

ОТ АВТОРА

Эта книга долго придумывалась, но легко писалась. Во всяком случае, с того момента, как была найдена форма с интермедиями, под-сказанная дипломной работой Марии Батовой о флорентийских музыкальных интермедиях конца XVI века, выполненной на кафедре истории зарубежной музыки Московской консерватории. Недостижимым образцом фундаментального исследования барочного театра в процессе работы мне служила книга В.Ю.Силюнаса «Стиль жизни и стили искусства. Испанский театр маньеризма и барокко». Ряд направлений в анализе оперного жанра подсказан книгой А.В.Парина «Хожение в невидимый град: Парадигмы русской классической оперы».

Искренняя благодарность сотрудникам библиотеки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Римского-Корсакова, медиатеки Французского института в Санкт-Петербурге и отдела музыки Французской Национальной библиотеки. Благодарю научного руководителя моей диссертации, доцента Санкт-Петербургской консерватории Валентину Павловну Широкову, с самого начала поддержавшую идею этой книги, заведующего кафедрой Истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории профессора Михаила Александровича Сапонова, на протяжении всего времени работы над книгой щедро снабжавшего меня самыми разнообразными сведениями, и художественного руководителя Коллегии старинной музыки Московской государственной консерватории Олега Константиновича Чернышева, консультировавшего меня в области барочного вокала.

ВВЕДЕНИЕ

С трепетом ступаю на заповедную территорию французского барокко. В музыкальном театре это до сих пор *terra incognita*, разведанная лишь немногими музыкантами. Она представляется чем-то закрытым и герметичным: материком, неизвестно откуда явившимся, а по смерти своего последнего гения, Жана-Филиппа Рамо, словно опустившимся на дно моря. Здесь все загадочно, здесь иная система координат, каждое слово и каждое имя требует пояснений, поэтому хронографы, комментарии и указатели поневоле разрастаются, как и это введение.

Открывает книгу глава, посвященная «Комическому балету Королевы» (1581), завершает глава о «Бореадах» Рамо (1764). С одной стороны – Ренессанс, с другой – век Просвещения, посередине – век Людовика XIV, век «французского классицизма». Где же барокко? Повсюду. Оно начинается, едва ренессансную гармонию взрывает хаос маньеризма. Тоска по утраченному идеалу, который будут называть то Олимпом, то Аркадией, станет истинным источником лиризма французского барокко (а во все не галантные приключения). Впрочем, сама галантная культура также устремлена к идеалу *l'homme galant* – «человека, которого никто не видел», чей образец ищут среди аркадских пастухов и нимф, в то самое время как в рощах и лугах счастли-

вой Аркадии ищут возжеленного убежища, покоя и забвения.

Ужас маньеристского хаоса рождает стремление к порядку, к восстановлению утраченной ясности. В этом и состоит пафос так называемого «французского классицизма» и пафос царствования Людовика XIV, первые годы которого ознаменовались паникой гражданской войны. В «Мемуарах за 1661 год», написанных как руководство для наследника, Людовик говорит: «Я лишь хотел бы, чтобы вся цепь моих действий показала, что, хотя я никому не отдавал отчета, я тем не менее всегда поступал по велению разума... Мы должны думать о благосостоянии подданных больше, чем о нашем собственном. Кажется, они составляют часть нас самих, потому что мы голова тела, а они члены его. Только исходя из их собственных выгод мы должны давать им законы; и та власть, которую мы имеем над ними, должна нам служить лишь для того, чтобы все эффективнее работать для их счастья». По сути, это программа «просвещенного монарха» следующего столетия – Фридриха, Иосифа или Екатерины. Так и адепт классицизма Буало станет безапелляционным «законодателем вкуса» лишь в 1780-е. При жизни он – критик и полемист, глава одной из враждующих партий, и его «Поэтическое искусство» – отнюдь не сборник проверенных правил, но авангардный манифест, чьи положения ежеминутно опровергаются текущей практикой. «Французский классицизм» – явление динамическое, не существующее вне барочного контекста, вне всепроникающей стихии искусства барокко.

Можно сказать об этом словами Франсуа Блюша: «Итак, классицизм будет господствовать не по личному приказу короля, а с благословения здравомыслящего человека и приверженца порядка, с благословения монарха, который имеет родственную душу со своим народом. Но классицизм и барокко будут здесь сосуществовать: иногда вступать в противоречие, конкурировать между собой, а иногда действовать как прочный сплав. Это чисто французское явление, грандиозное достижение века Людовика XIV. Как серебро приобретает прочность лишь в сплаве, так и классицизм периода 1660 — 1670 годов никогда не мог быть чистым классицизмом. Только сплав придает ему силу,

блеск и сияние; это барокко с выдержанными формами: их диктуют собственные правила этого стиля. И, наоборот, у стиля, который назовут в XVIII веке неоклассицизмом, останется от классицизма только подобие его — условности и формы. После того как «классицизм» утратит живительную силу барокко, он утратит одновременно, на склоне лет, свой дух»*.

Можно сказать иначе: классицизм века Людовика XIV — скорее чаемое, чем действительное. Классическая (античная) гармония в этот век — лишь мечта многих поколений, терзаемых дисгармонией барокко. Редкая эпоха с такой остротой осознает могущество красоты, буквально одержима ее идеей. Авторы ставят целью создание и умножение «новой красоты», возводя ее в культ, «прекрасное» становится главной эстетической категорией, пение никогда не называют просто «пением», но обязательно — «прекрасным пением», и театральные критики пишут практически обо всех без исключения певцах и певицах Оперы в превосходных степенях, обычно употребляя одни и те же слова: «прекрасное пение... превосходная игра...» Эта «критика» кажется нам сегодня голословной, формальной и, пожалуй, неискренней. Невозможно, чтобы все примы и премьеры достигали того «восхитительного совершенства», в котором нас дружно пытаются уверить. Наверное, не все певцы Оперы в действительности были «восхитительно совершенны». Но их хотели видеть именно такими — в этом состоял их долг перед публикой, перед искусством, перед собой.

Буало, певец единства и правдоподобия, формулирует для французского искусства перспективную программу развития, программу «пути к классицизму», «накопления классичности», но идеал его находится позади, в искусстве Античности или же Ренессанса (которые едва ли не идентифицируются). Идеал французского барокко ретроспективен. Порядок видят в традиции, беспорядок — в новациях. Французское барокко невероятно, иногда вызывающе консервативно (театральная музыка предлагает богатейший материал для размышлений на эту тему). Сторонники древних авторов в эти годы горячо бьются со сторонниками авторов современных, поклонники Вергилия — с поклон-

никами Тассо, приверженцы «века Августа» сражаются с приверженцами «века Людовика». Оплот традиции — Франция, оплот мирового авангарда — Италия, и для французских музыкантов XVII и XVIII столетия целиком пройдут под знаком борьбы за или против принятия заальпийских новаций. Таким образом, ренессансное наследство продержится во Франции невероятно долго, постепенно трансформируясь, переходя в новое качество, чтобы в начале XVIII века вдруг удивить мир, войти в моду и заставить самых радикальных новаторов в других странах подражать «хорошо забытому старому».

Едва барочный идеал порядка будет достигнут, сам стиль прекратит существование: наступит иная эпоха. Однако 81-летний Рамо еще успеет написать свою последнюю оперу — «Бореады», которая в 1764 году, в своем веке, так и не успеет прозвучать. Однако именно в этой партитуре, написанной уже в разгар века Просвещения, французское барокко наконец-то достигает гармонии, в которой ему всегда отказывали, приписывая одному лишь классицизму. «Бореады» сегодня высятся памятником напряженным поискам идеала, которые на протяжении полутора веков составляли смысл барочного искусства.

Но порядок и дисгармония, ужас хаоса и тоска по утраченной гармонии — это ли тема для оперы? Ведь «опера — это «я пою, я умираю и я пою, что я умираю» (Ларс фон Триер), и «в 90% случаев в опере речь идет о том, как баритон мешает сопрано спать с тенором» (Бернард Шоу)*. Однако во французской барочной опере (как и в барочной опере вообще) содержание далеко не сводится к пресловутому «треугольнику»**. Здесь невозможно поставить знак равенства между понятиями «опера» и «мелодрама» (к чему нас прочно приучил романтизм). Барочная опера, как и барочный балет — обо всем мироздании, и это метафизическое измерение французский музыкальный театр, по сравнению с театром других стран, подает наиболее ярко и дольше всего сохраняет. Опера во Франции — дело серьезное. Здесь редко встретишь двадцатилетнего поэта и еще реже — двадцатилетнего композитора. Люлли дебютирует в этом жанре в сорок лет, Рамо — в пятьдесят, и это скорее норма, чем исключение.

Опера и балет в поисках чаемого совершенства бьются между истиной и мнимостью, между недостижимым идеалом и «прекрасными иллюзиями», которые с такой готовностью доставляет человеку эпохи барокко театр. Во всех странах барочное искусство пытается прорвать покров иллюзий и показать истинную сущность вещей. Французское искусство прокладывает путь между недоступной глазу смертной правдой и обманчивой, тленной видимостью земной жизни, практически минуя владения теологии. Барочное искусство Франции удивляет светскостью своих сюжетов. Хочется сказать «ранней, преждевременной светскостью», но лучше вспомнить о прочных ренессансных корнях барочной культуры, во Франции особенно ощутимых. Впрочем, нарочитая светскость тем – более видимость, чем сущность. Да, во Франции не разыгрывают на площадях ауто в духе «Психеи и Купидона» Кальдерона (1665), где трактуется тема борьбы Дьявола-Ненависти и Христа-Купидона (Любви) за Человеческую Душу (Психею): «За уставленный... богатейшими яствами стол садятся вместе с другими Психея с Христом-Купидоном, носящим на лице белое покрывало, ассоциировавшееся, как это подчеркивалось текстом, со скрывающей в себе Господа облаткой причастия... Христос-Купидон и Простодушие засыпают за столом, Злоба... уговаривает Психею открыть у Купидона покрывало, после чего «слышно страшное землетрясение и исчезает дворец, сад, и столы со шкафами»... Однако после покаяния Психеи “вновь появляются дворцы, сады, шкафы и столы и за одним из них Любовь (т. е. Купидон-Христос) с Чашей и Облаткой причастия”»*. Во Франции Психея остается Психеей, а Купидон – Купидоном, и однако в «Психее» Люлли, Мольера, Корнеля и Филиппа Кино – та же барочная метафоричность и тот же метафизический масштаб.

Если барокко – эпоха иллюзий, обманчивых видимостей и химер фантазии, то она в равной степени эпоха игры и эпоха маски. То есть эпоха театра, который в это время выступает как первое среди искусств. Сценическая реальность, созданные театром образы дают ключ ко всем другим искусствам. Это общеизвестно, но (особенно когда речь идет о музыкальном театре,

то есть и о музыкальной интонации в том числе) интересно задаться вопросом об эмоциональном тоне, точнее, об эмоциональной доминанте этой игры. Холодна ли она? Условна? Бесстрастна? Как она переживается публикой и ее актерами?

Если взглянуть во французскую скульптуру XVII века, где так много театральных поз и положений (пластические искусства обладают перед музыкой преимуществом наглядности, а перед театром – преимуществом материальной сохранности), мы увидим в ней телесное полнокровие Ренессанса. Это наследие XVI столетия. Но герои, веком ранее пребывавшие в покое, теперь предстают в движении, в устремлении, в изломе. Фигуры больше не самодостаточны, они изображаются в общении, обращая немые призывы к присутствующему или воображаемому партнеру. Покой почти утрачен, асимметричные позы говорят о властной силе «аффектов» (выражаясь тогдашним языком). Главный же среди аффектов — томление, «прекраснейшая из страстей»: созерцание французской скульптуры заставляет согласиться с этим мнением Лабрюйера.

А перейдя к театральной музыке, можно вспомнить о том, с каким упорством драматические поэты помещают в каждом своем опусе призыв «Volez, volez...» – «Летите, летите...» (амуры, демоны, вихри и проч.), и с какой готовностью композиторы устремляются воплотить его в легком пассаже, внезапно прочерчивающем линию сквозь музыкальную ткань – риторической фигуре полета.

На этом пора закончить попытку бегло в самых общих чертах набросать портрет французского барокко, чтобы обратиться непосредственно к музыкальному театру. Поскольку речь идет о барочной Франции, не следует ни на минуту забывать, что жанровая система ее театра организована совершенно непривычным для нас образом и по иным принципам.

Прежде всего, оперно-балетные жанры обретаются в системе культуры в ином контексте, нежели теперь, имея совершенно иных родственников. Для нас естественно ставить балет и музыкальную пастораль в один ряд с сонатами, симфониями, кан-

татами и прочими «серьезными», академическими музыкальными жанрами «филармонического» плана, как естественно сближать оперы Люлли с трагедиями Расина. Современникам, видевшим ситуацию изнутри, все представлялось иначе. Мадам де Лафайет, описывая в «Принцессе Клевской» (1678) двор Генриха II (но так, что в подтексте постоянно присутствует двор Людовика XIV), на первой же странице романа сообщает: «Поскольку король восхитительно преуспевал во всех телесных упражнениях, он сделал их одним из своих главных занятий. Всякий день бывали охота, игра в мяч, балеты, скачки с кольцами и другие подобные развлечения». Мадам де Лафайет – романистка, но вот что пишут историки театра. Клод-Франсуа Менетрие в трактате «О древних и современных музыкальных представлениях» (1681) разворачивает следующий ряд родственных, по его мнению, явлений: античные сатурналии и вакханалии, средневековые карнавалы празднества дижонских виноделов, бургундские Дни Дураков (также происходившие во время сбора винограда) и парижские карнавалы дурачества XVI века, пифийские игры, флорентийские придворные спектакли с музыкальными интермедиями в правление Медичи и подобные им миланские (например, представление с тремя интермедиями, где публике являлись венецианские каналы с гондолами, и девять муз плыли на барке в виде гидры)... На соседних страницах трактата, в котором равно находится место иудейской и китайской музыке, – французские опыты в речитативной манере (в подражание флорентийской Камерате), пасторальные песни-диалоги (маленькие драматические сценки), испанские мистерии, диалогические мотеты, итальянская опера, французские панегирические пьесы на латыни в честь Людовика XIV, карусели, фейерверки, празднества и пиры, имевшие место в Сузах и Ассирии, а также в различных городах Европы в 1577, 1587, 1618 годах. И наконец, версальское празднество 1664 года, где после скачек с кольцами идут комедия, балеты, фейерверк и превосходнейший легкий ужин, сопровождающийся представлением с пением и театральными машинами. И пока в небе сверкают бесчисленные ракеты, на земле танцуют двенадцать прекрасных

лебедей, и четыре Времени года появляются поочередно: Весна – на испанском коне, Лето – на слоне, Осень – на верблюде, одетая в меха Зима – на медведе. Их сопровождают свиты цветов, жнецов, сборщиков винограда и замерзающих стариков (по двенадцать человек в каждой группе). Затем показывается украшенная ветвями скала, и за четырнадцатью музыкантами, играющими на флейтах и волынках, выходят Пан и Диана. Под конец Изобилие, Радость, Процветание и Вкусная еда сервируют наслаждениями, играми, смехом и уладами огромный стол в форме полумесяца. А далее Менетрие с легкостью переходит к пирам Августа и Домициана – и к современным празднествам особо отличаемого им Савойского двора.

Другой свидетель – аббат де Пюр, во «Взгляде на древние и современные зрелища» (1668) рисующий сходную картину. Он пишет об античных цирках и амфитеатрах, о поединках гладиаторов, о наумахиях (баталиях на воде), о триумфальных въездах и жертвоприношениях в Капитолии. Перейдя к современности, аббат обращается к комедии, балу, фейерверку («наиболее блестящему и повсеместно практикуемому зрелищу»), морским побоищам, скачкам с кольцами и головами, каруселям, маскарадам, военным упражнениям, торжественным выходам королей и королев и напоследок посвящает громадную и наиболее обстоятельную главу балету. Однако при всем разнообразии украшенных музыкой представлений расставить акценты над ключевыми словами нетрудно: это карнавал, яркое зрелище и – открытое небо над головой.

К сказанному можно добавить, что Анри Гишар, архитектор и драматург, один из компаньонов Перрена и Камбера при организации Академии оперы, после ее перехода в руки Люлли добился для себя патента на открытие Королевской Академии зрелищ для устройства фейерверков, каруселей и т.п. Не сумев зарегистрировать патент в парламенте, он уехал в Испанию во главе маленькой оперной труппы.

Насколько своеобразен жанровый контекст музыкального театра в эпоху барокко, настолько своеобразен и его собственный жанровый состав. Герцог де Лавальер в обстоятельном справоч-

нике «Балеты, оперы и другие сочинения в хронологическом порядке по времени их появления» (1760) перечисляет следующие виды театральных произведений: балет, героический балет, пантомимный балет, комедия, комедия-балет, опера-комедия, дивертисмент, комический дивертисмент, эклога, выход, идиллия, интермедия, маскарад, опера, пастораль, комическая пастораль, героическая пастораль, итальянская пастораль, трагедия, трагикомедия, балет-трагикомедия, опера-трагикомедия, опера-трагедия. Герцог забыл упомянуть о бутаде и еще нескольких жанрах.

Что делать с подобным изобилием? Прежде всего, не пытаться делить этот репертуар по ведомствам оперы, балета и музыкальной комедии, как было бы естественно сегодня. Во-вторых, не пытаться отличить оперу от балета по удельному весу танца – это ни в коем случае не является критерием. Барочный балет во Франции, как и в других странах, при главенстве танца объединяет все мыслимые искусства и умения от декламации до оркестровой музыки и от искусства машиниста до искусства ювелира. Разделить это невозможно, как невозможно отделить (не только технически, но и эстетически) фрески Приматиччо в галерее Франсиска I в Фонтенбло от окружающих их скульптур, от скрюченных фигурок, поддерживающих рамы, от дубовых панелей на стенах галереи, от играющих повсюду маленьких золотых саламандр...

Что такое в эпоху барокко балет? Он является в самых разных обликах, претерпевая непредсказуемые метаморфозы. Придворный балет господствует на французской сцене до 1669 года. Это смешанный спектакль, в котором текст не целиком положен на музыку, и пение соседствует с декламацией. Придворный балет может иметь единый сюжет (в 1581 году этим хвалится, как нововведением, главный автор «Комического балета Королевы») либо не иметь его – на определение жанра это не влияет. Гораздо важнее участие в спектакле придворных во главе с королем или королевой. Придворный балет практически сходит со сцены, едва Людовик XIV перестает танцевать. Редкие рецидивы жанра случаются, когда на сцену выходят его дети и внуки.

Комедия-балет существует с 1664 по 1673 год, пока Мольер сотрудничает с Люлли, а затем с Шарпантье. Более поздние образцы жанра редки и не делают в театре погоды, хотя и дают поразительные примеры долголетия европейских придворных обычаев. Так, в 1793 году в Эрмитажном театре Петербурга дворянство исполняет комедию-балет «Оракул», сочиненную хореографом Ле Пиком и положенную на музыку придворным капельмейстером Мартином-и-Солером. Комедии-балеты Мольера («Брак поневоле», «Жорж Данден», «Господин де Пурсоньяк», «Мещанин во дворянстве», «Сицилиец», «Блистательные любовники» и другие) – это разговорные комедии, предваряемые прологом и прослаиваемые интермедиями, которые представляют собой большие сюиты танцев, песен, хоров. Пролог и интермедии имеют свои собственные сюжеты, дополняющие сюжет основной пьесы. Иные разрастаются до настоящих маленьких опер. Или до одноактных балетов? Во всяком случае, занятые в них музыкальные силы весьма значительны. Создав Королевскую Академию музыки, Люлли первым делом перемашил у Мольера многих музыкантов.

В конце XVII – первой половине XVIII века балетами во Франции именуются многочисленные сочинения длительностью от одного до четырех актов с прологом. Чаще всего появляются «героические балеты». (Определение «героический» указывает вовсе не на то, что в пьесе есть место подвигам, а лишь на то, что в ней действуют боги или герои-полубоги. При этом сюжет может оставаться целиком галантным, а ни один персонаж – не проявлять героизма.) В балетах этих много танца, но не меньше и пения и уже совсем нет нераспетого текста, как в старом придворном балете. Сегодня мы скорее назвали бы их не балетами, а операми. От настоящих опер – *tragedie en musique*, в старой французской терминологии – они отличаются легкостью интриги. Она может быть единой во всем произведении, а может быть в каждом акте новой, и тогда три-четыре сюжета объединяются некой общей темой.

В последнем случае мы имеем дело с жанром, который сегодня называют оперой-балетом. Его официальная дата рождения

– 1697 год. Это ведущий жанр музыкального театра рококо, который дожил до конца XVIII века, немало помучив теоретиков проблемой, как же его именовать. Так, в «Танцевальном словаре» Шарля Компана, в 1790 году переведенном на русский язык, читаем: «Балетом во Франции называют некоторые странные оперы, в коих танцевание совсем не так расположено, как в других и не причиняет никакой приятности. В сих балетах каждое действие имеет различные содержания, соединенные между собой единственно некоторыми общими соотношениями, коих зритель никогда не может приметить, если действующее лицо не старается его в этом уведомить в предисловии или Прологе».

Одноактные разновидности барочного балета могут носить самые разные имена: маскарад, бутада, интермедия, дивертисмент и т.п. Эти представления от 20 до 40 минут, полные пения и танца, могут исполняться отдельно либо входить в состав большого спектакля или праздника.

Что же такое с точки зрения французского барокко опера? Не рискну утверждать, что это слово обозначает какой-либо определенный автономный жанр. Оно заимствовано у итальянцев, и потому естественно называть им образцы итальянской продукции (правда, и сами итальянцы в XVII веке далеко еще не используют его так широко). Напротив, «Пастораль Исси», которая сегодня считается первой французской оперой, в 1659 году фигурирует как «Первая французская комедия на музыке, представленная во Франции». Одиннадцать лет спустя жанр «Помоны» тот же Пьер Перрен определяет следующим образом: «Пастораль. Опера. То есть представление на музыке». Чувствуется, как мучителен поиск точного определения: того единственного слова, которое выразило бы нужный смысл, еще нет в языке. Когда оперный жанр наконец утверждается в Париже, его высокие образцы называют совсем иначе, а слово «опера» французы в это время употребляют непредсказуемо. Иногда им называют легкие короткие сочинения, например, пасторали и комические балеты. В просторечии оперой именуют «Галантную Европу» Кампра (хотя это, строго говоря, балет, либо опера-балет). Слово «опера» часто звучит в устной речи, но на титульных листах со-

чинений появляется достаточно редко, а если появляется... Вот несколько примеров: «Галли, сатирическая опера в трех актах с прологом, украшенная выходами балета, машинами и переменами декораций» (1691); «Приап, опера на музыке, украшенная машинами, декорациями, фейерверком и многочисленными выходами балета» (1694). Вот что такое опера по-французски. А в 1710 году Кампра и Реньяр включают в композицию своего балета (оперы-балета) «Венецианский карнавал» небольшую оперу «Орфей», исполняемую на итальянском языке.

Серьезная же опера утверждается во Франции под именем трагедии – *tragédie en musique* («трагедия на музыке»*) – нельзя не увидеть здесь аналогию с флорентийской «драмой на музыке» первых лет XVII столетия. Родоначальник нового французского жанра Люлли обычно пишет на титульных листах: «*tragédie mise en musique*» («трагедия, положенная на музыку») и в ряде случаев раскрывает суть спектакля подробнее, не скупясь на перечисления, вроде «трагедия, положенная на музыку, украшенная переменами декораций, эффектами машин и выходами балета». В XVIII веке вкус становится строже, классичнее, и при переиздании оперных партитур Люлли на место барочного нагромождения определений потомки ставят единственное слово: «трагедия». Это значит, что трагедия на музыке отныне в одном ряду с трагедией разговорной и не уступает ей в серьезности тем. Подобную цель преследовал и сам Люлли, иначе он не написал бы в 1674 году «Альцесты» на сюжет Еврипида. Однако для «Кадма и Гермियोны» (1673), как ранее для трагедии-балета «Психея» (1671), ближайшими образцами были не «Сид» и «Британник», а придворный балет, пасторальная опера и так называемая «трагедия с машинами», она же «обстановочная трагедия», родившаяся после того, как в 1647 году парижане увидели роскошно поставленную итальянскую оперу – «Орфея» Луиджи Росси. Две подобные пьесы («Андромеда», 1650, и «Золотое Руно», 1660) принадлежат перу великого Корнеля, и здесь есть все, что на тот момент требовалось французской опере – серьезный мифологический сюжет, единая интрига, большой пятиактный спектакль с прологом, много зрелищных эффектов,

много музыки (относимой тогда к «украшениям спектакля») и гордое слово «трагедия» на титуле.

Таким образом, серьезная опера заимствует имя у драматических пьес, отмежевываясь и от старых отечественных балетов, и от модного итальянского импорта, и утверждается на французском Парнасе. Правда, существует опасность, что потопки, бросив взгляд на титульный лист партитуры и прочтя там, к примеру, «Армида, трагедия», отнесут сочинение по ведомству драмы, тогда как перед нами великая опера. Но барокко совсем не озабочено демаркацией границы между театром драматическим и музыкальным. Любой театр в эту эпоху музыкален. Две последние пьесы Расина («Эсфирь» и «Аталия») – почти оперы с музыкой Жана-Батиста Мора, разве что часть текста не распета и декламируется. А что такое, к примеру, «Пигмеи, трагикомедия в пяти актах, украшенная музыкой, выходами балета, машинами и переменами декораций» (1676)? Драматическая пьеса – трагикомедия с музыкой? Опера? Балет со сквозным сюжетом? Полуопера, какие в Англии писал тогда Генри Пёрселл? Что такое «Союз двух опер, одноактная комедия, представленная 16 августа 1692 года в Бургундском отеле Королевскими итальянскими актерами»? Разговорная комедия с музыкальными номерами? Но она и ей подобные в начале XVIII века дадут рождение французской комической опере – *opéra comique* (вот где слово «опера» наконец-то утвердится закононо!), вместо речитативов оперирующей разговорными диалогами. Хотя, строго говоря, какая же это опера? Диалоги занимают больше времени, чем музыка, арии поют драматические актеры, пусть и ориентируясь на стиль Парижской Оперы. Может быть, уместнее сказать: оперетта?

И наконец, по какому ведомству числить комедии-балеты Мольера? В наше время «Мещанин» однозначно воспринимается как достояние драматического театра, даже если делаются оговорки об изначальном присутствии там музыки и танца. А «Мнимый больной» во всех русскоязычных изданиях фигурирует без пролога, так как там помещен панегирик монарху. Между тем этот пролог – прелестная пасторальная опера, в

которой хвала Людовику подается, как всегда у Мольера, с улыбкой: мол, нам ли, простым пастухам, восхвалять столь великие деяния? Музыка Шарпантье превращает расхожий поэтический штамп («Пусть эхо повсюду повторяет его имя!») в чудесный музыкальный образ. Использован типично барочный эффект двойного эха – имя Людовика звучит у хора сперва в полную силу, затем будто издали, и наконец, доносится еле слышно, словно отзвуки его действительно достигли краев земли. В этой маленькой опере участвуют две пастушеские пары, и жестокие девушки отвергают любовь несчастных пастухов. Любопытно, что пасторальный сюжет получает завершение уже в самой пьесе, когда влюбленные Анжелика и Клеонт, разыгрывая перед ворчливым папашей Арганом «урок музыки», показывают ему «оперу» и поют пасторальный диалог, звучащий, как эхо пролога. И теперь уже Филида-Анжелика – пастушка не «жестокая», а «согласная», и ее Тирсис-Клеонт – пастух счастливый...

Увы, в русских изданиях пьеса начинается с места в карьер, без всякой музыки, без стихов и песен: двустраничным монологом в прозе старого ипохондрика, смакующего счет от аптекаря – со всеми этими описанными цветистым слогом «промыываниями» и «клистирчиками для умягчения кишечника вашей милости»... Право, подобные материи не стоят того, чтобы начинать ими пьесу.

ГЛАВА I. БАЛЕТ КОРОЛЯ – БАЛЕТ КОРОЛЕВЫ

Французский придворный балет, расцветший в XVII веке, берет начало в предыдущем столетии. В это время увлечение французов танцем получает новый импульс. Мощнейшее, ни с чем не сравнимое излучение итальянских идей и технологий в годы, когда Приматиччо работает в Фонтенбло для Франциска I, затрагивает и театр. Французы знакомятся с итальянскими придворными интермедиями, с чудесами итальянских театральных механиков.

В XVII веке балеты ставятся, главным образом, в дни карнавала и на Рождество. В Париже есть три больших зала: в Лувре, Ратуше и Арсенале, где специально для балетов строится «Зал празднеств». Спектакли длятся около трех часов без антракта. В период карнавала большие балеты часто танцуют во всех трех залах попеременно, так что придворные в Лувре и парижане в Ратуше с интервалом в два-три дня наслаждаются одними и теми же зрелищами в одном и том же исполнении.

Придворный балет танцуют придворные во главе с королем или королевой. Екатерина Медичи каждую неделю устраивает балет в своих апартаментах. Без этой постоянной театральной, в первую очередь балетной практики французский двор никогда

не достиг бы той степени театрализации повседневной жизни, того умения себя держать, того самообладания и той выразительной красоты всякого слова и жеста человека светского, человека общественного (и, не забудем, человека галантного), которые шлифуются привычкой попеременно то быть на сцене, то смотреть на сцену и оценивать игру актеров.

Придворный балет – великолепное зрелище, синтезирующее все возможные виды искусств ради славы королевского двора. Этот старый балет сочетает декорации, костюмы, хореографию, эффекты машин, инструментальную музыку (оркестр «24 скрипки Короля» создается в конце XVI века под влиянием растущей моды на балеты и во все время своего существования играет, главным образом, танцевальную музыку), сольное, ансамблевое и хоровое пение, в том числе пение, сопровождающее танец, декламируемые стихи... В синтетическом музыкальном спектакле смешиваются чудеса зрелищной интермедии и монологи ренессансной «ученой драмы». У него всегда много авторов: поэты, композиторы, хореографы, художники, машинисты, пиротехники, авторы эмблем и девизов, которые никогда не могут решить, кто же среди них главный.

Ранние балеты, родившиеся из карнавальных увеселений, дают импульс развитию музыкального театра, по крайней мере, на полтора века вперед – а какой театр в эпоху барокко не музыкален? Опера и балет, трагедия и комедия, комедия масок, фарсы, выступления канатных плясунов, дрессировщиков, фокусников и глотателей огня равным образом не обходятся без музыки. Эпоха барокко с ее всеобъемлющей театральностью, понимающая жизнь как искусство жить на виду у общества и, кажется, непрерывно озабоченная материализацией метафоры «мир – театр», иногда глядится одним бесконечным спектаклем длиною в полтора века – и в этом спектакле царят пение и танец!

Ранний балет универсален. Ему по плечу любая тематика, высокая или низкая, ученая или популярная. Балет охватывает владения трагедии, трагикомедии, пасторали, рыцарской эпопеи, комедии, фарса. В XIX веке Берлиоз возмущался, что французы нашли бы место танцам даже в пьесе, представляющей

Страшный суд. В XVII веке это никого бы не шокировало. Барочные балеты показывают на сцене Бога, правящего созвездиями, и короля, правящего народами. Танцуют монархи (в том числе реальные персоны) и волшебники, паладины и амазонки, фонарщики и ночные воры, адвокаты и лунатики, античные боги и адские фурии, индейцы и попугаи, феи и пастухи – все персонажи, каких только может изобрести фантазия тогдашнего человека. Этого мало. Без преувеличения, место действия придворного балета – вся Вселенная. Танцуют знаки Зодиака и часы суток, времена года и части света, природные стихии и благородные металлы, человеческие темпераменты и виды искусства, реки и моря, ручьи и фонтаны. Здесь философия и мифология, география и геология, физика и метафизика, астрономия и астрология. И все это, в гуманистическом духе, воплощает фигура танцующего человека, ибо «человек есть мера всех вещей». Прославленная «Иконология»* Чезаре Рипа и другие распространенные тогда книги эмблем представляют всевозможные явления и понятия именно в человеческих фигурах. Этот ренессансный обычай, уже в начале XVII столетия раздражающий Монтеверди и вскоре отвергнутый в передовой Италии, еще в середине XVIII века продолжает питать французское искусство.

Балет – искусство пространственное, и он не может не получить мощного импульса в эпоху, жадно пространство осваивающую. Во французском придворном балете достигает расцвета так называемый фигурный танец, который идеально наблюдать сверху, с галереи. Тогда ясно проступают красота и соразмерность геометрических фигур, образуемых в пространстве танцорами. Танец разворачивается в горизонтальной плоскости. Лишь постепенно прыжки занимают в благородных танцах свое место, приходя туда из танцев демонов, бушующих ураганов или итальянских комедиантов.

Сольный танец пока не на первом месте, виртуозные соло расцветут только в XVIII веке, а до того чаще танцуют группами от двух до восьми человек. Танец придворного балета – танец ансамблевый, как и музыка того времени, когда нет еще ни хора, ни оркестра в современном понимании. В хореографии балетов

ренессансная идея согласования различных голосов в единой гармонии находит визуальное выражение, ибо при всем хаотическом изобилии придворный балет – символ гармонии. Порядок в нем в духе времени выражен посредством геометрии: он состоит не в ясном расположении частей композиции во времени, но в ясном расположении фигур танца в пространстве, на плоскости, подобно тому как новые, загадочные, незнакомые и очень разные владения короны в это время ясно располагаются на географической карте.

«Комический балет Королевы», поставленный для королевы Луизы по случаю свадьбы ее сестры мадемуазель де Водемон с герцогом де Жуайёз, знаменует собой кульминацию в развитии ренессансных придворных спектаклей во Франции и одновременно является одним из первых значительных образцов придворного балета. Излюбленное развлечение возводится в ранг общенационального торжества и тем самым в ранг искусства.

«Комический балет» образует параллель флорентийским интермедиям и английской маске – тот же ренессансный тип универсального придворного спектакля, смешивающего различные виды искусства друг с другом, а искусство – с жизнью. Кто его автор? Трудно сказать. В XVII веке теоретики постепенно приходят к выводу, что главный автор в балете – не хореограф, композитор, машинист или художник по костюмам, а поэт, ибо ему принадлежит общий замысел. Хотя в 1630-е годы поэт Коллетэ жалуется, что на автора стихов обращают внимание последним, в изданиях либретто обычно указывают именно его, поэта. Среди номеров придворных балетов попадаются «выходы» и «шансон», но встречаются также стансы, сонеты и эпиграммы: стихи этих «бумажных» жанров читаются со сцены! Среди авторов – Малебр, Ракан, Сорель.

Композитор в это время еще не фигурирует в числе претендентов на роль главного автора балета. В больших балетах музыка обычно принадлежит нескольким авторам. Один музыкант сочиняет танцы, другой – вокальные номера, причем и здесь существует своя специализация: кто-то пишет песни во французском стиле и на французском языке, кто-то предпочитает рабо-

тать в итальянском стиле и кладет на музыку итальянские стихи... Для менее значительных балетов музыка часто берется, что называется, «из подбора». Придворные балеты, вся музыка которых будет написана одним композитором, начнут систематически появляться лишь в 1660-е годы, когда Люлли возьмет дело в свои руки.

Однако это не значит, что музыка раннего придворного балета плоха и бедна. Напротив, это музыка яркая и броская, так как в балетах, переходя из одного в другой, звучат популярные танцевальные мелодии. Она разнообразна до пестроты, так как каждый из участвующих в создании балета музыкантов пишет по-своему. Она несет на себе все признаки массовой, жанровой продукции и при этом не чуждается ученых экспериментов. В придворном балете в изобилии звучат куртуазные песни (*airs de cour*), наследовавшие французской ренессансной шансон XVI века. Эти номера для балетов из года в год сочиняют лучшие мастера: Пьер Гедрон, Антуан Боэссе, Мишель Ламбер. Куртуазные песни сами по себе разнообразны, поскольку они бывают сольные и многоголосные, в четком танцевальном ритме и в свободном декламационном. Для балетов пишутся песни-диалоги, в которых солисту отвечает ансамбль или хор. Отсюда же берет начало французская традиция распетого танца, которая позднее придаст такое своеобразие французской барочной опере и ее дивертисментам. А в 1610-е годы Пьер Гедрон вводит в балет речитативы в духе оперных опытов флорентийской Камераты. Наконец, в придворных балетах играет оркестр «24 скрипки Короля» и, судя по тому, выходы сколь разношерстных персонажей ему приходится сопровождать, репертуар королевских музыкантов не страдает однообразием. Французский театральный костюм этого времени резко выделяется среди театральных костюмов других стран характерностью, стремлением к оригинальности и неповторимости идеи, положенной в основу каждого образа. Театральная музыка развивается в том же направлении.

«Комический балет Королевы» – богатейшее зрелище, длящееся пять с половиной часов. Буйство фантазии, изобилие идей. Это балет-энциклопедия, который стремится разом сообщить о

порядке мироздания, истории, мифологии, морали, об отношениях данного монарха к своим подданным и о последних событиях внутри королевской семьи. Балет-символ, балет-ребус, балет-эмблема. Но также и балет-желудь. Развитие заложенных здесь мыслей можно проследить вплоть до 1789 года и даже позднее. Это балет-ключ, балет-матрица. Барокко подвергнет его темы и мотивы бесконечным метаморфозам. Проследим же за ходом спектакля: он будет продолжаться почти два века.

Глава коллектива авторов Бальтазар де Божуайё (он же Бальтазарини ди Бельджойозо, итальянский скрипач) желает подчеркнуть в названии сочинения, что он «для достижения наилучшего эффекта» соединил здесь комедию (т.е. декламируемую драматическую пьесу с благополучным концом) и балет («который есть не более чем геометрическая группировка танцоров»), при главенстве балета. Мимоходом сославшись на авторитет Античности и ее приоритет в изобретении спектаклей с музыкой, автор тем не менее говорит, что то было очень давно, так что его «Комический балет» можно считать новым изобретением. (И очень перспективным: стоит вспомнить комедии-балеты Люлли и Мольера и «Комедию на музыке» Перрена и Камбера, иначе называемую «Пастораль Исси».)

15 октября 1581 года. На одном конце зала Пти-Бурбон сооружен помост, служащий сидением для короля, королевы, принцев и принцесс. Рядом места для послов и придворных дам. Остальные 900 зрителей – на галереях вдоль стен зала. Как видно, разделение на сцену и партер отсутствует, рампы нет и еще долго не будет, эту идею позаимствуют у итальянцев около 1640 года. Весь зал – сцена, публика смотрит на представление сверху. Внизу (то есть, фактически, на сцене) находится лишь Генрих III с ближайшим окружением. Справа от короля – грот Пана и дриад, слева – золотой свод, откуда звучит музыка, в центре под потолком – громадное облако для явлений Меркурия и Юпитера, напротив короля – сад и замок Цирцеи.

В десять часов вечера водворяется тишина, из-за стен замка раздаются звуки гобоев, корнетов, сакбутов и прочих инструментов. Господин де Ларош, дворянин на службе королевы-ма-

тери, одетый в красивый серебряный костюм, усыпанный драгоценными камнями и крупным жемчугом, выбегает из сада Цирцеи на середину зала, где останавливается и в испуге оглядывается, не преследует ли его волшебница. Убедившись, что никто за ним не гонится, он вынимает из кармана расшитый золотом платок и оттирает пот со лба. Затем, отдышавшись и ободрившись, медленно подходит к королю и после глубокого поклона произносит долгую, искусно составленную речь в стихах. Констатируя, что

Железный Век, жестокий и бесчеловечный,
Сменился лучшим веком, и Боги,
С Сатурном во главе держащие в своих руках мир,
Стали друзьями народу Франции,
Навсегда одарив ее миром и богатством,

он тем самым дает образец многим балетным и оперным прологам. «При таком-то короле-герое во Франции настал Золотой Век, король-миротворец обуздал Распря, и опять вернулись на землю Сатурн и Астрея», – это станет общим местом. Однако

Всегда некое роковое зло вмешивается
В то, чем милосердное Небо расположено
Одарить смертных, и человек, слишком
Желающий благ, обманывается в своих надеждах.

Неизбежное нарушение гармонии, вторжение зла – тема любой барочной пьесы. Здесь она трактуется этически. Сбежавший дворянин повествует о Цирцее, заманивающей рыцарей и божеств обещанием богатства и наслаждения:

Если ваше сердце не из дерева и камня,
Покоритесь без борьбы, покоритесь законам
Крылатого лучника, всемогущего Бога,
Которому вы, быть может, тщетно противитесь.

Дворянин умоляет короля о помощи против чар Цирцеи, лишаящей разума, свободы и самой жизни:

Неужели вы, великий Король,
Не поможете стольким божествам?
Вы, Генрих, будете доблестнее Геракла
И победителя смертоносной Химеры,
Вы станете божеством для всех смертных и бессмертных,
Крепко удерживаемых в оковах Волшебницы,
И потомки, которые построят вам храмы,
Увенчают ваши алтари зеленеющим лавром.

Окончив свою речь, Ларош опускается на одно колено, как бы поручая себя королевскому покровительству. Король, таким образом, участвует в действии, не двигаясь с места. После этой сцены аллегорические восхваления монарших особ в барочных пьесах, даже самые прозрачные, кажутся чудесами иносказания. Короля-Солнце и его потомков поэты все-таки достаточно редко будут называть в либретто по имени. Пока же театр есть еще не столько «отражение» или «изображение» жизни, сколько самая настоящая, подлинная жизнь – только жизнь украшенная, приподнятая, идеализированная, жизнь, наряженная в праздничные одежды: ведь спектакли и даются в дни празднеств.

На середину зала выбегает Цирцея, тщетно пытаясь обнаружить беглеца:

Ах, Цирцея, что ты наделала?..
Неужели тот, кому возвращено первоначальное обличье,
Все еще будет любить тебя и покоряться удовольствиям,
Когда сможет вновь проявлять разум?..
Забудь о милосердии, делающем тебя слабым.
Доброта есть зло, когда приносит ущерб.
Следуй своей природе: твой путь – зло
И жестокость; оставь добро другим.

Вот она, героиня-волшебница, будущая «роковая женщина» французского барокко. Ее будут называть Альциной, Армидой или Медеей, ее родиной будет античный миф или роман Ариосто, но это всегда одна и та же героиня – соблазнительная, ревнивая, мстительная, воплощение разрушительных сил, двигатель доброй половины оперных и балетных сюжетов.

Два эти пространные монолога были двумя актами пьесы,

так как всякая ренессансная драма держится на монологах. Акты чередуются с интермедиями. И вот, когда устанавливается молчание (косвенное указание на поведение публики, смотревшей огромный балет без антрактов), из под арок появляются три Русалки и Тритон, одетые в горящую золотом и серебром чешую, с золотыми хвостами и плавниками. Их тела и волосы оплетены золотыми нитями, спадающими до пояса; все они держат в руках золотые зеркала. Тем самым на сцену является водная стихия. Вода – лучшее украшение ренессансных садов, но барокко принесет с собой настоящее буйство фонтанов, потоков, каскадов, выходящих за ограды садов и наводняющих полотна, графические листы, поэмы и спектакли. Текучая, изменчивая вода станет излюбленной стихией эпохи. Ни летучий воздух, ни плодородная земля, ни всепожирающий огонь ей не соперники. Уже в «Комическом балете Королевы» морская интермедия – наиболее роскошная часть спектакля, кульминационный момент праздника.

Русалки входят в зал с песней. Каждому ее куплету из-под золотого свода отвечает ансамбль голосов, поющих без аккомпанемента инструментов. Наконец-то, после долгой декламации – пение, причем не сольное, а диалог двух ансамблей, в ренессансном духе. Гармонично сочетаются голоса, переклички двух групп сообщают музыке пространственный эффект.

Русалки: Юпитер не один наверху,
В море тысячи богов,
Но единый король правит во Франции –
Генрих, великий король французов...
Золотой свод: Идите, дочери Акелауса,
Следуйте за Тритоном,
Смешайте ваши голоса со звуками его рога
В бесконечной хвале благородному королю.

Обойдя вокруг зала, русалки направляются обратно к арке, но встречают на пути фонтан, о котором можно по справедливости сказать, что это самая красивая часть превосходного оформления и самое искусное и великолепное украшение из всех, ко-

торые когда-либо видели. Фонтан состоит из трех чаш (одна над другой), украшенных золотыми и серебряными скульптурами дельфинов, русалок и тритонов. Душистая вода ниспадает сверху в третью, самую большую из чаш, по краям которой устроены двенадцать золотых балкончиков, где сидят королева и еще одиннадцать дам, одетые в серебряные платья со множеством драгоценных камней, представляющие наяд. Русалки присоединяются к ним. Под музыку и пение фонтан движется к королю, разворачивается перед ним и медленно удаляется, оставляя зал пустым. За стеной дворца нимфы спускаются на землю и следуют в зал за десятью скрипачами и двенадцатью пажам, чтобы танцевать перед королем.

В страшном гневе появляется Цирцея, держа в правой руке золотую волшебную палочку. Ее цель – помешать нимфам служить благому королю. По очереди касается она палочкой нимф, заставляя их застыть, как статуи. Она поступает так же со скрипачами, которые не могут больше ни играть, ни петь (потому что музыканты одновременно и поют, и играют – универсализм в искусстве еще не побежден узкой специализацией), и возвращается в свой сад с видом капитана, одержавшего славную победу в трудном и опасном сражении.

Слышен сильный удар грома. На облаке медленно спускается Меркурий, которого Юпитер отправил на землю, дабы разрушить чары Цирцеи и освободить наяд. Меркурий одет, «как его описывают поэты»: в алый испанский атлас, искусно затканый золотом, позолоченные сандалии с крылышками на пятках, золотую шапочку, также с крылышками, и фиолетовый с золотом плащ. В руках у него кадуцей, которым он в давние времена усыпил Аргуса. Этот бог, спускаясь, «поет приведенные ниже стихи в высшей степени приятно, будучи изображаем господином Дюпоном, королевским слугой, обладающим многими достойными умениями», – старые либретто всегда называют рядом персонажа и исполнителя, и еще неизвестно, что важнее – роль на сцене, реальная роль в обществе или их соотношение. Когда говорят, что французы, выводя на сцене китайцев или античных богов, на самом деле видят в них самих себя, переоде-

тыми китайцами или богами, это справедливо. Барочные балеты и оперы никогда не забывают о своем родоначальнике – маскараде. Поэтому издающиеся по следам спектаклей либретто придворных балетов – это одновременно и текст пьесы, и отчет о спектакле, и светская хроника, и политический бюллетень.

Меркурий-Дюпон, слуга Генриха-Юпитера, поет:

Я, всегдашний посланец богов
С крылышками на сандалиях, летучий и проворный,
Несу превосходнейший корень Моли,
Дабы излечить сознание, лишённое разума, которое,
Позабыв доблесть, очаровано наслаждением...
Мужчины, которых она заставила забыть себя,
Теряют свой разум вместе с человеческим обликом.
Она умеет подчинить нимф своему искусству,
Но не может превратить их в зверей,
Ибо природа божеств неизменна.

Меркурий заканчивает свою песню, находясь двумя футами выше нимф, и разбрызгивает над их головами снадобье из золотого сосуда, а также и над головами скрипачей, которые тут же снова начинают играть и танцевать. Цирцея вновь выходит из сада и в бешенстве мчит на середину зала. Проходя сквозь красивые группы танцующих, она во второй раз касается их волшебной палочкой, возвращая в состояние, из которого Меркурий их освободил; затем, отступив на четыре шага назад, говорит следующее:

Человек никогда не бывает доволен своим уделом,
Но всегда жаждет большего счастья...
Все человеческие поступки вызваны аппетитом,
Человека побуждают и ведут наслаждения.
И в отдыхе, и в труде наслаждение – вожатый,
Что берет верх над волей...
Я заточу этого глупого Меркурия,
Что пришел, преисполненный искусства и храбрости,
Помочь нимфам, говоря себе,
Будто у него есть средство против моей волшебной палочки,
Чтобы разрушить мои чары корнем, который однажды
Послужил Улиссу средством против

Моего яда; но Улисса вела Паллада,
А не тот, кто теперь мешает мне преуспеть.
Из всех богов я боюсь одной лишь Минервы,
Лишь она хранит человечество от моих чар.

Закончив свою речь, Цирцея приближается к Меркурию, все еще окутанному облаком, и высоко подняв палочку, ударяет его: бездыханный, выронив кадуцей, он стоит очарованный, а облако опускает его, неподвижного, на землю. Цирцея за руку ведет его в свой сад, нимфы следуют за ними. Замок озаряется тысячью огней. Она садится перед воротами, Меркурий лежит у ее ног на спине, не в состоянии пошевелиться без дозволения волшебницы. Перед Цирцеей проходят олень, собака, слон, лев, тигр, боров и другие звери.

Смысл аллегорической речи Цирцеи ясен: лишь разум хранит от соблазнов богатства и наслаждения... Наслаждение против долга, разума, славы – краеугольная тема французского барокко. В «Комическом балете Королеве» гедонизм еще осуждают и побеждают. Но скоро культ наслаждений вырвется на свободу, осуждение превратится почти в формальность, воспевать же будут чары волшебниц – Цирцеи, Армиды, Альцины. Ощущение непрочности, иллюзорности, обманчивости волшебного земного счастья не исчезнет. Так и слышится голос Финна из «Руслана»: «Прочь, обольщение, прочь, замок обмана...» Но как прекрасна иллюзия! Сколько сладостных музыкальных страниц, по мере приближения к рококо! В «Комическом балете Королевы» Цирцея еще не поет, но ее замок манит тысячью огней.

Их погасит десница Юпитера: после следующей интермедии Паллада является на колеснице, запряженной змеем. Боги штурмуют дворец Цирцеи, и Юпитер, поразив колдунью молнией, ведет ее к королю пленницей. Любопытно, что Юпитер оказывается как бы подчинен Генриху.

Скрипачи начинают играть большой балет из пятнадцати фигур, поставленный так, что в конце каждой фигуры все оказываются лицом к Королю. Все танцуют этот балет, образуя сорок больших геометрических фигур: то квадрат, то круг, то треугольник, сопровождаемые меньшими фигурами. «Казалось, что сам

Архимед не мог знать геометрии лучше, чем принцессы и дамы, занятые в этом балете», – резюмирует хронист.

А теперь самое интересное: балет завершается, и с театральных подмостков персонажи плавно спускаются на «подмостки света» (поскольку ramпы еще нет, граница между этими двумя территориями чисто условная). Наяды и дриады делают глубокий реверанс его Величеству, и королева, приблизившись к королю, дарит ему большой золотой медальон, на котором изображен плывущий по морю дельфин, что все понимают как предзнаменование, что Бог даст им наследника для процветания королевства (игра слов: французское «dauphin» означает и «дельфин», и «дофин»). Следуя примеру королевы, все принцессы и дамы дарят тем кавалерам, которые им по нраву, золотые подарки с собственными символами. Следуя порядку и рангу, они ведут принцев танцевать большой балет, а затем начинают бранли и прочие танцы. Вместе с балом балет длится с десяти часов вечера до половины четвертого утра, «без того, чтобы кому-нибудь наскучить, – завершает повествование автор. – Каждый был в высшей степени доволен; особенно видя столь благородную, прекрасную и достойную правительницу, почтившую своих подданных, снизойдя до участия в приятном времяпрепровождении, устроенном для их развлечения, и показавшись на публике; так что все увидели, что наши Короли и Королевы, царствующие над свободными людьми, также обращаются с ними свободно, со всей добротой, щедростью, чистосердечием и учтивостью».

Таков заключительный аккорд: здесь уже речь идет о государственном устройстве, о государственной философии, морали, политической конъюнктуре, и все это, в подтексте, вмещает придворный балет. Так театральное искусство легко сходит с подмостков, сливаясь с жизнью, балет перетекает в бал, аллегория – в прямое обращение, символ – в поступок, мифология – в придворное событие. Легкость превращения, легкость аллюзий (хочется сказать – постмодернистская, однако в ту эпоху она помимо сферы искусства охватывает также и сферу реальности) вызывает зависть. «Мир – театр».

И, коли речь зашла об отношениях жизни и сцены, уместно сказать несколько слов о театральном костюме. Оперу XVIII века принято высмеивать за «неисторичность» постановок, за демонстрацию на сцене придворных платьев своего времени. Подобный взгляд, в свою очередь, неисторичен. Вернувшись в XVI столетие, мы видим корни ситуации: балет поют и танцуют придворные, и никто в зале не забывает имен исполнителей – по тому, кто в какой роли выходит, судят о его положении и перспективах при дворе. Спектакль полон намеков, скрытых и явных посланий. Отсюда, в частности (а не только из своевольного пристрастия нарождающегося барокко к причудливости) столь свободное, фантазийное, субъективное обращение с классическими сюжетами. Кроме того, по окончании балета следует бал. Как бы смотрелись настоящие «исторические» костюмы рядом с бальными платьями? Естественно, что сценический костюм – тот же придворный, но – более роскошный, более красивый, более совершенный: фальшивых бриллиантов в балет не надевают. (В 1987 году постановщики «Атиса» Люлли в Парижской Опере так и не рискнули одеть персонажей в аутентичные театральные костюмы 1670-х – на наш вкус, сформированный нынешним стильным дизайном, это показалось бы чудовищным китчем!) В придворном балете реальность улучшена, несовершенства исправлены, и жизнь является идеальной, такой, какой ее хотят видеть. В балете Цирцея наказана, Генрих победил врагов, а его отношения с подданными – идиллические.

Со временем, по мере вытеснения со сцены придворных-любителей профессиональными танцорами и с усложнением хореографии театральные костюмы меняются. Из современного, модного (или иногда, из юмористических побуждений, нарочито старомодного) придворного костюма в XVIII веке он постепенно становится условным и начинает восприниматься как устаревший. Революция неизбежна: XIX век приносит с собой *idée-fixe* исторически достоверных постановок. Апофеозом становятся шекспировские постановки Кина, где главной целью пьесы и спектакля объявляется воспроизведение эпохи, в которую происходит действие, а на русской почве – спектакли, по-

добные постановке «Троянцев в Карфагене» в Большом театре (1899), постановке настолько археологически достоверной, что в Академии художеств студентам рекомендовали ее в качестве учебного пособия по античной архитектуре. В таком историческом контексте совсем иначе предстают современные «актуальные» постановки с их радикальными переносами действия во времени, с переодеванием в джинсы и усаживанием на мотоциклы героев классических опер. Режиссер, может быть, и грешит против историзма, но лишь против историзма образца XIX века.

«Комический балет Королевы» станет моделью для французских балетов вплоть до 1620 года. «Балет пастухов» (1604), «Балет герцога Вандомского, называемый балетом Альцины» (1610), «Балет Освобождения Рено» (1617), «Балет приключений Танкреда в волшебном лесу» (1619) развивают тему волшебства, соблазна и освобождения от них. На протяжении четверти века это главная тема всех больших придворных балетов (продолжительных, для сотен участников), то есть магистральная тема музыкального театра. На волне моды на рыцарские романы обнаруживается родственность их сюжетов мифологическому сюжету о Цирcee.

Эти спектакли хранят ренессансную гармоничность. Постепенно разрушаемая барочными метаморфозами, она так и не утратит во Франции актуальности вплоть до воцарения века Просвещения, и чтобы объяснить устойчивость этого идеала в разгар бушующего вокруг барокко, придется изобрести «французский классицизм». Наиглавнейшая тема французского барочного искусства – нарушение и восстановление гармонии, обуздание хаоса и Распри. Король выступает здесь гарантом равновесия, вселенским миротворцем, победителем вражды и зависти. В «Комическом балете Королевы» вызывают к Генриху. Позднее в оперных и балетных апофеозах появятся Юпитер и Аполлон – устроители мирового порядка.

Разумеется, между 1581 и 1620 годами в изобилии рождаются импровизируемые бурлескные балеты и маскарады, но они пока находятся на периферии. Любопытно сравнить «мейн-

стрим» этого периода с «фринджем». Если большие балеты демонстрируют значительное единство тем, маленькие балеты, которые танцуют по менее значительным поводам, крайне разнообразны, как разнообразны и тогдашние значения слова «балет», которое означает то целый спектакль, то отдельную его сцену («выход»), а то и вовсе один-единственный танец. Герои маленьких балетов столь разношерстны, что костюм и аксессуары далеко не всегда позволяют с первого взгляда догадаться, кто перед нами. Поэтому, выйдя на сцену, многие персонажи начинают с того, что рекомендуются: «Я такой-то...»

Среди небольших балетов, которые танцуют в частных домах по любым поводам и случаям, множество представлений в духе ренессансных карнавальных дурачеств. Таковы «Балет шести дураков» конца XVI века, словно отсылающий к эразмовой «Похвале Глупости». Начинает Первый дурак:

Вы будете удивлены: бывают дураки белые,
Черные, серые, зеленые, маленькие и большие,
И никогда один дурак не похож на другого!..

В «Балете Дурости дураков» (1605) повинным во всех глупостях и безумствах оказывается Амур. В том же году танцуют «Балет Купидона, распинаемого шестью женщинами и спасаемого шестью мужчинами». Действие включает упреки Дидоны, Медеи, Тисбы, Клоринды, Пенелопы, Данаи, Жалобу распятого Амура и в конце – триумф Амура. Вскоре является и «Балет обезоруженного Амура». Следует добавить к списку дурачеств «Балет обезьян», помогающих своей хозяйке обобрать спящего галантерейщика.

В 1610 году в «Балете Дофина» на сцену выходят фурии с горящими факелами, Известность, Победа и Небесная Музыка. Едва не в те же самые дни устраивают увеселение под названием «Брачный контракт Гиллемена Трибара и Пакетты Курталон, жителей прихода Страшенной Мордашки». В том же году является и «Балет Ярмарки Сен-Жермен», который открывается речью зазывалы:

Я оракул
Чудес
Ярмарки Сен-Жермен;
Вот мужеподобная женщина,
Что превосходит
Пределы человеческой природы.

И напоследок, после многих самовосхвалений Ярмарки:

Над ее веселым
Шутовством
Будет потешаться весь свет.

Далее в бесконечном ревью являются Меркурий, Ветреный Амур с восьмью рыцарями, Альманах, Главные предсказания, Счастливые дни, Времена года, Двенадцать месяцев, Латинские предсказания, Астролог, Алхимик, Продавцы букетов, Зубодер, Карманник, Художник, Обыкновенные лекарства и прочие подобные персонажи. Пока что подобные балеты – периферийные явления, «проходные» развлечения, в то время как «главные балеты», «балеты года» долго готовятся и долго помнятся: о них стремятся оставить память.

Таков «Балет герцога Вандомского, называемый балетом Альцины» – один из самых больших и значительных балетов эпохи. Волшебница Альцина, раздосадованная тем, что не может чарами своей любви удержать двенадцать юных рыцарей, обращает их в различные обличья. Узнав посредством колдовства, что все они будут освобождены, едва на них обратит свой взгляд величайший король земли (это уже не Генрих II, а Генрих IV), она в ярости угрожает демонам, досадуя на собственное бессилие. Выходят двенадцать турецких рабов, по трое, каждый со скрипкой. Они играют и танцуют. Десять обезьян с факелами, подпрыгивая, идут следом за своим хозяином. Появляется Альцина с лютней в руках, в сопровождении двенадцати нимф, играющих на различных инструментах. Она поет королю, королеве и прочим, а нимфы подхватывают каждый куплет песни. Из волшебного леса выходят двенадцать рыцарей, превращенные в наяд. Затем являются восемь уродливых карликов, и каждый иг-

рает на фантастическом музыкальном инструменте. Они танцуют «приятный балет».

Лес исчезает и появляется амфитеатр, украшенный колоннами, портиками, нишами, статуями и балюстрадами. Впереди помещена пирамида, на которой начертано пророчество:

Лишь прославленный лев
Победит это колдовство.

В нишах амфитеатра неподвижно замерли двенадцать рыцарей. Взгляд короля возвращает им первоначальный облик. Затем они выходят, роскошно одетые, и под звуки скрипок танцуют балет в честь своего освободителя. Этот заключительный танец состоит из двенадцати фигур, образуемых танцорами в пространстве, которые имеют следующее значение: могущественная любовь, честолюбивое желание, добродетельный замысел, вечная слава, величие храбрости, приятные труды, испытанная верность, постигнутая истина, счастливая судьба, всеобщий любимец, венец славы, верховная власть. Финал «Балета Альцины» – настоящий апофеоз фигурного танца. Символические фигуры неплохо видны с галереи тем, кому достались удобные места. Но в подтексте присутствует, что лучше всего эти ритуальные балеты видны из-за облаков. Затем следует бал.

Что такое бал в начале XVII века? Сохранился отчет о бале королевы Марго, данном ею 26 августа 1612 года в честь герцога Пастрана в присутствии короля, его сестры и принцесс. Сперва идет подробное описание всех платьев: костюмы практически неотличимы от театральных. Возникает впечатление, что перед нами балет без специальных декораций, в котором каждый участник играет какую-либо роль, ведь все эти люди привыкли танцевать в балетах, все они актеры. В шесть часов вечера множество скрипок начинают играть бранли, и хронист перечисляет, кто с кем танцует. Затем пляшут куранты, канари и гальярды – быстрые и веселые танцы с прыжками, далеко не церемонные. Затем опять начинают бранли, потому что так пожелал король. Это несколько нарушает обычный порядок бала, но в жизни не все делается по правилам.

И вот резюме, мораль, послание этого бала, то, о чем он должен был поведать всему свету, так как бал – такое же произведение искусства, как и балет, и тоже несет в себе определенную идею, замысел. Для тех, кто на бал королевы не попал, специально издали брошюрку, благодаря которой и мы о нем знаем. В ней говорится о чудесном великолепии, о королевской роскоши, о почти невероятном количестве золота и серебра и – о присутствии великой королевы, среди чьих добродетелей особенно дорога подданным ее щедрость... Позднее Людовик XIV напишет в своих «Мемуарах» о традиционной для французской монархии «легкости доступа в монарху» и о том, что «развлечения учат монархов общению с людьми».

Вот еще несколько больших балетов, которые можно назвать «главными балетами года», освященными присутствием и участием монарших особ. «Балет аргонавтов» (1614) выводит на сцену демонов, волшебниц, Амфиона и муз, Цирцею, Медею и Скалы. В завершение – большой балет парадно одетых Мудрых аргонавтов, впереди которых маршируют двенадцать пажей-оруженосцев, а двенадцать скрипачей одеты Сиренами.

«Балет Освобождения Рено» (1617), в котором участвуют король и герцог де Люинь, тогдашний главный распорядитель придворных балетов, потрясает воображение сменяющимися друг друга пятью великолепными декорациями, четвертая из которых показывает вдалеке разрушенный дворец Армиды, а на переднем плане – лес, полный музыкантов с лютнями, гитарами и басовыми виолами, воспевающих триумф Рено. Число декораций говорит о том, что структура этого балета близка структуре пятиактной трагедии или трагикомедии, хотя деление на акты привьется в балетных либретто лишь после «Изобилия» (1641) – одного из заказанных Ришелье пропагандистских балетов.

В «Балете Короля, представляющем неистовство Роланда» (1618) участвуют следующие персонажи: Фолия, Астольф (герцог де Люинь), Охотник (Король), Анжелика (эту роль также исполняет мужчина, господин де Шаллэ), сам Неистовый Роланд, Ростовщик, Пастух, Дурак и Дура (в последней роли барон де Паллюо). Наконец, на карнавале 1619 года, 12 числа февраля

месяца танцуют «Большой балет Короля, представляющий приключения Танкреда в волшебном лесу», где рыцарь попадает в плен к волшебнику Исмену и затем освобождается. Здесь после смерти обращенной в христианство Клоринды следует балет двадцати ангелов-музыкантов и восьми ангелов-акробатов, а в конце – большой балет шестнадцати Завоевателей Палестины. Всего же в этом спектакле 137 участников: Волшебник, четырнадцать Сатиров, четыре Сильвана, четыре Силена, четыре Дриады, восемь вооруженных чудовищ, четыре «чудовища на сцене», три фурии, трое судей (тех, что судят души в аду), три парки, Плутон, Прозерпина, Харон, четыре Дровосека, четыре Пильщика, четыре Стрелка, три Странствующих рыцаря, Танкред, два Оруженосца... И двадцать четыре королевских скрипача, включенные в список действующих лиц наравне с танцорами, так как они точно такие же актеры.

Подобной пестроты не встретишь ни в одном из так называемых «Балетов Королевы», которые традиционно отличаются от «Балетов Короля» тем, что в них, и только в них официально допускается участвовать придворным дамам (недаром даже Анжелику в «Неистовстве Роланда» изображал мужчина). Последним «Балетом Королевы» становится в 1669 году «Балет Флоры», он же последний образец большого придворного балета, где танцуют Людовик XIV, Генриетта Английская, герцогиня де Сюлли и другие. Далее большие балеты становятся делом профессионалов, но уже с самого начала XVII века в этих пестрых зрелищах конкурируют дворяне и те, для кого танец – источник заработка. И все это время не прекращается полемика на тему приоритета в танце виртуозности либо выразительности...

Мишель де Пюр во «Взгляде на древние и современные зрелища» в главе о балах замечает: «Для Дам скромность – то же, что храбрость для Кавалеров. Это необходимые качества, без которых не бывает ни красоты, ни истинного достоинства». Разумеется, в балетной практике встречаются исключения, многое зависит от того, где и перед кем исполняется балет. Случаются и крайности в виде полного запрета на появление женщин на сцене. Но основное правило таково: дамы участвуют лишь в се-

рьезных, благородных ролях и лишь в балетах, свободных от бурлеска, шутовства и непристойностей. В галантной культуре дама всегда молода и прекрасна лицом и душою, и иной быть не может. Изображать безобразных старух, вроде феи Карабос – дело мужчин.

Но даже когда дам нет на сцене, они самым непосредственным образом участвуют в действии. Они ведь сидят в зале, совсем близко, рампы все еще нет, актеры – люди того же круга, родственники и хорошие знакомые. И потому добрая половина звучащих стихов прямо обращена к прекрасной половине публики. Авторы либретто так и озаглавливают монологи: «Два Амура – дамам», «Эол – Королеве», «Панург – дамам», «Французский дурак – дамам», «Зубодер – дамам», «Карманник – дамам», «Астролог – дамам», «Слепой – дамам», «Паралитик – дамам»... В заключительном танце «Балета Придворных и Матрон» (1612) участвуют «богиня Люцина и ее дети, превратившиеся в мужчин, чтобы служить дамам». 1627 год приносит «Балет дураков разных наций, обращающихся к дамам», год 1628-й – «Балет Склонности», в котором дамам о своих хобби рассказывают все, кому не лень: охотники, придворные, игроки в мяч и др. А Маленькие чудовища из «Балета счастливого кораблекрушения» (1626) с обидой констатируют:

Если бы ни с чем не сравнимая суровость,
Которую вы скрываете в сердцах,
Стала видна всем мужчинам,
То все они в ужасе
Признали бы, что ваша жестокость
Чудовищнее, чем наш вид.

Но, словно забыв о суровости и жестокости, на рубеже веков танцуют «Балет двенадцати дам» (все под вуалями!), «Балет дам, увенчанных миртом» и «Балет шести дам, представляющих добродетели» (среди последних – королева), в котором суровость добродетели с невероятной легкостью соединяется с удальством галантности:

Эти красавицы, что влекут и кокетничают,
Достойны покорять самых свободолюбивых,
И даже Боги чувствуют себя побежденными.
Амур следует за ними, охваченный живым огнем,
Созданным, чтобы сжигать небесные души:
Но что может быть прекраснее любви к Добродетелям?

«Балет Мадам, сестры Короля» (1613) посвящен воздушной стихии, иерархически разделенной на три сферы. В первой части действуют Эол, Ирис, Снег, Град, Лед, Моросящий дождь и Роса. Вторая часть представляет высшую сферу воздуха: здесь являются Комета, Гром и Молния. Третья посвящена явлениям средней сферы – Облакам, Блуждающей звезде, Дождю. Сюда же по какой-то логике угодил «итальянский сонет сеньора Лендра». Хотя логики не может не быть, недаром в 1615 году к этому балету будет издано специальное «Аллегорическое объяснение».

1618 год приносит «Балет Королевы, представляющий красоту нимф»; в следующем году сюжетом «Балета Королевы» становится история Психеи, где сама королева танцует Юнону. Так будет и позднее, когда в придворном балете воцарится бурлеск. В 1627-м, когда мужчины танцуют комический «Балет Месье» и вакхический «Балет Весельчаков», для королевы приготавливается «Балет нимф священного леса» – счастливого леса, населенного нимфами, сильванами, где правит Диана и где Орфей, нимфы и гамадриады исполняют «концерт». В 1632 году королеве посвящается «Балет Гармонии», а в 1638-м, когда король увлечен «Раблезианской буффонадой», для нее ставят «Балет странствующих рыцарей».

ИНТЕРМЕДИЯ 1. ОБ ИНТЕРМЕДИЯХ

Для чего между главами этой книги интермедии? Музыкальный театр французского барокко – явление настолько необъятное и малоизвестное, что все его стороны и специфические особенности в десять глав не уместить, а интермедии позволяют хотя бы мельком коснуться еще нескольких важных тем. Кроме того, интермедия (она же дивертисмент) в эпоху барокко – универсальная театральная форма, внедряемая абсолютно в любые спектакли. Барочный театр всегда старается свою публику удивить: зрелищные, богатые музыкой интермедии поражают зрение и слух разом. Дополняя основную пьесу, они вместе с ней составляют контрастный, дисгармоничный спектакль смешанного жанра – не есть ли это эстетический идеал театра барокко? Даже в 1760 году «Митридат» Расина играется в Петергофе, по традиции прослоенный балетными выходами: это не оскорбляет вкуса. Барокко любит непредсказуемые сочетания. Празднества, в течение нескольких дней или ночей непрерывно смешивающие в ослепительном марафоне балы, комедии и конные состязания, балеты, оперы, маскарады и фейерверки – что это, сюита различных спектаклей или один большой спектакль неизвестного нам жанра? Барокко, взламывая иерархию и разбивая любые возможные классификации, одну за другой создает самые немыслимые структуры, делая большой балет частью бала, а маленькую оперу (или с равным успехом – кавалькаду) – частью балета. Кстати, составной спектакль исключительно удобен в

условиях recycling technology, в эпоху барокко столь любимой: интермедия легко изымается из одного спектакля, чтобы появиться в другом, но уже в новом контексте, сообщая ей новый смысл.

Все идет из Италии, от великолепных интермедий флорентийских придворных спектаклей, сочетающих музыку, танец, механику и пиротехнику. К подобным образцам явно устремлены интермедии «Комического балета Королевы» с их эффектами машин (в это время по всей Европе уже работают итальянские театральные механики). Интермедий настоятельно требует ранняя итальянская опера, «драма на музыку», фактически заменившая в Италии не имевшую там успеха разговорную драму. Три-четыре часа сплошного сольного пения (речитативов, изредка сменяемых небольшими канцонеттами) – это почти невыносимо. Лишь редкий смакующий стихи интеллект способен такое выдержать. Интермедии – единственное спасение для опер, подобных «Орфею» Луиджи Росси или «Дидоне» Франческо Кавалли.

Однако барочная интермедия – это далеко не только богатое, роскошное украшение придворного спектакля и вовсе не «пустое развлечение» для публики, заскучавшей под декламацию трагических актеров или под оперный речитатив. Напротив, в руках настоящего драматурга она становится ядром, смысловым центром спектакля. Интермедия другими словами и на другом языке говорит о главной идее пьесы, и часто говорит не только ярче, но и более внятно. Как никто другой, этого умеет добиваться Люлли. На его счету – интермедии комедий-балетов, гениальные интермедии трагедии-балета «Психея» (вскоре превращенной в настоящую оперу), наконец, дивертисменты трагедий на музыке (по одному в каждом акте), накрепко вплавленные в действие, соединенные с ним не формальными приспособлениями, но символической, смысловой связью. В руках Люлли дивертисменты обладают колоссальной силой внушения: каждый стих в хорах и ансамблях повторяется десятки и десятки раз, всегда с максимальной отчетливостью, и шаманский гипноз поэтических формул многократно усилен музыкой – ведь это она по праву царствует в интермедиях. Где еще можно встретить такое изобилие арий, ансамблей, хоров, симфоний и, конечно, танцев? Свита играет короля. Так барочный портретист, уделив внимание своей модели, надолго погружается в изображение атрибутов, аксессуаров и орнаментов, которые скажут о портретируемом не меньше, чем его собственное лицо. Так и у Люлли музыка нимф и зефиров, пастухов и олимпийцев, волшебников, демонов, любых других эпизодических персонажей, появляющихся в оперных дивертис-

ментах, говорит о чудесной любви Амура и Психеи, о самоотверженной любви Альцесты, о любви-ненависти Армиды.

Постепенно речитативам отводится в опере все меньше места, а дивертисментам все больше. Эта тенденция сохранится и в XVIII веке, что вовсе не означает вырождения и обмельчания французских опер и балетов. Старая структура «пьесы с интермедиями» становится поводом для все новых драматургических новшеств. Так, в 1688 году в иезуитской коллегии Людовика Великого исполняется опера Шарпантье «Давид и Ионафан». Эта «библейская трагедия» могла бы служить образцовым произведением «французского классицизма» в опере – настолько взвешенна, компактна и рациональна ее текстовая и музыкальная композиция. Но пролог и пять актов «Давида и Ионафана» служат... интермедиями, обрамляющими и прослаивающими пятиактную латинскую драму «Саул». Школьники разыгрывают перед гостями неоднородный, отвергающий классицистское единство спектакль.

Удержать основную пьесу и дивертисменты вместе превратится в проблему в XVIII веке: к тому времени от театральной композиции потребуют непосредственного, неиносказательного, линейного единства действия, без «лирических отступлений». На этой почве театральная практика принесет немало драматургических открытий. Умением мотивировать появление дивертисмента, вливать его в течение действия будет славиться Луи де Каюзак, последний и самый верный из многочисленных либреттистов Рамо, разрабатывавший проблему также и с теоретической стороны. Внезапно прерывать роскошные празднества роковым известием умеет уже Люлли (так, сцены жертвоприношений всегда прерывает какой-либо катаклизм). Кампра и вслед за ним Рамо предпочитают ставить традиционные дивертисменты «перпендикулярно» развитию сюжета, чтобы большая музыкально-хореографическая сюита не подтоживала содержание акта, а противоречила ему, опровергала его или же создавала ироничный контрапункт действию. Так, во втором акте «Дардана» Рамо Антенор, дознавшись, что его невеста Ифиза тайно любит Дардана, мстительно заставляет ее внимать песням народа, радующегося предстоящей свадьбе Ифизы с нелюбимым ею женихом. Традиционнейший свадебный дивертисмент поставлен здесь под неожиданным углом: Рамо заставляет нас смотреть на сцену глазами страдающей Ифизы и, не внося в партитуру минорных оттенков, сообщает музыке привкус горечи, которого не различить, если слушать этот акт как «чистую музыку» – вне сюжета, вне сценического контекста.

Но это будет позднее, а вплоть до 1670-х годов целью остается не синтез разнородных компонентов музыкального спектакля, но, напротив, их поляризация. Чем более контрастны основная пьеса и интермедии, тем ярче и выразительнее целое. В 1660 году в Париже исполняется опера Кавалли «Ксеркс» (кардинал Мазарини не оставляет попыток привить французам вкус к итальянской музыке). Парижане хорошо осведомлены о том, что происходит в итальянской опере. Они из первых рук знают о поисках флорентийцев: либреттист первых в истории опер Оттавио Ринуччини не единожды приезжает в Париж. Крупнейший представитель римской школы Луиджи Росси специально пишет для Франции «Орфея», а венецианец Франческо Кавалли представлен на парижской сцене тремя сочинениями, последнее из которых, «Влюбленный Геракл», рождается по специальному заказу Мазарини. Культурная политика кардинала, имеет, пожалуй, лишь один серьезный недостаток: поскольку заказы, естественно, даются наиболее именитым авторам, итальянские композиторы прибывают в столицу Франции на излете своей карьеры, и то, что они предлагают, на тот момент уже не авангардно, не актуально и не перспективно, а скорее старомодно, учитывая бешеные темпы развития в XVII столетии молодого оперного жанра...

Постановка «Ксеркса» Кавалли – большое придворное событие. Трехактную оперу превращают в пятиактную. Между актами помещают балетные интермедии. Они-то и представляют для нас главный интерес в качестве одного из первых «лобовых столкновений» двух театральных систем, одного из первых случаев «творческого взаимодействия» французского придворного балета с итальянской оперой. Французы демонстрируют здесь свое понимание музыкального театра, рассудочно разделяя (что очень по-французски) два жанра. Это касается даже состава исполнителей: в оперных актах на сцене, главным образом, итальянские кастраты, в балетных интермедиях – французские певцы и танцоры.

Кто же так дерзко вторгается в историю Ксеркса и Ромильды, и о чем желает поведать Франции и миру? В прологе и шести балетных интермедиях-«выходах» появляются самые разные персонажи. Основную ответственность за это несет музыкант Люлли, который сам также находится на сцене, исполняя не менее четырех ролей в четырех различных интермедиях. Пролог поют Французская и Испанская нимфы. Первая интермедия – это выход басков (т.е. «полуфранцузов-полуиспанцев», как поясняет либретто; один из них Люлли). Во второй ин-

термидии крестьяне и крестьянки поют и танцуют по-испански. Третья – выход переодетого Скарамуша (Люлли) с двумя Докторами. Его узнают и разоблачают (то есть раздевают) Тривелины и Полишинели. В четвертой восемь рабов несут за Хозяином корабля (Люлли) обезьян, одетых, «как чучела», а пять матросов играют на морских трубах. В пятой пляшут Матассены в шутовских латах, а в шестой интермидии, венчающей спектакль по окончании оперы, на сцене разворачивается вакханалия сильванов и сатиров (в роли Вакха – Жан-Батист Люлли).

Интермидии превращают итальянскую оперу в подобие карнавального «Балета Короля», тем более что женские роли, в основном, исполняют мужчины. К итальянским стихам «Ксеркса» добавляются тексты на французском и испанском, делающие спектакль насквозь макароническим. И главное, они сообщают партитуре, написанной Кавалли шесть лет тому назад, актуальное, своевременное звучание, «привязывая» ее к текущим событиям: к свадьбе Людовика XIV с испанской инфантой Марией-Терезой, венчающей долгожданный мир между двумя долго воевавшими странами. Разве радостные безумства комедиантов и сумасшедшее веселье заключительной вакханалии – не самая естественная реакция подданных на прекращение военных действий и свадьбу своего короля?

ГЛАВА II. БАЛЕТ ШИВОРОТ-НАВИВОРОТ

*...Один в рогах с собачьей мордой,
Другой с петушьей головой,
Здесь ведьма с козьей бородой,
Тут остов чопорный и гордый,
Там карла с хвостиком, а вот
Полужуравль и полукот.*

*Еще страшней, еще чуднее:
Вот рак верхом на пауке,
Вот череп на гусиной шее
Вертится в красном колпаке,
Вот мельница вприсядку пляшет
И крыльями трещит и машет...*

*А.С.Пушкин «Евгений Онегин»,
глава V, строфы XVI – XVII.*

Вдруг все меняется. Стоит лишь бросить взгляд на «главные балеты года», чтобы увидеть, как благородная аллегория сменяется бурлеском, старинное рыцарство – гротескными монструозными существами, роман – сатирой. Мир словно переворачивается, старая система ценностей больше не актуальна, ренессансный порядок внезапно погружается в хаос маньериз-

ма. Именно тогда излюбленной темой музыкантов становится смерть Эвридики, и в этой сцене, начиная с «Эвридики» Пери (1600) и вплоть до «Орфея» Росси (1647), звучат внезапные и страшные аккордовые последования, и сейчас заставляющие вздрагивать. Эти хроматизмы, культивируемые тогда музыкантами, лучше сотен написанных философами страниц говорят о хаосе, о том, что больше нет опоры, что система координат сбила. «Время вышло из пазов», — это сказано в те самые годы, когда мадригалисты вовсе не во славу одной только собственной изобретательности ставят рядом несочетаемые гармонии, ломая принятый от века порядок вещей. Словно рвутся естественные связи природы, наступает разлад, и даже инструменты играют «врасстрой», как указывают в либретто балетов их авторы.

Грань в перемене направления больших парижских балетов совпадает со смертью в 1621 году герцога де Люиня, главного распорядителя королевских празднеств, место которого на десять ближайших лет занимает герцог де Немур. Но дело, конечно, не в личных вкусах герцогов. Волна маньеризма не могла не захлестнуть придворный балет. В главе I мы уже наблюдали нарастающие вторжения карнавального гротеска. Годом раньше или годом позже персонажи маргинальных бутафок так или иначе вышли бы на большую сцену.

Наконец маньеризм пробивает себе дорогу. Отныне он больше не нуждается в маскирующей оболочке больших благородных балетов, в отдельные выходы которых постепенно проникал. Хаотическое состояние мира рационализируется в виде двойственности, разноплановость жизни выражается через всеобщий дуализм. Благородный стиль и гротеск существуют на равных как антиномия, как неразрешимое противоречие. Между ними устанавливаются напряженные отношения притяжения-отталкивания, и ни один из двух стилей иерархически больше не подчинен другому.

Дисгармоничность, словно разрывающую театральные произведения между двумя крайними полюсами, в конце XVIII века повсеместно будут осуждать, как это делает, например, Жак Делиль, в предисловии к поэме «Сады» критикующий соотече-

ственников как нацию, «которая, как уже много раз было замечено, не воспринимает никаких других стихов, кроме сочиненных для театра и описывающих либо высокие страсти, либо смешные чудачества». Или — или, синтеза быть не может (до избегающего крайностей буржуазного сентиментализма еще далеко). Дуализм в барокко повсюду. В XVII веке его и не стесняются, не стараются избежать или привести к компромиссу. Намеренно соединяют несоединимое: в это время появляется множество пьес с двойственными, двусмысленными развязками — и не счастливыми, и не трагическими. Так, в заключительном хоре «Альцесты» Люлли два хора перекликаются: «Да здравствует благородный герой» — «Да здравствуют счастливые супруги». Адмет и Альцеста вновь обрели друг друга, Геракл отказался от любви к Альцесте ради славы — все ли герои в счастливом финале пьесы счастливы? В финале «Армиды» крестоносец Рено возвращается к подвигам, следовательно, финал счастливый, ибо справедливый. Но для Армиды уход Рено — катастрофа...

XVII век предлагает множество финалов, на которые можно взглянуть с различных точек зрения. В Испании Кальдерон завершает представления своих пьес авторскими пародиями — махагонгами, дающими иную, гротескную версию событий драмы. Во Франции существует род «оперно-балетной критики», заключающейся в бурлескном изложении критиком-стихотворцем содержания пьесы и спектакля, сопровождаемом зубастыми комментариями. Не говоря уже о пародиях, переиначивающих, выворачивающих наизнанку сюжеты серьезных спектаклей на сцене Итальянской комедии и в балаганах Ярмарки. Притом барочная пародия не уничтожает объекта насмешки, оба они существуют параллельно, в постоянном диалоге, нуждаясь друг в друге. Сколь же титанические усилия требовались от классицистов, чтобы разделить, развести «высокий» и «низкий» стили! Буало указал цель, достичь которой было не так-то просто — и не так-то быстро.

Недаром Мейерхольд в «Балагане», формулируя законы театрального гротеска, обращается именно к искусству барокко — прологам и заключительным обращениям актеров к публике, к

маскам. Он дает следующее определение: «Гротеск – название глубоко комического жанра в литературе, музыке и пластических искусствах. Гротеск представляет собой главным образом нечто уродливо странное, произведение юмора, связывающего без видимой законности разнороднейшие понятия, потому что он, игнорируя частности и только играя собственной своеобразностью, присваивает себе всюду только то, что соответствует его жизнерадостности и капризно-насмешливому отношению к жизни». Сам же Мастер говорит о «постоянном стремлении художника вынести зрителя из одного только что постигнутого им плана в другой, которого зритель никак не ожидал», о мотивах подмены, о явлении «знакомо-чуждого», о неких «таинственных намеках»... И наконец, закономерно обращает взгляд к искусству танца: «Гротеск стремится подчинить психологизм декоративной задаче... В приемах гротеска таятся элементы танца; только с помощью танца возможно подчинить гротескные замыслы декоративной задаче»*. И действительно, настоящим царством гротеска в XVII веке был именно придворный балет.

Процитированный в эпиграфе пушкинский Сон Татьяны – будто описание этого царства с натуры. Практически всех его персонажей можно отыскать в балетах раннего барокко. Так, 6 февраля 1610 года в Лувре, в «Балете господина Вандомского» среди двенадцати участников «двое из последней четверки – Се-си и Жуи – представляли басовые виолы, а другие двое – ветряные мельницы, это были командующий галерами и Венси»**.

В перевернутом мире гротеска – своя иерархия, свои подданные и свои правители. Последние – исключительно дамы, так как в этом царстве шиворот-навыворот матриархат. Миром правит Фортуна, об этом прямо говорят либреттисты. Несмотря на смеховую оболочку, это трагическая концепция, ибо такой порядок не несет ни справедливости, ни милосердия. В эти годы Фортуна не порождает ни веселого азарта, ни упоения – играть с ней не рискуют. Ее боятся, ее умоляют, перед ней трепещут, к ней обращаются, как к верховному божеству, она же несет зло и беспорядок. Позднее отголоски периода верховного правления Фортуны будут слышаться во французской панегирической поэзии, в теат-

ральных прологах: «С таким Королем подданные могут больше не опасаться превратностей Фортуны»... В конце века французы со страхом оглядываются на годы Фронды, когда вся Франция вертелась в колесе слепой богини, люди бесконечно переходили из одного лагеря в другой, все воевали друг с другом, и каждый вел то двойную, то тройную игру.

Но если речь идет о карнавальном преломлении темы, о гротескном взгляде на мир, место слепой Судьбы занимает особа зрячая, но оттого не более предсказуемая: карнавальным миром правит Фолия. Ее имя означает глупость, безумство, сумасшествие. В 1581 году не было никого выше «Генриха, великого короля французов», и в 1610-м на балетной сцене еще всецело властвовал король. Юпитер и Аполлон утвердятся здесь позднее, в 1660-е, а между этими датами – время царствовать взбалмошным дамам (разумеется, представляемым переодетыми мужчинами). В 1622 году «Балет господина Принца» открывает Ее Величество Фолия. В «Бутаде Неизлечимых», состоящей из двух частей, посвященных неизлечимым телом и неизлечимым духом, первых (Паралитика и др.) выводит Меланхолия, вторых (Кокетку, Влюбленного, Рогоносца, Странствующего рыцаря с портретом дамы, Придворного, Ипохондрика, которому кажется, будто он стеклянный, и Фантазера, которому кажется, будто он король) ведет Фолия.

В 1623 году мужчины танцуют «Балет Короля, представляющий Вахханалию». Это «ночной» балет, где поют серенады и где фигурируют Влюбленные распутники и Устроители маскарадов, а в финале справляет триумф Вакх. Пока это, пожалуй, единственный мужчина, претендующий на роль господина мира. Он часто заявляет о своих способностях подчинить все земли от востока до запада и умеет ослепить и лишит разума не хуже Фолии.

В это время балеты обычно лишены единого сюжета, который присутствовал в «Комическом балете Королевы» или в «Приключениях Танкреда в волшебном лесу». После 1620 года наступает время «балета в выходах». Многочасовой спектакль образует беспорядочная на вид последовательность сцен, объе-

диненных общей темой. Таких сцен обычно от десяти до сорока*. Они соответствуют «явлениям» драмы, так как сменяют друг друга, когда обновляется состав действующих лиц. Однако балетный «выход» никогда не называют «явлением». Как уже тогда объясняют теоретики жанра, явления драмы последовательно связаны друг с другом, в то время как соседние выходы балета не подразумевают между собой последовательной связи. Так «Балет искусств» Бенсерада (1663) состоит из семи выходов: «Сельское хозяйство», «Навигация», «Кузнечное дело», «Живопись», «Охота», «Хирургия», «Война». В балетах господствует нелинейная драматургия, свободная от причинно-следственных отношений. Классицизм принесет с собой действенную, динамическую связь частей, барокко же культивирует связь созерцательную, ассоциативную, иносказательную. Как веком позже советовал Шарль Баттё, «если музыка или танец хотят говорить о радости, все модуляции, все движения должны быть окрашены радостью, а сменяющие друг друга хоры и арии должны иметь одно и то же общее настроение. Так возникает единство»**. Эта нелинейная соотнесенность частей, которые в той или иной степени являются синонимами, поскольку освещают тему с различных сторон, и порождает впечатление хаотичности балетной композиции.

Вот несколько образчиков подобных балетов. В «Балете воров» (1624) участвуют Время, Месяцы, Голландский капитан (роль этого пьяницы король исполнял лично), Пират, Бискайский корсар, Алхимик, Ночь, Звезды, а в конце – Слава. 1627 год ознаменовался множеством балетов, среди которых «Балет Кводлибетов» и «Торжественный выход Вакха и мадам Жирное Воскресенье, его супруги», а также «Балет Невозможностей», где являются Демокрит, Гераклит, Алхимик, Архимед, Математик, Часовщик, Шут, Фортуна, Испанец, слепой и зрячий Купидоны, Симпатичные поселанки (обеих изображают мужчины) и под конец – двенадцать Странствующих рыцарей. А среди этого пестрого сборища – Ипохондрик, желающий ухватить луну зубами (он клянется, что непременно бы ухватил, если бы жена не препятствовала его возвышенным замыслам).

1631 год приносит «Балет бюро знакомств» (достойные кавалеры являются туда под масками в поисках приключений), «Балет бюро адресов» и «Балет Сумасброда». Не забывают и старики Рабле. Напротив, в дни карнавальных запоев он славен, как никогда, и в 1630-е один за другим появляются раблезианские балеты: «Балет Пантагрюэля», «Раблезианская Буффонада».

«Балет мод» (1633) его автор, поэт Гийом Коллетэ посвящает переменчивости женщин, взяв темой моду на наряды и танцы. Открывается балет речью Непостоянства, которое сопровождает Фортуна и Амур. Здесь двадцать выходов, в которых представлены моды начиная от Карла VII. Персонажи, участвующие в этом шутовском дефиле, – мэтр Пьер, Орлеанская девственница в сопровождении отца и матери, четыре Старых галла, две Юные горожанки, мэтр Гийом*, Тунец и две Кошки, Испанцы, танцующие сарабанду. В предпоследнем выходе являются три Причудника, которые высмеивают все моды, а в последнем все персонажи танцуют фарсовый балет «высоких и низких поз».

В 1635 году сочиняется «Балет Королевских мушкетеров» – наконец-то и они здесь, на балетной сцене! Балет открывается двумя соло Меланхолии: увы, грядет смерть Карнавала... Но за ней следует исцеление Вакха! В конце 1630-х танцуют «Балет свадеб без причуд и отвращения», дивертисмент «Карнавал в Заговенье» и обращенный к кокеткам «Балет капризов»; в 1647 году – «Балет машин, представляющий пятый акт смерти Орфея и Эвридики», бурлеск при участии Силена и Вакха, пародирующий только что поставленную в Париже оперу-трагикомедию Луиджи Росси.

В предисловии к «Балету Кассандры» (1651), в котором дебютирует на сцене юный Людовик XIV, теоретически обосновывается приверженность балетов смешным и грубым сюжетам. Тогда же танцуют «Королевский балет Празднеств Вакха» – а ведь королю в это время всего 13 лет от роду! Но если первые роли Людовика XIV – Вязальщик и Пьяный жулик, то это не есть проявление подросткового своеволия. Юный король лишь наследует привычкам своего отца, в дни карнавала не брезговавшего ролями пьяниц и воров. А в те же самые дни «Балеты Ко-

ролевы» год за годом выводят на сцену прециозность, феерию, волшебство и вновь входящую в моду пастораль.

От этих старых балетов сохранились тексты либретто (точнее, программы спектаклей), фрагменты музыки, описания в письмах и мемуарах. Но наиболее яркое представление о том, что это был за мир – далекий от нас, незнакомый, трудно представимый и фантастический – дают рисунки костюмов: эскизы авторов и гравюры хронистов. В 1985 году в Германии была найдена богатейшая коллекция рабочих эскизов из мастерской Даниэля Рабеля, долгое время оформлявшего придворные балеты: всего 188 рисунков, относящихся к 1614 – 1634 годам. В эти годы костюм в балете не менее важен, чем хореография, ибо «балет в выходах» – ближайший родственник маскарада, многие тогдашние балеты маскарадами по сути и являются. На этих старинных масленичных увеселениях ряженные могут выплясывать все, что в голову взбредет, лишь бы костюм доходчиво показывал, какой именно персонаж изображается.

В маскарадных костюмах ранних гротескных балетов – фейерверк идей. Редкая эпоха дает такое изобилие оригинальных, причудливых театральных образов, как этот всплеск балетного маньеризма. Разумеется, широко представлены эмблематические атрибуты. Охотник всегда вооружен охотничьим рогом, цветочница – цветами, сапожник – парой башмаков у пояса и приделанной на спине табуреткой, пастушка – граблями. Есть булочники, разносчики, рыбаки, пахари и полный набор «профессиональных» костюмов горожан, будто средневековые праздничные шествия парижских цехов теперь следуют через сцены Лувра и Арсенала. Встречаются и совершенно гротескные вариации «профессионального костюма», например, кормилица с огромным бюстом наружу и младенцем, почему-то помещенным у нее на плече.

А поскольку мы уже вступили в эпоху барокко – царство символа, знака, эмблемы – атрибуты заполняют собою все. Танцует вся «Иконология» Чезаре Рипы. Но поскольку правят бал самодовольный гротеск и не признающий иерархии маньеризм,

атрибут из опознавательного знака персонажа превращается в нечто большее. Временами он заполняет собой все, целиком образуя плоть костюма, который может быть полностью соткан из многократно умноженного символа: костюм Астролога – из знаков Зодиака, костюмы «Слухов, детей известности» – из глаз и ушей, Снов или Часов ночи – из крыльев летучих мышей. И наконец, в работах Рабеля и его коллег словно обретают плоть, оживают на сцене «составные люди» Арчимбольдо: легко встретить фигуру воина, целиком составленную из оружия (пушек, щитов, мушкетов) или другую фигуру, у которой вместо шляпы – устрица, вместо жабо – сеть, вместо носа коралл, вместо волос – морские волны.

Много костюмов *mi-parti*, много – надетых задом-наперед. Костюмы андрогинов составлены из двух разнополюх половинок (в одной руке меч, в другой веретено). В пугающе хаотичном маньеристском мире нет ни гармонии, ни субординации, потому деталь претендует на место целого. Появляются человек-штаны и человек-куртка: якобы у господина не хватило денег одеть слуг полностью, и каждому досталась только половина костюма. Вроде бы, это всего лишь безобидная шутка, но когда подобных костюмов слишком много, то, взятые вместе, они вопиют о том, что единства больше нет, мир разбит на части, растащен на кусочки, связи порваны, камертон утерян, инструменты фальшивят. То, что раньше было уместно лишь в дни карнавалов безумств, когда «кто не сумасшедший, тот дурак», словно вырвалось из установленных календарем рамок и теперь не скоро войдет в твердые берега.

Отныне «главными балетами сезона» становятся большие маньеристские балеты. Один из первых в этом ряду – «Балет фей Сен-Жерменского леса», исполнявшийся в Лувре 9 февраля 1625 года. Пять его частей вращаются вокруг пяти гротескных фигур, воплощаемых танцорами-мужчинами. Это Гильемина Кашлюнья, фея музыки – колоссальная дама в широкой красной юбке, обвешанной лютнями. В руках у нее ноты, в ухе треугольник, на голове теорба. Четыре ее достойные товарки зовутся Перетта Рисквая, фея игроков, Жаклин Понятливая,

фея сумасшедших, Алисон Злобная, фея воинов, и Масетта Попрыгушка, фея танца. Рядом с последней – маленький паж, потому что дети, даже шестилетние – полноправные участники придворных балетов.

Описание «Большого бала Старой вдовы из Бильбао» (1626) см. в главе IV. Обратимся к «Балету серьезных и гротескных» (1627), прямо берущему в качестве темы противопоставление двух полярных стилей своей эпохи, чтобы высмеять оба. Вот похвальбы из открывающих балет монологов.

Серьезный: Старший сын Благоразумия
Не так серьезен, как я,
Мои речи имеют силу закона,
Немногие слова составляют мое красноречие...
Далекий от вещей легкомысленных,
Я держу свои замыслы в тайне
И, взвешивая свои слова,
Я не выхожу без компаса,
Сверяя с ним каждый шаг...

А вот и второй персонаж – антигерой этого балета:

Гротескный: Нет в этом мире ни гордыни, ни фортуны,
Которым я целовал бы руки,
Я как море, и подчиняюсь Луне,
А не людям.
Законы мне, что паутина,
Я люблю учинить шум.
И – уж такой я откровенный – хорошо причесанная дама
Оскорбляет мой нрав...
Честолюбие обещает слишком мелкие почести,
Чтобы потревожить мой сон,
И нет колесницы, достаточно прекрасной
Чтобы нести мою достойную особу –
Разве что колесница Солнца.

Маршал де Бассомпьер выходит в роли пьяного полковника во главе швейцарских гвардейцев, которые гонятся за оплетенными бутылками, на глазах изумленной публики превращающимися в женщин. Эти последние манят швейцарцев, держа в ру-

ках стаканы, и при этом поют о спрятанных внутри них «сокровищах Амура». Вслед за скандинавами попарно выходят Серьезный и Гротескный астрологи, Серьезные и Гротескные шуты (последние в виде маленьких старичков в детских колясках). Серьезный шут вещает:

Среди благ и мучений
Мой дух умеет блюсти меру.
Когда глаза льют слезы,
Душа лопается от смеха.
Беспорядок в нас таков,
Что благоразумие в смертных
Есть лишь притворство или меланхолия;
Всех охватывает раж,
И мудрее всех – дураки,
Которые лучше прячут свое безумие.

Можно ли точнее выразить – притом играючи – дисгармонию, всеобщий разлад и потерю целостности, чем это сделано в речи Серьезного шута, наверняка наряженного *mi-parti*?

Роль одной из Серьезных дам исполняет Людовик XIII:

За серьезным лбом, достойным моего величия,
Я держу, словно в тюрьме, храбрые бесчинства,
Что живее проникают сквозь мою холодность,
Чем солнечный свет сквозь облака.

И прочее в том же духе. Мир этого балета четко поделен на двое, на серьезную и гротескную половины, и каждая часть сама по себе плоха, смешна и дисгармонична, как равно нелепы человек-штаны и человек-куртка.

