкви. Католичество существовало не в «остатках», но в качестве влиятельнейшей и реакционной идеологической силы. Крестьянскими душами она владела почти безраздельно. Что касается религии в более широком понимании, то ее воздействия не избежали даже выдающиеся революционеры: Робеспьер, Сен-Жюст, Кутон были деистами, осуждали материализм, а бюст Гельвеция был публично повергнут и разбит на заседании якобинского клуба, в подарок которому был он поднесен женою Луи Давида.

П. Валери вынужден признать, что еще существовали le bon plaisir royal и насилие, чинимое над французами королевской администрацией. Остались и Тартюфы и Оргоны, и «les sinistres messieurs en noir». «Эмиль» Жан-Жака Руссо уже появился на свет, а Альцеста, хотя и похороненная вместе с театром

классицизма XVII века, вновь возродилась в величаво-этической предреволюционной музыкальной драме Глюка. П. Валери называет эту героиню «нелепой» - не потому ли, что сама идея героической жертвы во имя высокой цели претит ему? И не ближе к истине даже такой клерикальный писатель, как Франсуа Мориак, приветствовавший в дни Сопrotивления современное воскрешение Атисов Франции, окровавленной, но непобедимой? Торговцы, может быть, любезно изъяснялись с покупателями, однако обсчитывали и обкрадывали страну; буржуазия, еще не придя к власти, уже погрязала в пороках. В кульминационный период Жана Филиппа Рамо началась «эпопея» самого крупного, бесстыдного и катастрофичного по своим последствиям казнокрадства - финансовой аферы Дж. Лоу. Возможно, с мухами и разговаривали на «Вы», но помещики, как во времена Маргариты Наваррской, по-прежнему насмерть избивали крестьян, в феодальных замках все еще царил *jus primaе noctis*, а фаворитизм при королевском дворе достиг подлинного апогея бесстыдства и расточительности.

Валери умилен гуманностью чиновников фиска; между тем бремя налогов никогда еще не было столь невыносимым, а чиновничий произвол столь свиреп и беспощаден. По сравнению с ним времена Ришелье, Фуке и Кольбера поистине могли бы показаться идиллическими. Бурбоны развлекались, им нужны были деньги, много денег. «Время текло неторопливо и непринужденно»... но для кого? Не для крестьянина-паупера, истекавшего потом на своем винограднике, и не для рабочего, влачившего короткие и невыносимо тяжкие дни свои на королевской мануфактуре; время скудно отмерено было, наконец, и для художника, кто, подобно Антуану Ватто, безвременно сгорал на огне неимоверного труда, окруженный жадной толпой эгоистических и тщеславных заказчиков, или, как Франсуа Куперен, одиноко и гордо умиравший в полузабвении либо снисходительном равнодушии тех, кому он всю жизнь служил своим дивным искусством. Время пролетало резво и непринужденно лишь для тех, кто, подобно «первому дворянину Франции» и его камарилье, начертал на своем знамени девиз: «*Après moi Is deluge*» * (* «После меня - хоть потоп!» (франц.)). И это Валери называет «отсутствием рабства» и «лучшим из возможных миров для человечества»! Какая забывчивость, непростительная для одного из образованнейших французских поэтов XX столетия! Какой тенденциозный и вызывающий ретроспективизм! Позволительно спросить: почему же «могучие умы», наблюдая эту картину, приходили в столь «великое волнение» и восставали, сокрушая «святости и храмы невозвратного прошлого»?

К чести французского искусства, оно тогда не разделяло взглядов, подобных нынешним запоздалым одам талантливому, но глубоко заблуждающемуся Полю Валери. Баснописцы и композиторы, живописцы и драматические актеры, клавесинисты и лирические поэты - все почувствовали надвигавшуюся бурю, размежевались, и лучшие среди них нашли в себе мужество, совесть и силы, чтобы обнажить зияющие язвы «старого порядка» и приветствовать грядущую революцию. «Плутни Скапена» Мольера, басни и «Эпитафия лентяю» Лафонтена, си-минорная пассакалья Куперена, «Набат» Готье и «Гробница» Леклера, вместе с «Общественным договором» и «Исповедью» Руссо, с полотнами Ватто и Давида - это искусство запечатлело не только трагедию умирания королевской Франции, но и занимавшую зарю новой эпохи. Без Франсуа Куперена не было бы Иоганна Себастьяна Баха. Без Рамо не было бы Глюка, Моцарта и Бетховена.