В эти же годы появляется не менее трех балетов под названием «Балет перевернутого мира» (ведь балетная продукция носит массовый характер, излюбленные темы раз за разом подвергаются новой обработке, а названия повторяются, даже и через десятилетия, не говоря уж о так называемых «Балетах балетов», попури из популярных отрывков). Первый из «Балетов перевернутого мира» танцуют, по всей вероятности, в 1625 году. Здесь предстают Дворянин, следующий за своим лакеем, Каст-

рат с потаскушкой, Дурак, обучающий философа, Школьник, стегающий учителя, Больной, дающий предписания врачу, Женщина, которая бьет мужа, Прядущий солдат и Вооруженная женщина, Бедняк, подающий милостыню богачу, Крестьянин, срезающий кошелек у Цыгана, и два Старика, вертящие мельницу. Заключительный гран-балет – сарабанда, в которой поется о том, что в дамах охладело милосердие:

Не от этой ли странной суровости
Мир перевернулся вверх дном?

В 1625 году танцуют еще один балет под тем же названием, в котором действие происходит на небе. Балет открывается диалогом Ночи и Солнца (Солнце вышло ночью и вместе с Луной распространяет тьму). Ровно двадцать лет спустя тема получает новое воплощение в одноименном балете, исполненном в замке маркиза дю Шатле в провинции Франш-Конте. Либретто значительно рационализировано и упорядочено, как если бы автор работал по установившемуся шаблону. Балет образуют всего шесть парных выходов: Влюбленный старик, Бесчувственный юнец, Прядущий солдат, Женщина, идущая на войну, Врач, передразнивающий дурака, и Дурак-лекарь. Еще один родственник балетов о мире шиворот-навыворот, балетов со смещенной системой координат – «Балет Лжи» (1626).

В череде больших маньеристских балетов – балетов дисгармонии, обмана, иллюзий – неожиданно оказывается один, посвященный королеве: «Балет великого Демогоргона» (н. 1630-х), в высшей степени значительный и своеобразный. На сцене представлена вся маньеристская система мира, только мира темного, ночного, причудливого. После созданных для Ее Величества балета воздушной стихии, балета гармонии, балета добродетелей – погружение во мрак. Но и в аду все галантно...

Демогоргон, как объясняет либретто (а оно пускается в объяснения относительно всех персонажей: вероятно, потому что все они редкие, непривычные, фантастические) – величайший из Богов, которого поэты называют Богом народов и который создал Вселенную. (В 1685 году он будет фигурировать в проло-

ге «Роланда» Люлли и Кино в качестве верховного правителя народа фей). Итак, Демогоргон спускается и танцует на водах. Далее следуют, по порядку выходов: Кибела – мать богов, Судьба, Распря, Пан, Парки, Машины (представляющие четыре стихии), двуликий Янус, Вулкан, Циклопы, Ночь, Совы, Геката (либреттист объясняет: на небе – Луна, на земле – Диана, в аду – Геката, также дочь Юпитера), лютены (об этих персонажах см. в главе IX), Панталоне, Старики, бредущие ночью, Капрал и два солдата, танцующие, как сказано в либретто, «для разнообразия», Ночной вор, Нищенка и Двое бродяг, Продавец вафель (почему-то названный шутом Ночи), Бог Солнца и его министры, Трубочист, Цыгане, Старушки и Слепые женщины, Харон (объявленный сыном Ночи), Умерший продавец, весь в крысах и мышах, Тиресий (названный здесь существом обоих полов сразу*). В заключение – большой балет инкубов и суккубов.

В этих карнавалых балетах музыка не довольствуется ролью сопровождения пения, танца или пантомимы, а смело выступает на сцену как полноправный участник маскарада. Инструменты представлены не только своим звучанием, эфемерностью тембра. Нет, они появляются на сцене собственной персоной, во всей красе, самый их облик предъясняется публике, обыгрывается, возводится в символ. Семантика музыкальных тембров в это время не только слышимая, но и зримая, подкрепленная зрительным образом. Звучание инструмента моментально вызывает в тренированном воображении визуальный образ персонажа, его костюм и типичный для него тип танца: ритм музыки и характер движений, ибо инструменты еще не загнаны в «яму» (ее нет в принципе, как нет пока ни рампы, ни кулис).

Соответственно, и музыканты не знают единой «концертной» униформы, облачаясь в сценические костюмы, сообразно роли и сюжету. В 1672 году на представлении «Празднеств Амура и Вакха» Люлли музыканты его оркестра находятся на сцене, спрятанные высоко в ветвях деревьев (спектакль идет в Версале под открытым небом, у грота Фетиды). Там, на деревьях, располагаются не только флейты и гобои, но буквально все, вплоть до басовых виол. Каких степеней должна достигать ансамблевая

дисциплина, чтобы слаженно играть в таких условиях!

Множество героев выходят на сцену с инструментами в руках. Сколько бы ни говорили об «условности» искусства барокко, в XVII веке немислимы бутафорские бубны, гитары и трубы, с которыми щеголяют в классических балетах современные танцовщицы. В эпоху барокко все инструменты подлинны, звучащие. Пастух вооружен волынкой, шут – бубенчиками и треугольником, охотник – рогом, поэт – лютней, горбун – скрипкой. Как уже упоминалось, в «Балете Аргонавтов» двенадцать скрипачей одеты Сиренами, а в середине столетия Люлли, изображая Тривелина или Скарамуша, танцует с гитарой в руках. Партии ударных практически никогда не выписываются в партитуре, потому что эти инструменты всегда держат в руках танцоры, импровизируя ритм. Таким образом, ударные инструменты не входят в состав «оркестра» и не мыслятся в этом качестве. Мы узнаём об их участии в исполнении не из партитур, а из ремарок либретто. Например, в заключительном выходе «Балета Флоры» (1669) Африканцы пляшут под стук кастаньет, а другие народы мира добавляют к тембровой палитре треугольник и некий загадочный «бискайский барабан».

Испанцы и испанки являются с гитарами в руках и маленькими барабанами у пояса: начиная с 1625 года «испанские шапконицы» отплясывают в парижских балетах новый популярный танец – чакону. С гитарами появляются и многие другие персонажи, не обязательно комические, так как на сцене принято петь, самостоятельно себе аккомпанируя. Ренессансный универсализм еще не побежден. Так и Монтеверди отмечает в указаниях к постановке своего «балета в концертном стиле для пяти голосов и инструментов» «Тирсис и Хлоя» в Мантуе (1616, во время празднеств по случаю коронации герцога Фердинанда): «Хлоя и Тирсис – оба держат в руках китарроне (было бы лучше, если бы Хлоя имела арфу вместо китарроне). После своего диалога они включаются в общий балет». Во Франции этот старый обычай продержится дольше, чем в Италии.

И конечно, популярнейший инструмент, аккомпанирующий пению – лютня. Мы видим ее у ангелов, поэтов и римских сол-

дат («Балет освобождения Рено»). Вместе с арфой она украшает балетный костюм Гармонии. Французские поэты в то время узаконили лютню в качестве преемницы лиры – символа поэзии. Сегодня постановщики глюковского «Орфея» выводят главного героя с лирой, кифарой, скрипкой, гитарой... или с пустыми руками. Орфей французского барокко – несомненно, лютнист.

В бурлескных балетах танцоры нередко сами изображают музыкальные инструменты. Выше уже упоминались костюмы басовых виол в «Балете Альцины». Раз за разом появляются маньеристские «составные» костюмы, в манере Арчимбольдо, такие, как костюм феи Гильемины Кашлюньи или костюм Гротескного музыканта из «Балета Серьезных и Гротескных», у которого юбка – колокол, туловище – барабан, нос – рог, рука – серпент. Подобных костюмов так много, что нет сомнений: знаменитый «Человек-оркестр» – реплика распространенных балетных костюмов, усложненная и, видимо, нереальная в исполнении, но сама идея явно навеяна балетной практикой.

Авторам балета ничего не стоит превратить человека в музыкальный инструмент – и вообще превратить его во что угодно. Так, в «Балете счастливого кораблекрушения» (1626) фигурируют Люди с тремя сердцами и тремя лицами. Однако кульминация причудливых метаморфоз человеческой природы, столь любимых эпохой, – это, несомненно, метаморфозы пола. Пока итальянцы в опере экспериментируют с «третьим полом» эпохи – кастратами – французы идут своим путем. В Париже кастратов полюбят только при Наполеоне. При Людовике XIV они, словно в резервации, обитают в Версальской капелле, не появляясь в Опере. Но, отвергая модную новинку, французы в XVII веке хранят верность карнавальской традиции XVI века, когда, распевая веселые песни, мужчины переодевались в женское платье. Придворный балет лихо экспериментирует с любыми «отклонениями от нормы», числа среди своих персонажей кастратов (ненастоящих), евнухов, андрогинов, андрогинок и двуполого Тиресия – и все это при четко детерминированном разграничении роли полов в жизни! В «Балете Сумасброда» (1631) два Евнуха поют:

Юные парижские кокетки,
Чтобы не дать вашим мужьям
Никакого повода стать взбалмошными,
Прикажите, чтобы служили вам мы,
И вы увидите: под нашими личинами
У нас есть все, чтобы вас порадовать.

Пять лет назад они утверждали то же самое на «Большом балу старой вдовы из Бильбао».

Итальянская опера в XVII веке также не забывает о подобных карнавальных переодеваниях. В «Орфее» Луиджи Росси Венера меняет голос с сопрано на тенор, когда, согласившись помочь Аристею, предстает старой сводней и проповедует перед Эвридикой неверность. Амур стыдит мать, а тема верности и неверности становится сквозной темой всей оперы. В «Каллисто» Кавалли Юпитер переодевается Дианой и из баритона превращается в сопрано. В «Коронации Поппеи» Монтеверди старая кормилица Арнальта – тенор, точно так же как и влюбленная Кормилица в «Кадме и Гермione» Люлли, первой его трагедии на музыке. В его же «Персее» Медуза Горгона – баритон.

Карнавальные бабы в огромных юбках, говорящие мужскими голосами, в изобилии населяют небольшие пародии, фарсы, выходы, дивертисменты, маскарады и бутады. Что это за жанры? Как объясняет авторитетный Мишель де Пюр на 304 странице «Взгляде на древние и современные спектакли», бутада (т.е. шутка, парадокс) – это «укороченный балет, парадокс воображения, в нескольких выходах малыми средствами рассказывающий о приятном, известном и легком предмете». Бутада обычно состоит из четырех выходов, поющего монолога и гран-балета. Первый выход танцует один танцор, заключительный балет – все четыре участника. Де Пюр советует избегать экстравагантностей и стремиться к тому, чтобы повсюду царил здравый смысл, возвышающий низкое, изгоняющий неприятное, избавляющий от вольностей – даже если речь идет о буффонаде. Но эти советы даются в годы, когда маньеризм давно позади. Типичные же образцы бутад 1630-х – 1640-х годов: «Бутада потерянного времени» (Дама пытается отбелить негра, Ду-

рак ищет голос эха), «Бутада, или Безумства Заговенья», «Бутада неизлечимых телом и духом».

Относительно маскарада имеется более раннее свидетельство. Сен-Юбер в мини-трактате «Как сочинять и успешно ставить балеты» (1641) говорит, что маскарад – это переодевание и ничего больше. Де Пюр солидарен с коллегой: «Это род Зрелища, состоящий просто и единственно в изображении. Речь не идет ни об экспрессии, как в Балете, ни об умении, как на Балу, ни об Игре, как на Карусели. Речь лишь о том, чтобы хорошо изобразить то, что хотят представить, так, чтобы костюм и маска были настолько точны, чтобы с первого взгляда можно было узнать, кого хотят показать». Автор требует верности общему замыслу, связи частей с целым и характерности, дословно, «ощутимости» образов. Характерность – это именно то качество, которое в XVII веке отличает французский театральный костюм. Как пример идеально подходящей для маскарада темы де Пюр предлагает парижские вывески: можно было бы прекрасно представить на сцене Золотого льва или Безголовую женщину!

Маскарад короче балета. Часто он идет без декораций, в любом помещении, но в роскошных костюмах. Небольшой маскарад (как и бутада) может вторгаться в ход бала. Среди маскарадов 1620-х годов – «Кумушка», «Свадьба Шарбоньера и Робинетты», «Маскарад юных влюбленных мавров». Позднее появляется «Маскарад ярмарки Сен-Жермен» (1651) и другие ему подобные, а в 1675 году Люлли показывает на сцене Королевской Академии музыки маскарад в девяти выходах под названием «Карнавал», представляющий собой переработку более раннего одноименного балета.

В дни карнавала 1688 года в Версале танцуют маскарад «Свадьба Большой Като». Музыка принадлежит Андре-Даникану Филидору, хореография – Жану Фавье, записавшему все движения по собственной системе. Этот придворный спектакль мало чем отличается от тех, что игрались в балаганах Ярмарки. Все девять ролей исполняются мужчинами. Жених по имени Лакутюр – бас, его невеста Большая Като, любвеобильная дама зрелого возраста – баритон. Среди прочих фигурируют «дама Ра-

гонда, родственница невесты» (контратенор), Арлекин («pretендует быть кормилицей невесты») и Меццетен («изображает мужа кормилицы»). Последние две роли – разговорные, специально для актеров Итальянской комедии Доминико Джузеппе Бьянкоелли и Анджело Константины.

Маленький, длительностью всего около 40 минут балет обрамляет марш-павана. Помимо этого, имеются менуэт подруг невесты и пасспье пьяниц. Кроме девяти певцов, в конце исполняющих хор-шаривари, в представлении участвуют девять инструменталистов Большого манежа (гобой и фаготы) и восемь танцоров. В либретто пародийно обыгрываются эпизоды из опер Люлли («Атис», «Психея»). Как положено на маскараде, вместо единого сюжета здесь – цепь разнообразных свадебных эпизодов. Однако по записям Фавье видно, что действие спектакля течет отнюдь не фрагментарно, непрерывность ему сообщает хореография. «Свадьба Большой Като» поставлена хореографом как сквозной балет, в котором на равных участвуют певцы и музыканты, при необходимости также включаясь в танец.

Если речь идет о маскараде, невозможно более обходить молчанием деталь барочного сценического костюма, давшей имя этому жанру. XVII – XVIII века, в особенности царствование Людовика XIV принято представлять себе как эру париков. Но наряду с париком эта театрализованная эпоха в неменьшей степени культивирует маску. В конце XVIII века светское общество будут изображать как зловещую коллекцию масок – неискренних, бесчеловечных, безжизненных. Но для барокко маска – нечто живое и радостное. Маска выразительнее лица, ибо она его преобразует, позволяет вместо частного показать обобщенное, то есть, в понимании эпохи, истинное, очищенное от случайных черт. Маска несет с собой радость игры, радость перевоплощений. Это есть нечто противоположное застылости: маски можно менять, как это делает Мольер, играя в одном спектакле до пяти ролей, в том числе женские. Структура смешанного барочного спектакля, в котором разговорные диалоги чередуются с балетными интермедиями на собственные сюжеты и с собственными персонажами, требует от актера именно такого рода техники.

Лучшие маски изготавливаются в Венеции, но они дороги. Французские аналоги обходятся дешевле. Все тот же де Пюр утверждает, что маска «не только дает возможность изящно скрыть лицо, но и помогает Зрителям узнать изображаемого Персонажа». Маска, таким образом, способствует лучшему воплощению замысла поэта, и она должна настолько закрывать лицо танцора, чтобы его было невозможно узнать: «ибо цель Выхода – не его представить, а Короля, Бога, Нимфу и др.; а если под маской Нимфы узнают знакомого, Идея и замысел балета нарушаются, и уже заняты только тем, *кто* представляет, не думая о самом *представлении*». Долой гордыню индивидуализма и самовыражения!

В барочных балетах маски носят Плутон и Прозерпина, адские духи, собаки, Парки, Харон, Эскулап, доктора, хирурги и аптекари, великаны и дуры-великанши, Время, Африка, Америка, Европа, старухи-ключницы, сумасшедшие... Суммируя: все сверхъестественные персонажи, боги, мудрецы-философы, аллегорические фигуры, все кто связан с адом, персонажи травести, гротескные и комические фигуры... Все, кроме юных влюбленных. В Парижской Опере хор в 1770 году все еще надевает маски, изображая фурий и демонов, классицистские опера и балет помнят о своей бабушке – карнавальной потехе.

ИНТЕРМЕДИЯ 2. УЧЕНЫЕ ЖЕМАННИЦЫ

– Но по какому признаку узнают, – спросил я, – что то или иное дурачество обветшало?

– Оно обветшало, когда перестало нравиться женщинам, – ответил он.

*Кребийон-сын «Заблуждения ума и сердца...»**

Французские слова *preciosite*, *precieuse* не имеют точного русского эквивалента. Название пьесы Мольера «*Les Precieuses ridicules*» обычно переводят как «Смешные жеманницы». Раскрыв словарь, получаем ряд значений, не столь однозначно негативных: для существительного – манерность, вычурность, изощренность, изысканность, для прилагательного – драгоценная, неоценимая, изысканная, изощренная, вычурная. Вследствие вышесказанного, воздержусь от перевода термина и буду употреблять кальку с французского.

Прециозность, расцветшая в первой половине XVII века в аристократических салонах Парижа, сегодня известна, главным образом, по пародийным описаниям, данным Мольером в «Смешных прециозницах» и «Ученых женщинах», аббатом де Пюром в романе «Прециозницы, или Тайны приема в будуаре» и Фюретьером в «Мещанском романе». Огромный же свод источников «с противоположного берега», возглавляемый «Клелией» мадемуазель де Сюдери и «Большим словарем Прециозниц» Антуана Бодо де Сомэза, оппонента Мольера, растворяется в бесчислен-

ных любительских сочинениях в стихах и прозе, письмах, песнях, мемуарах и просто в удачных фразах и оборотах речи – настолько литература той эпохи срослась с жизнью, а жизнь пропиталась литературой.

Однако период осмеяния на деле длится недолго, и оно носит не тотальный, а скорее конъектурный характер. 1650-е годы – время выцветания салона Рамбуйе, из рук маркизы перешедшего к одной из ее дочерей, герцогине де Монтозье. Любопытно также, что «Смешные прециозницы» Мольера играют в Версале вскоре после удаления от двора Марии Манчини – предмета неистовой королевской страсти, по праву носившей звание Жемчужины прециозниц. Но проходит некоторое время, и рождающееся рококо вновь вводит прециозность в моду. Вновь играют пасторали, по-прежнему читаются старые романы, Буше и Фрагонар избирают прециозные сюжеты, а в замке Со между 1700 и 1715 годами расцветает прециозный двор герцогини дю Мэн, своим блеском затмевающий лежащий неподалеку Версаль, как когда-то салон Рамбуйе был притягательнее Лувра. Так что же такое *Preciosite*, и чем был особняк Рамбуйе?

Катрин де Вивонн, маркиза де Рамбуйе (1588 – 1665) – дочь маркиза де Пизани, французского посла в Риме. В 1600 году она выходит замуж за Шарля д'Аржанна, который одиннадцать лет спустя становится маркизом де Рамбуйе. Ее салон получает известность около 1615 года. Начиная с этого времени его можно без большой натяжки называть Академией литературы и музыки. Здесь собирается ученое общество, в разные годы гостями маркизы бывают Малерб, Ракан (истинно прециозный драматург), Марини, Ришелье (до своего назначения премьер-министром и основания Французской Академии), Вуатюр, Пелиссон, мадемуазель де Сюдери, Пьер Корнель, Боссюэ, а также и духовные лидеры янсенизма, моральные ригористы, борцы за веру Арно и Помпонн. Здесь рождаются идеи и начинаются карьеры. Здесь идет работа над литературным языком с целью придать ему больше силы, благородства и утонченности. Здесь шлифуются манеры. Идеалом неизменно являются ролевой игры: принятия на себя определенных ролей и подражания избранным образцам. Каждый человек света имеет прециозное прозвище. Сюдери в десятитомном романе о галантных персах «Великий Кир» именует маркизу Рамбуйе Клеомирой, а мадемуазель де Монпасье в «Принцессе Пафлагонии» – «богиней Афин». Франция превращается в Грецию, Париж – в Афины, Экс становится Коринфом, Лион – Милетом, остров Нотр-Дам – Делосом. В прециозных кругах Конде – Сципион,

Ришелье – Сенека, Мазарини – Катон... А Людовик, разумеется – Александр Македонский. В этом образе его пишет Лебрен и выводит на сцену молодой Расин.

В связи с прециозными манерами речь идет далеко не только о регламенте закрытого клуба. На самом деле, речь идет об образе женщины в культуре французского барокко. Образ этот в значительной степени сформирован в прециозных салонах. Несколько важных его граней раскрывает исполнявшийся в 1626 году «Балет на тему могущества дам». В предисловии к изданному либретто идея балета разъясняется следующим образом: власть дам проистекает не только из их красоты и грации, но также из их превосходства в поэзии и музыке. Музы принадлежат к их полу, и все, все без исключения песни и серенады сочиняются для дам. Среди них есть волшебницы, подобные Цирцее, а есть подобные прекрасной Улании – царице затерянного острова. Дамы способны образовать Сенат, побить на диспуте всех регентов Университета, учинить вакханалию... В конце балета Известность объявляет миру о славе Амазонок: женщины могут все – стоит им только захотеть.

«Балет на тему могущества дам» подает тему с улыбкой, но вскоре имидж дамы-амазонки становится более актуальным. В прециозности, на которую сегодня уже смотрят сквозь контактные линзы феминизма, мотив борьбы женщин за доминирующую роль в обществе действительно имеет место, и они многого добиваются (см. эпиграф). После периода Регентства Анны Австрийской, когда какое-то время в моде образ героической женщины, и особенно после Фронды, когда мадемуазель де Монпансье, герцогини де Лонгвиль и Великая Мадемуазель (старшая дочь Гастона Орлеанского) участвуют в военных действиях, это естественно. Однако в мирные времена защита независимости сосредотачивается на локальной территории: «Страх перед любовью и замужеством... есть сущность прециозности... Неудивительно, что женщины, царившие в салонах в первой половине столетия, способствовали возвращению средневекового идеала куртуазной любви, надежно удерживавшего влюбленного на коленях и на безопасном расстоянии. Позднее прециозницы возглавили крестовый поход против замужества. Они предложили своим сестрам на выбор две роли: неприступной прециозницы (*Precieuse prude*) и прециозницы-кокетки (*Precieuse coquette*). Первая защищала «отказ от любви» и имела образцом строго интеллектуальную романистку Мадлен де Сюдери»)*. Вторая старалась «судить хладнокровно», сохраняя за собой право выбирать. Обе стремились поставить ситуацию

под контроль, дабы избежать рабства* – и обе на «мужском» языке той эпохи именовались «бесчеловечными».

Верить ли им, кокетливым и неприступным, или это лишь одна из игр, устраивать которые маркиза Рамбуйе была большая охотница**? Вот одна из них, описанная ее кузеном Тальманом де Рео. Однажды маркиза захотела доставить удовольствие аббату Коспо, человеку строгих правил, потуплявшему глаза при виде лишь слегка декольтированной женщины. Она предложила ему сопровождать ее на прогулку по парку Рамбуйе, где уже собралось все общество, и повела аббата к скалам. Когда они подошли достаточно близко, чтобы различать их сквозь листву деревьев, аббат заметил в различных местах нечто блестящее. Подойдя ближе, он увидел дам в костюмах нимф, маркиза же делала вид, что ничего не замечает. Наконец, дойдя до самых скал, они обнаружили там дочерей маркизы и всех девушек, бывших в доме, в самом деле одетых, подобно нимфам, которые, сидя на скалах, составляли «самое приятное зрелище на свете». Простак был так очарован, что с тех пор при каждой встрече с маркизой непременно заговаривал с ней о скалах Рамбуйе.

На этом маленьком маскараде под открытым небом, на лоне природы, перед восхищенным аббатом ожила одна из картин на античный сюжет, которыми мы сегодня восхищаемся в тишине музеев, не подозревая, что художник мог рисовать не нечто вымышленное, отдаленное по времени, в реальности светской жизни невозможное, но – современную сценку с натуры. В этой ролевой игре юные девушки изображают нимф, как они часто делают это в балетах, хотя, наверное, в гораздо более строгих костюмах, чем то дозволяется в живописи – и в домашних маскарадах.

А еще этот, казалось бы, незначительный игровой эпизод – ключ к тому, что есть в XVII веке для француза Античность и что такое для него мифология. Не зная о шалостях в саду маркизы, невозможно до конца понять и принять французские оперы и балеты того времени, повествующие о богах, героях, нимфах и аркадских пастухах. Как невозможно оценить их прелести, не догадываясь о том, что Греция (в отличие, к примеру, от Рима или Азии, предстающих перед нами в «Британике» и «Баязете») в культуре французского барокко всегда символизирует совершенную красоту, игривую легкость, чарующую беззаботность и галантный эротизм. Рим для французского барокко – это реальные исторические события, суровые гражданские добродетели, подлость борьбы за власть, героизм, трусость, мечи, шлемы, кира-

сы и военные лагеря. Греция – это чудесная сказка, прекрасные нимфы, невинные игры пастухов, амуры богов и первый в истории конкурс красоты, когда юный пастушок выбирает среди трех обнаженных богинь прекраснейшую.

Итак, что же на самом деле занимает прекрасные «бесчеловечные создания», зовущиеся прециозницами? В центре внимания чувства: именно прециозности французское барокко обязано детальной разработкой психологических мотивов. Чувствительность эволюционирует от утонченности к аффектации, а прециозная психология тем временем осваивает наивно-рациональную (точнее, рассудочную) систематизацию градаций страсти и методов ухаживания: ведь целью является тотальный контроль над развитием событий! Мадемуазель де Сюдери прилагает к роману «Клелия» подробную «Карту страны нежности», в моде психологические максимы, дискутируются вопросы в духе «должно ли ненавидеть того, кто слишком сумел нам понравиться, в том случае, если мы не можем нравиться ему». Настоящая прециозница легко различает восемь степеней любви, двадцать видов вздоха, сорок категорий улыбки*. Как пишет Сюдери в галантном автопортрете, включенном в другой ее роман, «Артамен, или Великий Кир»: «Она так хорошо умела прочесть анатомическую лекцию о влюбленном сердце (если позволительно так сказать), что могла дать точное описание его ревности, беспокойства, нетерпения, его радостей, его возмущения, шепота, отчаяния и надежды, его бунтов и его беспокойного воображения»**.

Но мнимая ясность «научных» классификаций не должна вводить в заблуждение. Видимость обманчива: более всего прециозность любит тайну и мистификацию. И в поведении, и в языке она стремится к супербарочному затемнению смысла, культивируя иносказания, вроде «удобств собеседования» (т. е. кресел) и «советника Граций» (зеркала) из скорой пародии Мольера. Да и ухищрения «нежной казуистики» («должно ли ненавидеть...») вовсе не имеют целью внести полную и окончательную ясность. Напротив, провокативные вопросы вызывают на бесконечную дискуссию, к удовольствию обеих сторон. Ответы на эту и подобные загадки, предложенные Людовику Шарлоттой де Брежи и перепорученные королем Филиппу Кино, сводимы к формуле: «Да... Но... Я не знаю, возможно ли...»

Музыка, как никакое другое искусство, чутка к галантным нежностям. С явлением прециозности связан целый пласт французской музыки, прежде всего, куртуазные песни, поющиеся под аккомпанемент

лютни или теорбы, где первенствует знаменитая Анжелика Поле: «внимая ее голосу, соловьи умирают от зависти». В русле прециозности развивается парижская лютневая школа, уже в первой половине XVII века сумевшая поразительно, почти пророчески выразить нарождающуюся «новую чувствительность» – мягкость, мечтательность, неповторимое, ускользающее очарование каждого прожитого мгновения – в изменчивой, истинно французской непредсказуемости ритма. Лютневая музыка раннего барокко, пишет Андре Сури, «отмечена ненасытной жадой к удивляющим эффектам, к ситуациям ожидания, к неясным выражениям. Это утверждается в музыке использованием всех ресурсов синкопы, которые обыгрывались, чтобы смягчить или разрушить массивность... Верхний голос прочерчивает линию с неожиданными поворотами, подчиняясь правилу неповторности. Что касается гармонического плана, то он обладает своим собственным ритмическим строем, который иногда усложняется неожиданным движением баса, более или менее опережающим или запаздывающим... Конечно, мы никогда не узнаем, до какой степени эмфатики и патетики мог доходить этот вкус к *rubato* у лютнистов во времена Людовика XIII. Но мы можем быть уверенными, что размеренно они не играли»*. А в салонах, возникающих по примеру салона Рамбуйе, делают имя клавесинисты поколения Шамбоньера и Луи Куперена. Большинство «портретных» пьес для клавесина, принадлежащих французским композиторам (все эти «Страдающие», «Вздыхающие», «Кокетки», «Недотроги») – именно прециозные портреты.

В театре влияние прециозности ощущается не меньше. В то время как в придворном балете царит бурлеск, в особняках играют пасторали – ключевой жанр галантной культуры. Разумеется, музыка не забыта. На представлении «Софонисбы» Мере Анжелика Поле поет куртуазные песни, аккомпанируя себе на лютне. Филипп Кино, начав карьеру в оппозиционных двору прециозных салонах, становится придворным поэтом и в написанных уже для Люлли оперных либретто использует – в новом контексте – знакомые мотивы. Аффект Армиды (любовь-ненависть, «любовь помимо воли»), который считается крупнейшим психологическим открытием Кино, есть синтез естественного стремления к любви и прециозного отказа от нее**.

Для женщины любовь есть рабство, и в то время поэты любят поговорить о «сладких цепях Амура». «Бесчеловечные» прециозницы решительно разрывают оковы, но... Но время расцвета прециозной культуры – это время легендарных красавиц-куртизанок, искушенных

во вздохах и улыбках – искушенных в музыке Марьон Делорм и Нинон де Ланкло. Обе они – звезды прециозных салонов. Нинон (1616 – 1706) – дочь мелкого дворянина Анри де Ланкло, лютниста и композитора. Осиротев, она становится хозяйкой самой себе, в разное время увлекая Ришелье, Сент-Эвремона, Гонди (будущего кардинала Реца), аббата Скаррона, Конде, Колиньи, Ларошфуко... Знаменитый астроном Гюйгенс называет в честь нее спутник Сатурна. Нинон славится образованностью и утонченностью, в совершенстве владеет лютней и клавесином, у нее бывают великолепные концерты. Она до конца дней будет пользоваться известностью и уважением. Одна из подруг ее молодости – Франсуаза д'Обинье, будущая мадам де Ментенон, и что бы ни говорили о ханжестве этой дамы, остается фактом, что в 1680-е годы супруга короля, «некоронованная королева Версаля» пригласила давнюю подругу ко двору. Нинон отказалась, сказав, что предпочитает свободу, в ее-то годы...

Без Нинон и Марьон прециозность никогда не стала бы тем, чем она стала, и женский образ французского барокко остался бы бледен и неполон – в нем не хватало бы сердца.

Автор «Балета на тему могущества дам» упоминает волшебницу Цирцею и царицу затерянного острова Уланию. Действие «Балета нимф священного леса» (1627, из числа «балетов королевы», в котором и сама она танцевала) «происходит на некоем счастливом острове и представляет гармонию и волшебство». Об этом-то волшебном острове, где лес дарит тень, где мирно журчит ручей, где царят покой и соблазн и где правит прекраснейшая царица, не устает грезить французское барокко. Истинная барочная героиня – обитающая на острове волшебница, влекущая сбившихся с пути рыцарей. Ее могут звать Альциной, Армидой или Цирцеей. Последней посвящены и «Комический балет Королевы» (1581), и трагедия Тома Корнеля «Цирцея» с музыкой Шарпантье (1675), и одноименная опера Демаре на либретто мадам де Сентонж (1694), и целый ряд последующих опер разных авторов на сюжеты из «Одиссеи»: «Улисс», «Телемак», «Телегон»... Здесь можно было бы вспомнить о корнелевских любви и долге, но оперные и балетные герои за единичными исключениями не знают слова «долг», говоря лишь о «славе» (впрочем, в то время это почти одно и то же). А можно спроецировать оперные и балетные сюжеты, подобные сюжету Армиды и Рено – рыцаря, который сбрасывает колдовские чары и из объятий волшебницы возвращается в лагерь крестоносцев, – на биографию Ришелье. Ведь кардинал из завсегдатая салонов и возлюблен-

ного Нинон де Ланкло с годами, отвергнув соблазны, превратился в премьер-министра, «служу церкви и государству»...

Главное же, что прециозный салон, где прекрасная хозяйка руководит галантными играми и где на время забывают о бремени придворной службы, отчетливо ассоциируется со сказочным «счастливым островом» волшебницы. Здесь расцветает гедонистический идеал французского барокко, и отсюда распространяется культ удовольствий и наслаждений, в Париже тех лет почти не приходящий в столкновение с христианской моралью (во всяком случае, явно), а существующий будто в некоем обособленном пространстве. Французский барочный театр представляет чувственные наслаждения с почти ренессансными радостью и полнокровием. Об этом «почти» – в VI главе.

ГЛАВА III. МНИМАЯ АРКАДИЯ

Сильвия: Что делать нам?

Филида и Тирсис: Что нам избрать?

Сильвия и Тирсис: Вечно любить

Втроем: Или цепи порвать?

Сильвия: Жить в любви – ждать мучений,

*Филида и Тирсис: Жить без любви – не
знать наслаждений.*

*Пьер Перрен, Мишель Ламбер.
Диалог двух пастушек и пастуха*

Культура французского барокко немыслима без пасторалей. Грезы об идеальной Аркадии – не только на фарфоре и у Ватто. Можно без риска преувеличить сказать, что в лирических страницах французское искусство всегда соприкасается с пасторальной поэтикой. Едва речь заходит о молодости, весне и любви, авторы бросаются на пленэр – в объятия пасторали. Эпоха знает пастораль живописную и архитектурную – Мария-Антуанетта строит в Версале словно сошедшую с театральной декорации Деревню, пастораль поэтическую – профессионалы и любители изливают нескончаемые потоки пастушеской лирики, пастораль драматическую и музыкальную – практически в лю-

бом из театральных жанров ничто не препятствует пастухам выйти на сцену, чтобы исполнить отдельный номер либо целый дивертисмент. Наконец, в Банных апартаментах, принадлежавших маркизе де Монтеспан – самых роскошных среди неслышанно, нереально прекрасных комнат волшебного версальского дворца, – альков и кровать украшаются парчой с изображением пастухов и пастушек.

Пасторальная империя владеет собственными жанрами (начиная от освященной авторитетом Античности поэтической экологии), многочисленными подданными (пастухи и пастушки), обширными территориями (греческая Аркадия и французский Линьон, воспетый в одном из самых читаемых романов эпохи – «Астрее»), целой номенклатурой богов и божеств (Флора, Геба, Пан, бог смены времен года Вертумн, лесные нимфы, Сильваны и прочие лесные и полевые жители, Силен, сатиры), характерными деталями гардероба и аксессуарами (круглые шляпы, посохи, дубовые венки, грабли), набором театральных декораций (рощи, долины, хижины, виноградники, ручьи, болота) и музыкальных инструментов (флейты, гобои, волынки, тамбурины) и, разумеется, собственным танцем – мюзетом. И все же, что такое французская пастораль?

Ответ не так прост, как представляется. Пастораль есть произведение, персонажи которого одеты нимфами и пастухами и представляют пастушескую любовь. Однако для французской барочной пасторали этого определения недостаточно. Как везде и всюду, французы до предела сужают поле деятельности, отсекают побочные мотивы, создают единый канон – выверенный, очищенный от случайных черт – и бесконечно шлифуют его, десятилетие за десятилетием оттачивают. Раз и навсегда утверждается избранная сюжетная схема, которая на протяжении полутора веков получает громадное число интерпретаций.

Пастораль – знаковый жанр галантной культуры. Пока эта культура жива, пастораль не перестает развиваться и обновляться. Слово «галантность», кстати, в эту эпоху употребляется в несколько более прямом, практическом, если можно так сказать, смысле, нежели сегодня. В тогдашних романах оно означает

тайные свидания, измены, примирения, интимную переписку, мнимые охлаждения и прочие подобные приключения...

Французская барочная пастораль – ролевая игра о любви. Максимальное число ролей – семь. Именно столько представлено в знаменитой «Пасторали Исси», от которой официально ведет свое начало французская опера. Три женские роли: пастушка любящая и верная, пастушка ветреная и кокетливая, пастушка гордая и неприступная. Соответственно, три мужские роли – счастливых либо несчастных влюбленных пастухов. И еще одна роль – аутсайдер, неизменно поющий со сцены басом. В «Пасторали Исси» это неудачливый Сатир, иногда же аутсайдер – брутальный, некуртуазный, ревнивый, эгоистичный варвар, который играет в пасторальную игру не по правилам и, конечно, проигрывает. Поведение участников бесконечно сравнивается, одни ставятся в пример другим, по ходу пьесы озвучиваются моральные выводы. Перед нами разыгрывается комедия ухаживания, подобная той, что ежедневно игралась «на подмостках света» (как говорил Кребийон-сын). В пасторальных пьесах легко отыскивать портреты конкретных лиц. Вы ведь узнали в ролях пастушек бесчеловечную прециозницу и прециозницу-кокетку? (Пастораль – в высшей степени прециозный жанр.) В финале пьесы кто-то может раскаться в собственной холодности и отказаться от «бесчеловечной» роли, кто-то – в отчаянии отречься от любви, возможны случаи мужской неверности. Но как минимум полтора столетия общая конструкция сюжета не меняется, меняются лишь отдельные его повороты и, следовательно, смысл и пафос, скрытое «послание».

Пока длится эпоха барокко, дух пасторали не покидает французское искусство. Каждый сезон приносит новый урожай. Пастораль не стареет и не исчезает, она лишь перемещается из жанра в жанр, образуя непрерывный лирический подтекст барочного стиля. На общем фоне отчетливо заметны регулярные всплески пасторальной моды, и галантная дилемма, заявленная в эпитафии, не перестает обсуждаться – то в шутку, то со всей серьезностью. Это, пожалуй, центральная тема тогдашних психологических исследований, поглощавших многие умы.

Пастораль приходит во Францию из-за Альп. Впрочем, французы не слишком опаздывают к началу мировой пасторальной моды. «Аркадии» Саннадзаро, «Аминте» Тассо и «Верному пастуху» Гварини* они могут противопоставить пьесу «Олимп Жака Гревэна де Клермон-ан-Бовэ» (1560). Годом раньше пасторальная песня на стихи Ронсара пелась по случаю свадьбы герцога Лотарингского со второй дочерью короля. В 1595 году в «Балете Мадам» пастух поет о союзе Франции с Испанией. Это не единичные сочинения. Жанр становится широко известным. О пьесах, полных любви, песен и игр, Пьер де Лоден во «Французском поэтическом искусстве» (1598) говорит не без иронии: «Пасторали всегда, или чаще всего, трактуют о любви, поскольку пастухи праздны, а праздность – мать наслаждений».

Но настоящий бум начинается в 1610 году, когда появляется первая часть «Астреи» Оноре д'Юрфе. Переместив Аркадию на берега реки Линьон и насытив роман намеками на известных современников («Астрея» – «роман с ключом»), д'Юрфе сочиняет нечто вроде рыцарской эпопеи в сатирическом преломлении. Роман настолько популярен, что после смерти автора выходят сразу два различных варианта его заключительной, пятой части (сам д'Юрфе оставил лишь четыре, не успев окончить произведение). Сто лет спустя «Астрея» восхищает Шарля Перро. А в 1692 году появляется одноименная опера Жана де Лафонтена и Паскаля Коласса, и парижане вновь видят на сцене лесной край, орошаемый рекой Линьон, рощи и хижины по ее берегам, богиню Золотого века Астрею, ревнующую прекрасного Селадона к Галатее, друидов, Филиду-наперсницу, фею-помощницу Исмену, волшебные сады, дворец Изоры, фонтан любовной верности, а в заключительном дивертисменте... трех итальянских комедиантов, поющих на своем родном языке, которых приводит на праздник фея Исмена.

Интерес к пасторали, родившись, уже не угасает, французы поколение за поколением желают видеть себя тирсисами и селадонами. Проследим за поворотами моды. В 1559 году Ронсар пишет к свадьбе герцога Лотарингского «Пасторальную песнь». Начало XVII века ознаменовано «Балетом пастухов» (1604),

«Балетом на лесном языке трех пастухов и трех пастушек, насмехающихся над Влюбленными...» сочинения Марселена Аллара (1605) и пастушескими сценами в «Балете Короля, представляющем неистовство Роланда» (1618), «Приключениях Танкреда в волшебном лесу» (1619), «Балете Авроры и Кефала» (1622). Среди изобильной балетной продукции пасторальных балетов в процентном отношении не так много, но они продолжают регулярно появляться – вслед за выходящими томами «Астреи» Оноре д'Юрфе: «Балет нимф священного леса» (1627, участвуют нимфы, сильваны, Диана, в составе балета – «концерт» нимф, Орфея и гамадриад), диалог Тирсиса и Медора в «Балете серьезных и гротескных» (также 1627), «Сельский балет» (1628) и в том же году гротескный «Балет небесных пастухов, или буффонада обманувшихся» со сценами вроде покупки табака. Действие небезызвестного «Мерлезонского балета» также протекает на лоне природы. Этот балет, 15 марта 1635 года исполненный в Шантильи и 17 марта повторенный в Руаомоне, посвящен продолжавшейся всю зиму охоте короля в Мерле. Его шестнадцать выходов обрамлены песнями Старика-Зимы и Весны (музыка балета сохранилась и недавно издана).

По итальянскому образцу, в драматическом театре распространяются зрелищные, полные приключений трагикомедии на сюжеты романов. В 1620-е – 1630-е годы идут многочисленные инсценировки эпизодов «Астреи». Помимо этого, Арди пишет «Альцею, или Любовное правосудие», Круазийе – «Совершенных пастухов», завсегдатай отеля Рамбуйе Ракан – «Артенису», Гомбо – «Амаранту», Мере – «Сильвию» и «Сильваниру»... Встречается и комическая, «народная» пастораль, вроде «Вожирарских свадеб» (1630).

Драматическая пастораль полна музыки. Прециозные пастухи и нимфы поют, аккомпанируя себе на лютнях и теорбах. Но они поют и вне театра. Расцветает пасторальная поэзия, и куртуазные песни все больше заселяют пастухи и пастушки, стада овец и стайки щебечущих птичек, а с античной эклогой все успешнее конкурируют пасторальные диалоги для двух-трех голосов. Пик популярности этих песен-диалогов приходится на

1650-е годы, а это ведь не что иное как драматическая сцена – и в это самое время идея пасторальной пьесы, целиком положенной на музыку, посещает во Франции одну голову за другой. Музыка вливает новые силы в драматическую пастораль, уже выходящую из моды и в Италии, и во Франции. Отныне пастухи, постепенно покидая поэзию и драматургию, почти целиком перемещаются в оперу и балет. А также в инструментальную музыку, поскольку аристократы любят, облачившись в пастушеский наряд, помузицировать на маленькой изящной волынке (мюзете), на флейте или на экзотической колесной лире, составить из них маленький ансамбль. От этой моды до нас дошли картины с изображением вооруженных волынками дворян в соответствующих костюмах, различные «Школы игры...» и внушительный корпус пьес для мюзета, поток которых достигает апогея к 1720-м и после 1730-х годов идет на спад (рекордсмен среди авторов – Буамортье)*. В середине XVIII века в музыкальном театре наблюдается новый подъем интереса к пасторальному жанру, в изменившемся культурном контексте уже значительно переосмысленному. В эпилоге как отзвук ушедшей моды – запоздалая пастораль престарелого Глюка «Эхо и Нарцисс» (1779), музыка которой почти целиком перепевает более ранние сочинения композитора.

Итак, на дворе середина XVII столетия, и пасторальные песенки-диалоги готовы дать рождение французской опере. Можно, перефразируя Ницше, сказать, что французская трагедия на музыке родилась из духа пасторали. 1650 год – дата появления полумифической, так как от нее нам ничего не осталось, кроме редких и неверных свидетельств о том, что она действительно существовала, пасторальной оперы д'Ассуси «Любовь Аполлона и Дафны» (в том же году ее автор написал музыку к «Андромеде», трагедии с машинами Пьера Корнеля). Год 1655-й – еще одна, также несохранившаяся, но уже неопровержимо имевшая место попытка в новом для Франции жанре – пастораль «Триумф Амура» на музыку Мишеля де Лагерра.

Наконец наступает апрель 1659 года. Место действия – деревня Исси, дом господина де Лаэя. Дорога из Парижа запруже-

на экипажами, весь свет едет за город на премьеру пьесы, которая в оригинале называется «Первая французская комедия на музыке, представленная во Франции. Пастораль». Обычно ее именуют короче – «Пастораль Исси». Спектакль специально показывают в сельской местности, чтобы избежать слишком большого скопления людей, что было бы неминуемо, будь представление в Париже (во всяком случае, так сообщает поэт Пьер Перрен в предисловии к последовавшему вскоре изданию либретто). Все же зал вмещает не всех – столько съехалось «персон первого ранга, Принцев, Герцогов и Пэров, Маршалов Франции и Чиновников Двора». Те, кто не смог попасть внутрь, «запаслись терпением и прогулялись пешком по равнине».

Может быть, Перрен немножко преувеличивает, как это случается с гордыми успехом поэтами, но картина первого представления в Исси, которую он нам рисует, удивительна. «Все нам благоприятствовало: и весна, и распускающаяся зелень, и стоявшая тогда прекрасная погода, приглашавшая благородных людей прогуляться по равнине; прекрасный Дом и прекрасный Сад, Зал, во всем удобный для представления, действительно великолепный; сельское убранство сцены, украшенной зеленью и ярко освещенной, красота нарядов, юность и привлекательность наших Артистов и Артисток, которым было от пятнадцати до двадцати двух лет, а артистам – от двадцати до тридцати, все хорошо обученные и настоящие профессиональные актеры...» Весна, сельский воздух, простор, зелень в зале и в саду, молодость и свежесть, согласие пробуждающейся апрельской природы и первозданной прелести играемой пьесы, «Первой французской комедии на музыке».

«Пастораль Исси» разыгрывают три пастушеские пары и «несчастный подданный Империи докучного Амура» – Сатир. Филандр любит жестокую Диану, что «тверже скал» – Диана избегает «Амура-тирана». «Жестокая» – один из типов пасторальной героини. Таким обычно бывает пятнадцать лет от роду, и они с тинейджерским максимализмом настаивают на своей независимости. Чаще всего их зовут Цефизами, но встречаются также имена, напоминающие о целомудренной Диане и ее ним-

фах. Альциндор вздыхает по неверной кокетке Сильвии, что «хуже ветра»: она согласна любить не дольше одного дня. Пастухи то грозят пастушкам мстостью Амура, то клянут их, в то же время признаваясь, что разлюбить им невозможно, то собираются умереть... Лишь Филида и Тирсис любят друг друга без огорок, но волею поэта жестоко томятся и страдают в разлуке, не видя друг друга (притом оба находясь в этот момент на сцене). Глядя на их счастливое воссоединение, Диана уже готова полюбить, но тут появляется Сатир («Вот чудище!» – «Жестокая, ты хуже тигрицы»). Тирсис пророчит Филандру и Альциндору воздаяние за верность, а Сатиру – «одни рога». Насмешница-Сильвия обещает стать верной, когда Диана влюбится, но оказывается, что это уже произошло... Таким образом, четвертый акт пьесы образуют три дуэта трех счастливых пар, за которыми непрерывно наблюдает спрятанный Сатир, чей монолог («Гнев! Отчаянье! Мученье!») и завершает акт.

Единственная сцена пятого акта – апофеоз: «Летите, Амурчики, на легких перьях (sic!), Увенчайте наших счастливых Влюбленных...» А далее шестеро героев с истинно барочной избыточностью нагромождают песню за песней, призывая к себе, по порядку: Мать Амуров (т.е. Венеру); Грации (дабы увенчали их цветами); Игры, Смех и Ласки; Танцы, Пиршества и Развлечения; Взгляды, Поцелуи и Объятия; любовные Вздохи и сладкие Нежности; новые красоты и грации; Весну; Мир на земле; Покой, Удовольствия и Радости (прочь, ужасы войны); Золотой век; мед и молоко (пусть они текут в ручьях вместо воды), Амброзию и Нектар (пусть они сочатся с ветвей); потоки вина (пусть они несутся с гор); всевозможные плоды (пусть они произрастают на земле); тысячи новых очарований (пусть они явятся глазам); и пусть Зефир и Флора заставят Лилии, Жасмины, Гвоздики и Розы распуститься под нашими ногами.

К этому каталогу молочных рек с кисельными берегами и скатертей-самобранок, как говорится, нечего добавить. Разве что ковер-самолет. Текст настолько наивно-тщателен в перечислении всех возможных пасторальных удовольствий, будто Перрен сам себя пародирует. Правда, для заключительного показа

«Пасторали» перед королем в Венсеннском замке авторы добавляют еще финальное обращение Дианы к Людовику – щедрая продуктивность барочного художника не знает удержу.

Все это изобилие стихотворных строк целиком и полностью положено на музыку Робером Камбером. Пьер же Перрен делает то, чего не делал ни один французский драматург ни до, ни после: публикуя либретто, он любовно отмечает в нем каждую инструментальную «симфонию» и каждый ригурнель, хотя на титульном листе уже указано, что «симфонии» открывают и завершают каждый из пяти ее актов, а между сценами звучат небольшие инструментальные ригурнели. Вокальная музыка пасторали – это чередующиеся соло и ансамбли трех сопрано, тенора, баритона и двух басов, иными словами, куртуазные песни и пасторальные сценки-диалоги.

Был ли автором этой конструкции музыкант Камбер? Известно. Перрен говорит в предисловии исключительно от своего лица и разворачивает перед читателями целый трактат о театральной музыке – настоящий манифест пасторальной оперы. Вполне возможно, что в целом облик «Комедии на музыке» сложился именно в его голове, поскольку Перрен (по единодушному мнению, скверный поэт) всю жизнь был одержим идеей поющей поэзии и много об этом размышлял, создав собственную теорию. Движущей силой предприятия с «Пасторалью Исси» был именно он. Прислушаемся к нему.

Перрен – патриот, как видно уже из полного названия пьесы. Он хочет отыскать правила – систему правил, благодаря которой французская опера будет процветать и составит достойную конкуренцию итальянской. Он находит и подробно разбирает «девять ошибок», до сего дня мешавших появлению во Франции «комедии на музыке». Он заявляет, что французское ухо находит длительное сольное пение утомительным, предпочитая ему чередование ансамблей, каждый раз по-иному составленных (итальянцы в эти годы считали одновременное пение нескольких героев вопиюще неправдоподобным). Он смеется над экстравагантной итальянской музыкой и певческой манерой. Смеется и над кастратами, что выходят на сцену «к отвращению дам и на

посмешище мужчинам, представляя то Амура, то Диану и выражая любовные страсти, что оскорбляет и здравый смысл, и все правила Драмы». Иное дело – наши привлекательные Актеры и Актрисы (те самые, в возрасте от пятнадцати до тридцати лет), «которые, конечно же, могли бы восхитительно осуществить все то, что они представляют, обратив обман в правду».

Лирический поэт Перрен мечтает об опере, по сути, камерной. Он отказывается от эффектов машин, от танцев, от громадных пространств залов, подобных Пале-Роялю или Тюильри, ради наслаждения поэзией и музыкой в помещении максимум на 300-400 человек, «дабы ни одного слова не пропало для слушателей». Он и сюжеты предпочитает камерные, утверждая, что французу смешон поющий Цезарь – реальный исторический персонаж. Не произнося этих слов, он хочет для музыкального театра лишь чудесного вымысла, но иной мифологии, кроме аркадской, не касается, целиком сосредотачиваясь «на выражении любви, радости, печали, ревности и отчаяния» и изгоняя из оперы «серьезные рассуждения и даже всю интригу» – опера есть галантное развлечение. В ней, по мнению Перрена, должно держаться лишь то, из чего легко можно сделать песню или ансамбль-диалог. Таким образом, он рекомендует поставить знак равенства между французской оперой и пасторалью.

Перрен сознает, что камерный масштаб должен быть выдержан во всем. И потому, по его системе, вся пьеса не должна длиться дольше часа-полтора, а текст каждого номера не должен превышать 10-12 строк (лишь в заключительной, «хоровой», как он ее называет, сцене «Пасторали Исси» 32 строки).

Он не так уж неправ. Разумеется, Люлли вскоре вернет музыкальному театру мощь и масштаб трагедии, вернет роскошь большого спектакля, вернет универсальный, безграничный по выразительным возможностям язык танца. Но Перрен во многом предугадал облик будущей французской оперы. Трагедия на музыке Люлли родится из пасторали, и в ее вселенной всегда найдется место для сцен идеальной пастушеской любви. Но в то же время пастораль не будет полностью поглощена трагедией, рядом с «большой оперой» постоянно будет существовать в бароч-

ной Франции опера камерная, рядом с пятиактной трагедией – одно-трехактная пастораль, разыгрываемая в частных домах, без хора и оркестра.

После успеха «Пасторали Исси» ее авторы по разным причинам более чем на десять лет замолчали (главной причиной стала смерть кардинала Мазарини, активно поддерживавшего французскую оперную затею). Эстафету подхватил новый жанр – комедия-балет. Многие из совместных созданий Мольера и Люлли («Принцесса Элиды», «Комическая пастораль», «Блистательные любовники») включают пасторальные интермедии. И не врачам-шарлатанам, не зубрящим слова адвокатам, не проспавшим охоту охотникам (пусть их сцены – настоящие шедевры двух гениев комедии, поэта и музыканта) выпала честь вплотную подвести авторов к созданию оперы. Сцены комедий-балетов, чьи тон, лексика, структура, интонации легко позволили бы перенести их в будущую оперу, – это именно сцены пасторальные: диалог Климены, Хлои, Тирсиса и Филена и жалоба Хлои из «Жоржа Дандена» или «Пастораль» из «Блистательных любовников», в которой Тирсис, Ликаст и Менандр поют колыбельную для прекрасной Калисты. Именно подобные сцены – то наследство, которое трагедия на музыке примет из рук комедии-балета. Это будущее «лирическое ядро» трагедии на музыке, родившейся в 1670-е годы.

Начало 1670-х – бурный период во французском музыкальном театре. Меняется вся театральная система, жанры и авторы теснят и вытесняют друг друга самым драматичным образом, поскольку уход со сцены жанра в этой истории почти неминуемо означает уход со сцены и часто из жизни его авторов. Терпит крушение комедия-балет. Рождается трагедия-балет, чтобы навсегда остаться в виде единственного образца, единственного шедевра – «Психеи». Умирает Мольер, попадает в тюрьму за долги Перрен (впрочем, ему не впервой – это с ним, как минимум, в третий раз), эмигрирует в Англию Камбер, чтобы несколько лет спустя там погибнуть, надолго уезжает в Испанию их сотрудник Гишар. В Королевской Академии музыки (нынеш-

ней Парижской Опере) воцаряется Люлли, делая своим соавтором бывшего сотрудника Мольера Филиппа Кино. Рождается *tragedie en musique*. Все это занимает лишь несколько лет. И эти жесткие, стремительные события разворачиваются на мирном и безмятежном пасторальном фоне.

1670 – последняя комедия-балет Люлли и Мольера, «Блистательные любовники», одна из больших музыкальных интермедий которой – пастораль. Королевская Академия музыки открывается пасторалью Перрена и Камбера «Помона».

1671 – премьера в Королевской Академии музыки новой пасторальной оперы Камбера «Муки и радости любви» на либретто Жильбера. Пасторальная опера Гишара и Саблиера «Триумф любви» в Версале.

1672 – Королевская Академия музыки в руках Люлли, который ставит пастораль-пастиччо «Празднества Амура и Вакха», словно бы пасторальный пролог к своим будущим трагедиям.

1673 – последняя пьеса брошенного и обиженного Мольера, комедия-балет «Мнимый больной» с музыкой Шарпантье. Пролог этой пьесы – обращенная к Людовику пастораль, целиком на музыке, настоящая маленькая опера. И одновременно – скрытая пародия на «Празднества Амура и Вакха», где Люлли в спешке беспардонно, как тогда было принято, воспользовался интеллектуальной собственностью Мольера, своего бывшего соавтора.

И в этом же году появляется «Кадм и Гермиона» Люлли, первая французская трагедия на музыке. Она идет в Пале-Рояле, отремонтированном и оборудованном Мольером на доходы от комедий-балетов, куда Люлли с Королевской Академией музыки перебрался после смерти Мольера. «Кадм» – первая «полнометражная» французская опера, не уступающая в масштабе, в количестве и качестве музыки итальянским образцам. Сюжет ее мифологический, но открывается она восхваляющим Людовика прологом – пасторалью.

Сельская местность, по сторонам хижины, в глубине болота. Богиня пастухов Палес и богиня лесов и гор Мелисса выходят с двух сторон сцены и в два голоса зовут своих спутников:

Спешите, спешите, пастухи, сбегайтесь!
Голоса птиц зовут нас;
В полях рассвело;
Холмы позолотились.
Все блещет новым блеском;
Тысячи цветов распускаются.
Светило, что является нам,
Вновь дарит природе красоту!

Выходит Пан с музыкантами, играющими на сельских инструментах, и танцорами. Вдруг все темнеет, земля разверзается под ногами. Появляется Зависть (она не может спокойно видеть блеск солнца), из болота поднимается змей Пифон, изрыгая из глаз и пасти пламя (в данный момент это единственное освещение в театре). Неистовые ветры вырываются из подземных пещер и поднимают бурю, Зависть выпускает на свободу змей, которые вихрем выются вокруг нее. Пифон также поднимается в воздух... Но огненные лучи пронзают облака, поражают змея, и он падает обратно в болото. Пламя заливает всю сцену и пожирает Зависть и ее спутников. Облака мгновенно рассеиваются. Боги, нимфы и пастухи славят победу Солнца над чудовищем. Появляется Солнце:

Не из-за блеска торжественных жертвоприношений
Мне нравится свершать свои труды.
Достаточная награда за мои заботы – видеть,
Как каждый радуется.
Я исполняю свой сладчайший долг:
Приносить всему миру счастье.

А коли речь зашла о счастье... Солнце призывает муз, дабы те привели с собой галантные игры – пастухи тут же начинают вторые, не дожидаясь прихода первых:

Воспользуемся молодостью...
Немного любовного сумасбродства
Часто лучше, чем слишком много разума.

Разумеется, этот пролог – восхваление Солнца-короля и его

новых побед над врагами-завистниками (имя «Солнце» ясно прочитывается и как «Аполлон» – победитель Пифона и предводитель муз). Но «героико-политическое» послание вправлено в чудную пасторальную раму: утреннее пробуждение природы – немного героических подвигов – и галантное празднество, ибо о чем же петь подопечным Пана, как не о любви?

На другой год Люлли и Кино создают неправдоподобно прекрасную «Альцесту», свой первый безусловный шедевр, в котором только-только родившаяся трагедия на музыке покоряет вершины великого античного мифа. Авторы избирают сюжет Еврипида, дерзко вторгаясь во владения разговорной трагедии, и юная опера легко подчиняет древний миф своей поэтике, которая есть поэтика романа и пасторали.

Первый, кого мы видим по окончании пролога, это Геракл, терзаемый любовью к невесте своего друга Адмета – Альцесте. Но конечно, не он, благородный герой, а жестокий Ликомед, царь Скироса, похищает Альцесту в самый разгар праздника. Адмет и Геракл бросаются в погоню. Путь им преграждает Фетида (нереида, сестра Ликомеда), Аквилоны поднимают бурю. Их усмиряет Эол, и герои отплывают на Скирос, где Альцеста отвергает притязания Ликомеда. Похожая сцена разыгрывается между их конфиденатами – Цефизой и Стратоном. Начинается осада. Войска маршируют, воины безуспешно пытаются протаранить ворота, пока за дело не берется Геракл: ворота вылетают, стена идет трещинами. Опоздавший к осаде отец Адмета жалуется, как трудно в восемьдесят лет поспевать за детьми.

Альцеста спасена, но Адмет смертельно ранен. Аполлон объявляет, что царь будет жить, если другой умрет за него, получив в награду бессмертную славу и памятник, воздвигнутый Искусствами. Но ни долг, ни дружба, ни родство не могут никого побудить отдать за царя свою жизнь – лишь одна любовь, и воспрянувший к жизни Адмет видит изваяние Альцесты, пронзившей себя мечом. Он пытается покончить с собой, но вперед выступает Геракл: «Я люблю Альцесту», – от неожиданности Адмет роняет меч... И соглашается, чтобы его друг отправился в царство Плутона вызволять царицу, потому что только Герак-

лу, сыну Юпитера, под силу свершить то, что не дозволено простому фессалийскому царю. Геракл идет освобождать Альцесту – для себя.

Под землей праздник: при дворе Плутона прославляют любовь и верность Альцесты. Демоны исполняют акробатические танцы. Суггестивный хор адских жителей повторяет, что нет ничего сильнее смерти. Тем временем Харон яростно торгуется с душами, желающими переправиться через Стикс, но появляется Геракл, на ходу вскакивает в лодку, чуть не пустив ее ко дну, сажает на цепь Цербера и врывается к Плутону. Едва узнав, что визит сына Юпитера не есть объявление войны со стороны его отца, Плутон с чувством облегчения отдает ему Альцесту, повторяя при этом, что любовь сильнее смерти... Герой вновь на земле. Однако смотреть на разлученных Альцесту и Адмета настолько невыносимо, что Геракл возвращает невесту другу, оставляя себе величайшую славу – славу победы над любовью.

Это сильная и трогательная опера, полная благородства и утонченности. Очень искренняя и одновременно рационально выстроенная: каждый из пяти актов с новой стороны подводит к тезису о могуществе любви. Всеобщая сосредоточенность на этом аффекте – наследие пасторали, как и то, что здесь сопоставлены различные лики страсти. Рядом с тремя образцовыми героями помещены наперсники, травестирующие историю господ. Ликомед и Стратон представляют любовь brutальную, эгоистичную и варварскую, пятнадцатилетняя кокетка Цефиза – любовь легкомысленную. От романа в «Альцесте» – авантюрные приключения: похищение, погоня, битва, и конечно, стремительный темп событий. На протяжении двух с половиной часов действие то чуть замедляется, то вновь летит, и нигде ни намек на помпезность, тяжеловесность и прочие грехи, которые принято приписывать Люлли и Кино.

Пасторалью Люлли вошел в историю французской оперы, пасторалью с ней и простился. Героическая пастораль «Ацис и Галатея» – его последнее законченное сочинение, созданное за несколько месяцев до смерти, в содружестве с молодым драма-

тургом Гальбером де Кампистроном. После рыцарских эпопей («Амадиса», «Роланда» и «Армиды») Люлли вернулся к опере почти камерной, после эффектных катастроф и гибельных страстей – к истории любви пастуха Ациса и нимфы Галатеи. Здесь тенор-пастух умирает от любви к жестокой примадонне-нереиде, но едва она смягчается, циклоп Полифем (бас) – грубый, brutальный соперник нежного влюбленного – в припадке ярости убивает Ациса. В апофеозе герой по велению Нептуна превращается в реку, обретая бессмертие, и навеки соединяется с Галатеей. Реки и Наяды поют о любви, что никогда не пройдет, и о том, что нежность не есть слабость. Все божества водной стихии согласно излагают галантный кодекс: не противиться любви и хранить надежду. Это и есть «мораль» пьесы, резюме, настойчиво внушаемая мысль – ведь барочное искусство должно «поучать, развлекая».

Пастораль была заказана Люлли экстравагантными герцогами Вандомскими. Готовясь принять у себя Дофина, они не забыли о двух страстях наследника престола – охоте и опере. В течение двух недель, начиная с 6 сентября 1686 года, «Ацис» шестькратно (!) прозвучал в замке Анэ, в убранной зеленью галерее Дианы. Богиня охоты – главный персонаж пролога, текст которого прямо обращен к гостю, ведь Дофин в Анэ ежедневно охотился. Но можно вспомнить и о другой Диане – Диане де Пуатье, для которой в свое время был построен этот замок. Так что премьера «Ациса» опутана типично барочными сетями историко-мифологических аллюзий.

Как во всякой французской пасторали, в «Ацисе и Галатее» явлены различные лики любви: любовь верная и нежная, любовь легкомысленная, любовь грубая и варварская. Люлли находит для каждой свое звуковое пространство, ярчайший, неповторимый тембровый облик, играя оркестровыми красками, регистрами, манерой звукоизвлечения. В церемонии бракосочетания Галатеи и Ациса – будто парящие над землей ансамбли флейт и скрипок, фундаментом для которых служит пение жреца-тенора. В маршах Полифема – тяжелое звучание всех низких инструментов, которому отвечает слегка фальшивый посвист флей-

ты Пана (ее наигрыши практически совпадают с теми, что будет извлекать из свирели моцартовский Папагено). Неправда, что с юности прославившийся комическим даром Люлли, достигнув сорокалетия, наступил на горло собственной песне и забыл о юморе! Всё уже упомянутое чередуется с диалогами влюбленных пастухов и нежных, ветреных либо равнодушных пастушек в виде гирлянд зажигательных песенок под легкий аккомпанемент то лютни, то гитары. Есть здесь и «спектакль в спектакле»: Ацис и Телем демонстрируют жестокий Галатее и Скилле счастливую любовь Тирсиса и Аминты. В роли неприступной пастушки Скиллы на премьере блещет восемнадцатилетняя звезда труппы Люлли, за которой ухаживают едва ли не все обитатели замка – Франсуаза Моро по прозвищу Фаншон, три года назад дебютировавшая в театре. Красивая, умная и образованная, после ухода со сцены Марты Лерошуа (которая в Анэ поет Галатею) она получит в Опере все главные «нежные» роли.

Прощальная опера Люлли держится в репертуаре Академии музыки по меньшей мере до середины XVIII века. Пастораль же все это время и не думает утрачивать свою «инаугурационную роль»: пока французское барокко продолжает производить на свет новые музыкально-театральные жанры, первые образцы неизменно оказываются пасторалями. Это жанр, обновляющийся, несущий с собой вечную молодость – молодость Флоры, молодость Гебы!

1690-е годы, когда рождается рококо, приносят с собой новую волну пасторальной моды, особенно ярко проявляющую себя именно в музыкальном театре. 1697 год – год двух дебютов. На большую сцену выходят два музыканта, которые треть века, до прихода великого Рамо будут определять облик французского музыкального театра. В Фонтенбло пасторалью «Иссе» дебютирует как композитор Андре-Кардиналь Детуш. В Королевской Академии музыки дебютирует «Галантной Европой» Андре Кампра – пока что прикрываясь именем своего брата Жозефа, поскольку сам является капельмейстером Нотр-Дам. В этом произведении, показывающем проявления духа галантности в различных странах, первый, французский акт – пастораль! Пас-

тораль ироническая, построенная на сплошной, тотальной неверности, поскольку национальный характер французов заявлен в предуведомлении как ветреный, нескромный (то есть болтливый) и кокетливый*.

Премьера «Галантной Европы» знаменует также выход на сцену жанра, который сразу и надолго перехватывает инициативу у трагедии на музыке, завоевывая самые горячие симпатии публики. Как видно, в появлении на свет оперы-балета пастораль принимает самое непосредственное участие. Строго говоря, структура оперы-балета впервые опробована в 1695 году учеником, секретарем и соавтором покойного Люлли Паскалем Колассом в «Рождении Венеры» – и это тоже пастораль!

После 1700 года пастушеская мода в театре несколько идет на спад, но хотя собственно пасторалей долгое время не появляется**, отдельные подобные эпизоды в операх и балетах неисчислимы. И в эти же годы Франсуа Куперен в клавесинных пьесах воссоздает мир пасторали – нужно лишь внимательно читать названия пьес. Здесь «Жнецы» и лесные божества («Сильваны»), здесь «Пчелки», «Тростники» и «Распускающиеся лилии» («Когда Галатее выходит на берег, цветы распускаются под ее ногами», – поет у Люлли пастух Ацис), здесь «Пастурель» (пастушеская песня) и «Бержеретта» (иначе «Бержери», так называются модные в XVIII веке песенки о пастушеской любви, иногда гривуазные), здесь «Диана», «Фанфара для спутников Дианы» (охотничья музыка) и пасторальный, имитирующий звучание волынок лур «Терпсихора», здесь целое царство птиц – открывающаяся «Влюбленным соловьем» XIV сюита. Наконец, насквозь проникнуты духом пасторали лирические сюиты, написанные в тональности ля мажор – ля минор: V сюита с ее «Флорой» и «Уладами», XV сюита с ее мюзетами. Согласно «Энергии ладов» из краткого трактата о композиции Шарпантье***, ля минор – тональность нежная и жалобная, ля мажор – радостная и пасторальная (определение «пасторальная» указывает, что имеется в виду радость по случаю не военной, а иной победы). Можно упомянуть меланхолические пасторали ля-минорных дивертисментов в операх и балетах Люлли

(«Тезей», «Психея») или пролог «Дардана» Рамо, действие которого происходит во дворце Венеры на Цитере.

Вглядымся в звуковой мир пасторалей раннего рококо. К тому времени он уже представлен рядом устойчивых музыкальных эмблем, сигнализирующих о пасторальной поэтике и несущих с собой богатый спектр смысловых ассоциаций. Царствует в пастушеской музыке мюзет. Танец этот утверждается на сцене в «Возрастах» Кампра (1718) и «Стихиях» Делаланда и Детуша (1721) и на некоторое время становится главной музыкальной эмблемой пасторали. Мюзет имеет томный и хрупкий характер. Мода на него совпала с пиком моды на одноименный инструмент в быту. В отличие от большинства других танцев барокко мюзет невозможно идентифицировать по ритму: он не имеет собственной ритмической формулы, заимствуя ее у гавота, ригодона и других танцев, чаще у двухдольных. Неповторимость мюзета – в его тембровом наряде, в гудящей в басу тонической квинте (бурдон, органнй пункт, волыночный бас), которая стоит на месте, не обращая никакого внимания на попытки верхних голосов покинуть основную тональность. Неповторимость – в тягучих, бесконечно выющихся орнаментах мелодии, ведь волынка не требует пауз, чтобы взять дыхание и может звучать непрерывно... Волынки обычно выступают в дуэте, соревнуясь, сплетая мелодические узоры. Их пронзительный, слегка настырный, а в верхнем регистре звенящий тембр легко проходит сквозь оркестровую ткань любой плотности. Играя вместе с другими инструментами, они выделяются ровностью динамики и очень спокойным, несколько отстраненным звучанием – без сантиментов, без вздохов, без придыханий, без рвущих мелодическую линию синкоп и мелких восклицаний, столь любимых эпохой, без флейтовых биений воздуха, без отчетливой речевой артикуляции мелодической линии. Воистину это наивная сельская музыка, не знающая страданий! В барочном оркестре волынки звучат, как электроинструменты в симфоническом: некий тембр иной природы, необычный, внеличный, незамутненный эмоциями. Если волынки реально не участвуют в исполнении, другие инструменты, соло или в ансамбле, воспроизводят бур-

донный бас и непрерывные, не требующие перерывов на дыхание мелодические линии – сколько существует клавишинных пьес под названием «Мюзет»!

Существуют и другие танцы, достаточно тесно связанные с миром пасторали. Это две медленные разновидности жиги: часто ассоциирующаяся с пасторальностью меланхолическая сицилиана, вплоть до Глюка сохраняющая свой изначальный характер, и лур – от «лурэ», нормандской разновидности волынки. В поставленной в щедром на пасторали 1697 году одноактной опере Филидора-сына «Амур-победитель» есть распетый лур с замечательным мимолетным вкраплением органного пункта на шести слогах текста (выделены курсивом): «*Si l'amour est a craindre dans ses rigueurs il a mille douceurs qui font pour les tendres coeurs*» («Если любовь страшит своими жестокостями, *тысяча удовольствий* создана для нежных сердец»). Чуткие музыканты, кладя текст на музыку, используют этот неподвижный бас мюзета в его прямом лексическом значении – как эмблему пастушеских «спокойных наслаждений». Но если в мюзете бурдон звучит от начала до конца, в других пьесах он вводится легко, на мгновение, буквально намеком. Так же поступает и Люлли, который в трио духов-соблазнительниц из шестой сцены II акта «Амадиса» останавливает ход басовой линии на словах: «*Cédez, il est temps de vous rendre Aux charmes les plus doux*» – «*Уступите, пора поддаться* Нежнейшим чарам», – момент покоя, слабости, истомы...

Органнй пункт мюзета и «бесконечные мелодии» волынок – словно «общий знаменатель» пасторальной музыки рококо. Но в XVIII веке живы и традиции предыдущего столетия, и более ранние. Еще ренессансная музыка знает пастушеские флейты, что звучат в «Эвридике» Пери (1600). Трио флейт, трио гобоев и фагота – наиболее характерные краски палитры французского барочного оркестра; трио-фактура, в которой два верхних голоса согласно движутся в терцию, а бас контрапунктирует, часто сигнализирует о пасторальном характере музыки. Мармонтель в написанном для Рамо либретто пасторали «Гирлянда» (1751), где обсуждается тема верности-ветренности, и возвра-

щение раскаявшегося неверного пастуха провозглашается главной победой Амура, где действие начинается с восходом солнца, а фоном ему служит аркадская декорация, где из цветов плетутся волшебные гирлянды, где питающая эти цветы роса по-старинному величается «слезами Авроры», где звучат мюзеты, и все заканчивается пастушеским празднеством во славу любви, так говорит о сельской музыке устами главного героя Миртиля:

Флейта – нежнейшая воздыхательница.
Влюбленный пастух изобрел гобой.
Звучащее сердце стало первым мюзетом.
И Амур пастушьим посохом
Отбивает такт голосу.

Но даже этим пасторальная палитра не ограничивается, ведь флейт или гобоев может быть четыре, восемь или десять. Люлли часто выводит консорты этих инструментов прямо на сцену, в гущу действия. А встречающиеся еще у Люлли, но особенно вошедшие в моду чуть позднее ансамбли сопрано, поющего нижний голос, и двух флейт; сопрано, флейт и одной партии скрипок или альтов и т.п., целиком расположенные в высоком регистре, когда звучность словно отрывается от земли, воспаряет, избегая барочной материальности? Ударные, включая треугольник – неперменный атрибут Терпсихоры? А галубет – продольная флейта (сопрановая, теноровая или басовая), на которой играют одной рукой, другой аккомпанируя себе на провансальском барабане – тамбурине? А флейта Пана, комично свистящая в «Ацисе и Галатее»? Настоящая энциклопедия пасторальной музыки – опера-балет Рамо «Празднества Гебы, или Музыкальные таланты» (1739), где композитор демонстрирует все чудеса пасторальной колористики. Этот балет, в соответствии со своим вторым названием – царство музыки, энциклопедия редких инструментальных тембров, ибо барокко во всем любит чудесное и необычайное.

Никто лучше не писал о французских пасторалях, никто лучше не уловил их неповторимого очарования, чем Катберт Гёрдлстоун. Он пишет о Рамо, следовательно, о поздней пасто-

рали, на излете традиции, когда творчество в этом жанре уже угасает, и пастораль порождает рефлексию – когда (с конца XVII века) во Франции появляются труды по теории этого жанра, а в пасторальной музыке звучит ностальгия. Гёрдлстоун цитирует Фонтенеля, видевшего в пасторали не воспевание сельской жизни, а воспевание присущего ей покоя, праздности, свободы от забот, счастья, за которое не нужно дорого платить, воспевание спокойных наслаждений в союзе двух сильнейших человеческих страстей – лени и любви*.

В пасторальном мифе всегда присутствует мотив бегства от действительности. Тем более во французской пасторали, где, под влиянием культовой «Астреи» д'Юрфе, очень силен элемент сознательной искусственности (французы-рационалисты всегда отделяют фантазию от правды и культивируют вымысел именно как вымысел). Фонтенель называет пасторальные игры сном, «нежными химерами», и все теоретики того времени сознательно подчеркивают, что пасторальная поэзия не должна иметь ничего общего с таким грубым предметом, как повседневность. Во Франции пастораль практически свободна от моральных размышлений, от политических, сатирических, религиозных, исторических или бытовых аллегорий. Лишь любовь и праздность, иллюзия и удовольствие.

Но этот прекрасный мир «нежных химер» нереален и недостижим, потому к мечтам о нем всегда примешивается горечь, ностальгия по утраченному Золотому веку, по «зачарованному острову». Пастораль вместо «наивного» (в шиллеровском смысле), незамутненного воспевания «сельской простоты» превращается в искусство бесконечной сентиментальной рефлексии. В пасторальных страницах музыки Рамо Гёрдлстоун повсюду видит ностальгию по идеалу, томление, меланхолию. Он не находит параллелей этой атмосфере в пасторалях других композиторов – лишь на картинах Ватто. Но можно вспомнить пятый акт «Армиды», последней, прощальной большой трагедии Люлли, почти целиком занятый Пассакальей Удовольствий в садах Армиды. В композиции оперы это вторая из двух пасторальных сцен, звучащая, как ответ на пастораль второго акта, где Рено

засыпал на волшебном острове. Пассакалья пятого акта длится бесконечно – так долго, будто автор боится ее прервать: ведь ничего уже больше не повторится, Рено уйдет, волшебный дворец Армиды обрушится, и сады ее исчезнут – навсегда. Рамо ли не знать этой подернутой печалью Пассакальи прощания? Сколько раз он слышал «Армиду» в театре, сколько раз в журнальной полемике защищал оперу несравненного Люлли от киллерской критики прогрессистов...

Как отдельная ветвь жанра во Франции существует рождественская пастораль. В органных ноэлях французские музыканты тесно соприкасаются с итальянскими, вплоть до частого использования типично «итальянских» тактовых размеров 6/8 или 12/8. Воспевая покой и безгрешность, они следуют в магистральном русле европейской пасторали – музыкальные аналоги можно найти у Генделя и вообще в музыке любых стран и композиторов, вплоть до пасторали из бетховенского балета «Творения Прометея». Кстати, можно встретить и образцы итальянской, т.е. написанной в Париже на итальянском языке и в духе итальянских образцов светской оперы. Такова пастораль «Никандро и Филена» Паоло Лоренцани, в 1681 году исполнявшаяся у герцога де Невера – Филиппа Манчини-Мазарини. Во французских рождественских пасторалях почти нет томления и меланхолии, отличающих пастораль театральную. Здесь, следуя дефиниции Шиллера, царит наивная, а не сентиментальная поэтика. Ноэль не замутнен личной рефлексией.

За исключением, пожалуй, пасторалей самого «итальянско-го» из французских барочных композиторов – Марка-Антуана Шарпантье, ученика Кариссими. В 1684 – 1686 годах у Марии Лотарингской на Рождество звучат две его пасторали. Французские тексты неизвестного поэта, свободно цитирующие евангелие от Луки, позволяют поместить эти сочинения на грани между церковной и светской драматической музыкой. «Пастораль на рождение господина нашего Иисуса Христа» написана в форме диалога пастухов и ангелов. Как настоящая маленькая опера, она открывается увертюрой (играют две флейты, две скрипки,

группа continuo). Восемь певцов образуют «хор», поющий то «сильно», то «как эхо», то «вполголоса». Атмосфера чудесная и действительно пасторальная: как говорит в статье из буклета к компакт-диску первый в наше время исполнитель этой партитуры Мартен Жестер, здесь юность, свежесть, грация, интимность (без помпы, без торжественности), элегантность, хрупкость и – томление пастухов в ожидании Спасителя. Их «вздохи» (такова поэтическая лексика сочинения) чередуются со вздохами флейт в первой сцене, где в музыке наслаиваются томные, долго не разрешающиеся, перетекающие одна в другую мягко диссонирующие, болезненно-сладостные гармонии...

Цитируемый Гёрдлстоуном аббат Жене в «Диссертации о пасторальной поэзии» уже в 1707 году пишет об упадке интереса к пасторальной литературе. Старая идеальная пастораль в его время кажется искусственной и фальшивой. Новый идеал ищут в настоящей, современной сельской жизни. Век Просвещения целиком проходит под знаком поиска обновленной поэзии природы, свежего взгляда на нее, новых с ней отношений и равным образом под знаком поиска нового героя – естественного человека. Руссо еще и не помышляет об «Исповеди» и «Новой Элоизе», а в театре (потому что театр в то время – самое чуткое из всех искусств), сперва на Ярмарке, у Фавара и его коллег, затем на более респектабельных сценах уже множатся герои-инженеры. За ними на сцену выходят «естественные люди» – неиспорченные цивилизацией дикари, гуруны. Раньше деревня была лишь объектом насмешек и источником комических положений, как, например, в «смешном маскараде» Бенсерада «Деревенские свадьбы», который в 1663 году плясали в Венсенне – в 1783 году Мария-Антуанетта строит в Версале Деревню. В эти самые годы старые регулярные парки в массовом порядке выкорчевываются, и на их месте насаждаются новые, иррегулярные живописные сады в англо-китайском вкусе. В их честь пишутся трактаты и поэмы. «Мне светит Флоры взор: я буду петь сады!» – провозглашает в 1782 году, в разгар повального увлечения садоводством Жак Делиль. И начинает первую песнь своей поэмы с весеннего пробуждения природы, как когда-то начинались

пасторали. А далее – гимн английским садам и осуждение бессмысленных, ничего не говорящих сердцу регулярных парков с по-ленотровски одинаково подстриженными в виде правильных геометрических фигур деревьями.

Да, природа теперь говорит с человеком «от сердца к сердцу», минуя посредничество дриад и силванов. Ее красоты уже не требуют персонификации (репрезентации) в человеческих фигурах, прекрасный анемон – больше не инкарнация Адониса, как и роса – не слезы Авроры:

Знакомы вам они, невидимые нити
Меж миром неживым* и вами? Протяните
Их от своей души к реке, полям, лесам,
Внемлите чутко их неслышным голосам, –
И вы поймете все, что вам они сказали.**

И вот что пишет чувствительный аббат в предисловии к более позднему изданию: «Наиболее суровые критики упрекают мою поэму в недостаточной чувствительности... Лица более снисходительные усмотрели чувствительность в моих сетованиях по поводу разрушения старинного парка в Версале и связанных с ним воспоминаний обо всем, что было самого трогательного и самого величественного в том незабываемом веке... – этому месту в поэме, совершенно новому для французской поэзии, впоследствии не раз подражали и в прозе, и в стихах; они находили чувствительность в изображении меланхолии, неизбежно охватывающей нас при виде осеннего увядания природы, в описании насаждений, превративших до сих пор безжизненные и, так сказать, беспмятные деревья в памятники любви, дружбе, возвращению друга, рождению сына; эта мысль, совершенно новая в момент сочинения поэмы, в дальнейшем тоже вызвала множество подражаний...

Вообще говоря, есть два рода чувствительности. Одна смягчает наше сердце при виде несчастий ближних, черпая из источника кровного родства, дружбы или любви, и рисует радости или горести больших страстей, приносящих людям счастье или несчастье; это та чувствительность, которую охотно признают

многие писатели. Но есть и другой ее род, гораздо более редкий, но не менее ценный: это чувствительность, которая распространяется, как сама жизнь, на все части произведения, придает интерес самым чуждым человеку предметам, пробуждает в нас сочувствие к судьбе, благополучию или гибели животного или даже растения, к местам, где мы жили или росли и которые были свидетелями наших горестей или радостей, к печальному зрелищу руин... Этот вид чувствительности встречается редко, ибо не принадлежит к числу привязанностей, существующих только в человеческом обществе, а относится к избытку чувств, распространяющихся на все кругом, все воодушевляющему, ко всему полному интереса». Это уже почти Шеллинг с его натур-философией. Люди XVII века тоже исключительно восприимчивы к красоте природы, но на иной манер. Они любят ее богато населенной: леса, полные птиц и зверей, водоемы, полные рыб. Пустынная местность, одиночество, пейзаж, лишенный всякого движения приводят человека эпохи барокко в уныние, подобные виды относятся к самым мрачным декорациям, какие знает тогдашний театр.

И все же Делиль написал пастораль. Сквозная мысль поэмы:

Ведь сам Элизиум, дарованный богами,
Не мраморный дворец, а рощи меж лугами,
Цветущий светлый сад с кристальной рекой,
Где сладок праведным и отдых и покой.*

Но ведь метафоры сада как земного рая и сада как Аркадии родственны, а поэзия природы в «Садах» Делиля есть, по сути, неувядающая поэзия пасторали, с каждой весной вновь юная.

Переосмысленной пасторалью оказывается и манифестное сочинение, провозглашающее новую чувствительность и новый этический идеал музыкального театра. Это «Деревенский колдун» Жан-Жака Руссо (1755), полвека не утрачивающий популярности и вызвавший волну подражаний, вплоть до «Бастьена и Бастьенны» Моцарта.

Как в пасторали, действие «Деревенского колдуна» развивается на фоне сельской декорации. Интрига проста до

предела. Крестьянин Колен неверен своей КоLETTE: он несколько увлекся городскими красавицами. Его подруга жалуется местному Колдуну, который здесь одновременно играет роль Амура, сказочного Помощника, «бога из машины» и оракула – все это вместе в травестированном виде. Колдун советует КоLETTE напустить на себя холодный неприступный вид (то есть сыграть прециозную роль). Влюбленные быстро мирятся. Следует развернутый балетный дивертисмент, так как Руссо использует традиционную французскую театральную форму «балетного акта» – «продукт распада» оперы-балета: простая интрига, выраженная в сольных вокальных номерах, а по счастливом разрешении коллизии – дивертисмент (три-четыре таких сочинения вместе составляют один вечер в Опере). Однако, работая в барочном жанре, Руссо наполняет его совершенно иным пафосом – простоты, чувствительности, неиспорченности городской цивилизацией. Руссо интересна не пасторальная игра (интрига в «Колдуне» слишком элементарна), а сами герои, новые для оперы типажи – простые, добрые, невероятно положительные, простодушные, доверчивые, недалекие... Это уже совершенно иная поэтика. Тирсисов и Селадонов сменяют такие герои, как Блез-башмачник из одноименной комической оперы Филидора и Седена (1759) и другой «добрый человек», крестьянин Иван Сусанин из одноименной русской оперы Катерино Кавоса (1815).

Французская комическая опера второй половины XVIII века бесконечно далека от барочной пасторали. Но она рождается на сломе старой пасторальной поэтики, в момент нового осознания любви, природы, естественности. Один идеал на глазах сменяет другой. Теперь ценятся простота и добродетель, безусловная положительность новых героев: «Внушив любовь к полям, внушаем добродетель», – говорит Делиль. Простые герои французской комической оперы – обязательно люди добрые и хорошие. Пафос этой новой простоты есть пафос отрицания тотальной театральности барокко, барочного обыкновения играть в жизни роль, барочной нетождественности понятий «быть» и «казаться». Условность и обусловленность, роль, маска и ролевая игра

– это дурное, устаревшее, испорченное наследие, которое новое поколение с презрением отбрасывает. «Любовь в деревне – не игра», – так звучит в 1745 году название одной из пьес театра Ярмарки Сен-Жермен, название поистине программное.

Руссо трудно признать музыкальным гением. Он начинает партитуру смесью из виртуозных итальянских скрипичных аккомпанементов (так как ему по сердцу простота и прямота итальянских комических интермедий, вроде «Служанки-госпожи» Перголези), из куплетов парижской Ярмарки, из распетых гавотов и других танцев французского барочного балета и в довершение всего – из речитативов трагедии на музыке, которые, по всей видимости, трактуются автором всерьез, но в итоге звучат напыщенной пародией на самих себя.

И однако Руссо проявил поистине гениальную интуицию, сумев в «Деревенском колдуне» найти новую музыкальную идиому «естественности». Лучшее достижение Руссо – простота, даже примитивность первой арии КоLETTE, ее «неукрашенность». Эти «новые песни», отныне зазвучавшие в придворных спектаклях – ближайшие родственники водевилей с Ярмарки. Новые герои французского театра обрели свою музыку.

Какими должны с этих позиций казаться теперь старые пасторали – ролевые игры, почти шахматные задачи, где нет ничего, кроме исходной ситуации и заданных ролей? Могут ли в 1750-е еще представлять интерес оперы, подобные одноактной пасторали «Триумф Разума над Любовью» Луи Люлли и Мишеля Дюбулэ, в 1696 году показанной в Фонтенбло перед королем? Две пастушки отвергают любовь пастухов: одна из любви к свободе вызывает к защите Разума, другая просто страшится любовных несчастий, от которых ее предостерегают два Зловещих Сна. Все это в окружении полного набора пасторальных атрибутов. Здесь и любовь к птицам, стадам и лесной тени, и струящийся ручей, к которому обращается один из пастухов («минуты с любимой текут во сто крат быстрее твоих вод...»), и финальный хор-рондо с рефреном «Чары любви – обман, Счастливы, счастливы, кто их избежал» («L'amour n'a que faux appas,

Heureux, heureux, qui ne le connoit pas»). Правда, музыкант прочитывает эти стихи с иронией, достойной художника рококо: и движение чаканы, и повторение с придыханием слова «счастливы» подобают музыке, галантную любовь прославляющей, а не наоборот... В целом пьеса далеко не лишена прелести, но абсолютно недраматична. Все препятствия, стоящие на пути героев, состоят единственно в избранном типе поведения, в принятой роли: «А я буду поступать так и не иначе!» Развития ситуации нет, развязки, строго говоря, тоже: публика остается в совершенном неведении относительно того, что будут делать дальше потерпевшие фиаско влюбленные пастухи.

Вот еще одна похожая опера – «Иссе», трехактная героическая пастораль Ламотта и Детуша (1697). Филемон (на самом деле это переодетый Аполлон) любит Иссе, а она его, но для любви есть одно препятствие: Иссе беспокоит прорицание оракула о том, что в нее влюблен бог Гармонии. Лишь к заключительному дивертисменту ситуация благополучно разъясняется. (Есть в «Иссе» и побочная интрига: в сестру Иссе Дорис влюблен Пан, та предпочитает свободу в духе прециозности, однако позднее пересматривает свои убеждения.) Вновь прелестная «шахматная задачка». Единственная помеха любви и единственная пружина сюжета – ложно избранные роли: пастушка в роли «бесчеловечной прециозницы», бог в роли пастуха. Имеет ли опера на подобный сюжет шансы перейти рубеж XVII века?

Но она его переходит! 7 октября 1697 года эту пастораль впервые пели при дворе. Людовик XIV нашел музыку столь же прекрасной, сколь музыка Люлли, и велел авторам добавить пролог, что, разумеется, было исполнено. 17 декабря опера звучит в Трианоне, 30 декабря – в Королевской Академии музыки. 14 октября 1708 года там же показывают ее расширенную, пятиактную версию. А далее следуют возобновления в 1719, 1721, 1733, 1741, 1742 и 1757 годах... Что, кроме запылившихся условностей, могут находить в этой пьесе 1757 году, после «Деревенского колдуна»? Ответ дает великий Рамо.

Большая группа пасторалей Рамо появляется на свет между 1748-м и серединой 1750-х годов, на последнем всплеске бароч-

ной пасторальной моды (видимо, не в последнюю очередь подстегнутым оперными интересами мадам де Помпадур). Это странные сочинения. К ним трудно подступиться, относительно некоторых неизвестны точные даты написания, время, место и наличие самого факта исполнения, имя либреттиста. И главное, неизвестно, как о них судить: «Нелей и Миртис», «Акант и Цефиза», «Закис», «Дафнис и Эгле», «Лизис и Делия», «Гирлянда, или Волшебные цветы», «Наис», «Зефир, или Нимфы Дианы» – мало сказать, что они недооценены. Сложилось мнение, что это оставшиеся нам свидетельства угасания творческого гения Рамо, приближавшегося к семидесятилетнему рубежу, свидетельства его растерянности перед новациями Века Просвещения. Но если это верно, откуда невероятный взлет «Бореадов» – недостижимо мощного и цельного шедевра, созданного в последние годы жизни гения?

Не все перечисленные выше сочинения обозначены автором как пасторали, часть их названа героическими балетами или балетными актами (одноактными балетами). Однако мы повсюду в той или иной мере встречаем главные составляющие пасторальной поэтики – ролевую любовную игру и поэзию природы – и новое преломление Рамо этих тем, необычайно сильное, продуманное и очень индивидуальное, какого больше не встретить, пожалуй, ни у одного художника. Чему же теперь служат облолочкой старые пасторальные сюжеты?

Пастораль «Нелей и Миртис» на первый взгляд – всего лишь одноактный пустячок. (Хотя, если вспомнить, до какой степени в эту эпоху обожают пустячки и какое значение им придают... Одних слов для их обозначения сколько: *les bagatelles*, *le petit-rien*, *les brinborions**.)

Итак, герой Нелей, победитель Игр, любит поэтессу Миртис, но та отвергает его из благородной гордости, из любви к свободе, из желания славы:

Возрадуемся свободе
И будем жить лишь для славы!
Пусть мои стихи и ваши победы
Устремятся к бессмертию!

Нелей меняет объект ухаживаний (на сцене мы этого не видим), но в момент своего триумфа, когда по условию любовь должна увенчать славного победителя Игр, он выбирает Миртис – и получает согласие. В музыке «Нелея», как и в других пасторальных Рамо этих лет, малейшее движение души отражается в мимолетных изменениях музыкального темпа, ритмическая ткань партитуры подвижна и трепетна. Сотканная из арабесок фактура напоминает о Дебюсси, да и оркестровка тоже. Оркестр звучит, как большой переливающийся красками ансамбль, состав инструментов в различных номерах почти не повторяется, каждый раз образуется новое их сочетание, от фрагмента к фрагменту обновляющееся.

Пасторальная интрига в пьесе сведена к минимуму: к взаимоотношениям двух влюбленных. Препятствие – добровольно принятая Миртис роль. Стоит от нее отказаться, и конфликт разрешен. Однако для Рамо это далеко не пустая формальность, чистая условность или бессмыслица. Он явно видит здесь серьезную проблему, которой не видим мы, но к которой он в эти годы раз за разом возвращается.

Одноактный балет «Зефир, или нимфы Дианы» (написан около 1754 года, либретто, возможно, принадлежит Луи де Каюзаку) – еще одна пьеса о сопротивлении любви, выводящая на сцену целомудренных нимф Дианы. Участвуют Зефир (сопрано), хор Зефиров (сопрано), нимфа Хлоя и хор нимф Дианы. Полюбив Зефира, Хлоя превращается во Флору, животворящую силу природы. Основную часть этой маленькой оперы занимают соло Зефира, который выступает от имени Амура и проповедует славу любви. Зефир говорит о себе как о пасторальном божете, приводящем в движение всю природу:

Вы страшитесь бога,
Которого обожает вселенная?
Я обязан рождением Авроре,
Я наполняю воздух благоуханием
И заставляю струиться потоки;
Мое дыхание вызывает
Ласковый шепот вод.

Слушайте этот радостный щебет –
Это я вызываю эти созвучия, я царю в этих лесах!
Пойте, птицы, пойте! Я принимаю ваши почести.
Пусть в мирной тени
Рождаются по моему зову цветы и наслаждения!

Здесь много танцев: танцы цветов, танцы счастливых любовников, которые Зефиры специально демонстрируют нимфам. Звуковая материя «Зефира» еще тоньше, воздушней и нереальней, чем в «Нелее». В этой сладчайшей пасторали оркестровая ткань дышит и колыхается, в инструментальных орнаментах ощущается трепет воздуха...

Вдруг врываются звуки валторн – звучит качья, охотничья музыка, пугающая нимф. Появляется Диана... с Эндимионом. Неприступная богиня побеждена Амуром. Как и ранее (в «Ипполите и Арисии»), Рамо вновь выводит на сцену смилившуюся, смягчившуюся Диану. Финал «Зефира» превращается в гимн Амуру как силе, связующей мирозданье, создающей гармонию всех элементов – это финал почти натурфилософский.

Наконец, «героическая пастораль», вернее, «опера по случаю мира» «Наис» (1749) на либретто Луи де Каюзака дает ключ ко всем остальным пасторальям Рамо. Либретто Каюзака – в эти годы постоянного сотрудника композитора – обо всем говорит вслух и очень ясно. Здесь нет ни одного случайного мотива, и если в одноактных пьесах присутствуют лишь фрагменты, отдельные составляющие пасторальной концепции позднего Рамо, то трехактная пьеса формулирует ее от начала до конца.

Действие оперы начинается на берегу моря и до последней минуты связано с водной стихией. Нептун влюблен в Наис, дочь слепого прорицателя Тиресия, но она страшится любви: примером любовных тягот ей служит ревнивый ухажер Телемус. Переодевшись греком, Нептун прибывает на Истрийские игры в разгар танцев атлетов. Греками же одеты его спутники Палемон и Тритон, а прочие морские божества являются в обличье матросов различных наций. Во втором действии пастушки приходят к гроту Тиресия узнать, что принесет им любовь. Тиресий спрашивает птиц, полюбят ли когда-нибудь бесчувственная Наис, поклонни-

ца «невинных удовольствий» природы. Птицы щебечут, и в ужасе Тиресий сообщает о гневе Нептуна и о том, что Наис поглотит земля. В третьем действии прибрежные жители вооружаются против оскорбившего Нептуна на Играх «чужестранца». Наис признается мнимому «греку», что принять его любовь ей мешает лишь страх гнева Нептуна. Она не верит, что ее возлюбленный и Нептун – одно лицо, но вдруг земля расступается, и герои оказываются в подводном дворце морского бога.

В «Наис» сюжет не просто разворачивается на лоне природы. Все его повороты свершаются через взывание к ее образам, все события и душевные состояния выражены через природные метафоры. Вот Наис призывает атлетов начать Игры:

Ясное безоблачное небо
Уже окрасило море живыми красками:
Под распускающейся листвою первые лучи дня
Распространяют ароматы цветов.

Первое действие, как всякая пастораль (пролог «Кадма», например), начинается с восходом солнца. Третье действие открывается картиной ночи, за которой следует рассвет. Это большая пьеса для оркестра, на которую накладывается речитатив Нептуна. Музыкальная ткань оперы соткана из колыхания волн, шелеста листвы, из нежных зовов птиц. Голоса природы пропитывают, пронизывают партитуру, звучат в каждой ее ноте, ибо все природные явления в эпоху барокко имеют в музыкальном языке живописные эмблемы. «Наис» – морская опера, а море – переменчивая стихия. Все здесь протекает в быстрых, часто чуть заметных, почти неуловимых сменах музыкального темпа. Партитура испещрена подобными темповыми указаниями «умеренно» – «чуть живее» – «замедляя». И ремарками: «с чувством», «еще более страстно»...

Тема «Наис», в сущности та же, что в «Нелее», но подана масштабнее, с горячностью и пафосом. Здесь тот же конфликт роли, маски, личины – и подлинного лица, притворства – и искренности, иллюзии – и правды. Условность пасторали трактована в этом позднем сочинении Рамо как мнимость, ложь. По-

следовательное развитие действия в символическом плане приводит к отказу от барочного протезизма, к освобождению от ложных оболочек. Наис когда-то играла роль неприступной, Нептун долго играл роль ветреника (рефрен его первой сцены: «Я больше не ветренный бог, легкомысленный, как Зефир»). Теперь эти старые роли стоят на пути истинной любви. На ее пути стоят и маски: счастливая любовь невозможна, пока Нептун и его спутники скрываются под личинами греков.

Но прорыв к истине в «Наис» свершается не так легко, как в «Нелее». Истина темна взору, глубоко спрятана. Нептун поет о мрачных тайнах судьбы, скрытых даже от богов. Истина страшна и недоступна смертному, даже прорицателю Тиресию. Это персонаж-символ: он лишен способности видеть внешнюю (то есть ложную) оболочку, зато она не заслоняет от него скрытой от обычного зрения сущности вещей. Но и для слепца Тиресия истинное значение прорицаний недоступно. Его ужасает знание того, что Наис поглотит земля, но когда в финале третьего действия земля разверзается под ногами влюбленных, они оказываются в царстве Истины – в подводном дворце Нептуна, где все, начиная с хозяина, наконец-то снимают маски. Здесь (как гораздо позднее в «Сказании о невидимом граде Китеже») на сцене оперного театра показан переход в истинный, нетленный мир, разрывание тесных земных оболочек. В «Наис» Рамо из царства театральных иллюзий, столь любимых барокко (переодеваний, масок, ложных старых ролей), устремляется к истине – темной, страшной, тайной и неизведанной дорогой.

Увидев в условности пасторали проблему отношений истины и иллюзий, Рамо точно так же от пасторальной поэзии природы восходит к темам натурфилософии, к игре стихий: земли, воды, воздуха. Пасторальность у него перерастает во всеобщую укorenенность человеческой жизни в природе, человеческая судьба осмысливается как частичка всеобщего порядка вселенной.

Истина и мнимость, разрывание покрова иллюзий и обретение правды есть главная тема позднего творчества Рамо, начиная от «Платеи» (1745) и заканчивая «Бореадами» (1764). «Наис» и окружающие ее сочинения – финал долгой истории фран-

цузской барочной пасторали, неожиданный смысловой поворот в эпилоге. Рационалист Рамо возводит осмысление пасторальной игры на высшую ступень. До конца жизни он остается все тем же картезианцем, который в начале своей музыкантской карьеры прежде прославился не как композитор, а как теоретик, обосновав правило основного тона аккорда. Тем самым эмпирическое многообразие созвучий барочной музыки предстало производным единой исходной структуры. Рамо нашел для всех возможных аккордов единый принцип строения, покоящийся на законах физики: в основу структуры всякого аккорда он положил обертоновый ряд. Этот ряд призвуков, который скрывает внутри себя каждый звук, недоступен уху обычного слушателя, однако внятн разуму ученого. Здесь-то, в законах механики и математики, и находит Рамо объяснение всякой гармонии, которую мы слышим в музыке, будь она простая или сложная.

Рационалистическое обыкновение искать за всяким видимым явлением недоступную чувствам первопричину, объяснимую с позиций механики и математики – объективных, то есть истинных наук, – обобщающий, желающий во всем усмотреть действие некоего всеобщего закона взгляд Рамо-философ сохраняет, обратившись на закате жизни к пасторальной игре.

«Наис» – апофеоз развития барочной пасторали, если угодно, ее «эпилог на небесах». Но одновременно это и прощание с барокко, переход барочного стиля в некое новое качество. Загадочность, сложность в постижении позднего стиля Рамо проистекает из того, что композитор и после переломного сочинения – «Платеи» – продолжает оперировать барочными темами и метафорами, но теперь сочетает их с иным смыслом, нежели ранее, и с иной оценкой. В многочисленных поздних пасторалях Рамо постепенно, элемент за элементом, вызывает философская система «Бореадов». Если смотреть под этим углом, в обширном наследии Рамо не найти ни одного пустого, бессмысленного или стоящего на обочине сочинения – все они становятся этапами единого осмысленного пути. Даже пасторальные «пустячки».

ИНТЕРМЕДИЯ 3. ИСКУСНОЕ ВЫРАЖЕНИЕ ТАЙНЫХ МЫСЛЕЙ

«Всем известно, что молодой дворянин, чтобы приобрести светские манеры, должен изучить верховую езду, фехтование и танцы. Первое умение развивает ловкость, второе – храбрость, последнее – грацию и манеры. Каждое из этих упражнений полезно в свое время, можно сказать, что все они равно важны, поскольку Марс, отдыхающий на груди Венеры, не в меньшей степени бог войны, чем когда он мечет грома и молнии среди сражений».

Сен-Юбер «Способ сочинять и успешно ставить балеты» (1641)

Барочный театр невозможно представить себе без танца, о каком бы жанре ни шла речь. Танцуют в Опере, в Итальянской комедии и в Комеди Франсез, в балаганах Ярмарки, на придворных и домашних представлениях и, естественно, на балах и маскарадах. Не танцуют благородные герои классицистской трагедии, но и там руки и ноги декламирующих актеров придерживаются балетных позиций и жестов. Сформулированный поэтом Коллетэ вопрос, «не есть ли танец искусное выражение наших самых тайных мыслей», на протяжении целой эпохи остается столь же актуальным, сколь и риторическим.

Танец выражает все. Хореография упорядочивает течение жизни от церемонии приема послов до ритуала ухаживания. Поэтому неправильно трактовать «засилье балета» в спектаклях того времени, в том числе оперных, как «бессодержательную развлекательность». Танец всегда содержателен (иначе барочная музыка, в особенности французская, не была бы настолько пропитана танцевальными ритмами). Потому французы, в эпоху барокко чистую музыку отвергающие («Соната, чего ты хочешь от меня?» – вопрошает итальянскую скрипичную сонату патристически настроенный Фонтенель), требуют, чтобы звучание музыки было истолковано: текстом либо танцем. Оба толкования – в стихах или в хореографии – равно правомочны. Неслучайно поэзия, музыка и танец в середине XVIII века, как и в конце XVI, когда французские гуманисты создали Академию музыки и поэзии, составляют для эстетики неразрывное единство и в трактатах рассматриваются вместе, а Рамо посвящает три акта оперы-балета «Празднества Гебы, или Музыкальные таланты» трем видам искусства, составляющим одно целое – поэзии, музыке и танцу.

В XVII – XVIII веках не прекращаются споры о соотношении в танце «содержания» и «формы», то есть верного выражения аффектов души и технической виртуозности (впервые об этом заговорили не романтики и не просветители!). Так, о показанном в Версале в 1668 году в рамках большого придворного торжества балете «Празднества Амура и Вакха» хронист Фелисьен пишет следующее: «В танцах нет ни одного па, которое не обозначало бы именно того действия, которое танцоры должны выразить, а их жесты – это слова, которые должны услышать зрители. В музыке все служит тому, чтобы выразить страсть и покорить слушателей. Новизной поражают чарующая гармония голосов, удивительная инструментальная симфония, удачное объединение разных хоров, приятные песенки, нежные и страстные диалоги влюбленных, раздающиеся эхом со сцены, и, наконец, восхитительное исполнение; с первых слов пьесы чувствовалось, что музыка усиливается и, начавшись одним голосом, переходит в целый концерт, исполняемый более чем сотней человек, которые на сцене сочетают игру на инструментах, пение и танец в единое созвучие. Этот концерт завершает пьесу и ввергает всех в невыразимое восхищение»*.

Эпоха барокко имеет в сфере хореографии свою доминанту – французский придворный танец. После долгого господства итальянцев в начале XVII века на европейскую арену вышел новый французский стиль, впервые описанный в посвященном преимущественно бально-

му танцу трактате Франсуа де Лоза «Апология танца» (1623). Французская школа «благородного» танца (он же «классический», «академический» и – «прекрасный») устанавливает неуклонное следование принципу выворотности (в то время – на 40 градусов), пять позиций ног и два ключевых компонента барочного танца – плие и элевация. Она культивирует гармонию и координацию движений. Так, руки находятся «в оппозиции» к ногам: если правая нога впереди, то левая рука поднята вверх, и наоборот. Правила диктует Королевская Академия танца – первая из самостоятельно учрежденных Людовиком XIV академий, указ об открытии которой он издает еще в 1661 году. То же, что не одобряется Академией танца, но хочется танцевать, любую акробатику, любую пантомиму всегда легко списать на итальянцев, на их гротескный стиль *dell'arte*, который в эпоху барокко нигде и никогда не выходил из моды. Сохранилось множество листов на различных европейских языках, где записаны музыка и па «Скарамушек» и прочих подобных плясок.

Барочный танцор не знает, что такое *Adagio molto*, французы же особенно выделяются быстротой и подвижностью. Эту неповторимую «живость» французского танца подмечает де Пюр и, перебрав едва ли не все известные при нем музыкальные инструменты, приходит к выводу, что лишь скрипки способны с должной точностью играть в требуемом темпе (репертуар оркестра «24 скрипки Короля» как раз и состоял, главным образом, из музыки для танца). В XVII веке не встретить замираний в невероятных, недоступных простому человеку позах, какие встречаются в классическом балете, но зато много мелких и мельчайших движений, небольших по амплитуде, когда ноги танцора, развернутые от колена, выделяют примерно то же, что пальцы клавишника, играющего трели и прочие орнаментальные фигуры. Барочный танец – танец искусный и легкий: задолго до того, как рококо вслух провозглашает легкость своим идеалом, французы уже умеют ценить это качество, как никакое другое.

Ренессансный фигурный танец идеально было наблюдать сверху. Барокко постепенно меняет точку зрения. Любой танец, в том числе и бальный, теперь сориентирован в пространстве так, чтобы произвести наибольшее впечатление при взгляде как бы из партера на сцену. Барочный танец – это прежде всего танец театральный, сценический: танец опер и опер-балетов, танец итальянских комедий. Танец внутри сюжета, в декорациях, в костюмах, с изощренной, виртуозной хореографией – танец, доведенный до высшей степени совершенства.

Театральные танцы обладают четкостью амплуа, яркостью, разнообразием и изобретательностью. Они вызывают аллюзии с амплуа обычно исполняющих их персонажей, костюмами, сюжетными ситуациями, оркестровыми тембрами, а поскольку в театре добрая половина танцев распета – то, возможно, и со стихами, то есть с характерными для этих жанров поэтическими оборотами, рифмами, строфикой. Бальный танец, таким образом, оказывается далек от «банальной повседнежности», устремляясь к «прекрасным иллюзиям» театрального танца – танца в его идеальном выражении. Ибо для барочного искусства театр – первая и высшая реальность.

Насколько барочный танец театрален, настолько и барочный театр наполнен танцем, что формирует облик театральной музыки. Французский распетый танец – огромное и недооцененное явление в истории искусства. Наличие в операх и балетах танцев, сопровождаемых пением, определяет очень многое в музыкальной композиции, в частности, ценностное соотношение вокальной и инструментальной музыки. В итальянской опере оркестр почти целиком сориентирован на сопровождение пения. Ритурнель арии заставляет слушателя с нетерпением предвкушать вступление голоса. Не то в опере французской. Когда оркестр играет гавот, сарабанду или чакону, никто не может сказать, вступит ли певец или нет, это не является необходимым. И когда он наконец вступает (в момент, когда около половины времени звучания пьесы уже позади), возникает то, что французы называют «пародией»: инструментальная пьеса подтекстовывается, ей дается некое новое истолкование. Точно так же любители подтекстовывают клавишинные пьесы и театральные увертюры – и возникает новое музыкальное произведение. Это чрезвычайно распространенная во Франции практика. Например, в 1695 году выходит из печати сборник «Вакхические пародии на арии и симфонии Оперы», содержащий более двухсот подтекстовок к инструментальным фрагментам и новые тексты к вокальным отрывкам из произведений Люлли (около 90% всех текстов) и десятка его младших современников (всего около 10% текстов – к вопросу о популярности различных оперных авторов у публики). Тексты данного сборника являются пародиями в современном смысле. Они принижают первоисточник, превращая оперные славословия Венере и Амуру в застольные воспевания Вакха. Однако «пародия»-подтекстовка может быть и серьезной.

Отголосок этой тотальной практики пародирования – охотничья сцена в четвертом акте «Ипполита и Ариисы» Рамо. Неторопливо раз-

ворачивается прелестная симфония оркестра. За переключками валторн, имитирующих звучание охотничьих рогов на большом расстоянии, словно проступает ясное утро и открытое, свободное пространство. И вдруг на звучание оркестра накладываются голоса Охотницы, Охотника и хора: «На охоту, на охоту, вооружайтесь!» Здесь, как и во многих других случаях, самоценна оркестровая пьеса, а голоса певцов вплетаются в инструментальную ткань, становясь участниками огромного ансамбля – или «концерта»...

А еще барочный танец – это разработанный язык жестов, каждый из которых имеет фиксированное «лексическое значение», не говоря о том, что он, как говорили в то время, есть «педология» – «разговор ногами». Такой танец построен на непрерывном общении партнеров – на почти театральной игре, и все ведущие танцы той эпохи – парные. Сольный танец по-настоящему расцветет лишь в XVIII столетии, в связи с профессионализацией балета, огромным вниманием к обновлению и усложнению техники и стремительным нарастанием виртуозности, что быстро вызовет реакцию реформаторов Новерра, Хильфердинга, Анджолини, Уивера. Все они, как один, обратятся к драматизации балета, к «мимической драме».

Но это будет в середине XVIII века, а пока цветет барочный танец. Существует бесчисленное множество его разновидностей. Они бесконечно плодятся, видоизменяясь, скрещиваясь и разделяясь, как это происходит со всяким живым явлением. Родственные с точки зрения хореографии и музыки танцы группируются вокруг менуэта, жиги, гавота, бурре. Танцев много, ибо они призваны передать «все оттенки смысла», и потому непрерывно рождаются новые, а старые изменяются и переосмысливаются. О метаморфозах каждого можно написать биографический роман, и это не будет скучным чтением. Здесь опасно доверять словам, случайным совпадениям, заблуждениям невежд и укоренившимся предрассудкам, столь опасным в странствиях по запутанной, причудливой и полной парадоксов истории барочных танцев. Так, главными среди танцев эпохи барокко считаются входящие в инструментальную сюиту (Баха, например) аллеманда, куранта, сарабанда и жига. Но аллеманду в эпоху барокко (по крайней мере, во Франции) уже не танцуют! Это жанр камерной инструментальной музыки. Танец под таким названием становится вновь популярен в 1760-е годы, но под старым названием уже скрывается не четырехдольная интрада из барочной сюиты, а трехдольный «Deutsche», один из прародителей вальса.

А как изволите трактовать сарабанду? Детей в музыкальных школах учат, что она произошла от испанского похоронного шествия. Но в Испании и Вест-Индии сарабанда изначально была танцевальной песней с юмористическим текстом и непристойно-провокационной хореографией. Ее неоднократно запрещали, в 1569 году запевший сарабанду на похоронах даже угодили в инквизицию. Принятая в начале XVII века в круг придворных, она постепенно остепенилась и замедлилась. Такова судьба большинства: «старые» танцы всегда кажутся медленными и отяжелевшими, новые, «молодые» – легкими и быстрыми. Но в XVII веке еще сосуществуют сарабанда медленная (*sarabande grave* – серьезная, чувствительная) и сарабанда быстрая.

Бурре – легкомысленный, наивно-беспечный танец беззаботных юных героев или персонажей «простого происхождения». Лур иногда причудлив и экстравагантен, но чаще всего имеет нежный и пасторальный характер. Томный и хрупкий мюзет требует волюнок и пастушеских костюмов, ибо это танец-пастораль. Простонародный ригодон выплясывают в дивертисментах моряки. Его брат тамбурин выделяется участием провансальского барабана. Но долго живут, не падая жертвами преходящей моды, лишь танцы, способные менять амплуа, одновременно совмещать разные, даже противоположные характеры. Так, гавот может быть «нежным» (более медленным) или «легким», комическим, «простонародным», в духе скорого марша. Чакона сперва появляется в Париже смешным, диким, сумасшедшим танцем гротескных «испанцев». Затем она становится веселым экзотическим выходом народов Азии и Африки, но с годами – танцем все более серьезным. Популярная во французском и итальянском театре пассакалья передает то жалобы покинутой героини, то (особенно во Франции) соблазны наслаждений и торжество любви. В пятом действии «Персея» Люлли под звуки пассакальи на сцене появляется дворец Венеры.

Менуэт универсален. Сперва легкий и радостный провинциальный танец, затем танец лирический и ироничный, он становится способным выразить сложнейшие перипетии отношений. Он многое заимствует у сарабанды, от него отделяются медленное (томное) и быстрое (неистовое) пассапе. Позднее он превращается в символ высшего порядка и гармонии: вторая часть увертюры к «Зороастру» Рамо, рисующая «живой и радостный образ благой власти Зороастра и счастья народов, освобожденных им от угнетения», – именно менуэт.

Французский придворный танец образует собой парадный фасад хореографической империи барокко в том числе и благодаря расчетли-

вой любви французов к его письменной фиксации. В 1700 году в свет выходит «Хореография, или Искусство записывать танец посредством букв, фигур и убедительных знаков, посредством которой можно легко самостоятельно выучить все виды танцев», написанная Раулем-Ожером Фейе. Система эта созрела в недрах Королевской Академии танца под руководством Пьера Бошана, что, строго говоря, и было главной задачей основанной в 1661 году Академии. Нотация Бошана использовалась уже в 1680-е годы, Фейе лишь несколько усовершенствовал ее, но опубликовал без упоминания имени автора. Последовала тяжба. Авторство, в общем, очевидно, так как все составители аналогичных руководств начала XVIII века в один голос указывают на одного человека – Пьера Бошана.

Нотация дает новый толчок распространению французского танца и придворных манер по всей Европе. Быстро записывается огромный хореографический репертуар, ведь система позволяет фиксировать сотни па и их вариантов, позиции ног, положение рук, жесты, направление движения, расположение танцоров в пространстве, и все это в ясной координации с музыкой. Воспроизвести эти танцы сегодня совсем не сложно. Интереснее понять смысл приемов, угадать, что за ними стоит, потому что барокко не любит чистых абстрактных форм, но всегда ищет за каждым доступным глазу и уху явлением нечто более важное. Не случайно аббат де Пюр в обстоятельнейшем «Взгляде на древние и современные спектакли», говоря о балете, раз за разом напоминает о «тайном замысле Поэта», который мы, наблюдая балет, «разгадываем».

ГЛАВА IV. БАЛЕТ НАЦИЙ

Барочный театр имеет множество измерений. Среди них географическое – далеко не последнее. Редко можно встретить на театральной сцене столь же обширную географию, какую предлагает своей публике в эту эпоху музыкальный театр Франции. Можно смело сказать, что сфера его интересов – весь мир. Классицистская трагедия ограничивает место действия залом дворца или военным лагерем. Арена, на которой разыгрывается действие оперы или балета – земной шар.

Когда Людовик XIV подростком прибывает в 1654 году в Реймс на коронацию, первое, что он слышит при въезде в город, это приветственная речь епископа Суассона, называющего короля «Государем, который является помазанником Господа, правой рукой Церкви, первым из всех королей Земли и который избран и дан Господом, чтобы нести скипетр Франции, расширять ее славу, способствовать распространению благоухания ее лилий, чья слава превосходит славу Соломона от одного полюса до другого, и от востока до запада, делая из Франции Вселенную и из Вселенной Францию»*. Сколько раз потом Людовика, в том числе и в оперных либретто, именуют «Величайшим Королем Вселенной». Сколько восхваляют за легкость, с которой он управляет огромной империей, равно деля свои заботы между всеми

ее частями и не оставляя ни одну без внимания, подобно Солнцу, дарящему свет всем землям. Это не лесть, специально изобретенная, дабы угодить именно ему. Это давняя французская традиция и часть национального самосознания: Франция – самая мощная, древняя и славная монархия, первая среди всех стран, всюду распространяющая свое благотворное влияние. Ее искусство, оружие и законы – предмет всеобщей зависти, а Париж уже тогда претендует на роль столицы мира. Ришелье еще при Людовике XIII заказывает балеты, в которых Европа, Азия, Африка и Америка приносят свои короны в дар Франции, «дабы выказать покорность, ибо жить свободно они могут лишь под сладостной властью непобедимого Луи». А еще раньше, в апофеозе «Балета Вавилонской башни» (1627) Сивилла предсказывает, что однажды весь мир станет французским, и повсюду французскими будут язык, законы и обычаи! Разве ее пророчество ложно? Разве мощное культурное влияние не сделает, хотя бы на время, «из Франции Вселенную и из Вселенной Францию»?

В XVII веке страна становится крупной колониальной державой. В этой сфере ведется активная политика. Заселение Канады – среди постоянных забот Кольбера. Строится флот, в 1680-х годах успешно действующий, в частности, на Средиземном море. В 1685 году алжирцы возвращают д'Амфревиллю, командиру эскадры, «большое количество христианских рабов разных национальностей, которым они даруют свободу из уважения к королю». С 1679 года Мария-Луиза Орлеанская – королева Испании, с 1700 года Филипп Анжуйский, внук Людовика XIV, царствует на Пиренеях, следовательно, испанские колонии также попадают в сферу французских интересов.

Французское искусство откликается на актуальную тематику. В литературе нет-нет да попадают «ориентальные» описи. Среди романов мадам де Лафайет фигурирует «Заида», в более обширном наследии мадемуазель де Скюдери – «Ибрагим, или прославленный Басса» и «Аманда, или королева-рабыня». Но с какой радостью подхватывает тему «мировой географии» музыкальный театр! Для карнавального балета, особенно для балета-маскарада возможность наряжаться экстравагантными экзоти-

ческими персонажами – настоящий подарок и неисчерпаемый источник фантазий. В раннем придворном балете иностранцы предстают комичными персонажами, вроде нашего чукчи. Это естественно, ведь ранний барочный балет – прямой наследник ренессансных карнавалов, когда, распевая разнообразие тедески и морески, люди дико наряжались, мазали лица сажей и забавлялись, как могли. Непереводимые макаронизмы старых карнавальных песен унаследовал ранний балет-маскарад, как, в свою очередь, игровую природу этих барочных «балетов наций» унаследуют в XVIII веке оперные сочинения на сходные темы. Так, в «Китайках» на текст Метастазियो, который в разные годы кладут на музыку Кальдара и Глюк, сюжет заключается в том, что три китайские дамы и добавленный во второй редакции кавалер от скуки разыгрывают друг перед другом театральные сцены различных жанров: трагедию, пастораль и комедию.

К тому же экзотические темы как нельзя лучше согласуются с правящей в музыкальном театре эстетикой чудесного, преобразуя обыденное в необычайное. Особенно хорошо эффект «вторжения чудесного в обыденность» замечен в придворных маскарадах. В марте 1683 года дается маскарад у принцессы Конти, где сама хозяйка в образе Царицы Египта восседает на троне в собственных апартаментах, как о том докладывает гравиюра Лепотра (по рисунку Берена), помещенная в газете «Галантный Меркурий». А блестящий карнавал 1700 года, проходящий в традиционном для придворных увеселений месте, в Марли (королевский павильон, посвященный Юпитеру, вокруг двенадцать павильонов для придворных, названные в честь Сатурна, Аполлона, Меркурия, Дианы, Минервы и др.), включает целых семь маскарадов, музыку к которым пишут представители семьи Филидоров. Один из маскарадов называется «Император Китая». Герцогиня Бургундская одета Флорой, принцесса Конти – Амазонкой, принцесса Шартрская (супруга Филиппа Орлеанского) – Султаншей. На одном из маскарадов этого года среди прочих появляется «Московит с медведем»...

География французского театра XVII – XVIII веков включает все возможные и невозможные страны и континенты. Вот при-

мерный и, увы, неполный перечень танцующих народов: испанцы, мавры, левантийцы, ирландцы, гиперборейцы, «счастливые народы, живущие у самого сада Гесперид», московиты, лапландцы, персы, китайцы, амазонки, американцы (северные), еще один загадочный североамериканский народ под названием «топинамбу», бразильские дикари, пигмеи, великаны, поляки, греки, арабы, египтяне, эфиопы, канарцы, скифы, «неизвестные люди», богемцы, евреи, островитяне, персы, индийцы/индейцы (пока еще почти неотличимые друг от друга), турки, фламандцы, англичане, немцы, шотландцы, татары, африканцы, гранады, цыгане, венецианцы, «искатели жемчуга», – в балете все они в равной степени именуются «народами». В дни карнавала щедрая фантазия бьет через край, ранние «балеты наций» (к. XVI – н. XVII века) – вакханалия причудливости*.

Разумеется, различных «народов» в балете слишком много, чтобы каждый мог получить свое, отличное от других лицо. Впрочем, в эпоху, увлеченную эмблематикой, быстро выясняется, что национальность может служить символом какой-либо черты характера. Представители тех или иных народов появляются, когда нужно напомнить об ассоциирующемся именно с этим народом качестве или сумме качеств, выразить некую идею, которую никак иначе выразить невозможно. Номенклатура «национальных масок» систематизирована издавна: в середине XVI века это сделал в своей «Поэтике» не кто иной как Скалигер. Заботясь о том, чтобы драматурги не грешили против правдоподобия, он составляет краткий каталог качеств и недостатков, вытекающих из возраста, темперамента, пола, условий жизни и т.п. Вот что он пишет о характерах различных наций: «Французы отважны, учтивы, болтливы, благородны, ловки, опрометчивы, неистовы, неверны, расточительны, мало трудолюбивы, вежливы, легкомысленны в любви, нетерпеливы и дерзки. Испанцы самоуверенны, неучтивы с иностранцами, сведущи в Политике, тираничны, скупы, верны, способны выносить любые тяготы и любой климат, честолюбивы, презрительны, важны до нелепости, слепо увлечены славой своей Нации, смешны в любви и яростны в ненависти. Я часто видел, что Англичане

неверны, ленивы, храбры, жестоки, опрятны, враждебны к иностранцам, высокомерны и корыстны... Итальянцы праздны, нечестивы, мятежны, подозрительны, двуличны, домоседы, проницательны, учтивы, мстительны, ценят вежливость и устремлены к выгоде. Немцы искренни, грубы, верны, скромны, любят кутежи, приветливы, храбры и любят свободу. Персы религиозны, честолюбивы, богаты, ловки, нежны, воинственны и недоверчивы. Греки (византийцы) пусты, лживы, горды, ловки, учены и разумны. Египтяне ленивы, робки, сладострастны и одарены в магии. Мавры безумны, отчаянны, мало дорожат жизнью, упрямы и неверны. Фракийцы вспыльчивы, обидчивы, скупы, свирепы и коварны. Скифы жестоки, нищи, они варвары и кочевники». Разумеется, встречаются исключения, но «никогда не бывает ни воинственного Азиата, ни верного Африканца, ни нечестивого Перса, ни правдивого Грека, ни благородного Фракийца, ни утонченного Немца, ни скромного Испанца, ни невежливого Француза».

В целом характеристики, данные «дедушкой французского классицизма», устойчивы, однако некоторые (а именно наиболее важные) национальные амплуа с годами поразительно эволюционируют. Морис Пако*, из чьей книги взята предыдущая цитата, прослеживает традицию изображения иностранцев в придворных празднествах, начиная с XIV века. Особенности облика того или иного народа почти всегда связаны с внешней либо внутренней политикой – балеты и другие празднества, в частности, призваны формировать общественное мнение, создавать образ друга либо врага. В 1548 году союз Франциска I с Сулейманом II приносит во Францию турецкую моду. При Генрихе IV актуальными становятся другие нации: один из памфлетов на Беарнца образца 1591 года рисует его «полумавром, полувевреем, полусарацином» – до боли знакомые приемы «черного пиара». Но в следующем году в Париже, по всей видимости, мирно танцуют «Балет французских и беарнских рыцарей».

Во второй половине царствования Генриха политика в значительной степени уступает место фантастике, и экзотические «балеты наций» обретают тот изысканный галантный и курту-

азный облик, который они сохраняют вплоть до века Просвещения. В 1650-е годы Исаак де Бенсерад в придворных балетах использует уже старые, давно изготовленные клише, которые позднее вновь применяют авторы «Галантной Европы» (1697) и «Галантных Индий» (1735).

12 ноября 1598 года король крестит сына в Сен-Жермен-ан-Лэ. По этому случаю дается большой балет иностранцев – индусов, куртуазных персов и не менее куртуазных турок:

Мы – войско неверных,
Но это не такая уж новость,
Чтобы говорить об этом здесь при дворе:
Есть некоторая разница между тем,
Каковы мы от природы, и тем,
Какими нас делает любовь.

Дикари (вероятно, американские индейцы) восстают против Венеры и прогоняют Амуров, отобрав у них луки. Вообще же к североамериканским индейцам – этим бедным народам-детям – со времен Ронсара относятся с жалостью и сочувствием. В эпоху барокко их обычно рисуют добрыми и простодушными.

Мавры, что бы ни писал о них суровый Скалигер, отныне предстают совершенными подданными империи Амура:

Эти мавры носят на лице
Доподлинный след
Любовного пламени.
Цвет не из приятных,
Но причина его столь похвальна,
Что это нужно оценить по достоинству...
Их воспламененные души
Оставляют всю копоть телам –
Тем прекрасней становится огонь.
Эти тела недостойны своих душ,
Ибо прячут дух лебедя
Под перьями вороны.

В том, что касается мавров, Скалигер побит и обращен в бегство благодаря вмешательству испанца Переса де Иты, автора

романа «Гражданские войны в Гранаде». Роман выходил с 1595 по 1604 год и уже в 1608-м был переведен на французский. Картины роскошной и утонченной жизни испанских мусульман, к тому же представленных в романе идеальными любовниками, принесли книге огромную славу. Французы были ею очарованы, и на протяжении целого столетия устами Вуатюра, мадемуазель де Скюдери, мадам де Лафайет и других прециозных и куртуазных авторов не уставали повторять, что в галантности европейцы – ученики мавров.

Галантным маврам посвящено немало балетов и маскарадов. Любопытно узнать, какие костюмы они надевают при дворе. Вот описание мавританских костюмов для «Балета господина Вандомского» (1610): синий камчатый камзол, разукрашенный поперечными золотыми полосами, короткие штаны а la «Старая Галлуазка» из серебряного сукна, с большими разрезами поверху, окаймленными золотым галуном и желтым шелком; штанины узкие и украшены так же, как и камзол; пояс белый; на одной ноге красный чулок с подвязкой из зеленой тафты с длинной золотой бахромой; на другой ноге зеленый чулок с красной подвязкой в серебряных кружевах: на голове ярко-красная шапка, разукрашенная золотой мишурой, с султаном из длинных петушиных перьев, желтых и черных; на лице черная маска с посеребрёнными бровями и усами.

В это самое время испанцы, враги мавров, предстают в балетах хвастунами и фанфаронами, задирами, воинственными забияками и врагами мира (в отличие от французов, неизменно предстающих миротворцами). Образ этот особенно актуален в годы, когда две страны находятся в состоянии войны. Испанец на сцене – персонаж, близкий капитану Фракассу. В общении с дамами он так же самоуверен: по его мнению, даме полагается, едва бросив на испанца взгляд, умереть от любви. Любопытно, что в 1630-е годы авторы бурлескных балетов в качестве типичного хвастуна-испанца выводят дон Кихота Ламанчского:

Я тот самый Дон Кихот, о чьих приключениях
С изумлением прочтут грядущие поколения,
Кто служит примером славнейшего из воинов,

Кто сокрушил оружие девяти паладинов
И вопреки демонам и их колдовству
Всякий день пожинает целый лес лавров.

На сцене испанцы носят строгие черные костюмы (женщины – закрытые черные платья). Они распевают серенады и пляшут свои чаконы и сарабанды под звуки гитар и кастаньет. Арфа также традиционно считается испанским инструментом. В начале XVII века Испания на балетной сцене почти всегда изображается гротескно, но начиная со второй трети столетия ситуация во многом меняется – меняется прежде, чем в 1661 году Людовик XIV женится на испанской инфанте. Страна, ее язык, ее культура входят в моду. В Париже не найти дворянина, который совсем не понимает по-испански, при дворе танцуют пассакальи и сегидильи (хотя моралисты эту моду осуждают), кардинал Ришелье демонстрирует перед королевой владение кастаньетами, а в придворных балетах звучат песни на испанском языке.

Одно из первых мест по популярности на протяжении полутора веков удерживают турки. Турецкое посольство 1552 года вызвало в Париже большой интерес, как и посольства 1601 и 1607 годов. В 1604-м танцуют «Балет янычар», в 1610-м турки появляются в «Балете господина Вандомского» (сей дворянин, как и многие другие придворные, держал турок на службе), а еще раньше, в 1596-м, балетные турки рекомендуются публике следующим образом:

Мы Мусульмане, это великое и грозное имя
Весьма известно на обитаемой земле,
Мы старшие дети Марса и Жестокости:
Наши забавы и наши наслаждения –
Шум битвы, убийства, крики, ужас и грохот
Без жалости, без любви, без верности.

На войне турки вызывают страх и ненависть – многим французам случалось встречаться с ними в битве лицом к лицу (и в 1600-е, и в 1660-е годы). На безопасном расстоянии они немедленно становятся объектом любопытства, то насмешливого, то восхищенного. В придворных балетах их костюмы мало чем от-

личаются от мавританских: главным образом, тюрбанами на голове. Появление на сцене народов Азии обычно призвано воплотить в зримых образах идею сказочной роскоши – а также идею несвободы. Балетные турки часто напоминают французам о восточной деспотии, но о ней могут рассказать и другие персонажи. Так, 1600-1601 годы приносят «Балет принцев-островитян» и «Балет китайских принцев» – оба, разумеется, от первой до последней минуты прославляют Амура. Принцы поют:

С китайских гор, где дети монархов
Не знают ни часа свободы...
Мы прибыли в эту прекрасную страну
По воздушным путям, указанным нам Амуром...

Амур, «который всегда может невозможное», на невидимых крыльях перенес принцев во Францию, где их ждут дивные наслаждения. Поэт не устает противопоставлять традиционную китайскую деспотию не менее традиционной французской свободе. Но любовь, что привела китайцев в Париж, суть вечная тюрьма... Так нас изящно возвращают к главной теме балета, сплетая воедино политику и галантность, метафорически обыгрывая сопоставление «свободы любви» – «любовного рабства».

Что касается немцев, швейцарцев и голландцев, с точки зрения авторов балетов все они пьяницы. Говорят они с акцентом, заменяя звонкие согласные на глухие. В главе II уже шла речь о швейцарских гвардейцах из «Балета серьезных и гротескных», где эти известные гидрофобы объявляли бутылки своими возлюбленными. В «Великолепном выходе Вакха» они же называют бутылку кормилицей, вскармливающей тринадцать кантонов.

О немцах говорится почти то же самое, хотя они не лишены и некоторых симпатичных черт. В «Балете господина Принца» (1621) фигурируют французский, фламандский, индийский, английский, польский, немецкий, швейцарский, шотландский и турецкий дураки (французского изображает сам принц, открывая балет). Шутовские речи, как и предшествующий заключительному гран-балету монолог Аполлона, обращены к присутствующим дамам. Вот что вещает Немецкий дурак:

Красотки! Вот так метаморфоза!
До того как войти сюда,
Я больше всего на свете любил вино,
Божеством для меня была колбаса;
Я больше гордился этими пристрастиями,
Чем король – своим скипетром,
И живя, будто гугенот,
Не помышлял о завтрашнем дне;
Но ваш взор – я не могу умолчать
О его довольно-таки могучей власти –
В самом деле, тайной силой сделал так,
Что я стал мудр.
Я оставляю заботы о питии,
О вареных колбасах и паштетах
Ради того, что составляет мою славу:
Ради служения вам, красавицы.

Коли дело дошло до экстравагантностей, пора вспомнить о «Большом бале Старой Вдовы из Бильбао» (1626) – одной из необъятных маньеристских вакханалий, которые в дни карнавала заставляли ходить на головах все население Парижа. Сюжет абсолютно фарсовый: уродливая карга желает взять в мужья молодого красавчика. «Слухи, что равно носят на своих крыльях секреты и низжайших существ, и величайших монархов, разнесли во все части света весть о достоинствах Старой Вдовы из Бильбао, которая, принимая честнейшие искания Фанфана де Сотвиля, собрала большой бал на манер древних, дабы узнать побуждения своего воздыхателя и подвергнуть смотру Иностранцев, прибывших отовсюду». Первая часть бала называется «Балеты Атабалипы и народов Америки». Сперва гостям рекомендуется Атабалипа, король Куско:

Я гроза самых могущественных Королей...
Нептун страшится моей ярости...
Марс смиряет гордыню, когда я разгневан...

Но позднее он обратится к настоящему (сидящему перед ним) королю, как к Солнцу. Подобное обращение маскарадного псевдокороля к настоящему королю Франции содержится в каж-

дой из пяти частей балета и помещается незадолго до их окончания, приблизительно в точке «золотого сечения».

Мексиканцы одеты лишь в перья. Среди них Андрогин и Андрогинка (последнюю представляет граф д'Аркур). В центре этой части – нападение влюбленных охотников на Попугаев. Среди танцующих попугаев много женщин, а «хорошо или плохо они танцевали, неважно, так как под зелеными перьями их было не узнать». Вот что поют замаскированные красотики:

Не легкомыслие
Заставило нас скрыться под этим новым обликом;
Амур, которому мы следуем, одарил нас крыльями,
Дабы мы порадовались свободе.

Вторую часть «Большого бала...» составляют «Балеты Великого Турка и народов Азии». Выходят народы Азии, носильщики Алькорана, султанши, дамы из сераля, евнухи. Влюбленный Магомет движется с такой глупой важностью, что «в самом деле невозможно было заподозрить, будто он учился танцевать в Париже». Доктора Магометанского Права изрекают бессодержательные похвалы, их доктрину оспаривают ученые Персы, и доктора ретируются. Для развлечения Великого Турка танцуют Балет Грабителей и Лакеев.

Часть третья – «Балеты Правителей Гренландии и Фрисландии и народов Севера». Северяне носят обувь слишком большого размера, потому «танцуют, как могут». Это первые гости, не говорящие по-французски, и свита похвалы своим властителям не поет, а «пропрыгивает». Наконец открыв рот, северяне озвучивают следующий текст:

Тупан мепшико дулон
Тартанилла Норвеган латон
Эль бино фортан ниль гонфонго
Ган турпен нубла рабон торбанго...

Следует «веселый балет» одетых в меха конькобежцев. Замерзшие девушки сообщают о сжигающем их огне (разумеется, огне любви) и танцуют с факелами, чтобы согреться. В кульми-

национный момент являются Воздыхатели – с гребнями в карманах, щипцами для завивки в волосах и с накладными усами, подвязанными лентами алого и перламутрового шелка...

Далее – «Балеты Касика и африканских народов». Касик восседает на слоне в окружении смуглых людей. Перед слоном танцуют африканцы с короткими приплюснутыми носами, Африканки, вооруженные дротиками, нападают на мужчин – те нежно вздыхают. Один из Африканцев декламирует сонет. Выходит караван верблюдов: инкогнито появляется Великий Хан (в маске). Татары исполняют причудливый танец:

Хоть нас и зовут Татарами,
Красавицы, не подумайте,
Будто мы какие-то варвары
И хотим вас оскорбить.
Нет в нашей душе иного пыла,
Кроме того, что рождает страсть.
Наш дух, всегда кровожадный, совершенно смягчился;
Мука, что мы претерпеваем
От толикой страсти, владеющей мужчинами,
Вселяет в нас любовь, страх и волнение.

Но Европа до сих пор оставалась в стороне, тогда как по праву должна быть в центре, поэтому пятую, заключительную часть бала образуют «Балеты народов Европы перед Старой вдовой из Бильбао». Гранады поют по-испански, играют на гитарах и танцуют сарабанду. Тем временем появляются другие влюбленные в Старую вдову, Фанфан куролесит и путается у гостей под ногами, но хозяйку трудно смутить:

Моя краса по справедливости была бы достойна осуждения,
Если бы я упустила случай
Утолить страсть
Полубога, вздыхающего по мне...

Таков финал этого шутовского парада галантных иностранцев, который по справедливости можно назвать большим «карнавалом по-французски», достойным бросить вызов венецианскому собрату. Недаром в 1650 году в «Балете наций» среди ан-

гличан, испанцев, итальянцев, немцев, скифов, мавров, поляков, искателей жемчуга, после Великана и Панталоне появится «Француз, представляющий всех этих Иностранцев, одного за другим»:

Я становлюсь, когда захочу (даром что я Француз),
То Испанцем, то Шотландцем...

А француз, какую бы маску ни надевал, всегда поет – то всерьез, то в шутку – о славе Амура. Это излюбленный прием барочной драматургии – сказать об одном и том же разными словами, с разными оттенками, дать один за другим несколько «выходов», синонимичных по содержанию, но обогащающих главную тему новыми градациями. Именно поэтому в заключительном дивертисменте «Астреи» Лафонтена и Коласса участвуют «верные и неверные влюбленные разных наций». Для того же в «Храме мира» Люлли диалоги пастухов и пастушек перемежаются песнями и танцами басков, бискайцев, бретонцев, американских дикарей и африканцев. Все поют о долгожданном мире, дарованном земле и стольким населяющим ее народам героем-победителем (имя Людовика XIV нет нужды называть вслух). Но поют все по-разному.

Этот поздний балет Люлли замечателен роскошью музыки – композитор превосходит себя в щедрости на вокальные ансамбли и особенно на хоры (то смешанный хор, то диалог двух хоров разного состава, то хор одних басов, изображающих американских дикарей). Не менее щедр Филипп Кино, находящий все новые повороты темы. Для барокко мир, наступающий после войны, означает не только избавление от страданий, но и возвращение галантных удовольствий. Это и есть «сладость мира», о которой столько поется в барочных прологах. Об этом и пасторальный пролог «Храма мира», подающий тему в обобщенном плане. В различных выходах она раскрывается на частных примерах. Семеро пастухов заняты поиском формулы любви:

Сладко любить милую пастушку,
Но опасно быть слишком влюбленным.

Чрезмерная любовь делает сердце жалким –
Чутьочку любви достаточно для счастья.

Идеальные любовники Дафнис и Сильвия поют о мирных наслаждениях; поладившие после долгих разногласий Климена и Сильвандр – о счастье, явившемся им, как солнце после бури; независимая Амариллис и два ее неудачливых поклонника – о спокойствии, которым наслаждается лишь свободное от любви сердце. Каждый из этих ансамблей подхватывается хором пастухов, а далее тезис развивается в танцах и песнях представителей того или иного народа. И когда наконец хор американских дикарей, переплывших океан, чтобы славить Людовика, дружно вздохнет: «Ах! Как сладко жить под его властью...» – это будет означать: «Как сладко жить под властью короля, при котором расцветает галантность». «Все поют об одном, но говор различен», – звучало еще в «Балете Альсидианы» (1658), двуязычном франко-итальянском представлении. Французский «балет наций» есть галантное празднество в необъятной империи Амура.

Но ведь Франция со всеми ее колониями – тоже необъятная империя и тоже империя галантная. Поэтому все театральные жанры отдают щедрую дань теме галантных иностранцев. О придворном балете речь уже шла. «Мещанин во дворянстве» Мольера и Люлли, ярчайший среди комедий-балетов, завершается веселым «Балетом наций», поданным как «спектакль в спектакле». Множество иностранцев встречаем в дивертисментах самых серьезных трагедий на музыке. Лишь посвященной нимфам и пастухам пасторали некоторое время удастся игнорировать тему, но едва она смешивается с другими жанрами (например, с трагедией на музыке, как в «Астрее»), сельские декорации оглашаются песнями «влюбленных различных наций».

Существует в музыкальном театре жанр, словно специально созданный, чтобы воплотить именно эту тему – жанр в высшей степени карнавальный. Произведения, в нем написанные, состоят из нескольких частей, посвященных общей теме, однако каждая имеет свой собственный сюжет. Это опера-балет, чьим ближайшим предшественником был балет Люлли «Карнавал» (но

также и его оперы, подобные «Армиде», где в каждом акте публика видела новую декорацию и, за небольшими исключениями, новых персонажей, см. главу VI). Знаковые произведения, созданных в жанре оперы-балета – это «Галантная Европа» Кампра и Ламотта (официальная родоначальница жанра) и «Галантные Индии» Рамо и Фюзелье (непревзойденный шедевр и абсолютная вершина). Оба венчают долгую традицию, виртуозно используя старые приемы и мотивы ради воплощения новых идей. Как все талантливые сочинения о галантных иностранцах, оба балета абсолютно лишены какой-либо тавтологичности. Формула барочного «балета наций» в обоих предстает предельно рационализированной, состав народов-участников тщательно отобран и сведен к четырем контрастным характерам. У Кампра это французы, испанцы, итальянцы и турки, у Рамо – турки, перуанцы, персы и американские дикари.

В прологе «Галантной Европы» Венера и Амур спорят с Распрей, что несет ярость и ревность в сердца и пожар войны в Европу. Венера обещает показать сопернице торжество Амура в различных странах, и в эпилоге посрамленная Распря отправляется царствовать в аду. Впрочем, счастливо любят лишь испанцы и турки. Французские и итальянские кавалеры ухаживают вполне безответно, хотя и не отчаиваются. Дух пасторали витает повсюду, но в первом, французском акте пасторальная подоплека видна особенно отчетливо: сельская декорация, героиня, называющая себя пастушкой. Жестокая Цефиза (разумеется, ее зовут так) отвергает тысячи льющих слезы пастушков. Влюбленный Сильвандр устраивает для непреклонной игры и развлечения – небольшое галантное празднество с маршем, ригодоном и точь-в-точь такими же песенками, какие распевают пастухи в «Ацисе и Галатее» Люлли. К Сильвандру тщетно взывает прежде любимая им Дорис. Пройдя через искушения ненавистью и местью, она решает скрыть свой гнев и подождать, пока вечное непостоянство не возвратит к ней ее возлюбленного.

За французской пасторальной игрой следует «ночная» испанская сцена, с серенадой под окном дамы. В центре итальянского акта – бал с двумя чаконами, на котором Венецианка поперемен-

но с хором поет об изгнании разума, о приятном Безумии, о том, что ради счастья сердце должно забыться... Во второй чаконе хор призывает: «Станем свободны, чтобы наслаждаться...» Оттавио, преследуя Олимпию, настаивает: «Ты *должна* любить, как я», получая в ответ, что любовь – не долг, а удовольствие. Доминанта этого акта – ревность, подобно тому как доминанта акта французского – ветренность, а испанского – верность. Какова истинная тема всего балета? Об этом чуть ниже, здесь же необходимо сделать отступление, чтобы подробнее поговорить об итальянцах – нации, которая на протяжении всей барочной эпохи находится в центре внимания французов.

ИНТЕРМЕДИЯ БЕЗ НОМЕРА. ВЕНЕЦИЯ НА БЕРЕГАХ СЕНЫ

Культуру французского барокко невозможно понять вне бесконечного диалога с Италией, когда ее уроженцев непрерывно поносят, но, желая похвалить что-либо отечественное, непременно скажут, что оно «ни в чем не уступает итальянскому». В то время это самый лестный комплимент для музыканта, художника и театрального деятеля, что с головой выдает реальное положение дел. Во французской живописи XVII века параллельно существуют две ветви – та, что создается во Франции художниками разных национальностей, не в последнюю очередь – голландцами и бельгийцами, и та, что творится французами в Италии (Пуссеном, Лорреном, Валантемом и учениками Французской Академии в Риме).

Тема «Итальянцы в Париже» неисчерпаема. Барочный Париж временами напоминает карнавальную Венецию. Первые итальянские комедианты появляются здесь еще при Екатерине Медичи и оседают, смешиваясь с национальными ярмарочными масками, которые три столетия спустя так восхищают Мейерхольда: Гро-Гильомом, Готье-Гаргилем, Тюрлюпеном. Париж XVII века – один из мировых центров комедии dell'arte. Здесь подвизаются Арлекин, Панталоне, Скарамуш, Фракасс, Полишинель, Пьеро, Мещетен, Тривелин. Итальянская комедия вьет гнездо в самом сердце Франции, ее актеры числятся штатными комедиантами Их Величеств. В 1601 году балет в Шалоне-на-Соне открывается прологом в исполнении Буратена и Доктора. При

Людовике XIII маски временно в тени, однако и в 1630-е в придворных дивертисментах участвуют Панталоне, Арлекин, Капитан, Доктор, Полишинель, Скарамуш, Тривелин и «лирические герои»: Лелио, Леандр, Флоринда, Лидия, Оттавио, Аурелия, Бригелла, Маринетта, Фламинио... В XVIII столетии мир Ватто населяют бесчисленные итальянские маски («Актеры итальянской комедии», «Мещетен», «Пьеро»), а в «воображаемом Версале» его отдаленных последователей-мирискусников обитают Арлекины и Коломбины. Но комедиантами все не ограничивается. Еще в самом начале XVII века вследствие свадьбы Генриха IV и Марии Медичи в Париж зачастили ученые флорентийцы, начиная с Оттавио Ринуччини, либреттиста первых в истории опер. Друг Декарта и крупнейший французский музыковед XVII века Марен Мерсенн переписывался с Джованни-Батиста Дони, теоретиком нового итальянского стиля. Крупнейшие вокальные педагоги Франции Беннинь де Басилли и Мишель Ламбер учились у Пьера де Нира, который в свою очередь учился в Риме...

При кардинале Мазарини Париж буквально наводняют итальянцы всех профессий, а позднее здесь шестнадцать лет подряд работают композиторы Паоло Лоренцани и Теобальдо Гатти, флорентиец, поставивший в Королевской Академии музыки оперы «Коронис» (1691) и «Скилла» (1701). Не говоря уже о Люлли, которого так и называют: Флорентиец. И сколько французской музыки написано «в итальянском вкусе», сколько существует французских композиторов «итальянской ориентации»! Список по праву возглавляют Шарпантье и Леклер.

Барокко – интернациональная культура. Карнавальный макаронизм, враг классицистского единства, в это время проникает почти во все жанры, кроме самых пуританских. В свое время комедия dell'arte родилась как комедия различных диалектов итальянского языка, каждый ее персонаж говорит, как принято в той местности, откуда он родом. И недаром, ведь смешение языков и наречий в спектакле – неиссякаемый источник комизма, хотя это прием рискованный и трудный для постановщика.

XVII век подхватывает традицию варварских макаронизмов. У Мольера в первой интермедии «Мнимого больного» Полишинель поет серенаду по-итальянски. Комические итальянские персонажи вторгаются в святая святых – в Оперу. В заключительном дивертисменте «Астреи» (1692) комедианты поют по-итальянски. Ранее они же появляются в заключительном дивертисменте «Психеи» Люлли (1671), но здесь есть и серьезная итальянская сцена: «Итальянская жалоба» пер-

вого акта, сцена оплакивания Психеи, где итальянский язык стихов и итальянская (точнее, венецианская) стилизация в музыке позволяют Люлли выйти в передаче эмоций за рамки французской сдержанности. Все это происходит в стране ревнителей национального языка.

Впрочем, французы быстро находят иностранным конкурентам в музыкальном театре отдельную нишу, куда их и помещают, возможно, насильно: «Итальянская музыка похожа на милостивую, хотя и сильно нарумяненную кокетку... И разве нельзя сказать, что в ее руках серьезное становится комическим? В итальянской музыке все страсти кажутся схожими: радость, гнев, страдание, счастливая любовь, любовник сомневающийся или надеющийся, — это все одна и та же вечная жига, резвая попрыгунья» (Пьер Бурделло, Пьер Бонне «История музыки и ее эффектов»^{*}). Иными словами, антиномичное сочетание серьезного и гротескного, пронизывающее всю барочную культуру, во Франции находит яркую и недвусмысленную национальную конкретизацию, вплоть до знаменитой «войны буффонов», когда маленькую комическую интермедию Перголези «Служанка-госпожа» без всякого милосердия выставляют против серьезнейших французских трагедий: «Омфалы» Детуша, «Кастора и Поллукса» Рамо.

На практике границы «итальянского» и «французского» музыкальных стилей могут быть достаточно неоднозначными, тем более что те пребывают в постоянном диалоге. Но стиль для барокко — никогда не отвлеченно-теоретическое понятие. Стиль — это в первую очередь «о чем», отсюда огромное количество различных «стилей», выделяемых барочными авторами^{**}. Для французской барочной музыки оппозиция «итальянского» и «французского» — метафора оппозиции чувства и разума, барочного и классицистского, но также и оппозиции высокого и низкого, серьезного и комического. Ведь и в балете французы в то время считаются лидерами в благородном танце, в то время как итальянцы — в гротескном, в танце комедии *dell'arte*, чья акробатическая хореография находит отражение буквально всюду, сумев заявить о себе даже... в названиях пьес для клавесина, таких, как «Подножка», «Кувырки Якоба», «Подпрыгивающая» Франсуа Куперена — настолько это у всех перед глазами.

Итальянское искусство постепенно обретает во французском музыкальном языке свою эмблему. Ею становится быстрая жига, полная внезапных диссонансов, с безостановочным суетливым повторением мелких мелодических мотивов, отрывистыми гитарными аккордами (в духе Франческо Корбетты, гитариста и авантюриста), виртуозными

скрипичными фигурациями, диалогической, полной имитаций оркестровкой.

Об итальянской жиге необходимо сказать отдельно. Многочисленные трехдолные танцы эпохи барокко с точки зрения музыкального ритма делятся на два семейства. Танцы первого из них, которое можно назвать «семейством менуэта» (менуэт, пассе, а также сарабанда, поздняя гальярда, чакона, пассакалья), отличаются тем, что любая из трех долей такта в них может быть опорной. Возможны «полноударные» (по аналогии с теорией стиха) такты, а также такты с опорой на первую и третью доли, либо на первую и вторую (то есть с синкопой на второй доле). Сочетания различных форм такта создают неповторимый ритмический профиль каждого произведения. Второе семейство — «семейство жиги». Во входящих в него танцах бывает не более двух опорных долей в такте: это либо первая и третья, либо одна только первая доля. Следовательно, это танцы более легкие, хотя встречаются как медленные жиги, так и быстрые менуэты, ибо каждый барочный танец существует во множестве темповых вариантов.

Две основные разновидности жиги — французская и итальянская. Французская жига (как и родственные ей канари и вольта) отличается пунктирным ритмом, итальянская — более ровным ритмом и непрерывным моторным движением. Последняя имеет множество подвидов — как более медленные (наполитана, баркарола, томная и сладостная сицилиана), так и стремительные (тарантелла и сальтарелла, которую Мендельсон позднее делает финалом своей «Итальянской симфонии»), которые и олицетворяют для французов итальянскую музыку.

«Зачем стремиться напялить на французскую музыку какую-нибудь маску и тем сделать ее экстравагантной?» — вопрошают Бурделло и Бонне. Они явно подразумевают маску итальянского барочного искусства — искусства, «для которого высшей похвалой современников были слова *«nuovo, capriccioso, bizzarro, stravagante»* (новое, причудливое, оригинальное, экстравагантное)^{*}. У французских авторов того времени «итальянское» всегда ассоциируется с приходящими извне новациями, в то время как «французское» — с верностью традиции. Итальянский гротескный стиль становится для многих французских музыкантов возможностью обновления языка, подобно тому как в хореографии того времени гротескный танец подпитывает своего благородного собрата виртуозными техническими приемами.

За что еще итальянскую музыку так осуждают во Франции — и что в ней так завораживает целые поколения слушателей-французов? Не

только экстравагантные диссонирующие созвучия и виртуозная вокальная или скрипичная техника. Больше всего раздражает, дразнит и завораживает итальянский ритм. Энергичный, моторный, заводной, безостановочный, неустанный: *perpetuum mobile* жиги, где одна и та же короткая ритмическая фигура повторяется сотни раз подряд. Для французских музыкантов это слишком примитивно, у них иная, веками складывавшаяся концепция ритма – не механического, не моторного, прихотливого и переменчивого. Подобное ощущение ритма, живущее в музыке французского барокко – и далеко не только барокко – трудно выразить лучше аббата Делиля:

Большие мастера уж много лет назад
Умели показать движение в пейзаже:
Вола, что тянет воз с тяжелою поклажей,
Пастушку юную иль пляску пастухов –
Порой достаточно лишь несколько штрихов,
Где нечто движется на неподвижном фоне –
Будь то стада коров на травянистом склоне,
Над крышей хижины струящийся дымок,
Колблющий верхи деревьев ветерок, –
Чтоб ожил весь пейзаж и жизнь в нем заиграла.
Движеньем смысл и жизнь пейзажу придает.
Пусть лес волнуется, качается, поет;
Пусть волны в берег бьют, пусть пробегают тени
По пестрому ковру из полевых растений...*

Все эти прихотливые и почти неуловимые изменения, колебания и набегающие тени музыка фиксирует не менее чутко, чем поэзия. Поэзия культивирует подвижность ритма стиха, игру ударений внутри строки. А музыка? Первое, что приходит на ум – знаменитая французская традиция «неровной игры», позволяющая по желанию (вернее, исходя из смысла фразы) изменять длительность нот против написанной в диапазоне от еле заметного продления или сокращения до многократного увеличения или уменьшения, когда фигура из двух равных на бумаге звуков в исполнении заостряется до двойного пунктира. А помимо этого: постоянные сдвиги темпа в оперном речитативе, точно фиксируемые путем смены тактового размера едва ли не в каждом такте (система записи с блеском отработана Люлли); бесконечные перемены темпа на грани маленьких и совсем крошечных арий, речитативов и ансамблей в его операх, когда ежеминутная смена характера

движения дает почти импрессионистический эффект световых бликов; наконец, игра градациями темпа у Рамо, который в поздних сочинениях уже не довольствуется только переменными метрами из арсенала Люлли, но скрупулезно выписывает едва ли не в каждом такте партитуры новый темп или оттенок темпа. В своих теоретических работах Рамо дает объяснение этой практике с позиций эстетики: поскольку аффект (а выражать аффекты души есть главная цель музыки в эпоху барокко) никогда не пребывает неизменным, постоянно находясь в движении и обретая новые оттенки, музыка должна обладать столь же подвижной, непредсказуемой ритмикой.

Вероятно, именно восприимчивость к этой старой традиции позднее заставила Дебюсси утверждать, что у Баха «нет ритма». Баховский ритм ближе простому, но гораздо более энергичному итальянскому – моторному ритму концертов Вивальди. Французские же современники Баха охотно прибегают к итальянским ритмическим моделям, но – в комическом амплуа. Для «благородного стиля» прибегаются иные средства. Собственно говоря, ритмическая изменчивость не чужда итальянцам, особенно в более далекие от нас времена, на заре эпохи барокко, когда Джулио Каччини называет в числе признаков благородного стиля «освобождение от указанного такта, уменьшения или увеличения иногда наполовину длительностей нот, сообразуясь со смыслом поэтической фразы, что делает пение вдохновенным»*. По Каччини благородно – выразительно, воодушевленно и ритмически свободно. Не о тех ли качествах столетие спустя говорит Куперен, когда речь идет об игре на клавесине «с душой»: «Я попытаюсь объяснить, каким образом мне удавалось растрогать обладающих вкусом людей, которые оказали мне честь, слушая меня... Вышеупомянутое мной музыкальное впечатление зависит от уместного прекращения и оттягивания звуков в соответствии с характером мелодий, украшений и пьес»**?

Французская музыка продолжает развивать раннебарочные принципы вплоть до середины XVIII века, когда авангардисты-итальянцы уже успевают их позабыть. Разумеется, эта благородная французская манера мягка и изнеженна (в конце XVII века французские моралисты упрекают оперу в том, что она «размягчает дух», и этот упрек справедлив). При чрезмерном употреблении она кажется вяловатой и – когда слух устает от непрерывных перемен темпа – монотонной. «Тонкий яд» свободного французского ритма настоятельно требует сильного итальянского «противоядия».

Смысловая доминанта «итальянского стиля французской музыки» с годами смещается. Все больше и больше притягивает не Италия как таковая и не итальянская комедия (хотя Мариво обязан ей никак не меньше, чем Мольер) – притягивает венецианский карнавал. Именно он становится объектом стилизации, и слово «карнавал» начинает буквально ежегодно фигурировать в названиях премьер. В бесчисленных «Венецианских празднествах», «Венецианском карнавале», «Версальском карнавале», «Свадьбе Карнавала и Фолии» его последовательно переносят на сцену Филидор, Детуш, Кампра, Муре, Монтеклер и другие. К концу XVII века карнавал – уже не строго детерминированное календарем веселое сумасшествие, когда раз в году на несколько безумных дней жизнь переворачивается вверх дном. Карнавал, во власти которого хотя бы на время опрокинуть существующий порядок вещей, теперь, когда стареющий Людовик XIV делает жизнь при дворе все более чинной и благопристойной, превращается в общепонятный символ свободы, бравады, фрондерства, нонконформизма, если угодно. И главное, это центральная метафора *повседневной* светской жизни, вне зависимости от времени года: «Благородной элите, пытавшейся в конце столетия заново определить себя, карнавал предлагал идеал досуга и чувственного наслаждения... Центральным символом этой идентификации через досуг и наслаждение стал публичный театр, особенно Опера, где аристократия могла видеть себя по-королевски развлекаемой, но вместе с тем свободной от обременительной отеческой власти короля...»* Это новое восприятие карнавала зафиксировал еще Люлли в балете, который так и назывался – «Карнавал, или Версальский маскарад» (1668).

Италия – Венеция – карнавал – маска. Этот семантический ряд пронизывает французское барочное искусство, еще усиливая свое влияние в искусстве рококо. Вот один из примеров (если брать наследие самых значимых фигур музыкального театра этого времени): «Балет возрастов» Фюзелье и Кампра (опера-балет, 1718). Действие первого акта «Юность, или невинная любовь» протекает на ярмарке при участии труппы масок. Второй акт «Решительный возраст, или Кокетливая любовь» на фоне сельского праздника сбора винограда разыгрывают «человек удовольствий» Эраст, молодая вдова Люсинда, петиметр Дамон и финансист Клеон. Это тоже карнавальная ситуация, так как в атмосфере – пары молодого вина, и повсюду царит веселое сумасшествие. Наконец, для «Старости, или Игривой любви» в качестве места действия заявлена Венеция. По ходу героиня переодевается молодым поля-

ком (мотив, который Фюзелье позднее использует, сочиняя для Рамо либретто «Галантных Индий»). Все завершается триумфом Фолии в непременном присутствии Арлекина, Полишинеля и Матассена.

«Балет Возрастов» – сочинение легкое. В предисловии Фюзелье обещает, «не впадая в долгую диссертацию», доказать права Талии на музыку, комедии – на гармонию. Автор объявляет целью немного развлечь публику, он называет свою пьесу всего лишь сплетением «игривых максим», связанных легкой интригой, что дает повод для грациозных арий и разнообразных танцев. По его мнению, эти последние и составляют основу балета. Интрига и вправду легка, фоном ей служат нескончаемые празднества, а под конец нас переносят в Италию... Карнавал и Фолия заключают в Венеции союз во имя свободы от утомительной серьезности, от духовного напряжения барокко, от тисков классицизма, от дисциплины абсолютизма, от вечных проблем... Все это, разумеется, с иронической интонацией. Вот что такое теперь для парижан Венеция, и вот что такое итальянская маска – уже не знак пародии, пересмешки и грубоватого шутовства балаганов Ярмарки. Карнавальная маска переосмысливается, трансформируется в чисто французский гедонистический идеал, идеал легких, спокойных наслаждений, но идеал этот теперь, когда царит рококо, дается в чуть ироничном преломлении. «Утрата веры в прежние авторитеты и ценности обернулась смешанным с иронией пессимизмом, который обострил ощущение прелести каждого уходящего дня. О прекрасном и возвышенном забывают ради миловидности и комфорта, ответственность уступает место беспечности, важная серьезность – чувству комического. Дух игры пронизывает все стороны жизни, прививая вкус к странному, экзотическому, парадоксальному»*. Это и есть сущность рококо – грустновато-ироничного стиля, родившегося на излете барокко, в момент прощания с великой эпохой, стиля, который о серьезном предпочитает говорить легко. Хотя бы для того, чтобы не показаться старомодным. Это не значит, что рококо не бывает серьезным: «легкое» не всегда есть «легковесное». Но когда рококо говорит серьезно, оно надевает ироническую маску.

А «маска» означает: «Венеция» – свободная, открытая всем морям, всегда праздничная, всегда карнавальная, беспорядочная, авантюрная, дарящая надежду на неожиданные приключения и оттого еще более прекрасная и желанная. Венеция имеет в музыке французского рококо устойчивую эмблему – разумеется, это итальянская жига во всех ее разновидностях. Она может предстать инструментальной пьесой, вро-

де той, которой Жан-Жозеф Муре парадоксальным образом открывает «Амуры Рагонды». Здесь задорная жига, традиционно замыкающая цикл (сюиту, оперный акт) дерзко занимает место увертюры – в этой карнавальнoй опере все поставлено с ног на голову! Жига может представить танцем распетым, даже в виде большой арии *da saro* на итальянский текст. Именно такая ария из оперы-балета «Галантная Европа», написанная Андре Кампра в духе арий-тарантелл Алессандро Скарлатти, надолго становится символом итальянского стиля и образцом для многих и многих подражаний.

В XIX веке эта музыкальная эмблема прекрасной, волшебной Венеции все так же актуальна и полна значения. В романсах-баркаролах Глинки («Венецианская ночь», «Уснули голубые», «Финский залив») легко узнать знакомую нам медленную жигу. Последняя из трех баркарол посвящена столь дорогой Глинке «памяти сердца», прекрасным воспоминаниям о далекой, манящей Италии... Так и французы на исходе XVII века грезили об итальянских берегах.

А гораздо позже в Париже не кто иной, как Оффенбах, строя каждый акт «Сказок Гофмана» вокруг определенной жанровой эмблемы, для чопорного, старомодного кукольного бала Олимпии выбирает стилизованный полонез (ради пущей архаичности названный в партитуре менуэтом), для обреченной мечтательницы Антонии пишет кружащий голову, затягивающий в бездну вальс, а для венецианских авантюристок Джульетты приберегает чудесную баркаролу.

Но пора вернуться к двум величайшим операм-балетам, посвященным галантным нациям.

ПРОДОЛЖЕНИЕ ГЛАВЫ IV

«Галантные Индии» Рамо можно счесть за римейк самого популярного произведения в данном жанре. Это новый образец оперы-балета о галантности в разных странах, лишь действие из Европы перенесено в экзотические земли: как объясняют нам в прологе, европейская молодежь (французы, испанцы, итальянцы и поляки) увлечена лишь славой, и Амур летит за моря, дабы завоевать себе новых подданных.

«Галантную Европу» Кампра с «Галантными Индиями» объединяют турки – странная нация, фигурирующая одновременно и среди азиатских, и среди европейских народов, форпост мусульман в христианском мире и важнейший субъект европей-

ской политики. Отношения с Турцией – одна из главных тем дипломатии всех стран от Франции до Швеции и от России до Англии и одна из главных тем европейского искусства. Французы непосредственно столкнулись с турками 1 августа 1664 года, когда экспедиционный корпус (6000 отборных солдат) в составе сил фельдмаршала Монтекукколи с легкостью разбил в Сент-Готхарде турецкие войска – Вена была временно спасена. В 1683 году, когда Вену спасал Ян Собеский, ситуация уже была иной: турки стали тайными союзниками Парижа против Габсбургов, посему французская сторона вежливо отказала австрийцам в военной помощи.

Каков он, турок французских маскарадов, балетов и опер? Прежде всего, это бас. Он одет в костюм, изобретательно сочетающий бурлеск, этнографию и фантастику. Он изъясняется на ломаном французском, то и дело употребляя словечки «йок», «аль экбер» и различные неидентифицируемые сочетания слогов. В оркестре при его появлении оживают малые флейты и целый набор звенящих ударных, не говоря о большом барабане. Он ловко отплясывает жиги, куранты, менуэты и прочие залихватские танцы, но настоящей его эмблемой становится марш – тот самый марш *alla turca*, моцартовскую версию которого знает каждый школьник.

Исторически первым творцом этого портрета был, по всей вероятности, Жан-Батист Люлли (в сотрудничестве с Мольером). В 1670 году он лично изображал Муфтия – притворного предводителя турок – в «Турецкой церемонии» «Мещанина во дворянстве». Роль написана для блестящего комического актера, декламирующего, поющего и танцующего. В создании Люлли и Мольера нет ни одной случайной черты. У притворщика немного забавных речей, немного пения:

Магомета господина
Я просить за Джиурдина
Его сделать паладина
И отправить Палестина...

– и много танцев. Сцена предваряется маршем, под звуки которого псевдотурки входят и начинают, дурача Журдена, свой маскарад. Вот этот-то марш на долгое время и станет музыкальной

эмблемой турок (а при случае также китайцев, персов, арабов и прочих экзотических народов), ядром «янычарского стиля». Вряд ли Люлли явился здесь изобретателем*. Но ведь он стремился не к оригинальности, а к точности выражения и, сведя воедино простой, примитивный двухдольный марш, «странноватую» (как бы экзотическую, на европейский вкус) гармонизацию, пронзительные флейты и гремучие ударные, создал классический звуковой портрет турка. Столетие спустя те же черты обнаружатся в музыке диких и жестоких скифов глюковской «Ифигении в Тавриде», в «Баядерах» Кателя и множестве других музыкальных сочинений на экзотические сюжеты. Этой старой «янычарской музыке» еще успеют отдать дань романтики.

Турки не так долго оставались лишь гротескными существами. В «Галантной Европе» на сцену выходит турок – счастливый влюбленный. Мутация образа происходит прямо на глазах у публики, в либретто и в музыке. Кампра – и наследник Люлли, вовсе не чуждающийся преемственности, и творец нового, чрезвычайно перспективного мотива турецкой галантности и великодушия. Сколько же композитор Андре Кампра и его поэт Антуан-Удар де Ламотт успевают показать за какие-то полчаса, что длится четвертый и последний акт оперы-балета! Сперва их султан Зулиман – типичный варвар, бас, по старой традиции поющий самую низкую партию в ансамбле голосов и инструментов. Он жесток, эгоистичен, абсолютно некуртуазен и принимает во внимание лишь свое удовольствие. В двух своих первых ариях из всех персонажей Люлли, которые могли бы послужить для него образцом, он больше напоминает даже не Муфтия из «Мещанина», а скорее Полифема из «Ациса и Галатеи». Таков султан с опостылевшей Роксаной.

Но вот под звуки чарующей, бесконечно длящейся пассакальи в окружении других «султанш» появляется новая звезда гарема, прекрасная Заида, влюбленная в своего повелителя – и происходит чудесная метаморфоза. Перед нами совершенный галантный герой. А поскольку все имеет свое выражение в звуковой материи, бас отрывается от «заземленной» аккомпанирующей строчки и обретает собственную мелодическую линию, полную галантных оборотов. Нет больше топорных, прямолинейных интонаций. Вместо них – томительные синкопы, прихотливые украшения, узоры ритма, местами достойные Рамо.

Это означает перемену амплуа: обреченный во французском театре на любовные неудачи варвар на глазах превращается в галантного героя, достойного счастья. Зулиман возвышается до великодушия. Умиrotворенный и облагороженный новой любовью, он прощает Роксану, пытавшуюся заколоть соперницу кинжалом.

И чтобы все говорило о новой взаимной страсти, султан повелевает начать прекрасное празднество. Бостанжи (т.е. Садовники Великого Повелителя, как поясняет либретто) затевают различные игры, «сообразно своему характеру». Их выход, разумеется, открывается маршем – гротескно-лапидарным, заимствующим основу своей простой и энергичной ритмической формулы у несравненного Люлли. Солист-Бостанжи (бас) и отвечающий ему хор поют на странно преобразованном французском, который чем дальше, тем больше напоминает... итальянский (хотя подразумевается, что турки общаются по-турецки). Та же «метаморфоза национальности» происходит и в музыке, поскольку Кампра в завершение акта нанизывает целую вереницу искрометных итальянских жиг, то распетых, то чисто инструментальных. Их веер развернулся из стремительной жиги, завершавшей «Турецкую церемонию» шедевра Люлли и Мольера (прабабушки жиги-тарантеллы хохочущего Осмина из «Замиды», в 1781 году ставшей первым опытом Моцарта в области зингшпиля на турецкий сюжет). Из-под турецкой чалмы выглядывает длинный нос итальянского Арлекина.

Авторы «Галантной Европы» не позабыли в либретто предпослать дивертисменту французский перевод всех этих гротескных текстов (надо признаться, не совсем буквальный). Но на обоих «диалектах» звучат типичные восхваления с нанизанными на них всяческими благопожеланиями. Турки исполняют традиционную для оперных и балетных апофеозов хвалу Повелителю: Кампра и Ламотт предлагают издевательскую пародию на торжественные хоровые славословия, обычно завершающие оперы и балеты! Хвалу великому султану в темпе бешеной жиги поют комические персонажи в причудливых костюмах, видимо, выплясывая при этом нечто в духе танцев масок итальянской комедии, под шум и грохот ударных, и притом поют на ломаном, исковерканном, макароническом «франко-турецко-итальянском» наречии...

Какое диссидентство! И это происходит не на Ярмарке Сен-Жермен, где положено пародировать официальное искусство. Нет, это происходит в Опере, которую принято считать оплотом музыкального официоза! Авторы по праву наслаждаются триумфальным успехом, показывая в соседних актах открытую всем ветрам Венецию, где царят Карнавал и Свобода, и деспотическую Турцию. Не заметить этого столкновения нельзя, не только потому, что к 1697 году французы уже подустали от долгого царствования Людовика, и из ставшего набожным Версаля карнавальная, утопающая в соблазнах Венеция виделась городом мечты. Андре Кампра позаботился о том, чтобы подчеркнуть «итало-турецкое» столкновение, снабдив именно два эти акта самыми развернутыми, богатыми по музыке дивертисментами. Музыка итальянского бала чудесна и сладостна, музыка турецких славословий пародийна и механистична. Старая схема экзотического балета о «смешных галантных иностранцах» послужила воплощению новой идеи, нового «послания», которое разом сделало авторов знаменитыми.

Тип турка-повелителя, в ознаменование своего нового счастья прощающего легкие беспорядки в гареме (покушения, измены, бегства, похищения), некоторое время будет популярен во Франции, особенно в комической опере. В 1728 году на Сен-Лоранской ярмарке с огромным успехом идет пьеса Лесажа, д'Орневаля и Фюзелье «Ахмет и Альманзина». (Третий из авторов – будущий либреттист «Галантных Индий» Рамо!) «Император турок» Солиман хочет забрать в сераль Атталиду, дочь великого визиря Амулаки, но тот под видом Атталиды отправляет к нему рабыню Альманзину, в которую успел влюбиться его сын Ахмет. В серале обман раскрывается: в Альманзине опознают дочь «паши Вавилонского». Султан вновь требует к себе Атталиду, чтобы в наказание за обман заставить выполнять черную работу. Вместо нее туда является переодетый Ахмет, дабы быть рядом с Альманзиной, которая приближает к себе эту «Атталиду». Слуга Амулаки Пьеро, переодевшись кормилицей, проникает в сераль и устраивает побег Ахмета с Альманзиной. Беглецов ловят, но султан их прощает, так как сам влюбляется в настоящую Атталиду, которая появляется в серале, поначалу переодетая Ахметом (в намерении спасти брата)». Не пьеса, а сплошной маскарад: все четверо прибывают в гарем там под чужой личиной!

Но вдруг влюбленный турок начинает прощать беглецов совсем по иным мотивам. Случилось ли это впервые на подмостках Ярмарки, в «Пилигримах в Мекку» тех же авторов (1726) или новая идея воплотилась лишь в «Великодушном турке» – первом акте «Галантных Индий» Рамо и Фюзелье, впервые исполненных в Опере в 1735 году?

Все в этом произведении традиционно, и вместе с тем необычно. Полет Амура над миром, над морями и континентами в партитуре Рамо получает воплощение в орнаментальной фигуре, своего рода метафоре парящей над землей любви, которая пронизывает музыку балета и придает произведению некое философское измерение. Либретто также содержит непривычные сюжетные ходы. Фюзелье в предисловии оправдывает введение в «перуанский» акт сцены землетрясения и обстоятельно доказывает, что туркам не чужды благородные чувства, в подтверждение ссылаясь на статью из свежего номера газеты «Галантный Меркурий», где описан реальный случай проявления турком благодарности. Итак, в 1735 году метаморфоза образа турка свершается окончательно. Осман, совершенный галантный кавалер, который так образцово уважал чувства прекрасной пленницы Эмилии, отпускает красавицу домой вместе с ее возлюбленным Валером, потерпевшим кораблекрушение у турецких берегов. Отпускает, так как прежде сам был рабом и получил свободу из рук Валера.

Эта новая версия «турецкой» фабулы бесчисленное число раз тиражируется во всех странах. Мы встретим ее в «Пилигримах в Мекку» Глюка, «Похищении из сераля» Моцарта и даже в «Маленькой рабыне» Крузеля, шведском зингшпиле 1825 года! Все это истории о влюбленных – разлученных, годами разыскивающих друг друга. Великодушный турок повсюду выступает в финале как «бог из машины». В «век философии» (применительно к театру можно сказать: в век «сценического атеизма») турецкий султан занимает место языческих божеств, чтобы равно сверхъестественным образом творить добро и приводить историю к неправдоподобно, немыслимо счастливой развязке. Из существа экзотического он, по сути, переходит в другую группу персонажей, также подчиняющихся барочной «эстетике чудесного». Чудеса и в Век Просвещения остаются чудесами, лишь оболочка другая.

Этот турок, разумеется, больше не танцует, да и петь перестает. Его роль к середине XVIII века становится разговорной, что тем более отдаляет его от поющих персонажей, как существо некой иной природы. У него больше нет своей музыки – янычарская стихия громогласных маршей и хоровых славословий бушует вокруг, но сам он словно отделен от нее невидимой перегородкой. Мудрый паша говорит на правильном литературном языке, без макаронизмов и бессмысленных псевдотурецких словечек. Правда, рядом с ним тут же вырастает колоритная гротескная фигура шута, пьяницы и балагура, принимающая на себя все «национальные» черты музыки старого комического типажа. В «Пилигримах...» Глюка это Календер, в моцартовском «Похищении из сераля» – Осмин, почти двойник глюковского персонажа.

Позднее оба амплуа турка (мудрое и шутовское) парадоксально соединяет в одном персонаже Глинка. Карлик Черномор в «Руслане и Людмиле» – существо одновременно сверхъестественное, волшебное, экзотическое, гротескное и комичное. Он не только не поет – он вовсе нем и оттого еще более причудлив. Знаменитейший «Марш Черномора» достойно завершает долгую традицию «турецких маршей», где изощренность сочетается с примитивностью, мелодия выписывает невероятные зигзаги, гармония загадочно-необычна, а заканчивается все комичным писком флейты. Глинка, конечно же, смеется над несчастным неудачником, как и над старым типажом «восточного деспота».

Но все же почему около 1730 года галантный турок сознательно отказывается от роли счастливого любовника? Может быть, этот варвар призван служить теперь недостижимым для европейца образцом «естественного человека», неиспорченного западной цивилизацией? Тогда откуда его поистине европейский лоск? Или после 1730 года l'homme galant – уже не идеал человека общественного?

...На берегу моря виднеется одинокий силуэт великодушного Осмина, провожающего взглядом корабль. Корабль плывет навстречу счастью. Можно сказать, что Эмилии и Валеры отправляются на Цитеру, наш же герой отказывается от путешествия и остается вне европейского мира утонченных нежностей и галантных удовольствий. Может быть, он философ?

ИНТЕРМЕДИЯ 4. БАРОЧНЫЙ ГОЛЛИВУД

Барочный театр – царство иллюзий. Нет таких чудес, какие не были бы, и неоднократно, показаны на сцене между 1600 и 1750 годами. Владения безраздельно господствующей в эту эпоху «эстетики чудесного» поистине необъятны. Мари-Франсуаз Криту в книге «Чудесное и «театр молчания»»^{*} едва хватает двадцати четырех глав, чтобы назвать все сферы и области необычайного: чудеса природы, чудеса мифологии, чудеса экзотических стран, чудеса феерии, чудеса магии, чудеса воды, чудеса пиротехники...

Однако барочная иллюзия кардинально отличается от виртуальных иллюзий нашего времени. Эффекты, подобные тем, которые сегодня моделируются на компьютере, в барокко обладают вкусом подлинности. Все предельно материально: триумфальную арку, призванную символизировать изобилие, украшают грозди настоящего винограда, на платьях примадонн горит настоящее золото, в пастях чудовищ – настоящий и по-настоящему опасный огонь. В идеальном барочном спектакле все, о чем поэт упоминает в тексте, материализуется и предъявляется зрителю. Так в испанском куртуазном театре середины XVII века публика во время представления поочередно вдыхала аромат роз и запах серы.

Когда представление разворачивается под открытым небом, иллюзия и реальность соприкасаются еще теснее. На версальском празднестве 1674 года с наступлением ночи весь двор усаживается в гондолы,

и под звуки скрипок лодки плывут между освещенными берегами Большого канала к дворцу Нептуна и нимф, сооруженному придворным декоратором Карло Вигарани из богатых тканей и картона, сверкающего драгоценными камнями.

Десятью годами раньше в той же естественной декорации версальского парка разыгрывается представление на сюжет зачарованного острова Альцины. Волшебница, чувствуя угрозу освобождения ее пленников, укрепляет свой остров. Вигарани строит в середине центрального острова выступающую из волн скалу, а на двух соседних островках располагаются скрипачи, трубачи и литаврщики. Морское чудовище выносит Альцину на берег, дабы она могла приветствовать королеву-мать «красивыми александрийскими стихами». Затем под звуки скрипок открывается главный фасад дворца Альцины, вспыхивает великолепный фейерверк, и начинается балет четырех великанов и четырех карликов, затем балет восьми мавров и бой шести рыцарей с шестью отвратительными чудовищами. Два духа исполняют стремительный танец, четыре демона «прыгают, как кузнечики», чтобы немного развлечь обеспокоенную колдунью. Наконец Мелисса надевает на палец Руджеро волшебный перстень, разрушающий колдовские чары. Тотчас гремит гром, сверкают молнии, дворец Альцины с грохотом раскалывается, извергнув великанов и карликов, загорается от невиданного фейерверка и вскоре превращается в пепел: «Казалось, что небо, земля и вода были в огне, и что разрушение великолепного дворца Альцины, как и освобождение рыцарей, которых волшебница Альцина держала в тюрьме, могло осуществиться только с помощью чуда и божественного вмешательства. Большое количество ракет, стремительно улетающих высоко в небо, делало зрелище столь значительным и великолепным, что лучшего прекращения волшебных чар нельзя было придумать»*.

На оперы Люлли ходит публика, привыкшая именно к такого рода зрелищам. Разумеется, стационарный городской театр лишен возможности до такой степени поместить зрителей *внутри* представления, окружить со всех сторон чудесами, на лодке доставить на волшебный остров и ввести во дворец Нептуна. Однако вынужденная неподвижность публики, сидящей в зрительном зале Королевской Академии музыки, компенсируется интенсивностью перемен декораций на сцене. Оперный или балетный спектакль протекает в движении, в постоянных метаморфозах. Пять актов с прологом требуют шести или семи различных декораций, сменяющих друг друга на протяжении прибли-

зительно двух с половиной часов. Спектакль идет без антрактов, перемены внезапны и быстры – легкость преобразования места действия удивляет даже сейчас. Именно в барочном театре утверждается современная сцена-коробка с системой кулис. Механики-итальянцы, в XVII – XVIII веках работающие по всей Европе, обеспечивают мгновенные превращения, следуя системе Джакомо Торелли.

Эту систему сценической машинерии еще и сегодня можно видеть функционирующей в Стокгольме, в Дроттнингхольмском придворном театре. Она сохранилась там со времен Густава III, но принцип работы тот же, что и за сто лет до Густава (в его театре механики, кстати, тоже были итальянцами). Узкая глубокая сцена обеспечивает далекую перспективу и к тому же создает благоприятные акустические условия для ансамблевого пения. Кулисы представляют собой посаженные на оси щиты. Из таких же щитов состоит и потолок. Стоит повернуть щиты вокруг осей, одновременно поменяв задник, – и из мрачной пещеры мы переносимся на Олимп. На эффекте подобного контраста Кино и Люлли строят финал «Тезея»: во время свадьбы героя с принцессой Эглой (Агилеей) раздосадованная Медея обращает роскошный дворец в руины, но тут же появляется Паллада, осуждает мстительную волшебницу и в мгновение ока возвращает дворцу прежний вид – механики просто поворачивают щиты обратно.

Коммерческий успех в XVII веке многочисленных оперных театров Венеции во многом объясняется именно поражающими воображение самой широкой публики эффектами машин. Но не только в Венеции поэт пишет либретто, сообразуясь с программой машиниста. Сюжет «Психеи» Люлли, Мольера, Пьера Корнеля и Кино в 1671 году выбран потому, что в распоряжении авторов находится великолепная декорация ада, десять лет назад созданная Вигарани для «Влюбленного Геракла» Кавалли: в эпоху барокко декорация часто долговечнее пьесы.

Во всяком театре существует набор типовых декораций. Клод-Франсуа Менетрие перечисляет множество их видов, опираясь на практику венецианского театра Сан-Сальвадор*. Это декорации небесные (собрание богов, твердь, звезды, небесные сферы), священные (храмы, алтари), военные (осажденные города, военные машины, лагерь, палатки, арсеналы, покрытые трупами поля), сельские, морские, королевские, городские, исторические (представляющие виды Рима, Афин, Константинополя или Фив), поэтические (то есть мифологические или отсылающие к романам Тассо и Ариосто), магические (волшебные острова, дворцы и пещеры, Елисейские поля и берега Стикса),

академические (библиотеки, кабинеты ученых), а также причудливые. Ремарки французских оперных и балетных либретто указывают на сады, дворцы, храмы, гроты, леса, фонтаны, морские и речные берега, скалы, ущелья, долины, деревушки, ручьи, горы, виноградники, и это отнюдь не хаотичное нагромождение. Чередование ряда декораций образует композицию спектакля: сперва идут декорации «приятные» (так как в барочном театре не бывает эмоционально нейтрального места действия). Затем внезапная метаморфоза: прекрасный сад превращается в дикую пустыню, из роскошного дворца героев ввергают в адские бездны, тем самым словно напоминая, что все на земле непрочно, покой недолговечен, красивая оболочка – тлен, цветущий луг таит под собой пропасть. А в пятом акте в награду героям – апофеоз на небесах. Действие почти каждой пьесы следует единым путем: от изначальной гармонии к ее нарушению и новому обретению, но уже не на земле.

Зрелищный, декоративный музыкальный спектакль ежевечерне опровергает положение Буало о единстве действия. С этой точки зрения опера и балет есть нечто противоположное классицистской трагедии. Различия заключаются не только в том, что оформление разговорной трагедии аскетически строгое, а оформление трагедии на музыке разнообразное и поразительное – настоящее пиршество для глаз. Эти жанры питает различная философия, в них по-разному выстроены отношения героя с окружающим миром. Герой оперы властен одним мановением изменить мир вокруг себя: успокоить бушующие волны, призвать демонов, чтобы истребить прекрасный сад, или же обратить пустынный морской берег в роскошный подводный дворец. Герой классицистской трагедии заперт в неподвижной, равнодушной среде условного дворца или лагерной палатки. Что бы ни происходило, какие бы героические попытки не предпринимались, мир вокруг остается неизменным. Расиновский детерминизм довольно пессимистичен. Даже при чтении многих его пьес почти физически ощущается давление стен «дворца вообще», за которые никому не дано вырваться.

Между тем, музыкальный театр знает еще один вид декораций, которого разговорная трагедия не знает – декорации прологов. Они могут быть и условными, но поскольку прологи обычно откликаются на актуальные события, достаточно часто рождаются произведения, подобные «Альцесте», в которой действие пролога происходит в Тюильри, или «Зефиру и Флоре» и «Дворцу Флоры», начинающихся в Трианоне. Причем во втором случае Трианон не нарисован на холсте: опера впервые звучит в самом Трианоне, выстроенном всего несколько лет назад.

Дворец служит естественной декорацией спектакля и прямо назван в либретто, так как «Дворец Флоры» – второе, общеизвестное тогда название версальского Большого Трианона.

В трагедиях Расина меньше подобных сиюминутных аллюзий, их восприятие гораздо меньше зависит от знания конкретных исторических и топографических реалий, текст концентрированнее, психологически плотнее. Расин – «автор на все времена», его пьесы, вероятно, немного теряют от отсутствия сценографии, от изменения места действия. Но ведь и оперы Люлли часто обходятся без машин и декораций. Их дают то в дворцовых покоях (в концертном исполнении, даже без хора и оркестра), то в других приспособленных помещениях, вроде Большого манежа в Версале.

В Манеже опера впервые звучит в мае 1682 года. Это «Персей» Люлли. Его готовятся сыграть на открытом воздухе, в Мраморном дворе, но из-за сильного дождя переносят под крышу. За пять часов Люлли совершает с Манежем метаморфозу, превращая его в импровизированный театр. Но как! Вместо того, чтобы завесить стены раскрашенными холстами, он велит перенести туда из оранжереи огромное число апельсиновых деревьев в кадках, а задник покрыть нарубленными в лесу ветвями. Спектакль идет в закрытом помещении, однако в живых, зеленых декорациях, будто на пленэре. Это наводит на мысль, что истинная родина французской оперы – не в пыли кулис, а в садах и на берегах водоемов.

ГЛАВА V. СКРЫТАЯ МЕХАНИКА ВСЕЛЕННОЙ

Как ни обширна география барочного музыкального театра, горизонтальное измерение для него – далеко не единственное, за исключением, пожалуй, лишь нескольких самых мрачных, трагических оперных концепций, таких, как «Коронация Поппеи» Монтеверди или «Танкред» Кампра. Гораздо важнее для этого театра измерение вертикальное. Мир опер и балетов не ограничен рамками сцены-коробки – она лишь видимая его часть. Над потолком театра обитают боги. Оттуда они наносят визиты на облаках и колесницах, оттуда гремит гром и ударяет молния. Трюм – царство демонов, фурий и монстров, появляющихся из люков. Находящаяся посредине сцена – поистине арена битвы неба и преисподней, а скрытые от глаз театральные машины уподобляются тайным силам, движущим мирозданье: ведь французская рационалистическая философия представляет истинное, вечное и невидимое смертным устройство Вселенной как огромную машину, подчиненную законам механики. Декорационные чудеса, равно как чудеса музыки и хореографии, которые в XVIII веке одних возмущают, а других восхищают, как раз и призваны представить на сцене музыкального театра пьесу из репертуара Великого Театра Мира.

Впрочем, историку театральной музыки не стоило бы рассуждать об этих философских материях, если бы космические намерения авторов опер и балетов оставались на уровне риторических деклараций либретто. Но нет, эти материи – именно они, и никакие другие – подвигают композиторов французского барокко на титанические свершения, на дерзкие, с трудом принимаемые современниками и равно поражающие нас сегодня музыкальные открытия! Страницы партитур, говорящие о хаосе бурь и землетрясений, о счастье возвращения мира, о сладостном покое Элизиума – наиболее яркие, оригинальные страницы старых французских опер.

Многочасовой придворный балет, трех- или четырехактная опера-балет и в особенности пятиактная трагедия на музыке (самый «дорогой» жанр, так как в сравнении с оперой-балетом и пасторалью трагедия требует наибольших затрат на машины и декорации) вмещают в себя всю барочную космогонию – динамическую космогонию пребывающих в движении энергий. Когда же либреттист говорит о любви, он чаще повествует не о частном чувстве, а о силе, пронизывающей мирозданье, связывающей природные стихии и порождающей в них, безжизненных, жизнь и порядок. Без любви мгновенно распадаются естественные связи, жизнь угасает и гибнет, на сцену являются вражда и война. Об этом поется в пятом акте «Психеи» Люлли: потерявший Психею Амур в досаде и унынии отравляет свои стрелы ненавистью – и вся природа гибнет. «Галантная Европа» Кампра открывается поединком Венеры и Распри, «Галантные Индии» Рамо – борьбой Амура и Беллоны. И еще один важный, раз за разом повторяющийся в барочных пьесах образ: прикованные к скалам, запертые в пещерах Вихри, всегда готовые вырваться, поднять бурю, смешать землю с водой и день с ночью. Когда им это удастся, их наперебой умирят боги, феи, волшебники... или Венера – одним своим появлением, как в прологе «Идомея» Кампра. А под землей (в люках под сценой) таятся наготове фурии. Так и любой барочный сюжет обязательно включает в себе некие взрывные, разрушительные «контрсилы», которые рано или поздно вмешиваются в ход событий.

Говоря о стихиях природы, барокко далеко не всегда опери-

рует темными иносказаниями. Временами оно отбрасывает аллегории и прямо называет предмет. Во французском театре существуют два знаковых произведения на эту тему: опера-балет Детуша и Делаланда «Стихии» («Les elements», 1721) и одноименная хореографическая сюита Ребеля-старшего (1737). Эти сочинения венчают долгую балетную традицию изображения на сцене природных сил, и оба пользуются традиционными способами их репрезентации в музыкальном спектакле.

Опера-балет, в 1721 году впервые исполненная в Тюильри, а в 1725-м – в Опере, в оригинале обозначена как «королевский балет», поскольку на премьере в ней танцует юный Людовик XV. Редчайший случай: в изданном либретто имена двух авторов музыки – Детуша и Делаланда – поставлены прежде имени поэта Руа, что говорит о реальной ценности вклада каждой из сторон. В прологе изображается хаос. На сцене груды облаков, скалы, неподвижная вода, выглядывающий из жерл вулканов огонь. Судьба взывает:

Время настало. Исчезни, печальный хаос,
Явитесь, Стихии...
Теките, волны, летите, быстрые огни,
Лазурный воздух, обними природу,
Плодоносная земля, покройся зеленью;
Родитесь, смертные, дабы покоряться богам.

Так природе предписывается порядок, и являются божества всех стихий. Венера выступает против Распри во имя Гармонии. Судьба напоминает о героях прошлого, Венера сулит показать ей смертного, подобного юному Амуру. В этот момент в глубине театра появляется статуя маленького Людовика XV, и Стихии приносят ей дары.

Каждый из четырех актов балета посвящен одной из стихий, репрезентированной, по барочному обычаю, эмблематически: в человеческих фигурах, через знаковые сюжеты. Не исключено, что источником вдохновения либреттисту служат издания, подобные книге «Эмблемы для ковровых мануфактур короля, в которых представлены четыре стихии: вода, земля, огонь, воз-

дух, и четыре времени года» (1670)*. Воздушная стихия, покорная Юноне, представлена в балете через сюжет о супруге Юпитера и дерзком Иксионе. Действие второго акта протекает во дворце Нептуна при участии Ариона, тритонов, nereид, матросов и sireны Левкозии. Далее мы переносимся в храм Весты, ибо там горит огонь, зажженный от солнечного луча. Здесь в окружении жриц и «римских рыцарей» разыгрывается история весталки Эмилии и ее возлюбленного Валера (влюбленных спасает от заслуженной кары сам Амур, спускающийся с факелом в руке). И наконец, тема земли разыгрывается под сенью фруктового сада через сюжет о Помоне и Вертумне, которых сопровождают Пан, охотники и пастухи. Четыре стихии – четыре мифологические истории, и все разворачиваются при непосредственном участии Амура!

«Новая симфония», как окрестил свои «Стихии» Жан-Фери Ребель, замыкает ряд его танцевальных сюит – минибалетов, написанных для ведущих танцовщиков Оперы. Новшество этих сочинений состоит в том, что «Стихии», как и более ранние ребелевские «Терпсихора» и «Характеры танца» – балеты без пения. Это станет нормой лишь во второй половине XVIII века, в творчестве хореографов-реформаторов (Новерра, Анджолини, Хильфердинга, Уивера), которые решительно упразднят в балете распетый текст, полагая, что все должно быть выражено языком движений и жестов – «действенным танцем». В 1737 же году среди авторов балета, за редчайшими исключениями, еще обязательно фигурирует поэт, хотя он уже не претендует на звание главного автора произведения, как то было в XVII веке.

«Стихии» открываются большой пьесой «Хаос». Здесь в беспорядке громоздятся столь дикие и ужасные диссонансы, даже сегодня шокирующие, что перед ними бледнеют и радикальные гармонии Рамо, и адские созвучия «Медеи» Керубини, и «фанфара ужаса» финала IX симфонии Бетховена. (Справедливости ради необходимо сказать, что все перечисленные выше диссонансы – близкие родственники, и все они так или иначе призваны говорить о хаосе.) Далее Ребель помещает выход «Земля и вода», чакону «Огонь», пьесы «Пение птиц», «Соловьи» и про-

должающий ряд этих «сельских» номеров балета пасторальный танец лур, после чего следует пара тамбуринов – промежуточный финал (эти танцы часто завершают инструментальные сюиты барокко, как они завершали тогда балы). Затем начинается словно новая сцена, венчающая этот маленький балет: сицилиана, рондо «Танец Амура» и каприс образуют выход бога любви. Любопытно, что Райнхард Гебель, записывая «Стихии» Ребеля с ансамблем «Musica Antiqua Koeln», смешал порядок частей и вместо ступенчатой барочной композиции из нескольких «выходов» предложил композицию линейную, устремленную к единственному финалу: после «Соловьев» следуют рондо Амура, лур, сицилиана, каприс и в завершение тамбурины. Подобная последовательность номеров резонна с точки зрения музыкальной логики XIX века, однако применительно к французскому балету первой половины XVIII века она хаотична, поскольку лишает произведение смысла. Маленький балет Ребеля говорит о том, что любовь есть высшая из сил мироздания, без нее порядок стихий неполон и несовершенен. Конструкция, которую предлагает немецкий дирижер – лишь бессвязное нагромождение неподвижных, безжизненных, неодушевленных элементов.

Из четырех античных стихий главными для искусства XVII – XVIII веков являются не земля (стихия «пасторальная», «сельская», о которой вспоминают, когда речь заходит о распускающихся цветах и зреющих плодах) и даже не огонь, который для пламенного барокко остается субстанцией подозрительной, поскольку ассоциируется с геенной огненной. Язычки его змеятся по костюмам демонов и ночных духов-лютен, с факелами в руках летают фурии, пламя полыхает в пастях выползающих из-под земли чудовищ. Огонь опасен, его необходимо непременно обуздывать. Во множестве театральных прологов Юпитер раз за разом предписывает этой стихии порядок, приказывая небесному огню отправляться к высшим сферам, а земному – утомиться в вулканах. Подобно пламени, разрушительна необузданная страсть демонических героинь-волшебниц – она тоже рифмуется с безднами ада*.

Две же главные стихии барокко – вода и воздух. Первая из

них царит в XVII веке, вторая – в XVIII-м, особенно в искусстве рококо. Вода – воплощение изменчивости и метаморфозы. В знаменитой «Иконологии» Чезаре Рипы аллегорическая фигура Непостоянства одета в синее (пояснение: синий – цвет непрерывно меняющего облик моря) и держит в руках луну – «самое непостоянное светило». В «Фаэтоне» Люлли переменчивый Протей (бог непостоянства) появляется из морских вод. Позднее Лафон и Жерве посвящают ему оперу «Амуры Протея» (1720), в прологе которой участвуют Венера и ее дети – верные и неверные Амуры. Легкая интрига оперы – во вкусе очаровательных комедий Мариво. Протей ухаживает за Помоной и принимает облик ее возлюбленного Вертумна, чтобы оклеветать соперника, но в конце концов раскаивается и возвращается к своей прежней возлюбленной.

Вода многолика. Она является на сцене в «морской интермедии» «Комического балета Королевы» с русалками и движущимся по залу настоящим фонтаном, в журчании ручьев, на чьих берегах вкушают сон герои романов и пасторалей, в благожелательной толпе морских и речных божеств «Ациса и Галатеи» (где в финале главный герой превращается в водный поток). Она же вызывает к жизни картину морского порта, матросские пляски и страшную бурю «Альционы» Марена Маре. Но всегда это стихия подвижная и – богато населенная. Барокко во всем требует изобилия быющей ключом жизни: чтобы воздух был полон птиц, лес – дичи, водоем – лебедей и рыб, чтобы в парках под деревьями паслись если не олени, то коровы. Современный вид Большого канала в Версале наполнил бы сердце Людовика XIV печалью и унынием. При Короле-Солнце водная поверхность никогда не бывает пустынной, на канале обитают 195 лебедей, делящие его просторы с целой флотилией кораблей для небольших путешествий по парку, для концертов и иллюминаций. Здесь венецианские гондолы, английские яхты, баркасы, неаполитанская фелюга и построенные в 1685 году очень точные уменьшенные копии трех французских военных кораблей: барки «Дюнжеркуаз», галеры «Реаль» (гордость Марсельской эскадры, чья версальская копия оформлена скульпторами Тюби

и Каффьери) и «Гран Вессо», фрегата с тринадцатью пушками, построенного по голландской модели. Повсюду оживление. Нельзя не полюбоваться венецианскими гондольерами в одеждах из тафты, дамасских тканей и парчи с золотыми и серебряными нашивками, в шелковых чулках. Их около полусотни человек с семьями, и все они живут возле Большого канала в специально возведенной деревне «Маленькая Венеция».

Рококо переносит предпочтение с водной стихии на воздушную – та легкость, что всегда отличала французское барочное искусство, находит для себя идеальную метафору. Слушая «живьем» оперу Люлли, поражаешься, насколько эта конструкция из пяти актов с прологом свободна от тяжести. Каждые 15 – 25 минут – полная перемена декораций, с невероятной, волшебной легкостью (будто по воздуху) переносимая в иное пространство, а внутри актов – кратчайшие песенки, ансамбли, хоры и танцы в легчайших, излюбленных французскими композиторами эпохи барокко темпах. Они проносятся, оставляя по себе мимолетное впечатление и, разумеется, не успевая наскучить. Оркестр тоже звучит легко, несмотря на внушительное общее число музыкантов: голоса солистов сопровождает, главным образом, группа continuo. Люлли – пока осторожно, в отдельных эпизодах – начинает вводить ансамбли высоких инструментов без баса, например, двух флейт и альты. В 1690-е годы (надо полагать, после его «Ациса и Галатеи») и особенно в начале XVIII века это входит в моду. Звучание французского театрального оркестра взмывает ввысь, целые монологи и даже хоры обходятся без поддержки басовых инструментов. Таковы одна из красивейших арий «Танкреда» Кампра («Перестаньте, мои глаза, сдерживать слезы»), где вместе с Эрминией плачут облигатные флейты и скрипки, и большая часть четвертого действия «Альционы» Маре, в котором героиня приходит молиться в храм Юноны.

В 1720-е годы Сильфы и Гении воздуха становятся завсегда таями оперно-балетной сцены, так как одних традиционных Зефиров уже недостаточно. Вскоре нечто подобное происходит и в литературе: Кребийон-сын, крупнейший романист рококо, в 1730 году дебютирует прелестной новеллой «Сильф». Позднее

Рамо пишет маленькую пастораль «Зефир, или нимфы Дианы», поручая главную мужскую партию, против французского обычая, сопрано, а также героический балет «Заис», в котором действуют царь гениев Оромаз, Гении стихий, Сильфы и Сильфиды, и оперу «Наис», в которой декорация пролога, носящего название «Согласие богов», представляет, как сказано в либретто, «воздух». Здесь, между небом и землей, происходит сражение Юпитера и небесных божеств с вedomыми Распрей и Войной Титанами и Великанами, с земли штурмующими небо. Вся эта громада персонажей, образующих мощный двойной хор, каким-то неведомым образом висит в воздухе. В 1745 году на свет появляется одноактный дивертисмент либреттиста Парадиза де Монкрифа и неразлучных друзей-композиторов Ребеля и Франкёра «Зелиндор, король сильфов», посвященный испытаниям любви, верности и искренности нимфы Зирфеи (испытаниям вполне в масонском духе).

Но еще до Рамо и Кребийона два автора – драматург Фюзелье и музыкант Обер – представляют публике Оперы «персидскую комедию» «Королева пери» (1725). Вот что пишет в предисловии либреттист, верный адепт «эстетики чудесного»: «Публика заключит из опыта, который ей сегодня предлагают, что сказочная система Востока достойна занять место в наших театрах наряду с греческой и римской Мифологией. Полагаем, что чудеса Пери и Дивов могут сменить чудеса Античных Богов и чудеса Волшебниц и Фей странствующего рыцарства.

Пери – это добрые Гении, прославленные в Турецких и Персидских романах, и эти Гении бывают обоих полов; доблесть одних равна красоте других. Справедливость этого подтверждает ученый господин д'Эрберо в своей «Восточной библиотеке»; Пери не бывают злы и красотой превосходят все подобные создания. Точно так же подлинные свидетельства обосновывают характер Королевы Джиннистана – убежища Пери.

Гении, у Персов называемые Дивами, а у Арабов – Джиннами, суть Демоны, известные Восточным народам, привлекающих их тонким ароматом духов – обыкновенной пищей Пери. Эти странные актеры приходят в Музыкальный Театр, куда они,

быть может, привнесут разнообразие, столь ему необходимое».

На протяжении пяти актов пьесы влюбленные герои (калиф Египта Нуредин, арабский принц Али и сирийская принцесса Фатима, которой ревнивая Королева пери придает облик собственной confidentки Селины) распутывают свои сложные взаимоотношения при участии матросов, индийских охотников, пастухов, гениев, неверных любовников разных наций, дивов, арабов, японцев и китайцев. В финале тронутая всеобщей верностью королева возвращает Фатиме первоначальный облик и выдает ее замуж за Нуредина, а Селину – за Али. Все это происходит в великолепном дворце, построенном и украшенном в японском вкусе...

Но помимо физики природных стихий музыкальный театр барокко никогда не забывает об астрономии и метафизике, о небесах и преисподней. Еще в старом «Балете Великого Демогоргона» специально подчеркивалось, что на свете есть три ночные светила: Диана на небесах, Луна на земле, Геката в аду. Как видим, мир барочной сцены иерархичен. Три его царства расположены в пространстве на трех этажах. Все три организованы по единой модели абсолютной монархии: король (Юпитер, греческий или египетский царь, Плутон), «спутники» (свита придворных, божества или полководцы) и «народы».

Этому тройственному устройству подчиняется все в барочном театре, и оно всегда представлено наглядно. Из пяти актов трагедии на музыке три обычно являют различные земные виды (дворцы, храмы, пустынные морские берега, лесное уединение, дикие скалы), одно из действий пьесы, чаще всего четвертое, протекает под землей, а пятое возносит к небесам – на Олимп или в космос, в общество звезд и планет. В стабильной, достаточно жестко установленной барочной системе аффектов каждая из страстей, направляющих действие трагедий, так или иначе ассоциируется с землей, облаками или адским пламенем. Радость являет себя в героическом блеске маршей, в великолепных юбилеях солистов и хора на фоне парадных дворцовых и храмовых фасадов. Нежная любовь, расцветающая в садах, в лес-

ной тени, на берегах ручьев, трогает публику и заставляет проливать слезы, а навстречу любви верной и стойкой в апофеозе раскрываются небеса. На призывы же ревности и мести из ада поднимаются змеи и драконы. Так организовано большинство оперных сюжетов. Например, в «Касторе и Поллуксе» Рамо Поллукс вырывает брата из царства мертвых, оба возносятся на небеса и участвуют в заключительной «Чаконе звезд, планет и спутников». А в это время безответно влюбленная в Кастора колдунья Феба, которой не помогли ни предательство, ни злодейство, в отчаянии спускается на берега Стикса. Можно утверждать, что каждая из главных страстей души в эпоху барокко материализуется в определенном типе декораций.

Балет как жанр менее серьезный редко взлетает до небес. Тем не менее и он вовсе не чужд подобной тематике. Так, три акта балета Кампра и Данше «Аретуза» (1701) носят названия «Ад», «Море» и «Земля».

Какова должна быть музыкальная конструкция подобной оперы, равно как и балета? Богатой, объемной и сложной. Вместо непрерывного сольного пения итальянской оперы (будь то опера XVII или XVIII века, серьезная или комическая – за исключением, главным образом, духовных опер и панегирических придворных произведений, в которых индивидуализм нового итальянского стиля не заявляет о себе столь ярко) во французской опере господствует ансамблевость, подразумевающая отношение к певческому голосу не как к элементу всеобщей гармонии. Разумеется, французы ощутимо отстают от итальянцев в развитии сольного пения. В их театральной музыке мало арий, хотя обязательно присутствуют речитативные монологи, зато много дуэтов, трио и хоров различного состава (нередко хор поет и речитативы). Во французских пьесах много безымянных персонажей: пастухов, охотников, звезд, демонов, эфиопов, верных любовников, островитян и т.п., которые лишены собственного лица, голоса их сливаются в вокально-инструментальные «консорты». Так продолжается и в XVIII веке, когда герои-басы во Франции все еще продолжают петь строчку *continuo*, пока мелодические инструменты исполняют верхние голоса ансамб-

ля. Авангардисты-итальянцы расстались с подобной практикой столетием раньше.

Все эти особенности французской музыки, не говоря о текстах либретто, кажутся смешными и абсурдными, если воспринимать оперу «по горизонтали», как произведение «психодраматическое», «реалистическое» в современном понимании (точнее говоря – как мелодраму). Особенно абсурдной, старомодной и нелогичной покажется композиционная структура французской барочной оперы, выстроенная из двух во всем друг другу противоположных элементов – действия и дивертисмента.

Действие сосредоточено в речитативных сценах. Речитатив – слава французской оперы и ее проклятие, независимая от вездесущего итальянского влияния территория и тяжкие оковы, визитная карточка и вечная мишень для критики. В XVII веке Корнель выступает против того, чтобы музыка появлялась в ключевых для развития интриги сценах, столетием позже Вольтер уговаривает Рамо в серьезных пьесах заменить речитатив декламацией драматических актеров, сосредоточив пение в интермедиях-дивертисментах. С того времени, как Люлли в 1672 году создает первую во Франции трагедию на музыке, доля речитатива в ней с каждым годом сокращается. Комическая опера (образец для немецкого зингшпиля и первых русских опер, бабушка французской оперетты) изначально отказывается от речитатива в пользу разговорных диалогов. И все же...

Французский барочный речитатив – личная гордость Люлли. Из старых итальянских образцов, на родине вскоре забытых, из декламационных приемов французской куртуазной песни он создает кристаллически ясную структуру, прочный механизм, позволяющий переносить на сцену музыкального театра декламацию трагических актеров. Постоянные перемены тактового размера, мимолетные сдвиги темпа, разнообразие акцентов ритма и мелодики – все это образует рациональную систему фиксации в нотном тексте трудноуловимых, зависящих более от смысла, чем от норм просодии оттенков театральной речи с ее ускорениями и замедлениями, игрой цезур и своевольным произнесением силлабического стиха, лишённого строгой регулярности уда-

рений. Речитатив этот экспрессивен. Его поют более эмоционально, нежели арии, и в более высокой тесситуре. Он не боится ни крупных штрихов, ни резких акцентов, ни перепадов голоса, ни мелодических вкраплений любого жанрового происхождения и любой степени сложности – от нескольких тактов чаканы до виртуозных пассажей. Речитатив выпукло подает стих, не упуская ни одного смыслового оттенка, ни одного поворота ситуации... Но как долго можно сосредоточенно внимать речитативу? Музыкальная роскошь, разнообразие приемов, сменяющих друг друга с огромной скоростью, создают то, что в XVII веке называется монотонией, а в XX-м – информационной избыточностью. Речитатив может существовать лишь рядом с дивертисментом, с которым он образует странное, дисгармоничное единство. Они охотно обмениваются поэтической и музыкальной лексикой, но при том «тезис» и «антитезис» в трагедии на музыке не приходят к синтезу, как то предписывает немецкая диалектика. Речитатив и дивертисмент не перестают конкурировать, и музыкант-драматург волен выбирать, к какому из данных еще Люлли решений ему склониться – к декламационному аскетизму «Атиса» или к музыкальной роскоши «Армиды».

Эти две составляющие музыкальной трагедии во всем противоположны. В речитативных сценах участвуют главные герои, в дивертисментах – эпизодические безымянные персонажи, на смену сольному пению (речитативам и лаконичным ариям-«максимам») приходят ансамбли и хоры, на смену декламации – танцы, интеллектуальное восприятие уступает место чувственному. Даже французский театральный оркестр с его противопоставлением аккомпанирующего речитативам «малого хора» и играющего в дивертисментах «большого хора» (см. интермедию 8) сформирован двуединой структурой спектакля. Главное же различие коренится в ритме. В речитативах господствует нерегулярный речевой ритм, и лишь небольшие арии (скорее, песенки продолжительностью менее одной минуты) – редкие островки стабильности. Напротив, дивертисмент – царство порядка. Здесь повсюду господствует ясный, регулярный танцевальный ритм и не в пример изменчивому речитативу надолго

– от начала до самого окончания дивертисмента – устанавливается единая тональность. В единой тональности в это время также пишутся инструментальные сюиты (клавирные, скрипичные, оркестровые), но ведь дивертисмент и есть сюита, представляющая танец во всех возможных формах! И при всем изобилии впечатлений – ничего хаотического. Уже Люлли воздвигает стройные музыкальные композиции, например, монументальные рондо, в которых рефреном служит общий хор, а эпизодами – различные танцы.

Однако дивертисмент, дающий публике некую передышку в слежении за разворачиванием действия трагедии, имеет мало общего с «пустым развлечением». В нем всегда заложено несколько слоев содержания. На поверхности нельзя не заметить панегириков «Величайшему Герою Вселенной» или «Солнцу-победителю», но этим все далеко не исчерпывается, тем более что дивертисментов в пятиактной трагедии с прологом обычно шесть, а панегирики сосредоточены, главным образом, в двух крайних. Французский дивертисмент – аналог итальянской арии в том отношении, что он служит развернутому выражению аффектов. Однако то, что итальянцы научились концентрировать в сольном номере продолжительностью от 3 до 12 минут, французы разворачивают в музыкально-хореографическую сюиту длительностью чуть не до получаса, в которой танец не менее экспрессивен, чем пение. Так, дивертисменты адских духов репрезентируют аффект ненависти, пастушеские – аффект любви, игры отважных воинов и моряков – аффект радости, а выходы экзотических народов дают повод для веселья.

Но и это не все функции дивертисментов: в них разворачивается сюжет высшего порядка, очищенный от деталей конкретной фабулы. На сцену выходит игра сил мироздания. В текстах дивертисментов (особенно в хорах) поражает концентрация императивных формул: «Пусть прекрасный спектакль оповестит о победе Аполлона... Пусть факел Гименея зажжется от огня Любви... Пусть Земля и Небо подарят процветание его Империи... Пусть все живут счастливо под властью царя, данного нам Дианой...» Эти ритуальные формулы словно обладают магиче-

ской силой, на глазах преобразующей реальность (пусть даже только сценическую). Посему оперы не могут не достигать счастливых финалов – ведь мир устроен гармонично. Мода на кровавые развязки, бушующая на рубеже XVII – XVIII веков, быстро проходит, и Рамо, автор 36 театральных сочинений, ни разу не дает трагедии трагического исхода.

Рассмотрим, какого рода сюжет может складываться в дивертисментах «поверх» сюжета самой трагедии, на примере трех ярких оперных произведений. Два из них, сегодня еще мало известные, принадлежат Люлли, третье, за последние полвека многократно записанное различными дирижерами, – Рамо.

В «Беллерофонте» (1679) Люлли второй год работает без своего постоянного соавтора Филиппа Кино, который неосторожно изобразил в «Исиде» (1677) историю Людовика XIV, маркизы де Монтеспан и пусть временно, но омрачившей счастье маркизы мадам де Людр. Вместо него либретто пишут Тома Корнель и Бернар де Фонтенель – весьма любопытное либретто: некоторые персонажи (волшебник Амисодар, подвластные ему демоны, экзотические народы – солимы и амазонки) пробивают брешь в мифологическом сюжете, приближая его к сюжету романа.

«Беллерофонт» выделяется среди других опер ярко выраженной героической доминантой. После сверкающей до-мажорной увертюры Аполлон и музы славят победителя-миротворца:

Воспев ужасы Войны, воспоем сладость Мира.

И далее почти дословно цитируют строки из посвящения, адресованного Люлли своему королю: «То был Герой, любезный Небесам, наградившим его за великие Подвиги победой над Чудовищем троякой природы и миром на значительной части Земли». Следует полный забав и веселья выход Вакха и Пана, песни и танцы пастухов, которые прерывает Аполлон:

Оставьте, оставьте пустые песни,
Более благородные звуки надобны,
Чтобы почтить сегодня Героя Франции...

Первое действие трагедии открывает сцена аргонидской царицы Сфенебеи, исповедующейся наперснице в своей «жестокостью любви» к Беллерофонту, славному сыну Главка. Основную же часть акта занимает героический дивертисмент, украшенный воинственными маршами труб и литавр. Покоренные Беллерофонтом народы – солимы и амазонки – выходят в цепях, а уходят свободными, благодаря великодушию своего победителя. Дивертисмент (большая до-мажорная сюита хоров и танцев) неожиданно завершается распевом менуэтом в элегическом, меланхолическом ля миноре: Люлли крайне не любит менять тональность внутри дивертисмента, но он враг надоедливой помпезности, и потому в эти последние минуты первого акта переводит действие в иное, лирическое русло.

Второй акт, рифмуясь с первым, открывается рассказом о «жестокостью любви» принцессы Филоноэ, также направленной на Беллерофонта (только у царицы одна наперсница, а принцессу сопровождают две амазонки). Является герой, и начинается дуэт влюбленных:

Повторим сотни раз: я люблю вас.

И они действительно повторяют эти слова, пусть и не сто раз – даже семнадцать повторений делают дуэт достаточно протяженным. (А ведь в «Беллерофонте», вопреки установленному самим Люлли канону, не один, а целых три дуэта влюбленных. За первым дуэтом, в котором небольшие трели украшают даже кратчайшие шестнадцатые ноты – как будто мы уже вступили во владения рококо, – последуют еще горестный дуэт в третьем действии и счастливый в пятом.) Едва принцесса уходит, появляется царица. Объяснение с Беллерофонтом трансформирует ее любовь в ревнивую ненависть, и вот уже волшебник Амисодар обращает сад в ужасную пустыню, танцуют демоны, звучит хор магов, земля разверзается: выходит ужаснейшее Чудовище из когда-либо являвшихся на свет – три монстра в одном теле, Химера с головой льва, хвостом дракона и туловищем козла.

В стране опустошение, кровь и слезы, брак Филоноэ и Беллерофонта расстроен. Поэтому после «адского» дивертисмента

второго действия в третьем следует сцена жертвоприношения Аполлону, покровителю страны. Предзнаменования благодны, и народ поет и танцует веселые бурре, менуэты и чакону: «Довольно слез!» Но для Филоноэ и Беллерофонта пророчество Аполлона – страшный приговор: гнев небес призван усмирить некий сын Нептуна, и это ему предназначена рука принцессы.

Четвертое действие открывает еще один монолог о «фатальной любви», на этот раз – Амисодара к Сфенебее:

Что за прелестное зрелище для моего влюбленного сердца,
Мертвецы, повсюду покрывшие равнины,
Твердо обещают мне окончание мук,
Всё гибнет, всё гибнет, чтобы дать мне счастье.
Иссякните, источники, извергайте пламя, горы,
Горите, леса, высохните, поля,
Все ужасы, которые я вижу, –
Залог моего триумфа.
Когда хотят получить любимого,
Цена не имеет значения.
Пусть изумленная Вселенная
Проклянет мою безмерную любовь,
Стоящую столько крови, слез и стонов.

Царица хочет, чтобы Амисодар вернул Чудовище в преисподнюю: пусть Беллерофонт умрет от ревности к сыну Нептуна. Но тот игнорирует ее приказ: пусть его соперник погибнет. Назвать ли дивертисментом динамичные, полные контрастов следующие сцены? Хор народа, в ужасе бегущего от Чудовища; плач Дриад, к которому затем присоединяются двое Лесных божеств, отчего дуэт превращается в квартет, сопровождаемый жалобными вздохами флейт; монолог Беллерофона «Счастливая смерть, укрепи меня в страданиях»; явление Паллады-покровительницы; происходящая за сценой битва героя с Чудовищем, ход которой комментирует хор; и завершающий акт менуэт?..

Пятое действие расставляет все точки: разумеется, Беллерофонт оказывается тем самым сыном Нептуна. Народ поет о славе, доблести и любви. Принявшая яд Сфенебеи признается в совершенных ею злодеяниях и умирает, призывая «жестокую

Амура» взглянуть на содеянное им. А затем, как в первом действии, вступают трубы, и они играют почти ту же музыку, что и раньше, но теперь героика «Беллерофонта» словно бы приобретает иной, божественный статус – ведь на сцене присутствует Паллада. Хор не сообщает ничего нового по сравнению с первым действием и прологом:

Величайший Герой возвратил земле покой.
Он прекратил ужасы войны,
Будем вечно радоваться сладости Мира.

Это новое повторение прежней идеи прочно опоясывает композицию оперы. Однако в завершение оперы следует нечто новое, еще неслыханное и достаточно странное: распетый до-мажорный лур. Этот пасторальный танец, обычно томный и утонченный, здесь звучит в исполнении полного оркестра с громогласными трубами и литаврами и озаглавлен «Фанфара». Попеременно с раскатами оркестра хор поет:

Наслаждения готовят для нас свои чары,
Будем помышлять лишь о прекрасных днях!
Пусть мир, последовавший за муками,
Легко заставит забыть о вздохах!
Если Небеса заставили нас проливать слезы,
Счастливая Судьба остановила их поток;
С тех пор как Герой прекратил тревоги,
Будем искать смеха, игр и любви.
Если Небеса подвергли нас испытаниям,
Счастливая судьба исполнила наши желания:
В прекрасные дни, возвращенные нам Героем,
Будем искать смеха, игр и наслаждений.

Стихи, окольцованные словом «наслаждения», в различных обликах повторяют одну и ту же мысль. Так на протяжении всей оперы в разных обликах предстает, претерпевая метаморфозы, любовь. Партитура «Беллерофонта» содержит этот странный, извилистый сюжет высшего порядка, и три лирических дуэта – лишнее подтверждение тому, что эта героическая опера Люлли на самом деле о любви, счастливой или неразделенной,

верной или преступной, благой или разрушительной, в самые последние минуты спектакля вдруг сливающейся с радостной, экстатической героикой. Таков «Беллерофонт».

На следующий год все-таки незаменимый Филипп Кино возвращается в театр, чтобы вместе с Люлли создать монументальную «Прозерпину» (1680), в которой он с небывалым даже для себя упорством изощряется в «нежной казуистике». Ее тактическими ухищрениями полны диалоги прекрасной Аретузы, верного Алфея и его неудачливых соперников. Но это боковая ветвь сюжета. Обратимся к пьесе.

В прологе Распря заставляет Мир стонать в оковах, утверждая, что Герой на ее стороне, так как окончание войны помешало бы ему продолжать свои подвиги. Однако Победа провозглашает от имени Героя:

Ах! Как прекрасно, победив тысячи народов,
Дать Мир Вселенной,
Когда не видно больше никого, кто мог бы сопротивляться...

Распря посрамлена, Мир, Счастье, Изобилие торжествуют.

Первый акт трагедии подхватывает тему пролога: Церера поет о сладости мира, наступившего после усмирения бунта Титанов. Воспевая Юпитера-победителя, она не забывает осведомиться у Меркурия, почему Юпитер (ее прежний любовник) больше не появляется: «Он обременен заботами об Империи» – «Однако раньше он находил время...» Похоже, после охлаждения короля к маркизе де Монтеспан Филипп Кино пользуется случаем отыгаться за два года опалы. Разве возможно не идентифицировать Героя из пролога и Победителя титанов из трагедии с одним и тем же известным лицом?

Прозерпина впервые появляется в дивертисменте, завершающем первое действие. Дочь Цереры возглавляет хор божеств и народа Сицилии, опечаленных тем, что богиня по приказу Юпитера собирается отлучиться с острова. Церера просит не омрачать радости мира жалобами и воспеть Юпитера-миротворца. Прозерпина возглавляет хор – героический хор в сверкающем до мажоре, с чеканным ритмом, почти маршевый. Внезапно земля

разверзается, обнажаются адские пропасти, и новый хор божеств и сицилийцев, так и кипящий яростными пассажами, при поддержке мощного оркестра призывает Юпитера вновь сокрушить дерзких детей земли. Прозерпина и в этом хоре выступает солисткой: все это не есть функции лирической героини.

В начале второго акта куртуазные герои (Алфей, Аретуза, Аскалаф) среди своих обычных занятий улучают минутку, чтобы сообщить об окончательной победе Юпитера над Титанами. Появляется Плутон и, в свою очередь, поет о прочном мире, который наконец-то может вкусить и его подземное царство, но, увы... Плутон находится в той же ситуации, в какой актом раньше, до решительного объяснения с Аретюзой, находился Алфей: мир не в радость, коли на сердце беспокойно. Виновица появления Плутона на Сицилии – Прозерпина, в невинном уединении избегающая и земных, и небесных божеств.

Этот акт также завершается хоровым дивертисментом, если его можно так назвать. «Дивертисмент» этот полон событий, однако как иначе обозначить часть акта, в которой на первый план выходят хор и оркестр, в противовес сольным речитативам предшествующих сцен? Итак, Прозерпина в сопровождении нимф приходит на луг плести гирлянды к возвращению Цереры. Скрипки и гобой играют менуэты и гавоты во славу невинных наслаждений природы. В гавоте солирует сама Прозерпина:

Прекрасные цветы, чудесная тень рощ,
Нужно любить только вас –
В рабстве
Нет сладости...
Если сердце слишком чувствительно,
Ничто не вернет счастья.

Трехголосный хор нимф, не поддержанный басовыми инструментами, будто парящий в воздухе, поет гимн бессердечных прециозниц – или последовательниц Дианы:

Пусть наша жизнь
Будет достойна зависти!
Истинное счастье –

В сдержанности сердца.
Чтобы защититься
От нежной любви,
Вооружимся
Гордостью;
Благополучие не стоит
Печальных слез,
Свобода
Всегда прекрасна.

Эти песни прерывает голос Плутона и четырехголосный мужской хор адских божеств:

Прозерпина, не страшитесь.
Вы очаровали Бога.

Третий акт пьесы открывается хором окликающих Прозерпину спутников, звучащим то вблизи, то издали. В этом акте хоры не сосредоточены в конце, но рассеяны на всем его протяжении: хоры нимф, призывающие Цереру вернуться, хоровые речитативы, полные скорби и ужаса (когда попытавшаяся назвать имя Плутона нимфа теряет голос и на глазах подруг обращается в ручей). Акт, полный растерянности, завершается сценой ярости и хаоса: Церера, не найдя дочери и видя, что другие боги препятствуют ей узнать, кто похититель, сеет всюду опустошение.

С началом четвертого акта действие по традиции переносится под землю. Вереница трио и дуэтов Счастливых теней, написанных в пасторальной тональности ля минор, в сопровождении флейт и скрипок повествует о счастье вечной любви. Все уговаривают Прозерпину полюбить Плутона, в особенности неразлучные Алфей и Аретуза, посланные к ней подземным богом ради благого примера. Отказ Прозерпины Плутона не обескураживает, и в завершение акта он призывает Счастливые тени и Адские божества воспеть царицу преисподней, что выливается в мощный двойной хор в ритме пассажа и целую сюиту танцев – настоящий праздничный дивертисмент.

Зато в пятом акте подземное царство вновь предстает мрачным и разрушительным. Плутон, оскорбленный требованием

Юпитера вернуть Прозерпину, собирает совет из Адских судей, Фурий и местных божеств, который решает нимфу не возвращать, более того, призывает «перевернуть всю Природу и заставить трепетать Вселенную». В этой огромной сцене участвуют Плутон (бас), два трио (судей и фурий) и хор – среди них ни одного женского голоса. Оркестр в ряде эпизодов ограничен альтами и басовыми виолами, в других же все струнные соревнуются в неудержимых пассажах – словно дующие со всех сторон сразу адские вихри готовятся вырваться на поверхность земли. Вся эта музыка достигает ушей спустившейся в ад Цереры. Но вдруг ветер стихает, Алфей и Аретуза рассказывают богине о некоторых выгодах положения Прозерпины, а затем и Меркурий объявляет о согласии богов:

Прозерпина увидит день и,
Поочередно следуя за Церерой и Плутоном,
Разделит свои дни и свою нежность
Между Природой и Любовью.

В громадной заключительной сцене участвуют Юпитер, Плутон, Прозерпина, Церера, Меркурий, Алфей, Аретуза, небесные, земные и подземные божества. Музыка ее – оркестровая прелюдия, хор и танцы в сверкающем до мажоре – перекликается с прославлявшим Юпитера-миротворца хором первого акта. Однако масштаб и блеск торжества здесь подняты на новый уровень: в оркестр вливается ансамбль труб и литавр. Поэт в этой сцене наконец-то лаконичен. После сотен и сотен строк он ограничивает себя всего пятью, поручая их Юпитеру:

Церера, пусть иссякнет скорбный поток ваших слез;
Пусть Прозерпина соединится с Плутоном.
Пусть навсегда закуют в цепи Распря и Войну:
В Аду, на Небе и на Земле
Все должны радоваться вечному миру.

Последние три строки этого заклинания десятки и десятки раз повторяет тройной хор всех божеств, и каждый раз слова «в Аду» произносят мужские голоса, «на Небе» – женские, «на

Земле» – смешанный хор, а напоследок слова о вечном мире еще раз звучат в устах Юпитера.

«Прозерпина» – опера о войне и покое, о распре и гармонии. Опера о компромиссе, коли уж темой взята история Прозерпины: мир в природе покоится на компромиссе света и тьмы. Об этом – все дивертисменты, и об этом говорит музыка Люлли: светотень высокого и низкого регистров, частые вторжения взрывных, разрушительных сил (второе восстание Титанов, уже после водворения в прологе непрочного мира, похищение Прозерпины Плутоном, ярость Цереры, бунт ада в пятом акте), когда весь оркестр кипит и рокошет в волнах пассажей – пока их не обуздают железным ритмом и скандированным повторением в аккордах хора магических формул текста: «Пусть навсегда закуют Распря и Войну...»

При этом множество страниц отдано лирике, о событиях повествуется галантным языком и чаще всего устами идеальных любовников Алфея и Аретузы, которым отдана львиная доля казуистических речитативов – за их логическими ухищрениями невероятно интересно следить. В дивертисментах же поют боги.

Когда пятьдесят три года спустя великий Рамо создаст свою первую трагедию на музыке, то в «Ипполите и Арисии» (1733) вновь покажет на сцене и священный лес Дианы, и ад, и небеса: то, чего не мог показать в «Федре» Расин, поскольку обрабатывал тот же сюжет для драматического театра. В прологе «Ипполита и Арисии» Диана пытается изгнать Амура, который вторгся в ее владения, и призывает Юпитера рассудить их. Ответ Юпитера достоин того, чтобы его процитировать:

Диана, я готов защитить твои права
Перед богом, который могущественнее всех богов,
Но Судьба, которой все трепещут,
Предписывает нам свои законы...

Амур торжествует. Правда, Юпитер делает одну оговорку, вероятно, чтобы моралисты не смогли ни в чем упрекнуть поэта: «Откроем дорогу Амуру ради Гименея». Диана освобождает своих нимф от обета целомудрия.

Итак, мы уже знаем, чем окончится история царевича Ипполита и юной Арисии, которая посвящена Диане и оттого носит костюм охотницы. Но мы не знаем, каким образом эта история будет развернута, и через что придется пройти. Необходимо ли по сюжету, чтобы весь второй акт «Ипполита и Арисии» протекал на берегах Стикса? Тезей (сын Нептуна и отец Ипполита) уходит в царство мертвых, чтобы вызволить оттуда своего друга Пирифоя. После тщетных поисков он умоляет Плутона, чтобы ему было позволено заменить собой друга или хотя бы разделить с ним муки... По сравнению с трагедией Расина это вставной эпизод. Действие разговорной трагедии целиком протекает на земле, но трагедия на музыке – жанр метафизический и к тому же зрелищный, а ее музыкальные образы вмещают сюжет высшего порядка. И потому кто-то должен спуститься под землю, чтобы публика воочию увидела огненную бездну и услышала дуэт басов (Тезей и Плутон), пение фурии Тисифоны (тенор), трио мужских голосов (Парки), мужской хор (дьяволы). Оркестр на протяжении всего акта также звучит низко и мрачно. Но с точки зрения музыкальной драматургии еще важнее непрерывное хаотичное движение, в котором пребывает все в преисподней – ни секунды отдыха. Бушующие в оркестре и хоре волны Флегетона позднее отзовутся в третьем акте в движении морских волн в момент, когда Тезей проклянет сына. В четвертом акте Ипполит погибнет на морском берегу.

Кульминацией акта становится Второе трио парок. Парки предрекают семье Тезея несчастья:

Трепещи! Ты покинешь подземное царство,
Чтобы найти ад в своем доме.

Здесь и звучат знаменитые энгармонизмы, из-за которых на премьере это трио купировалось: в Опере не справлялись с его исполнением. (Подобные гармонии Рамо вскоре использует в сцене землетрясения из «Галантных Индий» и на этот раз добьется от музыкантов результата.) Однако эта последовательность аккордов – не самоцель, не проявление гордыни «ученого музыканта», не эффект ради эффекта и не эпатаж. (Хотя, разу-

меется, здесь присутствует и исконное стремление барочного художника удивить, изобрести нечто необычайное, прежде неслыханное.) Эти ползущие вниз по хроматической гамме, скользкие из тональности в тональность энгармонизмы, отрицающие тональный центр, разрушающие ясные связи и всякую иерархию, знаменуют разрыв естественных связей, нарушение природных законов. Ведь парки предсказывают то, что произойдет в третьем акте: мачеха будет притязать на любовь пасынка. В трио парок Рамо выступает наследником маньеристов, умевших живописать ужас хаоса. Второй акт «Ипполита» – крайний полюс мрака: барочное искусство во всем тяготеет к изображению крайних состояний.

Третье действие украшает праздник возвращения Тезея – веселый матросский дивертисмент с неизбежными по такому случаю живыми ригодонами и тамбуринами. Этот дивертисмент образует резкий контраст монологу Тезея. А в четвертом акте прелестную охотничью сцену прерывает ужасное известие о гибели Ипполита. Царевича оплакивает хор, почти античный в своей строгости. Образцом служат хоры из опер Люлли, сообщавшие о смерти Сангариды («Атис») и Альцесты.

Лишь после самоубийства преступной Федры на землю возвращается покой. Арисию во сне переносят в чудесный сад. Появляется Диана в окружении... пастухов, призвавших ее на землю. Современникам Рамо достаточно было увидеть, что Диана сменила свою обычную свиту – воинственных и независимых охотников – на певцов счастливой любви, чтобы с первого взгляда понять: Диана примирилась с союзом Ипполита и Арисии, и теперь не осталось в мире ни одной силы, способной нарушить их согласие и счастье. Но, вероятно, публика Оперы догадывалась об этом чуть раньше, внимая прелюдии сна Арисии, полной неземного покоя.

ИНТЕРМЕДИЯ 5. «КАРУСЕЛЬ ДОФИНА»

«Блистательный день, или Карусель Галантных Мавров, предпринятая монсеньором Дофином. Содержит перечень участников, порядок скачек и мадригалы к девизам, 1685» – издание, озаглавленное таким образом, в своем роде уникально. Во Франции в разные годы выходило немало описаний каруселей и турниров, но обычно они появлялись *post factum*. Трудно точно определить заранее порядок зрелища, в котором участвуют 500 – 600 всадников, пока вокруг хлопочет еще две-три тысячи человек. Все складывается в процессе многих репетиций. Однако, как пишет анонимный автор брошюры, «Персоны Первого Ранга, пожелав, чтобы Книга эта была распространена до Карусели, предприняли столь жесткие меры и столь полезные хлопоты, дабы раздобыть все необходимые сведения для этого Произведения, что здесь найдется все, вплоть до описания малейших деталей костюмов. Здесь даже будут Девизы, которые по большей части изобретаются за два-три дня до карусели». Целью издания было дать зрителям, собравшимся вокруг ристалища, возможность даже с очень большого расстояния по цвету костюма и месту в строю узнать имя каждого всадника, его девиз и принадлежность его к той или иной команде. А дамы «в ожидании, пока праздник начнется», смогли прочесть «маленький отрывок из «Гражданских войн в Гранаде», откуда взят сюжет карусели».

Карусель – спортивная игра и великолепный спектакль. Авторы XVII века ведут ее родословную от античных цирков и состязаний на

колесницах. Теперь, говорят они, колесниц нет, зато скачут сразу не по одному, а сразу по четыре всадника, отчего зрелище становится более привлекательным. Точнее, оно становится аналогом фигурного балета, ибо четверка всадников образует ансамбль. Нужно на скаку унести или проткнуть копьем головы мавра или медузы, кто принесет больше голов – тот выиграл. Однако всадникам предписано синхронно выполнять все вольты и эволюции, вместе образуя определенный рисунок в пространстве. Музыка и роскошные костюмы довершают близость карусели к придворному балету.

Современники называют это зрелище благородным, непредвзятым, невульгарным, галантным, приятным, возвышенным, духовным, ученым, утонченным, невинным... Людовик XIV в молодости часто «разделял труды этих воинственных и галантных празднеств» – всегда в «римском» костюме и с девизом Солнца. Лишь слава одушевляла его, и он справлял триумф, завоевывая приз быстротой и ловкостью – он и в самом деле отличался двумя этими качествами. Как можно узнать из программы карусели 1685 года, идея устроить ее, дабы придворные могли показать силу и ловкость в воинских упражнениях, принадлежит Людовику. Дофин («очень хороший наездник, очень искусный во всех телесных упражнениях») взял на себя руководство играми. Он пожелал, чтобы герцог де Сент-Эньян представил ему и его супруге на выбор различные сюжеты. В далеком 1664 году тот же герцог подсказал августейшему отцу дофина для версальского балета «Удовольствия Волшебного острова» тему дворца Альцины. Наследник во всем повторяет отца: в страсти к охоте и в страсти к опере. Он, как и его отец, не любит много читать, собирает картины, украшает Медонский дворец, как Людовик украшал Версаль, после смерти своей первой жены, Марии-Анны-Кристины-Виктории Баварской, заключает тайный брак с мадемуазель де Шуан. А при организации рыцарских игр у него даже сотрудники те же самые, что у отца-короля.

Сюжеты каруселей всегда берутся из истории или эпоса (чаще всего – из популярных рыцарских романов). Главное, чтобы они были связаны с военными действиями, с поединками, дабы их можно было представить на ристалище перед глазами десяти-пятнадцати тысяч зрителей, в виде конного балета. На сей раз избран сюжет галантных мавров Гранады, взятый из испанского романа Переса де Иты. Это история вражды двух мавританских семейств – Абенсеррагов и Зегрисов, – история любви и ревности, заставившая пролить много крови. Исмаэль, восемнадцатый король Гранады, умер в 1465 году. Трон унаследо-

вал его сын Мюлей Хассен. У Исмаэля были еще сын Боадален, которого рыцари называли «маленьким королем», и побочный сын Муса. Однажды на балу Муса преподнес красавице Дараш букет в знак того, что любит ее. Дараш, любившая Абенхамета из семьи Абенсерагов, не смея отказаться, приняла букет, но затем отдала его Абенсерагу, с которым танцевала. В ярости Муса подошел к тому и спросил, как тот посмел принять букет? Он сказал, что Абенхамет плохого происхождения – потомок христиан, и что он накажет его дерзость. Абенсераг в гневе ответил, что он хороший рыцарь и второй после короля, своего господина. Они выхватили шпаги, но их разняли. Король наказал бы Мусу как зачинщика ссоры, если бы дамы не заступились за него.

Вскоре вспыхнула ссора между главой Зегрисов и Абенхаметом. Абенхамет сказал, что Абенсераги выше всех других семей. Зегрисы были потомками королей Кордовы, Абенсераги происходили из Марокко и были потомками великого Мирамолана, Альморадисы числили среди предков королей Гранады и африканских царей. Зегрисы, Гомели и Масы, составлявшие одну партию, желали смерти Алабесам, Абенсерагам и Альморадисам. Король предотвратил беспорядки, заточив глав кланов Алабес и Зегрис, а затем назначил публичное празднество – турнир и корриду. Один из Абенсерагов любил мавританскую красавицу Заиду. Она подарила ему локон, который он носил на тюрбане и сказал об этом мавру Одалле Тарфу, своему другу. Тарф сам был тайно влюблен в Заиду и завидовал счастью Абенсерага, а потому сказал ей, чтобы та остерегалась делать Абенсерагу подарки, поскольку тот хвалится своими успехами. Заида не хотела больше видеть Абенсерага. В отчаянии тот поклялся отомстить и ранил на дуэли Тарфа, который шесть дней спустя умер. Тарф был другом Зегрисов. Махомад Зегрис, глава семьи, решил отомстить за его смерть на турнире.

Во главе кадрили Абенсерагов, столь любимых в Гранаде и более всех привечаемых прекрасными дамами, стоял Муса. С ним рядом был Малик Алабес. Махомад Зегрис после шести заездов взял копье с острым железным наконечником и пробил Алабесу щит и руку. Тот, весь в крови, закричал о предательстве. В ярости Абенсераги кинулись на Махомада, и Алабес поразил того насмерть. Завязалась кровавая битва, к которой присоединились и другие семейства. Было много убитых с той и с другой стороны, но доблесть обеспечила Абенсерагам перевес. Битва была остановлена королем. Таков сюжет, предложенный Сент-Эньяном и одобренный дофином.

На карусели 1685 года к каждому из двух враждующих кланов при-

бавлены по три родственные им семейства: Газюль, Алабес, Альморадис – Ванег, Гомель, Мас. Восемь команд носят следующие цвета: черный с золотом, фиолетовый с золотом и серебром, льняно-серый с серебром, огненный с золотом и серебром, желтый с серебром, малиновый с золотом и серебром, цвет опавших листьев с золотом и серебром. В каждой из команд по десять рыцарей.

На одной стороне выступают Абенсераги (Зелебин, Зюлем, Абиндараис, Заид, Абенамор, Хамат, Мюлей Хассен, Заркан, Мораисель, Альбайяд), Газюли (Газюль, Ортобюль, Альмадан, Альмида, Морат, Аладуль, Редуан, Абдалла, Абаза, Мекмет), Алабесы (Алабес, Альманзор, Сидхамет, Зелиндор, Альхамин, Рамир, Альдорадин, Оркам, Гелиант, Альдерик) и Альмореды (Альморадис, Загаи, Одомар, Азаид, Альмохабес, Азарк, Делимант, Омар, Альмерик, Бенавид).

Против них – Зегрисы (Махомад, Селим, Драгут, Тарсис, Андальса, Мехавид, Альхамет, Атарф, Оликардис, Абдельмелес), Ванеги (Меринес, Зафир, Гараиль, Осмин, Али, Боадален, Астиорикс, Аламир, Заморин, Скандр), Гомели (Карафис, Бенарикс, Зельман, Тероф, Эрфеколис, Зиндерам, Тамарас, Аламат, Амбиорикс, Имирс) и Масы (Ульма, Мустафа, Азамор, Джаджир, Макмут, Кариф, Аталарик, Забаим, Альмидор, Альбумазар). Имена всех тех, кто скрывается под этими масками, названы в программе. Во главе Абенсерагов – дофин, во главе Зегрисов – герцог Бурбонский.

Поскольку каждый раз скачут по четыре всадника, карусель состоит из двадцати заездов, не считая начальной кавалькады, открывающей праздник. Из второго двора Лувра рыцари выезжают на ристалище, находящееся на месте нынешней Карусели Лувра. Здесь «должна явиться ловкость знатнейшего дворянства Франции». Шествие открывают два трубача, за ними едет «старшина четверок» Дюмон в алом костюме, расшитом серебром, под именем Карамана. Выходят трубачи и барабанщики, толпы оруженосцев, пажей, вестовых и пеших слуг, все роскошно одеты в цвета своих рыцарей. Многие слуги наряжены маврами или африканцами, с тюрбанами на головах.

«Главный маршал лагеря» герцог де Сент-Эньян фигурирует под именем Абенамина. Его сопровождают собственные трубачи и барабанщики, четверо вестовых несут золотые жезлы. Два пажа несут копье и щит, два других – дротики. Герцог одет в серебряную кирасу на античный манер, украшенную золотым шитьем и рубинами. Его серебряный шлем отделан золотыми лепестками и рубинами, золотая фигурка сфинкса поддерживает султан из тридцати белых, алых и черных

перьев. Конь его великолепен и наряжен не хуже хозяина, а султан на конской голове красуется не менее гордо, чем на шлеме всадника. Подобным же образом, не скупясь на перечисления, описаны костюмы и вооружение всех остальных участников, убранство их коней, наряды оруженосцев, пажей и слуг.

Итак, все входят на ристалище со стороны, противоположной королевскому помосту, и дефилируют перед Людовиком, а затем под звуки труб разъезжаются по четырем сторонам квадратного ристалища. Вдоль каждой из сторон за барьерами выстраивается по двадцать всадников. Музыканты помещаются в четырех углах поля. «Главный маршал» остается на середине в сопровождении четырех вестовых, чтобы передавать его приказы. Начинаются заезды. По их окончании Абен-серраги, Газюли, Алабесы и Альморады соединяются и с копьями в руках выстраиваются в шеренгу напротив Зегрисов, Ванегов, Гомелей и Масов, будто в разгаре сражения (эта воинственная сцена должна была произвести огромный эффект). Маршал Абенамин курсирует между двумя сторонами, как бы ведя переговоры о мире. Наконец всадники отступают и в строгом порядке покидают ристалище.

Великолепное зрелище, предмет зависти многих дворов Европы! Одних страусовых перьев потребовалось более двух тысяч, не говоря о золоте и серебре. Но по замыслу устроителей, главное в этом представлении – не роскошь костюмов, а «красота, ум, разнообразие и вкус». Это не пустая похвальба. С искусством портного и оружейника здесь объединились хореография, поэзия и латинская ученость, ибо каждый всадник несет на щите девиз, который есть «выражение некой тайной страсти», моральная идея, воплощенная в чувственной форме. Мавры и арабы, утверждает автор нашей брошюры, которым Коран запрещает изображать человеческие фигуры, выражают эти идеи, рисуя цветы – это от них мы переняли язык цветов. Впрочем, на карусели Дофина не все девизы так таинственны, как настоящие мавританские, ибо не все их авторы следуют Корану.

На самом деле, мы имеем дело не с одними девизами, но с целой комбинацией из эмблематического рисунка, краткого латинского изречения и французских стихов («мадригала»), содержащих толкование первых двух, ибо барочные эмблемы всегда требуют пояснения. Французская Академия сопровождала комментариями все выпускаемые медали. К примеру, смысл отчеканенной при Людовике XIV медали «Безопасность навеки» разъяснялся следующим образом: «Большое количество укрепленных фортов на покоренных территориях и на границах помогали поддерживать спокойствие в самой Франции, дали возмож-

ность королю удержать свои завоевания и позволили ему множество раз заключать выгодные мирные соглашения. Таков сюжет этой медали. На ней изображена Безопасность в образе сидящей женщины с каской на голове и с пикой в руке, опирающейся на пьедестал. Вокруг нее разложены планы крепостных сооружений, угольники и другие инструменты, используемые в архитектуре».

Почти сотня «девизов», приведенных в «Блистательном дне...» – великолепная хрестоматия барочной эмблематики. Эмблема Сент-Эньяна – ограненный бриллиант. Латинский девиз гласит: «Сверкает со всех сторон». Смысл его толкуется в стихах господина де Вертрона:

При дворе, на Парнасе и на поле Марса
Этот неустрашимый воин всегда тот же;
Его дух, его мощь, его безмерная доблесть –
Различные грани бриллианта, сверкающего со всех сторон.

Много традиционных, варьирующихся от карусели к карусели девизов, связанных с солнцем-королем. У герцога Бурбонского – готовый к отплытию корабль с надписью «Жду зари», у герцога Вандомского – зеркало, горящее под солнечными лучами, у графа Фиеска – лучи солнца, пронзающие тучи и умиротворяющие ветер, а внизу изображены тростники:

Нас побила гибельная гроза,
Поднявшаяся против нас;
Сверкающий луч пронзил тучи –
Этого достаточно, чтобы мы вновь поднялись.

Есть на карусели 1685 года и другие эмблемы – бурные потоки, которые, сходя с гор, умиротворяют свой нрав, молодые быки, полные боевого задора, мечи, молнии, медузы, скалы (символ верности и постоянства), лавр и мирт (символизирующие две страсти – славу и любовь), пчелы (успевающие вкусить от всех цветов), перевернутая пирамида, знаки Зодиака... Эмблема маркиза де Креки – летящий орел:

Сей орел стремится свой полет –
Смотрите, что за пыл его одушевляет.
Не удивляйтесь такой отваге,
Его храбрость подобает текущей в нем крови.

Эмблема принца Камилля – брошенный в пруд камень, от которого расходятся круги. Чем дальше от центра, чем они больше:

Когда этот круг расширяется, достигая берегов,
Другой, маленький, не дает ему себя превзойти;
Дайте время –
Он сравняется с наибольшим.

Загадочная эмблема господина д'Ансени-Шаро – карманные часы на столе, с лентами или цепочками и с ключом:

Я забочусь о том, чтобы скрыть тайну моей души,
И суровыми усилиями
подавляю вздохи, которые выдали бы мою страсть;
Страдая в душе, внешне храню молчание.

Особенно много символов, связанных с морем и огнем. У господина де Нанжи – железный брус над пылающим огнем. Пояснение:

Лишь любовь способна смягчить это сердце,
Лишь страсть заставит его уступить.

На щите господина де Полиньяка – греческий огонь, горящий на воде: «Магическое, не знающее препятствий пламя». Разумеется, мадригал галантен:

По справедливости славлю огонь,
Который меня сжигает;
То, что должно меня охлаждать,
Лишь сильнее воспламеняет мое сердце.

Тайные страсти одушевляют участников этой карусели, одной из последних в долгой и славной истории великолепных ренессансных празднеств. В 1685 году в Париже придворные, разыгрывая под открытым небом сцену из старинного романа, превозносят рыцарство, славу и галантность – совсем как в опере.

ГЛАВА VI. «ДАЛЬ СВОБОДНОГО РОМАНА...»

Самые сверхъестественные деяния романа об Амадисе в сравнении с вашей Историей кажутся самыми ординарными... Какое счастье жить во времена, когда вежливость и совершенство в Искусствах столь прекрасно знаменуют величие и превосходство вашей Империи.

*Ваши благодеяния так ярко блещут повсюду,
Что вынуждают нас искать образец действительности
В Сказке.*

*Лафонтен. Из посвящения «Амадиса»
Люлли Людовику XIV*

«С тарушка – а это была фея Источника – вышла из него совершенно сухой. Она поклонилась королеве и повела ее лесной дорогой, которую королева никогда раньше тут не видела, потому что она сплошь заросла колючими кустами. Но как только королева и ее провожатая ступили на дорожку, вдоль нее сразу поднялись розы и жасмины, а над головой сплели свои ветви и листья апельсиновые деревья. Тысячи птиц весело щебетали на ветвях, а небольшие поляны, попадавшиеся там и сям, устилали ковры из фиалок.

Королева еще не успела прийти в себя при виде такой красо-

ты, как вдруг перед нею возник прекрасный дворец, в котором и стены, и крыша, и окна, и двери, и даже балконы – все было сделано из алмазов. Сказочный дворец ослепительно сверкал на солнце, и пораженная королева спросила свою спутницу, не во сне ли все это происходит.

– Это вовсе не сон, госпожа моя, – заверила ее старушка.

«Что Вам сказать? Это настоящий дворец Армиды... Есть уже целый лес апельсиновых деревьев, растущих в огромных ящиках. Там можно гулять в тенистых аллеях. Ящики скрыты с обеих сторон изгородью в половину человеческого роста, обвитой туберозами, розами, жасминами, гвоздиками; это, безусловно, самое прекрасное, самое удивительное, самое восхитительное новшество, какое только можно себе представить».

Два удивительно похожих отрывка. Первый взят из сказки «Лесная лань» Мари-Катрин д'Онуи (ок. 1650 – 1705), ровесницы Шарля Перро, второй – из письма мадам де Севинье к мадам де Гриньян, написанного 7 августа 1675 года после посещения замка в Кланьи. В первом речь идет о чудесных садах дворца фей, что неожиданно возникают перед взором королевы, до того скрытые безобразием дикой природы. Второй отрывок – о не менее чудесных садах Кланьи, также почти мгновенно – не по мановению волшебной палочки, но по желанию Людовика XIV – возникших на пустом месте ради прекрасной Атенаис, маркизы де Монтеспан. Эти сады тоже еще не вполне настоящие. Они слишком недавно появились, их дарящие прелестную тень деревья принесены на лето из оранжереи и растут в ящиках, искусно скрытых изобретенным садовником «новшеством». Рождающаяся в те же годы, что и французская опера, французская волшебная сказка чудесным образом оказывается гораздо ближе к реальности, чем можно себе вообразить: превращения, подобные сказочным, в то время случаются и в жизни...

Восхищенная мадам де Севинье умеет точно суммировать свои впечатления в двух словах: «дворец Армиды». Великолепный дворец Армиды, окруженный волшебными садами, далеко на востоке, в сказочных странах, где царят наслаждения, где обитают волшебники, где странствуют прекрасные рыцари, рав-

но удачливые на поле брани и в любви – кто в XVII столетии не грезил об этом, читая старинные романы?

Почему же рыцарский роман в это время так моден, так желанен, почему французы «Века Людовика XIV» так жаждут погрузиться в мир его приключений? Потому что там цветут прекрасные сады, и еще потому, что в романе повсюду царит свобода, волшебная свобода... Роман не знает никаких ограничений – ни тех, что диктуются требованием правдоподобия, ни даже формальных*. Необъятность его масштабов вызывает рыхлость формы, но она же дарит непредсказуемые возможности. Никакой другой жанр литературы не знает такой широты географии: действие «Неистового Роланда» Ариосто разворачивается между туманным Альбионом и Китаем, заодно захватывая и луну, а странствующий Полександр в одноименном романе Гомбервиля объезжает весь известный тогда мир (и реальную его часть, и вымышленную). Простор, от которого дух захватывает! Сюжеты всех трех рыцарских опер Люлли («Амадиса», «Роланда» и «Армиды») лично выбраны Людовиком XIV, любившим широкое пространство, открытый воздух, распахнутую вдаль перспективу – и с юности любившим романы. Там царит дух приключения и волшебства, там вместо толкотни вокруг Олимпа, вместо склок у подножия трона Юпитера – сказочные чудеса Востока. Там нет единого верховного правителя, а есть лишь феи, волшебники и прекрасные воины с их внутренним «героическим императивом» – сознанием славы и долга.

Роман в барочной культуре выступает как антипод мифологии, однако между ними тесные связи. Рыцарский роман побеждает старые мифы, подчиняет их своей поэтике и заставляет читать на свой лад. Уже в 1581 году в «Комическом балете Королевы» Цирцея больше напоминает Альцину или Армиду, так как ее главная забота – препятствовать рыцарям служить христианнейшему Королю. Век спустя в мифологических операх Люлли (таких, как «Кадм», «Беллерофонт») в дивертисментах постоянно появляются персонажи, более уместные на страницах романа (великаны и карлики, солимы и амазонки), не говоря уже о волшебниках – явно родственниках Исменера из «Освобожденного

Иерусалима». Да и сам сюжет этих полных приключений опер разворачивается скорее по законам романа (см. в главе III раздел об «Альцесте»).

В 1684 – 1686 годах Люлли с одобрения Людовика XIV пишет на сюжеты трех великих романов три прекрасные оперы, ставшие его последними созданиями в жанре трагедии на музыке. Что предшествует «Амадису», «Роланду» и «Армиде» в музыкальном театре барокко? Французский придворный балет отдает романам щедрую дань в 1610-е годы (это период, когда итальянские и испанские романы том за томом переводятся на французский язык). Один за другим появляются «Балет герцога Вандомского, называемый балетом Альцины» (1610), «Балет Освобождения Рено» (1617), «Балет Короля, представляющий неистовство Роланда» (1618), «Большой балет Короля, представляющий приключения Танкреда в волшебном лесу» (1619) и позднее «Балет странствующих рыцарей» (1638). В начале 1650-х одна из первых балетных ролей юного Людовика – Рыцарь старинного рыцарства. В 1658 году он танцует в большом «Балете Альсидианы», сюжет которого взят из сверхпопулярного тогда романа Гомбервиля, а в 1661 году роскошное версальское празднество открывает балет на открытом воздухе, начинающийся блестящей кавалькадой и завершающийся пиром под деревьями – балет об Альцине и Руджеро, носящий название «Удовольствия Волшебного острова». Небольшой еще версальский парк в эту ночь населяют герои Ариосто.

В Италии в это же время можно обнаружить экспериментальный сценический мадригал Монтеверди «Поединок Танкреда и Клоринды» (1624), подающий известный сюжет в христианском преломлении (Клоринда перед смертью принимает веру Танкреда, и в этот момент мрак ночи символически сменяется светом зари). Год спустя появляется «Освобождение Руджеро с острова Альцины» Франческо Каччини – опера, обрамляемая конным балетом. По всем признакам «Освобождение...» – это именно опера, «драма на музыке», однако Франческа Каччини скромно называет ее балетом, быть может, потому, что для придворных увеселений такое название более привычно*. Любопытно, что

громогласная музыка конного балета из «Освобождения...» очень похожа на военную музыку из «Танкреда» Кампра, хотя эти сочинения разделяют три четверти века. Может быть, это традиционная, не признающая государственных границ музыка турниров, скачек, каруселей? Ведь вплоть до конца XVII века они еще здравствуют при европейских дворах, и сюжетами этих массовых зрелищных увеселений, как правило, становятся популярные эпизоды из романов.

Пока рыцарские игры (конные балеты в том числе) существуют в реальности, такой сублимированный, высоко опосредованный жанр, как опера, почти избегает романических тем. В Италии щедрый на оперную продукцию XVII век фактически приносит только два сочинения, написанные на сюжеты романов (оба автора избирают источником Ариосто): «Зачарованный замок» Луиджи Росси (1642) и «Остров Альцины» Франческо Сакрати (1648). В Англии не удается обнаружить ничего подобного вплоть до «драматической оперы» Джона Эклза на либретто Джона Денниса «Ринальдо и Армида» (1698). Европейская оперная мода на Армиду и Рено (Ринальдо), Танкреда, Клоринду и Эрминию, Альцину и Руджеро по-настоящему начнется не ранее 1710-х и, по всей видимости, под французским влиянием.

Таким образом, Люлли оказывается здесь первопроходцем, и не случайно: на протяжении всего столетия рыцарская тематика была во Франции актуальной. Об этом легко судить хотя бы по пародиям. Когда мы имеем дело с искусством барокко, любое явление, не вызвавшее комических подражаний, не породившее бурлескного «двойника», можно смело считать маргинальным, незамеченным современниками, не оказавшим значительного влияния на культурную ситуацию. По наличию или отсутствию гротескных преломлений можно смело судить о том, насколько глубоко «врос» тот или иной сюжет в сознание поколения. В 1680-е годы три рыцарские оперы Люлли пародийно удаются, и неоднократно (так, на премьеру «Роланда» итальянские комедианты тут же отвечают представлением «Анжелика и Медор»). Много лет спустя престарелый Рамо пародирует истории о рыцарских подвигах в фарсовой комедии «Паладины». Но су-

ществуют и более ранние свидетельства популярности во Франции романических сюжетов. Так, в начале 1630-х годов в Париже танцуют большой маскарад «Визит дон Кихота Ламанчского во Францию». Из названия можно заключить, что сюжет взят из романа Сервантеса. Однако анонимные фантазеры, от души развлекаясь, сводят дон Кихота с героями едва ли не всех существующих на свете романов. Жонглируя хорошо знакомыми именами и ситуациями, они выводят Рыцаря Печального Образа на сцену рядом с теми, о ком он привык читать в книгах и кому так неистово подражает в жизни. Аллегорическая фигура Известности въезжает на маскарад верхом на Пегасе, вокруг стола восседают рыцари короля Артура. Роланд, Оджер Датчанин, Оливье и Гальен Восстановитель выходят в старинных доспехах, фея Урганда прилетает на змее, волшебник Могис – верхом на дьяволе, сыновья Эмона (неужели все шестеро разом?) взбираются на коня Баярда, Астольф – на крылатого гиппогрифа. Под ногами славной компании путаются карлики и пьяницы-швейцарцы. Верный Санчо Панса несет щит своего господина с девизом «Solo a todos», знаменитые воительницы Брадаманта и Марфиза идут впереди главного героя, под которым прогибается спина бедного Россинанта. Дульсинею усаживают на трон, приставив к ней охранником испанского великана Феррагюса. Посол китайской королевы, посол инфанты Счастливых островов и принцесса Микомикона предстают перед идадьго, прося его защиты. В свою очередь, Чревоугодие, Вымя и Заговенье со свитой пьяниц просят у героя защиты от Великого поста – ведь дон Кихот, их добрый знакомый, сам так много голодал! В конце концов шведский рыцарь, носящий девиз «Spirat qui spirat odorem», бросает испанцу вызов и первым же выстрелом обращает его в бегство.

Три последние трагедии Люлли вырастают из мощного культурного пласта. Это наиболее реалистические его оперы, поскольку они впитывают все грезы и мечтания, что таятся в подсознании нескольких поколений. В этих трех операх заключена подлинная антология культуры XVII века: здесь прециозность и эпикурейство, героизм и долг, слава и куртуазность, рыцарство

и колдовство, здесь чудеса и наслаждения. В годы, когда в самом центре Парижа проходят последние во Франции карусели, Люлли выводит на оперную сцену идеального героя эпохи – рыцаря – и в «Роланде» показывает долгое куртуазное ухаживание, в те годы и в жизни достигшее статуса искусства.

Люлли всю жизнь служит королю, который подростком танцует на сцене роль Рыцаря старинного рыцарства и привык по вечерам в кругу семьи развлекаться совместным сочинением приключений в духе романов. Этот король в юности устроил карусель для развлечения Олимпии Манчини, ради Луизы де Лавальер вложил душу в конные состязания в Тюильри в 1662 году и большой версальский праздник 1664 года. Для прекрасной Атенаис он в 1668 году задумал и осуществил в Версале еще более роскошный праздник, построил Банные апартаменты, «Фарфоровый Трианон» и, наконец, замок в Кланьи – «настоящий дворец Армиды». Так самое волшебное из волшебств в эпоху, когда на театральной сцене царит «эстетика чудесного», легко обнаруживается в реальности и наяву: в фонтанах Версаля, в парках Фонтенбло, в садах Кланьи, будто сама жизнь подчиняется законам искусства. Этот-то чудесный жизненный стиль барокко – стиль жизни, ставшей искусством – Люлли и показывает в своем театре, избрав наиболее подходящие сюжеты.

Другая сторона мудрого реализма Люлли заключается в том, что из его поздних опер постепенно исчезают «боги из машины». В «Амадисе» и «Роланде» есть еще феи и другие сказочные «помощники», но в появившейся следом за ними «Армиде» они больше не вмешиваются в ход событий. Все теперь происходит на земле и только на ней (хотя о существовании ада и демонов нам все же напоминают). Вместо метафизической вертикали – горизонталь, безбрежный простор земли. Герои отныне свободны от опеки богов, но никто уже не поможет и не спасет: в «Танкреде» Кампра, более поздней опере на сюжет из романа Тассо в финале погибают почти все герои.

Чем дольше мы вглядываемся в сюжеты рыцарских опер, тем больше обнаруживаем точек соприкосновения чудесной сказки с повседневной реальностью – и с ее хорошими, и, увы, с дурны-

ми сторонами. 1679 год во Франции ознаменовался громким «Делом об ядах». В ходе следствия десятки людей сознавались, что обращались к колдунам, которые дают увидеть демонов. Черная магия (по определению Фюретьера, «отвратительное искусство, вызывающее бесов, чтобы совершать с их помощью сверхъестественные деяния») стала своего рода модным преступлением. «В то время с одинаковой убежденностью люди верили и в дьявола, и в Бога. В несколько манихейской космогонии той эпохи мир представлен в качестве ставки в фантастической битве между силами Зла и Богом с его ангелами. Когда последние не отвечали на ходатайства любого рода, никто не опасался постучать в соседнюю дверь»*. В кострах на Гревской площади живьем жгли колдунов, отравителей, священников-отступников. В начале 1680 года, когда скандал ударил по высшим придворным кругам, толпы парижан ходили на пьесу Тома Корнеля и Донно де Визе «Вещунья, или Фальшивое волшебство», и три-четыре сотни людей ежевечерно возвращались домой ни с чем, так как им не доставалось мест.

Что же это были за «сверхъестественные деяния», совершаемые по всему Парижу и в его окрестностях? Те же самые, которые в наше иррациональное время ежедневно обещает реклама колдунов/магов/экстрасенсов: приворот-отворот – порча – нейтрализация эротической зависимости – устранение соперницы/соперника... Неразделенная любовь, отчаяние, ревность – ведь это и есть главные аффекты роковых оперных волшебниц, спектакль за спектаклем вызывающих демонов на сцене Королевской Академии музыки. Итак, взгляды в сюжеты трех последних трагедий Люлли.

Тему открывает «Амадис» (1684), чьи прозаическое и стихотворное посвящения (Люлли обращается к своему королю) взяты эпиграфами к данной главе. Пролог задает опере тональность – хвалы королю-миротворцу тонут среди любовных песен, ибо мир приносит с собой покой и наслаждения. В чудесном распеве луре одна из спутниц феи Урганды сплетает узоры ритма, чтобы поведать:

Наслаждения отныне следуют за нами;
Мы увидим исполнения своих желаний.

В час, когда утренняя заря сменяется днем, и вся природа просыпается,

Милый Зефир
Вздыхает по Флоре;
В прекрасный день
Всё говорит о любви.

И наконец:

Летите, нежные Амуры, Амадис вернется к жизни.
Его великое сердце создано, чтобы следовать за вами.

В первой сцене трагедии бесстрашный баритон Флорестан напоминает герою-Амадису о славе, но первые слова страдальца-тенора:

Я влюблен, увь! Этого достаточно, чтобы быть несчастным.

В завершении этой сцены он будет вопрошать:

Был ли когда-нибудь влюбленный более верный и более нежный?
Был ли когда-нибудь влюбленный более несчастный, чем я?

Амадис любит Ориану, но думает, что она ему неверна. Ориана любит Амадиса, но, в свою очередь, полагает, что он ей неверен. Эту неразрешимую коллизию сможет распутать лишь Урганда – в пятом действии. А до того разворачивается приключенческий сюжет. С рыцарями враждуют волшебница Аркабонн и ее брат Аркалаус. Аркабонн влюблена в неизвестного: лишь в четвертом действии она узнает, что ее возлюбленный и ее враг Амадис – одно лицо. Волшебники похищают Флорестана, затем его возлюбленную Коризанду, затем Амадиса и в довершение всего Ориану. Третье действие почти целиком состоит из двойных хоров – диалогов закованных узников и их тюремщиков. В конце четвертого действия Ориане показывают видение – мерт-

вого Амадиса, и она лишается чувств... Здесь наконец-то появляется Урганда, «повелительница ада, земли и волн, которой даже небеса открывают свои тайны», и в недолгой схватке одерживает верх над злыми волшебниками. В пятом действии она вводит Амадиса и Ориану в великолепный дворец, выстроенный магом Аполлидоном. В заключительной чаконе хор воспевает любовь и верность героев. Зло наказано, добро торжествует, публика растрогана страданиями, увенчавшимися счастьем, – замечательная сказка!

Пролог «Роланда» (1685) показывает на сцене дворец Демогоргона, сидящего на троне в окружении Гениев и Фей. Как обычно, усилиями «величайшего из Героев» окончена «безжалостная война». Настал «сладкий Мир», ужасы битв позади, время вернуться «нежным Удовольствиям» и «невинным Играм». Как и все предыдущие создания Люлли и Кино, опера имеет своим непосредственным адресатом Людовика XIV. Фея поет:

Среди глубокого Мира
Предложим новые Игры славному Герою,
Который заботится о счастье Мира.
Идемте, обратимся, дабы явиться его очам.

А сам Демогоргон продолжает:

Возобновим Историю знаменитого Роланда.
Франция дала ему жизнь.
Покажем, покажем заблуждения, в которые Любовь
Может вовлечь сердце, пренебрегающее Славой.

И оба призывают свои фантастические народы:

Идемте, идемте, пусть наш голос услышат
На счастливых берегах Сены,
Идемте, идемте, пусть наш голос услышит
Победитель, чьим законам все следует.

Во втором выходе балета представлено нечто вроде репетиции предстоящей трагедии. Как сказано в ремарке, «Гении и Феи ищут (изобретают) Танцы и Песни, которые хотят приготовить».

«Роланд» – пьеса о предначертанности. Каждый из трех участников треугольника следует предначертанной ему роли: рожденному для подвигов любовь не принесет счастья. Однако опера не о подвигах, а о «фатуме» и о терзаниях души.

Первый акт открывается монологом мятущейся Анжелики. Она произносит его с пафосом, подобающим трагической героине, и аккомпанемент полного оркестра словно приподнимает ее речь на котурны:

Ах, как взволновано мое сердце!
Любовь сражается с Гордостью,
Я не знаю, кто из двух победит;
Иногда Гордость одолевает;
Иногда побеждает Любовь.
С каждой минутой смертельная битва
В моей душе возобновляется.
Какое замешательство! Увы! Какая жестокость!
Гибельная Любовь, жестокая Гордость,
Перестанете ли вы терзать мое сердце?

Но чтобы имя виновника страданий было наконец произнесено, на сцену должна явиться конфиденстка (наперсница):

Анжелика: Увы! Увы! Как прекрасен Медор!
Ах! Пусть у него нет славы Роланда!
Темира: Медор!
Анжелика: Тебя удивляет моя слабость,
Не скрывай от меня ничего, говори; я приказываю тебе:
Представь моему сердцу постыдность этого выбора.

Темира в долгих речах уговаривает Анжелику полюбить славного Роланда – тщетно:

Чем ярче сверкает его любовь и чем сильнее мне докучает,
Тем позорнее для меня быть ему обязанной.

Однако принцесса все же находит в себе силы, чтобы вооружиться гордостью против Медора, по своему «темному» происхождению недостойного ее руки. Но вот он приближается и в большом монологе октавой ниже подхватывает вздохи краси-

цы. Тон его монолога, однако, отличается от строгой и сосредоточенной экспрессии сцены Анжелики, которая на протяжении всего первого акта остается на котурнах трагической героини. Медор же сразу берет тон одновременно более живой, жалобный и галантный:

Ах! Что за мученье
Любить – и хранить
Вечное молчанье!
Ах! Что за мученье
Любить без надежды!..

Все же гордость торжествует, Медор отослан... навсегда...

Он идет умирать, и я тому причиной,
Я умру вскоре после него...
Если нужно вырвать его из моего сердца,
Я умру, умру от горя...
Темира, я последовала твоим жестоким советам:
Верни Медора; пусть ничто тебя не остановит,
Иди, спеши... но если он вернется...
неважно, пусть он вернется.
Подожд... я хочу... Увы! Знаю ли я, чего хочу?

Анжелика с трудом берет себя в руки (предварительно поплавав вслед Медору Темиру, чтобы та как-нибудь утешила несчастного) и принимает жителей Восточных островов, прибывших с подношениями по приказанию Роланда. Этот завершающий акт дивертисмент образует разительный контраст всему предшествовавшему. После речитативных монологов, полных вздохов и терзаний – бодрый жизнерадостный марш, после диалогов двух сопрано и тенора – соло баса, островитянина по имени Зилиант, затем славословия хора. О чем поют эти варвары, от имени Роланда преподнося Анжелике драгоценный браслет? О том, что любовь побеждает великие сердца, но

Оставим тех,
Кто бежит от нас.
Бежим от жестоких красавиц.

Ах! Сохраним себя от безнадежной любви.
Какие страдания! Какие мученья –
Любить бесчеловечную!

Это – предостережение тому, кто еще не появился на сцене.

Второе действие приводит нас в волшебный лес, к Источнику Мерлина. Колдовская музыка текучего оркестрового ритуала рисует его «опасные чары», против которых предостерегает Темира:

Опасные чары влекут вас в этот лес,
Нужно повернуть назад:
Амур царит в этих местах,
Избегайте его волшебств,
Счастливы, счастливы, кто может избежать его Власти!

Анжелика ищет Источник ненависти, однако помимо воли возвращается к Источнику любви – не есть ли это метафора метаний между велениями разума и чувства?

Я возненавижу Медора?
Нет, это невозможно,
Меня не излечить этим ужасным лекарством,
Я предпочитаю умереть.

Мысль о том, что за мука любить и как страшен любовный огонь, вдохновляет Темиру и безымянных спутников Анжелики на трио, в котором стихи ничего не говорят о том, что несчастное сердце раздирает не любовное пламя, но борьба любви и рассудка. Зато об этом красноречиво говорит музыка: Люлли чередует строгие, рассудочно-правильные построения с эпизодами, полными изломанных ритмов, экспрессивных синкоп. Появляется Роланд. Анжелика поворачивает на пальце волшебный перстень и становится невидимой.

Роланду отдана в этом действии всего одна сцена. Это огромный монолог. Однако барочные драматурги не любят заставлять своих героев произносить подобные тексты в полном одиночестве, обращая горячие призывы и риторические вопросы к рампе. Здесь пикантность ситуации в том, что невидимая Анжелика

присутствует на сцене и должна бы слышать излияния Роланда... Темире ничего не остается, как исполнить роль confidentки, в нужные моменты услужливо задавая вопросы, чтобы герой мог перейти к следующему разделу сцены. В этом неистовом барочном монологе Роланд стремительно бросается из крайности в крайность. После долгих поисков он наконец-то видит Анжелику – и в то же мгновение она исчезает:

Прекрасная Анжелика, наконец-то я нашел вас.
Небо! Что за чары похищают вас с моих глаз?
Анжелика, прелестная царица!
Мои крики тщетно раздаются в лесу.
Анжелика, неблагодарная, бесчеловечная...

Эти первые строки – отправная точка всей сцены, полной обостренной экспрессии, внезапных перепадов настроения, разительных контрастов. Роланд выступает достойным партнером-противником Анжелики. Если верить тому, как выписывает их партии Люлли, с Роландом у Анжелики гораздо больше общего, нежели с безродным Медором. (Люлли не забывает о том, что брак Анжелики и Медора – это мезальянс, и не устает об этом напоминать). Итак, бас мечется между страстью и долгом:

К чему моя доблесть?..
Я оставил короля без помощи.
Единственное его убежище отныне – Париж;
Жестокие Африканцы торжествуют над ним.
Я вижу ужасную судьбу моей печальной родины,
Она почти пала под властью варваров.
Я слышу стоны,
Но все тщетно:
Несчастливая любовь околдовала меня в этом лесу...

Он порывается освободиться от любовных пут:

Решено, мои узы разбиты...
Досада тушит мою страсть.
Благословенна жестокость,
Которая возвращает мир моей душе!
Благословенна жестокость,

Которая возвращает мне свободу!
Несчастный! Я льщу себе, моя ярость бессильна.
Трус! Я не могу разбить постыдные цепи!
Мое сердце вопреки мне стремится навстречу гибельным чарам...

И Роланд возвращается к тому, с чего начал:

Анжелика, неблагодарная, бесчеловечная,
Что за варварское удовольствие находите вы в моих муках?

После его ухода Темира вновь пытается заговорить с Анжеликой о герое, но у той на уме вовсе не Роланд:

Что я могу ему предложить?..
Говори мне о Медоре или оставь меня мечтать...

Новый элегический ригурнель оркестра напоминает, что герои – у волшебного Источника любви. И сообщает о том, что «опасные чары» леса Мерлина привели сюда и Медора:

Прелестное убежище Любви,
Созданное
Для счастливых влюбленных.
Я тревожу ваши сладкие тайны,
Но жалобы отчаявшегося
Не будут долгими...
Ручей, я хочу смешать мою кровь с вашими волнами,
Слишком мало смешивать с ними мои слезы.

Медор готовится пронзить себя, но Анжелика своей рукой отнимает у него меч:

Живите, живите, Медор...
Довольно
Нам обоим бояться узнать о себе слишком много.
Мы уже много сказали, Медор, я слушаю вас
И разрешаю вам меня слушать.
Медор: У ваших ног...
Анжелика: Встаньте, в моей власти сделать вас Королем...
Медор: Ах! Чем больше вы забываете ради меня о величии,
Тем необходимей, чтобы я о нем помнил.
Анжелика: Моя слава сегодня ропщет...

Но что может помешать Любви
Соединить два сердца, созданные друг для друга?

В этот момент слова Анжелики и Медора подхватывают голоса нимф:

Любовь призывает вас.
Как прекрасен ее огонь!

Начинается дивертисмент Амуров, Сирен, Водных божеств, Нимф, Сильванов и Зачарованных Влюбленных – хоры, песни, распетые пасспье, гавот, менуэт в сладостном ля миноре.

Третье действие являет нам страдающего тенора и действующую героиню. Медор умирает от ревности, ожидая Анжелику: она отправилась к Роланду, чтобы хитростью усладить его подальше, дабы им безопасно отплыть в ее царство. Темира силой уводит Медора прочь:

Уйдем, показался Роланд.
Если он хоть что-нибудь узнает о вашей любви,
Ничто вас не спасет.

Трудно представить себе речитатив, в котором партии двух персонажей столь различались бы, как различаются партии безупречно владеющей собой Анжелики и терзающегося надеждами и подозрениями Роланда, о чьем появлении на сцене сигнализирует бурный, стремительный ритурнель группы *continuo*. Впрочем, чтобы обмануть героя, Анжелике достаточно одного вдоха:

Увы! Зачем вы так меня любите?
Герой, неустрашимый
И столь верный в любви,
Слишком грозен.

Грозен для Медора, но никак не для сердца Анжелики. Однако Роланд волен толковать двусмысленное заявление коварной красавицы, которое Люлли кладет на музыку со всей мыслимой холодностью, в свою пользу:

Небо! О Небо! Анжелика вздыхает из-за меня!

Анжелика: Вы вынудили меня сказать слишком много.

Роланд: Вы меня любите!

Анжелика: Я не могу признаться в этом без сожаления.

Ваша верность торжествует,
Не поднимайте нескромного шума;
Пощадите мою умирающую гордость,
Удовольствуйтесь тайным триумфом...
Дайте мне послать услужливых людей,
Которые будут о нас заботиться:
Обождите меня вдалеке,
Я буду всюду за вами следовать,
Я хочу жить лишь для вас.

Что еще остается в этой опере на долю Анжелики? Оправдаться перед умирающим от ревности Медором:

Вы хотите оскорбить меня, вместо того, чтобы пожалеть?
Чтобы ослепить Роланда, я обрекла себя на притворство,
Его нужно удалить, или вы пропали...
Увы! Все человеческие силы
Тщетно вооружались против него;
Вооружимся хитростью...
К чему не прибегают,
Чтобы спасти любимого?

И спеть с тенором дуэт согласия, какие традиционно звучат в пятом акте музыкальных трагедий, но здесь – уже в третьем, потому что сейчас эти двое навсегда исчезнут со сцены, отплыв в свой Катай (по версии авторов оперы, эта империя включает в своих границах Китай и Великую Татарию). Дуэт Анжелики и Медора превосходит все подобные французские дуэты и протяженностью, и силой чувств. Это свободная чакона, в самом начале внезапно модулирующая из мажора в минор. Она вовсе не похожа на немецкие контрапунктические чаконы и пассакальи, строго проводящие одну и ту же тему множество раз. Здесь повторяется лишь ритмическая формула танца, а мелодия и гармония бесконечно обновляются, пока влюбленные раз за разом повторяют свои клятвы. Они, десятки раз твердившие о намерении расстаться с жизнью, теперь поют об ином:

Избегнем трагического жребия...
Будем жить, так решил Амур,
Сохраним себя для столь нежной любви.

И вот перед тем, как исчезнуть из пространства трагедии и мирно отплыть на Цитеру, они поют эту сладостную чакону, и голоса сопрано и тенора, то сближаясь, то расходясь, почти сливаются и даже перекрещиваются, а дуэт все длится, будто Люлли жаль расставаться с Анжеликой и Медором.

Однако пора это сделать. В дивертисменте веселящийся народ Катая воздаст почести своему новому царю, воспевая его неожиданное счастье и редчайшее согласие любви и королевского величия. Звучит жига, а за ней – новая чакона, для оркестра, хора и солистов, которая чудесным образом рождается из дуэта Анжелики и Медора, хотя ни одна музыкальная фраза не повторена буквально: общие лишь ритм, темп, тональность, игра мажорных и минорных красок. Как все подобные пьесы Люлли, эта громадная чакона, в которой тема* проходит почти 250 раз, обладает гипнотическим действием, парализуя разум и волю, погружая в сладостное оцепенение, пока голоса поют о грядущем счастье... А Люлли продолжает экспериментировать с хоровой фактурой, добиваясь все новых красок разнообразия.

Роланд тем временем ждет Анжелику в гроте среди рощи. Он не один: рыцарь Астольф резонно интересуется, какие чары удерживают героя в этом уединенном месте, когда Франция тщетно ждет своего спасителя, и нельзя терять ни минуты?

Великое сердце Роланда создано лишь для Славы,
Может ли оно томиться в позорном сне?
Восторжествуйте над Любовью – нет Победы,
Которая бы лучше явила доблесть Героя.

Чересчур назойливый и чересчур разумный Астольф отослан с глаз долой. Роланд отдается мечтам – снам, чарам, чудесному обману воображения... Струнные «нежно», как предписано в партитуре, играют долгую прелюдию, что сродни музыке сновидений. В этой сцене царит абсолютный покой – полная про-

тивоположность ужасному хаосу, который вскоре наступит, ибо в четвертом акте барочной трагедии контраст должен достигать крайней степени.

Счастливый Роланд грезит наяву:

О Ночь! Будьте благосклонны к моим желаниям.
Поторопите дневное светило опуститься в Волны;
Разверните в воздухе мрачную пелену,
Я не буду больше тревожить скорбными воплями
Ваше глубокое спокойствие.

Дальнейшее хорошо известно: Роланд читает надписи на стенах грота, узнает о любви Анжелики и Медора, однако сперва этому не верит (в опере не верит дольше, чем в романе, принимая надпись не только за клевету некоего завистника, но и за признание Анжелики в любви ему, Роланду, названному стыдливой красавицей вымышленным именем – типично барочное рассуждение). И пока Роланд не желает принимать действительности, музыка этого большого монолога не освобождается от волшебных чар сна.

Катастрофу возвещают не звон оружия и не внезапные раскаты грома, а звуки пастушеских гобоев. Навстречу Роланду идет деревенская свадьба. Оркестр играет легкий, радостный менуэт, затем «очень веселое» бурре в легчайшем (и редчайшем) размере 4/8. Пастухи поют поздравления, а новобрачные, пока гости танцуют под звуки небыстрой, нежной жиги, заверяют друг друга в вечной любви: Коридон не покинул бы свою пастушку даже ради Анжелики, а Белиза своего пастушка – даже ради Медора. Роланд прислушивается, и чем мрачнее и беспокойнее он становится, тем настойчивее пытаются пастухи расшеять его печаль все новыми и новыми рассказами о поистине сказочном счастье Анжелики и Медора:

Медор неимущ, он не дворянин;
Но он так прекрасен, что Анжелика предпочла его
Сотне королей, тщетно по ней вздыхавших.

Естественно, рассказ этот начинается в ритме чакон. Ролан-

ду сообщают все новые подробности, и в довершение всего он видит в руках старика Терсандра подаренный им Анжелике браслет, которым та, отплывая, расплатилась с пастухами за их заботы. Видя героя почти в безумии, пастухи в последний раз пытаются его развеселить, хором запевая славу любовникам...

Молчите, несчастные, как вы смеее без конца
Пронзая мое печальное сердце ужаснейшими ударами?
Благодарите ваше подлое происхождение,
Что избегаете моего гнева.

Пастухи разбегаются, и начинается сцена безумия Роланда.

Я предан! Небо! Кто мог бы в это поверить?..
Пусть всё в этих местах ощутит
Ужас, царящий в моей душе.

Роланд выламывает из стен грота надписи, вырывает деревья и куски скал. Его неистовство – безумие ли это, или мучения души, заживо брошенной в ад? Если все же безумие, то XVII век представляет его себе совершенно иначе, нежели XIX-й, – скорее не психологически, а метафизически. Стремительная прелюдия оркестра рисует лёт яростных фурий:

Ах! Я опустился в Ночь Могилы.
Нужно ли еще, чтобы Амур меня преследовал?
Его цепи – лишь ненужное время
Для жалкой тени.

Роланд сбрасывает оружие и раскидывает его в величайшем беспорядке. Бушующий аккомпанемент оркестра полон перепадов динамики:

Какая бездна разверзлась! Что я вижу?..
Ад вооружил против меня
Безжалостную Фурию...
О, ужасная мука!
Нужно показать страшный пример
Мучений гибельной любви.

Открывающая пятое действие прелюдия идет в спокойном движении, но из партии в партию переходит тревожный пульсирующий мотив с острым пунктирным ритмом. Верный Астольф умоляет фею Ложистиллу помочь Роланду. Та отвечает, что уже приняла на себя заботу о герое, поскольку это предрешиено судьбой, однако задача не из легких.

Я могу прекратить Войну Стихий:
Мой голос заставляет трепетать Ад;
Я побуждаю умолкнуть Гром
И тушу огонь Молнии.
Но легче успокоить
Вихри, вырвавшиеся из своих цепей,
И усмирить раздраженный Океан,
Чем сердце, взволнованное Амуром.

Произнося слово «усмирить», фея на несколько тактов распевает гласную, и в это время в оркестре на фоне длящейся ноты сопрано начинается внезапное волнение «раздраженного», но все же покорного Океана.

Феи приносят спящего Роланда. Звучит «симфония» (вот уже три сцены подряд оркестр играет лишь нежно и сладко). Небесное звучание женского хора дополняют волнообразные фигуры у струнных, словно неторопливо колышутся воды реки забвения... Хор фей поет о «нежной гармонии», которая возвратит мир сердцу Роланда. Люлли, в своей повседневной работе столько внимания уделявший отчетливой декламации и выразительной хореографии, казалось бы, не принадлежит к числу музыкантов, от которых можно ожидать деклараций о непоколебимом могуществе музыки, о «таинственной власти» гармонии. И однако в гипнотической третьей сцене пятого действия «Роланд» находится именно такая декларация.

Ложистилла продолжает:

Божественный Разум, вернитесь, вернитесь,
Возвратите Герою вашу небесную ясность.
Как несчастно сердце, когда вы оставляете его
В гибельном помешательстве.

Счастлив, счастлив, кто всегда защищается
От роковых чар любви!

Роланд пробуждается. В этот момент музыка модулирует в ясный до мажор, словно сцену заливают свет разума. «Чары мирного сна», вызванного феей, внезапно сменяются деятельным состоянием, вся фактура (партия Роланда, basso continuo, хоры и оркестровые голоса) наполняется разбегающимися и сталкивающимися пассажами.

Ложистилла: Роланд, спешите к оружию,
Сколько прелести в Славе!
Роланд: Небо! Я не могу без ужаса думать
О беспорядке, в который Амур вверг мою душу!..
Разум осветил меня,
Чтобы показать моим глазам зрелище моего позора!
Пережить свою славу – крайняя попытка!
Злосчастный Роланд, ищи пещеру в отдалении,
Иди, если сможешь скрыться в вечном мраке
От самого себя.

Первый из танцев традиционного заключительного дивертисмента оказывается маршем. Весь этот бодрый деятельный финал идет в героическом до мажоре. Слава, Известность, Ужас, спутники Славы, Роланд, Ложистилла, феи и тени Героев прошлого бесчисленное число раз повторяют:

Вас Слава призывает,
Внимайте ей одной...

К героическим звучаниям, венчающим «Роланда», Люлли уже никогда не вернется. «Армида» (1686) – в буквальном смысле «лирическая трагедия», это тот редкий случай, когда можно согласиться с калькой более позднего французского термина «tragedie lyrique» (т.е. «музыкальная трагедия»). В этой опере все внимание сосредоточено на чувствах.

В прологе две дамы – Слава и Мудрость – поют о Людовике: можно ли увидеть его и не полюбить? Обе клянутся никогда его не покидать и начертать его имя в храме памяти. Мимоходом

сообщается, что сейчас будет показан приготовленный для короля спектакль о Рено, вопреки сладострастию следовавшему мудрому совету и покинувшему Волшебный дворец (куда его заключила любовь Армиды), чтобы устремиться вслед за Славой.

В первой сцене трагедии две словоохотливые confidentки – Фенис и Сидони – рассказывают о славе, величии, красоте и молодости Армиды. И о ее душевном спокойствии, которого Амур не в силах потревожить (предлагается яркая метафора: по всей Палестине бушует война, а здесь, на берегах Иордана, царит глубокий мир, ибо враги бессильны перед могуществом волшебницы). Все это время Армида молчит, и пустая строка в партитуре выглядит очень выразительно. Когда она наконец заговаривает, мы слышим:

Я не одержала победы над самым доблестным из всех;
Рено, к кому столь неистова моя ненависть,
Непокорный Рено ускользает от моего гнева.
Весь вражеский лагерь чувствителен к моим чарам,
И лишь он, всегда непобедимый,
Пользуется славой смотреть на меня безразличными глазами...

Иными словами: «Рено меня не любит». Это ключ ко всей опере. Армида еще до начала действия уже любит, любит Рено, пусть и знает, что в этой фатальной, предрешенной любви – ее гибель. Она говорит о своем вещем сне: в нем волшебница увидела себя у ног победителя. Рассказ об ужасном видении, когда скрипки раздражаются дьявольскими тиратами, – первый взрывной эпизод в опере, которая целиком пройдет в контрастах, в перепадах от сладостных наслаждений к разрушительным порывам ненависти. Причем и то, и другое – лишь иллюзии, чары волшебства, химеры снов, козни демонов...

«Армида» – опера о любви, о философии любви XVII столетия. Это итог своего века и настоящее завещание Люлли. Французы без усталости внимали «Армиде» на протяжении девяносто лет. Они были верны последнему шедевру «несравненного Люлли», пока в конце XVIII века героический классицизм не отверг барочную «эстетику удовольствия» (или «эстетику наслажде-

ния», как вам больше нравится). Эта эстетика велит читать рыцарские эпопеи как повествования о любви, соблазне и волшебстве. Главная героиня этих повествований – Альцина и ее сестры-чародейки, главная цель устремлений – предстоящий под разными именами остров Цитера (кстати, последний из романов популярнейшего автора эпохи, Гомбервиля, так и называется – «Цитера»). Главная тема, о которой поют и в легких песнях, и в пятиактных операх, – галантные наслаждения. И разве волшебницы-эпикурейки Марьон Делорм и Нинон де Ланкло – не главные героини своей эпохи, не среди ее символов?

Во французском театре XVII века слово «наслаждение» проносится без осуждающего религиозного подтекста. Однако удовольствия, прославляемые в этот век на тысячах и тысячах нотных страниц, словно невидимой стеной отделены от чувственного полнокровия Ренессанса. В эпоху барокко, напряженно ищущую границы между мнимыми и истинными благами, между реальностью и сном, неверные, преходящие наслаждения тронуты печатью иллюзорности. (А прекрасные иллюзии – это тема, к которой музыкальный театр с его чудесными декорациями и эффектными превращениями предназначен от рождения.) Посему художники помещают их на обособленную территорию – волшебный «Остров Альцины» или на тот остров, где засыпает во втором действии «Армиды» Рено. Как здесь не вспомнить «островки» с гравюр Ватто, висящие в пространстве неизвестно как и неизвестно где? Это замкнутый, нереальный, исключенный из большого мира уголок – хрупкое и недолговечное убежище мечты, наполняющее сердце грустью и ностальгией.

В своей последней трагедии Люлли следует одному из главных принципов «эстетики наслаждения» – принципу приятного разнообразия. Три дивертисмента оперы говорят о любви и соблазне, но говорят по-разному. Второе действие начинается с дьявольских заклинаний Армиды и ее дяди Гидраота. А затем следует чудесный сон Рено на берегу ручья, который нарушат песни нимф и пастухов, воспевающих чары любви. Впрочем, трудно сказать, наяву ли Рено их слышит или все еще в полусне – так легко и нежно звучат голоса, а струнные продолжают иг-

рать с сурдинами. И когда появится Армида и занесет меч над спящим юношей, ее знаменитый монолог «Наконец-то он в моей власти» будет монологом влюбленной женщины, которая должна бы расправиться с врагом-крестоносцем, но предпочитает обманывать себя, путаясь в рассуждениях:

Можно ли поверить, что он создан лишь для войны?
Он кажется созданным для любви.
Не могу ли я отомстить, не убивая его?
Не достаточно ли будет наказать его любовью?
Если мои глаза не показались ему настолько прекрасными,
Пусть он полюбит меня хотя бы благодаря чарам волшебства,
И пусть, если это произойдет, я его возненавижу.

За прекрасными и призрачными любовными песнями второго действия следуют страшные заклинания третьего: Армида, стыдясь своей позорной слабости, велит демонам унести себя на край земли и там, в ужасной пустыне призывает на помощь Ненависть – ведь для успеха своего нового плана она должна возненавидеть рыцаря, вырвать его из сердца! Увы, заклинания тщетны... В четвертом действии любовные песни возвращаются, когда демоны Армиды, не сумев в обличье чудовищ устрашить разыскивающих Рено двух рыцарей, обращаются в юных нимф... В этой опере мы так и не услышим дуэта Армиды и Рено. Мы даже почти не будем видеть их вместе, на наших глазах они лишь обменяются несколькими фразами в последнем акте – и тем не менее вся музыка пятиактной оперы говорит о любви-ненависти волшебницы. Среди трех прекрасных лирических дивертисментов «Армиды» последний – это невероятная пассакалья, занимающая почти весь пятый акт. Армида должна на время покинуть Рено, чтобы совершить заклинания. Он молит ее остаться, но она все же улетает, велев своим подданным развлечь возлюбленного. Здесь и начинается знаменитая Пассакалья Наслаждений – грандиозный лирический дивертисмент, непрерывный танец, сопровождаемый игрой оркестра, пением хора и солиста. Стихи говорят о любви и удовольствиях, но в музыке столько ностальгии, столько щемящей печали, что мы с

каждой минутой укрепляемся в уверенности – Рено уйдет, волшебные сады исчезнут.

Когда приходят рыцари, их уговоры вернуться к славе не выливаются в дивертисмент, а умещаются в небольшом речитативе: для славы в этой трагедии нет музыки – и времени на нее (за исключением пролога) не отпущено. Но долгих объяснений и не нужно, все уже внутренне готово к тому, что произойдет, и Армида, возвратясь, все поймет с одного взгляда. (Впрочем, публика тоже давно обо всем знает – благодаря прологу.) В этом есть какой-то фатализм. Невольно приходят на память тогдашние телологические споры о предопределении и свободе воли. С этой точки зрения фаталист Люлли – еретик, как и его поэт. (Недаром Филипп Кино после «Армиды» перестал писать для театра и отпущенные ему еще два года жизни отдал покаянию.)

За уходом Рено следует финал: Армида мечется между любовью и жадной отомстить неверному. А затем призывает демонов, чтобы те навсегда разрушили дворец и его сады. Последнее, что видит публика – руины в языках пламени. Отсветы этого пламени озаряют финалы многих последовавших за «Армидой» опер, ярчайшая среди которых – «Медея» Шарпантье.

В «Армиде» Люлли дал один из первых образцов трагической развязки. Но ведь Рено последовал долгу, катастрофа постигла коварную колдунью, противницу христиан, а сгинувшие в огне дворец и сады были лишь прекрасной иллюзией, дьявольским наваждением. Так трагический это финал или все же счастливый? Избежим однозначного ответа, оставим за собой право на двойственность оценки – барочные авторы часто предоставляют нам эту привилегию.

После смерти Люлли в 1687 году рыцарские романы отнюдь не покидают сцены Королевской Академии музыки. Во-первых, шедевры Люлли сохраняются в репертуаре. Во-вторых, продолжают появляться новые романические оперы. Это «Астрея» (1692) Коласса, либретто которой написано Лафонтеном по мотивам одноименного культового романа Оноре д'Юрфе. В марте 1699 года проходит премьера «Амадиса Греческого» де ла Мотта и Детуша, возобновляемая в 1711, 1724 и 1745 годах. В этой

сказочной опере, стоящей на полпути между «Амадисом» Люлли и «Амадиджи» Генделя, в главного героя влюблена колдунья Мелисса, ревнующая его к принцессе Никее. Кроме того, в прологе и заключительном пятом акте участвует волшебница Зирфея. Безусловный шедевр среди романических опер – «Танкред» Кампра, о котором пойдет речь в главе VIII. Необходимо упомянуть «Альцину» Кампра и Данше (1705), а также «Рено, или продолжение Армиды» (1722) Пеллегрена и Демаре, где в основу положены те же XVII – XX песни «Освобожденного Иерусалима», послужившие источником сюжета «Армиды» Люлли. Однако события на сей раз получают воинственно-героическую трактовку. На протяжении пяти актов герои сражаются, поочередно побеждают, берут в плен и спасают друг друга, затем признаются в своих чувствах и... женятся.

В те же годы рыцарские сюжеты входят в моду у авторов италиязычной оперы-seria, ставшей к тому времени интернациональным явлением. Крупнейший ее мастер – Гендель – в различные периоды своей деятельности становится автором кантаты «Покинутая Армида» (1708) и опер «Ринальдо» (1710, с которым он впервые покорил Лондон), «Амадиджи» (1715), «Орландо» (1733), «Ариодант» и «Альцина» (1735).

В XVIII веке это не единственная волна рыцарской моды. Аббат Делиль в «Садах» скажет о Версале:

Строенье, как дворец Армиды, грандиозно,
Как у Альцины, сад чарует красотой...*

Перечисление знаменитых волшебниц в 1782 году звучит, как въевшийся штамп, но, возможно, это не одна лишь формальность. Ведь когда Густав III устраивает в Швеции запоздалые карусельные игры, старые либретто Филиппа Кино обретают в Париже вторую жизнь. Это происходит не так легко. Если либретто Метастазियो, Дзено и их менее знаменитых коллег-итальянцев композиторы используют десятки раз, внося различные изменения, во Франции такое невозможно. С одной стороны, либретто («драматическая поэма») слишком высоко ценится как литературное произведение, чтобы с ним можно было обра-

щаться, как угодно, с другой стороны, оперы Люлли почти целый век продолжают оставаться в репертуаре! Для XVIII столетия, когда оперы живут недолго, а новые партитуры ежегодно пишутся десятками и сотнями, эта ситуация парадоксальна. Однако французы верны своим традициям, и для них представить себе трагедию Кино с какой-либо иной музыкой, кроме музыки «несравненного Люлли» немыслимо, это граничит с кошунством. Когда в 1765 году Мондонвиль выносит на суд своего «Тезея» (через девяносто лет после появления оперы Люлли!), тот выдерживает всего четыре спектакля, публика устраивает обструкцию и требует возобновления старого «Тезея», который затем с триумфом исполняется около двадцати раз подряд! Однако в 1771 году «Амадис» Лаборда и Бертоня принимается уже более благосклонно, а в 1777 году Глюк совершает в Опере долгожданную революцию, сознательно вытеснив из репертуара «Армиду» Люлли своей новой оперой. Глюковская музыка составляет в старом либретто Филиппа Кино совершенно новые акценты. Вместо лирической оперы («трагедии») классицист Глюк предлагает «героическую драму». В опере Люлли не было партий для медных духовых – опера Глюка декларативно начинается с громогласного марша с участием меди. Действие нарочито переключено в героический регистр. Композитор использует для этого любые поводы, и слова рыцарей «наш генерал тебя призывает», воинственный характер которых у Люлли передавался лишь мелодическим ходом голоса, он сопровождает мощным раскатом литавр...

Каким именно либретто Филиппа Кино в конце XVIII века отдают предпочтение? «Альцесту» в 1776 году заново кладет на музыку Филидор, он же четыре года спустя пишет «Персея». К «Тезею» после Мондонвиля в одном и том же 1782 году обращаются Госсек и Гренье, «Атису» в 1780-м дает новую жизнь Пиччинни, а «Прозерпине» в 1803-м – Паизиелло. Итого семь новых воплощений мифологических сюжетов, использованных Люлли в десяти операх (разумеется, аллегорические барочные прологи во всех случаях отбрасываются). В то же время к всего трем романтическим либретто – целых шесть обращений. Это уже упо-

минавшийся «Амадис» Лаборда и Бертоня (1771), «Амадис» Иоганна-Кристиана Баха (1779), «Роланд» Пиччинни (1778) и целых три «Армиды» – Траэтты (1767), Глюка (1777) и Мысливека (1779). К ним, впрочем, можно прибавить написанные на другие либретто «Армиды» Гайдна и Сарти, «Покинутую Армиду» Йомелли (где история Армиды и Рено сплетена с историей Танкреда и Эрминии) и еще многие оперы, заимствующие сюжеты у Тассо и Ариосто.

Рыцарский эпос беспрерывно питает европейскую культуру вплоть до эпохи романтизма. Для поколения Пушкина Ариост и Тасс – все еще ближайшие знакомцы. Пушкину принадлежит перевод ключевой сцены «Неистового Роланда», но этим все не ограничивается. Пушкин громко заявляет о себе «Русланом и Людмилой» – рыцарской сказкой в стихах, затем пишет октавами «Домик в Коломне» и после этого эксперимента создает оригинальную строфу для «Евгения Онегина» – романа в стихах, который отделяет от простого романа «дьявольская разница». Разумеется, «дьявольская», ведь роман в стихах следует не прозе Вальтера Скотта или мадам Жанлис, а строфам «Освобожденного Иерусалима». Не говоря о том, что в 1825 году, за год до того, как перевести отрывок из «Неистового Роланда», Пушкин пишет «Желание славы» – стихи, чья коллизия вполне в духе рыцарских эпопей*.

Один из последних всплесков традиции «свободного романа» порождает в музыкальном театре произведение классическое, признанное, любимое, но вместе с тем и невероятно загадочное – «Руслана и Людмилу» Глинки. Об этой опере как о художественном целом всегда говорят с оговорками, выстраивая для его автора целую вереницу оправданий. Законченный в 1842 году «Руслан» выламывается из современного ему контекста, намеренно не желает иметь ничего общего с магистральным театральным жанром уже давно наступившего века – с психологической драмой – и с непонятным упорством цепляется за старый и, в общем-то, малопочтенный жанр волшебной оперы.

При появлении «Руслана» в русской прессе разразилась полемика, не утихшая и десять лет спустя. Федор Кони в «Литера-

турной газете» точнее всего сформулировал главный упрек: «Опера, в современном ее значении, есть драма, выраженная тонически, то есть звуками музыкальными. В этом отношении она должна следовать всем законам обыкновенной драмы». В «Руслане» же «драмы вовсе нет, характеров еще менее, национальных типов и подавно, а страстей, борьбы духовной и духом не пахло». Зато арабист Осип Сенковский в «Библиотеке для чтения» после первого представления, по первому же впечатлению заговорил об опере-сказке – и о «преданьях старины глубокой»: «Рисунок песни Баяна есть нечто истинно оссиановское в древнерусском роде. В этом важном движении прекрасной мелодии живо дышит киевская древность; это чистая старина, со всей торжественной ветхостью... Ничего здесь нет нынешнего, новейшего, мелкого: все величественно, оригинально, старинно». Сенковский не скупится на разъяснения и, говоря о сказке, не забывает провести границу между старинной сказкой («в русской сказке все светло, весело, игриво, резко, разнообразно, необычайно, изумительно») и мрачной, суеверной фантастикой современного ему немецкого романтизма, имеющего дело с призраками и привидениями.

В попытках объяснить-оправдать замысел Глинки исследователи сегодня не дают краткого и ясного ответа, обычно останавливаясь буквально за полшага до него. Вот характерный пример: в «Руслане» «речь идет о странствовании рыцарей в поисках исчезнувшей возлюбленной», тема оперы – «подвиг во имя любви». Есть здесь и «противостояние ... действующих лиц, обозначающих собою различные, во многом исключаящие друг друга концепции любви», а «многофигурность, изобилие лиц..., которым так горячо – и справедливо! – восхищался «русланист» В. Стасов, понимаемое обыкновенно как следствие или проявление эпической многоплановости сюжета, в «Руслане» – самоценно. Оно является первичным свойством и безусловно главенствует над событийной, приключенческой стороной сюжета»*. Остается только сказать: «Руслан» Глинки – опера в духе старинных романов в стихах, рыцарских эпопей. Эта мощная культурная традиция для нас уже чужая и далекая. Опера Глинки –

едва ли не последняя вспышка дворянской культуры, ее поздний плод, очутившийся в абсолютно новом историческом контексте. В «Руслане» мы имеем дело с иной поэтической системой, нежели в драме. Поэтому в нем так много действующих лиц, с такой свободой преодолевается время и пространство, так много подвигов и чудесных приключений, на сцене великаны и карлики, добрые и злые волшебники, а Киевская Русь становится волшебной землей. И под пером Глинки рождается сказочно роскошная, но озадачивающе рыхлая на современный вкус (и на вкус современников Глинки) композиция. В «Руслана» можно погружаться, как в толстенные тома «Роланда», блуждать по его лабиринтам, теряя связную нить повествования, но покоряясь очарованию волшебных замков и садов, населенных нимфами Армиды... Извините, девами Наины. Отсюда берет начало русский оперный Восток – Кавказ «Демона», Половецкий стан «Князя Игоря», царство Шемаханской царицы «Золотого петушка». Но за ними – тень Дамаска и крестовых походов: волшебные сны европейцев.

ИНТЕРМЕДИЯ 6. ГАЛАНТНЫЕ ПРАЗДНЕСТВА

Название, вынесенное в заголовок, вызывает в памяти имя Ватто, принятого в Академию живописи именно в качестве «мастера галантных празднеств», как было записано в протоколе. Действительно, его «Галантные празднества» составляют славу своей эпохи и дают ключ к ее искусству. Два века спустя музыкант Дебюсси, создавая свои «Галантные празднества», обращается именно к Ватто, к образам и тону его живописи. Но история жанра начинается намного раньше и, разумеется, в музыкальном театре: разве не он в эпоху барокко служит источником образов для всех других искусств? Об опере как о галантном развлечении говорит уже Перрен в связи с «Пасторалью Исси», а тремя годами раньше в Париже танцуют «Балет галантности времени» (1656). Галантность задолго до Ватто становится одной из главных тем французского музыкального театра, само слово часто встречается на страницах либретто, причем обычно именно в тех, где на сцене представляют празднество. Что такое «Балет Альсидианы и Полександра» или «Блистательные любовники» по форме и по сути, как не галантные празднества? А «Галантная Европа» Ламотта и Кампра? Заманчиво поэтому попытаться отыскать, кто впервые нашел эту перспективную, бессмертную для французского искусства формулу, соединив в одном названии «празднество» и «галантность».

По всей вероятности, это поэт Жан-Франсуа Дюше де Ванси и композитор Анри Демаре, в 1698 году представившие на сцене Королевской Академии музыки балет под названием «Галантные празднества»

Кампра и Ламотта. Можно предположить, что, изобретая своему детищу имя, они спешили ухватить за хвост славу представленной годом раньше «Галантной Европы». И нашли формулу – краткую и простую, исчерпывающую и пророческую. Вероятно, их балет и стал моделью для всех последующих «Празднеств Талии», «Сельских празднеств», «Летних празднеств», «Греческих и римских празднеств», «Празднеств Гебы» и других подобных балетов, которые с наступлением XVIII столетия хлынули на сцену, как из рога изобилия. Такого рода названия встречались и раньше, достаточно вспомнить «Празднества Амура и Вакха» Люлли (1672), но после 1698 года мода на них приобретает характер эпидемии. Композиция французской барочной оперы, как ранее композиция придворного балета изначально имеет в своей основе цепь празднеств, но с такой отчетливостью сформулировать это в самом названии произведения, не стыдясь, признать сюиту празднеств как стержень, как несущую конструкцию спектакля, а дивертисмент как универсальную театральную форму, возможно, впервые удается именно Дюше де Ванси и Демаре. Уже поэтому их балет заслуживает пристального взгляда.

Наибольшая удача либреттиста – это, пожалуй, пролог к балету. В некой местности, украшенной для Игр, раздаются первые слова, пропетые музой комедии Талией:

Вернитесь, нежные удовольствия, возродитесь,
счастливые дни,
Мир призывает вас в эти места...

Рондо, которое поет Талия – почти цитата из давно написанной, но незабытой, постоянно возобновляемой оперы. Не таким ли рондо открывает пролог «Тезея» Люлли Венера?

Вернитесь, Амуры, вернитесь...

Нет, это не беспомощный плагиат, это очаровательная пародия, с легким привкусом диссидентства, в духе все той же «Галантной Европы»: раздаются звуки труб, и Талия вопрошает, Герой ли это возвращается, Бог ли какой спускается на землю, и есть ли это песни войны или песни победы? Однако не Людовик-победитель, как в «Альцесте» Люлли, и не грозный Марс, как в его «Тезее», потревожил покой этих мест. Под звуки военного марша выходит... Вакх и поет следующее:

От земель, откуда Солнце начинает свой путь,
До отдаленных стран, где гаснет его свет,
Не знает врагов моя слава;
Мир победил тревоги,
И вся Вселенная покорилась мне,
Милостями либо силой.
Распря стонет, но ее жалобы тщетны,
Не помышляйте ни о чем, кроме галантных празднеств,
Нам поможет бог пиров;
Слава приносить счастье человечеству –
Самое блестящее завоевание.

Но что это? Вахх присваивает текст, уместный в устах Героя, ведь побеждать врагов, обуздывать неугомонную Распря, нести мир и счастье человечеству – прерогатива Величайшего Короля Вселенной, Короля-Победителя, Короля-Солнца! А далее Вахх, Талия и бог пирушек Комус при поддержке хора обстоятельно и со знанием дела (лексика отработана в сотнях театральных сочинений!) восхваляют сладость мира и благодеяния победителя, но слушатели так и остаются в неясности: о чьей победе речь? Людовик ли победил на поле брани, или все-таки Вахх вывел из строя воюющие армии? Ироничная, двусмысленная атмосфера пролога отбрасывает слегка сомнительный отблеск и на сами галантные празднества: можно ли воспринимать это представление всерьез, коли сами боги задумали его не на ясную голову? Авторы балета словно между строк внушают публике: «Французы, оставьте на время свой здравый смысл. “Тезей” был серьезной трагедией, а балет – жанр легкий». И под стремительные ригодоны Вахханка поет:

Поделите стремления
Между вином и нежностью,
Прогоним с глаз долой несправедливую мудрость,
Что препятствует нашим наслаждениям;
Сладкое забвенье узаконит то,
Что всякий день запрещают ее законы:
Отведаем вина и сможем, не совершая преступления,
Отвечать любви.

Однако, что бы ни позволяли себе вакханки и вакханты пролога, сюжет самого балета благоден. К сожалению, оставив игривый тон,

Дюше де Ванси оставляет и оригинальность, и пролог остается единственной интригующей частью либретто, где на традиционные мотивы предлагается взглянуть с новой стороны. Далее поэт почти выпускает инициативу из рук, хотя некий привкус пародии все же остается, так как за образец явно берутся «Блистательные любовники» Мольера – здесь та же фабула (соперничество претендентов путем организации празднеств). Одного из героев даже зовут, как в пьесе Мольера, Состратом... Инициативу тем временем перехватывает композитор: музыка балета оригинальна и утонченна.

Сады дворца Селимы. Карлос (бас), Идас (баритон) и Сострат (тенор) поют о связавшей их безупречной дружбе. Они сообщают, что первый из них правит на Сицилии, второй в Тоскане, третий в Персии, и повторяют трио дружбы – редчайший в лирической (негротескной) музыке XVII века образец трио натуральных мужских голосов, оригинальное сочетание вокальных тембров. Каждый рассказывает о своей любви. Карлос, как положено испанцу, злобно ревнив, Сострат в случае неудачи готов вернуть себе свободу, лишь один Идас клянется в вечном постоянстве. Тем самым каждый предсказывает свою судьбу, ибо каждому воздастся по его заслугам. А пока Карлос готовится очаровать возлюбленную празднеством, Идас – блистательными играми, Сострат – галантным торжеством. Но оказывается, все трое влюблены в Селиму! Карлос тут же рвет узы дружбы.

Далее на протяжении трех актов балета красавица Селима, втайне любя Идаса, испытывает его. Но героя-баритона любит и confidentка Клеониса, играющая в сюжете роль несостоявшейся *femme fatale*. Зная секреты всех участников игры, она убеждает Селиму в неверности Идаса и подталкивает ее к браку с Карлосом, в то же самое время убеждая Идаса, что Селима любит испанца, и уговаривает тосканца разбить цепи несчастной любви и перенести свою благосклонность на нее, Клеонису. Когда же за ней начинает ухаживать оставший надежды на брак с Селимой Сострат, она раскраивает ему свои планы, и он как настоящий друг помогает Идасу и Селиме установить истину. В финале уже уверенный в победе Карлос наказывается за непостоянство в дружбе, Клеониса – за вероломство. Отказ Идаса интриганку не обескураживает, она заявляет, что в таком случае выйдет замуж за Сострата. Однако тот заявляет, что, дважды любив несчастливо, вовсе отказывается от любви. Клеонисе остается только скрыться с глаз, терзаясь стыдом и скорбью. Втроем Селима, Идас и Сострат поют: «Рано или поздно нежные влюбленные победят несчастья...»

Развязка эта происходит на фоне большого дивертисмента, третьего в череде галантных празднеств, ибо празднеством завершается каждый акт балета. Они вполне тавтологичны: хвала Селиме, хвала Амуру, призывы уступить склонности сердца. Каждое из трех начинается маршем и после череды танцев (Демаре не повторяется, предлагая луры, гавоты, менуэты, бурре, пасспье, рондо, канари) венчается большой виртуозной арией на итальянском языке – прославленная итальянская ария из «Галантной Европы» не дает покоя ни поэту, ни композитору.

Три праздника чуть отличаются тоном, хотя всюду витает дух галантной пасторали. Идас, взяв в помощники хор Влюбленных, под нежные вздохи флейт призывает воспеть красу и славу жестокой Селимы. Это празднество сладостное, и оно не обходится без большой. Итальянская ария с фиоритурами, имитирующими пение соловья, написана для тенора. Голос соревнуется с концертирующими скрипками, группа continuo принимает участие в диалоге, то и дело вторгаясь с контрапунктическими инициативами – типичный итальянский стиль.

Во втором действии Карлос просит у своих спутников нежных песен, дабы разоружить бунтующее сердце Селимы. Звучат пасторальные гобои, исполняются легкие и быстрые танцы, хор воспекает «нежное рабство» и величайшего из богов – Амура. Но ревнивый Карлос не видит на празднике Селимы:

Прекратите бесполезный концерт;
Я всех ненавижу, я себя ненавижу...

На этом действие не кончается. Будет еще итальянская ария, на сей раз для баса: гневная ария ревности.

В третьем акте Сострат приводит Пастухов, дабы предложить взору Селимы их «невинные игры» и воспеть красавицу – «вторую Венеру». Это самый богатый и самый нежный по тону дивертисмент. Тексты не слишком разнообразны. Пастух поет во время менуэта:

Если любовь хочет очаровать нас,
К чему противиться?

А вот что поет Пастушка, пока ее друзья танцуют бурре:

Уступим нежности,
Последуем богу любви...

Во второй части дивертисмента, после объяснения всех героев балета, будет еще и хор:

Проведем молодость
Счастливо,
Будем любить...

И в конце уже сама Селима в диалоге со скрипками поет на итальянском языке большую, богато украшенную арию.

Помимо итальянских стилизаций, Демаре предлагает немало разнообразных угощений для гурманов-меломанов, уже в чисто французском стиле. Это зажигательные, искрометные танцы и грациозный выход пастухов, где звучат флейты и гобои... Но главное и самое оригинальное украшение музыки балета – вокальная орнаментика. Узоры, которыми Демаре расцвечивает все эти распетые «ах», «увы» и «я томлюсь», достойны Рамо по тонкости и изяществу, по свободе, разнообразию и по благородному пренебрежению к тактовой черте. Наиболее щедро украшены партии обеих героинь, особенно такие фрагменты, как рондо Селимы «Нужно ли, Амур, страшиться страсти?» или «Вы меня обманываете, вы сами обманываетесь» – пассакалья, которую Клеониса поет Идасу.

В наше время балет «Галантные празднества» пока нельзя услышать ни со сцены, ни в записи, однако о характере его вокальных узоров легко составить представление. Для этого нужно обратиться к XIV сюите для клавесина Франсуа Куперена, а именно к орнаментальным вариациям пьесы «Влюбленный соловей».

ГЛАВА VII.
«ЦАРИТЕ, БОЖЕСТВЕННЫЙ СОН,
ЦАРИТЕ НАД МИРОМ...»

«...И пораженная королева спросила свою спутницу, не во сне ли все это происходит.

– Это вовсе не сон, госпожа моя, – заверила ее старушка» (Мари д’Онуй «Лесная лань»). Мимолетное упоминание сна в этом описании волшебного леса – и простая дань обычаю, и одновременно отсылка к огромному пласту барочной поэтики. Тема сновидений ни в одну эпоху не уходит из поля зрения художников, иногда лишь отодвигаясь на периферию. Даже любящий ясный дневной свет классицизм отдает ей дань: Моцарт пишет «Сон Сципиона» (1772), а Сарти включает в оперу «Эней в Лацио» (1800) танцы Приятных Снов. Человечество пристально вглядывается в эти смутные видения, то почитая их за драгоценные откровения, то превращая в материал, жестоко препарированный психоаналитиками.

Эпоха барокко не составляет исключения. Напротив, редко вещи сны возносятся до такой значительности, редко отношения между сном и явью достигают такой напряженности, как в барочном искусстве, лучший пример чему – драма «Жизнь есть сон», шедевр Кальдерона. Легкость, с какой касается темы сказочница Мари д’Онуй – лишь видимая. Что есть истина, а что

– иллюзия, пустая оболочка? Как проникнуть сквозь границу видимого мира, дабы увидеть скрытую суть вещей? Сон совершает прорыв в невидимое глазу бодрствующего, а невидимая реальность для барочного художника – всегда реальность истинная. Поэтому сон дороже действительности. Он никогда не обманывает, он дает ключ к происходящему, раскрывая сокровенный смысл событий: недаром в «Фазтоне» Люлли Протей, выйдя из спокойных вод Океана, засыпает в гроте, а проснувшись, пророчествует. Сон в барочном искусстве всегда вещий, сулит ли он доброе или недоброе.

Одна из типовых декораций драматического театра в XVII веке – «Пещера снов», и редкие опера или балет в этом столетии минуют упоминание сна, причем таких эпизодов в спектакле часто несколько, поскольку мотивы сновидений могут на протяжении пьесы не раз возвращаться. Музыкальный театр даже предлагает собственный аналог прославленной пьесе Кальдерона: в одной из первых опер Франческо Кавалли – «Любовь Аполлона и Дафны» (1640) – действие целиком дано сквозь призму сна. В прологе Морфей и три его спутника обещают публике красочные сны, а далее сюжет оперы аллегорически предстает в пророческом сне престарелой нимфы Кириллы, чего сама она никак не может уразуметь, пока сон не материализуется в развязке истории Аполлона и Дафны.

Вечные соперники, итальянцы и французы, создают две автономные модели, две устойчивые системы отображения в музыке мира сновидений. Итальянская модель, видимо, несколько более ранняя. В Италии музыкальное воплощение сна раздваивается. Есть его непосредственное изображение – колыбельная (например, знаменитая колыбельная засыпающей Арнальты в «Коронации Поппеи» Монтеверди). Подобные сцены содержатся во многих итальянских операх середины XVII века. Испанцы могут похвастаться сценой Венеры и спящего Адониса из оперы «Пурпур розы» (1659), в 1701 году с новой музыкой сыгранной в далекой Лиме. Если же герои пускаются в рассуждения о снах либо рассказывают об их зловещих предзнаменованиях, перед нами всегда речитатив, чьи разорванные, беспорядочно разбро-

санные, нарочито не связанные друг с другом фразы подражают хаотичности сновиденья. Монтеверди следует этой модели в могологе Улисса («Возвращение Улисса на родину»), во сне выброшенного на пустой берег Итаки и какое-то время балансирующего между сном («братом смерти») и явью.

В «Орфее» Монтеверди главный герой именно во сне возвращается из царства Плутона на землю. Нагляднее же и последовательнее других двойную итальянскую модель передачи в музыке образов сна воплощает Кавалли, который любит дать в одной опере две контрастные сновидческие сцены – в виде речитатива и в виде колыбельной. Они образуют у Кавалли устойчивую пару. Так, в «Дидоне» главная героиня в начале второго действия (накануне прибытия Энея в Карфаген) рассказывает о зловещем сне, сулящем ей горе, а в третьем действии Эней, навсегда оставляя спящую Дидону, поет колыбельную:

Спи, милая Дидона, пусть Небо
Не даст тебе увидеть во сне мой отъезд,
Тело мое на борту корабля, а душа летит к тебе,
Желание, которое ты загла во мне, никогда не угаснет.
Пусть мои вздохи проникнут под подушку моей драгоценной
И скажут ей, что я умираю.

В «Ясоне» Кавалли второе действие открывается сценой спящей Исифилы, во сне беседующей с Орестом, которого несчастная до самого своего пробуждения принимает за Ясона. В начале третьего действия Медея и Ясон, засыпая в объятиях друг друга, поют нежную колыбельную, обещая, что будут один другому сниться. Ясона разбудит Исифила, первая из двух его жен. Но перед этим капитан Бессо, подхватив и передразнив последнюю фразу дуэта Медеи и Ясона («Душа моя, будем любить друг друга даже во сне!») еще успеет порассуждать, как хорошо любить во сне, а не наяву: ни греха, ни забот, ни расходов. В довершение всего в одной из последних сцен оперы царь Эгей попытается убить спящего Ясона. Таким образом, значительная часть действия этих опер Кавалли протекает не наяву, а в измененной, воображаемой реальности – пока герои витают среди

грез. То же самое происходит еще в целом ряде опер того времени: «Эритрее», «Влюбленном Геракле» и «Великодушном Помпее» Кавалли, «Оронте» и «Золотом яблоке» Марка-Антонио Чести, «Зачарованном замке» Луиджи Росси...

Итальянская модель оперного сна практически не меняется на протяжении всего XVII века. Похоже, к середине столетия тема перестает по-настоящему волновать авторов-итальянцев, и, хотя подобные эпизоды по традиции продолжают появляться, их развитие и обновление прекращается. Позднее авторы оперы начинают подражать французам, предложившим нечто более оригинальное, разностороннее и многозначное, нежели простая колыбельная.

Французской опере и французскому балету известно множество ликов сна. Они умеют рассказать о предзнаменовании в речитативе (как в первой сцене «Армиды» Люлли). Они умеют в виртуозном, богатом пантомимой танце вывести на сцену Зловещие Сны, одетые в костюмы из крыльев летучих мышей (атрибут различных «ночных» персонажей), когда скрипки, подражая резким жестам танцоров, раздражаются стремительными тиратами. Впрочем, речитатив, подобный речитативу из первой сцены «Армиды», может повествовать не о сне, а о свершившемся событии, пьеса с тиратами может равным образом сопровождать битву, выход чудовищ или волшебников. Но стоит показаться Приятным Снам, как начинается нечто чудесное, бесподобное и неповторимо французское (если только за подражание не берется Пёрселл – в прелюдии Бога Снов из «Индийской королевы», 1695, или молодой Алессандро Скарлатти – в колыбельной Клори из «Недоразумения из-за сходства, или Невинной ошибки», 1679).

Sommeil ни с чем не спутать: эта музыка может быть только музыкой сна. Скрипки надевают сурдины, вступают тихие флейты, подражающие мирному колыханию вод Леты – реки забвения. На звучание долгой прелюдии нескоро, лишь к середине пьесы накладывается пение тенора или трио мужских голосов. Сон идет мягкими шагами, не торопясь, но и не медля – французский барочный танец не знает темпа Adagio. Мелодия плавно

и осторожно скользит-крадется, избегая скачков, ровные по длительности ноты попарно связаны лигами. Это, пожалуй, не колыбельная песня*, скорее иное: образ движения, шага, воплощенный в распетом танце придворного балета. Образ этот сразу (или почти сразу) начинает ассоциироваться с неторопливо текущей водой, журчаньем ручья, колыханием волн. Первой подобной пьесой считается сцена из оперы Луиджи Росси «Орфей» (1647). Значит ли это, что *sommeil*, как и многие другие музыкальные жанры, импортирован французами из Италии? По всей вероятности, нет. Росси включил в свою парижскую оперу нечто совсем иное – трехдольную итальянскую колыбельную, которую напевает хор спутниц Эвридики, а обрамляют крошечные инструментальные отыгрыши. Нетерпеливое желание танцевать раньше времени привело Эвридику на луг. Не видя там дриад, она решает отдохнуть и просит спутниц спеть колыбельную: удастся ли им ее убаюкать? Однако, едва хор окончен, Грация объявляет о появлении дриад. Эвридика гонит сон прочь, вскакивает и бросается в стремительную пляску, во время которой поет попеременно с хором – и тут ее настигает укус змеи... Барочные драматурги любят нагнетать напряжение, сталкивая резко контрастные эпизоды. Сочетание мирной колыбельной и энергичного, сумасшедше веселого танца выходит за рамки обожаемого эпохой «приятного разнообразия», парадоксально сигнализируя близость катастрофы – предвещающая смерть Эвридики.

Куртуазный текст колыбельной, сочиненный аббатом Бути, вьется вокруг расхожего мотива прекрасных/опасных глаз:

Засните, прекрасные глаза, засните...

Почти то же двадцать лет спустя споет спящей пастушке Тирсис в «Блистательных любовниках» Мольера:

Засните, засните, прекрасные глаза, обожаемые победители,
Вкусите покой, которого вы лишаете сердца.
Молчите, птички;
Замри, ветер;
Ручьи, струитесь тихо –

Калиста отдыхает.

Засните, засните, прекрасные глаза...

К тому времени, когда римлянин Росси сочинял для парижан своего «Орфея», французский придворный балет накопил немалый опыт снов наяву. Сохранился эскиз французского балетного костюма Сна, относящийся к середине 1620-х годов. В «Балете, который танцевали в Риме французские Рыцари», иначе – «Балете зачарованных Рыцарей» (2 марта 1615 года) также есть интересующий нас персонаж. Это ведь «ночной» балет: Ночь («мать наслаждений и кормилица Амуров») является в звездном плаще на колеснице, запряженной четверкой сов, и одерживает триумф над Днем. Между танцем шести демонов, выходом волшебника Альканора, выходом Дракона и танцем освобождения Христианских принцев появляется поющий Сон (увенчанный маками человек, выходящий будто в полусне), которого сопровождают шесть танцующих Снов. В пяти строфах своей песни милый, мягкий, милостивый Сон воздает хвалу Ночи, объявляет себя врагом игр и всех прочих занятий и призывает оставить всякие заботы: сценический образ сна уже стал эмблемой покоя.

К тем же годам относится самый ранний из известных мне французских образцов музыки сновидений. Это трио Богов сна из «Балета Королевы» (по всей вероятности, 1619, в то время как один из последних образцов жанра *sommeil* находится в «Дардане» Рамо, 1739). Стихи трио из «Балета Королевы» – образец панегирической поэзии:

Что за чудо,
Ночные сны,
Бегущие шума и света,
Вопреки порядку природы
Вместо дворца сна
Оказались во дворце солнца...

Надо полагать, балет исполнялся ночью, потому во дворце в этот час, против обыкновения, не спали, и он был ярко освещен. К тому же традиция именовать короля Франции Солнцем началась не с Людовика XIV...

На крыльях молчания
Принеслись они беспокоить души,
Днем терзаемые неистовством
Марса и Киприды,
И хотели даже, о великий Король,
Посеять ужас в твоём Лувре.
Но твоя героическая доблесть
Победила все подозрения,
И империя Лилий
Свободна от панического страха:
Засим прости им их пустые намерения и позволь
Доставить тебе немного удовольствия.

Музыка этого трио, за которым, вероятно, следовали танцы Снов (для королевского удовольствия!), не похожа ни на итальянские колыбельные, ни на более поздний французский *sommeil*. Антуан Боэссе сочинил типичную ренессансную шансон, строфическую песню, столь любящую, следуя правилам декламации стиха, отклоняться от регулярного метра. Показательно, однако, что поет ее трио мужских голосов – низкий регистр и приглушенная звучность позднее станут обязательными для песен Морфея и его спутников. Как было бы интересно обнаружить запись хореографии какого-либо из выходов Сна...

К концу XVII века жанр *sommeil* становится едва ли не визитной карточкой французской оперы. Его пародируют на парижских ярмарках, ему подражают в Лондоне: Гендель включает в партитуру «Ариоданта» (1735), по жанру – итальянской оперы-сериа, сражение Приятных и Зловещих Снов. Каждый из французских театральных композиторов вносит свой вклад в обновление музыки *sommeil*. Люлли – очевидно, создатель жанра в его каноническом виде, – обращается к теме сна в «Блистательных любовниках», «Празднестве Амура и Вакха», «Атисе», «Психее», «Триумфе Амура», «Фаэтоне», «Персее», «Роланде», «Армиде». Настоящим открытием (и непревзойденным образцом для подражаний) стала сцена из третьего действия «Атиса». Жрец Кибелы Атис, влюбленный в нимфу Сангариду и потому мечущийся между любовью и целомудрием, произносит монолог, который завершается словами:

Бессильная добродетель,
Не довольно ли я боролся?
Если вопреки тебе любовь вынуждает меня сдаться,
Чего ты от меня требуешь?
Если ты не можешь меня защитить,
Зачем докучаешь тщетными упреками?
Бессильная добродетель, оставь мое сердце в покое.

В этот момент отказа от сопротивления любви и забвения долга измученный метаниями Атис чувствует, как его охватывает сладкий сон, которому он не в силах противиться. Звучит оркестровая прелюдия. Она разворачивается долго, почти бесконечно. Люлли здесь проявляет свое колдовское искусство гипнотизера. Несколько минут реального звучания *sommeil* превращаются в вечность, потому что музыкальная форма пьесы выстроена так, что мы быстро утрачиваем всякую ориентацию во времени и пространстве и не можем ни сказать, в какой точке пьесы находимся и давно ли она звучит, ни предсказать, что будет дальше*. Флейты, засурдиненные скрипки и басовые виолы раз за разом перехватывают друг у друга тему, но всегда неожиданно: не дожидаясь, пока другой голос ее закончит, каждый раз по-новому выбирая момент для вступления. Форма «Сна» из «Атиса» – чисто барочная, не имеющая ни центра, ни симметрии, ни отчетливого деления на части (в отличие от классической сонатной или формы арии *da capo*). Она разворачивается, незаметно, но беспрестанно обновляясь, и, подобно спокойным водам ручья, течет и течет, не возвращаясь к пройденному, и уносит нас все дальше и дальше: в царство сна.

Вещий сон предсказывает то, чему суждено сбыться в трагедии Атиса, а стихи, звучащие в этой сцене – энциклопедия тем и мотивов жанра *sommeil*:

Сон: Заснем, заснем,
Ах! Ах! Как сладок покой!
Морфей: Царите, царите, божественный Сон,
Царите над всем миром,
Рассыпьте дремотные маки,
Смирите заботы, околдуйте чувства,

Верните всем сердцам глубокий мир.
Фобетор: Оставьте неистовство,
Теките, журчите, чистые ручьи,
Лишь шуму воды дозволено
Нарушать сладость волшебной тишины.
Сон, затем Морфей, Фантаз и Фобетор:
Заснем, заснем,
Ах! Ах! Как сладок покой!

Музыка сна еще длится, постепенно угасая, когда Морфей объявляет:

Внимай, внимай, Атис, славе, которая зовет тебя,
Узнай, какая честь быть любимым Кибелой,
Радуйся, счастливый Атис, своему блаженству.

Однако три его спутника тут же подхватывают, нарушая инерцию ритма *sommeil*, словно выводя из сладостного оцепенения и возвращая к реальности:

Но знай, что красавица
Из числа бессмертных
Требует верности
И вечной любви.

А вот это напоминает ситуацию, которую мадам де Лафайет описывает в вышедшем два года спустя после премьеры «Атиса» романе «Принцесса Клевская». Екатерина Медичи, решив оказать виду де Шартр высшее доверие, предупреждает его: «Я не желала бы, отводя вам это место, оставаться в неведении о ваших привязанностях... И помните, что если впоследствии я обнаружу обман с вашей стороны, я не прощу вам этого никогда в жизни». Обман (о котором сиятельная любовница, разумеется, со временем смогла дознаться), дорого обошелся виду: «Впоследствии королева погубила его в дни амбруазского заговора, в котором он оказался замешан».

...Далее в распете *пассье* Приятные сны воспевают радости любви, что никогда не пройдет, и счастье любовника, избавленного от мук долгого, томительного ожидания. А Морфей,

Фантаз и Фобетор тем временем повторяют свое предостережение. Оно получает развитие в речитативе Зловещего сна:

Берегись оскорбить столь сиятельную любовь,
Ради тебя Кибела покинула Небеса –
Не обмани ее надежд.
Пренебрежение простодушного не для богов,
Их сердца ревнивы, они любят мстить,
Опасно оскорбить любовь всемогущих.

Кульминация сцены – два танца Зловещих снов: один вихревой, демонический, другой еще более стремительный и агрессивный, в музыке которого постепенно все заполняют угрожающие стучащие ритмы. Танцы разделены мужским хором, чью музыку легко могли бы петь адские фурии:

Оскорбленная любовь
Обращается в ярость
И не щадит
Даже прекраснейшего.
Если ты не любишь Кибелу
Верной любовью,
Несчастный, что тебя ждет!
Ты погибнешь.
Страшись жестокой мести,
Трепещи, трепещи, страшись ужасной смерти.

Проснувшийся Атис в ужасе зовет на помощь богов – и видит перед собой Кибелу...

Андре Кампра включает *sommeil* в «ночной» испанский акт «Галантной Европы», Антуан Шарпантье – в ораторию (!) «Суд Соломона» (1702). Но наиболее великолепная сцена сна в годы «между Люлли и Рамо» появляется в «Альционе» Марена Маре на либретто Антуана Удара де Ламотта (1706). В Альционе, невесту фракийского царя Кеика, тайно влюблен его друг Пелей. С помощью волшебника Форбаса, жаждущего отомстить царю, чьи предки когда-то отняли трон у его рода, Пелей устраивает так, что во время церемонии бракосочетания фурии врываются в храм и прерывают свадьбу (первое действие). Впрочем, ини-

циатива в этих событиях скорее принадлежит мстительному Форбасу, а влюбленный Пелей лишь одобряет (не без колебаний) его шаги. В следующем акте Кеик обращается к демонам за советом, и Форбас вместе с волшебницей Исменой показывают ему разверзшийся ад. Увиденное и услышанное Форбас толкует как нерасположение Аполлона к браку царя с Альционой и настаивает, чтобы Кеик отправился в плавание к храму Аполлона – просить снисхождения. Третье действие – отплытие Кеика и большой матросский праздник в порту.

В четвертом действии Альциона приходит в храм Юноны, чтобы совершить жертвоприношение, однако даже в храме продолжает настаивать: «Небу нравится видеть, как я страдаю». Разве можно до такой степени раздражать Юнону? Не то ли самое совершил и Кеик, обратившись не к богам, а к обманувшим его демонам? Начинается сцена жертвоприношения: голоса жриц Юноны словно парят над землей, в оркестре замолкают басовые инструменты, создается нежная, хрупкая и нереальная атмосфера, повсюду разливается неземной покой. Жрицы поют о вечном мире. Слышна «сладкая симфония», хор призывает Альциону отдохнуть. Окутанный туманом, на ложе из маков появляется Сон со спутниками и повелевает жрицам удалиться. Затем он призывает Сны слететься и показать Альционе картину гнева богов. Декорации меняются, храм превращается в бурное море, Сны – в матросов. Появляется Морфей в образе Кеика, спящая Альциона видит ужасное кораблекрушение и гибель царя. Очнувшись в храме в полном одиночестве, Альциона вопрошает: «Где я, что я видела?» – и решает последовать за тенью мужа на берега Стикса.

Четвертое действие «Альционы» – кульминация трагедии и в особенности кульминация в музыкальной драматургии оперы. Здесь сосредоточены обе наиболее яркие в музыкальном отношении сцены: прелюдия сна и знаменитая сцена бури. Ничего более контрастного, чем столкновение покоя сна и хаоса шторма, нельзя себе вообразить. Буря из «Альционы», новаторская (ибо таких «бурь» раньше во французской театральной музыке не было, Маре заимствует ряд изобразительных приемов у ита-

льянцев) и сразу ставшая невероятно знаменитой (опера Маре известна, главным образом, благодаря этой пьесе), с тремолирующими струнными, вся идущая на фоне рокота литавр, с криками гибнущих матросов – эта буря знаменует момент катастрофы. После нее действие модулирует в иную плоскость: игра человеческих страстей, как и демонических сил, заканчивается, ход событий далее направляют боги. Важно, что хотя кораблекрушение и гибель Кеика – события реальные, но показаны они сквозь призму сна, а роль гибнущего царя исполняет перед Альционой Морфей. Таким образом, центральный момент трагедии, момент катастрофы, равно как и центральный драматургический контраст, целиком оказывается на территории «эстетики чудесного». Это словно предвещает чудеса пятого, заключительного действия, переход событий в иное измерение и неподобную, долго оттягиваемую разнообразными ложными ходами, незаслуженно счастливую развязку (см. главу VIII).

Среди многочисленных театральных произведений французского барокко, отдающих дань Морфею, есть по меньшей мере одно, завершающееся воцарением бога сна. Это «Диана Фонтенбло», прелестная маленькая опера 25-летнего Анри Демаре на текст Антуана Мореля (1686). Она длится менее часа – подобных ей в те годы писали много, обычно предназначая их для частных домов по случаю бракосочетаний, рождения наследников и других радостных событий. «Диану» Демаре пели в замке Фонтенбло в честь прибытия туда Людовика XIV. Каждую осень король проводил в этой резиденции несколько недель, посвящая время охоте. «Диана Фонтенбло» – произведение в чистом виде панегирическое, славящее Людовика и его долгожданное возвращение в замок. Однако никакой помпезности, ничего трескучего и оглушающего. В первой сцене – томление Дианы и ее нимф в ожидании короля, печаль, оживляемая надеждой увидеть Солнце, хрупкое, серебристое звучание высоких женских голосов в сопровождении небольшого ансамбля инструментов. Приходит Осень (еще одно сопрано) со своими дарами, лучший из которых, однако – ежегодное возвращение обожаемого короля в свои владения. Колорит светлеет, минор постепенно сменя-

ется мажором, блики света разгоняют тоску и осушают слезы Дианы. Река Тибр (баритон) является воздать хвалу Победителю, пред которым кесари Рима – лишь бледные тени из прошлого. С приходом охотников, также ждущих Солнца, музыка наконец достигает полнозвучия, а действие оживляется: звучит смешанный хор, начинаются танцы.

Но стоит людям и божествам запеть хвалу своему господину, как является Сон:

Прекратите, прекратите ваш Дивертисмент,
Не отнимайте у меня драгоценных мгновений.
Ему пора отдохнуть в объятиях Сна.

За оркестровой прелюдией и речью Сна следует прелюдия засурдиненных струнных, затем трио, перерастающее в хор:

Сон рассыпает свои маки,
Из глубоких пещер выходит Тишина –
Не тревожьте сладкий отдых
Героя, что беспрерывно бодрствует,
Храня покой Мира.

Так в тишине завершается эта маленькая опера. Возможно, ее пели во время королевского ужина. А затем король, так мило встреченный в Фонтенбло усердными и счастливыми слугами, отправлялся отдохнуть с дороги. Завтра радостная Диана поведет его на охоту, но это уже сюжет для другой оперы...

Волшебник-Сон в «Альционе» не случайно появляется на ложе из маков. Бледные маки (pavots) – постоянный «реквизит» театрального сна, издавна зафиксированный в барочных книгах эмблем. Так, у Чезаре Рипы «Забвение любви» аллегорически представлено в виде спящего Амура, на голове у которого венки из маков. Драматические поэты не забывают исправно упоминать о маках в либретто опер и балетов. Ни чем иным, как именно маковым порошком набита табакерка Юпитера, которую тот в разыгранной в 1692 году на Ярмарке пародии Дюфрени «Союз двух опер» протягивает Меркурию: требуется мгновенно усыпить крестьян, чтобы похитить с деревенской свадьбы невесту!

В поистине энциклопедической «Платее» Рамо также нашлось местечко, чтобы между делом посмеяться над этой барочной эмблемой, упомянув о ней в сниженном контексте. В прологе Сатир, заметив в траве пьяного поэта, глубокомысленно констатирует: «Да, это он спит. Этот сладкий сок [молодое вино] подействовал на его глаза, подобно макам». (Клавесинная пьеса Куперена «Маки» следует образцам театральной музыки – Куперен даже цитирует фрагмент «Сна» из «Альционы»!)

Сновидения издавна заключают союз с пасторальной поэтикой: засыпает Тирсис в незабвенной «Пасторали Исси», спит и во сне слышит внушения трех пастухов прекрасная Калиста в пасторальной интермедии «Блистательных любовников» Люлли и Мольера. Оперные и балетные героини любят уснуть на траве, в тени деревьев, под пенье птиц и тихое журчанье ручья – иными словами, внутри пасторальной декорации. Пасторальная природа прекрасна – слишком прекрасна, чтобы быть реальной. Так и сновиденья далеки от обыденной реальности. *Sommeil* – греза о волшебном мире, подобная грезам о счастливой Аркадии, и сон незаметно обращает все вокруг – и лесную тень, и голоса птиц – в нечто нереальное, эфемерное и далекое: в недосыгаемо прекрасный остров Альцины. Во втором действии «Армиды» Люлли и Кино заставляют Рено заснуть именно на чудесном острове... А когда почти столетием позже к этому старому либретто обратится Глюк, он напишет сцену сна Рено по образу и подобию своей же арии Орфея на Елисейских полях «Какое чистое небо...», которая, в свою очередь, воспроизводит и щебет птиц, и журчанье вод – «идеальный пейзаж» французской пасторали, в которой так часто звучит нота печали, ностальгии по недоступному. В череде «Снов» Люлли эта нота появляется в последних шедеврах композитора – «Роланде» и «Армиде».

Французский *sommeil* – совершенное воплощение покоя. В пятом акте «Ипполита и Арисии» сон Арисии знаменует момент примирения Дианы с тем, что посвященная ей девушка ради Ипполита нарушит обет целомудрия. Сон знаменует избавление Арисии, Ипполита и Тезея от всех несчастий, что миновали, словно страшное видение. После смерти преступной Федры в

мир возвращаются гармония и справедливость. Полная неземного покоя прелюдия сна Арисии звучит после речитатива Нептуна, объявившего измученному Тезею:

Ступай! Твой сын не умер...
Диана позаботилась о его судьбе...
Помимо воли я служил твоему слепому гневу,
Пока могучая Судьба, пред кем
Трепещут Ад, Земля и Небеса,
Не избавила меня от ненавистного обета,
Погубившего невинного...
Сомневаться в твоём счастье значит оскорбить нас;
Оставь бессмертным завершить их дело.

Таковы французские «сны» – верные вассалы «эстетики чудесного», ее восхитительные создания. Век Просвещения – век классицизма – вытесняет их со сцены. Уже в 1710-е годы *sommeil* постепенно уходит из музыкальной трагедии в камерную кантату. Во второй половине столетия в Опере, возобновляя «Атиса» Люлли, купируют всю сцену Приятных сновидений, оставляя лишь выход Зловещих снов, и когда в 1780 году к старому либретто Филиппа Кино обращается Никколо Пиччини, он также пропускает эту сцену.

Но перед тем в истории французских театральных сновидений совершается еще один поворот: их музыкальный образ переходит в иное качество – освобождается от непосредственной фабульной связи с состоянием сна, чтобы стать чистым символом иного мира: прекрасного, истинного и недостижимого. Этот шаг, задолго до Глюка, делает в поздних своих пасторалях гениальнейший музыкант эпохи – Рамо. Сны его «Дардана» (1739) еще следуют в русле барочной традиции, однако около 1750 года происходит метаморфоза. В «Зефире» традиционная музыка сна мимолетно, всего на несколько секунд возникает в момент, когда влюбленный в Хлою (будущую Флору) Зефир заставляет цветы в мгновение ока распусться под ее ногами. Пораженная нимфа произносит те самые слова, какие произносят все внезапно пробудившиеся герои барочных опер: «Где я?». Ибо сон переносит в неведомую, чудесную реальность, и Хлоя в эти се-

кунды ощущает, как ее легко коснулось волшебство. Она еще не знает, что это залог будущего преображения нимфы в бессмертную богиню.

А в эпилоге «Наис» Рамо, когда герои в подводном дворце Нептуна сбрасывают личины, и открывая свои истинные лица и истинные чувства, хор поет:

Теките, волны, теките, смешайте ваш говор
С нашими гармоничными созвучиями.
Удовольствия, дайте царить здесь чистому наслаждению,
Что разливаете вы на небесах...

В оркестре звучит традиционный французский *sommeil*, преображенный гением Рамо. Погружение в сон становится метафорой обретения истины и вознесения в идеальный мир, символизируемый дворцом морского бога. И я не рискну сказать, что это за небеса, о которых поет хор: Олимп, Елисейские поля или те небеса, по которым, как по далекой родине, тоскует в земных странствиях человеческая душа.

ИНТЕРМЕДИЯ 7. ИСКУССТВО ПРЕКРАСНОГО ПЕНИЯ

«Всей Земле известно о
превосходствах... Ва-

шей прелестной методы и о том, что она есть достойный объект восхищения всего мира, особенно Италии, которая простодушно призналась, что ничего не может противопоставить очарованию, нежности и утонченности Вашего пения». Подобные комплименты рассыпает Жан Руссо, посвящая свою «Ясную, верную и легкую методу научиться петь Музыку» (1678) величайшему певцу, педагогу и композитору Мишелю Ламберу, прозванному «Амфионом наших дней». Выражения, в которые он облакает свою простодушно-справедливую лесть – лучший ответ на вопрос, что есть для француза в эпоху барокко прекрасное пение. Это пение трогательное, выразительное, деликатное, нежное и сладостное. Это пение искусное, культивированное, в котором природа облагорожена и отшлифована. Это пение богато украшенное – Мишель Ламбер был крупнейшим мастером вокальной орнаментики, о чем свидетельствуют отзывы современников, его собственные произведения и его обязанность сочинять мелизматические вариации к песням из балетов Люлли. Наконец, это пение, в виртуозности не уступающее искусству итальянцев, но превосходящее его шармом и грацией. Руссо не может не отдать дань традиционному соперничеству французской и итальянской музыки (в слегка наивной форме), но, естественно, не упоминает в рамках посвящения о том, что учитель Ламбера певец и лютнист Пьер де Нир учился когда-то в Риме. Сегодня приня-

то жестко противопоставлять две национальные вокальные школы, но на практике (если отбросить полемические преувеличения тех лет) это две ветви раннебарочной традиции, то сходящиеся, то расходящиеся. Полагаю, что двум ровесникам – парижанину и римлянину (феррарцу, венецианцу) легче бы пелось вместе, чем, к примеру, двум французским певцам 1620 и 1720, а тем более 1720 и 1820 годов рождения.

Руссо не напоминает читателю, что прекрасное пение – это пение с совершенной дикцией и безупречно правильной просодией. За него это сделано многими его соотечественниками, и среди них Басилли в крупнейшем трактате на данную тему («Искусство прекрасного пения», 1668, см. следующую главу). Здесь не только любовь к своему языку и гордость достижениями национального искусства декламации. И не только верность раннебарочной традиции, которой авангардисты-итальянцы уже в 1640-е стали изменять, взамен камерного, аристократического искусства музыкальной декламации начав культивировать в опере крупные голоса и писать для них протяженные кантиленные арии. А ведь на заре века флорентийцы, пионеры оперы, словами Платона клялись в том, что музыка есть прежде всего слово, затем ритм и лишь затем звук, то есть дикция, просодия и лишь затем собственно вокал.

Итак, три составляющие прекрасного пения – ясно произносимый текст, нежный, трогательный, благородно звучащий голос и искусное орнаментирование. Поговорим о втором. В наше время «пение» и «голос» применительно к опере стали почти синонимами. Зайдет речь о певце – прежде всего скажут о его «природных данных». Не то у авторов барочных трактатов. Они могут слегка коснуться вопроса о том, какие голоса в принципе пригодны для пения. Изредка кто-нибудь заметит, к примеру, что бас хорош только для выражения гнева... Но все это лишь отвлеченные рассуждения, не слишком полезные ни для музыкантов-практиков, ни для историков музыкальной эстетики. Барочный автор, даже если он педагог, почти никогда не говорит о «данных», «аппарате» и прочих вещах, относящихся до «природы». Способности – это данность, над которой педагог не властен. Он думает не о природе, а об искусстве, облагораживающем и возвышающем. В Версале изначально не было воды, лишь песок и болота. Кто теперь вспоминает об этом, любуясь Версальскими фонтанами?

Умение петь – необходимая часть образа галантного человека, почти такая же, как умение танцевать, поэтому поют если не все, то, во всяком случае, очень многие. Это одна из составляющих жизненного

стиля, и всякий достойный человек работает над собой, подражая прекрасным образцам. Поэтому в ту эпоху так много просвещенных любителей, практикующих педагогов, домашних концертов, учебников-руководств, легко и практично излагающих материал, и так обильна песенная продукция. Разумеется, поют в прециозных салонах: можно ли вообразить прециозницу без лютни в руках? Поют в операх – и такие превосходные музыканты, обладающие высочайшей культурой, владеющие игрой на многих инструментах и искусством композиции, как прославленный Желиотт, и такие «самородки», как бывший повар Дюмениль, вор и пьяница, разучивавший партии с голоса, но целых восемнадцать лет блиставший в первых ролях благодаря исключительным вокальным и актерским данным. Поют в балетах, и здесь бок о бок с искусным Ламбером появляются драматическая актриса Арманда Бежар (очень приятно певшая по-французски и по-итальянски), ее супруг Жан-Батист Мольер, Жан-Батист Люлли, великий Тиберио Фьорелли (Скарамуш) и его многочисленные собратья-комедианты, а в следующем столетии – такие «любители», как супруга Рамо, не числившаяся профессиональной певицей, и, по-прежнему, хотя с годами доля профессионалов в театре стремительно растет – многочисленные дворяне, благо во французских операх и балетах множество небольших ролей на любые вкусы и природные данные.

Типов голосов также множество. Основных четыре: бас, тенор (*taille**), высокий тенор (*haute-contre*) и сопрано (*dessus*). Но есть и другие: меццо-сопрано или контральто, поющее нижний голос в трио женских голосов (*bas-dessus*), баритон (*bas-taille*), низкий бас (*bas-contre*). Необычно подробная для того времени классификация натуральных мужских голосов – следствие того, что Франция практически отторгла искусство кастратов. Пьер Перрен в предисловии к «Пасторали Исси» называет среди типичных ошибок авторов драматической музыки «использование кастратов, к отвращению дам и на посмешище мужчинам, представляющих то Амура, то Диану и выражающих любовные страсти, оскорбляя правдоподобие, здравый смысл и все правила Драмы». Практически единственное прибежище кастратов, едва ли не резервация – Версальская капелла. Если они и поют в опере, то лишь второстепенные партии в придворных спектаклях.

Но разве неправдоподобно прекрасный голос кастрата не есть главный голос барокко? Разве этот чудесный, выходящий за пределы положенной природой, двусмысленный, намекающий сразу и на травестию, и на андрогинность, таящий возможность бесконечных метамор-

фоз голос не есть идеал барочного искусства? Несомненно, да. Однако Франция создает здесь свою альтернативу – голос двойственной природы, который может служить символом звукового мира французского барокко и чья природа до сих пор остается загадкой: *haute-contre*. Голос этот до сих пор называют то тенором, то контратенором (сегодня чаще контратенором, но это скорее дань моде на контратеноров). Авторы того времени расходятся во мнении, считать ли его естественным или искусственным. Это голос героя-любownika – страдающего, всякую минуту готового умереть от любви меланхолика – с диапазоном лирического тенора, хотя его тесситура в среднем выше. В хоре этим голосам принадлежит вторая, альтовая строчка, их партии пишутся в альтовом ключе. Одна из последних знаменитых партий для такого тенора, легко поющего в очень высокой тесситуре – заглавная партия во французской редакции «Орфея» Глюка.

Все же тенор это или контратенор? Познакомимся с некоторыми певцами. Кювийе-младший с 1738 года пел в Опере партии *haute-contre*, а десять лет спустя появился там в качестве баритона. Франсуа Блукье начиная с 1693 года пел в Версальской капелле попеременно полгода как *haute-contre*, полгода как второй бас. Значит, *haute-contre* – фальцет? Не будем торопиться. Жан Борель, из-за разорительного увлечения алхимией прозванный Мираклем, пел главным образом партии *taille*, но временами и партии *haute-contre*. Бернар Кледьер пел партии *haute-contre* и *haute-taille*, и сам факт наличия этого последнего, не такого уж редкого определения, указывает на существование некоего промежуточного тенорового голоса: не *haute-contre*, но и не *taille*. Значит, *haute-contre* все же – высокий тенор?

Ни то, ни другое. Некое идеальное сочетание, к которому приближаются с различных сторон. Скорее манера звукоизвлечения, чем физиологический тип голоса, скорее искусно сотворенный образ, чем природная данность. Природа не дает таких образцов в чистом виде, они изобретаются, достигаются сочетанием, возможно, несовместимых черт: так барочные художники смешивают в Амурах-младенцах или Амурах-подростках черты разных возрастов. Когда контратенор Жерар Лен поет в «Давиде и Ионафане» Шарпантье Давида, его голос в верхней половине диапазона звучит как контратенор, в нижней – как тенор. Тот же Марк-Антуан Шарпантье (сам певец, причем именно *haute-contre*) в «Актеоне» заставляет голос своего героя в момент превращения Актеона в оленя опуститься вниз, и это дает настолько ошутимую метаморфозу тембра, будто вместе с переменной внешнего об-

лика персонажа меняется природа его голоса. (Контратенор Доминик Висс, исполняя в «Актеоне» Шарпантье заглавную партию, здесь переходит к баритоновому регистру своего голоса.)

Мне кажется, это и есть ответ. Старая французская школа не стремится к гладким, незаметным переходам от регистра к регистру при максимальном диапазоне, что станет целью итальянского *bel canto*. Когда требуется однородность тембра, композитор не выпустит мелодию за пределы среднего регистра – похвальная благородная сдержанность такого рода есть норма для французской музыки. Французы в ту эпоху редко щеголяют крайними регистрами голоса, для них это может быть трюком, итальянским шутовством, уместным в устах персонажей вроде Фолии в «Платее» Рамо*. Смена регистров – не чисто вокальное, а скорее актерское средство, далеко не во всяком амплуа уместное. Это средство экстраординарное, и оно не затушевывается, а подчеркивается, ибо означает смену лицедеем образа, аффекта, маски. Возможность будто скрывать несколько голосов в одном (пусть каждый из них не столь силен и красив, как мог бы быть единственный голос), некая двусмысленность тембра есть возможность актерской метаморфозы.

Еще немного об оперных голосах. В XVII веке солисту Оперы редко приходится петь в сопровождении оркестра. Огромный, уникальный в своем роде французский театральный оркестр (до 70 человек, а иногда и больше) играет, главным образом, танцы, и сопровождать ему приходится не солистов, а внушительный по составу хор – около 40 человек. Солистам же аккомпанирует «малый хор» оркестра: группа *continuo* (см. следующую интермедию). В разные годы и в разные моменты спектакля это могут быть две лютни, клавесин с виолончелью, гитара, басовая виола, лютня и две флейты и т.п. – бесконечное разнообразие ансамблей. Если спектакль домашний или непарадный придворный, то опера может целиком идти в сопровождении маленького ансамбля или даже одного клавесина. Певец на сцене нередко чувствует себя так, будто поет в салоне куртуазную песню, держа в руках лютню или гитару, что требует соответствующего звучания голоса.

Солистов, действительно конкурирующих с большим оркестром, совсем немного. Это те, кто поет на сцене Королевской Академии музыки героев и героинь трагедий, настоящие звезды, обладающие исключительными голосами, подобными голосам примадонн тогдашних публичных театров Венеции. Эпизодические или комические роли не для этих артистов. В своих последних операх Люлли начинает писать для них большие монологи в сопровождении оркестра, требующие и

большого объема голоса, и достаточно широкого диапазона, и мастерского владения трагической декламацией. Кто их исполняет? Примадонна труппы Марта Лерошуа, несравненная актриса, чья декламация на уровне стандартов Комеди Франсез; одна из ее многочисленных учениц Мари Антье, поющая богинь и волшебниц, с чудесным голосом и благородной манерой игры; уже упоминавшийся Дюмениль, на сцене величественный и благородный; девица д'Обиньи, прозванная Ла Мопен. С годами крупные голоса все больше и больше культивируются (по мере того, как растет театральный оркестр), но по-настоящему они требуются лишь при сочетании трех условий: большого помещения, серьезного жанра и крупной партии. Следовательно, большие голоса существуют и высоко ценятся, но именно как исключение, как нечто сверхъестественное – да и может ли Армида петь таким же голосом, каким поет какая-нибудь безымянная нимфа?

И еще об одном. Упомянутые примадонны дебютируют на сцене Оперы в возрасте 21 – 22 лет, когда современные певицы почти заканчивают консерваторию. Но для того времени это скорее исключение, нежели норма. Франсуазе Моро при ее появлении в труппе Люлли 15 лет, и она – красивая, умная, образованная – поет партии юных нежных героинь. Столько же исполняется в 1738-м Мари-Анжелик Купе, и она затем еще в течение 15 лет поет Амура в сочинениях самых разных авторов. Розали Левассер в 1766 году 17 лет. И позднее ее голос остается небольшим, но прекрасные актерские качества позволяют ей исполнять партии героинь в операх Глюка. Что касается Франсуазы Журне, то она уже в 12 лет – главным украшением Лионской Оперы. Зная, сколько в то время было на сцене подростков, легко предположить, как именно во времена Люлли и Рамо звучали в опере певческие голоса.

ГЛАВА VIII. TRAGEDIE EN MUSIQUE

Впредшествовавшей интермедии я почти не успела коснуться важнейшей стороны вокального искусства французского барокко – музыкальной декламации. Известно, что Люлли в своих речитативах ориентировался на нормы Комеди Франсез, а Расин (и не он один), в свою очередь, работая с актерами над произнесением стиха, нотировал актерскую интонацию с помощью специальных знаков. Уильям Кристи в «*Les arts florissants*» начинает работу над очередной старофранцузской оперой с того, что вся труппа сидит за столом и декламирует текст.

Не менее красноречиво вокальный стиль французского барокко характеризует один из наиболее выдающихся музыкальных трактатов XVII века – «Искусство прекрасного пения» Басилли (1668). Две из трех его частей посвящены именно вопросам декламации. Первая часть – так сказать, общеэстетическая – трактует множество самых разнообразных вопросов. Басилли пишет о лексике французских и итальянских стихов, о классификации певческих голосов, о танце, о хорошем вкусе в музыке, об экспрессии, о «рутине» старых песен и о маленьких песенках – «пустячках» и «безделушках», давно сочиненных, но в устах искусного певца кажушихся чудом, – о воображении, духе и жи-

вости в музыкальной композиции, о золотой середине между обыденностью и экстравагантной причудливостью. Исключительно подробно – о вокальной орнаментике. Уже здесь тема музыкальной декламации возникает постоянно. Так, по мнению автора, великий Луиджи Росси, сочиняя на французские тексты, не смог превзойти французских композиторов лишь из-за недостаточного хорошего знания языка. А ведь использование в пении украшений регулируется, во-первых, экспрессией и смыслом слов, во-вторых, нормами просодии, то есть долготой и краткостью слогов. Правилам определения того, какой слог является долгим, какой – кратким, целиком посвящена третья, заключительная часть книги. Вопрос действительно непростой. Можно ли прилагать к французскому языку нормы античной просодии? Оказывается, в XVI веке при дворе было модно говорить, растягивая некоторые слоги*. Именно тогда складывались жанры куртуазной песни и придворного балета. Поэтому для музыкантов XVII века квантитативный акцент – вопрос не отвлеченной теории, а практики, и владение просодией – важная составляющая ремесла композиторов и исполнителей.

Вторая часть трактата Басилли носит название «О приложении пения к словам в том, что касается произношения», иначе говоря, эта часть как раз и посвящена музыкальной декламации. Басилли предлагает классификацию из трех видов пения, для нас удивительную: пение птиц, пение инструментов и пение голосов. Пение птиц – щебет, в котором не различить точной высоты звуков. Инструменты изобретены, чтобы подражать человеческому голосу. Таким образом, собственно пение оказывается на высшей ступени классификации. Помимо того, что оно, в отличие от пения инструментов, естественное, оно еще имеет то преимущество, что проговаривается, то есть имеет текст. Есть два вида произношения, пишет Басилли: простое – и более сильное и энергичное, когда словам придается вес. Речь идет о декламации, имеющей место в театре и вообще, когда говорят на публике. Обычно утверждают, что надо петь, как говорят – Басилли считает, что это ошибка: надо петь, как говорят на публике. Здесь не должен быть потерян ни один слог, и звуки, в обы-

денной речи выпадающие (немые гласные и т.п.), должны звучать, в противном случае можно принять одно слово за другое. (Необходимо упомянуть, что Бассилли пишет не об оперном вокале как таковом – во Франции еще нет оперы. Он пишет об исполнении куртуазных песен и постоянно ссылается на примеры из музыки именно этого жанра. Впрочем, в балетах тоже звучат куртуазные песни, ими же вскормлен вокальный стиль французской оперы.)

Установив общие правила, автор переходит к детализации – к различным способам произнесения каждого из гласных звуков, носовых, дифтонгов и большинства согласных. Так, применительно к гласной «А» он учит в орнаментальных распевах и на длинных нотах постепенно раскрывать рот к концу звука, на восклицаниях страсти и отчаяния открывать его сразу, а на радостных восклицаниях растягивать в улыбке. То есть в зависимости от аффекта, от характера экспрессии меняется фонетическая окраска гласного, а поскольку речь идет о музыке, то можно сказать, что меняется тембр звука. Такого рода рекомендации даются Бассилли относительно каждого гласного.

Из согласных он рассматривает лишь те, которые способны придать пению больше силы или нежности, то есть те, произношение которых можно в значительной степени варьировать, варьируя их просто, твердо, легко, весомо или даже растягивая и заставляя звучать, в зависимости от их фонетической позиции и от смысла текста. Некоторые согласные (прежде всего, «М», а также «R», «N», «S», «V», «J») можно растягивать, медля с произношением следующего за ними гласного. Это прием пения и декламации, придающий весомость и аффектацию. Слова, в которых следует растягивать первый согласный звук – это «mourir» (умереть), «malheureux» (несчастный) и им подобные. Однако автор – опытный педагог – призывает к умеренности: не следует растягивать все согласные подряд, ибо это будет смешно, и не следует прибегать к аффектации, произнося фразы, вроде «я не слишком несчастен».

Люлли, создавая французский оперный речитатив, ставит во главу угла именно качество весомости слова, о котором так мно-

го говорит Бассилли. Диапазон речитативов, широкий интервальный размах мелодики, плотная гармонизация (когда почти каждый звук – слог текста – сопровождается новым аккордом), многообразие интонаций, внезапные вторжения мелизматике, частые и глубокие цезуры – все это придает произносимому тексту огромную весомость, тем более удивительную при быстром темпе, в котором он пропевадается, при стремительности действия, отличающей барочные *tragedies en musique*. Весомость речитативов Люлли – это весомость деталей, восхитительных барочных деталей, вес которых – не в массе звуковой материи, а в искусности, оправданности и точности их применения.

Не только стиль декламации связывает музыкальный театр барокко с драматическим. Как в разговорной трагедии, в трагедии на музыке пять действий (правда, в ней есть еще и пролог). «Три единства» не соблюдаются, персонажей множество, хотя французское оперное либретто – не «полифоническое», как в итальянской опере того времени, где в сюжетном контрапункте сплетаются несколько практически самостоятельных линий, а скорее «гомофонное», с единой линией развития.

Все же можно ли с полным правом называть оперу (*tragedie en musique*) трагедией? Ведь трагедия должна завершаться трагически. Счастливый финал превращает ее в трагикомедию, благо барокко владеет развернутой номенклатурой жанров, не сводя все к двум крайностям. Каковы финалы *tragedies en musique*? Большинство из них подходят под определение «счастливых», однако для произведений XVII века определение «счастливый» либо «несчастный» финал часто слишком прямолинейно и условно из-за множественности точек зрения на события, которые в них представлены. В раннебарочном мире, лишенном единого центра, все переменчиво, мораль, как минимум, двойственна, а на события, в том числе на развязки, предлагается взирать попеременно с точки зрения различных персонажей.

О двойственности финала «Армиды» речь шла в VI главе. Вот еще одна опера с загадочным финалом – поставленный в 1703 году «Улисс» Жана-Фери Ребеля на либретто Анри Гишара. Гишар модернизировал Гомера в сто раз радикальнее, неже-

ли режиссеры нынче модернизируют оперные сюжеты. Вот его версия событий: Цирцея прибывает на Итаку, чтобы вернуть Улисса, и оказывается там раньше него. Она пытается пристроить Пенелопу в объятия Уриласа (одного из женихов), что почти удается, да вмешивается Юнона. В гневе волшебница собирает-ся разнести остров вдребезги, но слышит о долгожданном прибытии Одиссея, которого тут же соблазняет. Эврилок, благоразумный спутник царя, заставляет его осознать ошибку и отвернуться от Цирцеи. С досады та превращает всех в каменные статуи, но слезы Улисса подвигают ее опять оживить островитян. Видя, однако, что герой по-прежнему к ней холоден, она вновь собирается истребить всех и вся, но ей препятствует Меркурий. В пятом акте главный герой наконец-то встречает Пенелопу, на Итаку возвращается Телемак, семья счастливо воссоединяется. История, кажется, достигла счастливого финала, но мирный ход семейного праздника внезапно нарушается: Цирцея пытается напоследок отомстить, убив Телемака. Тут уж приходится вмешаться Минерве, и благополучие дома Улисса спасено. *Happy end?* Как сказать... Когда история Улисса завершается, на пустой сцене остается Цирцея, чтобы произнести несколько строк «послесловия» – навсегда отречься от любви. Опера завершается речитативом, как самые кровавые из трагедий на музыке, наиболее близкие образцам драматического театра.

Эта двусмысленная развязка логично завершает оперу, полную других двусмысленностей и скользких с точки зрения морали положений. Номинально опера – о легендарном победителе Трои, но, вероятно, Гишар с Ребелем с удовольствием назвали бы свое детище «Цирцеей», если бы их не опередили другие авторы (см. ниже). Ярчайшие страницы музыки «Улисса» вызваны к жизни чарами волшебницы, взрывами ее ярости и соблазнами ее любви. Это она заставляет бесконечно воспевать в дивертисментах сладость Амура, она вызывает из ада чудовищ, и именно с ней у царя Итаки великолепный дуэт – щемящая хроматическая пассакалья, полная южной, итальянской чувственности, в то время как дуэт Улисса и Пенелопы более рассудочен, во французском духе. Да-да, у главного героя две любовные сце-

ны с двумя различными дамами, но ведь и Пенелопа напряженно размышляет вслух, подождать ли еще мужа или уж не ждать, и Цирцея мечется между «любить или ненавидеть?» и «убить или пощадить?» На протяжении пяти актов чувства в смятении. Стоит богам в очередной раз спуститься и восстановить равновесие, как рвется в другом месте. Это троекратное явление «богов из машины» (вместо единственного в решающий момент, в пятом акте) подохрительно похоже на пародию. Чего же, как не скрытой или явной издевки, можно ожидать от Анри Гишара, авантюриста, о котором нельзя даже разузнать, где и когда он родился и умер?

Во Франции не принято писать двадцать различных партитур на одно и то же либретто. Это возможно не в опере, но лишь в музыке к драматическим пьесам, особенно если постановки разделяет большая временная дистанция (так, в 1660 году «Андромеда» Пьера Корнеля игралась с музыкой д'Ассуси, в 1682-м – с музыкой Шарпантье). Тем не менее излюбленные сюжеты в опере разрабатываются неоднократно, и потому возникают «тематические циклы». Среди них цикл об Одиссее – один из наиболее внушительных. Вернее, цикл о Цирцее. В 1675 году появляется пьеса с машинами «Цирцея» – «трагедия в пяти актах с прологом, с дивертисментами в каждом акте, украшенная машинами, переменами декораций и музыкой» Тома Корнеля с музыкой Шарпантье. В просторечии ее называют «оперой», хотя, в отличие от трагедии на музыке, далеко не весь текст пьесы пропевается (французы в те годы чаще всего именуют операми именно спектакли смешанного жанра). «Цирцею» играют в отеле Генего шестьдесят шесть раз подряд. Подобные музыкальные спектакли, называемые то «операми», то «трагедиями с машинами», неизменно пользуются в Париже успехом. К их числу, помимо «Андромеды» и «Золотого Руна» Пьера Корнеля, относятся «Любовь Юпитера и Семелы» Буайе (1666) и «Амуры Солнца» Донно де Визе (1671), игравшиеся в театре Маре. Именно против подобных конкурентов оперативно принимает меры Люлли, добившись королевского указа о запрете всем театрам, кроме Королевской Академии музыки, занимать в спек-

таклях более двух скрипачей. А кто в Париже XVII века пойдет на спектакль без музыки?

Целиком на музыке популярный сюжет о Цирcee является в 1695 году. Это происходит благодаря музыканту Анри Демаре и поэтессе мадам де Сентонж, представившим публике Оперы трагедию «Цирцея». Невозможно не заметить за спиной у авторов тень Люлли и его «Армиды». Пьесе завершает побег Улисса, что означает для Цирцеи катастрофу. И если Улисс переменится, пусть всё изменится. Пусть скалы падут в море и закроют вход в залив, пусть больше ни один корабль не войдет в эту гавань, пусть ничьи глаза не увидят больше этих берегов. Под ударами грома деревья и скалы рушатся в море, на их месте разверзается бездна, и оттуда вырывается пламя...

С «Улиссом» Ребеля и Гишара (1703) мы уже познакомились. Ему предшествует «Кананта» Коласса (1700) на либретто Удара де Ламотта, много позднее использованное Довернем, в которой Цирцея ревнует Одиссея к юной заглавной героине. А непосредственно за «Улиссом» следует пастиччо «Телемак, отрывки из современных авторов» (1704). Выбрав фрагменты из десяти недавних опер и балетов, Данше и Кампра соединяют их речитативами так, что получается связная пьеса, хотя все фрагменты поются с оригинальным текстом, без перетекстовок (пародий). Используются следующие партитуры: «Астрея», «Кананта» и «Эней и Лавиния» Коласса, «Цирцея» и «Галантные празднества» Демаре, «Ариадна и Вакх» Маре, «Медея» Шарпантье, «Улисс» Ребеля, «Аретуза» и «Венецианский карнавал» самого Кампра. Спектакль с треском проваливается.

Трагедия Детуша на либретто Пеллегрена «Телемак и Калипсо» (1714, возобновлена в 1730) знаменует возвращение к теме – и к излюбленной сюжетной схеме. Здесь героиня испытывает к Телемаку пылкую страсть, в то же время мечтая пролить кровь его отца. Наконец, в 1725 году в Опере ставят «Телегона», трагедию Лакоста на либретто Пеллегрена. Телегон, сын Улисса и Цирцеи, в поисках отца прибывает на Итаку. С ним и его мать. Телегон и Телемак оказываются соперниками в любви к принцессе Элисмene, которая выбирает старшего из братьев. В фи-

нале Телегон пытается убить соперника, но вместо этого смертельно ранит Улисса. Цирцея открывает сыну, что убитый – его отец, и Телегон бросается на меч. В отчаянии Цирцея винит себя во всех несчастьях.

Любопытно, что почти в каждой из перечисленных опер перед поэтом стоит задача изобрести нового персонажа в амплуа «нежной героини» – барочной Микаэлы. Роковые женщины (барочных Кармен) изначально присутствуют в первоисточнике как главная движущая сила сюжета.

Но вернемся назад, к первой в истории французской опере, завершившейся трагически. Ею стал «Атис» Люлли и Кино (1676) на редкий, малоизвестный сюжет о любви богини Кибелы к прекрасному жрецу Атису, взятый из поэмы Овидия «Фасты». Последняя, седьмая сцена пятого действия трагедии – великолепный барочный финал. Сколько оттенков трагического! Сколько фатализма! И какая грандиозность! Гибель Атиса обретает масштаб вселенского катаклизма – истинный масштаб барочной трагедии на музыке.

Ревнивая богиня отомстила: наслав на Атиса безумие, заставила его убить свою счастливую соперницу, нимфу Сангариду. Хор, будто голос рока в античной трагедии, повторяет просто и отчетливо:

Атис, Атис своей рукой
Убил возлюбленную.

Кибела же радуется триумфу, не думая, что отчаяние Атиса будет таким глубоким, и он отомстит ей, убив себя: уйдет туда, куда ушла Сангариди, и куда богиня никогда не сможет проникнуть. Кибела проклинает свое бессмертие. На краткий миг ее голос сливается с голосом умирающего юноши в их единственном крошечном дуэте:

Как сладко умереть
Вместе с любимым, –

хотя одни и те же слова они произносят очень по-разному.

Затем начинается заключительный монолог Кибелы. Точнее, в разговорной трагедии эта сцена и стала бы громадным монологом, но в музыкальной трагедии призывам Кибелы вторит хор, а в момент высочайшего эмоционального напряжения появляются танцоры, чтобы выразить то, чего уже не вмещают слова. Ведь в театре Люлли и Кино аффекты, владеющие героями, репрезентируются не только и не столько непосредственно, сколько опосредованно, в песнях и танцах безымянных эпизодических персонажей, то есть средствами (приходится вновь произнести это слово) дивертисмента:

Придите, яростные Корибанты,
Придите соединить с моими воплями
ваши оглушительные возгласы.
Придите, Нимфы вод,
Придите, лесные боги,
Пусть ваши трогательнейшие жалобы
Сольются с моими.
Атис, любезный Атис
Несмотря на свою красоту,
Поглощен вечной ночью;
Но вопреки жестокой Смерти
Любовь Кибелы
Никогда не умрет.
Моя божественная власть
Возвращает Атису жизнь в новом облике:
Славьте его новый жребий,
Плачьте, плачьте над его гибельной судьбой.
Пусть пред этим священным деревом склонится
Вся природа.
Пусть оно поднимется выше прекраснейших деревьев;
Пусть оно касается Небес, пусть царит над Водами;
Пусть сгорает лишь в чистом пламени.
Пусть его ветви всегда будут зелены,
Пусть суровые зимы никогда не причинят ему вреда.
Ах, какая ярость! Какая боль!
Ах, какое несчастье!
Атис в весеннем цвете дней
Погиб, как цветок, сломанный и уничтоженный
Внезапной грозой. Какая боль!

Финальная овидиевская метаморфоза, обещающая герою в новом облике славное бессмертие, ничуть не снимает трагизма развязки. Атиса не вернуть, он уже никогда не будет счастлив, никогда не соединится с Сангаридой. Зато эта метаморфоза прибавляет сюжету грандиозности – благодаря бессмертию Атиса, превращенного в сосновое дерево, обретает бессмертие неразделенная любовь Кибелы...

Следуют танцы различных спутников богини, затем начинается заключительный хор, повторяющий слова Кибелы. Как истинная барочная героиня, она не изливает свое отчаяние в одиночестве, но обращается к природе, к ее персонифицированным силам, и императивные обращения богини воздействуют на весь окружающий мир, что барочный театр умеет представлять воочию – стараниями машиниста:

Пусть все скорбят о несчастье Атиса.
Пусть все на земле почувствуют,
Как ужасна столь жестокая гибель.
Пусть глубокая скорбь пронзит все сердца,
Пусть и леса, и воды утратят свое очарование,
Пусть нам ответит гром;
Пусть земля дрожит и сотрясается у нас под ногами.

Семь лет спустя Люлли и Кино вновь завершают оперу трагической развязкой. Однако, хотя их «Фазтон» (1683) также оканчивается гибелью главного героя, в нем нельзя заметить ничего общего с грандиозностью и силой чувств, породивших финальную сцену «Атиса». В «Фазтоне» катастрофа наступает в разгар празднества, устроенного на восходе солнца матерью героя Клименой. Поскольку Климена – супруга египетского царя Меропа, ее сына славят народ Египта. Внезапно песни и танцы прерывает появление Теоны, сообщающей о скорой гибели Фазтона. В воздухе распространяется пламя, еще немного, и солнце, стремительно приближающееся к земле, сожжет ее. Богиня земли (тенор) в ужасе взывает к Юпитеру. Силы уже почти останавливают ее, ее голос прерывается, когда показывается беспорядочно летящая колесница сбившегося с пути Фазтона. Общий

хор присоединяется к мольбам Богини земли, и наконец появляется Юпитер:

Твоей гибели требует благо Вселенной:
Стань отныне примером Высокомерия,
Пади в своей гордыне, сорвись вниз, Дерзкий,
Оставь в покое Землю и Небо.

Юпитер поражает Фазтона молнией. У наблюдающих эту сцену героев вырывается крик ужаса – и все кончено. Эпизод, в котором «бог из машины» спасает землю и восстанавливает справедливость, занимает менее минуты и изложен в виде речитатива, как будто авторы стремятся максимально приблизиться здесь к разговорной трагедии. (Впрочем, «Фазтон» вообще выделяется среди поздних опер Люлли большим удельным весом речитатива в ущерб дивертисментам.) Сходство двух жанров не только в этом: лишь в двух операх – в «Фазтоне» и, с оговоркой, в «Армиде» – два соавтора рискнули поставить в центр не благородного героя или прекрасную героиню, но – антигероя. «Фазтон» – единственная опера Люлли, в которой сюжет движут не сильные, верные и восхитительно неистовые страсти: действие прочно увязает в дворцовых интригах, в склоках за кусочек власти. Образцом Филиппу Кино в его последней трагедии на мифологический сюжет мог послужить только Расин, автор «Британика» и «Баязета».

Первое, о чем мы узнаем с началом трагедии – это предательство Фазтона: забыв клятвы, он оставил свою возлюбленную Теону ради нелюбимой им Либии, брак с которой принесет ему трон. Немыслимое поведение для героя-любовника предшествовавших опер Люлли! Но и в систему координат его будущих «Роланда» и «Армиды», где любовь больше не в ладах со славой, «Фазтон» тоже не вписывается: о славе здесь говорят, но она увязывается не с подвигами и моральным совершенством, а лишь с блеском происхождения и правами на трон.

Нежную Либию любит Эпафус, сын Юпитера и Исиды (в этой опере трое из четырех молодых героев, кроме Либии, – дети различных богов). Ровно посередине трагедии, в третьей сцене третьего действия, помещен ключевой диалог Фазтона и Эпа-

фуса – претендентов на царство и на руку прекрасной принцессы. Его содержание объясняет все последующие события.

Эпафус: Вы лишаете меня того, что было мне предназначено, И думаете, что справедливое Небо ответит на ваши просьбы?

Фазтон: Может ли Небо лучше отвечать моим желаниям?

Я становлюсь господином Мира –

Есть ли судьба прекраснее моей?

Есть ли слава, более великая?

Нет, пусть боги ничего не делают для меня–

Это все, о чем я могу их попросить...

Эпафус: Страшиться Бога, которому я обязан рождением, Страшиться его разящего гнева.

Фазтон: Я льщу себя надеждой,

Что не все боги будут за вас.

Мой отец – благосклонный Бог,

Несущий всюду свет дня...

Эпафус: Мой отец – грозный Бог,

Царящий над Землей и Небесами...

Юпитер соизволил признать меня своим сыном.

Но пока можно сомневаться, что вы появились на свет от бога.

Фазтон: Он – Солнце, вы знаете это.

Эпафус: Так говорит ваша мать –
достаточно ли это свидетельство?

Фазтон: Вы смеее нападать на мою славу?

Эпафус: Защищайте ее, если можете.

Фазтон: Ревность застилает вам глаза,

Но вопреки ей они откроются:

Я надеюсь, что Бог, давший мне жизнь,

Признает меня Сыном в глазах Вселенной.

Происхождение, протекция в высоких сферах, незаконные дети, узаконенные и официально носящие фамилии отцов либо непризнанные и бесправные – как хорошо все это знакомо публике Люлли. Не так много лет прошло с тех пор, как Король-Солнце смог наконец узаконить своих детей от маркизы де Монтеспан. После страшной эпидемии 1711 года, когда из законных наследников Людовика XIV в живых останется лишь маленький правнук, дети и внуки маркизы официально получают права на трон Франции... В опере Люлли Фазтон жаждет показаться на

колеснице Солнца лишь затем, чтобы доказать всему свету, чей он на самом деле сын, хотя знает, что Протей уже предсказал ему падение и гибель. Как всякий оперный герой тех лет, Фазтон стремится к славе, однако слава являет здесь далеко не тот идеальный, рыцарский лик, к которому Люлли и Кино уже успели приучить свою публику, а лик, так сказать, повседневный и практический. Власть, могущество, почет, легитимность в глазах света, возможность заткнуть рты сплетникам и злословящим – все это также вмещает в себя многозначное понятие «славы».

Если «Фазтон» представляет собой редкий образец того, как герой, интрига, мотивировки разговорной трагедии проникают в оперу, примеров обратного влияния обнаруживается значительно больше. В начале XVIII столетия во французском драматическом театре бушует «жестокая», «кровавая» мода, на волне которой возникают трагедии Кребийона-отца (1674 – 1762). Кребийон родился как драматург 29 декабря 1705 года, в день премьеры «Идоменея». Затем последовали «Атрей и Фиест» (1707), «Электра» (1708), «Радамист и Зенобия» (1711), «Ксеркс» (1714), «Семирамида» (1717), «Пирр» (1726), «Катилина» (1748) и «Триумвират» (1754). Кто служил Кребийону образцом на пути к успеху – только ли Расин и великий Корнель? Кто подсказал ему идею его кровавых развязок? Чтобы найти ответ, нужно вернуться в XVII век, когда в 1686 году на сцене Оперы в огне рушился дворец Армиды, и летающие демоны оживляли более чем впечатляющие декорации Жана Берена. В «Армиде» еще не было кровавой развязки как таковой, но грандиозность ее финальной катастрофы производила колоссальный, незабываемый эффект, эхом отозвавшись затем в произведениях различных авторов. Причем эффект этот возник не столько благодаря стихам Кино, сколько благодаря музыке Люлли и сценографии Берена.

Любовь к Рено не заставила Армиду убить шедших вызволять его рыцарей, ревность не заставила волшебницу наказать смертью покинувшего ее возлюбленного. Однако семь лет спустя другая волшебница в один вечер совершит на сцене Королевской Академии музыки четыре убийства. Речь о «Медее» Марка-Антуана Шарпантье на либретто Тома Корнеля (1693).

Поэт, с которым Шарпантье начиная с «Цирцеи» много и плодотворно сотрудничал в жанре пьесы с машинами, предоставил ему либретто трагедии на музыку, переработав пьесу своего великого брата. «Медее» Пьера Корнеля появилась в 1635 году, и вот почти шестьдесят лет спустя младший из братьев переписывает ее в виде оперы с прологом и балетными дивертисментами. Даже сохраняя ряд фрагментов первоисточника, он в целом придает стиху иной, более легкий и гибкий ритм, заменяет александрины восьмисложником и другими удобными для музыки размерами, вплоть до стиха с нерегулярным числом слогов в строке. Он даже нарушает монополию французского языка: в дивертисменте второго действия среди хора пленников Амура появляется Итальянка, поющая на своем родном языке. Соединить разнородное, несоединимое – это, похоже, и было целью Тома Корнеля, смешавшего в «Медее» реализм с чудесами, политическую драму о схватке вокруг трона Коринфа с историей героини-волшебницы, повелительницы демонов. Шарпантье, последовательный адепт итальянского стиля в музыке, в этой партитуре столь же решительно, сколь и неожиданно приближается к Люлли. Временами его гармонии более смелы и более остры, нежели в музыке Флорентийца, но эти детали не могут скрыть, как сильно в «Медее» воздействие оперного стиля Люлли, точнее, неистового и страстного стиля «Армиды».

«Медее» – отнюдь не единственная «кровавая» трагедия на сцене Оперы. Тремя годами раньше там был поставлен «Орфей» Луи Люлли на либретто Мишеля Дюбулэ, где в финале вакханки разрывали певца на части. В ряду новых «жестоких» пьес выделяется «Танкред» Андре Кампра и Антуана Данше (1702) по «Освобожденному Иерусалиму» Тассо. Эту оперу возобновляют вплоть до 1764 года! Интрига запутана, будто в итальянской опере-*seria*, а партитура отравлена соблазнами итальянской музыки: в протяженных ариях находится место и роскошным колоратурам, и чувственной хроматике. Крестоносец Танкред влюблен в сарацинку Клоринду, с которой его разделяет линия фронта, Клоринда и Эрминия влюблены в Танкреда, Аргант, брат Эрминии – в Клоринду, волшебник Исменор – в Эрминию,

ради чего вступает с Аргантом в военный союз... На протяжении пяти актов действие разворачивается на фоне надгробных памятников (Танкред – убийца родителей Арганта и Эрминии), волшебного леса Исменора, пещеры волшебников, стен Иерусалима, при участии летающих демонов, выходящих из могил сарацинских королей, дриад и фавнов. Первый акт начинается с угроз и демонстрации воинских сил, а затем герои все больше запутываются в сетях любви и мести, пока в пятом акте наконец не разражается битва и все узлы не разрубаются: Клоринда убита, Аргант смертельно ранен, Танкред после двух тщетных попыток покончить с собой умирает от горя.

Кампра и Данше вложили в свое создание некую долю иронии. Маленький, совсем не помпезный пролог – о мире и возвращении на землю Амура, причем Амура смиренного и безопасного, несущего одни улады. Саму же трагедию к катастрофической развязке приводит любовь-ненависть Эрминии – героини, которой принадлежит ярчайшая в этой опере музыка.

Не менее жесток финал «Альционы» Маре (1706), о которой, за исключением пятого действия, речь шла в предыдущей главе. Итак, после видения, явившего ей гибель возлюбленного, Альциона ищет смерти. Друзья отбирают у нее яд, затем кинжал. Не выдержав зрелища ее мук, Пелей признается в содеянном и протягивает Альционе меч, умоляя убить его своей рукой. Альциона выхватывает меч:

Если вы меня любите, пусть вас накажет моя смерть!

Ее вновь разоружают. В небесах появляется отец Кеика, утренняя звезда Фосфор, и сообщает Альционе, что боги возвращают ей возлюбленного, с которым она уже больше не разлучится. Пелей убегает, чтобы покончить с собой. Ночная тьма сменяется светом зари, и волны выносят на берег труп Кеика... Альциона теряет сознание, а придя в себя, закалывается мечом царя:

Свершилось, препятствия больше не страшат меня,
Любовь навсегда предрешила мою судьбу;

Недаром пророчествовал Оракул Небес,
Отныне, дорогой Супруг, мы соединились в смерти.

Эта сцена стала бы последней в разговорной трагедии, но жанр трагедии на музыке, покорный «эстетике чудесного», позволяет совершить заключительную метаморфозу. Трагедия иллюзий, обманов, химер воображения, ложных или ложно истолкованных прорицаний (разве не они акт за актом движут сюжетом этой оперы?) завершается апофеозом верной, истинной любви. Окруженный своей свитой, из глубины моря выходит Нептун и дарует Альционе и Кеику вечную жизнь. Злодея Форбаса превращают в скалу. Морские божества воспевают триумф любви, а из крови Альционы рождаются Алкионы (зимородки), обладающие даром усмирять бурные волны.

Вот в каком контексте нужно воспринимать появление Кребийона. Недаром в его трагедии «Радамист и Зенобия», ознаменовавшей апогей славы автора, Зенобия совсем по-оперному скрывается под именем Исмены, а ее наперсница Фениса декламирует стихи, которые естественнее было бы спеть:

Сон тщетно рассыпает здесь свои маки...

Так какая же из ветвей великого барочного театра Франции – драматическая или музыкальная – в это время более влиятельна? Можно ли утверждать, что музыканты менее чутки, чем драматические поэты, и лишь с опозданием замечают и перекладывают на ноты их новаторские идеи?

1712 год наконец-то приносит трагическую оперу, написанную под влиянием драматургии Кребийона – «Идомея» Кампра на либретто Данше, принесшего большой успех авторам. Эта опера рождается в период, когда в театр приходит неоклассицистская мода (о ее воздействии на сценографию красноречиво свидетельствуют многочисленные гравюры тех лет).

«Идомея» замечателен великолепными речитативными сценами, которые принадлежат к лучшим образцам французской музыкальной декламации: это сцена, когда возвратившийся с троянской войны Идомея встречается на морском берегу сво-

его сына, и сцена гибели Идаманта в заключительном действии. Что, однако, не означает, будто Кампра и Данше стремятся копировать разговорную трагедию – слишком многое отличает их трактовку сюжета. У Кребийона Идамонт сам убивает себя: чувство долга заставляет его пролить «благородную кровь». В опере Нептун насыщает Идомею безумие, и тот во время жертвоприношения убивает сына, принимая его за жертвенное животное – только таким образом мстительный бог может получить обещанную жертву. Чем меньшую роль играет в опере долг (*devoir* – слово, практически неизвестное либреттистам музыкального театра, предпочитающих ему *gloire*, славу), тем большую играют аффекты. Уже у Кребийона появляется прекрасная пленница – троянская принцесса Эриксы (в опере – Илиона), возлюбленная царевича Идамонта, но в его трагедии еще нет яростной страсти Электры, ревнующей к Илиону Идомею.

И разумеется, в пьесе Кребийона нет и не может быть пролога, а в опере Кампра он есть – грандиозная музыкальная картина! Диалог Эола и жаждущих вырваться на свободу вихрей; мгновенно умирившее их появление Венеры, требующей наказать Идомею, победителя Трои; вой ветра, рокот волн, крики терпящих кораблекрушение моряков – все это сливается в могучий образ разгневанной стихии и грозящей катастрофы, который становится центральным образом всей трагедии. Он вернется во втором действии, во время новой бури, когда Нептун напомнит Идомею о его обещании (в следующей сцене Идомей встретит на пустынном берегу юношу и в ужасе узнает в нем своего единственного сына). Он вернется в конце третьего акта, когда Протей прервет веселое празднество сообщением о новой страшной буре и о вышедшем из морских волн чудовище. Он будет возвращаться еще не раз, и порывы безудержной ревности Электры будут вторить порывам штормового ветра. Ведь «Идомей» – одна из многих барочных опер, в которой действие целиком протекает на берегу моря, и его перипетии уподобляются колебаниям подвижной, опасной стихии. Кампра – мастер музыкальной драматургии – избрал морскую бурю центральной метафорой своей трагедии. Он превратил бушующую

бездну вод во внеличную, стоящую над человеком силу, в своей неумолимости, мощи и жестокой слепоте равную античному року. Кребийон ничего подобного сделать не мог: ведь для этого нужны хор, оркестр и, конечно, декорационные чудеса.

Среди трагедий на музыке есть группа заведомо серьезных произведений, которые в принципе не могут иметь точек соприкосновения с более легкими жанрами – ни с оперой-балетом, ни с трагикомедией. Это «библейские трагедии», выводящие на сцену духовные сюжеты. Неудивительно, что они появляются в XVII веке, когда теологические проблемы не являются отвлеченно-теоретическими. Напротив, они сплошь и рядом касаются личной судьбы каждого человека: неразрешенный вопрос о предопределении и свободе воли порождает душевные конфликты, а такие известные и широко распространенные течения, как картезианство или янсенизм, официально объявляются еретическими, что ставит многих перед необходимостью выбрать свою веру и свою судьбу.

Существует одно обстоятельство, бросающее на библейские трагедии мрачную тень: они, и разговорные, и музыкальные, как грибы после дождя, появляются после популярной в народе (если вообще не популистской по замыслу) отмены Нантского эдикта (1598 – 1685), поставившей протестантов вне закона. Немедленно начинается насильственное обращение в католицизм. Хотя эмиграция запрещена под страхом галер, из страны бегут двести тысяч протестантов. Происходящее можно оценить как национальную трагедию, однако в обществе царит эйфория победы над еретиками. Чекаются медали, создаются картины и скульптуры, Фонтенель изобретает аллегорическую формулу: «Аполлон задушил Пифона кальвинизма». Расин в 1688 году пишет для воспитанниц Сен-Сирского пансиона благочестивую «Эсфирь», которую музыка Жана-Батиста Мора превращает в почти оперу. В том же году умирающий Филипп Кино оставляет незаконченной поэму «Уничтоженная ересь». И в это самое время французская опера осваивает сюжеты, которые более бы подошли драматической оратории.

Автором первых во Франции опер на сюжеты из Библии становится самый разносторонний, мобильный и непредвзятый музыкант эпохи. «Давид и Ионафан» написан Марком-Антуаном Шарпантье в том же 1688 году на либретто отца Бретонне для Коллегии Людовика Великого и исполнялся в различных учебных заведениях вплоть до 1741 года. Отцы-иезуиты в воспитании юношества охотно прибегали к помощи музыки и театра. Годом ранее Шарпантье уже написал для них одну библейскую трагедию, «Мученик Цельсий» (к несчастью, она утрачена).

При беглом взгляде кажется, что в «Давиде» рационалистический французский классицизм наконец-то подчинил себе оперный жанр. Композиция этой двухчасовой оперы ясна и упорядочена. Пролог и каждое из пяти действий обрамлены инструментальными пьесами и танцами. Пролог окаймляет увертюра (по традиции, во французской барочной опере увертюра звучит дважды, до и после пролога), первое действие – триумфальный марш и менуэт, второе – прелюдия и чакона, третье – «вступительная симфония» (*symphonie d'ouverture*) и жига, четвертое – прелюдия и два танца (ригодон и бурре), пятое действие открывает пьеса «Шум оружия», а завершает хор триумфаторов. Благодаря преобладанию аккомпанированных речитативов (т. е. речитативов в сопровождении оркестра; речитативов в сопровождении группы *continuo* в «Давиде» крайне мало) разделение на действие и дивертисмент не очень ощущается.

Неужели Шарпантье поставил задачу достичь в трагедии на музыке того единства, которого классицисты требовали от разговорной трагедии? Нет. Особенности композиции «Давида и Ионафана» объясняются тем, что эта опера исполнялась вместе с латинской трагедией «Саул» отца Пьера Шамийяра. Пролог «Давида» открывал спектакль, а отдельные действия звучали между актами латинской драмы, как интермедии (годом раньше опера «Мученик Цельсий» исполнялась вместе с латинской трагедией «Цельсий»). Поэтому в «Давиде» так мало повествования (соответственно, мало речитативов), а структура каждого из пяти действий так компактна и ясна. В целом же школьный спектакль – образец барочного представления, составленного из кон-

тастных компонентов: трагедия Саула декламируется на латыни, переплетающаяся с ней история юного Давида поется по-французски.

Нас встречают звенящие хоры солдат-триумфаторов с преобладанием высоких голосов: ведь это школьная, детская пьеса, и даже партия Ионафана написана для сопрано. Эта особенность звуковой палитры создает в «Давиде» атмосферу юности и – радостной, неомраченной героики. «Слава», «Победа», «Герой», «подвиги» – эти слова всякий год звучат со сцены Оперы, но никогда еще они не звучали с такой пронзительной, всепобеждающей чистотой, как в Коллегии Людовика Великого.

В этой необычной опере под сенью славы расцветает не любовь, но дружба. Впрочем, музыкальная и поэтическая лексика меняется незначительно, пример чему – окончание второго акта:

Ионафан: Ничто не может противиться руке Победителя.

Я увижу, как все новые триумфы венчают вас.

Но могу ли я льстить себя надеждой,

Что вы останетесь верным?

Давид: Среди битв

Я познаю переменчивость Победы.

Пусть разгневанные Небеса покинут меня средь бури;

Все может перемениться для меня – лишь сам я не изменюсь.

Вдвоем они начинают чакону:

Будем вкушать прелесть

Любезного Мира.

Заботы и тревоги

Навсегда отступили.

Один из спутников Ионафана продолжает:

Все в жизни когда-нибудь заканчивается.

Зиме отмерен срок –

За ней, суровой, следует

Счастливая Весна:

Лишь вы, нежные Друзья, всегда будете верны.

И долгую сладостную чакону подхватывает хор пастухов...

Впрочем, подобных лирических эпизодов в этой опере немного, гораздо больше в ней битв и маршей, штурмов и триумфов. И все же трактовать «Давида и Ионафана» как классицистскую героическую драму было бы ошибкой, поскольку трагедию (и весь школьный спектакль в целом) венчает двойственный барочный финал. Конец четвертого и все пятое действие занимает битва, в которой гибнет Ионафан. Гибнет и завистливый Иодаб. Умиравший Саул просит унести себя с глаз победителя, дабы враг не наслаждался зрелищем его смерти. Звучат фанфары, Давида провозглашают царем, он же произносит лишь несколько слов:

Я потерял возлюбленного друга –
Для меня все потеряно.

Триумфатор покидает сцену. Он уходит, а хор солдат звонко запекает:

Воспоем величайшего Героя, воспоем его славу.
Трубы и барабаны,
Объявите о его победе.
Пусть мы всегда будем счастливы под его властью.
Воспоем, воспоем его славу;
Объявите о его победе,
Трубы и барабаны.

Новые свершения на ниве библейской трагедии появятся несколько. Лишь в 1732 году в Опере будет показана «трагедия, взятая из Священного Писания» – «Иевфай» Мишеля де Монтеклера на либретто аббата Пеллегрена. Выход на сцену Королевской Академии музыки героев, которые скорее могли бы появиться в оратории, нежели в опере – огромная новация (Шарпантье все же писал «Давида» для закрытого школьного спектакля). Однако авторы заранее предусмотрели возможные упреки касательно несоответствия темы жанру. В прологе Истина и Добродетели прерывают концерт Аполлона, Полигимнии, Терпсихоры и Венеры, чтобы изгнать этих мифологических, «сказочных», как они говорят, божеств.

Истина: Соблазнительные призраки, дети обмана,
Устоите ли вы перед моим живым и чистым светом?

Скройтесь во мраке,
Куда повергает вас мой блистающий лик:
Пришло время Истине рассеять лживые выдумки;
Довольно вам вводить в заблуждение Вселенную,
Воротитесь в преисподнюю...
Добродетели, бессмертные, как я сама,
Украсьте эти места для нового спектакля:
Объявите смертным грозный закон
Единственного Бога, чьим оракулом я служу.
Верните из могилы несчастного Иевфая,
Напомните о его дерзком обете;
К заботам о наставлении прибавьте искусство нравиться:
Вы можете смягчить свою суровость,
Но да не исказит ложный блеск
Сияния Истины.
Хор: Торжествуй, непреходящая Истина,
Воцарись навсегда в этих местах:
Распространи среди Смертных сверкающий свет,
Что несешь ты с Небес.

Свет истины против ложного блеска химер, призраков, иллюзий – великолепная тема для оперы Века Просвещения! В предисловии к либретто Пеллегрен виртуозно оправдывает введение балета, рассматривая, какие ситуации в «Иевфайе» могут быть выражены языком танца. На либретто 69-летнего аббата 65-летний музыкант создает серьезную, монументальную партитуру. С 1699 года играя в оркестре Оперы, Монтеклер умеет извлечь из сочетаний инструментов невиданные прежде эффекты. Так, он изображает разделение вод Иордана, пространственно разделив надвое струнную группу. Гармония и симфонизм этой партитуры, ее суровый и могучий контрапункт должны были произвести огромное впечатление на Рамо, готовившегося дебютировать в качестве автора трагедии на музыке – «Иевфай» (наряду с «Идоменеом» Кампра, возобновленным в 1731 году) оказался среди непосредственных предшественников его «Ипполита и Арисии» (1733).

Сразу по завершении партитуры «Ипполита» Рамо задумал и почти осуществил проект новой библейской трагедии. С 1732 по 1736 год он вместе с Вольтером работает над «Самсоном». Пер-

воначально инициатива исходит от композитора, а поэт демонстрирует некоторую вялость. Лишь на последнем этапе соотношение меняется: теперь уже Вольтер торопит музыканта. К сожалению, королевская цензура дважды, в 1734 и 1736 годах, запрещает пьесу, причем во второй раз – решительно и категорично. Если «Иевфай» Монтеклера лишь небольшое время пробыл под запретом церкви, то «Самсон» так никогда и не был поставлен, а его партитура не сохранилась. Плодом сотрудничества Рамо и Вольтера, увидевшим свет, стала не библейская трагедия, а (десять лет спустя) комедия-балет «Принцесса Наваррская». Музыку же «Самсона» Рамо использовал в трагедиях «Кастор и Поллукс», «Зороастр» и, по всей вероятности, в еще одном замечательном сочинении, только уже «легкого» жанра – в балете «Галантные Индии». Какая метаморфоза!

ИНТЕРМЕДИЯ 8. ФРАНЦУЗСКИЙ ТЕАТРАЛЬНЫЙ ОРКЕСТР

Парадокс: консервативная Франция, сопротивляясь итальянским нововведениям ради верности ренессансным обычаям, опередила другие европейские страны, раньше всех сформировав стабильный, неизменный оркестр в современном понимании этого слова. Оркестр «24 скрипки Короля» складывается в конце XVI века по принципу ренессансного консорта – как ансамбль однородных инструментов. 24 «скрипки» делятся на пять партий: собственно скрипки (верхний голос), три партии альтов (средние голоса) и бас. Оркестр очень долго обходится без basso continuo, то есть без клавесина, лютен и гитар, собирающих гармонию пяти голосов в ясно очерченные аккорды. Королевские скрипачи настаивают на верности контрапункту и старинному пятиголосному сложению. Лишь к 1715 году они отказываются от хитросплетений трех альтовых партий и наконец, поздно и небезболезненно, переходят к ясной четырехголосной гармонии итальянского оркестра (оркестровка старых опер постепенно подвергается переработке). Однако именно «24 скрипки Короля» впервые возводят в закон стабильность оркестрового состава, в противовес своевольной пестроте ансамблей в других странах в период раннего барокко, и принцип обязательного дублирования каждой партии несколькими одинаковыми инструментами. При дворе Величайшего Короля Вселенной нужна именно такая – мощная, единообразная, упорядоченная музыка.

«24 скрипки», созданные, чтобы сопровождать танцы, становятся костяком французского театрального оркестра. Недаром де Пюр во «Взгляде на древние и новые зрелища» (1668) в главе «Об инструментах», перебрав едва не все существующие инструменты, отдает предпочтение именно скрипкам. По его авторитетному мнению, итальянская гитара и испанская арфа годны лишь для экстравагантных и бурлескных выходов. Теорба и лютия требуют от слушателей неподвижности. Это инструменты, созданные, чтобы аккомпанировать голосу или чтобы играть аллеманды, сарабанды и другие пьесы, в которых больше величия, нежели танцевальной живости. Лютни – «инструменты отдыха» и «серьезных удовольствий», чьи томные гармонии – «враги всякого действия». Невинный пастушеский мюзет слишком груб для придворных. Возвышенный гобой – один из самых совершенных инструментов; в точности исполнения мелодий, трелей и других украшений он может сравниться с человеческим голосом. В пасторалях он также производит чудесный эффект. Но на духовика нельзя все время полагаться: ему может не хватить дыхания, у него устанут легкие и живот, и в конце праздника он будет играть уже не так верно, как в начале. Наконец, орган и клавесин – инструменты совершенные, но первый из них предназначен для церкви, а второй – для кабинетов; их не так легко доставлять в залы для спектаклей: «В общем, лишь только Скрипки отвечают подвижности французских танцев, стремительности французского Гения, и только они могут ровно и точно играть в течение всего большого Балета». И не только играть. Применительно к королевским скрипачам нельзя сказать, что они «сели в оркестр». Они то и дело на сцене, играют и танцуют. Эпоха «24 скрипок» создала фигуру танцмейстера со скрипкой в руках, и даже музыка многих балетов второй половины XIX века дошла до нас не в виде клавиров, а в виде «репетиторов» – переложений для двух скрипок.

При жизни Людовика XIV королевская музыка помимо «24 скрипок Короля» включает еще и созданный Люлли оркестр «Малые скрипки». Его музыканты численностью 18 – 19 человек организованы по образцу «24 скрипок». Но, вероятно, молодому Люлли на момент основания нового оркестра легче работало с мобильными музыкантами своего возраста, легче было вводить желаемые новации с ровесниками, чем с заслуженными, как правило, потомственными ветеранами придворной службы. Позднее, приобретя больший вес и опыт, он принимает руководство обоими оркестрами, а значит, в распоряжении основателя французской оперы оказывается струнная группа из 42–43 музыкантов.

Есть при дворе и духовые инструменты, числящиеся по ведомству Королевского манежа. Игра на духовых инструментах и их производство по традиции великолепно развиты во Франции. В XVIII веке знаменитые мангеймские оркестранты-духовики будут каждый год посещать Париж (для «обмена опытом»), в начале XIX-го Париж останется центром притяжения для исполнителей-духовиков, желающих усовершенствовать мастерство или создать себе имя, этот город подарит музыкальному миру саксофоны, саксгорны, сарюзофоны... В XVII столетии особенно славны две династии исполнителей на духовых инструментах – Филидор и Оттетер. Основатель первой из них, Андре-Данекан Филидор (Старший) с 12 до 75 лет играет при дворе на крумгорнах, морской трубе, ударных, гобое и фаготе. Многие из его детей (16 от первого брака и 5 от второго) и племянники идут по стопам отца и дяди.

Пять ансамблей, или, лучше сказать на старинный лад, консортов Королевского манежа играют во время охоты, шествий, парадов, турниров, каруселей. Их специализация – громогласная музыка зрелищ на открытом воздухе. Некоторые ансамбли объединяют инструменты различных семейств (духовые, струнные, ударные), однако близкие тембровыми характеристиками, силой и пронзительностью звучания. Ансамбли эти следующие: 12 труб; 12 скрипок, гобоев, сакбутов и корнетов; 6 гобоев и пуатевинских мюзетов; 8 флейт и барабана; 5 крумгорнов* и морских труб. Таким образом, в пяти ансамблях играет более 40 музыкантов. В дни больших празднеств все они объединяются, а балет и опера – это и есть большое празднество, венец придворных увеселений. Если один ансамбль играет на охоте, другой – во время скачек, «Малые скрипки» – за ужином, то оперный или балетный спектакль есть тот самый кульминационный момент версальского празднества, когда все силы наконец собираются вместе. В 1674 году во время версальского представления «Альцесты» Люлли в Мраморном дворе в оркестре 40 человек, два года спустя в Сен-Жермен-ан-Лэ оркестр «Атиса» насчитывает 78 исполнителей (47 струнников, 21 духовик и 10 континуистов). В представлении поразившей всю Европу трагедии-балета «Психея» (1671) участвуют более 80 музыкантов (потрясенный, едва не раздавленный великолепием посол Савойи пишет в дипломатическом отчете о трех сотнях).

Однако не нужно думать, будто в XVII веке французская опера звучит тяжело и массивно. Оркестр велик и упорядочен, но ни один музыкант не играет от начала до конца спектакля, как придется играть скрипачам в конце XVIII столетия. Рациональной унификации, к кото-

рой будет стремиться век Просвещения, век XVII предпочитает разнообразие и непредсказуемость. Если в спектакле есть военные сцены, в них (и только в них!) появятся трубы и литавры, если есть танцы матросов или пиратов, подключатся морские трубы, а в пасторальных сценах – консорт флейт или ансамбль гобоев и мюзетов. Когда поет солист, ансамбль или хор, обязательно аккомпанирует группа *continuo*, в XVII веке не имеющая единственно возможного состава и лишь постепенно от лютен, теорб, гитар и басовых виол, взятых в различных сочетаниях, сводящаяся к виолончели и клавесину (клавесин в роли аккомпаниатора во Франции входит в моду в 1690-е годы, до этого он – лишь солист). Пока звучат изобразительные «симфонии» и нераспетые танцы, континуисты отдыхают.

В целом французский театральный оркестр в эпоху барокко делится на «большой хор» и «малый хор» (ансамбль из нескольких солирующих инструментов, составляемый сообразно аффекту сцены), что примерно соответствует делению на группы *grîpien* и *concertino* в итальянском *concerto grosso*. Кстати, ансамблевые эпизоды во французских оперных партитурах особенно расцветают, начиная с 1690-х годов, времени увлечения итальянскими трио-сонатами. Однако вместо соревновательности итальянских концертов французская театральная музыка акцентирует другую сторону соотношения «большого» и «малого» хоров – возможность организовать звуковое пространство подобно ландшафтной архитектуре, соотнести открытую, бесконечную перспективу и замкнутый объем.

И конечно, структура оркестра отвечает структуре французского музыкального спектакля, традиционно делящегося на действие и ди-вертисмент. Вся мощь оркестра используется лишь в кульминационных больших хорах, когда несколько десятков певцов скандируют основной тезис, формулируя «мораль» произведения. В это время играют все струнные «большого хора», все духовые, участие которых допускает состав находящихся на сцене персонажей, и группа *continuo*. Таким образом, французский барочный оркестр организован в высшей степени иерархично, упорядоченно, но – многомерно, допуская множество разнообразных метаморфоз.

К середине XVIII века европейская универсализация побеждает во Франции национальные традиции. Одновременно и королевский оркестр утрачивает свою уникальность – уникальность чуда. В свое время Люлли отстаивал неповторимость коллектива, на какое-то время даже добившись запрещения для других театров занимать в спектакле

больше двух скрипачей (хотя, возможно, он боролся не только с конкурирующими антрепризами, но и с частыми отлучками своих музыкантов на сторону). Веком позже с королевскими музыкантами уже могут конкурировать частные оркестры, например, оркестр Ла Пуллиньера, вполне космополитический: в середине века в нем играют немецкие кларнетисты, а после Рамо руководство коллективом принимает на себя чех Ян Стамиц. В годы, когда вся Европа занята поисками универсального музыкального языка, равно понятного во всех странах, французская оркестровая традиция вроде бы сдается на милость иностранцам. Однако остаются в неприкосновенности великолепная техника игры и богатство инструментария, о чем свидетельствуют равно изобилующие тембровыми эффектами и экстремальными трудностями поздние партитуры Рамо. Небольшое время спустя Париж вновь поразит мир грандиозностью оркестровых составов и изобретательностью письма: когда, повинувшись давней национальной традиции, романтический бунтарь Берлиоз начнет свои эксперименты.

ГЛАВА IX. QUELLE METAMORPHOSA!

Среди источников, откуда черпают сюжеты барочные драматурги, первое место, бесспорно, занимают «Метаморфозы» Овидия. Большинство барочных произведений так или иначе обсуждает мотив метаморфозы, превращения, преобразования. Когда в раннем «Балете освобождения Рено» (1617) демоны Армиды превращаются в лягушек, а чудовища – в нимф, это можно считать причудой, маньеристским курьезом. Однако спектакль за спектаклем публика без усталости внимает в музыкальном театре историям о превращении Атиса в кедр, Адониса в анемон, Актеона в оленя и т.п. Бернини, гений барокко, волшебным образом схватывает в мраморе момент стремительного превращения Дафны в лавр – сам момент метаморфозы.

В опере публика наблюдает за метаморфозами голоса, подобными описанным в главе II (из баритона в сопрано у Юпитера, из контратенора в тенор у Актеона, из сопрано в тенор у Венеры; метаморфоза, так сказать, пожизненная – случай кастратов). Эта публика привыкла к метаморфозам музыки – к превращениям оркестровой музыки в камерную, а хоров – в ансамбли (когда опера исполняется в частном доме). Публика французская в особенности привыкла к подтекстовкам танцев и увертюр, непри-

нужденно превращающих инструментальную музыку в вокальную. Ей часто показывают на сцене метаморфозы характера: от безразличия к любви (у юных пастушек), от ненависти к любви и вновь к ненависти (у роковых волшебниц). Публика умеет следить за переодеваниями, за переменной масок – за тем, как актер меняется для новой роли. В XVIII столетии, в комедиях Мариво эти переодевания-превращения приобретут очарование волшебства. Публика восхищается прекрасными иллюзиями – мгновенными превращениями сцены, особенно эффектными по внедрению системы Торелли, когда барочная «эстетика чудесного» получила идеальное средство для воплощения в зримых образах.

Наконец, публика внимает все новым и новым поразительным метаморфозам классических сюжетов – Орфея, Одиссея, Фазтона – в руках барочных либреттистов. По своему волю поэтов мифологические, эпические и реальные персонажи встречаются друг друга в одной пьесе. Между мифом, рыцарским романом и перипетиями творимой здесь и сейчас жизни устанавливаются напряженные, далеко не формальные отношения, метафоры, характеры и сюжетные ходы легко переходят из одной истории в другую. Не говоря уже о том, что аллегория позволяет в Юпитере, Аполлоне или Рудьере увидеть Людовика, в юной Альсидиане – мадемуазель де Лавальер, в Церере – маркизу де Монтеспан, во дворце Флоры – Трианон. Подобные метаморфозы, совершающиеся в сознании наблюдающей за спектаклем публики, лучше всего свидетельствуют о проницаемости и взаимных превращениях миров – реального, мифологического, эпического. Метаморфозы, которыми пронизано барочное искусство, призваны выразить связность мироздания, присутствие в природе некоей подлинной сущности, скрытой за внешними оболочками, завесами видимости, которые легко прорвать: «Для гуманистов Ренессанса «Природа» – не только облик действительности, но и ее внутренняя сущность, ее закономерность. Это и «неизменный природный принцип мира, и изменяющееся лицо мира». В этих двух образах Природа появляется, например, в «Королеве фей» Э.Спенсера, – «старая и молодая, меняющаяся и неизменная, видимая и незримая»... Гуманизму

было присуще целостное восприятие Природы как единого стройного здания, в основе которого лежит космическая гармония...»* Барокко не теряет этого умения видеть в природе одновременно зримое и незримое, одно в другом и одно через другое.

Жест барочного героя становится тяжел и мощен, ибо приводит в движение стихии. Оскорбленная героиня не будет лить слезы в одиночестве. Вернее, оставшись одна, она обратится к морю, скалам, солнцу, ветру, зверям, птицам, рыбам – обратится побудительно, императивно и будет ожидать реакции, выходящей за пределы молчаливого сочувствия. Герой барокко воздействует на всю природу, поэтому популярнейший герой барочного театра (если брать всю театральную продукцию в целом, не отворачиваясь от малопривычных нам жанров и авторов) – волшебник. Искендер «Освобожденного Иерусалима» Тассо год за годом появляется на сцене то собственной персоной, то под личиной Искендера, Искендера и даже феи Искендры.

Волшебники и феи попадают в число действующих лиц всякий раз, как автор пьесы обращается к фабулам рыцарских романов. Однако в барочном театре мифологические сюжеты и аллегории также разворачиваются волшебным образом, через поистине сказочные чудеса. Так, в первом выходе «Балета Флоры», показанного в феврале 1669 года, «Солнце бросает взгляд на всю страдающую Природу, будто погребенную в долгой зимней ночи, на Землю, покрытую Снегами, на ветви, лишенные листвы, на замутненные Реки, на замерзшие Источники, на ветры, объявившие жестокую войну и устраивающие непрерывные грозы; Солнце решает положить конец этим беспорядкам, подарить всему миру мир и породить Весну, которая будет длиться вечно. Оно выходит из моря в окружении прекраснейших сверкающих лучей, изгоняет Зиму и всех ее спутников и меняет облик Театра на приятную зелень. Оно призывает стихии и приказывает Земле взрастить цветы, Воде вернуться в берега и орошать поля, Воздуху разогнать тучи и дурные испарения, которыми он был полон, Огню возвратиться к своим Сферам, и, дабы счастье было полным, с Небес должна спуститься Флора». Поскольку музыка балета сохранилась, можно с точностью ска-

зать, что все эти чудеса совершаются на сцене за какие-то две-три минуты, стоит только показаться Людовику XIV, играющему и танцующему роль Солнца. Разве не такое же чудо совершил Люлли, за пять часов превративший версальский Манеж в театр, который затем использовали не одно десятилетие?

Барокко не понимает и не воспринимает красоты статической – вне движения, вне метаморфозы. Обобщая эстетический опыт эпохи, Хогарт в «Анализе красоты» не устает повторять о двух принципах: о разнообразии и о волнистой линии, сообщающей рисунку текучее движение. Аббат Делиль поселяет в своих идеальных садах нимфу по имени Разнообразие. Благодаря ей удивление ждет гостя за каждым поворотом, а предвкушение новых сюрпризов заставляет воображение рисовать себе больше, чем предлагает глазу действительность:

Как много их у нас, деревьев самых разных,
Густых или сквозных, всегда разнообразных:
Вот это гибкостью своею тешит взгляд,
Другое – высится сурово, как солдат,
Одно – раскидистые ветви простирает,
Другое – на ветру трепещет и играет.
В изменчивости – суть столь дивной красоты:
Все в нем меняется: ствол, ветви и листья,
И, в непрерывности чудесных превращений,
Любое – как Протей среди других растений.

И далее:

В божественной красе Венеры, говорят,
Был притягательней всего ее наряд –
Полупрозрачного тумана покрывало:
Оно надежду, страх и пыл подогревало;
А одеяние Кибелы – прелесть вод.
Разнообразие – источник их красот.
Я как никто другой их власть и силу знаю:
Вода сейчас одна, а через миг – иная,
И тем она еще прекрасней каждый миг.
Я эту истину уже давно постиг.

Обращение к мифологии выдает традиционность идеи, излагаемой здесь Делилем. Как у Хогарта разнообразие и волнистая линия то прямо, то опосредовано ассоциируются с женской красотой, так и Делиль слагает стихи о переменчивой женственности струящейся воды. Хитрый аббат вольно или невольно акцентирует подспудный эротизм легкой изменчивой стихии, и здесь действительно нельзя не вспомнить о долгой, еще добарочной традиции – о прекрасных наядах, населяющих сцену музыкального театра, и о том, что возлежащие обнаженные богини и нимфы, которые теперь стоят во двориках и антресолях Лувра, изначально глядели из фонтанов, из-под бегущей воды. В XVI – XVIII веках скульптура фонтанов и водоемов более, чем какая-либо другая, поражает радостным вольнолюбием – такова скульптура фонтанов Фонтенбло. Об этом нелишне вспоминать, встречаясь с музыкальными пьесами, носящими названия «Волны» или «Гондолы Делоса» (как называет свои пьесы для клавесина Франсуа Куперен).

Барочный идеал изменчивости проявляет себя во всем. Музыкант барокко следует ему, определяя темповый профиль, ритм, синтаксис, артикуляцию произведения. Он мало ценит точные, дословные повторения, предпочитая им либо непрерывное, рапсодическое обновление, либо повторения измененные, орнаментированные. Художники и скульпторы стремятся схватить модель в движении, музыканты также стремятся к динамичной, подвижной форме. Любовью к изменчивости порождены и правила барочной импровизации орнаментики: нельзя два раза подряд повторить пьесу с одинаковыми украшениями, как нельзя дважды войти в одну реку.

Среди барочных метаморфоз особенно славны метаморфозы пародийные. В искусстве барокко силен позитивный норматив, однако понятие пародии, «перевертыша» также является универсальным, всепронизывающим. Благородный стиль и гротеск существуют в двуединстве, не переставая смешиваться (что так возмущает Буало). Именно тогда, в эпоху господства нормативной эстетики, появляются грандиозные пародийные, перевора-

чивающие все нормативы с ног на голову переложения Вергилия и Овидия, сниженная версия «Энеиды» (сочинения братьев Перро), «Гомер травести» и «Телемак травести» Мариво. Тогдашняя театральная практика, особенно парижская, представляется непрерывным диалогом между серьезными театрами и их коллегами-пересмешиниками. В условиях быстрого обновления репертуара между труппами, авторами, актерами идет стремительный обмен репликами. Например, Жан-Жозеф Муре, автор «Рагонды», которая появится в этой книге через несколько страниц, обеспечил парижскую сцену пародиями на два первые произведения, созданные Рамо для Оперы – «Ипполита и Арисию» и «Галантные Индии». Каждая премьера серьезной пьесы в Париже тут же получает пародийного двойника: Арлекины в театрах Ярмарки не лезут за словом в карман. Но на критику, так или иначе, нужно реагировать, делать выводы, отбиваться, наконец. К тому же очень часто молодые авторы сперва пишут для балаганов Ярмарки, а затем постепенно поднимаются до высот Оперы (так, в частности, складывается карьера Рамо, его либреттиста Фюзелье, да и Люлли также начинал свой путь в театре как комический актер в амплуа Тривелина и Скарамуша).

Серьезные авторы и высмеивающие их пародисты пишут об одном и том же, на одни и те же темы, используя одну и ту же поэтическую и музыкальную лексику – лишь угол зрения у них разный. Арлекинские травести трагических сюжетов, перелицовывающие «Атиса» Люлли в комедию «Влюбленная бабушка», и вакхические пародии, с помощью подтекстовки превращающие лирические отрывки из опер в песни во славу Вакха, не есть противоестественное насилие над первоисточником. Это есть нормальный, естественный для барочной культуры двойной взгляд на вещи. В Испании Кальдерон снабжает пьесы автопародиями-махаконгами, а Люлли сам себя пародирует в заключительном дивертисменте «Психеи». В пятом действии трагедии Юпитер смиряет мстительную Венеру и выносит вердикт: Психея станет бессмертной и соединится с Амуром. Здесь и начинается громадный, даже для опер Люлли редкий по масштабам дивертисмент. Участвуют все небесные божества. С позд-

равлениями приходят Аполлон, Марс, Вакх, Момус, каждый со свитой (музами, пастухами, менадами, сатирами и... итальянскими масками). Да-да, бог насмешки Момус, настоящий фаворит французских барочных драматургов, проводит на небеса Полишинелей и Матассенов, которые помещаются неподалеку от Юпитера, Марса и Аполлона!

Ходом праздника руководит Аполлон, бог Гармонии. Хор небесных божеств излагает резюме пьесы: нет души столь жестокой, чтобы она рано или поздно не покорилась страсти. Всеобщий хор призывает трубы и литавры звучать согласно с нежными волынками, со сладостными песнями любви (иными словами, Марс мирится с Амуром). Люлли облакает метафору поэта в звуковую плоть, объединяя в этот момент три ансамбля: деликатный оркестр струнных и флейт, вакхическую банду гобоев и фаготов и воинственную группу труб и литавр. Но напоследок Силен и два сатира учиняют демарш, заявляя: лучше пить, чем любить, спокойнее и надежнее. Музыка их трио от первой до последней ноты воспроизводит типичные галантные обороты – те, что целых два часа звучали из уст Амура, Психеи, пастухов и нимф. Люлли словно создает вакхическую автопародию, сочетая нежную музыку с неподобающим текстом («хотите сладенького – поищите-ка лучше на дне бутылки») и поручая ее трем грубым низким голосам. А после разудалой чаконь итальянских масок повторяется хор всеобщего примирения.

Сердцевину пародийного гротеска образуют фарсовые метаморфозы пола. Они в барочном театре явление повседневное: Мольер в «Балете несовместимых» изображает селедочницу, актер Юбер играет у него и героев-мужчин, и комических старух (госпожу Сотанвиль, госпожу Журден)*. Подобная же фарсовая метаморфоза лежит в основе двух оперных (или все-таки балетных?) шедевров – насквозь пародийных произведений, венчающих долгую карнавальную традицию. Первое из них, «Амуры Рагонды» на либретто Филиппа Нерико-Детуша** с музыкой Жана-Жозефа Муре – блистательная барочная пародия, травестирующая мотивы серьезной оперы. Второе же, «Платея» на либретто Адриана-Жозефа Валуа д'Орвиля по Жаку Отро с музы-

кой Жана-Филиппа Рамо, предстает пародией на саму поэтику барокко, созданной барочным художником.

Рагонда – старый карнавальный персонаж, старушечья в широких юбках. Ее могли играть женщины, но чаще играли мужчины, поэтому Жан-Жозеф Муре, прозванный «музыкантом Граций», отдает роль любвеобильной старухи баритону. Дивертисмент на музыке «Свадьба Рагонды, или Деревенские посиделки» впервые исполняется в декабре 1714 года в замке Со на очередном ночном празднестве у герцогини дю Мен, супруги старшего сына Людовика XIV и маркизы де Монтеспан. Праздники проходят ночью, так как хозяйку мучает бессонница. Обычно эти публичные бдения разворачиваются при такой иллюминации, что в парке светло, как днем, но «Ражонда» уже играет в полутьме: Версаль, завидуя блеску двора в Со, о котором уже говорит вся Европа, выразил ворчливое недовольство.

В 1742 году партитуру покойного к тому времени композитора извлекают на свет и ставят в Парижской Опере под новым, более кассовым названием: «Амуры Рагонды», комедия на музыке. Ее играют только в период карнавала, возобновляя вплоть до 1773 года. При дворе Людовика XV в Версале «Ражонда» звучит 24 марта 1745 года и 27 февраля 1748 года. Второй спектакль особенно пикантен, поскольку красавчика Колена изображает маркиза де Помпадур (транспонируя партию повыше), а в роли страстной Рагонды за ней ухаживает маркиз де Сурш.

Место действия – деревня, традиционный для парижан объект насмешек за простоватость, старомодность и т.п. (положительно это слово зазвучит лишь при Руссо). Следует также учесть, что премьера проходит именно в деревне, и либретто 1714 года содержит немало отсылок к Со и его обитателям, которые Нерико-Детуш затем удалит из версии, предназначенной для Оперы. Первое действие носит название «Деревенские посиделки». Раздается призыв Рагонды:

Идемте, идемте, дети мои, за работу.
А пока мы будем работать,
Деревенские парнишки
Развлекут нас приятными песенками...

Это пародия: подобные призывы можно обнаружить в первом акте «Атиса» («Идемте, идемте, собираемся, спускается Кибела...»), в прологе «Тезея» («Вернитесь, Амуры, вернитесь...») и в начальных сценах многих других опер. Они неоднократно пародировались актерами Ярмарки в пьесах-однодневках, однако Муре пародийную импровизацию превращает в ювелирное произведение. Главный же объект пародии – галантность, представленная здесь игривыми ужимками старой кокетки:

А песни-то будут про любовь?
Я хочу, чтоб было про нежности,
Без этого никакого удовольствия:
Надо, чтоб было про эхо, про зефиров;
Напомните мне о временах моей зеленой юности...

По либретто 1714 года вдове Рагонде шестьдесят. Однако у нее дочь на выданье, Колетта – судя по всему, никак не старше восемнадцати. В либретто 1742 года нестыковка исправлена: точное указание на возраст Рагонды отсутствует.

Какой он миленький, мой дорогой Колен!
Я хочу сама повязать ему эту ленту.
Колен: Оставьте, думайте о работе.
Рагонда: Мой дорогой мальчик, в знак моей страсти
Прими этот дар во имя свадьбы.
Колен: В вашем-то возрасте замуж!
Рагонда: Да, мой пупсик, только этого я и желаю.
Тибо, Люкас, Матюрина:
Колен и Рагонда, прелестная парочка!
Рагонда: Ты как будто против!
Но посмотри, как я хороша, просто блеск.
Тебе-то чего надо?
Колен: Я хочу вашу дочку.
Рагонда (в ярости):
Мою дочку! Я тебе покажу!
Да я лучше вас обоих задушю,
Чем увижу ее за тобой замужем.
(смягчившись) Ты хочешь видеть, как я страдаю?
Колен: Ерунда это все.
Рагонда: Ты хочешь видеть,

как умирает твоя верная возлюбленная?

Колен: Вот еще!.. Живите... Я на это очень даже согласен,
Зная, что женюсь на Колетте.

Рагонда: Ну, и вот так со мной обращаются;
Предатель, ты почувствуешь, что значит мой гнев.

Восстановив мир, компания решает поразвлечься, рассказывая истории. История Рагонды – назидательная:

Двадцатилетний пастушок
Любил юную пастушку;
Но он очень понравился ее матери,
Которая захотела за него замуж, не глядя на свои зубы.
Добрая женщина была колдунья:
Чтобы наказать пастушка, бесчувственного к ее страсти,
Она превратила его в кота, который взбесился
Да сиганул с крыши.

Действие завершается дивертисментом. Танцуют легкие бурре, паспье, менуэты и заканчивают контрдансом – возможно, это первый случай легализации данного «деревенского» танца на аристократической сцене.

Колен и Матюрина поют песни. О чем? О страсти и верности, о том, что в этих рощах все только и делают, что вздыхают от любви, что здесь царит мир, и Амур-победитель всюду рассыпает свои стрелы – типичная галантная лексика, поэтическая и музыкальная. Муре сполна оправдывает свое прозвище «музыканта Граций», вот только сюжетный контекст, в который погружены эти пастушеские песни, им не совсем подходит...

Второй акт («Домовые») пародирует «адский» акт трагедии на музыке. Однако не забудем, что «Свадьба Рагонды» создавалась для ночного праздника и игралась в полумраке, когда герцогине дю Мэн пришлось притушить огни. Люкас, любовник Колетты, рассказывает деревенскому префекту Тибо, что Рагонда поставила ему условие: он женится на Колетте, только когда она выйдет замуж за Колена. Колетта тем временем выманила Колена ночью из дому, назначив ему свидание:

Колен: Никогда ночь не была так черна,
Но тьма на благо моим желаниям...
Приходи скорей, милая Колетта;
Ночь спрячет нас от ревнивого любопытства,
Упущенные мгновения! Ах! Как я о них сожалею!..
Я слышу шум: он усиливается. Что за крики!

Тибо, Люкас, Блез, деревенские парни,
переодетые домовыми: Колен, Колен, Колен...

Мы сбежались со всего света,
Чтобы мучить смертных,
И никто не минет наших рук,
Если только Рагонда не прикажет.

Колен: На помощь, они меня уносят,
Увы, Рагонда! Неужели вы дадите мне погибнуть?

Рагонда: Ну как, предатель, хочешь умереть
Или разделишь переполняющую меня страсть?

Колен: Ах! Рассейте мои жестокие тревоги,
Обожаемая Рагонда, я весь ваш:
Да, решено, я отдаюсь вашим чарам,
И любить вас будет моим сладчайшим удовольствием.

Рагонда: Но надо на мне жениться; это необходимый пункт.

Колен: Ну, вот я подчиняюсь вашей воле.
Я лучше сто раз на вас женюсь,
Чем навлеку на себя ваш гнев.

Рагонда: Итак, Колен мечтает только о том,
чтобы мне понравиться;
Демоны, возвращайтесь в ад,
Удалитесь, домовые, летите к краям земли.

Вот так в обыкновенной французской деревне происходят сверхъестественные события. Рагонда, будто Медея или Армида, повелевает потусторонними силами, а служат ей домовые, лукавые ночные духи – lutins. Как в самой серьезной трагедии на музыке, за них поет мужской хор, пока балет исполняет яростные вихревые танцы. Сегодня они вновь отвоевали свое место в искусстве под английским именем «goblins» и немецким «poltergeists», и в переводе с этих языков уже не нуждаются, а вот одноименную клавесинную пьесу Франсуа Куперена «La Lutine» у нас до сих пор принято именовать «Озорницей», хотя ее музыка – не что иное как стремительный танец театральных домовых.

Третий акт – большой свадебный дивертисмент, весь прослоенный танцами. Среди них есть два настоящих шедевра – флейтовое рондо-сицилиана Матюрины и прелестный танец-пиццикато; есть также пасторальный мюзет. Люкас и Колетта принимают поздравления.

Рагонда: Поют про Люкаса с Колеттой,
А про нас ничего?

Хор: Да здравствуют счастливые супруги,
Вкушайте совершенные наслаждения.

Колен: Вот так наслаждения! Увы!

Люкас: Как, Колен, ты льешь слезы
В столь прекрасную для тебя минуту!

Колен: Я бы не плакал,
Если бы Люкас был на моем месте,
А я на его...

А в завершение маленького, длительностью менее одного часа спектакля – водевиль, в семь куплетов которого каждый успевает вставить словечко.

Тибо: Рагонда захотела покончить
Со скукой печального вдовства.

Хор: Шаривари, шаривари.

Тибо: Колен связал себя с ней,
У меня записано, что он сказал «да»:
Шаривари, шаривари.

Любовь бывает во всяком возрасте,
И дурость тоже:

Шаривари, шаривари.

Хор: Шаривари, шаривари.

Рагонда: Я не боюсь, что меня осудят.
Нет, это меня не заботит.

Красавчик Колен царит в моей душе;
А вы можете орать от зависти:
«Шаривари, шаривари».

Если он предаст мои чувства,
Я знаю, что мне делать.

Шаривари, шаривари.

Колен (Рагонде): Итак, вы царите в моей душе,
Увы! Так должно быть:

Но раз мое сердце уступает и воспламеняется,
 Пусть тут больше не будет домовых,
 Шаривари, шаривари.
 Часто добрая женщина
 Создает себе хорошего мужа:
 Шаривари, шаривари. (...)
Матюрина: Брак – великое дело,
 Так и хочется тоже получить свое.
 Но старый супруг меня мало привлекает,
 Молодой любит на стороне,
 А из этого выходит Шаривари.
 Ах! Как же он должен мне понравиться,
 Чтобы я рискнула на такое
 Шаривари, шаривари.
Люкас (Колетте): С каждой минутой моя страсть возрастает.
Колетта (Люкасу): Я вижу здесь только тебя.
Тибо (Матюрине): Любовь проскользнула в мою душу.
Матюрина (Тибо): А моя, слава богу, спокойна,
 Я слишком боюсь Шаривари.
Колен (лаская Рагонду): Да здравствует добрая жена...
Рагонда (лаская Колена): ...и ее хорошенький муж.
Все: Шаривари, шаривари.
(Танцуют контрданс.)

В 1742 году «Рагонда» с большим опозданием наконец-то появляется в Опере. Три года спустя большой версальский «фестиваль», посвященный свадьбе Людовика XV с испанской инфантой Марией-Терезой, обрамляют премьеры двух новых сочинений Рамо – комедии-балета «Принцесса Наваррская» и балета «Платея». Первое из них – плод соавторства Рамо и Вольтера, большая трехактная комедия, каждое действие которой украшено балетной интермедией: старый, давно сошедший со сцены жанр, связанный с именами Мольера и Люлли. Теперь он воскрешен по инициативе драматурга, обожающего «Век Людовика XIV».

Жанр «Платеи» не имеет аналогов – он оригинален, как и ее сюжет. Дабы избавить Юнону от ревности, Юпитер в шутку ухаживает за старой и уродливой болотной нимфой Платеей. Жак Отро, автор пьесы «Платея, или Ревнивая Юнона», в каче-

стве источника идеи ссылается на эпизод из Плавта, отдаленно, весьма отдаленно напоминающий сюжет его творения...

Пьеса Отро (либретто балета) никогда не ставилась на сцене. Драматург опубликовал ее в собрании своих сочинений. Ознакомившись с лежавшим без движения текстом, Рамо приобрел на него права и с помощью Валуа д'Орвиля значительно переработал: роль Юноны стала короче, зато появилась наша старая знакомая – карнавальная пересмешница Фолия.

«Платея» открывается прологом под названием «Рождение комедии». Виноградник в Греции. Между деревьями у подножия холмов повозки, полные винограда, большие чаны и прессы, откуда вино течет в античные сосуды. Крестьяне носят виноград в чаны, а поэт Теспис, изобретатель Комедии, спит на ложе из дерна. Сатиры, менады и крестьяне танцуют и поют:

Теките, драгоценный сок, теките в изобилии,
 Вы – душа наслаждений.

Заметив Тесписа, компания будит его и требует песен во славу Вакха. Сердитый поэт начинает:

Прелестный Вакх, бог свободы,
 Отец искренности,
 Ты позволяешь нам смеяться над смертными...
 Менады, молодые и прекрасные,
 Верны ли вы своим возлюбленным?
 Между нами в это не верят.

Хор Менад: Теспис, засните.

Теспис (обращаясь к Сатирам):

Достойные возлюбленные этих юных кокеток,
 Неисправимые пьяницы: хоть всех вас и обманывают,
 Вы не любите достаточно сильно, чтобы ревновать.

Хор Сатиров: Теспис, засните.

Появляется Талия, муза комедии:

Нет, продолжайте, Теспис, вверьтесь Талии:
 Чтобы испытать ваше милое безумие,
 Я передаю свою маску в ваши руки.

Но пришла она не одна. Момус уточняет поэту задачу:

Вы ограничиваете сатиру одними смертными?
Можете дойти и до богов...
Разум на Олимпе часто вне употребления.
Гм! Кто вынесет такую скуку –
Быть бессмертным и всегда быть мудрым?

Тут врывается обиженный Амур, о котором чуть не забыли, и вот уже Теспис формулирует «эстетическую платформу» новой комедии, которую подхватывает хор:

Воспоем Вакха,
Воспоем Момуса,
Воспоем Амура и его страсти,
Пусть один за другим
Эти боги
Наполняют наши сердца.

Как назвать то, что последует дальше? Оригинальное жанровое определение, данное Рамо «Платее», смущало не одно поколение музыкантов. Его всячески стремились облагородить: в русской литературе «Платею» обычно именуют «лирической комедией»*, а на записи, сделанной в Экс-ан-Провансе в июле 1956 года под управлением Ханса Росбауда, она фигурирует как «комедия-балет». О, что это за запись! Большинство смешных гротескных танцев купировано, оркестровка кажется далеко не такой острой, а гармония – не такой смелой, как на самом деле (многие эффекты пропадают при исполнении на современных инструментах либо намеренно затушевываются). Темпы замедлены, певцы лирически распевают свои партии, и царящий в «Платее» дух бурлеска практически улетучивается. Сам Николай Гедда поет в балете Меркурия, а в прологе – Тесписа, и этот пьяница и насмешник у него предстает лирическим героем, сродни Гофману из оперы Оффенбаха.

Оригинальное же название шедевра Рамо следующее: «Платея, шутовской балет в трех актах, предшествуемый прологом». Именно так: шутовской балет (*ballet bouffon*). А можно сказать:

трагедия шиворот-навыворот. Оригинальную сочность ей возвращает запись Марка Минковского (1988), ярко представляющая гротескную, пародийную сущность произведения.

При внимательном рассмотрении «Платея» Рамо предстает универсальной, всеобъемлющей пародией на барочный порядок вещей. Она наследует пародиям Ярмарки, однако вместо того, чтобы выхватывать отрывки из отдельных спектаклей Оперы, куски чужих стихов и чужих мелодий, Рамо пишет полностью оригинальное произведение, пародирующее сам барочный театр как таковой, подкапываясь под фундаментальные основы барочной поэтики через осмеяние трех ее важнейших элементов – игры, метаморфозы и водной стихии. Вот как выглядит декорация, в которой разыгрывается спектакль: сельская местность, меж густолистных деревьев – сельские домики, в глубине гора Китерон, на склоне которой стоит храм Вакха, внизу большое болото, заросшее тростником и окруженное старыми ивами. Эта традиционная для того времени декорация повторяет декорацию пролога «Кадма» Люлли, где из болота появлялся ужасный Пифон. Здесь же из болота выходит «лирическая» героиня... В любом из элементов, составляющих музыкальный спектакль, можно обнаружить пародируемый прообраз. Двигаясь по всему нотному, словесному, сценическому тексту, можно с каждым разом находить все больше снижающих аллюзий, хотя найти их все до последней невозможно. Для этого нужно слишком хорошо знать музыкальный театр барокко – так, как его знали Рамо, Отро, Валуа д'Орвиль, первые исполнители, которые тоже что-то привносили от себя (начиная с певшего Платею великого Желиотта), первые декораторы и первые зрители-слушатели, наверняка находившие для себя нечто даже не предусмотренное авторами...

«Платея» насквозь пропитана духом лицедейства. В этом ее можно сравнить разве что с мольеровским завещанием – «Мнимым больным», где играют и притворяются все, вплоть до маленькой Туанетты, а центральный персонаж искренне играет больного. В «Платее» каждый тоже играет какую-нибудь роль: Юпитер изображает пылкого влюбленного, плут-Меркурий меняет личину в зависимости от ситуации, Момус притворяется

Амуром, Фолия – Аполлоном. Лишь одна Платея играет, искренне веря своей роли, со всем жаром отдаваясь представлению. А играет она красавицу-героиню.

Отрицать игровую, лицедейскую сущность «Платеи» невозможно, иначе возникает неразрешимая проблема морального свойства, перед которой остановился Катберт Гёлдрстоун: нехорошо смеяться над уродством старой наяды (в наши дни это к тому же и некорректно). Однако авторы «Платеи» смеются не над уродством, а над несоответствием внешних данных и манер актрисы роли возлюбленной Юпитера и особенно над тем, что актриса этого несоответствия не осознает. Платея, витающая в мире сладких иллюзий, в XVIII веке так же смешна французам, как смешон дон Кихот – комичный фанфарон и забияка с необоснованными претензиями*.

Главный актер в этой пьесе, по всей вероятности, Юпитер. В начале второго действия «Платеи» верховный бог, спускаясь в обществе насмешливого Момуса, зависает в воздухе на половине высоты и первым делом отгоняет шпионящих за ним настырных Аквилон, слуг его супруги. Третье действие начинается с того, что Юнона изливает бешеную ревность в традиционном монологе, полном риторических обращений:

Ненависть, досада, ревнивое бешенство,
Я предаю вам свое сердце!
Задушите мою любовь к ветреному супругу,
Воодушевите меня своей яростью.

О, сколько веселых представлений о любвеобильном боге было сыграно на Ярмарке за все годы ее существования! Сколько ухищрений остроумия потрачено, чтобы обрисовать ревность Юноны! Тем более что во второй половине XVII века имя «Юпитер» обычно расшифровывалось как «Людовик», а в личной жизни римского бога и французского короля было немало общего. Так, 16 августа 1692 года итальянские комедианты сыграли в Бургундском Отеле одноактную пьесу Дюфрени** «Союз двух опер». В ней Сельская и Деревенская Оперы (подразумеваются оперы итальянская и французская), с трудом помирившись при

посредничестве Арлекина, вместе устраивают сногшибательный спектакль. Декорация изображает кухню. Юпитер (Арлекин) прибывает на деревенскую свадьбу и приносит в дар новобрачным (Октаву и Коломбине) оленьи рога. Поскольку у него репутация шалопая, он вынужден убеждать хозяев в отсутствии дурных помыслов: дескать, господин муж, когда я хочу юпитеризировать («jupiteriser») смертную, я никогда не являюсь в обычном виде, а маскируюсь под быка, лебедя, или, если хочу успеть наверняка, предстаю золотым дождем... Меркурий (Паскариль) с помощью макового порошка усыпляет крестьян, и Юпитер уже готов похитить новобрачную, но тут верхом на индейке спускается Юнона (Пьеро) и устраивает супругу сцену. Они схватываются врукопашную, в руках Юноны остается корона Юпитера, в его руках – парик супруги. Затем исполняется дуэт примирения (все музыкальные номера в спектакле – пародии, то есть подтекстовки фрагментов из популярных опер, главным образом, Люлли):

Верните мне мой парик/мою корону,
А я вам возвращу мою любовь.

Боги мирятся, крестьяне пробуждаются, и все вместе поют веселые двусмысленные куплеты: авторы «Платеи» следуют вековой традиции изображения главной олимпийской семьи.

О заглавной героине греческий царь Китерон сообщает:

Эта смешная Наяда,
Которую Амур всегда гнал подальше,
Слепо не беспокоясь насчет своего комичного вида,
Каждый день надеется,
Что тысячи влюбленных один за другим придут ее обожать...

Внешний облик очерчен, но каковы ее манеры, язык, интересы нимфы? «Выходная ария» героини – менуэт. Судя по лексике, Платея не в шутку увлекается дамскими романами:

Как приятна эта местность!
Как она прелестна!

Ах, как она благосклонна
К тому, кто хочет распрощаться со своей свободой!
Скажи мне, сердце, хорошо ли ты подумало.
Ах, мое сердце, ты взволновано!
Ах, мое сердце, ты мне не повинуешься!
Это из-за Китерона? Достоин ли он?

Спутница Платеи, нимфа источника по имени Кларина, резонно интересуется:

Но на чем вы основываете надежду,
Будто Китерон вами покорен?
Платея: Он избегает меня, как робкий влюбленный.
Кларина: Как! Питать чувства...
Платея: Увы! Да, я верю, что это так...
Кларина: ...к простому смертному!
Платея: Нужно сделать выбор:
На кого обратить свою нежность?
Любовь никогда не ранит
Наших богов, чьи сердца так холодны, так холодны.

Как она себя держит? Гм, не совсем так, как пристало даме – даму ведь украшает скромность, не так ли? Китерон, тщетно пытаясь сообщить нимфе о страсти бога, вынужден отбиваться:

Всякий вас обожает,
И мое глубокое уважение...
Платея: Как! Опять уважение:
Какое томительное это уважение,
Увы! Какое оно подозрительное.
Я тронута!
Жестокий, ты смеешься!
Я вижу по твоей мине,
Что ты меня обожаеть,
Ах! Ах! Прелестный победитель,
Ты не любишь? Нет, нет, ты пренебрегаешь моим сердцем.

Упорные отрицания Китерона выводят Платею из себя, и она яростно преследует царя:

Скажи все-таки, пуркуа? Ква? Ква?

Сцена идет под синкопированное кваканье хора лягушек, которому в оркестре вторят гобои в низком регистре, звучащие очень натуралистично. Многочисленные «квакающие» слова (quoi, moi, toi, pourquoi, lois, vois, quelquefois, crois, choix, froids, etc.) украшают все три действия либретто, скрипки часто заняты имитацией лягушачьего способа передвигаться, а в партии главной героини нелепые скачки сочетаются с комичной манерой петь отрывистым штрихом.

Платея наконец ударяется в слезы, но спускается Меркурий и после многих глубоких реверансов вопрошает:

Богиня, властвующая в этих прекрасных болотах
Над столь многочисленной свитой, что бродит среди трав,
Считает ли вы недостойным ваших оков
Бога, что мечет громы?
Платея: Но этот Бог, полный страсти,
Почему он так долго ждет,
Чтобы атаковать мое сердце?

Юпитер появляется в виде осла, затем оборачивается совой и улетает – и вот уже мы видим Платею трагической героиней, покинутой Ариадной, Дидоной, Армидой, Психеей...

Увы! Он улетел!
Я его больше не вижу.
Юпитер... Юпитер... мои вопли напрасны.

Она плачет – для трагической героини слишком натуралистично. Вместе с ней хнычут скрипки. Когда наконец с неба низвергнется огненный дождь, и Юпитер в своем настоящем обличье «атакует» нимфу, бутафорская молния громовержца приведет Платею в ужас... Но вот молния догорает, бог отбрасывает ее и произносит положенные ему по роли слова:

Можете ли вы оставаться бесчувственной
к моим нежным признаниям?
Платея: ...Уф.
Юпитер: Я предлагаю вам обеты верности –
Вы ничего не отвечаете...

Платея: Простите, я задыхаюсь
И вздыхаю сразу.

Она не только уродлива, но и косноязычна. Не умеет складно говорить, озвучивает немую букву «т» и ошибается в просодии, продляя в пении короткие слоги. Одно слово, провинциалка.

Церемония свадьбы Юпитера и Платеи начинается всеобщим шествием. Платея едет в колеснице, запряженной двумя лягушками. Ей приходится выслушать хор во славу любви, и она нетерпеливо озирается, ища взглядом Амура и Гименея, «или хотя бы одного из этих двух». Наиблагороднейшие танцы нагоняют на нее тоску. Для потенциальной обительницы Олимпа (или, если угодно, Версаля) она очень плохо воспитана:

Как, опять надо ждать?
Мое сердце совсем выведено из терпения
Докучной важностью
Этих прекрасных детей Терпсихоры.

Появляются Фолия с лирой Аполлона и Момус с завязанными глазами, до смешного огромными луком и колчаном в руках (гипертрофия – один из главных приемов пародирования).

Юпитер: Что я вижу? Амур идет сюда, вооруженный,
Чтобы пронзить мое сердце новыми стрелами?

Платея: Раз он идет специально для меня,
Пусть начинает...

Момус (*Платее, после очень глубокого поклона*):

Всесильный Амур, имея повсюду дела,
Не может сам прийти сюда,
Но он передал мне для вас все свои милости.

Платея: Давайте, давайте, неважно.

Момус: Вот слезы.

Платея: Фи...

Момус: Нежные страдания.

Платея: Фи...

Момус: Стоны, рыдания.

Платея: Фи, фи, это все несчастья;

Если уж надо, чтобы я любила,

Я хочу удовольствий.

Момус: Ах! По крайней мере, получите сладкую Надежду.

Платея: Э! Фи, ваша надежда –
Одно страданье,
Настоящая тоска. Э! Фи.

Во время этого диалога оркестр старательно изображает все дары Момуса. На слове «слезы» Рамо предписывает скрипкам играть жалобные сползающие мотивы четвертитонами, таким образом музыка «шутовского балета» в своих экстравагантностях доходит до микрохроматики! Слезы, стоны, страдания, которые перечисляет Момус – постоянные спутники лирического героя французского барокко, тенора, всякую минуту умирающего от любви. Таков благородный герой куртуазных песен первой половины XVII века, таков и герой опер Люлли, принимающий счастье как неожиданный дар. Платея, как видим, сходу отвергает эти конвенции.

Развязка занимает совсем немного времени. Врывается разъяренная Юнона, набрасывается на соперницу, срывает с нее вуаль и, смеясь, излечивается от напрасной ревности. Мистификация окончена. Боги мирятся и, окутанные облаками, под удары грома поднимаются на небеса. На земле остаются только Платея, сельские жители, Китерон и – Фолия. Пейзане с женами и детьми вытаскивают Платею на середину, танцуют вокруг нее и со смехом повторяют хор «Воспоем Платею».

Хор: Бог, который сложил пред ней оружие,

Осыплет нас

Сладчайшими благами,

Поем, танцуем, скачем. (*Танцуют.*)

Платея: Как! Они так мало боятся моего гнева?

Я взбаламучу, я замучу мои волны,

Из недр глубоких гротов

Я нанесу вам... я пронжу вас моими ударами.

Хор: Воспоем Платею, будем радоваться,

Воспоем власть ее чар. (*Танцуют.*)

Платея: Молчите.

Или я накажу вас смертью.

(*Китерону, хватая его за горло.*)

Ты видишь мой гнев,

Дрожи от ужаса:
В этом оскорблении
Я обвиняю только тебя.

Платея снова становится «роковой героиней» – оскорбленной, мстительной царицей, хотя и на свой манер. Подобные пародийные штрихи, отсылающие к жанру трагедии на музыке, рассеяны по всей партитуре. Последний из таких штрихов – окончание балета речитативом Платеи. Так обычно завершаются оперы, в которых развязка приводит к катастрофе («Улисс», «Танкред», «Идомей»). Именно тогда трагедия на музыке в финале протягивает руку разговорной трагедии. Не говоря уже о том, что в целом интрига «Платеи» является гротескным преобразованием «Исиды» Люлли – Кино*.

Фолия уводит с собой всех танцующих, которые радуются восстановлению согласия Юпитера и Юноны, а разгневанная наядя бежит и бросается обратно в свое болото. Роль сыграна, и она удаляется туда, откуда начался ее «выход», – в стоячие воды, которые в «Платее» замещают и вольные морские волны, и струящиеся потоки ручьев. А вот еще одно упоминание водной стихии, в арии торжествующей Платеи из первого действия:

А вы, Юнона, плачьте, орошайте мои владения...

Однако доля «поэзии природы» в «Платее» не ограничивается тем, что действие происходит на краю болота, под шуршание тростников. «Шутовской балет» начинается изображением природного катаклизма: небо покрыто тучами, слышны порывы ветра (сие означает гнев Юноны). К концу первого действия налетает еще одна буря, о которой предупреждают капли дождя (чудесное *pizzicato* струнных). И не забудем о тех, кто населяет царство Платеи. Либретто вдохновляет Рамо на настоящие чудеса музыкальной изобразительности, когда лягушки и кукушки откликаются на призыв нимфы:

Счастливые обитатели, соседи этих рош,
Покиньте ваши мрачные топи,
Скорей соберитесь

Под мягкой травой;
Пусть вас не видно, зато пусть будет слышно, как вы
Празднуете этот счастливый миг.

Остается еще сказать о том, как представлена в этом сочинении, которое само есть результат метаморфозы серьезной оперы, барочная поэтика метаморфоз. Превращения разного рода переполняют «Платею», начиная с того, что партия главной героини написана для тенора, то есть имеет место фарсовая метаморфоза пола. Равным образом фарсовой метаморфозе подвергается галантность – весь ритуал ухаживания перевернут шиворот-навыворот! В сцене соблазнения нимфы во втором действии настойчивый воздыхатель хранит молчание, зато Платея хлопочет за троих. Юпитер в сопровождении Момуса спускается на облаке. На полпути облако останавливается в воздухе и растягивается до земли, его нижняя часть отделяется и скрывается за верхней. Юпитер появляется в виде осла, которого увивает цветочными гирляндами амурчик.

Платея: Вот так метаморфоза!
Должна ли я приблизиться? Не смею.
Это, конечно, испытание,
Которому Юпитер подверг мою страсть.
Придите, придите, я верна,
Как бы вы ни маскировались.
Сообщите мне о любви, которая вас воодушевляет,
И о притязаниях вашего сердца.
Вы вздыхаете, и я вздыхаю;
[данный оборот заимствован из «Психеи» старика Корнеля]
Довольно и одного столь нежного звука.
Вы сказали мне все, ничего не сказав.
Ах! Как красноречива любовь!

Поскольку Юпитер предстает в виде осла, его вздохи – ослиный рев, но Платею, воодушевленную приятными иллюзиями, трудно смутить. Юпитер превращается в сову и улетает, успев распугать всех болотных птиц. Сколько разных обликов сразу! Похоже, он всерьез собирается «юпитеризировать» нимфу.

Там же, во втором действии, находится и эпизод, посвящен-

ный осмеянию барочной поэтики метаморфозы как таковой. Это песня Фолии. Момус собирает своих подданных на веселый праздник в честь новой победы Юпитера, и они в удивлении вертятся вокруг Платеи. Хор попеременно то восхищается, то смеется, соответственно, характер музыки радикально меняется каждые несколько тактов:

Как она смешна! Как она прекрасна!
Кто бы устоял
Пред такими чарами?
Ах! Красавица! Ха-ха-ха!

«Экстравагантная симфония», повторяющая первую часть увертюры, возвещает появление нового лица, которое Момус издала принимает за Талию либо Терпсихору, однако эта дама не из свиты бога гармонии:

Это же я, Фолия,
Похитившая лиру Аполлона!

Да, это она, старая знакомая, владычица маньеристских балетов с головой, повернутой задом-наперед (наиболее полно история этого персонажа во французском музыкальном театре изложена в статье Ивана Александра «Это я, Фолия»^{*}). Не по ее ли воле в балете с самого начала все, что можно, перевернуто с ног на голову? В конце первого действия хор «Соберитесь, облака» против всех правил призывает непогоду. Бесповоротно перепутаны тональности: первая из бурь написана в нежном и трогательном ре миноре, мирная прелюдия, возвещающая появление Меркурия, – в мрачном и неистовом фа миноре, и т. д.

Большой выход Фолии в дивертисменте второго акта – сердцевина балета, а ее партия – главная сопрановая партия и вообще самая виртуозная вокальная партия во всей партитуре. Она написана в типичном итальянском стиле, каким его представляют себе французы: в высокой тесситуре, с фиоритурами, скачками, пассажами staccato и прочими вокальными ухищрениями – заальпийская виртуозность трактована Рамо в чисто комическом

ключе. Прелюдируя на украденной у Аполлона лире, Фолия побуждает к танцам веселых и грустных сумасшедших (первые наряжены детьми, вторые – греческими философами), а затем начинает свое главное соло – арию:

Дафна отвергла страсть Аполлона:
На ее могиле Амур
Погасил свой факел,
А саму ее подверг метаморфозе.
Так Амур всегда мстит:
Он жесток, коли его оскорбить!

Раз за разом, заливаясь смехом, она повторяет слово «метаморфоза», всласть издеваясь над ключевым понятием барочной поэтики. Но это еще не все. В сцене, введенной целиком по инициативе Рамо (в пьесе Отро ее не было), содержится автопортрет композитора. Серьезнейший, ученый автор предстает в виде смеющейся надо всем на свете Фолии, которая заявляет:

Судите по безыскусной красоте и трогательнейшим звукам,
Насколько я владею искусством мелодии.
Слушайте хорошенько... всю мою симфонию.

Как не увидеть в этом ответ Рамо его критикам, уже двенадцать лет без устали упрекающим композитора в небрежении трогательной мелодией в пользу ученой гармонии? Следующий автокомплимент касается выразительной силы музыки:

Восхищайтесь моим непревзойденным искусством,
Я даже могу жалобными и скорбными звуками
Обратить радость в печаль.

И в довершение всего:

Я хочу закончить
Гениальным эффектом.
Помогите мне, я чувствую, что создам
Шедевр гармонии.

Подпись – Рамо. В странном «шутовском балете» Рамо дек-

ларирует свое прощание с эстетикой барокко. Он порывает с мнимостью, потешается над пустыми иллюзиями и устами Фолли хохочет над чудесными театральными превращениями. Смеясь, 62-летний автор расстается со старым наследством. Совсем скоро он в предисловии к «Зороастру» прямо, ясно, без всяких аллегорических экивоков заявит главную идею произведения, перестав надевать на Истину маску барочных иносказаний.

Версальский свадебный «фестиваль» 1745 года, который «Платея» завершала, открывался глубоко пассаистским по духу сочинением Вольтера и Рамо – «Принцессой Наваррской». «Платея» закрыла тему, не оставив от старой эстетики камня на камне. Последовавшие за ней многочисленные театральные сочинения ознакомили начало нового стиля Рамо. «Шутовской балет» – финальная метаморфоза барочной оперы – расчищает путь.

ИНТЕРМЕДИЯ 9. LES QUERELLES

Соры, споры, войны – сколько их в истории французской музыки! Французские музыканты среди своих коллег – рекордсмены по интенсивности полемик в печати, по числу памфлетов, излившихся на головы врагов. Даже сам великий Рамо слишком часто вынужден был отрываться от нотной бумаги, чтобы сражаться чужим оружием на страницах журналов. Болезнь прилюдных склок поразила Францию раньше других стран, поскольку журнализм родился в Париже.

Насколько такой интенсивный пиар (различной степени черноты) полезен для развития музыки? Ответ неоднозначен. В любом случае, оставшиеся нам кипы бумаги, испачканной типографской краской, – ценнейший материал по истории эстетики. С прискорбием замечаю, что история «войн» неотделима от истории французского музыкального театра, и вынуждена хотя бы бегло коснуться этой темы.

Корни конфликтов прослеживаются с первой половины XVII столетия, когда Франция познакомилась с новым итальянским музыкальным языком, радикальным и авангардистским, и с новым жанром – оперой. Шокирующая новизна открытий итальянцев, с одной стороны, породила острый интерес (и не менее острую зависть), с другой стороны, заставила французских музыкантов осознать собственную национальную идентичность. Паломничество французских музыкантов в Рим, импорт итальянских опер в эпоху Мазарини снова и снова стал-

кивали приверженцев итальянского и французского, актуального и традиционного стилей. Война вкусов разражалась с новой силой, едва следующее поколение музыкантов вступало на сцену. Пьер Перрен, протеже Мазарини, в предисловии к «Первой французской комедии на музыке» (1659) перечисляет «ошибки» тех французских музыкантов, которые копировали в сценической музыке итальянцев, и формулирует оригинальную концепцию национального музыкального спектакля. Вскоре полемика обретает статус самоценного жанра. Выйдя за рамки авторских предисловий и устных споров в салонах, она становится центральной темой литературных сочинений и заполняет страницы периодических изданий, едва они появляются на свет.

Конец XVII века ознаменован спором приверженцев древних и современных авторов. Сторонники века Августа бьются со сторонниками века Людовика (можно, не особенно упрощая, сказать: сторонники классицизма – со сторонниками барокко). Буало противопоставляет «золото Вергилия» «мишуре Тассо», и молодая французская опера, питающаяся этой самой «мишурой» и решительно отвергающая сюжеты римских авторов, оказывается одним из главных предметов спора. В 1688 году выходят «Поэтическая история новообъявленной войны Древних и Современных» Франсуа де Кальера, «Письмо Клемана Маро господину С***» Антуана Бодрона де Сенесе (содержащее сатиру на Люлли) и «Отступление на тему Древних и Современных» Фонтенеля (этот автор, из стана «современных», выступает за музыкальные новации, следующие в русле прогресса искусства). В 1690 году Клод Перро посвящает главу своего «Опыта о физике» музыке древних, обосновывая употребление в Античности многоголосия и проводя идею национальной идентичности в музыке. Позднее к полемике присоединяется его знаменитый брат Шарль.

Первые годы XVIII столетия приносят с собой пространную перепалку Лесерфа де ла Вьевиля с аббатом Рагене (предмет спора стар: сравнительные достоинства французской и итальянской оперы). Постановка на сцене Оперы в 1733 году первой из трагедий Рамо – «Ипполита и Арисии» – раскалывает парижан на люллистов и рамистов (здесь, применительно к гармоническим «излишества» и «злоупотреблениям» Рамо, всплывает словечко «барочный» – тогда как Люлли посмертно оказывается образцом классической простоты).

Самая громкая, кровопролитная и никчемная, если судить по ее окончанию, война бушевала с 1752 по 1754 год. В ней приняли участие более сорока авторов. Некто Фридрих-Мельхиор Гримм к тому

времени уже три года жил в Париже, мечтая о славе в столице мира. Наслушавшись в кафе и салонах разговоры о национальной идентичности и о достоинствах французской оперы, он наконец выбрал момент и сделал резкий выпад, опубликовав во «Французском Меркурии» свое «Письмо по поводу «Омфалы». В этой старой опере Детуша, которой за год до описываемых событий исполнилось пятьдесят лет, Гримм обнаружил устарелую (еще бы!) драматургию, вычурность и неестественность языка. Идолом же врагов большой французской оперы неожиданно оказались «буффоны» – крошечная итальянская труппа Эустахио Бамбини, приехавшая в Париж на заработки. «Буффоны» играли в антрактах спектаклей Оперы маленькие комические оперы-интермедии, в том числе «Служанку-госпожу» давно покойного Перголези, которая в 1752 году звучала в антрактах «Ациса и Галатеи» Люлли. Они также участвовали в исполнении французских опер и балетов. Прежде «буффоны» уже выступали в столице, и тогда их деятельность никакой общественной реакции не вызвала. К тому же странно противопоставлять крошечную «Служанку» (для двух певцов и одного немого персонажа) пятиактной «Омфале». Логичнее было бы противопоставить ее, скажем, одноактному «Деревенскому колдуну» Руссо, который в октябре 1752 года был показан в Фонтенбло, а в марте следующего года – в Опере.

Премьера новой большой французской оперы – героической пасторали Мондонвиля «Титон и Аврора» (9 января 1753 года), написанной целиком и полностью в духе Рамо, – подвигла Гримма на новый демарш. Дело затянулось на два года. Сторонники итальянской музыки нападали, сторонники французской защищались (первые сгруппировались в зале Оперы вокруг ложи королевы, вторые – вокруг ложи маркизы де Помпадур). Философ Гольбах высказался за итальянцев. Следом в войну включился Дидро. Руссо, явно подстегнутый успехом своего «Деревенского колдуна», обличительным «Письмом о французской музыке» довел борьбу до кульминационной фазы. На последней стадии в журнальную полемику ввязался Рамо. Какие имена!

Но всплывшую пену осадили не потоки чернил, и не памфлеты заставили «буффонов» в марте 1754 года завершить свои гастроли (не бывало успешные благодаря нежданной рекламе). Точку в «войне» поставили возобновления на сцене Оперы в январе-феврале 1754 года «Кастора и Поллукса» (во второй авторской редакции, без пролога) и «Платеи» Рамо. Плохо было лишь то, что от Рамо ждали не памфлетов и не возобновления старых сочинений – его сторонники ждали от него

новой трагедии. Однако до завершения «Бореадов» оставалось еще почти десять лет, и Париж их в XVIII веке так и не услышал. Ситуация же с современным репертуаром в Опере и в самом деле была кризисная, коли дирекция раз за разом обращалась к старушке «Омфале» (1701) и старичку «Танкреду» (1702). По-прежнему клялись именем Люлли, и когда Мондонвиль посмел заново положить на музыку «Тезея» Филиппа Кино, негодующая публика потребовала изгнать эту оперу из репертуара и возобновить «Тезея» Люлли (1675). Однако Люлли, восстав из гроба, не узнал бы своих опер. Дело не только в изменении исполнительской манеры, состава оркестра и т.д. Возобновляя произведения почти столетней давности, потомки усердно потрошили их, выбрасывая многие десятки страниц, и заново фаршировали музыкой десяти-двенадцати современных авторов. Получавшиеся блюда логичнее было бы именовать попури или пастиччо (т.е. паштетами), нежели «сочинениями несравненного Люлли».

Вскоре после смерти Рамо в Париж будет призван Глюк, чтобы создать для Оперы несколько шедевров. (Повинуясь давно укоренившемуся рефлексу, благодарные парижане затеют «войну глюкистов и пиччинистов»; сторонники обеих партий будут время от времени объединяться для атак на Гретри.) После Глюка в Опере будет царить нелюбимый Наполеоном, но популярный у публики итальянец Керубини. Вслед за ним появится другой итальянец — Спонтини, оставивший по себе памятники стиля апмир в оперном жанре. А в начале XIX столетия в Парижской Опере будут петь лучшие итальянские кастраты...

ГЛАВА X. «ДА ЗДРАВСТВУЮТ МУДРОСТЬ, И РАЗУМ, И СВЕТ!»

Образ солнца сегодня прочно ассоциируется с Людовиком XIV. Юный король появляется в лучезарном наряде дневного светила в многочисленных балетах и на блестящих каруселях. Еще раньше в памфлете «Королевский триумф» (на возвращение короля в Париж 18 августа 1649 года) Людовика XIV прославляют как «яркое светило, лучезарное Солнце, день без ночи, центр круга, откуда растекаются лучи». Если после 1673 года в операх Людовика чаще выводят в образе Юпитера, то в более ранних придворных балетах преобладает солнечная инкарнация короля.

Однако стоит выйти за пределы царствования Людовика, чтобы увидеть, что этот лучезарный образ — далеко не только его королевское достояние. Еще раньше в Испании Королем-Солнцем называли Филиппа II. Во Франции так же писали о Людовике XIII, причем в христианском контексте: «Король — это Солнце... Это светило Франции, Это помазанник Божий, как говорится в Священном Писании. Это настоящий образ Божий, воплощение власти и величия Господа»*. Любопытно, что не далее как в 1621 году в Париже танцевали «Балет Солнца для Королевы» и «Балет Аполлона».

Солнце освещает, как разум просвещает, Солнце греет, сим-

волизируя заботу о благосостоянии и счастье народов, Солнце наисправедливейшим образом равно дарит свет всем своим подданным. В 1669 году темой «Балета Флоры» – последнего большого придворного балета, где Людовик XIV в последний раз появляется в роли Аполлона и, возможно, вообще в последний раз появляется на сцене, а незаменимый Исаак де Бенсерада в последний раз проявляет свое мастерство балетного либреттиста – становится весенний расцвет природы, олицетворяемой богиней Флорой, под животворящими лучами солнца (см. главу IX). Аллегория должна прочитываться как расцвет королевства под правлением Людовика. После ряда выходов, по-разному преломляющих тему Флоры и цветов (приход весны, садовники и влюбленные, покупающие у них букеты, пир, серенада новообрачным, жалоба Венеры на смерть Адониса, о котором напомнил ей анемон и др.), являются белоснежные лилии, которым Юпитер и Судьба присуждают верховенство над всеми остальными цветами, тем самым возвращая балет к королевской теме. Следует выход четырех Частей света (Европы, Азии, Африки и Америки), которые являются в украшенный лилиями храм Флоры. И все они на протяжении огромной заключительной сцены поют лишь об одном, главном боге Вселенной – Амуре.

Здесь, в этом финале, сосредоточены космогония, физика, философия и география эпохи. Солнце, находящееся в центре мироздания, – залог гармонии в мире, залог спокойной и стабильной жизни. От него зависят порядок и благоденствие народов. Солнце – это мудрый и справедливый правитель, царствующий на благо подданным (будь то люди или цветы). Через солнечную метафору король поднимается выше Юпитера. Над ним – только Амур.

Не то ли самое скажет нам более чем полвека спустя Рамо в произведении, который впервые приносит ему оглушительный и непреложный успех у публики? В «Галантных Индиях» – разнобразной до пестроты опере-балете, переносающей нас из Турции в Перу и из Персии в Северную Америку – есть сквозной музыкальный образ, пронизывающий всю партитуру: фигура полета. Это легкий, летящий распев, который появляется в устах

различных персонажей, всякий раз меняя свой рисунок и сохраняя лишь общий характер движения. Он дан не на манер навязчивых вагнеровских лейтмотивов. Он далеко не доминирует в музыкальной ткани – скорее, скрывается среди изобилия музыки, время от времени вдруг легко касаясь уха и ласково, трепетно, ненастойчиво напоминая о главной теме произведения. В прологе Амур, раздосадованный тем, что молодежь Европы следует лишь за Беллоной, пускается в путь над землей, отправляясь в дальние страны – «Индии», – где ничто не мешает ему царить над душами и сердцами. Летящая над миром любовь – сквозной образ этого балета Рамо, объемлющий его четыре акта подобно тому, как трепетная стихия воздуха объемлет землю.

Увы, эта пленительная барочная концепция, исполненная гедонизма, скоро останется в прошлом. Барочная «эстетика наслаждения», заставляющая авторов бесконечно прибегать в похвалах к эпитетам «приятный, любезный, очаровательный», скоро перестанет находить отклик в сердцах и следующим поколениям покажется лишь пустой и бессодержательной формой. Век Просвещения – век философии – подчинит Амура Аполлону. В это время программа Людовика XIV из «Мемуаров за 1661 год», где молодой король говорит о разуме и о счастье подданных (см. Введение) становится как бы руководством к действию для просвещенных монархов от Австрии до Швеции и России. Тогда же космическая образность барокко претерпевает решительную метаморфозу. Она осознается в системе масонских символов. В первую очередь это касается образа Солнца – мудрого и справедливого правителя. То, что существует в тайном знании масонства, в эти годы проникает повсюду, буквально носится в воздухе. Впрочем, это ведь старые, общеизвестные символы, метафоры, поэтические образы – масонство лишь подбирает к барочным ребусам новые ключи и коды.

Музыкальный театр рано представил эту новую прекрасную иллюзию разумного мироустройства в нетленных, пленительных образах. Кто рискнет утверждать, что музыканты «идейно отстают» от философов, с запозданием облекая сформулированное теми в звуковую ткань? Образная философия музыки часто

более чутка и более проницательна, нежели философия, изложенная в строгих терминах. Тем более, если мы имеем дело с Рамо – музыкантом-философом, или, если угодно, философом-практиком. Что есть увертюра к его «Зороастру» (1749)? Она есть «тезис» оперы, сформулированный лаконично, без развесистых аллегорий старых барочных прологов. Как философ формулирует тему большого труда, так Рамо в увертюре формулирует то, что называется музыкальной драматургией оперы, – интонационные отношения внутри большой пятиактной партитуры. Он сам, вместе с поэтом Луи де Каюзаком, ясно говорит об этом в предисловии к оригинальному изданию либретто: «Зороастра* обычно считают Творцом Магии, по общему мнению, он был Царем Бактрии... Он был наставником Магов, первых Философов на земле; он вывел идеи добра и зла, непрерывно сражающихся друг с другом, пока добро не одержит окончательную победу над злом. Первое он назвал Оромазом или Светом, второе Ариманом или Тьмой. Он установил торжественное поклонение Солнцу и огню... Он распределил Бытие низших созданий по различным сферам, чтобы поддерживать гармонию, столь необходимую миру. Согласно Плутарху, он имел самую тесную связь с Гениями [стихий]. Это и было магией. Личность столь прославленная благодаря своим идеям и действиям, благодаря революции, которую она произвела в душах, благодаря сверхъестественной мощи, которую Зороастру приписывают древние авторы, благодаря бесчисленным благам, которыми он одарил человечество, – все это составляет плодороднейшее поле для театра, с которым он достоин быть лучше знаком, но, кажется, общее мнение предписывает театру границы, которые искусство слишком долго страшилось переступить». Такова программа оперы о Зороастре, которому в либретто противопоставлен антигерой Абраман – поборник Тьмы, жрец Аримана. Двух персонажей поэт делает соперниками в могуществе, славе и любви.

Эта двухполюсная программа тезисно представлена в двухчастной увертюре, о чем также говорится в предисловии Рамо и Каюзака: «Первая часть – сильная и патетическая картина варварского правления Абрамана и стона притесняемых им наро-

дов. Нисходит сладкий покой: возрождается надежда. Вторая часть – живой и радостный образ благой власти Зороастра и счастья народов, освобожденных им от угнетения». Яснее сказать невозможно.

Интересно, что благую власть Света у Рамо воплощает менуэт. Этот старый танец ко времени появления «Зороастра» уже имеет за плечами столетнюю историю. Как все долго живущие жанры, в противовес модным однодневкам, он многозначен, его семантика многократно претерпевает метаморфозы, позволяя вмещать все новый смысл и, обновляясь, переходить из века в век. Менуэт середины XVII века – легкий быстрый танец из провинции Пуату. 13-летний Людовик XIV дебютирует им на сцене, исполняя в «Балете Кассандры» выход Пуатевинского Вязальщика. Почти полвека менуэт остается танцем быстрым, радостным, иногда дерзким, к концу столетия раздваиваясь на две разновидности, более медленная из которых приобретает лирическую мягкость. Франсуа Куперен Великий в пьесах для клавишина трактует его как танец нежный и женственный. Его пьесы-менуэты «Баскская», «Маленькая коварная насмешница», «Божественная Бабиш, или Любовь в шутку», «Гондолы Делоса» (с авторской ремаркой «шутливо-нежно»), «Наслаждение» полны неповторимого, насмешливо-ироничного лиризма.

Постепенно менуэт становится танцем поистине универсальным, символизируя то порядок, то чопорность, то чувствительность, то, напротив, грубоватую энергию. Различные его ветви дают рождение, с одной стороны, стремительным скерцо симфоний начала XIX века, с другой стороны, лендлерам и «Немецким танцам» – прародителям вальса. В конце XIX века – начале XX этот танец уже символизирует «старый порядок» (тот, что царил до 1789 года): в первом действии оффенбаховских «Сказок Гофмана», в церемонном выходе Юноны из балета «Суд Париса», включенного Чилеа в третье действие «Адриенны Лекуврер», в романсе Танеева, который так и называется – «Менуэт»... Рамо в «Зороастре» делает менуэт второй частью увертюры: разрушительным силам стихий (и человеческой природы в том числе) противопоставлен спасительный порядок цивилиза-

ции, нашедший адекватное воплощение в сложном порядке пространственной, хореографической, музыкальной композиции менуэта.

Еще более масштабное и вместе с тем стройное выражение философская концепция, питающая «Зороастра», находит в последней опере Рамо – в «Бореадах».

«Не читал, но утверждаю...» Это и есть случай «Бореадов». Партитура этого последнего создания Рамо – подлинного завещания музыканта и философа – не горела, не гибла при наводнении, не была съедена мышами и не лежала в библиотеке неопознанной, по ошибке внесенной в каталог под видом сочинения какого-нибудь малозначительного автора. Все эти катаклизмы ее минули. Однако ровно два века она оставалась словно запертой на ключ, храня свою тайну. Это похоже на старую французскую сказку о Спящей красавице, но и в жизни такое тоже случается.

«Бореады», пятая и последняя из трагедий на музыке Рамо, была создана им, по всей вероятности, в 1761 – 1762 годах на либретто уже покойного к тому времени Луи де Каюзака. (Либретто поэтом не подписано, но современные исследователи почти без колебаний указывают на его авторство.) «Бореады» при жизни Рамо никогда не исполнялись публично. В Опере шли репетиции, прервавшиеся в связи со смертью автора в сентябре 1764 года, поскольку, как долгое время принято было считать, партитуру такой сложности не могли подготовить к исполнению без его непосредственного участия. Однако, согласно разысканиям Сильви Буиссу*, еще в апреле 1763 года сочинение это репетировалось в Шуази к придворным празднествам, посвященным окончанию Семилетней войны, которые состоялись в июне того же года («Бореады» не были специально заказаны к этому случаю, по всей вероятности, политический повод лишь заставил Рамо ускорить завершение работы). Премьере в Шуази могло помешать множество объективных обстоятельств: финансовые трудности, забастовка танцоров, требовавших увеличения жалования, интриги при распределении ролей среди певцов. В итоге

на празднике прозвучали не «Бореады», а «Исмена и Исменияс, или Празднество Юпитера», опера Бенжамена де Лаборда, первого королевского камер-валета (по словам современника, «утомившего своей музыкой и двор, и город») на либретто Пьера Ложона. Но главную причину замены исследовательница все же усматривает не в трудностях постановки, а в отсутствии панегирического пролога и каких-либо отсылок в сюжете к победам Людовика XV, а главное – в «подрывном заряде» либретто Каюзака, которое не могло не смутить цензуру в условиях обострения отношений с энциклопедистами в 1762–1763 годах.

По смутным, неподтвержденным сведениям, в 1770 году в Лилле состоялось концертное исполнение «Бореадов». В 1895 – 1896-м отдельные отрывки исполнялись в Париже, в октябре 1964-го по французскому радио, под управлением Мишеля Леонта опера впервые прозвучала целиком. Но несмотря на все это вплоть до самого недавнего времени «Бореады» находились в небрежении. В большой степени в этом повинны исследователи, до недавнего времени единодушно (в том числе и самые серьезные специалисты по творчеству Рамо) утверждавшие, что это сочинение есть свидетельство угасания его гения. Всех смущал возраст композитора, достигшего 80-летнего рубежа. Но ведь Рамо дебютировал в Опере в 50, а, с другой стороны, разве принято высказывать сомнения в достоинствах «Отелло» или «Фальстафа», ссылаясь на почтенный возраст Верди? И все же, повинуюсь всеобщей инерции, Катберт Гёрдлстоун в книге об обожаемом им композиторе посвящает «Ипполиту и Арисии» около полусотни страниц, а на «Зороастра» и «Бореадов» вместе отводит чуть больше десяти...

К счастью, сегодня уже есть свидетельства, убедительно доказывающие, что путь Рамо – путь восхождения, и «Бореады» – не упадок, а вершина. Это концертное исполнение «Бореадов» в 1975 году в лондонском зале королевы Елизаветы под управлением Джона-Элиота Гардинера, его же постановка в Эксе в 1982 году (режиссер Жан-Луи Мартиноти, художник Даниэль Ожьер) и сделанная год спустя фантастическая аудиозапись. Это лондонская постановка 1985 года (дирижер Роджер Норринг-

тон, режиссер Стефен Лоулесс, художник Лез Бразерсон), бирмингемская 1993 года (дирижер Саймон Хэлси, режиссер Грэм Вик, художник Пол Браун), зальцбургский спектакль 1999 года (дирижер Саймон Рэттл, режиссеры и художники Урсель и Карл-Эрнст Херманны) и вышедшая в 2004 году на DVD постановка, шедшая в Парижской Опере (дирижер Уильям Кристи, режиссер Робер Карсен, художник Майкл Ливайн).

...Мы снова в благословенной Бактрии, уже являвшейся на сцене в «Зороастре». По закону страны, царица Альфиза должна выбрать себе мужа из числа потомков Борея. Два претендента – Борилей и Кализис – устраивают для нее празднество, которым завершается первый акт, начавшийся сценой охоты.

Альфиза, однако, тайно любит Абариса – подкидыша, воспитанного в храме Аполлона. Абарис тоже любит Альфизу, но, ничего не зная о своем происхождении, не надеется на счастье. Его воспитатель Адамас, верховный жрец Аполлона, обещает юноше победу, если Абарис будет верен любви. В храм приходит Альфиза, чтобы рассказать об ужасном сне, в котором Борея грозил опустошить ее царство. Второй акт заканчивается празднеством в честь Аполлона, в который Борилей включает представление на тему похищения Борею нимфы Оритии, предвосхищающее дальнейшие события. За этой сценой следуют новые уговоры Кализиса и Борилея. С неба спускается Амур, объявляет Альфизе, что одобряет ее любовь, и вручает ей золотую стрелу – символ своей власти.

В третьем акте Абарис готов отказаться от любви к Альфизе ради ее счастья, но она во всеуслышание объявляет, что отказывается от трона из любви к Абарису, и вручает ему волшебную стрелу. Народ одобряет решение царицы, принцы-бореады в ярости зовут отца, чтобы отомстить за оскорбление. Поднимается буря, и Борея уносит Альфизу на север.

В четвертом действии буря продолжает бушевать, слышны жалобы народа, один лишь Борилей радуется жестокой мести. В опустошенной стране Абарис оплакивает исчезновение возлюбленной. Адамас предлагает ему ради блага подданных отказаться от своей любви. Абарис хочет покончить с собой, но Ада-

мас сообщает юноше, что стрела Амура откроет ему путь в царство Борея. Абарис просит Аполлона о помощи. В окружении Часов, Времен года и Зефиров появляется Полигимния. Зефиры несут Абариса на север.

В начале пятого действия Борея побуждает вихри подняться против Абариса, однако те бессильны перед простым смертным. Разъяренный Борея пытается заставить Альфизу выбрать в мужья одного из двух принцев, но даже закованная в цепи, она остается непреклонной. Появляется Абарис, касается соперников волшебной стрелой, и те застывают неподвижно. С небес спускается Аполлон и объявляет, что Абарис – его сын, а по материнской линии – потомок Борея, следовательно, имеет право на руку Альфизы и бактрийский трон, однако чтобы узнать о своем высоком происхождении, он должен был пройти через испытания и показать себя достойным отца. Опера завершается свадебным празднеством.

На первый взгляд «Бореады» – барочная трагедия на музыке (если не считать отсутствия пролога), с традиционным разделением на действие и дивертисмент, с ритмически прихотливыми речитативами, с хорами и танцами. В этой опере рекордное для Рамо число танцев – 40, характерно, что среди них нет старых сарабанд, чакон и пассакалий, зато много танцев новых – легких гавотов, пассае и контрдансов. Точно также и старая форма трагедии на музыке здесь полностью обновляется изнутри.

Партитура наполняется игрой светотени: чередуются диезные и бемольные тональности, причем их смена оказывается строго привязанной к перемене смысловых оттенков, к колебаниям света и мрака. Примерно то же происходит с оркестровкой. Взят традиционный состав оркестра, очень скромный (флейты, гобои, кларнеты, валторны, фаготы, пятиголосный хор струнных и группа *basso continuo*). Но эти инструменты организованы уже не по принципу барочной оркестровки, родственной органной регистровке, когда то флейты выступают консортом, то два гобоя играют в ансамбле с фаготами (причем играют весь номер от начала до конца). Напротив, теперь инструменты выступают в свободных комбинациях. Рамо наслаждается, смешивая темб-

ры в различных сочетаниях, то тут, то там добавляя в палитру отдельные мазки, отдельные тембровые акценты, не торопясь, на досуге сочиняя эту партитуру, не будучи связан заказом и сроком – кроме срока, отпущенного ему судьбой.

Аналогичным образом и старые идеи, вокруг которых вращалось действие стольких барочных опер, подвергаются в «Бореадах» переосмыслению. Лексика осталась прежней – значение слов изменилось:

Лишь свободу
Надо любить,
Свобода –
Высшее благо, –

поет нимфа в миниатюрном гавоте из дивертисмента второго действия, шестикратно повторяя свой тезис, и ей вторит женский хор. На первый взгляд, это всего лишь старый лозунг прециозниц (свобода от любви), однако он помещен в странный контекст: ведь Альфиза уже любит Абариса, к чему теперь запоздалые уговоры? Значит, настойчиво повторяемые слова нимфы необходимо вырвать из пут привычных аллюзий – пусть звучат сами по себе, отбросив оболочку старого штампа, открывая свой исконный, изначальный смысл.

Традиционная оппозиция свободы и любви (свободы от любви – любовного рабства) претерпевает в «Бореадах» любопытную метаморфозу и в итоге отвергается. В устах Альфизы и Абариса любовь и свобода не противоплагаются, напротив, они отождествляются: лишь свобода приведет к торжеству любви. Не то у остальных персонажей, на каждом шагу демонстрирующих старое понимание проблемы. Вот что в третьем действии поют Альфизе принцы.

Бори́лей: Смеющаяся толпа наслаждений
Предлагает вам прелестные цепи,
Что слаще свободы.
Кали́зис: Бежать любовных цепей –
Значит терпеть муки
И упускать наслаждения!

В пятом действии эта поэтическая метафора материализуется, когда принцы, пытаясь склонить непокорную царицу к браку, надевают на Альфизу оковы, от которых ее освободит Абарис – воздыхатель, на протяжении всей оперы последовательно избегающий лексики из старого галантного арсенала*.

В либретто Каюзака присутствует также издавна знакомая французским театрам проблема любви и долга, здесь решенная весьма необычно. В третьем акте Альфиза, которой долг велит отказаться от любви к Абарису и избрать мужа, повинаясь обычаю и заботе о счастье подданных, отказывается от трона ради союза с возлюбленным. При этом она ссылается на одобрение богов, засвидетельствованное Амуром. Это есть некий новый образ поведения, основанный на «естественных», а не «государственных» законах.

Еще один элемент старой поэтики, находящий себе место в «Бореадах» – зловещий сон. Этот мотив возникает в либретто дважды. Во втором действии Альфиза рассказывает Абарису, только что произведенному в верховные жрецы Аполлона:

Борей в сверкании тысячи молний
Явился мне на темном облаке.
«Альфиза, – сказал он, – смотри, как гроза и вихри
Обращают прекрасные долины в ужасные пустыни.
Старинные дворцы, твое великолепное наследство,
Подверглись ярости времени и зим.
Они падут под натиском моего гнева.
Трепещи. Горе тому, кто оскорбит меня!
Я буду преследовать тебя до границ ада».

Открывающий третье действие монолог Альфизы возвращает нас к этому грозному образу, но, что необычно, показывает его преодоление, изгнание:

Ужасный сон, жестокий образ,
Что вновь пугает меня,
Беги: я вижу лишь любимого.
Скройся навсегда в вечной ночи.
Лети, побеждай, сладостная надежда...

Лишь на первый взгляд Рамо следует давней традиции, включая в сюжет пророческий сон и сопровождая обе связанные с ним сцены именно такой музыкой, какая издавна привилась во французской опере – такой, какой Люлли еще в 1676 году сопроводил соответствующую сцену «Атиса» (эту виртуозную пьесу, полную стремительных взлетов-тират, скрипачи год за годом исполняли на конкурсе в оркестр Королевской Академии музыки). Различие в одном: то, что у Люлли было лишь эпизодом, фрагментом целой картины, у Рамо выросло до символа, распространяющего свое влияние на всю ткань партитуры. Музыка зловещего сна, видоизменяясь, проходит через все пять актов трагедии, воплощая хаос и разрушение. Она помещается на одном из двух полюсов музыкальной драматургии «Бореадов» – полюсе тьмы. Показательно, что, в отличие от столь многих опер французского барокко, в «Бореадах» есть зловещий сон, но нет «приятных». Это лишний раз свидетельствует, насколько изменилась в Век Просвещения система ценностей. Место амбивалентной, многозначной барочной системы, богатой промежуточными стадиями между благим и дурным, в которой так ценился «сладостный обман» сновидения, заняла система, все элементы которой однозначно коннотированы как добрые или дурные, истинные или ложные. Следовательно, химеры сна не могут больше трактоваться иначе как ложь – как нечто противоположное Истине. Сон отныне осужден, вкупе с Ночью, столь любимой барочными драматургами, и потому представлен лишь в своей «зловещей» ипостаси. Ему больше нет места под ясным светом дня... Не говоря уже о том, что «приятные сны» французского барокко – апофеоз музыкального гедонизма, Рамо же в «Бореадах», порвав со старой галантностью, строит совершенно антигедонистичную концепцию.

Небывалая стройность музыкальной драматургии «Бореадов» объясняется строго проведенным в этой опере противопоставлением добра и зла. Вместо барочной многосторонности и неоднозначности оценок Рамо предлагает ясный контраст света и тьмы, причем делает это гораздо более последовательно, чем в «Зороастре». Демаркационная линия проведена настолько чет-

ко, что о каждом элементе музыкальной ткани, о каждом миге звучания можно сказать, к какому из двух полюсов он тяготеет. В «Бореадах» явлена та классицистская простота видения мира, которую позднее Моцарт мудро явит через опрощение, легко, словно в шутку, в сказочном сюжете, в изначально несерьезном жанре зингшпиля – в своей последней опере «Волшебная флейта». Рамо же пишет свое завещание всерьез и в титаническом масштабе. Параллелей между двумя этими операми невозможно не заметить (что не раз уже было сделано). «Волшебную флейту» сближают с «Бореадами» общность масонских идей, противопоставление дня и ночи, волшебные талисманы (волшебная стрела Абариса и волшебные колокольчики Папагено обладают одинаковым свойством гипнотизировать противников), испытание героев четырьмя стихиями. Моцартовские Тамино и Памина проходят через огненную пещеру и водопад и оказываются у дверей ярко освещенного храма, а предваряет эту картину хорал двух латников:

Тот, кто, обремененный сомнениями, идет этой дорогой
Очистится огнем, водой, воздухом и землей;
Если же возможет преодолеть страх смерти,
Воспарит он с земли на небо.

В «Бореадах» хор, завершающий четвертое действие, когда Абарис готовится к своему подвигу, возглашает:

Пройди сквозь землю,
Пронзи пространство воздуха,
Пересеки море,
Лети в страну грома.

Если фигура Зороастра (Зарастро) непосредственно связывает зингшпиль Моцарта с предпоследней трагедией Рамо, то в солнечном храме «Волшебной флейты» нельзя не узнать храм Аполлона «Бореадов». В финале оперы Моцарта Зарастро поет:

Соперница света бежала сама.
Сиянием солнца рассеяна тьма,

а хор продолжает:

Спасла вас победа от мрака и бед.
Да здравствуют мудрость, и разум, и свет!

В «Бореадах» Адамас в начале второго действия так говорит об Аполлоне:

Когда его животворящий свет
Распространяется по земле и сияет на небесах,
Аполлон заставляет счастье царить в этих местах.
Судьба Аполлона – освещать мир
И учить смертных, как стать счастливыми.

К Аполлону взывают на протяжении всей трагедии Рамо – Каюзака, но появляется он лишь в заключительных сценах. До этого момента от его лица выступают Амур (бог, с которым в XVII веке все без исключения обитатели Олимпа общались почтительно, а то и заискивающе, теперь служит на посылках у Аполлона-Солнца – поистине революционная метаморфоза в небесной иерархии!), затем Полигимния, пока в конце четвертого акта сам юный герой не идентифицирует себя с богом света:

Моя власть должна служить счастьем человечества,
И я употреблю ее, чтобы изменить наши судьбы.

Летящий в царство Борея Абарис, вооруженный золотой стрелой (будто солнечным лучом), – не есть ли это новый Фазтон? Но этого сына Солнца не опалят огненные лучи и не поразит молнией Юпитер.

Силы тьмы, которые в «Волшебной флейте» возглавляет Царица Ночи, в «Бореадах» персонифицированы фигурой Борея. Бог северного ветра – единственный в опере бас (Аполлон и Адамас – баритоны). В противовес мудрости жреца Адамаса, в действиях Борея – бога, который ведет свою родословную от титанов, воплощающих силы природы, – все подчинено стихийности и страстности. Он носитель разрушительных аффектов ярости и мести, в искусстве барокко традиционно связанных с

адам, и вся его музыка пронизана порывами ветра, по барочному обычаю воплощенными в ярких изобразительных фигурах.

Борей в трактовке Рамо – бог тирании. Он угрожает чужому счастью, опустошает страну и похищает царицу. В последнем действии Абарис бросает принцам-бореадам: «Вы хотите, чтобы вас боялись – можете ли вы быть любимы?!» Тем самым он заостряет политический подтекст «Бореадов», формулируя остро стоявшую перед французской монархией проблему: непопулярность Людовика XV.

Апофеозом разрушительной власти Борея становится антракт, связывающий третье и четвертое действия оперы и находящийся в точке «золотого сечения». Либретто предписывает машинисту разом осуществить все возможные в театре устрашающие эффекты, сведя вместе бушующие вихри, грозу и землетрясение. Когда страшная ночная буря стихает, и в театре вновь зажигается свет, зрителям является картина опустошенной страны...

При жизни Рамо «Бореады» не ставились на сцене, однако то, что должно было являться взорам тогдашней публики, легко вообразить, слушая жалобу Абариса «Разоренные места», музыка которой представляет картину разрушений с неменьшей наглядностью, чем должно было ее представить искусство декоратора. Кратчайшие мелодические мотивы разбросаны по различным регистрам и по партиям различных инструментов, музыкальный материал достигает почти атематического, лишённого логических связей состояния. Однако это еще не предел. Пятое действие (во дворце Борея) открывается диалогом Борея и смущенных, испуганных вихрей, бессильных против золотой стрелы Абариса. И здесь Рамо прибегает к пуантизму, достойному Антона Веберна. В звуковом пространстве тут и там рассеяны уже не мотивы, а отдельные звуки, музыкальная ткань разбита буквально на атомы. В этом – и бессилие Борея, и хаотическое состояние природы, когда порваны все естественные связи, – «печальный хаос», как любят говорить во времена Рамо поэты. Если следовать мысли Рамо, противник Аполлона Борей – не только бог дисгармонии: бог тирании оказывается богом анархии.

Дуалистическая музыкальная концепция «Бореадов» логично вытекает из всего предшествовавшего творчеству Рамо. Опозиция бури и покоя пронизывает музыку множества его произведений. Особенно часто Рамо вводит ее в малом масштабе – не в больших трагедиях, но в комедии-балете «Принцесса Наваррская», в одноактном балете «Анакреон». Он умеет столкнуть эти два состояния даже в рамках одного номера – большой арии *da saro* по итальянскому образцу (где первая и третья части идентичны, а средняя им контрастна). Для своей последней трагедии он, наконец, находит либретто, в котором его излюбленные образы становятся ключевыми и вырастают до всеохватной метафоры, организующей всю ткань произведения.

Разумеется, это сделано, не порывая с питающей все искусство барокко эстетикой чудесного. В «Бореадах» присутствуют оба главных рода чудесного, которые дифференцирует в Энциклопедии Мармонтель: «естественное чудесное» (явления статистически редкие, однако не выходящие за пределы возможного в природе, например, землетрясения) и «сверхъестественное чудесное» (явления, возможные лишь в некоем ином мире, например, в аду). В «Бореадах» нет ада, но есть Гиперборея, и есть боги Олимпа. Однако «чудесное» получает здесь некое натурфилософское преломление. В этой опере на первом плане находятся естественные, природные явления: бушующие вихри и льющийся свет. Во многих оперных либретто есть ключевые слова, вокруг которых вращается все действие. В «Кармен» это знаменитая пара «*l'amour – la mort*», в наполненной идеологией «естественности» «Стратонике» Мегюля – оппозиция «*amour – nature*», в высокоинтеллектуальной «Дидоне» Кавалли – простое для передачи в музыке понятие бесчестия, в то время как действие генделевского «Ариоданта» словно освещают зарифмованные «*la constanza – la speranza*», верность и надежда.

Ключевое слово либретто «Бореадов» – «*lumiere*». Разумеется, оно получает масонскую интерпретацию. Достоверно известно, что гимн солнцу из «Перуанских инков» (второго акта балета Рамо «Галантные Индии») сопровождал ритуалы в масонских ложах Франции. Тем же целям могли послужить и многие

страницы «Бореадов», если бы эта «подрывная» опера была в те годы публично исполнена. Символика света и тьмы насквозь пронизывает ее, и каждый поворот действия оказывается метафорически выражен в тексте именно через образы дня и ночи. Абарис в начале третьего действия так говорит о родившейся и тут же угасшей надежде:

Я видел прекраснейшую зарю:
За ней пришел мрачнейший из дней.

Если искать музыкальным образам «Бореадов» родственников, то они легко обнаружатся на тех страницах оратории Гайдна «Сотворение мира», где повествуется о хаосе и о явлении света. Только переход от мрака к свету у Рамо совершается еще легче и естественнее, чем у Гайдна, и без борьбы, без героических усилий, столь ценимых Бетховеном. Рамо, напротив, ценит внеличную объективность, и для него, как для истинного барочного художника, высшая ценность – покой.

Не говоря о том, что картина, которую рисует Рамо, полнокровнее и богаче тех, что удастся создать поколению классицистов. Как истинный барочный художник, Рамо в душе живописец, и для него одно из высших наслаждений – рисовать звуками, материализуя в партиях оркестра и голосов то, что видится внутренним взором. Наслаждение – живописать так, чтобы, закрыв глаза, можно было увидеть, как тихий свет заливает храм при появлении Амура с волшебной стрелой. Как лучи солнца мирно струятся с неба, пока звучит сладостная музыка выхода Полигимнии, музы пения и пантомимы. И как в момент долгожданного явления Аполлона с высоты льются огненные потоки – их несут голоса оркестра, а навстречу им восходят голоса хора, и свет заполняет все пространство.

ТЕАТР В ЛИЦАХ

В настоящий Указатель включены представители различных театральных профессий, работавшие в музыкальном театре Франции в к. XVI – с. XVIII вв. Круг имен значительно шире упоминаемого в основном тексте книги. В частности, представлены некоторые музыканты и импресарио, трудившиеся на ниве комической оперы и театра марионеток: хотя эти жанры в книге специально не рассматриваются, без них общая картина развития музыкального театра во Франции была бы неполной. Представители одной семьи объединены в одну статью, однофамильцам посвящены отдельные статьи. В статьях, посвященных композиторам, приводится полный список их театральных сочинений, а также упоминаются другие жанры, в которых они работали. В целях единообразия Королевская Академия музыки везде названа Оперой. Трагедии на музыке (серьезные пятиактные оперы), с целью выделить их среди других оперных жанров, названы трагедиями.

А

Мари АНТЬЕ, *Antier* (1687, Лион – 1747, Париж) – певица. Ученица Марты Лерошуа. В 1711 – 1741 гг. на сцене Оперы исполняла партии богинь и волшебниц. Отмечали ее восхитительный голос и благородную игру. Пела в операх Демаре, Коласса, Муре, Кампра, участвовала в премьерах произведений Рамо: «Ипполит и Арисия» (Федра), «Галантные Индии» (Фани), «Кастор и Поллукс» (Феба). Выступала в придворных спектаклях и в Духовных концертах.

Софи АРНУ, *Arnould* (1740, Париж – 1802, Париж) – певица. В возрасте 5 лет впервые пела перед мадам де Помпадур и королевой. Ученица Ипполита Клерона (драматическое искусство), Пьера Желиотта и Мари Фель (пение). В 17 лет дебютировала в Опере. Участвовала в возобновлениях опер Люлли и Рамо, первая исполнительница парижских опер Глюка.

Шарль Куапо д'АССУСИ, *d'Assoucy* (1605, Париж – 1679, Париж) – поэт, певец, лютнист, композитор. Дворянин на службе у Людовика XIII и Людовика XIV. Автор сатир, друг либертинов, почитатель

Мольера, горячий поклонник итальянской музыки. Путешествовал по Италии и Провансу. Работал капельмейстером во многих аристократических домах. Его балетная музыка утрачена, как и его опера «Любовь Аполлона и Дафны» (1650, вероятно, это и есть первый французский опыт в оперном жанре) и музыка к «Андромеде» Корнеля (1650). Сохр. лишь несколько его куртуазных песен на 4 голоса (изд. 1653).

Б

Жан-Антуан де БАИФ, *Baif* (1532, Венеция – 1589, Париж) – поэт, драматург. С 1567 г. разрабатывал новый поэтический стиль (*vers mesures a l'antique*), основанный на квантитативных метрах античной поэзии (ударные слоги вдвое длиннее безударных). В 1571 г. вместе с музыкантом Тибо де Курвилем основал Академию поэзии и музыки, распространив теорию «размеренной поэзии» на музыку и танец. Его стихи ценились музыкантами за разнообразием ритма и строфических форм (вышло множество сб. песен). Деятельность Баифа оказала значительное влияние на франц. поэтическую и музыкальную просодию. В его честь назван 15-сложник *vers baifin*.

БАЛЛАР, *Ballard* – семья парижских нотоиздателей. В 1551 г. Робер I Баллар, объединившись со своим кузеном Антуаном Леруа, создал нотное издательство. В 1611 г. дом Балларов получает монопольные права королевского музыкального издателя. Баллары очевидно предпочитают вокальную музыку, печатая мессы, мотеты, но главным образом – куртуазные песни, что способствует невиданной популярности этого жанра. В 1671 – 1672 гг. они начинают публиковать партитуры опер Камбера, в 1679 г. заключают постоянный контракт с Люлли, оперативно печатая его новые произведения и переиздавая старые. С 1694 г. начинается выпуск редуцированных партитур опер и балетов (предшественников современных клавиров), предназначенных для домашнего исполнения, что служит еще более широкой популярности театральной музыки. В это время глава дома Кристоф Баллар (1641 – 1715) проводит жесткую монопольную политику, конкурируя с другими граверами: Анри де Боссаном, Гийомом Депре и своим собственным братом Пьером Балларом. На рубеже веков издательство выпускает театральные партитуры Кампра, Детуша, Демаре, позднее – теоретические труды

Рамо. В 1800 г. издательство опубликовало французский перевод текста «Сотворения мира» Гайдна. Последний представитель рода Балларов умер в начале XIX века.

Клод БАЛЛОН, *Ballon* (1676, Париж – 1739, Париж) – танцовщик, педагог, хореограф. Происходил из семьи придворных танцовщиков. В 1688 г. дебютировал на сцене во дворце Шантийи (маленький фавн в «Оронтее» Лоренцани). С 1691 г. танцевал в Опере. Отличался грацией, вкусом, легкостью, виртуозной техникой, особенно прославился в парных «нежных» танцах. В 1699 г. выступал в Лондоне. Учитель танцев Людовика XV и Марии Лещинской, с 1731 г. учитель Детей Франции. Как хореограф работал у герцогини дю Мен в Со и Шатне. В 1720 г. поставил в Тюильри балеты «Незнакомец» и «Карденьо», в 1721 г. в Опере – «Стихий».

Антонио БАНЬЕРА, *Bagniera* (1638 – 1741, Версаль) – певец-кастрат, сын швейцарского гвардейца итальянского происхождения, в 1650 г. поступившего на французскую службу. В том же году Антонио был принят в число пажей Королевской капеллы за необыкновенный голос – превосходное сопрано, легкое, чистое, светлого флейтового тембра. Несмотря на отталкивающую внешность (Баньера был мал ростом и невероятно уродлив), певец стал любимцем Анны Австрийской и вскоре решился на тайную кастрацию (эта операция была запрещена во Франции, и Антонио, когда дело вскрылось, на какое-то время даже выгнали из Королевской капеллы; имени хирурга он, однако, не выдал). В 1680 г. получил французское гражданство. Начиная с 1677 г. пел в маленькие партии (Амур, Фавн) в оперных спектаклях («Кадме», «Беллерофонте», «Триумфе Амура» Люлли), деля их с мальчиками из Капеллы. После смерти в 1677 г. Блеза Берто Баньера оставался единственным кастратом Версаля. С прибытием в 1679 г. пяти соотечественников-кастратов он стал главой итальянского землячества. В 1687 г. все шестеро поселились в одном доме с версальскими музыкантами Флоранте-ном Обером, Франсуа Фоссаром и Пьером Шабансо де Лабарром. При финансовой поддержке последнего (инструменталистам платили больше, нежели итальянским певцам) Баньера выстроил в Версале сохранившийся до сего дня «Дом итальянцев». В 1704 г. в знак уважения к монарху итальянцы установили во дворе дома статую Людовика XIV, на ее открытии королевские музыканты испол-

нили дивертисмент. Умер Баньера в окружении соотечественников, согласно свидетельствам, до самой смерти сохранив голос.

Бенинь де БАСИЛЛИ, *Bacilly* (ок. 1625, Нормандия – 1690, Париж) – священник, певец, композитор, педагог, теоретик вокального искусства. Ученик Пьера де Нира. Служил у герцога Лотарингского. Издал множество сб. песен (1660, 1661, 1668, 1669, 1671, 1672, 1673, 1674, 1676, 1681, 1692), в 1678 – 1699 гг. его песни печатались в «Галантном Меркурии». Его трактат «Любопытные заметки об искусстве прекрасного пения» (1668) – главный источник сведений о французской вокальной школе того времени – переиздавался в 1669, 1679 и 1681 гг.

Арманда-Грезинда-Клэр-Элизабет БЕЖАР, *Bejart* (1645 – 1700) – актриса, с 1662 г. жена Мольера, позднее жена актера Герена д’Этрише. Отличалась прелестной фигурой, чарующей грацией и соблазнительными манерами, со вкусом пела по-французски и по-итальянски. Ее основные драм. и муз. роли – принцесса Элиды, Психея, Селимена («Мизантроп»), Люсиль («Мещанин во дворянстве»), Анжелика («Мнимый больной»). В 1694 г. оставила сцену.

Жак де БЕЛЬВИЛЬ, *Belleville* (ум. до 1646, Париж) – хореограф, танцор, лютнист и композитор. Интендант и распорядитель придворных балетов. Выступал на сцене в 1615 – 1632 гг., заслужив прозвище «герой танца». В 1637 г. женился на Антуанне Гибур, вдове художника Даниэля Рабеля. Как танцор, хореограф и автор музыки участвовал в «Балете маленьких мавров» (1616), балетах «Освобождение Рено» (1617), «Неистовство Роланда», «Балете Королевы» (1618), «Приключения Танкреда...» (1619), «Замок Бисетры» (1632). Автор пьес для лютни.

Исаак де БЕНСЕРАД, *Benserade* (1613, Париж – 1691, Шантийи) – придворный поэт, драматург. Современники ставили его в один ряд с Корнелем за благородство, чистоту и галантность языка. С 1674 г. – академик. Начиная как трагик, создав «Клеопатру» (1636), «Смерть Ахилла» (1636) и «Мелеагра» (1641), затем перешел в стан прециозных авторов. Его наследие включает эпиграммы, мадригалы, рондо, энигмы, портреты, эпитафии, вариации на темы «Метаморфоз» Овидия (1676) и басен Эзопа (1678), а также тексты 23

королевских балетов (главный автор балета в то время – именно поэт), написанных между 1651 («Балет Кассандры») и 1669 гг. («Балет Флоры») в сотрудничестве с Люлли и Ламбером.

Жан БЕРЕН, *Berain* (1640, Барруа – 1711, Париж) – оружейник, гравер, декоратор, театральный художник из семьи оружейников. В возрасте 19 лет опубликовал собрание гравюр «Различные детали, крайне не полезные для изготовителей аркебуз», несколько раз затем переиздававшееся. В 1665 г. женился на Луизе-Марии Друо, дочери мастера цеха сапожников, от этого брака родилось 9 детей. Около 1670 г., уже работая в театре, становится гравером королевского Кабинета гравюр, учрежденного Кольбером, дабы увековечивать великие деяния короля. Будучи замечен Лебреном, участвует в украшении галереи Аполлона в Лувре. Ему также принадлежит внутреннее оформление замков Медон и Марли. В 1674 г. он вместе с Лебреном работает над оформлением версальского празднества в честь завоевания Франш-Конте. В том же году становится художником кабинета и королевским камер-художником, что подразумевает, что он оформляет придворные празднества, маскарады и спектакли (в т.ч. версальский карнавал 1683 г., похороны королевы Марии-Терезы, карусели 1685 и 1686 гг.). В 1680 – 1707 гг., сменив Карло Вигарани, работает в Опере как сценограф и машинист, занимая также посты декоратора садов и кораблей королевского флота. Берен поставил более 80 спектаклей в Париже, Версале и Сен-Сире, став одним из создателей театрального стиля Людовика XIV. С его именем связан расцвет французского театрального костюма, установление его канонов, которые, впрочем, Берен первый и нарушал, например, в «Аманде» Люлли обратившись к средневековым и ренессансным модам. Одна из его дочерей, Блезина, вышла замуж за Паскаля Коласса, другая, Бонн-Франсуаза – за Жана-Батиста Штука. Его сын Жан Берен II (1674 – 1726) унаследовал профессию театрального художника и до конца жизни работал в Опере.

Никола БЕРНЬЕ, *Bernier* (1665, Мант-на-Сене – 1734, Версаль) – композитор, органист, теоретик, педагог. В детстве пел в церковном хоре. Учился в Италии. С 1693 г. капельмейстер в Руане, год спустя в Шартре, затем в парижской церкви Сен-Жермен-л'Оксерруа, с 1704 – 1726 гг. – в Сен-Шапель. Пользовался поддержкой герцога Орлеанского. В 1712 г. женился на дочери Марена Маре. В 1723 г.

вместе со своими друзьями Кампра и Жерве стал капельмейстером Королевской капеллы в Версале. Автор мотетов (изд. 1703, 1713, 1741), 7 сб. кантат, 20 сб. серьезных и застольных песен, трактата «Принципы композиции» (практической направленности, с многочисленными музыкальными примерами). Его духовная музыка написана в духе «новой школы», т.е. в стиле рококо – более легком, утонченном и итальянизированным, нежели барочный стиль Деланды. Тем не менее, Бернье, будучи виртуозом фуги и контрапункта, заслужил репутацию ученого музыканта. Для празднеств герцога дю Мен им написан дивертисмент «Ночи в Со».

Туссен БЕРТЕН де Ладуз, *Bertin* (ок. 1680, Париж – 1743, Париж) – композитор, клавесинист, органист, сын мастера плотников Жака Ладуз. В 1714 – 1734 гг. клавесинист оркестра Оперы, с 1716 г. клавесинист мадемуазель Орлеанской и органист церкви Театинцев. Автор трагедий «Кассандра» (1706, совместно с Буваром), «Диомед» (1710), «Аякс» (1716), героической пасторали «Суд Париса» (1718, в этой партитуре Бертен один из первых переходит от 5-голосного французского оркестрового письма к итальянскому 4-голосному), балета «Удовольствия сельской местности» (1719), вставных арий для «Атиса» (пост. 1709) и «Психеи» (пост. 1732) Люлли, серьезных и застольных песен (опубл. 1700, 1703, 1705 – 1713, 1715, 1717), прелюдий для клавесина.

Блез БЕРТО, *Berthod* (1610, Лион – 1677, Версаль) – единственный французский кастрат своего времени. С 1634 г. пел в Королевской капелле. Приняв духовный сан, получал значительные бенефиции. В Версале пользовался исключительной популярностью в качестве крестного отца. Его ангельский голос около 40 лет был украшением придворной музыки и воспет многими поэтами того времени.

Пьер-Монтан БЕРТОН, *Berton* (1727, Арденны – 1780, Париж) – певец-бас, композитор, театральный администратор. Выступал в Нотр-Дам, Опере, при дворе и в Духовных концертах. С 1755 г. – дирижер, в 1765 – 1778 гг. директор Оперы. Автор опер-балетов и пасторалей «Девкалион и Пирра» (1755, совместно с Жиро), «Эрозина» (1765), «Сильвия» (1765, совместно с Триалем, Гренье и Лабордом), «Теонис» (1767, с Гранье и Триалем), «Адель де Понтё» (1772, с Гранье и Лабордом), «Линус» (1775, с Триалем и Довер-

нем). Вошел в историю французской музыки в большей степени не как композитор, а как автор редакций опер Люлли и как дирижер, открывший операм Глюка путь на парижскую сцену. Его сын Анри-Монтан Бертон (1767 – 1844) – композитор, ученик Саккини. Автор опер «Брачные обеты» (1787), «Ужасы монастыря» (1790, первый образец революционной «оперы спасения»), «Монтано и Стефания» (1799), «Алина, царица Голкондская» (1803), «Вирджиния» (1823), 4 балетов, 5 ораторий, кантат, хоров, симфоний, кватетов, трио, песен.

Мишель БЛАВЕ, *Blavet* (1700, Безансон – 1768, Париж) – флейтист-виртуоз, композитор. Автодидакт, игравший на множестве духовых инструментов, особенно хорошо – на флейте и фаготе. С 1723 г. жил в Париже. С 1726 г. был дружен с Кванцем, возможно, ездил в Пруссию к Фридриху II. С 1736 г. придворный музыкант, в 1740 – 1759 гг. первый флейтист Оперы. С 1726 г. на службе у принца Кариньяна, для его замка в Берни написал оперы-пастиччо «Флориана, или Грот зрелищ» (1752), «Исправленный ревнивец» (1752, в 1753 г. эта комедия была показана в Опере), «Олимпийские игры» и «Празднества Цитеры» (1753).

Мишель БЛОНДИ, *Blondy* (ок. 1675 – 1739) – танцовщик, хореограф, педагог. Сын танцовщика, племянник и ученик Пьера Бошана. Выступал в Опере с 1691 г. в произведениях Кампра, Коласса, Люлли, Бертена, исполняя характерные танцы и особенно прославившись в ролях фурий. С 1729 г. – «композитор [т.е. хореограф] балетов Оперы», автор танцев в «Гиперместре» Жерве, «Амурах богинь» Кино, «Балете чувств» Муре, «Ипполите и Арисии», «Галантных Индиях», «Касторе и Поллуксе» Рамо. В 1714 – 1715 гг. ставил балеты в замке Со и иезуитских коллегиях.

Бальтазар БОЖУАЙЁ, *Beaujoyeux* (Бальтазарини Божуайозо, ум. 1587, Париж) – скрипач и танцовщик из Пьемонта. В Париже с 1555 г., на службе у Екатерины Медичи. В 1572 г. участвовал в балетах «Защита рая» и «Рай любви», посвященных свадьбе Маргариты Валуа и Генриха Наваррского. В 1573 г. хореограф «Балета польских послов», где 16 дам изображали французские провинции (стихи Жана Дора, музыка Орландо ди Лассо). В 1581 г. стал автором («изобретателем») «Комического балета Королевы».

Жак Кордьё, наз. БОКАН, *Bocan* (н. XVII в.) – танцор, скрипач, композитор. Участник придворных балетов, «выделявавший чудеса ногами и со скрипкой». Обучал танцу принцесс Франции, Испании, Англии, Польши и Дании. В балете «Бал старой вдовы из Бильбао» (1626) танцевал последний выход.

Луи-Рене БОКЕ, *Bocquet* (1717, Париж – 1814, Париж) – театральный художник. В юности работал как художник-миниатюрист в мастерской Франсуа Буше, преподавшего ему искусство оформления спектаклей и создания костюмов. Осуществил в Версале постановки «Празднеств Гименея и Амура» (в том числе создав для Желотта костюм Осириса) и «Пигмалиона» Рамо. В 1760-е гг. стал декоратором Оперы.

Франсуа БОМАВЬЕЛЬ, *Baumavielle* (ум. 1688 или 1689, Тулуза) – певец-баритон, скрипач капеллы герцога Орлеанского. С 1670 г. выступал в Опере, участник премьер «Психеи» Люлли и пасторалей Камбера. Один из лучших актеров своего поколения, чья игра отличалась благородством, силой и страстью. В операх Люлли исполнял партии Кадма («Кадм и Гермiona»), Алкида («Альцеста»), Времени («Атис»), Финея («Персей»), Роланда («Роланд»), Приама («Ахилл и Поликсена»).

Пьер БОШАН, *Beauchamps* (1636, Париж – 1705, Париж) – танцовщик, хореограф, педагог. Происходил из семьи королевских музыкантов. Дебютировал 23 января 1648 г. в «Балете распущенности страстей», участвуя в 4 выходах (роли Ожившей статуи, Матроса, Нимфы, Семелы). В придворных балетах исполнил множество гротескных (пьяница, пират, демон), но также и благородных ролей (гений Франции, Полександр). В 1692 г. – солист в чаконе в «Принцессе Элиды». Бошан оставался на сцене до 1701 г., он был несравненным виртуозом, отличавшимся утонченностью, возвышенностью и точностью исполнения. В качестве хореографа придворных балетов с 1661 г. сотрудничал с Люлли, в 1666 г. занял пост суперинтенданта королевских балетов. Бошан поставил все комедии-балеты Мольера, в 1661 г. выступил как композитор и хореограф «Докучных». В 1671 г. поставил танцы для «Мук и радостей любви» Камбера, затем работал с Люлли в Опере вплоть до смерти композитора. В 1669 – 1997 гг. ставил балеты в иезуитских коллегиях и при

дворе. Учитель Людовика XIV, Летанга, Форы, Пекура и Блонди. Один из самых высокооплачиваемых королевских чиновников. В 1680 г. возглавил Королевскую Академию танца, узаконив основы классического танца: принцип выворотности, пять позиций ног. Он также был истинным автором системы хореографической нотации, применявшейся с 1680-х и в 1700 г. опубликованной Раулем-Ожье Фейе под названием «Хореография, или искусство записи танца».

Антуан БОЭССЕ, *Boesset* (ок. 1556, Блуа – 1643, Париж) – композитор. Женитьба в 1613 г. на Жанне Гедрон, дочери Пьера Гедрона, совпала с началом его успешной карьеры придворного музыканта. Автор 202 куртуазных песен на стихи Дюрана, Гомбо, Коллетэ, Клода Гарнье, Клода д’Этуэля (автора «Балета счастливого кораблекрушения» и «Балета серьезных и гротескных»). Песни для 4 – 5 голосов опубликованы в 9 его авторских сб., для одного голоса и лютни – в коллективных сб.. Боэссе писал в галантном стиле, элегантно и утонченно. Владея и просодией, и полифонией, он наибольшее внимание уделял певучей мелодии, даже орнаментальные фигуры превращая в кантилену. В 1628 – 1642 гг. участвовал в придворных балетах, большая часть музыки для балетов опубликована в его 7 и 8 сб. куртуазных песен (1630, 1632). Автор музыки «Балета триумфов» и «Балета счастья» (1640). Его сын Жан-Батист и внук Клод-Жан-Батист – придворные музыканты. Первый в 1650-е гг. положил на музыку трагедию Перрена «Смерть Адониса», второй в 1668 г. показал в Фонтенбло муз. трагедию «Алфей и Аретуза».

Луи БРЮЛАР, *Bruslard* (ум. 1670) – скрипач. Происходил из семьи, представители которой с 1630-х гг. играли в оркестре «24 скрипки Короля». В оркестре с 1656 г. С 1661 г. «дирижер и репетитор Королевских балетов», участвовал в подготовке и исполнении «Удовольствий Волшебного острова», «Карнавала», «Балета Флоры».

Жозеф Боден де БУАМОРТЬЕ, *Boismortier* (1689, Тьонвиль, Лотарингия – 1755, Руасси-ан-Бри) – композитор, сын отставного солдата. Ок. 1691 г. переехал в Меце, в 1713 г. – в Перпиньян, где служил в Королевской табачной компании. В 1720 г. женился на Мари Валлетт, происходившей из семьи состоятельных ювелиров и вскоре перебрался в Со, ко двору герцогини дю Мен, а затем, в 1722 г., в Париж. Отличался невероятной легкостью пера и был уникалом

среди французских музыкантов своего времени, существуя лишь за счет композиторского ремесла. Единственный пост, который он когда-либо занимал – помощник дирижера, затем дирижер театра ярмарки Сен-Жермен (1743 – 1745). Автор сб. серьезных и застольных песен (первые два вышли в Париже в 1721 и 1724), кантат, мотетов, бесчисленного количества сольных и ансамблевых пьес для флейт, скрипок, виол, гобоев, мюзетов, колесных лир, виолончели, фагота, клавесина, концертов для флейты, гобоя, мюзета и фагота, справочника по гармонии, школ игры на флейте и сопрановой виоле, балета «Путешествия Амура» (либр. Лабрюйера, 1736), комического балета «Дон Кихот у герцогини», заказанного Людовиком XV к карнавалу 1743 г. (либр. Фавара, на премьере в Опере танцевали Дюмулен, Лани, Дюпре и Камарго), пасторали «Дафнис и Хлоя» (либр. Ложона, 1747), в 1752 г. представленной в Опере в виде пародии «Благородные пастухи», балетов «Дафна» (1748) и «Четыре части света» (1752). Пав жертвой «войны буффонов», в 1753 г. удалился в небольшое имение в Руасси, где и скончался.

Франсуа БУВАР, *Bouvard* (ок. 1683, Лион – 1760, Париж) – композитор, педагог, певец. В детстве, обладая сопрано исключительного диапазона, пел в Опере. После мутации ок. двух лет провел в Риме. В феврале 1701 г. вернулся в Париж. В 1702 г. в Опере с большим успехом была поставлена его трагедия «Медюс, царь Медеса», за которой последовала другая трагедия, «Кассандра» (1706, совместно с Бертенем). Затем Бувар прекратил писать для Оперы, работая лишь для двора. Автор 11 мотетов, 32 кантат, ок. 370 песен (большой частью застольных, а также итальянских арий, ариетт, водевилей, шансонетт, брютетт, пасторальных, танцевальных, галльских, крестьянских песен с текстом на диалекте), скрипичных сонат (1723), итальянских менуэтов, дивертисментов «Триумф Амура и Гименея» (1729), «Три брата-соперника» (1734), «Школа Марса» (1738), «Духовной идиллии на Рождество Господа нашего Иисуса Христа» (1734), героической идиллии «Диана и Амур» (1743).

Тома-Луи БУРЖУА, *Bourgeois* (ок. 1685, Эно – ок. 1750, Париж) – певец *haute-contre*, композитор. С 1708 г. выступал в Опере. Суперинтендант музыки герцога Бургундского, в течение 3 лет капельмейстер собора в Страсбурге. Автор балетов «Переодетые амуры» (1713), «Удовольствия мира» (1715), «Балета» для герцога Бургунд-

ского, героического балета «Муки и радости любви» (1730), дивертисментов «Граф де Габалис и первоначальные народы» (1714, для герцогини дю Мен), «Диана» (1721, совместно с Обером), «Идиллия Рамбуйе» (1735), сб. кантат, мотетов, трио.

Франческо БУТИ, *Buti* (ум. 1682) – аббат, правовед, поэт. Секретарь кардинала Антонио Барберини, вместе с которым в 1645 г. бежал в Париж, где Мазарини доверил ему заботу обо всех итальянских артистах при дворе. Вместе с Барберини уехал в Авиньон, но в 1653 г. вернулся для постановки «Свадьбы Пелея и Фетиды» Капроли. За успех этого предприятия Мазарини предоставил ему французское гражданство, после чего Бути фактически стал неофициальным министром культуры Франции. Либреттист Луиджи Росси и Кавалли, автор текстов для многих придворных балетов.

Антуан БУТЛУ, *Boutelou* (ок. 1665 – 1740) – певец *haute-contre*. В 1690 – 1710 гг. пел в Опере, главным образом, комические и небольшие серьезные партии, также выступая при дворе и в Королевской капелле. Его трогательный, полный голос и совершенная дикция трогали Людовика XIV до слез, и он часто помогал деньгами этому пьянице и транжире. Его сын – также певец *haute-contre*, хорист Оперы. В 1706 г. отец и сын вместе участвовали в премьере «Альционы» Маре, старший пел партию царя Кеика, младший – небольшую партию спутника Кеика.

Франсуа БУШЕ, *Boucher* (1703, Париж – 1770, Париж) – художник, крупнейший мастер рококо, гениальный колорист и декоратор, ярчайший выразитель вкуса эпохи Людовика XV, любимец маркизы де Помпадур, которую многократно рисовал. Занимался в мастерской Франсуа Лемуана, с 1727 по 1731 гг. находился во Французской Академии в Риме. В 1734 принят в Академию живописи как исторический живописец (за картину «Рено и Армида»), в 1735 г. начал работать в Версальском дворце, год спустя – на мануфактуре гобеленов, которую позднее возглавил. Занимал посты директора Академии живописи и первого королевского художника (1755). В 1742 – 1748 гг., начиная с постановки «Исбе» Мондонвиля, сотрудничал с Оперой, где также оформил ряд постановок сочинений Рамо. В Опере он, как правило, находил натурщиц для картин на различные сюжеты. Сотрудничал также с театрами Ярмарок Сен-Жер-

мен и Сен-Лоран, после того как в 1743 г. вследствие реформы антрепренера Жана Моннэ они приобрели respectable облик.

Бернар де БЮРИ, *Bury* (1720, Версаль – 1785, Версаль) – клавесинист, композитор. Потомственный версальский музыкант, из семьи придворных певцов. Работал с Колленом де Бламоном (соавтор «Юпитера, победителя титанов», 1745, и «Свадьбы Фетиды», 1750), позднее женился на его племяннице. Придворный клавесинист, хормейстер театра маркизы де Помпадур. Автор клавесинных пьес. В 1770 г. вместе с Ребелем и Франкёром сделал обработку «Персея» Люлли для показа в Версале в дни празднеств по случаю свадьбы Дофина и Марии-Антуанетты.

В

Жан-Жозеф ВАДЭ, *Vade* (1719, Ан – 1757, Париж) – драматург, либреттист, шансонье. Контролер финансов, затем секретарь герцога Энгийенского. В 1749 г. дебютировал как драматург в театре Комеди Франсез. Взлет его театральной карьеры связан с работой в 1752 – 1757 гг. для ярмарок Сен-Жермен и Сен-Лоран, для которых он написал пьесы «Ткачиха» (пародия на «Омфалу» Детуша), «Грушевое дерево» (1752), «Самодовольный», «Ничто» (пародия на «Титона и Аврору» Мондонвиля, 1753), «Новая Бастьенна», «Обманутый обманщик», «Пора» (пародия на «Иксиона» из «Стихий» Детуша, 1754), «Троянцы в Шампани», «Фолетта, или Балованное дитя» (пародия на «Карнавал и Фолио» Детуша), пастораль «Жером и Фаншонетта» (1755), «Никез», «Вербовщики» (1756), «Экспромт сердца», «Любитель скверных шуток» (1757). Создатель жанра «пуассардской пьесы». Также автор либр. «Менял» Доверня (1753) и «Нерешительной вдовы» Дуни (1759, пародия на акт «Вдова-кокетка» из «Празднеств Талии» Муре).

Мадемуазель ВЕРТПРЕ, *Vertpre* – танцовщица, выступавшая в придворных балетах между 1658 и 1662 гг. В «Балете Альсидианы» отмечали ее блестящую чакону с кастаньетами, в «Балете нетерпения» – «преlestные каприоли» в ее выходе с Людовиком XIV.

Гаспаре ВИГАРАНИ, *Vigarani* (1586-8 – 1663) – театральный архитектор, сценограф. С 1635 г. – инженер и генеральный суперинтендант

строительства в Модене. В Париже работал в 1659 – 1663 гг., вместе с сыновьями Карло и Лодовико, после чего возвратился в Модену. Карло (Шарль) ВИГАРАНИ (ок. 1625, Реджо-Эмилио – 1713, Париж) – театральный архитектор и сценограф, протеже Кольбера. После версальского празднества 1664 г. стал главным театральным художником при дворе, постоянным сотрудником Мольера и Люлли. Оформил балеты «Времена года» (1661), «Балет рождения Венеры» (1665), «Блистательные любовники» (1670), «Психея» (1671). В 1672 г. получил французское гражданство и монополию на «изобретение машин для театра, балетов и королевских празднеств». Будучи учеником своего отца, следовал ломбардским традициям сценографии: величественная архитектура (тяжелые колоннады), толпы актеров, интенсивное использование машинерии. Не являясь, в отличие от Торелли, решительным новатором, он стал законодателем благородного и торжественного стиля трагедий Люлли 1670-х гг. В 1672 – 1680 гг. оформлял все постановки опер Люлли, от «Празднеств Амура и Вакха» до «Прозерпины».

Франсуа-Мари Аруэ де ВОЛЬТЕР, *Voltaire* (1694, Париж – 1778, Париж) – философ, поэт, драматург, историк. Автор 54 пьес, из которых 30 – трагедии. В молодости дважды сидел в Бастилии, затем 3 года провел в Англии. Фанатичный поклонник «всесильного рас суда» и «просвещенной монархии» и не менее фанатичный любитель идеализировать явления, удаленные во времени или пространстве: Англию, экзотические страны (Америку, древний Крит, Турцию) – а также век Людовика XIV, поклоняясь искусству его величайших драматургов, Корнеля и Расина. Либреттист Рамо («Принцесса Наваррская» и «Храм славы», 1745, неосуществленные замыслы – «Тамис и Зелида», «Самсон», «Пандора»). Вольтер отводил музыке подчиненное место в пьесе, выступал противником речитатива, защищая смешанный тип спектакля, где музыкальные номера чередовались бы с разговорными диалогами. Неудивительно поэтому, что, встретив в 1767 г. в Женеве молодого Гретри, возвращавшегося из путешествия по Италии, Вольтер подал ему идею обратиться к французской комической опере, написав для него либр. «Двух бочек» и двуязычное франко-итальянское либр. «Барона Отрантского» (по первому в истории готическому роману – «Замку Отранто» Уолпола, 1765).

Г

Жан Теобальдо ди ГАТТИ, наз. Теобальд, *Gatti* (ок. 1650, Флоренция – 1728, Париж) – французский композитор. Будучи пылким почитателем опер Люлли, перелился в Париж. С 1676 г. играл в оркестре Оперы на виоле да гамба и басовой виоле. Как композитор испытал также влияние Кампра. Автор героической пасторали «Коронис» (1691) и трагедии «Скилла» (1701).

Пьер ГЕДРОН, *Guedron* (ок. 1575 – 1620, Париж) – певец, композитор, поэт. Музыкант капеллы кардинала Лотарингского, с 1588 г. певец Королевской капеллы, позднее занимал ряд важных постов при дворе. Его называли «братом Муз» и «отцом песен». Опубликовал 6 сб. куртуазных песен на 4 – 5 голосов (1602, 1608, 1612, 1617, 1618, 1620) на тексты Малерба, Этьена Дюрана, Бордье, Ложье де Поршера и свои собственные. Его внимание к просодии, выработанные им приемы музыкальной декламации оказали влияние на будущий французский оперный речитатив. В н. XVII в. в театральной музыке Гедрон экспериментировал с речитативным стилем по образцу флорентийской Камераты. В 1610 – 1620 гг. писал вокальную музыку для таких балетов, как «Балет господина Вандомского», «Балет Мадам, или Триумф Минервы», «Балет господина Принца», «Свадьба Фетиды и Пелея», «Балет освобождения Рено».

Анри ГИШАР, *Guichard* (с. XVII – н. XVIII в.) – архитектор и театральный деятель, зять Лево, суперинтендант строительства герцога Орлеанского. В 1670 г. для маркиза де Сурдиака переоборудовал Зал для игры в мяч. Выступил против передачи Люлли Королевской Академии музыки, следствием чего стала долгая вражда. В 1674 г. получил, но не смог зарегистрировать в парламенте привилегию на открытие «Королевской Академии зрелищ» для устройства каруселей, фейерверков и т.п. В 1679 г. с труппой в 40 человек уехал в Мадрид, открыв Академию музыки при дворе королевы Марии-Луизы (двоюродной сестры Людовика XIV). Позднее вернулся в Париж, в 1700-е гг. подвизаясь, в частности, как критик-памфлетист (под псевдонимом «дон Энрико Гвискарди»). Автор либр. опер «Любовь Дианы и Эндимиона» (1671, по заказу Людовика XIV) и «Улисс» (1703).

Пьер ГОТЬЕ, *Gaultier* (ок. 1642, Прованс – 1697, Лангедок) – скрипач, композитор, театральный деятель. В 1684 г. купил у Люлли пятилетнюю привилегию на постановку опер в Марселе, заплатив 2000 ливров за первый год и по 3000 за последующие. 28 января 1685 г. Марсельская Опера открылась «Триумфом мира» Готье. В 1690-е гг. оперная компания Готье выступала в Марселе, Монпелье и Лионе. В 1697 г. вся труппа погибла при кораблекрушении на пути в Марсель. Автор театральной и камерной музыки.

Луи ГРАБЮ, *Grabu* (1635 – 1694) – скрипач, композитор, театральный деятель каталонского происхождения. Перед 1665 г. некоторое время провел в Париже, где учился у Камбера. Большую часть жизни провел в Англии на службе у Карла II, в 1666 – 1673 гг. служил придворным капельмейстером, но после вытеснения католиков с придворных постов обратился к музыкальному театру, создав оперную компанию по французскому образцу. В 1673 г. привез в Лондон Камбера и год спустя показал здесь его оперу «Ариадна, или Свадьба Вакха» (1659), существенно расширенную. В 1677 г. разорился, в 1679 г. уехал с семьей во Францию, где до 1683 г. служил в Королевской капелле, когда импресарио Томас Беттертон побудил его вернуться в Лондон для организации оперных спектаклей. В 1694 г. дал прощальный концерт в Ковент Гарден и уехал в Голландию. Автор маски (музыкальной интермедии) к «Тимону Афинскому» Шекспира в обработке Шедуэлла, «Французской пасторали» (1684), оперы «Альбион и Альбаний» на текст Драйдена (1685, эта опера представляет собой первую часть дилогии Драйдена, посвященной английской монархии, вторая часть которой – полуопера Пёрселла «Король Артур»), музыки к пьесам Драйдена, песен, танцев, 2 сб. мелодий для флажолета (1673, 1678).

Д

Флоран Картон, наз. ДАНКУР, *Dancourt* (1661, Фонтенбло – 1725, Курсель-де-Руа) – драматург, актер из дворян, гугенот, по образованию юрист. В театр его привела женитьба на актрисе Терезе Ленуар де ла Торрильер. В 1685 – 1718 гг. играл в Комеди Франсез комические роли. Автор ок. 60 комедий, в некоторых успешно подражает крестьянскому наречию («Какофония», 1697). Либреттист «Балета юности» (1686) и дивертисмента «Экспромт Ливри» (1705).

Антуан ДАНШЕ, *Danchet* (1671, Риош, Овернь – 1748, Париж) – драматург. Образование получил в коллегиях ораторианцев и иезуитов. В 1692 г. занял кафедру риторики в Шартре, в 1693 г. переехал в Париж. Академик с 1705 г., королевский библиотекарь. Его литературная карьера складывалась неудачно, пока он не обратился к либреттистике и в 1700 г. не добился первого настоящего успеха с трагедией «Гесиона» для Андре Кампра. В 1688 – 1740 гг. постоянный соавтор Андре Кампра, для которого написал 18 либретто. С 1727 г. до смерти возглавлял «Французский Меркурий».

Мишель-Ришар ДЕЛАЛАНД, *Delalande* (1657, Париж – 1726, Версаль) – органист, клавесинист, педагог, ведущий композитор в сфере духовной музыки. Сын портного, с 9 лет пел в хоре церкви Сен-Жермен-Л'Оксерруа. Играл на скрипке, однако, согласно историческому анекдоту, разбил ее о стену, когда Люлли не принял его в оркестр Оперы. После этого сосредоточил усилия на церковной музыке и к 20 годам стал органистом 4 парижских церквей. С 1683 г. капельмейстер Королевской капеллы в Версале. В 1684 г. женился на Анне Ребель, обе их дочери стали придворными певицами. К 1714 г. стал единственным капельмейстером королевской капеллы в Версале, сосредоточив в своих руках максимальное число придворных постов. С 1715 г. постепенно отказывается от придворных обязанностей, не связанных с капеллой, в пользу своих учеников, в 1723 г. оставляет за собой лишь один квартал службы в капелле. В том же году женится вторым браком на Мари-Луизе де Кюри (1692 – 1775), от этого брака родилась дочь Мари-Мишель (1624 – 1781). Автор мотетов, мессы, «Симфоний для королевского ужина» (т.е. сюит для оркестра «24 скрипки Короля»), балетов, пасторалей, серенад и дивертисментов для Версаля и Фонтенбло на тексты Мореля и аббата Жене: «Серенада» (1682), «Амур-пастух» (1683), «Фонтаны Версаля» (1683), «Концерт Эскулапа» (1683), «Эпиталама» (1685), «Балет юности» (1686), «Дворец Флоры» («Балет Триано-на», 1689), «Адонис» (1690), «Пролог на взятие Монса», «Балет Делаланда» (1681), «Амур, тронутый верностью» (1697), «Деревенская свадьба» (1700), «Хвалебная ода королю» (1704), «Балет мира» (1713), интермедий к пасторали «Миртиль и Мелисерт» (1698) и «Комедии фей» (1699). Автор музыки всех 3 балетов, в которых выступал Людовик XV: «Сумасбродства Карденьо» (1720), «Незнакомец» (1720), «Стихии» (1725, совместно с Детушем).

Анри ДЕМАРЕ, *Desmarest* (1661, Париж – 1741, Люневиль) – композитор. До 1678 г. пел в королевской капелле в Париже, ученик Люлли, рано установил тесные связи с двором. Капельмейстер ряда парижских церквей. В 1699 г. бежал из Франции, т.к. ему грозила смертная казнь за похищение человека: дело было начато родственниками его ученицы Мари-Маргерит де Сен-Гобер, которую Демаре увез из дома. С ней он в 1699 г. бежал в Брюссель и в 1701 г. сочетался браком, уже находясь в Мадриде на службе у Филиппа V. С 1707 г. служил в Люневиле капельмейстером Леопольда I. Все это время его музыка продолжала исполняться и издаваться в Париже, в том числе в Опере, во многом стараниями его друга Жана Мато. В 1720 г. был прощен Регентом и получил от него пожизненную пенсию, но попытка вернуться на службу в Королевскую капеллу оказалась неудачной, посему он до конца жизни остался в Люневиле. Автор мотетов, мессы, кантат, серьезных и застольных песен, сонат, танцев, трагедий «Эндимион» (1686), «Дидона» (1693), «Цирцея» (1694), «Теаген и Кариклея» (1695), «Венера и Адонис» (1697), «Ифигения в Тавриде» (1704), «Диана и Эндимион» (1711), «Рено, или Продолжение Армиды» (1722), балетов «Амуры Момуса» (1695), «Галантные празднества» (1698), «Идиллии на рождение герцога Бургундского» (ок. 1682), дивертисментов «Диана Фонтенбло» (1686), «Дивертисмента, представленного в Барселоне по случаю свадьбы Их Католических Величеств» (1701), «Храм Астреи» (1709), «Дивертисмента для электора Баварии» (1712), «Дивертисмента для праздника герцога Лотарингского» (1717).

Мари-Луиза ДЕМАТЕН, *Desmatins* (1670 – 1708) – певица. Дочь королевского скрипача и композитора Клода Дематена, племянница Пьера Бошана. Ученица Марты Лерошуа. Уже в 12 лет пела и танцевала в «Персее» Люлли. Была очень красива, ей поручали «нежные» роли королей и принцесс – Фетиды («Фетида и Пелей» Коласса), Мартезии («Мартезия» Детуша), Калипсо («Телемак» Кампра).

Андре Кардиналь, наз. ДЕТУШ, *Destouches* (1672, Париж – 1749, Париж) – композитор дворянского происхождения. Учился в Коллегии Людовика Великого, где, вероятно, получил солидное музыкально-театральное образование. В возрасте 15 лет в составе иезуитской миссии побывал в Сиаме. Год спустя вступил в мушкетеры, в 1692 г. участвовал в осаде Намюра. В 1696 г. бросил армию, что-

бы посвятить себя музыке. Занимался у Андре Кампра и в 1697 г. успешно дебютировал при дворе героической пасторалью «Иссе» (кроме того, в «Галантой Европе» Кампра 3 арии принадлежат его ученику). С 1713 г. – инспектор, в 1728 – 1730 гг. – директор Оперы. В 1725 – 1745 гг. – организатор концертов у королевы Марии Лещинской. Его карьере способствовали как связи при дворе (он был другом принца Конти, герцога Вандомского и Антуана де Гримальди, будущего принца Монако), так и постоянное сотрудничество с драматургом Антуаном-Ударом де Ламоттом, его кузеном (не говоря о свежих мелодиях, дерзких гармониях и чувстве театра). Автор трагедий «Амадис Греческий» (1699), «Мартезия, царица амазонок» (1699), «Омфала» (1701), «Каллироя» (1712), «Телемак и Калипсо» (1714), «Семирамида» (1718), комического балета «Карнавал и Фолия» (1704), опер-балетов «Стихии» (1721, совместно с Делаландом) и «Уловки Амура» (1726), кантат «Энона» и «Семела», инструментальной музыки, песен, пьес для карильона.

Антуан ДОВЕРНЬ, *Dauvergne* (1713, Мулен – 1797, Лион) – скрипач, композитор. С 1739 г. жил в Париже, ученик Леклера. С 1741 г. камерный музыкант при дворе, с 1744 г. первая скрипка оркестра Оперы, в 1751 г. сменил Ребеля в должности композитора и капельмейстера камерной музыки при дворе, в 1764 г. получил пост суперинтенданта. С 1762 г. содиректор Духовных концертов. Между 1769 и 1790 гг. трижды возглавлял Оперу. Автор скрипичных сонат в итальянском стиле (1739), концертных симфоний (1751), мотетов, оперы-балета «Любовные приключения в Тампе» (1752), трагедии «Эней и Лавиния» (1768, либр. Фонтенеля), балета «Празднества Эвтерпы», «Влюбленный Геракл», «Венецианка», «Поликсена». Славу ему, однако, принесли комические оперы, общим числом 18. Поставленные на ярмарке Сен-Лоран в разгар «войны буффонов» «Менялы» (1753), написанные в духе Перголези (автор скрылся за итальянским псевдонимом), принесли Доверню европейский успех, а вслед за ними благодаря игре Мари Фавар прекрасно прошла его «Обманувшаяся кокетка».

Жан ДОННО де ВИЗЕ, *Donneau de Vize* (1638, Париж – 1710, Париж) – писатель, драматург, театральный деятель, друг Мольера. В 1672 г. основал газету «Галантный Меркурий» (позднее – «Французский Меркурий»). Автор ряда пьес с музыкой (полупер), показанных в

театре Маре, в том числе «Вещуньи» (1679, в соавторстве с Тома Корнелем).

Эджидио Ромуальди ДУНИ, *Duni* (1709, Матера – 1795, Париж) – французский композитор итальянского происхождения. Учился в неаполитанской консерватории Санта-Мария ди Лорето. Как оперный композитор дебютировал в Риме оперой «Нерон» (1735). В 1736 – 1737 гг. выступал во главе собственной оперной труппы в Лондоне. В 1738 г. провел в Нидерландах, в следующем году вернулся в Италию. В 1743 г. занял пост капельмейстера церкви в Бари, в 1754 – 1756 гг. работал при пармском дворе. С 1757 г. жил в Париже, с 1761 г. руководил Опера Комик. Соавтор Фавара. Автор ок. 50 опер, в т. ч. «Адриан в Сирии» (1735), «Покинутая Дидона» (1739), «Демофонт» (1738), «Артасеркс» (1744), «Олимпиада» (1755), «Любовный каприз, или Нинетта при дворе» (1756), ораторий, месс, трио-сонат, дивертисментов, танцев. В Париже создал 23 оперы, в т. ч. «Художник, влюбленный в свою модель» (1757), «Нина и Линдор, или Капризы сердца» (1758), «Тщетная предосторожность» (1758), «Остров дураков» (1760), «Два охотника и молочница» (1763), «Школа юности» (1765), «Фея Юржель» (1765), «Колокольчик» (1766), «Жнецы» (1768).

Гийом ДЮМАНУАР, *Dumanoire* (1615 – 1697) – скрипач, танцор, композитор из семьи скрипачей. В 1639 – 1654 гг. играл в оркестре «24 скрипки Короля». В 1655 г. Людовик XIV назначил его «25-й скрипкой». С 1645 г. также числился «акробатом Малого манежа», с 1656 г. – «скрипачом кабинета». До 1671 г. играл и танцевал в придворных балетах, в 1671 г. руководил подготовкой «Балета балетов» в Сен-Жермен-ан-Лэ. Дюмануар был активен не только при дворе, но и в городе, будучи «Королем скрипачей», то есть главой корпорации городских танцоров и музыкантов – братства менестрелей Св. Юлиана. В 1672 – 1673 гг. безуспешно боролся с Люлли за право городских скрипачей играть вне стен Оперы (т.е. против монополии Люлли на театральную музыку). В 1692 г. он вновь отстаивал права братства городских музыкантов (об этих событиях напоминает «музыкальный памфлет» Франсуа Куперена «Празднества старинного и достославного Менестрельства», включенный в его 10-ю клавесинную сюиту).

ДЮМУЛЕН, *Dumoulin* – семья танцовщиков Оперы. Родные братья Франсуа, Пьер, Давид и их сводный брат Анри выступали в Опере в 1695 – 1751 гг. В 1725 г. все четверо вместе танцевали в «Стихиях» Детуша. Анри Дюмулен в 1714 – 1719 гг. был балетмейстером Опера Комик.

Луи ДЮПРЕ, наз. Великим, *Dupre* (ок. 1690 – 1774) – танцовщик, хореограф, педагог, ученик Пекура. Дебютировал в 1701 г. Согласно историческому анекдоту, Дюпре и Леклер вместе выступали в Лионской Опере, причем первый был скрипачом, а второй танцором, но затем, рассудив здраво, поменялись профессиями. В 1714 г. дебютировал в Опере, с 1722 г. работал в Лондоне и в Польше, в 1730 г. вернулся в Оперу, где оставался до 1751 г. Танцевал в произведениях Рамо, Руайе, Кампра, Люлли. Его называли «богом танца», его манера, исключительно благородная и живая, отличалась гармонией и элегантностью, легкостью и чистотой. С особым успехом исполнял чаконы и пассакальи. С 1739 г. балетмейстер Оперы, в 1748 – 1755 гг. также ставил балеты в иезуитских коллегиях («Портрет великого монарха», «Храм Фортуны», «Изобилие»). Учитель Вестриса, Гарделя и Новерра.

Этьен ДЮРАН, *Durand* (1585 – 1618, Париж) – придворный поэт Екатерины Медичи. В 1610-е гг. – один из ведущих поэтов придворных балетов, в т. ч. «Балета освобождения Рено» (Дюрану принадлежит сцена сна Рено – песня цветов и источников) и «Балета господина Принца». В 1615 г. королева, готовясь дать в честь Елизаветы, сестры Людовика XIII, просватанной за Филиппа IV, «Балет Мадам, называемый Триумф Минервы», остановила свой выбор на стихах Дюрана и в помощники ему назначила самого Малерба. Дюран также взял на себя работу с исполнителями и подготовку танцев. В этом балете, музыку для которого написал Гедрон, королевские камер-музыканты изображали Тритонид, музыканты капеллы – демонов воздуха, а лютнисты были одеты амазонками и спутниками Минервы. На стихи Дюрана Гедроном также написаны куртуазные песни. Дюран был сожжен на Гревской площади, будучи вовлечен в заговор, направленный, в частности, против герцога де Люиня – всемогущего фаворита Людовика XIII, который также являлся распорядителем придворных балетов и в качестве танцовщика постоянно оспаривал у короля главные роли (Аполлона, Роланда).

Жан-Франсуа ДЮШЕ де ВАНСИ, *Duche de Vancy* (1668, Париж – 1704, Париж) – драматург, эссеист, моралист. С юности на придворной службе. Автор 3 духовных трагедий для Сен-Сира «Ионафан», «Авесалом» и «Дебора». Либреттист Демаре, Теобальдо ди Гатти («Скилла»), Элизабет Жак де Лагерр.

Ж

Элизабет-Клод ЖАКЕ де ЛАГЕРР, *Jacques de La Guerre* (1665, Париж – 1729, Париж) – композитор, клавесинистка, дочь органиста и клавесиниста Клода Жаке. В 10 лет пела с листа, неподражаемо аккомпанировала на клавесине, транспонировала, сочиняла и импровизировала. В 15 лет появилась при дворе и на протяжении 3 – 4 лет играла для маркизы де Монтеспан. В 1694 г. вышла замуж за органиста Марена де Лагерра. Автор пьес для клавесина, 3 сб. кантат, *Te Deum* для большого хора (1721), маленькой оперы «Игры в честь Победы» (1685, представлена у дофина, вероятно, в честь его победы под Филиппсбургом), трагедии «Цефал и Прокрис» (1694), дуэта Пьеро и Николи для «Пояса Венеры» Лесажа (1715).

Пьер де ЖЕЛИОТТ, *Jelyotte* (1713, Лассей, Нижние Пиренеи – 1797, Париж) – певец *haute-contre*, композитор, виолончелист, гитарист. Величайший французский певец своего века. В 1733 – 1755 гг. исполнял первые роли в Опере. Большинство теноровых партий в произведениях Рамо написаны именно для его голоса, серебристого тембра, очень мягкого в верхнем регистре. Особенный успех Желиотт имел в «Дафнисе и Альсимадюре» Мондонвиля, где пел на родном диалекте. Выступал при дворе до 1765 г., но в 1768 г. пел в частном исполнении «Самнитских браков» Гретри. С 1745 г. королевский учитель игры на гитаре, с 1753 г. – на теорбе, виолончелист театра маркизы де Помпадур. Автор музыки дивертисментов комедии-балета «Зелинска» (Версаль, 1746).

Шарль-Юбер ЖЕРВЕ, *Gervais* (1671, Париж – 1744, Париж) – композитор. Находясь на службе Филиппа Орлеанского, известного своей музыкальной итальяноманией, тем не менее, сохранял верность традициям Люлли. Автор кантат, опер «Медуза» (1697), «Пантей» (1705, совместно с герцогом Орлеанским и Шарпантье), «Гипермистра» (1717, оценивалась как шедевр соединения французского и

итальянского стилей), балета «Амуры Протея» (1720). В 1722 г. стал капельмейстером Королевской капеллы в Версале и целиком посвятил себя духовной музыке, создав 25 мотетов в традициях Делаланда.

Жубер ЖЕРОМ, *Jerome* – скрипач и танцор. С 1646 г. играл в оркестре «24 скрипки Короля», в 1658 – 1669 гг. танцевал в 6 королевских балетах. В 1664 – 1669 гг. возглавлял корпорацию парижских менестрелей. Его сын Пьер (ум. 1714) – скрипач и танцор, ученик Люлли. С 1667 г. и до самой смерти он играл в оркестре «24 скрипки Короля», танцевал во всех придворных спектаклях от «Господина Пурсоньяка» (1669) до «Миртиль и Мелисерт» (1698). Пенсию получил в качестве танцора придворных балетов.

Жан-Клод ЖИЛЬЕ, *Gilliers* (ок. 1667, Париж – 1737, Париж) – исполнитель на басовых струнных инструментах, композитор, крупнейший в своем поколении автор музыки к драматическим спектаклям. Начиная с 1693 г. 30 лет был контрабасистом Оперы, более 30 лет играл в оркестре театра Комеди Франсез и столько же проработал при дворе, сочиняя музыку для дивертисментов. Как композитор до 1716 г. сотрудничал с театрами Комеди Франсез и Итальянской комедией, с 1714 г. писал для театров Ярмарки, создав музыку к большинству пьес Лесажа, Д'Орневалля и Фюзелье. Это песни, танцы, вокальные ансамбли, симфонические номера и аранжировки чужой музыки (например, обработка «Бури» из «Альционы» Маре для «Телемака» Лесажа). Мастерски сочинял броские мелодии куплетов-водевилей, завершавших спектакль (многие из них вошли в фонд водевильных мелодий Ярмарки, кочевавших из спектакля в спектакль с новым текстом). Автор музыки к комедиям Данкура «Ярмарка в Безоне», «Источники Бурбонов», «Сбор винограда в Сюрене», «Мельница в Жавелле», «Деревенское празднество», «Три кузины», «Метемпсихоз», комедиям Ренье «Серенада», «Ждите меня под вязом» и «Любовные сумасбродства», новых дивертисментов к «Незнакомцу», «Блистательным любовникам», «Трагедии Цирцеи», дивертисментов к спектаклям Итальянского театра, множества сб. серьезных и застольных песен, «Дивертисментов для голосов и инструментов» (в т.ч. «Двое спутников» и «Королевский букет») и 2 кантат, составленных из музыки к «Ярмарке в Гибрэ» Лесажа (1714) и «Храму скуки» Лесажа и Фюзелье (1716).

Анри де ЖИССЕ, *Gissey* (1621 – 1673) – художник по костюмам спектаклей и придворных празднеств, сын скульптора. С 1660 г. суперинтендант королевских развлечений, с 1663 г. член Академии живописи. В 1650 – 1670-е гг. автор декоративных, фантазийных барочных костюмов для «Свадьбы Фетиды и Пелея» (постановка Торелли), карусели 1662 г., «Удовольствий Волшебного острова», версальского праздника 1668 г., версальских постановок комедий-балетов Люлли – Мольера, «Психеи».

Франсуаза ЖУРНЕ, *Journet* (1675, Лион – 1722, Париж) – певица. В 12 лет дебютировала в Лионской Опере. Позднее училась у Марты Лерошуа и с 1705 г. выступала в Парижской Опере, исполняя «нежные» роли (в частности, Альционы и Семелы в операх Маре), особенно блеснув в 1719 г. в «Ифигении в Тавриде» Демаре – Кампра. В 1720 г. оставила сцену. Умерла разоренной пирамидой Лоу.

И

Илэр Дюпюи, наз. мадемуазель ИЛЭР, *Hilaire* (1265, Париж – 1709, Париж) – придворная певица. Ученица Тальмана де Рео, Пьера де Нира и Мишеля Ламбера (с последним состояла в родстве, и ее придворная карьера следовала за его карьерой). Обладала легким и гибким голосом, прекрасно владела сложной орнаментикой. В 1656 – 1671 гг. выступала в придворных балетах и комедиях-балетах, исполняя, главным образом, итальянские арии.

К

Пьетро-Франческо Калетти, наз. КАВАЛЛИ, *Cavalli* (1602, Крема – 1676, Венеция) – итальянский композитор, органист, певец. С 1617 г. пел в соборе Сан-Марко в Венеции, в 1639 г. занял пост второго органиста, позднее главного органиста, в 1668 г. – капельмейстера. Крупнейший оперный композитор венецианской школы, автор 33 опер, написанных между 1639 и 1673 гг., арий, кантат, духовной музыки. В Париже работал в 1660 – 1662 гг., представив оперу «Ксеркс» (сочинена в 1654, для Парижа главный герой из алта превращен в баритона, 3 акта – в 5, добавлены 6 балетных интермедий сочинения Люлли) и затем специально написав «Влюбленного Геракла», который шел в построенном для него Зале машин в

Тюильри. Зал отличался плохой акустикой, поэтому на 6-часовых спектаклях публика больше наслаждалась балетами с участием короля и королевы, музыка же в полной мере была оценена ранее, на репетициях во дворце Мазарини.

Мари-Анна Кюпи де КАМАРГО, *Camargo* (1710, Брюссель – 1770, Париж) – балерина испанского происхождения, дочь музыканта. Ученика Франсуаза Прево. Дебютировала в Брюсселе в театре Ла Моннэ (1720). Блестящая виртуозка, отличавшаяся техникой прыжка, быстротой, легкостью, музыкальностью и изяществом. В Опере танцевала в 1726 – 1734 и 1741 – 1753 гг., дебютировав в «Характерах танца» Ребея, выступала в произведениях Бертена, Буржуа, Муре, Саломона, Ребея-младшего и Франкёра, Люлли, Рамо, Мондонвиля. В XIX веке стала героиней опер, балетов и оперетт.

Робер КАМБЕР, *Cambert* (1627, Париж – 1677, Лондон) – композитор, органист, клавесинист. В 1652 г. сменил Никола Жиго на посту органиста парижской церкви Сент-Оноре. Пользовался репутацией ученого музыканта. Суперинтендант музыки Анны Австрийской. Сотрудничество с Перреном началось, когда в 1657 г. поэт написал слова к сарабанде Камбера. В 1658 г. в концерте исполнялась их элегия «Неблагодарная немая» – пасторальный диалог на 3 голоса. В 1659 г. состоялась премьера «Первой французской комедии на музыке, представленной во Франции» («Пасторали Исси») на стихи Перрена, которая считается первой французской оперой (музыка не сохр.). В 1669 г. в Зале для игры в мяч пасторалью «Помона» на стихи Перрена открылась Академия Оперы (будущая Королевская Академия музыки, ныне Парижская Опера). Спектакль прошел почти 150 раз подряд – Камбер предпочел бы «меньше успеха и меньше зависти». В 1671 г. исполнялись его «Муки и радости любви» на либр. Габриэля Жильбера, пока 1 апреля Академия не была закрыта королевским декретом. В 1673 г. Камбер уехал в Англию (где уже работал его ученик Луи Грабю), чтобы стать суперинтендантом музыки Карла II. Вместе с Грабю открыв в Ковент Гардене недолго просуществовавшую Королевскую Академию музыки, Перрен в 1674 г. показал там написанную ок. 1664 г. в сотрудничестве с Перреном оперу «Ариадна, или свадьба Вакха». Автор дивертисментов, песен на слова Перрена.

Жан-Гальбер де КАМПИСТРОН, *Campistron* (1656 – 1723, Тулуза) – поэт, драматург. В драматическом театре дебютировал пьесой «Вирджиния», наибольший успех принесла ему трагедия «Тиридат» (1691). Либреттист пасторали «Ацис и Галатея» Люлли и его неоконченной трагедии «Ахилл и Поликсена» (1686 – 1687).

Андре КАМПРА, *Campra* (1660, Экс-ан-Прованс – 1744, Версаль) – композитор, сын пьемонтского хирурга и уроженки Экса. В детстве пел в церковном хоре. В 1681 г. капельмейстер в Арле, в 1683 г. в Тулузе и в 1694 г. – в Нотр-Дам в Париже (впервые его мотет исполнялся в Париже в 1685 г.), т.е., в соответствии с практикой церковной музыки во Франции того времени, хормейстер, что позднее проявилось в блестящем хоровом письме его опер. В 1697 г. дебютировал в Опере оперой-балетом «Галантная Европа» (либр. Ламотта), появившимся под именем своего брата Жозефа, виолончелиста Оперы. В течение 3 лет скрывал авторство, не желая терять пост в Нотр-Дам, лишь с 1700 г. целиком посвятил себя театру. Сотрудничал с Антуаном Данше, эпизодически с Руа и молодым Фюзелье. В 1723 г. назначен капельмейстером Королевской капеллы в Версале. Автор мотетов (изд. в 1695, 1699, 1703, 1706), месс (1695), реквиема (ок. 1722), *De Profundis*, 3 сб. кантат (1708, 1714, 1728), балетов «Венецианский карнавал» (1699), «Аретуза, или Месть Амура» (1700), «Отрывки из Люлли» (1702), «Музы» (1703), «Триумф Амура» (1705), «Венецианские празднества» (1710, в течение года в этот спектакль постепенно добавлялись новые акты «Морское празднество», «Бал», «Колдуны с площади Сен-Мар», «Опера», «Триумф Фолии»), «Любовь Венеры и Марса» (1712), «Балета возрастов» (1718), «Балета, представленного в Лионе перед маркизом д'Арлинкур» (1718), трагедий «Гесиона» (1700), «Аретуза» (1701), «Танкред» (1702), «Ифигения в Тавриде» (1704, эта опера Демаре и Дюше де Ванси закончена Кампра и Данше), «Телемак, или Отрывки из современных авторов» (1704), «Альцина» (1705), «Гипподамия» (1708), «Идомей» (1712), «Телеф» (1713), «Камилла, царица вольсков» (1717), «Ахилл и Деидамия», где в прологе воздается честь Кино и Люлли (1735), дивертисментов «Венера, или Галантные празднества» (1698), «Эней и Дидона» (1714), «Празднество острова Адама» (1722), «Музы, собранные Амуром» (1724), «Дикари» (1729), «Свадьбы Венеры» (1740).

Карло КАПРОЛИ, также наз. Каприоли, дель Виолино, *Caproli* (1615-20, Рим – 1692-95, Рим) – композитор, скрипач, органист. Возможно, ученик Луиджи Росси и Кариссими. С 1653 г. на службе у принца Памфили. Опера («итальянская комедия на музыке») «Свадьба Пелея и Фетиды» была заказана ему через Барберини и Бути, 9 раз сыграна в Париже в 1654 г. и хорошо принята. Однако работа для французского двора повлекла за собой немилость происпански настроенного Памфили и прекращение службы у него. Вернувшись в Рим, Капроли работал как церковный органист, скрипач и капельмейстер. Автор кантат.

Луи де КАЮЗАК, *Cahusac* (1706, Монтанбан – 1759, Париж) – поэт, либреттист, теоретик музыкального театра. По профессии адвокат, член нескольких академий, масон. Автор драм «Фарамонд», «Граф Варвик», «Зенеида», легкого романа «Григри», либретто комедии-балета «Алжирка, или Музы-артистки» (1744), на которое обратил внимание Рамо, позднее положивший на музыку 8 либретто Каюзака: трагедии «Зороастр» и «Бореады», оперы-балеты «Празднества Полигимнии», «Празднества Гименея и Амура», героические пасторали «Заис» и «Наис», балетные акты «Рождение Осириса» и «Анакреон». Для «Энциклопедии» Каюзак написал статьи «Балет», «Пение» (совместно с Руссо), «Комедия-балет», «Духовные концерты», «Контраданс», «Танец», «Декорации», «Дивертисмент», «Чудесное», «Воодушевление», «Выразительность», «Празднество», «Жест», «Интермедия», «Хор». Ему также принадлежит «Исторический трактат о танце» (1754).

Жан-Батист-Морис КИНО, *Quinault* (1687, Верден – 1745, Гиень) – композитор, певец, актер. Сын актера Жана Кино. Выступал как актер и певец во Французском театре (1712 – 1728) и Комеди Франсез (до 1734). Автор 24 дивертисментов и интермедий для этих театров, в т.ч. к мольеровским «Мещанину во дворянстве» (1716) и «Принцессе Элиды» (1722) и «Экспромту Фолии» Леграна (1725). Для Оперы им написан героический балет «Амуры богинь» на либр. Фюзелье (1729).

Филипп КИНО, *Quinault* (1635, Париж – 1688, Париж) – поэт, драматург, по образованию юрист. Сын булочника. Ученик Тристана Отшельника, который ввел его в прециозные салоны и театральные

круги, где успеху Кино способствовали его приятная наружность и качества блестящего собеседника. С 1655 г. – секретарь герцога де Гиза, с 1670 г. – академик. В 1660 г. женился на богатой вдове. В 1653 г. дебютировал в Бургундском отеле комедией «Соперники», став, наряду с Тома Корнелем, крупнейшим драматургом галантного направления. В 1655 г. одновременно в Бургундском отеле шли его «Удары Любви и Фортуны», а в театре Маре – «Комедия без комедии». Большая часть его драматических пьес возникла в 1661 – 1671 гг. (среди наиболее успешных комедия «Мать-кокетка», 1665, трагикомедия «Амалазонта», 1657, трагедии «Смерть Кира», 1659, и «Беллерофонт», 1671). Список его работ для музыкального театра включает трагикомедию с машинами «Армида и Рено» (1656), к последнему акту которой («Комедия без комедии») музыку написал Ламбер, аллегорическую пастораль «Любовь Лизис и Геспера», написанную по заказу Мазарини (1660), сюжеты маскарадов и тексты для балетов, в т.ч. для «Триумфа Вакха в Индиях» (1666) и «Балета муз» Мольера (1666 – 1667). Кино обладал даром писать лирические стихи, удобные для музыки, отличающиеся отточенностью лексики и метрическим разнообразием. Сотрудничество его с Люлли началось в 1668 г. с дивертисмента «Версальский грот». В 1671 – 1672 гг. он участвовал в создании либретто трагедии-балета «Психея» и пасторали-пастиччо «Триумф Амура и Вакха». С 1672 по 1686 г. являлся постоянным либреттистом Люлли (на зависть Лафонтену, Расину, Буало и многим другим литераторам), для которого создал 14 либретто трагедий и балетов. Вольтер в «Веке Людовика XIV» (1751) ставит его в один ряд с Корнелем, Расином, Мольером, Буало и Лафонтеном.

Доминик КЛЕРАМБО, *Clerambault* (ок. 1644 – 1704, Париж) – скрипач. По легенде, музыканты из семьи Клерамбо служили еще Людовику XI. С 1668 г. работал при дворе. В 1670 – 1681 гг. играл в оркестре «24 скрипки Короля», в 1671 г. танцевал в «Психее» Люлли. Его сын Луи-Никола Клерамбо (1676 – 1749) – органист, клавесинист и композитор. Ученик своего отца (скрипка, клавесин), Андре Резона (орган), Жана-Батиста Моро (композиция и пение). Органист ряда парижских церквей, с 1714 г. органист Сен-Сира. Автор музыки для клавесина и органа, мотетов, трио-сонат (в стиле Корелли), симфоний, 5 сб. кантат (в т.ч. «Орфей», «Леандр и Геро», «Медея», «Полифем», «Мюзет», всего 30 кантат, изд. 1710 – 1726), сб. песен

(1697), театральных интермедий и дивертисментов «Алфей и Аретуза», «Солнце, победитель облаков» (оба 1721), «Акилиус и Флорус» (1723), «Идиллия Сен-Сира» (1745, к свадьбе дофина). Его сыновья Сезар-Франсуа-Никола (1705 – 1760) и Эвар-Доминик (1710 – 1790) – органисты и композиторы.

Паскаль КОЛАСС, *Colasse* (1649, Реймс – 1709, Версаль) – композитор, дирижер, театральный деятель. В детстве пел в церковном хоре. С 1677 г. – секретарь Люлли (по смерти которого закончил его трагедию «Ахилл и Поликсена», пост. 1688) и в течение 10 лет дирижер Оперы. С 1683 по 1704 г. капельмейстер Королевской капеллы (по протекции Люлли), занимал также ряд других постов при дворе. В 1689 г. женился на дочери Жана Берена. В 1696 г. получил королевскую привилегию на открытие Оперы в Лилле, но недостроенное здание сгорело. Автор мотетов, «Духовных песнопений» на текст Расина, куртуазных песен. Для Оперы им написаны балеты «Балет в Вильнёв-Сен-Жорж» (1692), «Балет времен года» (1695), «Рождение Венеры» (1695, исторически первый образец оперы-балета), трагедии «Фетида и Пелей» (1689), «Эней и Лавиния» (1690), «Астрея» (1691), «Ясон, или Золотое Руно» (1696), «Кананта» (1700), «Поликсена и Пирр» (1706). Трагедии его не имели успеха, за исключением «Фетиды и Пелея» на либр. Фонтенеля, которая держалась в репертуаре 76 лет.

Франсуа КОЛЕН де БЛАМОН, *Colin de Blamont* (1690, Версаль – 1760, Версаль) – композитор, сын королевского музыканта Никола Коллена, друга Делаланда, вероятно, ученик последнего. По смерти Делаланда издал его мотеты. С 1709 г. певец *haute-contre* Королевской капеллы, с 1717 г. – королевский камерный певец. В 1714 – 1715 гг. участвовал в празднествах в замке Со, где пел свои кантаты «Цирцея» и «Дидона». Во время «войны буффионов» ярый антируссоист, опубликовал «Опыт о старинном и современном вкусе во французской музыке». Его театральные сочинения написаны на либр. Фюзелье, Фонтенеля и Пеллегрена. В композициях этого плодovitого автора отмечают недостаток техники. За исключением героического балета «Греческие и римские празднества» (1723, возобновлялся вплоть до 1770 г.) и героической пасторали «Эндимион» (1731) это пьесы для Версаля, сквозь мифологические сюжеты которых угадываются реалии придворной жизни, образы дворца и

парка: «Возвращение богов на землю» (1725), героическая идиллия «Подарки богов» (1727), «Боги Парнаса» (1729), дивертисмент «Капризы Эрато, или Характеры музыки» (1730), балет «Характеры Амура» (1736), дивертисмент «Экспромт, или Празднество Лабиринта», «Любовь Зефира и Флоры» (1739), «Геспериды» (1741). Последние два сочинения – «Юпитер, победитель титанов» (1745) и балет «Свадьба Фетиды» (1750) – написаны в соавторстве с его крестником и наследником Бернаром де Бюри.

Гийом КОЛЛЕТЭ, *Colletet* (1598, Париж – 1659, Париж) – поэт. Будучи протеже Ришелье, стал одним из первых членов Французской Академии (в ее составе обнаружили себя практически все поэты, активно писавшие для придворных балетов). Его стихотворные посвящения открывают 5 сб. песен Гедрона и 9 сб. песен Боэссе. Автор комедий, дивертисментов, од, «Большого балета эффектов Природы» (1632), «Балета природных чувств» (1633), который является бурлескным двойником предыдущего балета, «Балета мод» (1633), стихов на случай, вакхических стихов (в т.ч. «Спотыкания пьяницы», 1627), книг «Дивертисменты Коллетэ» (1631), «Банкет поэтов» (1646), «Французский Парнас, или Школа муз» (1746).

Пьер КОРНЕЛЬ, *Corneille* (1606, Руан – 1684, Париж) – драматург, теоретик театрального искусства. В 1629 г. дебютировал стихотворной комедией «Мелита», комедиями и обратил на себя внимание Ришелье. С 1647 г. – академик. В 1640-е – завсегдатай отеля Рамбуйе. За долгую жизнь не раз совершал резкие стилевые повороты. Начиная с «Сида» (1636) создает трагедии «первой манеры», следующие аристотелевским принципам. Этот период, когда творчество Корнеля соответствует критериям «французского классицизма», считается наиболее ценным и показательным, однако сам драматург на нем не остановился. «Родоюна» (1644) открывает т.н. «вторую манеру». Взаимоотношения Корнеля с музыкальным театром начались, вероятно, в 1632 г., когда он написал стихи на мелодию Боэссе из балета «Замок Бисетры». В поздние годы Корнель – автор зрелищных «трагедий с машинами» (или «обстановочных трагедий»), включавших много музыки: возникшей под впечатлением от «Орфея» Росси «Андромеды» (1650, зал Пти-Бурбон, постановка Торелли) и «Золотого руна» (1660). В 1671 г. Корнель в соавторстве с Мольером написал либретто трагедии-балета Люлли

«Психея». Его брат Тома Корнель (1625 – 1709), с которым они были женаты на сестрах, – драматург, по образованию адвокат. Автор 42 пьес: трагедий, комедий, трагикомедий и пасторалей. Крупнейший автор галантного направления (наиболее популярной была трагедия «Тимократ», 1656, прошедшая более 80 раз). Вернул на сцену «Дон Жуана» Мольера, сделав устроившую цензуру обработку, которая шла более ста лет. Академик с 1684 г., участвовал в подготовке Словаря Академии. В 1708 г. издал «Всеобщий географический и исторический словарь». В 1675 – 1693 гг. стал автором 8 пьес с музыкой, сотрудничая с Донно де Визе и Антуаном Шарпантье. Для последнего написал либретто трагедии «Медея», поставленной в Опере в 1693 г.

Мари-Анжелик КУПЕ, *Coupe* (1723, Париж – 1789, Париж) – певица. В 1738 – 1753 гг. выступала в Опере, специализируясь на партиях Амура (в частности, в «Дардане», «Празднествах Гебы» и «Пигмалионе» Рамо). Позднее выступала при дворе.

Луи-Антуан КЮВИЙЕ, *Cuvillier* (ум. 1752) – певец-тенор. Выступал в Опере в 1725 – 1750 гг. Блестяще владел пантомимой. Специализировался на ролях трагиста (Рагонда, Парка в «Ипполите и Арисии») и комических ролях (Санчо Панса в «Дон Кихоте» Буамортье).

Л

Анна де ЛАБАРР, *La Barre* (1628, Париж – 1688, Париж) – певица, лютнистка, танцовщица, клавесинистка, дочь органиста Пьера Шабансо де Лабарра. В 1656 – 1669 гг. выступала при дворе в балетах и концертах, пела во всех ранних произведениях Люлли. В 1653 г. по приглашению королевы Кристины ездила в Швецию.

Мишель де ЛАБАРР, *La Barre* (ок. 1675, Париж – 1745, Париж) – блестящий флейтист, композитор, ученик Кампра. В 1703 – 1730 гг. – придворный музыкант, солист оркестра Оперы, выступал в ансамбле с Мареном Маре. Приверженец итальянского вкуса в музыке. Автор 6 сб. пьес для флейты (в 1702 г. выпустил первый во Франции сб. пьес для поперечной флейты). Его театральная музыка – балет «Триумф искусств» (1700) и комедия-балет «Венецианка» (1705) – написана под отчетливым влиянием Андре Кампра.

Шарль-Антуан Леклер де ЛАБРЮЙЕР, *Le Clerc de La Bruere* (1714, Крепиан-Валуа – 1754, Рим) – драматург. Соредактор «Французского Меркурия» (совместно с Фюзелье). Автор либр. «Дардана» (1739) и «Линуса» (1752) Рамо, «Путешествий Амура» Буамортье (1736), «Эригоны» Мондонвиля (1747), «Принца де Нуази» Ребеля и Франкёра (1748). К моменту написания «Дардана» этот 24-летний молодой человек, восхищавший Вольтера, уже был автором комедии «Недовольные» и 4 либретто. Позднее уехал в Рим в качестве секретаря посольства.

Антуан ЛАВАЛЬ, *Laval* (1688, Париж – 1767, Париж) – танцор, педагог, хореограф. Ученик Баллона, с 1706 г. выступал в Опере, где был партнером Камарго и Салле. С 1731 г. учитель танцев королевских детей, директор Академии танца. В 1739 – 1748 г. балетмейстер Оперы (сменил на этом посту Блонди). Его сын Мишель-Жан (р. 1725, Париж) – танцор благородного стиля, с 1746 г. выступал в Опере, соперник Вестриса, изобретательный хореограф.

Луи-Сезар де Лабом Леблан, герцог де ЛАВАЛЬЕР, *La Valliere* (1708, Париж – 1780, Париж) – библиофил, историк театра, внучатый племянник Луизы де Лавальер. Занимал должность главного сокольничего короны. В принадлежавшем ему замке Монруж собрал обширную коллекцию редких изданий. Знаменит также числом любителей. Руководил театром маркизы де Помпадур. Автор справочников «Балеты, оперы и другие музыкальные произведения в хронологическом порядке; с приложением алфавитного указателя произведений и их авторов» (1760, содержит сведения об опубликованных театральных текстах 1548 – 1758 гг.) и «Библиотека французского театра от его возникновения...» (3 т., 1768).

Пьер де ЛАГАРД, *Lagarde* (1717, Креси-ан-Бри – ок. 1792, Париж) – композитор, певец. С 1750 г. – королевский музыкант, в 1750 – 1755 гг. дирижер оркестра Оперы. Его театральные сочинения, созданные под влиянием Рамо, написаны для мадам де Помпадур. Это героические пасторали «Эгла» (1748) и «Сильвия» (1749), опера-балет «Галантный день» (1750) и комический дивертисмент «Экспромт Мраморного двора» (1751). Также автор брютетт, маленьких кантат.

Мишель де ЛАГЕРР, *La Guerre* (ок. 1605, Париж – 1679, Париж) – композитор. Происходил из семьи органистов. С 1633 г. органист церкви Сен-Шапель. Автор пасторальной оперы «Триумф Амура над пастухами и пастушками» (1654, не сохр.), предшественницы «Пасторали Исси» Перрена и Камбера.

Луи де ЛАКОСТ, *La Coste* (ок. 1675, Париж – 1753, Париж) – композитор. С 1704 г. хорист, с 1713 г. дирижер оркестра, затем капельмейстер Оперы. Автор балета «Арисия» (1697), трагедий «Филомела» (1705), «Брадаманта» (1707), «Крез Афинский» (1712), «Телегон» (1725), «Орион» (1728), «Библис» (1732).

Жан-Франсуа ЛАЛУЭТТ, *Lallouette* (1651, Париж – 1728, Париж) – скрипач, композитор, ученик Люлли и Ги Леклера. В 1668 – 1677 гг. дирижер Оперы, смещенный Люлли за разглашение своего участия в написании «Исиды». В последующие годы был капельмейстером ряда парижских церквей, работал в Савойе, Руане, Версале. В 1700 г. сменил Андре Кампра на посту капельмейстера Нотр-Дам. Автор мотетов, *Miserere*.

Мишель ЛАМБЕР, *Lambert* (1610, Вивонн, Пуату – 1696, Париж) – крупнейший певец своего времени (Перрен в посвященном певцу сонете называет его «Амфионом наших дней»), вокальный педагог, композитор, лютнист. Ученик де Нира, тесть Люлли. Служил как певец у Гастона Орлеанского и мадемуазель де Монпасье. Коллетэ посвятил ему эпиграмму, Буало упоминает в 3-й сатире. В Париже – не позднее 1640 г. В 1651 – 1663 гг. пел и танцевал в придворных балетах, с 1660 г. руководил их подготовкой, с 1661 г. капельмейстер камерной музыки короля, в 1662 – 1665 гг. композитор придворных балетов. Славился как лучший педагог Парижа и крупнейший мастер вокальной орнаментики, снабжавший дублями песни из балетов Люлли. Его вокальный стиль замечателен точностью и изяществом в выражении чувств, легкостью ведения голоса, блеском орнаментации. Автор ок. 20 сб. куртуазных песен на стихи Бенсерада, Перрена, Буароберта, Кино и др. (сохр. ок. 300 сольных и ансамблевых произведений), мотетов, вокальных сочинений, звучавших в «Балете искусств» (1663), «Балете переодетых Амуров» (1664), «Балете рождения Венеры» (1665).

Антуан Удар де ЛАМОТТ, *La Motte* (1672, Париж – 1731, Париж) – драматург, теоретик театрального искусства, академик. Получил образование в иезуитской коллегии. В 1693 г. дебютировал в Итальянской комедии 3-актной пьесой «Чудаки». После того, как она провалилась, принял решение уйти в монастырь, но в конце концов любовь к театру победила, и Ламотт попытал счастья в музыкальном театре, написав для Кампра либр. «Галантной Европы» (1697), принесшее ему значительную известность. В том же году стал постоянным либреттистом Детуша, также либреттист Лабарра, Маре, Ребеля и Франкёра. Автор «Размышлений о трагедии» (как разговорной, так и музыкальной), в полемике «древних» и «современных» авторов сторонник «современных». Автор либретто балетов «Триумф искусств», «Венецианка», трагедий «Амадис Греческий», «Мартезия», «Кананта», «Омфала», «Альциона», «Сканденберг», героической пасторали «Титон и Аврора», комедий-балетов «Карнавал и Фолия», «Балет возрастов», «Феи», текстов кантат. В с. XVIII в. ряд его либретто был заново положен на музыку: «Пигмалион» – Рамо, «Кананта» и «Венецианка» – Довернем, «Омфала» – Кардонном.

Александр Жан-Жозеф ле Риш де ЛА ПУПЛИНЬЕР, *La Poupliniere* (1693, Шинон – 1762, Париж) – финансист, меценат, сын главного сборщика податей, музыкант-любитель, игравший на виеле, гитаре и клавесине. В 1731 г., вернувшись в Париж из Марселя, основал собственный оркестр, которым в разные годы руководили Рамо, Стамиц и Госсек. Этот коллектив, исключительно высокого уровня, был первым парижским оркестром, где в середине века появились кларнеты. В его доме жили литераторы и музыканты, в т.ч. до 1753 г. – Рамо. В круг Пуплиньера входили Ламотт, Мондонвиль, Мармонтель, энциклопедисты. Он первым стал покровительствовать мадам де Жанлис. Плоды его собственных занятий литературой – роман «Даира» и изданная в единственном экземпляре «Картина современных нравов», с 20 игривыми иллюстрациями, проданная на аукционе в 1763 г. и впоследствии попавшая в библиотеку князя Голицына. В доме Пуплиньера Рамо встретил внушительное число своих либреттистов – Пеллегрена, Бернара, Мондоржа. Вероятно, сам хозяин дома в какой-то степени участвовал в написании либретто «Празднеств Гебы» Рамо.

ЛАТУР, *La Tour* – певец *haute-contre*, королевский музыкант. Начиная приблизительно с 1740 по 1757 гг. выступал в Опере. Обладая приятным голосом, дублировал Желиотта в его партиях. Его комический дар позволил ему при возобновлении в Опере в 1749 г. «Платеи» исполнить заглавную партию.

Жан де ЛАФОНТЕН, *La Fontaine* (1621, Шато-Тьерри – 1695, Париж) – поэт, с 1684 г. академик. Учился в Реймсе у ора토리анцев, не вынося, однако, теологии. Дебютировал как литератор комедией «Евнух» по Теренцию (1654). Проведя бурную молодость в Реймсе, в 1657 г. обосновался в Париже, найдя покровителя в лице Фуке. В 1663 г. за сочувствие опальному покровителю, высказанное в элегии «К нимфам Во» и «Оде королю», был выслан в Лимож. Позднее ему покровительствовали герцог Бульонский, Маргарита Лотарингская и мадам де ла Саблиер. Автор поэм «Джоконда» (ироническое подражание Ариосто), «Адонис» (1658), «Сон в Во» (1658 – 1661, неок.), «Св. Малх в плену» (1673), «Хина» (1682), «Филемон и Бавкида» (1685), комедий «Сплетник», «Волшебный выстрел» и др., прециозных мадригалов, посланий, баллад, эпиграмм, романа «Любовь Психеи и Купидона» (1669), «Сказок и рассказов в стихах» (1665 – 1685), которые он начал сочинять для развлечения герцогини Бульонской. Прославили его «Басни Эзопа, переложенные стихами месье де Лафонтеном» (12 кн. вышли в 1668, 1678-9, 1694 гг.), а также богемный образ жизни, рассеянность и легкомысленное отношение к служебным и прочим обязанностям, которые сделали его примером для будущих лирических поэтов. Он стал также персонажем бесчисленных анекдотов. Например, когда мадам де ла Саблиер выселяли из дома, она произнесла: «Я беспокоюсь лишь о моих животных – о моей собаке, моей кошке и о моем Лафонтене». Лафонтен был любителем музыки, играл на клавесине, ему принадлежат тексты песен и оперные либретто «Астрея и Селадон» Коласса (1692, на стихи из этой оперы написана ария Шарпантье «Галатея») и «Дафна» (1674). Последнее либретто создавалось по инициативе маркизы де Монтеспан и ее сестры мадам де Тианж, которые покровительствовали и Люлли, и Лафонтену, но не любили Филиппа Кино. Она написана в духе пасторальных опер Перрена и отчасти во вкусе Буало и предназначалась для Люлли, который, однако, так и не положил его на музыку. Обиженный Лафонтен в том же году отомстил музыканту сатирой «Флорентиец».

Позднее Люлли доверил Лафонтену сочинение обращений к Людовика XIV, предпосланных партитурам «Амадиса» и «Роланда». Лафонтен был также критиком и мемуаристом, оставившим стихотворные описания и постановки «Орфея» Росси, и концертов конца века. На сюжеты «Сказок» Лафонтена Довернем, Монсиньи, Ларуттом, Одино, Филидором, Глюком, Гретри, Далеираком, Дуни и Дезожьером создано 16 комических опер.

Мадемуазель де ЛАФОНТЕН, *La Fontaine* (ок. 1655 – 1738) – танцовщица. Одна из первых профессиональных балерин. В Опере выступала начиная с 1681 г. (в балете «Триумф Амура») и затем участвовала во всех премьерах Люлли. Будучи одной из лучших солисток, пользовалась привилегией самой сочинять хореографию своих выходов. В 1693 г. ушла в монастырь.

ЛЕЖЕ, *Leger* – семейство придворных скрипачей. Мишель I (р. 1597, Париж) – выходец из семьи скрипачей, исполнитель на басовой виоле, гобоист. С 1620 г. в оркестре «32 скрипки города Парижа», с 1626-го – «24 скрипки Короля». В 1639 и 1642 гг. руководил корпорацией парижских менестрелей. Участник «Балета распушенности страстей» (1648) и «Удовольствий Волшебного острова» (1664). В 1654 – 1661 гг. дирижер и репетитор придворных балетов. В 1669 г. ушел из «24 скрипок», передав место сыну Мишелю II (р. 1645, Париж), который играл в этом оркестре до 1686 г. и в 1669 – 1671 гг. танцевал в «Балете Флоры», «Психее» и «Балете балетов». В 1686 г. числился «лейтенантом королевских скрипок».

Жан-Мари ЛЕКЛЕР, *Leclair* (1697, Лион – 1764, Париж) – скрипач, композитор. В 1716 г. женился на молодой вдове, танцовщице, и вместе с ней выступал в Лионской Опере как танцор. С 1722 г. первый танцовщик и балетмейстер Туринской Оперы. В 1723 г. впервые приехал в Париж. Переехал сюда в 1728 г., выступая в Королевской капелле и Духовных концертах (в это время он уже оставил карьеру танцовщика), в 1737 – 1743 гг. работал в Амстердаме, в 1743 – 1745 гг. – при Савойском дворе. В 1744 г. окончательно поселился в Париже, став со-концертмейстером Королевского оркестра. В 1758 г. развелся с женой и практически перестал участвовать в музыкальной жизни. В 1764 г. был убит в своем доме близ Парижа. Леклер – один из крупнейших авторов скрипичной музыки, его

48 сольных сонат и трио-сонат и 6 концертов опубликованы в 14 сб. (ощущается влияние итальянцев – Корелли, Вивальди и Локателли, особенно последнего, с которым Леклер общался во время пребывания в Амстердаме). Его сочинения отличаются немалой экстравагантностью и – при скромном по барочным меркам количестве – неизменно высочайшим качеством. Его единственная трагедия «Скилла и Главк» (1746, ор. 11), выделяющаяся среди современного ей французского оперного репертуара несчастливой развязкой и минимальным участием баритонов и басов, прошла в Опере 17 раз, в 1750 и 1755 гг. исполнялась также в Лионе.

Катрин-Николь ЛЕМОР, *Lemaure* (1704, Париж – 1783, Париж) – певица. С 1719 г. хористка, с 1723 г. солистка Оперы (дебютировала в партии Цефизы в «Галантной Европе» Кампра). С триумфом выступала в «Иевфае» Монтеклера, «Пираме и Тисбе» Ребеля и Франкёра и «Дардане» Рамо (при возобновлении в 1744 г.). Регулярно со скандалом уходила из театра и со славой возвращалась обратно. Маленькая, очень некрасивая, капризная и деспотичная, обладая голосом редкой красоты, сценическим инстинктом и благородной манерой игры, она была идиолом публики. Пела также при дворе и в Духовных концертах. В 1762 г. вышла замуж, в 1771 г. в последний раз появилась на сцене.

Марта (Мария) ЛЕРОШУА, *Le Rochois* (1658, Канн – 1728, Париж) – певица. Происходила из обедневшей дворянской семьи. Ученица Ламбера, обладавшая превосходным голосом, некрасивая, но хорошая актриса, игравшая в стиле театра Комеди Франсез. В 1680 – 1698 гг. солистка Оперы, позднее преподавала. Идеальная исполнительница ведущих партий в премьерах опер Люлли от «Персея» до «Ациса и Галатеи», «Иссе» Детуша, «Медеи» Шарпантье.

Жан-Лоран ЛЕСЕРФ де ла ВЬЕВИЛЬ де Френёз, *Lecerf de la Vieville de Fresneuse* (1674, Руан – 1707, Руан) – поэт, полемист, хранитель печати парламента Нормандии. Любитель оперы, ярый люллист. Автор «Сравнения итальянской и французской музыки» (1705) и «Ответа на «Параллель» Рагене».

Луи ЛЕТАНГ, *Lestang* (ум. ок. 1739, Париж) – танцовщик благородного стиля. Дебютировал в «Балете насмешки» (1659), выступал в

придворных балетах, позднее в комедиях-балетах. В 1673 – 1702 гг. работал в Опере, с 1687 г. балетмейстер Оперы (вместе с Пекуром), автор хореографии дивертисментов первого и четвертого действий «Ахилла и Поликсены» Люлли – Коласса.

Франсуа де ЛОЗ, *Lauze* (ок. 1560 – ок. 1630) – танцмейстер дворянского происхождения. Автор трактата «Апология танца и совершенный метод преподавать его кавалерам и дамам» (1623), единственного французского сочинения о танце этого периода. В 1620-е гг. преподавал танец в Лондоне. Английский перевод его трактата вышел в Лондоне в 1652 г.

Паоло ЛОРЕНЦАНИ, *Lorenzani* (1640, Рим – 1713, Рим) – композитор, капельмейстер. В 1651 – 1655 гг. хорист Капеллы Джулиа в Ватикане. Ученик Орацио Беневоле. С 1675 г. капельмейстер церкви иезуитов и Римской Коллегии. В 1678 г. – капельмейстер собора в Мессине, где привлек внимание герцога де Вивонна, который взял его с собой в Париж. В том же году его мотеты впервые исполнялись в Королевской капелле и произвели настоящую сенсацию. Людовик XIV послал его в Италию нанять для капеллы 5 певцов-кастратов и по возвращении Лоренцани во Францию в 1681 г. назначил его суперинтендантом музыки королевы Марии-Терезы. Лоренцани пользовался протекцией герцога де Вивонна и его сестер мадам де Монтеспан и де Тианж. Активно прививал парижанам вкус к итальянской музыке, создал ряд итальянских опер, исполнявшихся в домах герцогов Вивонна и Невера. Несмотря на противодействие Люлли, в 1681 – 1682 гг. в Фонтенбло прозвучали его италоязычные пасторали «Никандр и Филен» (либр. герцога де Невера, племянника Мазарини) и «Серенада в форме оперы» (совместно с Делаландом). По смерти королевы работал в Итальянской комедии, где дебютировал в 1684 г. музыкой к пьесе «Арлекин – император луны». С 1685 г. работал также капельмейстером церкви театинцев – итальянского ордена, обосновавшегося в Париже в 1644 г. Для этой церкви им написаны мотеты и псалмы по римскому образцу. Смерть Люлли сделала возможной постановку в 1688 г. в Опере его «Оронтеи», написанной по заказу Конде и впервые показанной в Шантийи. Автор духовной музыки, в том числе ораторий. Проведя в Париже 16 лет, но так по-настоящему и не прижившись, в 1693 г. вернулся в Италию и в 1694 г. занял пост директора Капеллы Джу-

лиа в Ватикане, капельмейстера базилики св. Петра и другие значительные посты. Автор 4 ораторий (1670-е), литаний, кантат, итальянских и французских арий, мотетов (25 были опубл. в Париже в 1683 г. и 25 – в 1993 г.).

ЛЮДОВИК XIII, *Louis XIII* (1601, Фонтенбло – 1643, Сен-Жермен) – король Франции с 1610 г. Страстный любитель музыки. Играл на клавесине, обожая охоту, виртуозно владел охотничьим ружьем. Он превосходно организовал придворную музыку, создав структуру, доставшуюся его сыну: Королевская капелла, камерные музыканты, музыканты Большого манежа, оркестр «24 скрипки Короля». В 1606 г. начал учиться танцу у мэтра Буало, и в 1610 г. официально дебютировал в «Балете Дофина». Танцевал благородные и гротескные роли в придворных балетах, в том числе в «Балете Армиды», «Балете приключений Танкреда в волшебном лесу», «Балете освобождения Рено», «Вакханалии», «Балете фей Сен-Жерменского леса», «Балете серьезных и гротескных». Автор куртуазных песен. Его музыка звучала, в частности, в «Мерлезонском балете» (1635), для которого король также сочинил танцы, придумал костюмы, и в котором исполнил роль Хозяйки постоялого двора.

ЛЮДОВИК XIV, *Louis XIV* (1638, Сен-Жермен – 1715, Версаль) – король Франции с 1643 г. В отличие от отца, не был музыкантом, что не мешало ему проявлять к музыке пристальное, ежедневное внимание, лично подбирая придворных музыкантов. В его царствование наряду с «24 скрипками Короля» существовала уменьшенная копия этого оркестра – созданные Люлли «Малые скрипки». Как танцор Людовик дебютировал на сцене в «Балете Кассандры» (1651), выступал во множестве балетов, в том числе в «Королевском балете ночи» (1653), в 1654 г. в балетах Люлли и Бенсерада, добавленных к опере Капроли «Свадьба Пелея и Фетиды» исполнил 6 ролей, отпраздновал свое 20-летие «Балетом Альсидианы» (1658), а завершил карьеру танцора ролями Нептуна и Аполлона в «Блистательных любовниках» Мольера и Люлли (1670). Под его покровительством утвердился и приобрела свой неповторимый облик французская опера, а пристрастие пожилого монарха к концертам в апартаментах (в последние годы его жизни они стали ежедневными) совпало с расцветом французской камерной музыки.

ЛЮДОВИК XV, *Louis XV* (1710, Версаль – 1774, Версаль) – король Франции с 1715 г. Обучался музыке, однако плохо пел, как танцор выступил лишь в трех балетах. Система придворной музыки была унаследована им от прадеда и до 1761 г. не реформировалась. С искусством его по-настоящему сблизил брак на Марии Лещинской и в еще большей степени – связь с маркизой де Помпадур.

Жан-Батист ЛЮЛЛИ, прежде Джованни-Батиста Лулли, *Lully* (1632, Флоренция – 1687, Париж) – композитор, танцор, гитарист, скрипач, театральный деятель. Привезен в Париж из Флоренции в 14-летнем возрасте герцогом де Гизом для практики в итальянском языке мадемуазель де Монпасье. Сделал фантастическую карьеру, которую начал как комический актер, танцор королевских балетов (с гитарой в руках, под маской Тривелина или Скарамуша). До 1662 г. королевский композитор камерной музыки, с 1662 г. капельмейстер королевской семьи, затем суперинтендант музыки (пост, соотносимый с министерским) и глава Оперы, управление которой позднее перешло к его наследникам (в 1687 – 1704 гг. директором Оперы был Жан-Никола де Франсин, зять Люлли). В 1682 г. назначен Людовиком королевским секретарем, при бесплодных протестах оскорбленных канцлеров и госсекретаря Лувуа. Именно творчество Люлли явилось в глазах всей Европы образцом французского стиля в музыке и музыкальном театре. Люлли – главный композитор придворных балетов на позднем этапе существования жанра, создатель (вместе с Мольером) жанра комедии-балета, затем серьезной французской оперы – пятиактной «трагедии на музыке», объединившей музыкальную декламацию, танец и театральные эффекты. Эту же конструкцию обнаруживаем во Франции в XIX в. под названием «большой оперы». Автор 24 мотетов, *Miserere*, трагедий на либр. Филиппа Кино (за искл. «Беллерофонта» на либр. Т.Корнеля и Фонтенеля и «Психеи», для которой эти же двое переработали текст трагедии-балета Мольера, П.Корнеля и Кино) «Кадм и Гермiona» (1673), «Альцеста, или Триумф Алкида» (1674), «Тезей» (1675), «Атис» (1676), «Исида» (1677), «Психея» (1678, оперная версия трагедии-балета 1671 г.), «Беллерофонт» (1679), «Прозерпина» (1680), «Персей» (1682), «Фаэтон» (1683), «Амадис» (1684), «Роланд» (1685), «Армида» (1686), «Ахилл и Поликсена» (1687), пасторали-пастиччо «Празднества Амура и Вакха» (1672), героической пасторали «Ацис и Галатея» (1686), написанных в со-

авторстве с Мольером комедий-балетов «Версальский экспромт» (1663), «Брак поневоле» (1664), «Удовольствия Волшебного острова» (1664), «Принцесса Элиды» (1664), «Амур-лекарь» (1665), «Комическая пастораль» (1667), «Сицилиец» (1667), «Жорж Данден» («Большой королевский дивертисмент в Версале», 1668), «Господин де Пурсоньяк» (1669), «Блистательные любовники» (1670), «Мещанин-дворянин» (1670), придворных балетов на слова Бенсерада «Балет Альсидианы» (1658), «Балет насмешки» (1659), «Тулузский балет к королевской свадьбе» (1660), «Балет нетерпения» (1661), «Балет времен года» (1661), «Балет свободных искусств» (1663), «Деревенские свадьбы» (1663), «Балет переодетых амуров» (1664), «Маленький балет» (1664), «Балет рождения Венеры» (1665), «Балет стражи» (1665), «Балет де Креки, или Триумф Вакха над Индиями» (1666), «Балет муз» (1666), «Карнавал, или Версальский маскарад» (1668), «Балет Флоры» (1669), «Балет юности» (1669), «Пифийские игры» (1670), «Балет балетов» (1671), «Карнавал» (1675), «Триумф Амура» (1681), «Храм мира» (1685), дивертисментов «Версальский грот» (1668) и «Идиллия мира» (1685), интермедий к «Свадьбе Пелея и Фетиды» Капроли (1654), «Ксерксу» (1660) и «Влюбленному Гераклу» (1662) Кавалли, «Эдипу» Т. Корнеля (1664). Соавтор «Балета ночи» (1653), «Балета пословиц» (1654), «Балета времени» (1654), «Балета удовольствий» (1655), «Балета благополучного прибытия» (1655), «Балета Психеи, или Могущества любви» (1656), «Балета галантности времени» (1656), «Балета больного Амура» (1657), «Балета расстроенных удовольствий» (1657), «Балета перепродажи балетных костюмов» (до 1661), «Маскарада капитана» (1664). Три его сына стали музыкантами. Луи (1664 – 1734) – с 1688 г. суперинтендант королевской музыки. Автор трагедии «Алкид» (1693, совместно с Мареном Маре), одноактного балета «Зефир и Флора» (1688) и оперы «Орфей» (1690, оба на либр. Мишеля Дюбуллэ). Два последних произведения написаны совместно с братом Жаном-Луи (1667 – 1688), суперинтендантом королевской музыки в 1687 – 1688 гг. Средний брат Жан-Батист II, аббат (1665 – 1743) суперинтендант королевской музыки в 1696 – 1717 гг. В 1707 г. получил королевскую привилегию на издание партитур своего отца, в следующем году продал ее издателям. Вместе с братом Луи им написана пастораль «Триумф разума над любовью», в 1696 г. поставленная в Фонтенбло.

Джулио МАЗАРИНИ, *Mazarin* (1602, Абруццы – 1661, Венсенн) – кардинал, премьер-министр Франции при юном Людовике XIV, воспитатель короля. Обучался в иезуитской коллегии в Риме. В 1622 г. в спектакле в честь канонизации Св. Игнатия играл роль святого. Был близок семье Барберини, участвовал в подготовке «Св. Алексея» Стефано Ланди. В 1635 г. прибыл в Париж. После смерти Людовика XIII пригласил во Францию множество итальянских художников, актеров, музыкантов (в частности, певцов Атто Мелани и Леонору Барони), став крупнейшим меценатом своего времени. Последовательно прививая французам вкус к итальянскому вокальному стилю и опере, выступал инициатором постановки во Франции итальянских произведений, в том числе и специально заказанных. Поддержал начинание Перрена и Камбера. Неоднозначное отношение французов к кардиналу-итальянцу выразилось в жанре «мазаринад» – сатирических, часто пикантных памфлетов на французском и на латыни, в прозе и стихах (среди их авторов был Скаррон), в том числе песен, в изобилии возникавших в годы Фронды.

Марен МАРЕ, *Marais* (1656, Париж – 1728, Париж) – исполнитель на виоле, композитор, ученик Сент-Коломба. Всю жизнь провел в Париже на королевской службе. С 1676 г. работал в королевском оркестре, в том числе играя в операх Люлли. В 1679 – 1725 гг. королевский камерный музыкант. Автор 5 сб. пьес для виолы (1686, 1701, 1711, 1717, 1725, всего более 550 сольных и ансамблевых пьес), сб. симфоний для трио скрипки, флейты и баса (1692), сб. пьес для скрипки, виолы и клавесина «Гамма» (1723), концертов для скрипки и виолы, Те Деум на выздоровление дофина, трагедий «Алкид, или Триумф Геракла» (1693, совместно с Луи Люлли), «Ариадна и Вакх» (1696), «Альциона» (1706), «Семела» (1709). Некоторые из его 19 детей стали известными музыкантами.

Жан-Франсуа МАРМОНТЕЛЬ, *Marmontel* (1723, Коррез – 1799, Эр) – писатель, драматург, критик. Академик, автор ряда статей в «Энциклопедии». В Париже с 1745 г., вскоре стал автором Комеди Франсез, создав трагедии «Тиран Дионисий» (1748), «Аристомена» (1749), «Клеопатра» (1750), «Гераклиды» (1752), «Египет» (1753). В 1749 – 1753 гг. жил в доме Пуплиньера, где общался

с Рамо, для которого написал либр. пасторалей «Гирлянда», «Акант и Цефиза», «Лизис и Делия», одноактного балета «Сибариты». В 1768 – 1775 гг. либреттист Гретри («Гурон», «Люсиль», «Сильвен», «Друг дома», «Земира и Азор», «Цефал и Прокрис», «Ложная магия»). Также либреттист Доверня («Умиравший Геракл», 1761), Филидора («Персей», 1780), Керубини («Демонфонт», 1788), Цингарелли («Антигона», 1790). В 1770-е гг. в «войне глюкистов и пиччинистов» ярый противник Глюка. Для Пиччини в 1776 – 1785 гг. написал либр. опер «Роланд», «Атис», «Персей», «Полигимния», «Дидона», «Спящий наяву», «Пенелопа». В своих либретто Мармонтель – моралист и популяризатор идей энциклопедистов, но также – защитник сказки и феерических чудес на оперной сцене. Автор «Диссертации об итальянской и французской музыке», «Опыта о революциях во французской музыке» (оба 1777).

Луи МАРШАН, *Marchand* (1669, Лион – 1732, Париж) – блестящий органист, композитор, педагог, представитель одной из 3 музыкальных династий, носивших эту фамилию. С 14 лет – органист в Невере, сменил множество мест работы, с 1706 г. – органист Королевской капеллы в Версале. Пользовался репутацией интригана и распутника, бил жену, после развода с которой из-за ее финансовых претензий был вынужден покинуть Францию. 1713 – 1717 гг. провел в странствиях по Германии, где стал персонажем известного исторического анекдота, сбежав из Дрездена накануне предполагавшегося состязания с Бахом. Вернувшись во Францию, поселился в Париже и занялся преподаванием, став самым высокооплачиваемым педагогом. Автор 2 сб. пьес для клавесина (1699, 1702) – ученых, серьезных, строгих – и блестящих, пышных органнх сочинений (изд. 1740), оперы «Пирам и Фисба» на либр. Монфонтена (не пост., отрывки автор исполнял на клавесине).

Жан МАТО, *Matho* (1663, Монфор-сюр-Мё – 1746, Версаль) – певец, композитор. С детства находился на королевской службе, начав ее в хоре Королевской капеллы и закончив капельмейстером герцогини Бургундской. Имея слабый тенор, пел искусно и со вкусом. Почитатель Люлли, которого считал королем музыкантов, друг Анри Демаре. Музыкант герцогини дю Мен, для ее празднеств в замке Со написал ряд мелких театральных сочинений. Автор мотетов,

пасторали «Тирсис и Климена» (1687), трагедий «Коронис» (1699) и «Арион» (1714, либр. Фюзелье), дивертисментов «Филемон и Бавкида» (1703) и «Принц Катая» (1714), комедии-балета «Тарантул» (1705), «Идиллии мадам де Ментенон» (1714), соавтор «Балета юности» (1718).

Атто МЕЛАНИ, *Melani* (1626, Пистойя – 1714, Париж) – певец-кастрат (альт), дипломат. Сын звонаря Доменико Мелани. Из шести братьев Атто один унаследовал профессию отца, остальные стали музыкантами, причем еще трое, помимо Атто (Венантио Паоло, Бартоломео и международная звезда Франческо Мария, в монашестве Филиппо) – певцами-кастрами, совмещавшими пение с дипломатической деятельностью. Атто учился в Риме у Луиджи Росси и в 1644 г. был послан в Париж как секретный дипломатический курьер. Он прибыл туда вместе с певицей Анной-Франческой Коста и Якопо Мелани (этот и еще один двоюродный брат Атто также были певцами-кастрами). Выступив в концертах у королевы и, в феврале 1645 г., в «Суде Разума» Марадзоли (мужа примадонны Коста), он стал идолом двора, любимцем Анны Австрийской и другом Мазарини. В том же году пел в придворном дивертисменте сцену Аполлона во дворце Солнца. В 1646 г. Мазарини вновь «одолжил» Мелани у его покровителя Маттиаса Тосканского для исполнения заглавной партии в «Орфее» Росси, где участвовало 8 кастратов (много лет спустя Лафонтен в стихах вспоминал об Орфее-Атто). Треволнения Фронды он пережил, находясь рядом с Анной Австрийской и маленьким королем, много позже стал доверенным лицом юного Людовика в его любви к Марии Манчини (племяннице Мазарини), а уже с 1653 г. – секретным дипломатическим агентом кардинала. За свою роль в избрании императора Священной Римской империи Мелани получил звание камергера. В «Ксерксе» Кавалли (1660) он пел партию Арсамена, а его брат Филиппо – партию влюбленной в Ксеркса принцессы Амастрис, по сюжету переодетой в мужское платье. Но во «Влюбленном Геракле» (1662) для Атто уже не нашлось достойной партии, поскольку капризы, экстравагантность и заносчивость восстановили против него многих, включая аббата Бути. Затем его письма нашли у опального Фуке, и певец был изгнан из Франции. Он писал тогда министру Лионну, что из-за этого несчастья «плачет день и ночь, будто потерял возлюбленную». Вернувшись в Рим, Мелани занялся дипломатией

(его обширная переписка сохранилась в архивах Флоренции) и активно участвовал в избрании Джулио Роспильози папой (под именем Климента IX). В 1668 г. он в последний раз выступил как певец. В 1679 г. вернулся во Францию в качестве тосканского посла и 35 лет служил Людовику XIV секретным международным агентом, за что, в частности, получил аббатства в Нормандии.

Клод-Франсуа МЕНЕТРИЕ, *Menestrier* (1631, Лион – 1705, Париж) – театральный деятель, историк театра, теоретик балета. Принадлежал к ордену иезуитов. В 1658 г. организовал в коллегии Св. Троицы в Лионе блестящее празднество в честь прибытия в Лион Людовика XIV («Балет Лионского алтаря, посвященный августейшему Луи»). Позднее работал при Савойском дворе, став автором балетов к канонизации св. Франциска Сальского, основателя ордена салезианок (1665). Автор множества трудов по геральдике, изданных в Париже трактатов «Заметки о руководстве балетами» (1658), «О древних и современных музыкальных представлениях» (1681), «О древних и современных балетах сообразно правилам театра» (1682).

Марен МЕРСЕНН, *Mersenne* (1588, Уазе – 1648, Париж) – теоретик музыки, теолог, физик, математик, монах-минорит. Получил образование в иезуитской коллегии. С 1619 г. жил в Париже, в 1640, 1641, 1645 гг. ездил в Италию. Переписывался со многими европейскими учеными, друг Декарта, Бозессе, Джованни-Батиста Дони. Автор трактатов «Общие вопросы Генезиса» (1623), «Анализ жизни духа и употребления разума» (1624), «Истина наук» (1625), «Трактат о всеобщей гармонии» (1627), «Вступление ко всеобщей гармонии» (1634), «Книги гармонии» (1635 – 1636). Его «Всеобщая гармония» (1636) – наиболее значительное сочинение о музыке своего времени, свод самых разнообразных знаний. Среди основных работ о музыке, на которые он опирался, – трактаты Вичентино (1555), Царлино (1558), «Новая музыка» Каччини (1601), принятые им, однако, не безоговорочно, «ибо Сена и Луара не вытекают ни из источника Иппокрены, ни из Тибра», а также «Музыка и стихи, размеренные на античный манер» Баифа (Мерсенн экспериментировал с «размеренной музыкой» до 1627 г.). Его трактаты – эклектичные, полемичные, написаны в свободной, даже хаотичной форме, и поток повествования поминутно отклоняется с пути, обращаясь к самым нео-

жиданным темам. Практик, эмпирик, противник герметизма, Мерсенн, занимаясь природой звука, первым определил скорость его распространения, установил связь между высотой звука и частотой колебаний звучащего тела, открыл явление обертонов. Все же основная проблема его сочинений – поиск механизма воздействия музыки, передачи в звуках «страстей души», выражения в пении аффекта слов. Он решает ее в духе Галилея и Декарта: по Мерсенну, колебания воздуха воздействуют на организм человека, через слуховой нерв приводя в движение «животные духи», которые и вызывают состояние той или иной страсти (например, расширение сердца в радости и сжатие в печали). Центральным в философии музыки Мерсенна является понятие «акцента», постепенно формировавшееся от н. 1620-х к 1636 г. и выражающее сущность музыкальной выразительности (нечто близкое асафьевскому понятию «интонации»). В 1629 г. Декарт в письме к Мерсенну высказал идею о неартикулированных звуках речи, на невербальном (следовательно, универсальном, не зависящим от конкретного языка) уровне передающих страсти. Мерсенн сделал отсюда вывод, что этот язык и использует музыка. Являясь поклонником творчества Флорентийской Камераты и в целом итальянского стиля пения, Мерсенн разработал теорию экспрессивной музыкальной декламации, впоследствии сослужившую пользу французской опере.

Андре МОГАР, *Maugars* (ок. 1580 – 1645) – исполнитель на басовой виоле, теоретик музыки, переводчик. Ок. 1625 г. работал в Англии, затем при французском дворе. В 1637 – 1638 гг. жил в Риме. Автор «Ответа одному любознательному по поводу музыкального чувства в Италии» (1639), открывшему долготетную полемику сторонников итальянского и французского вкуса во Франции.

Жак МОДЮИ, *Mauduit* (1557, Париж – 1627, Париж) – композитор аристократического происхождения, организатор концертов и спектаклей. Руководил музыкальными собраниями Академии Баифа. При показе в 1617 г. придворного балета «Освобождение Рено» руководил коллективом из 92 певцов и 45 инструменталистов. Учитель Мерсенна, от которого тот воспринял идеи «размеренной музыки». Автор куртуазных песен, сб. шансонетт (1586), сб. псалмов (1623), Реквиема на смерть Ронсара (1585).

Жан-Батист Поклен, наз. МОЛЬЕР, *Moliere* (1622, Париж – 1673, Париж) – актер, драматург, театральный деятель. 1643 – 1645 г. руководил основанным им «Блистательным театром», затем 13 лет (период Фронды) провел, странствуя с труппой по провинции. Его многочисленные комедии в стихах и прозе невероятно разнообразны по стилю. Первые из них написаны на итальянский манер: с итальянскими комедиантами Мольеру все время приходилось соседствовать и конкурировать (в частности, деля с ними театр Пти-Бурбон). От них, в первую очередь, от Тибериио Фьорелли – Скарамуша, во многом перенята актерская техника Мольера, искусство мгновенной импровизации, отразившееся и на облике его необыкновенно быстро рождавшихся пьес. Основные амплуа Мольера: Маскариль, Скапен (ит. Дзанни), Станарель, комические старики, придворные шуты в пасторальных, ревнивые и оскорбленные любовники. Он играл до 5 ролей в одном спектакле, включая травести, пел и танцевал в комедиях-балетах. Драматургия Мольера, особенно в поздний период, предполагает большую роль пения и танца («Мизантроп» и «Лекарь поневоле» включают песни, «Жорж Данден» – пасторальный дивертисмент). В 1661 г. Мольер стал создателем жанра комедии-балета, показав в принадлежавшем Никола Фуке замке Во балет «Докучные» (музыка и хореография Бошана). В 1664 – 1673 гг. им написаны комедии-балеты «Брак поневоле», «Принцесса Элиды», «Удовольствия волшебного острова», «Амур-лекарь», «Мелисерт», «Комическая пастораль», «Сицилиец», «Балет муз», «Блистательные любовники», «Мещанин во дворянстве», «Господин де Пурсоньяк» (музыка Люлли), «Мнимый больной», «Графиня д'Эскарбаньяс» (музыка Шарпантье) и трагедия-балет «Психея» (совместно с Пьером Корнелем и Филиппом Кино, музыка Люлли).

Луи де МОЛЬЕР, *Mollier* (ок. 1615, Париж – 1688, Париж) – композитор, танцовщик, лютнист. Музыкант на частной и королевской службе. В 1645 – 1665 гг. танцовщик придворных балетов. В 1665 – 1673 гг. композитор театра Маре. Автор множества куртуазных песен, опер «Любовь Цефала и Авроры» (1677) и «Андромеда, прикованная к скалам и освобожденная Персеем» (1678) на либр. Тальмана Лежёна, показанных в Сен-Жермен-ан-Лэ в присутствии Людовика XIV, который «слушал с большим вниманием и был очень доволен». Подавляющая часть его музыки не сохр.

Жан-Жозеф Кассанеа де МОНДОНВИЛЬ, *Mondonville* (1711, Нарбонн – 1772, Бельвиль) – скрипач и композитор, учился у своего отца. Ок. 1731 г. поселился в Париже, в 1733 г. произвел сенсацию своими скрипичными сонатами, первым во Франции применил флажолеты. С 1738 г. первый скрипач в Лилле, продолжая выступать в Париже. Участник Духовных концертов, с 1755 г. их руководитель. С 1739 г. придворный камерный музыкант, в 1744 – 1758 гг. капельмейстер Королевской капеллы. Вместе с флейтистом Блаве и виолистом Гиньоном образовал ансамбль, выступавший в театре Малых апартаментов мадам де Помпадур. В 1747 г. женился на блестящей клавесинистке Анне-Жанне Букон, ученице Рамо. Автор героических пасторалей «Исбе» (1742), «Вакх и Эригона» (1747, исполнена в Версале, в Малом кабинете мадам Помпадур, выступившей в заглавной роли), «Титон и Аврора» (1753, заказана маркизой Помпадур в качестве веселого аргумента сторонников французской музыки в «войне буффионов»; либретто пролога принадлежит Ламотту, либретто самой пасторали – аббатам Ламарру и Клоду-Анри де Фюзе де Вуазенон), лангедокской пасторали «Дафнис и Альсимадюра» (1754, Фонтенбло, 1755, Опера; Мондонвилю принадлежат и музыка, и слова, пролог написан по-французски, сама пастораль – по-провансальски, музыка также воспроизводит провансальский колорит; пастораль имела триумфальный успех, позднее весь текст был переведен на французский), героических балетов «Парнасский карнавал» (1749), «Венера и Адонис» (1752), «Пафосские празднества» (1758) и «Замыслы Амура» (1771), одноактного балета «Психея» (1762), трагедии «Тезей» (1765, первая во Франции попытка заново положить на музыку либретто Кино, написанное для Люлли), первых ораторий на французском языке «Израильяне на горе Ореб» (1758), «Титаны» (1758) и «Ярость Саула» (1759), 17 больших мотетов (1734 – 1758, для концертов в Париже и Лилле, а также для Королевской капеллы, любопытно, что в один из первых своих мотетов *Dominus regnavit* Мондонвиль включил знаменитую «бурю» из «Фетиды и Пелея» Коласса), скрипичных сонат, пьес для клавесина.

Франсуа-Огюст Парадиз де МОНКРИФ, *Moncrif* (1687, Париж – 1770, Париж) – писатель, либреттист. Секретарь графа д'Аржансона и герцога Орлеанского, генеральный секретарь почт, теще Марии Лещинской и дофина. Либреттист Ребея и Франкёра, Доверня, Бер-

тона, автор либр. балетов «Царство Амура» (1733), «Зелиндор, король сильфов» (1745), «Альмазис» (1748), «Празднества Эвтерпы», пасторалей «Исмена» (1747), «Эрозина» (1765).

Пьер-Александр МОНСИНЬИ, *Monsigny* (1729, Фокамберг – 1817, Париж) – композитор. Учился в иезуитской коллегии в Сент-Омаре. С 1749 г. жил в Париже. Увлечшись итальянской оперой-buffa, стал изучать композицию у Джакометти. Автор 18 комических опер для театров Ярмарки и театра Итальянской комедии, в т.ч. «Нескромные признания» (1759), «Одураченный кади» (1761), «Король и фермер» (1762), «Роза и Кола» (1764), «Алина, королева Голкондская» (1766), «Филемон и Бавкида» (1766), «Дезертир» (1769), «Прекрасная Арсена» (1773), «Феликс, или Найденыш» (1777). Его поздние сочинения следуют в русле сентиментализма и посвящены простым и добродетельным героям. В 1800 – 1802 гг. инспектор Парижской консерватории.

Мишель Пиньоле, наз. де МОНТЕКЛЕР, *Montclair* (1667, Андело – 1737, Омон) – исполнитель на басовых струнных инструментах, композитор, педагог, теоретик, нотный гравер и торговец. В детстве пел в хоре в Лангре, ученик Никола Гупийе, Жана-Батиста Моро и Клода Тибо. Капельмейстер герцога Лотарингского, вместе с которым совершил путешествие в Италию. С 1699 г. играл в оркестре Оперы на виолоне (участник «малого хора»). Ввел в оперный оркестр привезенный им из Италии контрабас: в 1701 г. в «Скилле» Теобальдо ди Гатти играл на этом инструменте, удваивая басовую партию октавой ниже – контрабас произвел громадный эффект в хорах и танцах волшебников, демонов и в сцене бури. Автор 3 сб. кантат, скрипичных трио, трактата «Способ изучить музыку», мотетов, Реквиема (1720), балета «Летние празднества» (1716), священной трагедии «Иевфай» (1732), замечательных необычными оркестровыми эффектами.

Мадемуазель д'Обиньи, наз. ля МОПЕН, *Maupin* (ок. 1670 – 1707) – певица-контральто (bas-dessus). Не получила музыкального образования и разучивала партии по слуху. Отличалась экстравагантностью, любила переодеваться в мужское платье, «равно соблазняя мужчин и женщин», дралась на дуэли, победив певца Дюмени. Выступала в Марселе, Руане, с 1690 по 1705 гг. – в Парижской Опере.

В 1698 г. по уходе Марты Лерошуа получила первые роли, начиная с Паллады в «Кадме» Люлли. В его «Армиде» она пела заглавную партию, понижая ее на тон. Кампра написал для нее партию Клоринды в «Танкреде» (1702). Выступала в «Омфале» Детуша, и, будучи блестящей актрисой, прославилась исполнением пантомимы в роли Медеи в «Медюсе» Бувара.

Жан-Батист МОРО, *Moreau* (1656, Анжер – 1733, Париж) – композитор, певец, хормейстер, педагог. Капельмейстер соборов в Лангре и Дижоне. В Париже с 1686 г. В 1687 г. по заказу Людовика XIV сочинил дивертисмент «Пастухи из Марли» и был назначен преподавателем музыки пансиона в Сен-Сире. Помимо музыки к «Эсфири» (1689) и «Аталии» (1691, новая редакция 1701) Расина для Сен-Сира, написал музыку к «Духовным песнопениям» поэта. В 1694 г. назначен суперинтендантом музыки в Лангедоке, что означало почетную ссылку. Проправил должность и вернулся в Париж преподавать пение в иезуитской коллегии Сен-Сюльпис. Автор мотетов, псалмов, Реквиема, *Te Deum*, трактата «Искусство мелодии», духовных трагедий на тексты Дюше де Ванси и Буайе «Ионафан» (1688, поставлен в Сен-Сире), «Юдифь», «Иевфай» (1692), «Авессалом», «Дебора» (2 последние не сохр.), «Идиллии мира», «Идиллии на Рождество Господне», дивертисментов «Огонь веселья» и «Заира».

Луиза МОРО, *Moreau* (Луизон) – певица. В 1680 – 1692 гг. выступала в Опере, исполняя небольшие партии. Более знаменита связью с дофином. Ее младшая сестра Франсуаза Моро, Фаншон (1668 – после 1743) дебютировала в Опере в возрасте 15 лет, практически сразу же получив первые роли. Для нее написаны партия пастушки Скиллы в «Ацисе и Галатее» Люлли, заглавные партии в «Медее» Шарпантье, «Гесионе» и «Аретузе» Кампра, «Омфале» Детуша. В 1703 г. ушла в монастырь, позднее вышла замуж за придворного.

Этьен МУЛИНЬЕ, *Moulinie* (1599, Каркассон – после 1669, Лангедок) – певец и композитор из семьи лангедокских музыкантов. В 1627 – 1660 гг. в капелле Гастона Орлеанского, единственного брата Людовика XIII, суперинтендант королевской музыки. Его произведения отличаются стилевым многообразием. Автор 10 сб. куртуазных песен (изд. в 1624 – 1668 гг., написаны, гл. обр., в 1624 – 1635 гг., 5 сб. содержат песни на 4 – 5 голосов, другие 5 сб. – песни для голо-

са и лютни), мотетов, *Missa pro defundis* (1636), испанских, итальянских и застольных песен. Театральное наследие также обширно и включает «Балет перевернутого мира» (1625), «Балет четырех христианских монархий» (1635), «Балет его Королевского Высочества» (1638), «Балет зимы» (1668), «Балет свадьбы Пьера Провансальского и прекрасной Магелоны» (Тур, 1638) и небольшие балеты-дивертисменты для замка Блуа, которые его патрон в разные годы заказывал для развлечения своих пассий. Для Луизы, дочери Гастона, Мулинье написал «Балет Мадемуазель» (1635) и «Балет триумфа красоты» (1640). Буффонные, гривуазные «Маскарад афиш» (1643) и «Балет оракула панзуйской сивиллы» (1645), исполнявшиеся у герцога в Люксембургском отеле, вероятно, поставлены без участия Мулинье. После смерти Гастона в 1660 г. уехал в Лангедок, заняв пост капельмейстера и интенданта музыки. Его брат Антуан – королевский певец, участник придворных балетов.

Жан-Жозеф МУРЕ, *Mouret* (1682, Авиньон – 1738, Шарантон) – композитор, сын торговца. В детстве пел в церковном хоре, с 1707 г. жил в Париже. Обладая хорошим голосом, веселым нравом и приятной наружностью, приобрел популярность в салонах как певец и был прозван «музыкантом Граций». Капельмейстер маршала де Ноай и герцогини дю Мэн, женат на дочери казначея герцогини. В 1714 – 1718 гг. директор Оперы, с 1716 г. руководил дивертисментами в Комеди Франсез, сотрудничая с Данкуром. В 1717 г. написал музыку к первой франкоязычной комедии, показанной итальянской труппой – «Кораблекрушение в алжирском порту» (композитором театра Итальянской комедии Муре оставался до 1737 г.). В 1718 г. получил привилегию на издание собственных сочинений, с 1720 г. придворный музыкант. В 1733 г. после премьеры «Ипполита и Арисии» Рамо примкнул к партии люллистов. В с. 1730-х постепенно лишился своих многочисленных постов, в 1737 г. сошел с ума, окончил дни в лечебнице для душевнобольных. Его более чем обширное театральное наследие включает дивертисменты к драматическим спектаклям (142 из них опубликовано в 6 сб. «Дивертисментов Нового Итальянского театра»). Для герцогини дю Мэн написан ряд дивертисментов, в т.ч. «Свадьба Рагонды, или Деревенские посиделки» (1714, в 1742 г. поставлен в Опере под названием «Амуры Рагонды»), для театра Французской комедии – «Пан и Дорис» (1726), «Принц де Нуази» (1730) и множество дивертисмен-

тов, для Оперы – опера-балет «Празднества Талии» (1714, либр. Жозефа де Лафона, через два месяца после премьеры добавлен акт «Критика празднеств Талии»), трагедии «Ариадна» (1717) и «Пифархой» (1723), героические балеты «Амуры богов» (1727) и «Триумф чувств» (1732), героическая пастораль «Грации» (1735). Автор пародий на оперные арии, 3 сб. серьезных и застольных песен, сб. сонат для 2 флейт или 2 скрипок, сб. фанфар для труб и охотничьих рогов, 9 маленьких кантат («Гимн любви», «Эгле», «Эхо», «Леда», «Примирение», «Амур-победитель», «Амур и Гименей», «Фетида», «Эпиталама»), мотетов для Духовных концертов.

Н

Пьер де НИР, *de Nyert* (ок. 1597, Байон – 1682, Париж) – лютнист, певец, автор вокальной музыки, педагог. Дворянин на службе у Монтемаров, затем при дворе Людовика XIII и Людовика XIV. В 1633 г., сопровождая маршала де Креки, совершил путешествие в Рим, где бывал в салоне Леоноры Барони и театре семьи Барберини, интенсивно общался с певцами, изучая итальянскую вокальную технику. В 1635 г. вернулся в Париж. Его вокальная методика, в которой он стремился соединить принципы французской и итальянской манер, была адресована всем желающим, даже не имеющим хорошего голоса. В основе ее лежала ценность текста, хорошая дикция, разработанная орнаментика, разумная виртуозность, рассудительность, утонченность, возвышенный вкус – качества, надолго определившие облик французской вокальной школы. Среди его учеников Анна де Лабарр, мадемуазель Илэр, Ламбер, Басилли. Театральная музыка де Нира утрачена, из его сочинений сохр. лишь несколько кургузых песен.

Доминик де НОРМАНДЕН, наз. Лагрий, *de Normandin, sieur de La Grille* (ок. 1645, Париж – ок. 1717, Париж) – певец, театральный деятель. В н.1670-х участвовал в исполнении балетов и опер Люлли. В 1675 г. получил 20-летнюю привилегию на организацию музыкальных спектаклей марионеток («пигмеев»). В 1676 – 1677 гг. его труппа «Бамбошей» показала в театре Маре ряд спектаклей с использованием отрывков из опер Люлли, который и пресек деятельность конкурентов-пародистов.

О

Жак ОБЕР, *Aubert* (1689, Париж – 1753, Бельвиль) – скрипач и композитор на службе у герцога Бургундского и принца Конде, затем при дворе. В молодости работал как танцмейстер и скрипач в кабаре. В 1727 – 1746 гг. играл в оркестре «24 скрипки Короля», в 1728 – 1752 гг. – первый скрипач Оперы, в 1729 – 1740 гг. участник Духовных концертов. Автор музыки для театров Ярмарки и придворных празднеств, балетов «Триумф мира» (1713), «Сельское и военное празднество» (1716), «Царица пери» (1725, этот балет на либр. Фюзелье, поставленный в Опере, был немедленно спародирован Лесажем и д'Орневалем), «Тройная Геката», дивертисмента «Диана» (совместно с Буржуа, 1721) комических опер на тексты Лесажа, д'Орневаля и Фюзелье «Арлекин – дворянин поневоле, или Предполагаемый любовник» (1716), «Арлекин-Юлла, или Разведенная женщина» (1716), «Разумные животные» (совместно с Жилье, 1718), «Полк калотты» (1721), 5 сб. скрипичных сонат, 2 сб. скрипичных концертов, 12 оркестровых сюит, танцев, пьес для мюзетов, колесных лир и проч. В 1722 г. к пребыванию Людовика XV в Шантийи сочинил балеты «Королевское празднество» и «Балет 24 часов» (где со скрипкой в руках выступил в роли Орфея). Его старший сын Луи (1720 – 1783) с 11 лет играл в оркестре Оперы, с 12 – в «24 скрипках Короля». Автор сонат, симфоний, трио. Младший сын Жан-Луи (1732 – ок. 1810) – аббат, писатель, драматург. Автор музыки к собственным пьесам «Иевфай, или Обет» и «Смерть Авеля» (обе 1765). В 1754 г. принял участие в «войне буффионов», опубликовал ответ на «Письмо о французской музыке» Руссо, в котором защищал Рамо, Леклера и Мондонвиля.

Мари ОБРИ, *Aubry* (ум. 1704) – певица. Пела в капелле герцога Орлеанского, в 1671 – 1684 гг. – в Опере, дебютировав в роли Филиды («Муки и радости любви»). Для ее серебристого сопрано Люлли предназначил партии Сангариды («Атис»), Ио («Исида»), Прозерпины («Прозерпина»), Андромеды («Персей»), Орианы («Амадис»). В 1698 – 1704 гг. – придворная камерная певица.

Филипп ОРЛЕАНСКИЙ, *de Orleans* (1674, Сен-Клу – 1723, Версаль) – регент Франции в 1715 – 1723 гг., при несовершеннолетнем Людовике XV. Страстный любитель музыки, меценат, горячий сторон-

ник «итальянского стиля». Ученик Лулье, Шарпантье, Кампра, Жерве, Форкре. Автор опер «Филомела» (ок. 1695, при участии Шарпантье, трижды исп. в Пале-Рояле), «Рено и Армида» (1705, при участии Жерве, исп. в частном доме), «Пантей» (1705, при участии Жерве и Шарпантье, исп. в Пале-Рояле), «Продолжение Армиды, или Освобожденный Иерусалим» (1712, Фонтенбло).

Жан-Филипп Д'ОРНЕВАЛЬ, *d'Orneval* (ум. 1760, Париж) – алхимик, драматург. Автор б. 60 пьес для театров ярмарок Сен-Жермен и Сен-Лоран, написанных, главным образом, в соавторстве с Лесажем, Фюзелье, Пироном и Отро.

ОТТЕТЕР, *Hotteterre* – династия музыкантов и инстр. мастеров, представители которой работали в Париже в 1650-х – 1770-х гг. Братья Луи, Жан и Никола Оттеты, исполнители на гобое, фаготе и мюзете, переселились в Париж из Нормандии. Служили при дворе в ансамблях Большого манежа и в Королевской капелле. Наиболее известный представитель династии – Жак-Мартен Оттетер, по прозвищу Римлянин (1674 – 1763), сын Жана Оттетера, композитор, учитель многих высокопоставленных любителей, с 1692 г. гобоист Большого манежа, который, правда, более прославился игрой на флейте, а также на мюзете. Постоянный участник королевских концертов и спектаклей в Версале. Автор 2 сб. пьес для флейты и *basso continuo* (1708, 1715), сб. трио для 2 флейт и баса (1712), сб. переложений для флейты кургузых песен и брютетт (изд. ок. 1723), трактатов «Принципы поперечной флейты» (1707), «Искусство прелюдирования» (1719), «Школа игры на мюзете» (1737).

П

Братья ПАРФЭ, *Parfaict*, Франсуа (1698, Париж – 1753, Париж) и Клод (1705, Париж – 1777, Париж) – литераторы, эрудиты, драматурги, историки парижских театров. Франсуа в 1724 г. написал в соавторстве с Мариво комедии «Непредвиденная развязка» и «Ложное следствие, или Наказанный двуличный». Список его собственных сочинений включает «Четверть часа забав» (1727), «Подарки калотинцев, сочинение господина Умалишенного» (1729), «испанскую историю» «Аврора и Феб» (1734), «История Королевской Академии музыки» (1741), комедию-балет «Панург» (изд. 1803), либрет-

то трагедии на музыке «Атрей». Перу Клода, бывшего другом мадам Помпадур, принадлежат неоконченная «Театральная драматургия» и «Письмо Гиппократу о мнимом безумии Демокрита» (1730), ему также приписывают памфлет «Время говорить». Совместно братьями написаны следующие сочинения: «Дневник парижских театров за 1735 год» (1735), «Общая история французского театра от истоков до 1734 – 1739 годов» в 15 т. (1735 – 1749), «Воспоминания ярмарочного актера, призванные послужить истории спектаклей Ярмарки» (1743), «История старого итальянского театра от его появления во Франции до упразднения в 1697 году» (1753), «Словарь парижских театров» в 7 т. (1756 – 1767).

Лоран ПЕЗАН, *Pesan* (ум. 1678) – скрипач из семьи музыкантов. С 1664 г. играл в оркестре «24 скрипки Короля», в 1674 – 1677 гг. один из трех руководителей корпорации парижских менестрелей. В 1664 – 1678 гг. танцевал в б. чем 20 придворных спектаклях, начиная с «Удовольствий Волшебного острова», в т. ч. в «Тезее», «Атисе» и «Кадме» Люлли. Его брат Венсан с 1678 г. и по меньшей мере до 1715 г. играл на альте в «24 скрипках». В 1690-е гг. руководитель корпорации парижских менестрелей. В 1669 – 1670 гг. танцевал в «Балете Флоры» и «Блистательных любовниках». Его сыновья Пьер и Клод – танцмейстеры.

Гийом-Луи ПЕКУР, *Pecour* (1653, Париж – 1729, Париж) – танцовщик, хореограф, педагог, ученик Бошана. Дебютировал в 1671 г. в «Психее». С 1674 г. выступал в Опере, в 1680 – 1702 гг. ее солист. Участвовал в премьерах большинства опер Люлли, «Времен года» Колассы. Был хорошо сложен, элегантен и отличался легкостью танца. Член Академии танца, при дворе обучал герцогиню Бургундскую и пажей. Его хореография отличалась разнообразием и новизной. В 1687 – 1689 гг. хореограф Оперы (вместе с Летангом), работал в Со. Ему принадлежат танцы в «Ахилле и Поликсене» Люлли – Колассы, «Семеле» Маре, «Суде Париса» Бертена. В коллегии Людовика Великого поставил балеты «Ясон, или Завоевание Золотого руна» (1701), «Царство воображения» (1702), «Царство времени» (1705), «Празднества богов» (1706), «Балет надежды» (1709). В 1700 – 1725 гг. опубликовал множество хореографических композиций для спектаклей Оперы и для балов, записанных по системе Бошана-Фейе.

Мари ПЕЛИСЬЕ, *Pelissier* (1707, Париж – 1749, Париж) – певица. Дебютировала в Опере в 1722 г., но сразу же уехала в Руан, выйдя замуж за директора тамошнего театра. В 1726 г. с триумфом вернулась в Оперу. В 1734 г. вследствие личных скандалов уехала в Лондон, вернувшись в Париж в 1741 г. Славилась совершенством дикции, мастерством пантомимы, особенно отличалась в легком и грациозном жанре. Участвовала в премьерах 5 сочинений Рамо, «Поликсены и Пирра» Руайе, «Библис» Лакоста, в «Эндимионе» Коллена де Бламона исполняла партию Дианы.

Симон-Жозеф, аббат ПЕЛЛЕГРЕН, *Pellegrin* (1663, Марсель – 1745, Париж) – драматург. В молодости монах, затем корабельный священник. В 1700 г. вернулся во Францию и поселился в Париже, где стал поэтом и драматургом. «Письмо к королю о победах 1704 года» (1704) принесло ему покровительство мадам де Ментенон и членство в Академии. Автор поэм, мадригалов, панегириков, эпиграмм, эпитафий, шансон, рондо, всегда сочинявшихся на заказ, 2 сб. «Христианских стихов», сб. нозлей, проповедей, переложений псалмов, «Духовных песнопений для дам Сен-Сира на мелодии Оперы» (подтекстовок музыки Люлли и Кампра, 1705). Двойственность его интересов схвачена в известном двустишии: *Утром – католик, вечером – язычник, / К обедне – в церковь, к ужину – в театр*. Его духовная карьера закончилась, когда кардинал де Ноай, архиепископ Парижа, предложил ему выбирать между мессой и музой. Из двух кормилиц Пеллегрен выбрал вторую. Для драм. театров и театров Ярмарки им написаны трагедии «Полидор» (1705), «Смерть Улисса» (1706), «Пелопей» (1733), «Баязет» (1739) и «Катилина» (1742), комедии «Новый свет» (1723) с продолжением под названием «Развод Амура и Разума» (1724) и «Школа брака» (1742), героическая пастораль «Верный пастух» (1726). Работая для Оперы, Пеллегрен стал либреттистом Демаре, Лакоста, Детуша (трагедия «Телемак, или Калипсо», 1714), Бертена (опера «Суд Париса», 1718) и увенчал свою карьеру двумя масштабными, оригинальными по концепции произведениями, написав для Монтеклера «Иевфая» (1731), а для Рамо – «Ипполита и Арисию» (1733).

Пьер ПЕРРЕН, *Perrin* (1620, Лион – 1675, Париж) – поэт, теоретик оперы. Злоключения преследовали его, вероятно, с того момента, как он в юности женился на богатой 61-летней вдове. В 1648 – 1660 гг.

служил у Гастона Орлеанского. В 1669 г. получил 15-летнюю привилегию на основание Академии оперы, показанная там его пасторальная опера «Помона», положенная на музыку Камбером (1671), выдержала 146 (!) представлений, но из-за нечестности компаньонов (Шамперона и маркиза де Сурдеака) он 15 месяцев отсидел в тюрьме за долги, а привилегия перешла в руки Люлли, который назначил Перрену пенсию и снабдил его средствами на погашение долгов. Критики считали Перрена плохим поэтом, но лучшие музыканты Франции охотно писали музыку к его элегиям, сонетам, мадригалам, вирелэ, «романам в стихах» (т.е. стихотворной переписке), куртуазным песням, застольным, нозлям, мотетам, шансон, шансонеттам и бесчисленным пасторальным диалогам. Перрен был, по видимому, одержим идеей поющей поэзии. Публикуя стихи, он обязательно указывал имя композитора, тип голоса, текстовые повторы и пр., а в творчестве культивировал удобные для пения короткие строки, простую лексику, разнообразие метров и строфики. Все это он применил в либретто т.н. «Пасторали Исси» (1659), которая считается первой французской оперой (музыка не сохр.). Помимо этой пьесы и «Помоны» его перу принадлежит либретто оперы «Ариадна» (музыка Камбера, исполнение предполагалось в 1661 г., но не состоялось из-за смерти Мазарини), трагедии «Смерть Адониса» (музыка Боэссе, пьеса не сохр.), французский перевод «Энеиды». Ряд своих сочинений Перрен издал в сборнике «Поэтические произведения» (1661). Издал также «Собрание прекраснейших стихов, положенных на музыку...» (1661, содержит 497 стихотворения различных поэтов с указанием авторов музыки).

Шарль ПЕРРО, *Perrault* (1628, Париж – 1703, Париж) – поэт, писатель, критик, историк, генеральный контролер строительства (в том числе ведал театральными зданиями и в 1673 г. помог Люлли и Вигарани получить для Оперы зал Пале-Рояль, в котором тогда работала труппа Мольера). В знаменитом споре древних и современных – глава партии современных (ставящих век Людовика выше века Августа), антиклассицист, противник Расина и Буало, последовательный защитник оперы. В 1674 г. находился на стороне Люлли в вопросе о монополии в театральной музыке. В сочинении «Критика оперы, или Разбор трагедии, называемой «Альцеста, или Триумф Алкида» поддержал «Альцесту» Люлли и Кино. В 1701 г. выпустил сборник биографий «Знаменитые люди, появившиеся во

Франции на протяжении века». Автор стихов, поэмы «Век Людовика Великого» (1687), где защищает новый оперный жанр и Люлли как «французского и итальянского гения», и, конечно, «Сказок моей матушки Гусыни» (1697).

Шарль-Алексис ПИРОН, *Piron* (1689, Дижон – 1773, Париж) – драматург и шансонье, автор песен для своих многочисленных пьес, выделявшийся среди своих коллег склонностью к малопримечательным сюжетам и выражениям. В Париже начал карьеру в театре ярмарки Сен-Жермен пьесой «Арлекин-Девкалион», имевшей большой успех. В качестве поэта Ярмарки Пирон стал первым драматургом, чьи тексты положил на музыку его земляк Рамо, в 1723 – 1726 гг. написав отдельные номера для пьес «Эндриаг», «Вербовка Арлекина», «Ложное чудо», «Сады Гименея, или Роза». В 1728 г. дебютировал в Комеди Франсез пьесой «Неблагодарные сыновья». Также автор комедий «Тиресий», «Женитьба Момуса». Сочинение «Оды Приапу» (1733) стало причиной того, что Людовик XV отклонил кандидатуру Пирона на выборах в Академию.

Антуан-Бонавентюр ПИТРО, *Pitrot* (ок. 1720, Марсель – после 1792) – танцовщик, хореограф. С 1744 г. солист Оперы. Отличался прекрасной техникой, но ему не доставало изящества и мягкости. Работал в различных странах, в т. ч. в России. Признанный хореограф, один из пионеров действенного балета. Для Итальянского театра в Париже им поставлены балеты-пантомимы «Тритоны» (1755), «Великодушный султан», «Чакона» (оба 1759), «Улисс на острове Цирцеи» (1764).

Анжелика ПОЛЕ, *Paulet* (ум. 1650) – певица и лютнистка, в 1620 – 1648 гг. блиставшая в отеле Рамбуйе. Участница пасторальных спектаклей: в частности, когда в 1637 г. у маркизы Рамбуйе ставили «Софонисбу» Мере, она пела в антрактах, аккомпанируя себе на теорбе. Красавица Анжелика в совершенстве воплощала идеал образованной и утонченной, соблазнительной и независимой женщины.

Жанна-Антуанетта Пуассон, маркиза де ПОМПАДУР, *de Pompadour* (1721, Париж – 1764, Версаль) – фаворитка Людовика XV. Клавесинистка, танцовщица, художница, освоившая даже технику гравировки, актриса, певица, обладавшая чистым, точным, легким, све-

жим голосом большого диапазона. Происходила из семьи финансистов, получила утонченное воспитание. В 1747 – 1750 гг. ее театр Малых апартаментов (или Малых кабинетов) в Версале, руководимый герцогом де Лавальером, приобрел значение, выходявшее далеко за рамки «домашних» развлечений двора. Устав был составлен по образцу первой сцены страны – Комеди Франсез (т.е. театр был организован как содружество пайщиков). Зам. директора был Монкриф, секретарем и библиотекарем – аббат Лагард, дирижером – Франсуа Ребель, клавесинистом – музыкант-любитель Ферран, кузен Помпадур, ученик Франсуа Куперена, виолончелистом – Желиотт, первым из восьми скрипачей – Мондонвиль, первым флейтистом – Блаве. На виолах играли любители благородного происхождения маркиз де Сурш и граф Дампьер. Хор включал 13, позднее 26 человек, балет состоял из любителей-придворных и детей от 9 до 12 лет из школы Оперы. В спектаклях участвовали танцоры и актеры из Итальянской комедии и Комеди Франсез, в том числе знаменитая мадемуазель Дюмениль. В репертуаре сосуществовали драматические и музыкальные произведения, многие из них специально заказывались маркизой. В частности, ею инспирирован новый виток моды на театральную пастораль. Во время «войны буффонов» маркиза побудила Мондонвиля написать «Титона и Аврору». Репертуар маркизы-актрисы был более чем обширен. Ее драматические роли: Дорина («Тартюф»), Колетта («Три кузины» Данкура), Констанца («Предрассудки света» Ла Шоссе), Зенеида («Зенеида» Каюзака), Люсиль («Обманчивая наружность» Буасси), Лизетта («Злодей» Грессе), Люсинда («Оракул» Сен-Фуа), Лоретта («Мать-кокетка» Кино), Альзира («Альзира» Вольтера), Селианта («Женатый философ» Детуша). Музыкальные роли: Эригона («Эригона» Мондонвиля), Эгла («Эгла» Лагарда), Альмазис («Альмазис» Руайе), Колен («Амуры Рагонды» Муре), Амур («Балет чувств» Муре), Урания, Венера («Сюрпризы любви» Рамо), Бавкида («Филемон и Бавкида» Ребеля и Фракёра), Эрминия («Танкред» Кампра), Галатея («Ацис и Галатея» Люлли), Европа («Юпитер и Европа» Дюпора и Дюге), Зелия («Зелия» Феррана), Эмилия («Стихии» Детуша), Иссе («Иссе» Детуша), Эгина, Аврора («Свадьба Фетиды» Коллена де Бламона), Принц («Принц де Нуази» Ребеля и Франкёра), Венера, Геро («Галантный день» Лагарда), Сильвия («Сильвия» Лагарда).

Франсуаза ПРЕВО, *Prevost* (1680, Париж – 1741, Париж) – танцовщица, ученица Блонди. В 1699 г. дебютировала в Опере в «Атисе» Люлли. Ведущая балерина эпохи Регентства, техничная и экспрессивная. Выступала до 1730 г. (в произведениях Кампра, Детуша). В 1714 г. в Со вместе с Баллоном исполнила «Трагическое па» на сюжет IV действия «Горациев» Корнеля – один из первых случаев *pas d'action*. Для нее Жан-Фери Ребель написал свои «хореографические симфонии». Среди множества ее учениц Салле и Камарго.

Мадемуазель ПЮВИНЬЕ, *Puvignee* – балерина, дочь балерины Оперы. С детства выступала в балетах в Театре Малых апартаментов маркизы де Помпадур. В 1743 – 1760 гг. сделала блестящую карьеру в Опере, унаследовав партии Мари Салле. В 1748 г. Рамо создал для нее роль статуи в «Пигмалионе».

Мишель де ПЮР, *de Pure* (1620, Лион – 1680, Париж) – эрудит, писатель, теоретик балета, аббат, королевский капеллан, придворный, удачливый любовник. Автор романа «Прециозница, или Тайны приемов в будуаре», комедии «Прециозницы», трагедии «Остериус»; переводчик Теокрита. Последняя и наиболее обширная глава его трактата «Взгляд на древние и современные спектакли» (1668) представляет собой подробный и всесторонний анализ балета.

Р

Даниэль РАБЕЛЬ, *Rabel* (ум. 1637) – театральный художник, сын портретиста Жана Рабеля. В 1614 – 1634 гг. руководил оформлением придв. балетов, сотрудничая с поэтом Этьеном Дюраном, музыкантами Гедроном и Мулинье, хореографом Жаком де Бельвилем.

Франсуа РАГЕНЕ, *Raguenet* (ок. 1660, Руан – 1722, Руан) – литератор, аббат, критик оперы. В 1698 г. будучи секретарем кардинала Буйонского посетил Рим, был очарован городом и оперой и вскоре возглавил полемику сторонников французской и итальянской музыки. Автор «Сравнения Итальянцев и Французов в том, что касается Музыки и Оперы» (Амстердам, 1702; Париж, 1704) и «Защиты Сравнения Итальянцев и Французов...» (Париж, 1705, ответ на сочинение Лесерфа). Посмертно вышел его «Мир в Опере, или Предвзятое сравнение французской и итальянской музыки» (1753).

Катрин де Вивонн, маркиза де РАМБУЙЕ, *Rambouillet* (1588, Рим – 1665, Париж) – хозяйка салона, единственная дочь французского посла в Риме маркиза де Пизани и римской патрицианки Джулии Савелли. В 1600 г. вышла замуж за Шарля д'Аржанна, в 1611 г. ставшего маркизом де Рамбуйе. К этому времени его супруга уже стала матерью 7 детей. Устав от лихорадочной жизни двора, маркиза вернулась к отцу, в круг ученых и литераторов. В 1617 г. заканчивает строительства отеля де Рамбуйе, под кровом которого расцветает прециозная культура (сатирические нападки на прециозниц, вроде мольеровских, относятся к периоду заката, когда хозяйкой салона уже стала дочь маркизы, герцогиня де Монтозье). В первое десятилетие здесь царит Малерб, затем – Вуатюр, Шаплен и Гез де Бальзак. В 1648 г. блестящие собрания прерывает Фронда, и хозяйка находит убежище у отцов Пор-Рояля. Дом Рамбуйе можно назвать Академией литературы (здесь, в частности, расцвело искусство переписки) или Академией хорошего тона – уже в 1630 г. появился трактат Никола Фаре «Порядочный человек, или Искусство нравиться при дворе», зафиксировавший законы поведения в обществе, установленные маркизой.

Жан-Филипп РАМО, *Rameau* (1683, Дижон – 1764, Париж) – композитор, органист, клавесинист. Сын органиста Жана Рамо. В 1701 г. отправился в Италию, но добрался только до Милана. Некоторое время был скрипачом бродячей труппы. В 1702 г. в течение 4 месяцев служил капельмейстером собора в Авиньоне, в 1702 – 1706 гг. – органистом собора в Клермон-Ферране. В 1705 г. впервые побывал в Париже, опубликовав там свой первый сб. пьес для клавесина, в 1706 – 1708 гг. занимал в Париже пост органиста коллегии Людовика Великого и ряда других церквей. В 1709 г. сменил отца на посту органиста собора Богоматери в Дижоне, в 1713 г. органист доминиканского монастыря в Лионе, в 1715 г. вернулся в Клермон-Ферран. В 1722 г. его «Трактат о гармонии, сведенной к ее естественным принципам» произвел сенсацию в столице. В следующем году поселился в Париже, чтобы посвятить себя карьере театрального композитора, о которой мечтал с 20 лет. Начал ее на Ярмарке Сен-Лоран и в Итальянском театре. Поиски либретто трагедии, которое позволило бы ему стать автором Оперы, оставались бесплодными (Ламотт, как и другие, отказал в сотрудничестве), пока в доме своего покровителя Пуппиньера Рамо не встретил неутомимого аб-

бата Пеллегрена. Премьера их «Ипполита и Арисии» положила начало войне люллистов и рамистов, и в глазах публики 50-летний Рамо оставался самым радикальным из революционеров, пока «война буффонов» не превратила его, уже 70-летнего, в реакционера. С 1745 г. – королевский композитор камерной музыки. Автор мотетов, 8 кантат, 3 сб. пьес для клавесина, ансамблей, теоретических работ, трагедий «Ипполит и Арисия» (1733), «Самсон» (1733 – 1736, не сохр.), «Кастор и Поллукс» (1737), «Дардан» (1739), «Зороастр» (1749), «Линус» (1751, не сохр.), «Абарис, или Бореады» (1764), опер-балетов «Галантные Индии» (1735), «Празднества Гебы, или Музыкальные таланты» (1739), «Празднества Полигимнии» (1745), «Храм славы» (1745), «Празднества Гименея и Амура» (1747, в 1748 исполнялись под названием «Боги Египта»), «Сюрпризы Амура» (1748), шутовского балета «Платея» (1745), музыкальной комедии «Паладины» (1760), комедии-балета «Принцесса Наваррская» (1745), героических пасторалей «Заис» (1748), «Наис» (1749), «Акант и Цефиза, или Симпатия» (1751), «Дафнис и Эгле» (1753), одноактных пасторалей и балетов «Пигмалион» (1748), «Гирлянда, или Волшебные цветы» (1751), «Сибариты» (1753), «Лизис и Делия» (1753, не сохр.), «Рождение Осириса» (1754), «Анакреон» (1754), «Зефир, или Нимфы Дианы» (ок. 1754), «Анакреон» (1757), «Ио», «Нелей и Миртис» (н. 1750-х), номеров к комедиям театров Ярмарки и Итальянского театра (с. 1720-х).

Пьер РАМО, *Rameau* (1674 – 1748) – танцмейстер. Работал в Париже и Лионе, ок. 1725 г. находился при испанском дворе. Учитель танцев Елизаветы Фарнезе, будущей королевы Испании. Знаменит трактатами «Танцмейстер» и «Сокращенный новый метод записывать танцы» (оба 1725), развивающими метод Фейе, второй трактат содержит записи 12 композиций Пекура.

РЕБЕЛЬ, *Rebel* – музыкальная династия, представители которой (в старшем поколении – преимущественно певцы) работали при французском дворе между 1650 – 1775 гг. Анна-Рене (1663 – 1722, Версаль) – певица. В возрасте 10 лет пела Нимфу в «Кадме» Люлли, в 19 – Сангариду в «Атисе». В 1684 г. вышла замуж за Делаланда. Их дочери Анна и Жанна с 1704 по 1711 гг. певицы Королевской капеллы. Ее брат Жан-Фери (1666 – 1747) – композитор, скрипач, клавесинист, дирижер. В возрасте 8 лет поразил короля и Люлли

своей игрой на скрипке. Работал в оркестре Оперы. В 1700 г. уехал в Испанию по случаю свадьбы Филиппа Анжуйского и пробыл там 5 лет. По возвращении музыкант оркестров «24 скрипки Короля» и Оперы, где также играл партию клавесина-continuo. С 1716 г. капельмейстер Оперы, в 1731 – 1735 гг. дирижер Духовных концертов. Автор скрипичных сонат, песен, оперы «Улисс» (1703) и «хореографических симфоний» – небольших балетов без пения (сюит для инструментального ансамбля), написанных для танцовщиков Оперы: «Каприс» (1711), «Бутада» (1712), «Характеры танца» (1715, для Франсуазы Прево, исполнявшей этот балет перед Петром I и передавшей его своим ученицам Мари Камарго и Мари Салле), «Терпсихора» (1720), «Фантазия» (1729), «Сельские удовольствия» (1734), «Стихии, новая симфония» (1737). Его старший сын Франсуа (1701 – 1775) – скрипач, теорист, композитор, дирижер и театральный администратор. С 13 лет в оркестре «24 скрипки Короля», с 16 лет – в Опере. Придворную карьеру начал в 1723 г. как исполнитель на теорбе. В том же году вместе со своим неразлучным другом Франсуа Франкёром был в Праге, где общался с Фуксом, Тартини, Кванцем, Кальдарой. В 1730 г. женился на Анне-Огюсте де Вальжоли, дочери Франсуазы Прево. В 1760 г. возведен Людовиком XV в дворянство. Его театральные сочинения написаны в соавторстве с Франсуа Франкёром (см. статью ФРАНКЁР).

Филибер РЕБИЙЕ, наз. Фильбером, *Rebille* (1639, Туар – после 1717) – флейтист, гобоист, певец, исполнитель на пуатевинском мюзете. В 1667 г. начал блестящую карьеру придворного музыканта, которой способствовали его актерский дар и веселый характер. В 1679 г. был замешан в деле о ядах и провел год в Бастилии. В 1698 г. исполнял роль Муфтия в «Мещанине во дворянстве». Автор «Мелодий для тимпанона», танцевальной музыки.

Гийом РЕЙНАЛЬ, наз. Рейналь-старший, *Raynal* (ум. 1706, Версаль) – танцовщик, педагог. В 1662 г. этот акробат, регулярно выступавший в придворных балетах, был назначен Людовиком XIV приобщать Дофина к танцам, позднее обучал Детей Франции. Вместе с братом Жаном был в числе основателей Академии танца.

Пуссен РЕМОН де СЕН-МАР, *Remond de Saint Mard* (1702, Париж – 1757, Париж) – литературный критик. Автор «Размышлений об

опере» (1741), сквозная тема которых – упадок современного искусства. Развивал сентиментальную теорию музыкального спектакля, от которого ждал не зрелища и танцев, а простых мелодий, изящно гармонизованных, обращенных к сердцу...

Франсуа РИШОММ, *Richomme* (ум. 1625) – скрипач, исполнитель на корнете (цинке), сын музыканта. С 1587 г. состоял в братстве менестрелей Св. Юлиана, с 1588 г. королевский музыкант. В 1603 г. танцевал в «Балете петухов». В 1616 г. возглавил «32 скрипки города Парижа». Автор б. 400 танцевальных пьес.

Мадемуазель РОЛАН, *Roland* (р. 1715, Венеция) – балерина. Дочь провансальца, первого танцора герцога Мантуанского, который в 1704 г. выступал в Бургундском отеле. Начала карьеру в Лондоне и французской провинции, также выступала как драматическая актриса во французских и итальянских пьесах. В Париже дебютировала в 1732 г. на сцене театра Итальянской комедии в «Характерах танца» Ребея. Выступала здесь до 1734 г. и затем в 1740 – 1742 гг., в остальное время работая в Лондоне.

Луиджи РОССИ, *Rossi* (1597, Торремджоре – 1653, Рим) – композитор, вокальный педагог, органист, лютнист, клавесинист. Учился в Неаполе. В Риме – не позднее 1621 г., на службе у семьи Боргезе, с 1633 г. органист церкви Сан-Луиджи деи Франчези. Будучи одним из ведущих итальянских композиторов, в 1641 г. перешел на службу к кардиналу Антонио Барберини, для которого написал свою первую оперу «Зачарованный замок» (1642). После отъезда Барберини во Францию также отправился в Париж. В 1647 г. его опера (трагикомедия на музыку) «Орфей» 8 раз прошла там с большим успехом. Во Франции Росси писал также кантаты для концертов у Анны Австрийской, где он аккомпанировал итальянским певцам. С началом Фронды вернулся в Италию. Автор духовной музыки, в т.ч. драматических ораторий, светских кантат.

Пьер-Шарль РУА, *Roy* (1683, Париж – 1764, Париж) – драматический поэт. Сын прокурора Шатле. Один из самых востребованных авторов своего времени, несмотря на недостаток легкости и налет скуки, лежащий на стихах этого замкнутого человека, не принадлежавшего к числу блестящих собеседников. В 1727 г. Руа не прошел на выборах в

Академию из-за сатирической аллегории «Почтовая карета». Автор од, элгий, эпиграмм, речей. В 1710-е – 1730-е гг. создал для Детуша, Лакоста, Кампра, Муре либретто трагедий «Каллироя», «Филомела», «Брадаманта», «Гипподамия», «Крез», «Семирамида» и 11 балетов, в т.ч. «Стихий» и «Балета чувств». Мечтал о совместной работе с Рамо, однако тот отклонил его кандидатуру.

Жозеф-Никола-Панкрас РУАЙЕ, *Royer* (ок. 1705, Турин – 1755, Париж) – композитор. Сын бургундского дворянина, капитана артиллерии. С 1725 г. в Париже, где преподавал пение и игру на клавесине. В 1730 – 1733 гг. занимал административные должности в Опере, с 1748 г. участник Духовных концертов. С 1749 г. постоянный композитор и руководитель оркестра Оперы. Автор пьес для клавесина, мотетов, песен. Театральную карьеру начал как автор комических опер на либр. Пирона «Досадное вдовство» (1725) и «Кредит умер» (1726), за которыми последовали трагедия «Пирр» (1730), опера «Прометей и Пандора» (1752), балеты «Заида, королева Гранады» (1739), «Власть Амура» (1743), «Алмазис» (1748) и героическая пастораль «Миртиль и Зелия».

Жан-Батист РУССО, *Rousseau* (1671, Париж – 1741, Брюссель) – поэт, драматург. Сын сапожника, обучался в иезуитской коллегии, ученик Буало. С 1695 г. член Академии надписей. В 1694 г. дебютировал как драматург одноактной комедией «Кафе», за которой последовали «Льстец», «Капризный», «Ипохондрик», «Обманувший сам себя», «Волшебный пояс», «Мандрагора», «Химерические прашуры» и др., не имевшие большого успеха, и пародия на «Гесиону» Кампра. Автор либр. опер «Ясон, или Золотое Руно» Коласса (1696), «Венера и Адонис» Демаре (1697), стихотворных памфлетов на спектакли Оперы («Франсинад», в честь ее директора, Франсина), сатир, эпиграмм, «Оды Фортуне», легкой поэзии. Руссо вошел в историю музыки как родоначальник жанра французской кантаты, состоящей из чередования речитативов и неск. арий (по примеру итальянских кантат). Первым образцом этого жанра, быстро вошедшего в моду, вероятно, была «Цирцея» с музыкой Жана-Батиста Морена (1703). В 1722 г. вследствие клеветы Руссо до конца жизни был выслан из Франции, жил в Швейцарии, Вене, Брюсселе, за 2 года до смерти тайно посетил Париж.

Жан-Жак РУССО, *Rousseau* (1712, Женева – 1778, Эрменонвиль) – писатель, философ, композитор, эстетик, теоретик музыки, копиист. Настоячивый дилетант, всю жизнь сражавшийся за место в истории музыки. В 1743 г. изобрел цифровую нотацию, которую представил во Французскую академию, в том же году написал «Диссертацию о современной музыке». В 1745 г. его оперу-балет «Галантные музы» репетировали в доме Пуплиньера. Автор «Рассуждения о науках и искусствах» (1749), статей для «Энциклопедии» Дидро (1751 – 1765), «Музыкального словаря» (1768), «Письма о французской музыке» (1753), оперы «Деревенский колдун» (1752), мелодрамы «Пигмалион» (1770).

С

Жан-Грануий САБЛИЕР де Лангедок, *Sablieres* (1627, Лангедок – 1700, Париж) – композитор. С 1652 г. на службе у Филиппа, герцога Орлеанского. В 1679 г. организовал в Лангедоке празднество в честь подписания мира с Испанией. Автор оперы «Любовь Дианы и Эндимиона» (1671), дивертисментов, песен на стихи Перрена. Сохранилось несколько его куртуазных песен.

Франческо САКРАТИ, *Sacрати* (1605, Парма – 1650, Модена) – композитор. В 1640-е гг. писал оперы для Венеции (сотрудничая с Торелли), Болоньи и Реджо-Эмилии. Ок. 1642 г. отказался от поста в венецианском соборе Сан-Марко как недостойного его положения. С 1649 г. капельмейстер собора в Модене. Все его оперы, включая исполнявшуюся в Париже в 1645 г. «Мнимую сумасшедшую» (соч. в 1641), утрачены, сохранились лишь песни и мадригалы.

Мари САЛЛЕ, *Salle* (ок. 1707 – 1756, Париж) – балерина, дочь акробата, директора мантуанской труппы странствующих актеров. Первые шаги сделала в Париже на Ярмарке. В 1718 г. дебютировала в Опере Комик в «Принцессе Заговенья» Лесажа. В 1721 г. выступила в Опере в «Венецианских празднествах», заменив Франсуазу Прево, однако места в Опере ей не нашлось, и она вернулась на Ярмарку, а затем уехала в Лондон, где, в частности, ставила танцы в операх Генделя. В 1727 г. вернулась на сцену Оперы в «Амурах богов», в 1739 – 1752 гг. выступала при дворе. Новацией стало ее исполнение «Характеров танца» с Лавалем – в городском костюме

и без маски. Как хореограф ставила действенные балеты и пантомимы. Ее постановки «Цветов» (3 акт «Галантных Индий», 1735), турецкого акта в «Галантной Европе» (1736) и выхода Эглы в «Празднествах Гебы» (1739) послужили образцом для Новерра.

Жозеф-Франсуа САЛОМОН, *Salomon* (1649, Тулон – 1732, Версаль) – композитор, исполнитель на басовой виоле. Мальчиком пел в хоре в Эксе, игре на виоле учился у Сент-Коломба. В 1681 г. вместе с Мареном Маре играл в Опере в балете «Триумф Амура». Автор мотетов в итальянском стиле, в опере же – убежденный люллист. Ему принадлежат трагедии «Медея и Ясон» (1713, возобновлялась вплоть до 1749) и «Теоноя» (1715).

Мадемуазель де СЕН-КРИСТОФ, *Saint Christophe* (ок. 1625 – после 1682) – певица, поэтесса. Ок. 1645 г. придворная певица, участвовала во множестве королевских балетов. Красивая, умная, выделялась великолепным голосом, гордой осанкой и умением выражать драматические чувства. С 1674 г. выступала в Королевской Академии музыки, став первой исполнительницей заглавной партии в «Альцесте» Люлли. В его последующих операх исполняла роли богинь – Юноны, Кибелы, Цереры. В 1682 г. ушла со сцены, возможно, в монастырь.

Шарль де Маргетель де Сен-Дени, господин де СЕНТ-ЭВРЕМОН, *Saint-Evremond* (1614, Сен-Дени-ле-Гас – 1703, Лондон) – литератор, меломан, с 16 лет на военной службе. Его известности способствовали репутация бретера и связь с Нинон де Ланкло, в память о которой потомкам осталась их переписка. В 1665 г. изгнан из Франции в связи с делом Фуке, жил в Англии. Ратовал за использование во французской опере машин и против речитативов, которые считал неестественными. Был сторонником французской школы пения, в противовес итальянской. Музыке посвящены литературные сочинения Сент-Эвремона «Разъяснение касательно того, что называется Итальянской музыкой», «Господину Люлли», «Письма об опере», «Письмо лорду Бекингему», «Концерт в Челси», «Музыкальный концерт» и др.. Как драматург и композитор он выступает в «Идиллии на музыке», «Прологе на музыке», комедии «Опера», пародирующей сочинения Люлли, и некой «Scene de bassette».

Джованни-Николо СЕРВАНДОНИ, *Servandoni* (1695, Флоренция – 1766, Париж) – театральный художник и машинист. Начал карьеру в Лондоне, с 1724 г. жил в Париже, в 1726 г. сменил Жана II Берена в должности декоратора Оперы, с 1728 г. «первый художник» Оперы. В 1726 – 1734 гг. с большим успехом оформил возобновления опер «Пирам и Фисба», «Прозерпина», «Танкред», «Альциона», «Иевфай» и в 1735 г. премьеру «Галантных Индий». Сервандони ввел во Франции ряд сценографических нововведений, в частности, угловую перспективу. В 1737 г. ушел из Оперы, затеяв собственные представления с машинами во дворце Тюильри (в т.ч., «Пандора», 1739, «Сшествие Энея в ад», 1740, «Геро и Леандр», 1742, «Волшебный лес, представление на сюжет из итальянской поэмы “Освобожденный Иерусалим”», спектакль Сервандони, украшенный машинами, оживляемый пантомимой актеров, в сопровождении музыки Джеминиани), 1754, «Вознагражденное постоянство», 1757). В 1741 – 1744 гг. сотрудничал с различными парижскими театрами, затем до возвращения в Париж работал в театрах Лиссабона, Бордо, Брюсселя, Дрездена.

Братья СЛОДЦ, *Slodtz*, Себастьян-Антуан (1695 – 1754) и Поль-Амбруаз (1702 – 1758) – театральные художники и архитекторы, сыновья фламандского скульптора, ученика Жирардона. Работали в Версале, в 1750-е гг. оформив придворные постановки «Танкреда» Кампра, «Альцесты» и «Тезея» Люлли, «Галантных Индий», «Рождения Осириса» и «Пигмалиона» Рамо. Опираясь на традиционное архитектурное решение сцены, применяли угловую перспективу, введенную Сервандони, и легкий рокайльный декор. Реформировали пространство театрального зала, убрав ложи. Их младший брат Рене-Мишель, наз. Мишель-Анж (1705 – 1764) – скульптор и театральный художник, стипендиат Французской Академии в Риме, где провел 20 лет. В 1760-е гг. сменил Поля-Амбруаза при дворе, оформив версальские постановки «Дардана» Рамо, «Стихий» Детуша и премьеру «Короля и фермера» Монсиньи. Работал также в Опере. Начав с рокайльной манеры среднего из трех братьев, постепенно оставил пасторальное изящество, восприняв неоклассическую и преромантическую манеры.

Александр де Риё, маркиз де СУРДЕАК, *Sourdeac* (ок. 1620, Нойбург, Нормандия – 1695) – театральный декоратор, происходил из знат-

ной семьи. Единственный француз в своем поколении, который мог соперничать с итальянскими коллегами. В 1660 г. в своем доме в Нойбурге поставил «Золотое Руно» Корнеля. Затем работал в парижском театре Маре, в 1671 – 1672 гг. оформлял постановки «Помоны» и «Мук и радостей любви» в Академии оперы. Во многом из-за его финансовой недобросовестности предприятие обанкротилось, и его компаньон Перрен оказался в долговой тюрьме. В 1673 – 1681 гг. работал в Комеди Франсез.

Т

Габриэль-Венсан ТЕВНАР, *Thevenard* (1669 – 1741, Париж) – певец-баритон. С 1690 г. выступал в Опере, в 1697 г. получив все главные партии баритона – богов, королей и жрецов. Обладал звучным, гибким, объемным голосом. Несмотря на легкое грассирование, хвалили его декламацию, в частности, исполнение речитативов в «Персее» вдвое быстрее, чем до него это делал Бомавель. Блистал в операх Детуша «Иссе» (Гилас) и «Амадис Греческий» (Амадис). Выступал также при дворе. Славился как большой оригинал и любитель выпить. В 1729 г. женился, год спустя оставил сцену.

Эввар ТИТОН дю ТИЙЕ, *Titon du Tillet* (1677, Париж – 1762, Париж) – литератор шотландского происхождения. Изучал право, однако в 1692 г. по требованию отца стал офицером армии Людовика XIV, что не помешало ему продолжать занятия юриспруденцией и стать адвокатом парижского парламента. В 1697 г. купил должность метрдотеля 13-летней герцогини Бургундской, будущей матери Людовика XV, которую занимал до ее смерти в 1712 г. С 1708 г. вынашивал проект бронзового монумента французским поэтам и музыкантам, творившим в царствование Людовика XIV. В 1718 г. скульптором Луи Гарнье был сделан макет колоссального памятника, и Никола де Пуайи выполнил с него рисунок, награвированный Жаном Одром. В 1723 г. проект был представлен Людовику XV, однако не осуществлен, так как это обошлось бы в 2 млн. франков. Монумент представляет собой гору Парнас, украшенную лаврами, миртами, пальмовыми ветвями и увитым плющом дубом. На вершине – Аполлон с лирой в руках (Людовик XIV), рядом с ним три Грации (мадам де Ласюз, Дезульер и де Скюдери), ниже – девять муз, представляющие Корнеля, Мольера, Ракана, Сегре, Лафонтена, Шапелля, Расина, Буало и Люлли, последний держит в руках

медальон с портретом Кино. По склонам горы расположены медальоны с портретами менее знаменитых поэтов и музыкантов. В 1727 г. Титон опубликовал книгу «Описание французского Парнаса, исполненного в бронзе, с приложением алфавитного списка Поэтов и Музыкантов, собранных на нем». Второе издание – «Французский Парнас» (1732) – было дополнено биографиями музыкантов, поэтов, либреттистов, инструменталистов и певцов, полными увлекательных подробностей из их жизни (Титон был превосходным собеседником, знавшим множество исторических анекдотов). Дополнения к книге издавались в 1743, 1755 и 1760 гг.

Джакомо ТОРЕЛЛИ де Фано, *Torelli* (1608, Фано – 1678, Фано) – сценограф, механик, архитектор, «великий волшебник» театра. Во время военных действий 1640 г. инженер венецианского Арсенала. В 1641 г. построил в Венеции Театро Новиссимо, для которого создал машинерию нового типа, позволявшую мгновенно менять все декорации. В том же году театр открылся «Мнимой сумасшедшей» Сакрати в постановке Торелли, после успеха которой триумфатор отказался вернуться в Фано, за что отец лишил его наследства. Год спустя оформил постановку «Беллерофонта» Сакрати. В 1645 г. приехал в Париж, обновив машинерию в театрах Пти-Бурбон и Палле-Рояль. Оформлял постановки придворных балетов, опер, балетов и «пьес с машинами», в т. ч. «Мнимой сумасшедшей», «Орфея», «Андромеды», «Королевского балета ночи», «Свадьбы Пелея и Фетиды». Оказал большое влияние на стиль Жана Берена. Скомпрометировав себя перед Людовиком XIV работой у Фуке (в т.ч. оформлением «Докучных» Мольера), после смерти Мазарини вернулся в Венецию, где продолжил деятельность сценографа. Последние годы провел в Фано, построив там театр Фортуны.

Дени-Франсуа ТРИБУ, *Tribou* (ок. 1695 – 1761, Париж) – певец *haute-contre*. Приятный, образованный человек, соученик Вольтера, знаменит любовными похождениями, в т.ч. романом с Адриенной Лекуврёр. В 1721 г. дебютировал в «Фазтоне» Люлли (Солнце), после чего получил все первые роли, в 1741 г. уступив их Желиотту. Участвовал в премьерах «Ипполита и Ариисы», «Галантных Индий», «Кастора и Поллукса» Рамо. Выступая главным образом в трагическом амплуа, исполнял также комические роли (Пурсоньяк).

У

Клод УДО, *Oudot* (ум. 1696, Париж) – капельмейстер и композитор. Музыкант капеллы герцога Орлеанского, затем капельмейстер Французской Академии (1678 – 1690) и иезуитской коллегии Св. Людовика. Автор оперы «Любовь Титона и Авторы» – «маленького шедевра», по отзыву «Галантного Меркурия» (1679, не сохр.).

Ф

Шарль-Симон ФАВАР, *Favart* (1710, Париж – 1792, Бельвиль) – драматург, театральный деятель, один из отцов французской комической оперы. Сын кондитера. Окончил иезуитскую коллегию Людовика Великого. В 1732 г. дебютировал в театре марионеток на ярмарке Сен-Жермен как анонимный подмастерье Шарля-Франсуа Панара, позднее – ведущий драматург театров Ярмарки. В 1741 г. прославился комической оперой «Искательница ума», в 1743 г. режиссер и ретушёр текстов Опера Комик, после ее закрытия работал на ярмарке Сен-Лоран, где в его «Двусмысленностях Фолии» одновременно танцевали такие звезды, как Пювинье, Лани и Новерр. В 1745 г. женился на актрисе, певице, танцовщице Мари-Жюстин, впоследствии блиставшей в его пьесах, а также в «Служанке-госпоже» Перголези. В 1746 г. – директор труппы маршала Саксонского. В 1749 г. бежал в Страсбург, в следующем году вернулся в Париж под покровительство мадам де Помпадур. С 1752 г. делил свое время между Опера Комик и театром Итальянской комедии, создав такие популярные, вызвавшие множество подражаний пьесы как «Любовь Бастьена и Бастьенны» (1753), «Праздник любви, или Лука и Колинетта» (1754), «Анетта и Любен» (1762), «Фея Юржель, или Тот, кто нравится дамам» (1765), «Солиман, или Три султанши» (1661). С 1757 г. содиректор Опера Комик. В 1750-е г. интенсивно контактировал с венским двором, результатом чего было проникновение в Австрию французской комической оперы. Либреттист Монсиньи, Даникана-Филидора, Дуни, Глюка, Гретри, автор интермедий, переводов итальянских пьес, пародийных стихов-подтекстов. В 1783 г. его имя было присвоено Итальянскому театру.

Мари ФЕЛЬ, *Fel* (1713, Бордо – 1794, Шайо) – певица, ученица своего отца-органиста и итальянской певицы мадам Ванлоо. В 1734 г. де-

бютировала в Опере, с 1739 г. исполняла ведущие партии, в 1758 г. уступив их Софи Арну. Пела также в Духовных концертах, до 1772 г. выступала при дворе. Славилась чистым, легким, гибким голосом блестящего тембра, совершенной дикцией, актерским талантом, умом и обаянием. Участвовала в премьерах опер Рамо, пела Колетту в «Деревенском колдуне» Руссо, особенным успехом пользовалась в «Дафнисе и Альсимадюре» Мондонвиля. Среди ее горячих поклонников и фаворитов был Луи де Каюзак.

ФИЛИДОР, *Philidor* – фамилия, которую Людовик XIII присвоил представителям шотландской семьи Данекан (в честь «*filidh*», античных бардов). Первый из ее представителей, Мишель I (ум. 1649) – гобоист, ок. 1620 г. поселившийся в Париже. Его потомки – музыканты-духовики, служившие при дворе и в ансамбле 16 гобоев и фаготов королевских мушкетеров. С музыкальным театром связаны, главным образом, три представителя семьи. Андре Даникан-Филидор-Старший (1647 – 1730, Дрё) – инструменталист и композитор. В 1659 – 1722 гг. играл в королевской капелле на крумгорнах, морской трубе, барабане, гобое и фаготе. В 1687 – 1691 гг. королевский библиотечарь, с 1684 г. организатор и главный копиист т. н. «Коллекции Филидора» – рукописного свода музыки королевских балетов от Генриха IV и Людовика XIII до сочинений Люлли и Мольера. Был фаворитом Людовика XIV, получил во владение земли в Версале. Автор инструментальных пьес, танцев, маршей, фанфар, после смерти Люлли также и театральной музыки для Версаля и Фонтенбло: балетов и маскарадов «Версальский канал» (1687), «Свадьба Лакутюра и Большой Като» (1688), «Принцесса Крита» (1688), «Маскарад савояров», «Маскарад китайского короля», «Маскарад купеческого корабля», «Маскарад деревенской свадьбы» (1700). Его дети (от двух браков родилось соответственно 16 и 5 детей) и племянники образовали одну из самых разветвленных французских музыкальных династий. Анн-Даникан Филидор (1681, Париж – 1728, Париж) – гобоист, скрипач, композитор. С 1698 г. гобоист и скрипач ансамбля Большого манежа, с 1704 г. гобоист Королевской капеллы, с 1712 г. – королевский камерный музыкант. Также выступал в замке Со. Основатель Духовных концертов, существовавших в 1725 – 1790 гг. (всего состоялось ок. 1300 концертов). Автор мотетов, мессы, *Te Deum*, пасторалей «Амур-победитель» (1697), «Диана и Эндимион» (1698), оперы «Даная» (1701), instrumen-

тальных ансамблей, маршей. Франсуа-Андре Филидор (1726, Дрё – 1795, Лондон) – композитор и шахматист. С 6 лет пел в Королевской капелле, ученик Кампра. В 1759 г. начал карьеру автора Оперы Комик. Его «Блез-башмачник» (1759) выдержал 68 представлений подряд. За ним последовали «Устрица и сутяги» (1759), «Недоразумение, или Постоянное непостоянство» (1760), «Садовник и его господин» (1761), «Кузнец» (1761), «Санчо Панса на своем острове» (1762), «Дровосек, или Три желания» (1763), «Колдун» (1764), «Том Джонс» (1765), «Садовник из Седона» (1768), «Переодетый любовник, или Мнимый садовник» (1769), «Новая школа жен» (1770), «Добрый сын» (1773), «Отмщенные женщины» (1775), «Деревенская дружба» (1785), «Муж, каким должны быть все мужья» (1788). Для Оперы им написаны «Эрнелинда, королева Норвегии» (1767, вариант названия: «Сандомир, принц Датский»), «Фемистокл» (1786), «Велизарий» (закончена Бертоном, пост. 1796), для детской труппы – «Источник любви, или Любовь Пьера Длинного и Бланш Базю» (1779) и «Прекрасная рабыня» (1787). Также автор духовной музыки, квартетов. Его трактат «Анализ шахмат» (1748, Экс-ла-Шапель) остался в своем роде классическим сочинением.

Бернар ле Бовье де ФОНТЕНЕЛЬ, *Fontenelle* (1657, Руан – 1757, Париж) – философ, историк и теоретик литературы, поэт, племянник Корнелей. Бросив юридическую карьеру, работал в газете «Галантный Меркурий», в 1678 – 1679 гг. вместе с Тома Корнелем участвовал в написании либретто «Психеи» и «Беллорофонта» Люлли. В споре древних и современных занял четкую позицию сторонника современных, приверженца прогресса в искусстве, соответственно, защитника оперы. Среди его сочинений «Беседы о множестве миров» (система Коперника в популярном изложении для дам, 1686), «Пасторальная поэзия» (1688). Автор либретто опер «Фетида и Пеллей» (1689), «Эней и Лавиния» (1691), «Эндимион» (1731).

Франсуа ФРАНКЁР, *Francoeur* (1698, Париж – 1787, Париж) – скрипач-виртуоз, композитор, театральный деятель. Происходил из семьи певцов и инструменталистов, связанной с двором и Оперой. С 1713 г. в оркестре Оперы, с 1730 г. – в «24 скрипках Короля», присоединившись к отцу Жозеф и брату Луи. С 1722 г. неразлучный друг Франсуа Ребеля (их сотрудничество как композиторов длилось почти 45 лет). С 1739 г. капельмейстер Оперы, с 1744 г. супер-

интендант придворной камерной музыки, в 1757 – 1767 гг. содиректор Оперы, в к. 1740-х – постоянный автор театра маркизы де Помпадур. В 1730 г. женился на Элизабет-Адриенне Леруа, младшей дочери Адриенны Лекуврёр (почти сразу же последовал бракоразводный процесс). Автор 2 сб. скрипичных сонат, симфоний для графа Артуа, *De Profundis*, героического балета «Ифис и Иант» (1769), пролога и интермелий к «Феям» Данкура, арий, пьес для труб, редакций опер Люлли (совместно с Бюри и Довернем), вставных номеров для опер Маре и Рамо. Совместно с Ребелем написаны трагедии «Пирам и Тисба» (1726), «Тарсис и Зелия» (1728), «Сканденберг» (1735), героические балеты «Счастье» (1746), «Принц де Нуази» (1749) и «Балет мира» (1738), пастораль «Исмена» (1747), дивертисменты «Августалии» (1744), «Зелиндор, царь сильфов» (1745), «Гении-покровители», «Храм памяти» (1751), диалог «Возвращение короля в Париж» (1744). По смерти Ребеля в 1777 – 1783 гг. переделывал их совместные сочинения. Его племянник Луи-Жозеф (1738 – 1804) – суперинтендант и директор Оперы, автор героических балетов и пасторалей.

Алессандро и Томмазо ФРАНЧИНИ, *Francini* – итальянские машинисты, в 1610 – 1626 гг. оформлявшие придворные балеты.

Луи ФЮЗЕЛЬЕ, *Fuselier* (1674, Париж – 1752, Париж) – драматург, либреттист. В 1701 г. дебютировал на Ярмарке пьесой для марионеток «Тезей, или Поражение амазонок». В 1716 – 1731 гг. постоянный соавтор Лесажа и Д'Орневалья. Автор и соавтор более 200 пьес – пародий, интермедий, комедий-водевилей (т.е. комических опер) для театров Комеди Франсез, Итальянской комедии, ярмарок Сен-Жермен и Сен-Лоран. Виртуоз подтекстовки, с легкостью писавший стихи на готовую музыку. По смерти Фюзелье Фавар купил его сочинения у двух его сестер. С 1744 г. содиректор газеты «Французский Меркурий» (вместе с Лабрюйером). Для Оперы им написаны либретто трагедии «Арион» (1714, Мато), балетов «Переодетые Амуры» (1713, Буржуа), «Галантные Индии» (1735, Рамо), «Школа влюбленных» (1744, Ниль), «Парнаасский карнавал» (1749, Мондонвиль), «Возрасты» (1718, Кампра), «Греческие и римские празднества» (1723, Колен де Бламон), комедий «Царица пери» (1725), «Амуры богов» (1727, Муре), «Амуры богинь» (1729, Кино), дивертисмента «Капризы Эрато» (1730, Колен де Бламон).

Ш

Марк-Антуан ШАРПАНТЬЕ, *Charpentier* (1645-50, Париж – 1704, Париж) – композитор, певец *haute-contre*. В 1660-е учился в Риме у Джакомо Кариссими. По возвращении служил у герцогини де Гиз и дофина, обучал музыке будущего регента Франции – герцога Орлеанского, для которого написал трактаты «Правила композиции» и «Сокращенные правила аккомпанемента» (ок. 1692, ранее, в 1670-е г. им были составлены «Заметки о 16-голосной мессе в Италии»). Капельмейстер ряда парижских церквей. Долго и успешно сотрудничал с труппой Мольера. Его наследие столь же разнообразно, сколь и его служебные обязанности, и включает мессы, секвенции, антифоны, гимны, магнификаты, литании, респонсории, 4 Те Deum'a, псалмы, мотеты, оратории, 10 кантат, духовные трагедии «Мученичество Цельсия» (1687, не сохр.), «Давид и Ионафан» (1688), трагедию «Медея» (1693), оперы «Цветущие искусства» (1685 – 1686, в честь нее назван коллектив Уильяма Кристи), «Сошествие Орфея в ад» (ок. 1686), «Артаксеркс», «Дорис и Оронт», «Возвращение весны», «Филомела» (совместно с герцогом Шартрским), пасторали «Маленькая пастораль» (с. 1670-х), «Любовь Ациса и Галатеи» (1678), «Актеон» (1683 – 1685), «Пастораль на Рождество Господа нашего Иисуса Христа» (1683 – 1685), «Французский нозль» (1685 – 1687), «Цветочный венок» (1685), «Пасторалетта», дивертисменты «Версальские удовольствия» (н. 1680-х), «Празднество приема в будуаре» (1685), «Идиллия на возвращение короля» (1686 – 1687), «Флора», «Апофеоз Лаодамуса в память маршала герцога де Люксембурга» (до 1695), пасторальные и застольные песни, симфонии, прелюдии, увертюры, нозли, танцы, концерты, сонаты, трио, интермедии к комедиям-балетам Мольера «Лекарь поневоле», «Графиня д'Эскарбаньяс», «Брак поневоле», «Докучные» (1672), «Мнимый больной» (к постановкам 1673, 1674, 1685), «Сицилиец» (1679), «трагедию, смешанную с музыкой» «Эндимион» (1681), «комедии, смешанные с музыкой» «Трагическая любовь Аполлона» и «Довольный дурак», музыку к пьесам «Цирцея» (1675, Тома Корнель), «Неизвестный» (1675), «Триумф дам» (1676, Донно де Визе), «Забавные сумасшедшие» (1680, Пуассон), «Философский камень» (1681, Донно де Визе), «Андромеда» (1682, Корнель), «Психея» (1684, Мольер, Корнель), «Венера и Адонис» (1685, Донно де Визе), увертюру к прологу

«Полиевкта» (1679, для коллегии Аркур), увертюру и чакону для «Рандеву в Тюильри» (1685), «Диалог Анжелики и Медора» (1685, для пьесы Данкура).

Клод-Луи-Доминик де ШАССЕ де ШИНЕ, *Chasse de Chinois* (1699, Ранн – 1786, Париж) – певец-баритон. Выступал в Опере с 1720-х по 1740 г. и вновь с 1750 г. С 1728 г. придворный камерный музыкант. Отличался совершенством декламации, благородной манерой игры, мастерством пантомимы, исключительно объемным голосом. Сервандони хвалил его игру, жесты, умение носить костюм, а особенно, что Шассе в поисках совершенства сценического образа постоянно изучал скульптуры и картины. Критиковали лишь его «блеющие» трели. Прославился в партии Роланда («Роланд» Люлли), первый исполнитель опер Рамо. Автор сб. вакхических песен.

Мари-Жан Феш, наз. мадемуазель ШЕВАЛЬЕ, *Chevalier* (1722, Париж – 1789, Париж) – певица. В 1740 – 1766 гг. выступала в Опере, в особенности в ролях волшебниц, требовавших воплощения аффекта ярости. Прославилась в партии Армиды («Армида» Люлли). Участвовала в премьерах опер Рамо и его современников. В 1741 – 1756 гг. пела в Духовных концертах. В 1780 г. получила звание королевской камерной певицы.

Франсуа ШЕВАЛЬЕ, *Chevalier* (1636 – 1703, Версаль) – представитель обширной семьи скрипачей, с 1657 г. придворный музыкант (альтист). В 1668 – 1676 гг. танцевал и играл в придворных спектаклях (от «Жоржа Дандена» до «Атиса»).

Андре ШЕРОН, *Cheron* (1695, Париж – 1766, Париж) – клавесинист, органист, дирижер, ученик Никола Бернье, учитель Леклера. С 1713 г. органист церкви Сен-Шапель, с 1734 г. клавесинист, с 1739 г. дирижер Оперы. Под его управлением прошли премьеры «Скиллы и Главка» Леклера, «Служанки-госпожи» Перголези, «Деревенского колдуна» Руссо, «Зороастра» Рамо. Автор инструментальной музыки, мотетов, кантат.

Жан-Батист ШТУК, наз. Батистеном, *Stuck* (ок. 1680, Ливорно – 1755, Париж) – композитор, виолончелист-виртуоз. Итальянец немецкого происхождения, учился в Неаполе. С 1705 г. жил в Париже, на

службе у герцога Орлеанского, в 1727 г. женился на дочери Жана Берена. С 1730 г. виолончелист Оперы, где были поставлены его оперы «Мелеагр» (1709, с прологом «Союз итальянской и французской музыки»), «Фея Манто» (1711), «Полидор» (1720, возобновлялся до 1739). Также автор французских кантат, в т.ч. «Гераклит и Демокрит».

Э

Мадемуазель ЭРМАН, *Eeremans* (ум. 1761) – певица. Выступала в Опере в 1721 – 1743 гг., также в Духовных концертах, при дворе и в Королевской капелле. Обладая голосом легким и объемным, часто дублировала Мари Антье. Первая исполнительница партии Дианы в «Ипполите и Арисии» Рамо, в его «Празднествах Гебы» – Сафо, в «Дардане» – Венера.

НАИБОЛЕЕ РЕПЕРТУАРНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ФРАНЦУЗСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО БАРОККО

1.

Первая группа произведений представляет костяк барочного репертуара – трагедии и балеты, которые ставились на французской сцене десятилетиями и на протяжении эпохи барокко возобновлялись не менее пяти раз, следовательно, в наибольшей степени служили образцами для новых поколений авторов (указываются название произведения, жанр, дата первой постановки, поэт, композитор).

Приведенный список объективен только в отношении произведений чистого жанра. Применительно к спектаклям смешанного жанра критерий количества возобновлений не работает. Так, исключительно популярные «пьесы с машинами» могли идти десятки раз подряд, но почти никогда не возобновлялись, а если возобновлялись, то в сильно переделанном виде и с новой музыкой. Точно также, с новой или частично новой музыкой возобновлялись комедии-балеты Мольера (впрочем, оперы-балеты XVIII века также возобновлялись не в первоначальном виде, отдельные акты кочевали из спектакля в спектакль, а старые трагедии, например, «Альциона», шли с серьезными переделками, с добавлением музыки десяти-двенадцати различных авторов).

Придворные балеты практически не возобновлялись. Спектакли сочинялись по конкретному историческому поводу, у них было много авторов, потому придворные балеты не вполне расценивались как «произведение», цельное и неделимое. О высокой оценке современниками того или иного балета, о вызванном им резонансе можно судить по переизданиям либретто и описания спектакля годы и даже десятилетия спустя. Например, в 1612 г. вышло «Собрание превосходнейших балетов нашего времени», которое включало тексты балетов трех десятилетий: «Балет обезоруженного Амура», «Балет заместителей», «Балет придворных», «Балет матрон», «Доподлинный монолог из балета матрон», «Монолог из балета обезьян», «Балет секретарей св. Иннокентия», «Балет сельских дворян, одетых на древний манер», описание «Балета господина Вандомского», «Монолог из балета ярмарки Сен-Жермен» и «Комический балет Королевы». Можно утверждать, что сочинения смешанного жанра в большей степени подчинялись

требованиям моды, в то время как ряд сочинений чистого жанра перешли в разряд непреложной, «нетленной» классики.

Все же нижеприведенный список позволяет судить о некоторых репертуарных тенденциях. Вплоть до 1770-х гг., когда произошло резкое обновление репертуара, связанное с отказом от барочного наследия, преимущество имели сочинения, созданные в 1680-е и в 1700-е гг. Показательно, что среди сочинений, созданных до 1710 г. и надолго сохранивших ценность в глазах потомков, лидируют трагедии на языке, среди созданных после 1710 г. – оперы-балеты.

«Празднества Амура и Вакха», пастораль-пастиччо, 1672, Кино, Люлли

«Кадм и Гермiona», трагедия, 1673, Кино, Люлли

«Альцеста», трагедия, 1674, Кино, Люлли

«Тезей», трагедия, 1675, Кино, Люлли

«Атис», трагедия, 1676, Кино, Люлли

«Беллерофон», трагедия, 1679, Кино, Люлли

«Прозерпина», трагедия, 1680, Кино, Люлли

«Персей», трагедия, 1682, Кино, Люлли

«Фазтон», трагедия, 1683, Кино, Люлли

«Амадис Галльский», трагедия, 1684, Кино, Люлли

«Роланд», трагедия, 1685, Кино, Люлли

«Армида», трагедия, 1686, Кино, Люлли

«Ацис и Галатея», трагедия, 1686, Кино, Люлли

«Фетида и Пелей», трагедия, 1689, Фонтенель, Коласс

«Галантная Европа», опера-балет, 1697, Удар де Ламотт, Кампра

«Иссе», героическая пастораль, 1697, Удар де Ламотт, Детуш

«Омфала», трагедия, 1701, Удар де Ламотт, Детуш

«Отрывки из Люлли», опера-балет в четырех актах («Морское празднество», «Пастораль», «Прерванный бал», вскоре замененный «Венецианской серенадой», и комический дивертисмент «Cariselli», который впоследствии многократно возобновлялся в составе других спектаклей), 1702, Данше, Кампра

«Танкред», трагедия, 1702, Данше, Кампра

«Карнавал и Фолия», комический балет, 1703, Удар де Ламотт, Детуш

«Ифигения в Тавриде», трагедия, 1704, Дюше де Ванси, Демаре, закончена Данше и Кампра

«Филомела», трагедия, 1705, Руа, Лакост

«Альциона», трагедия, 1706, Удар де Ламотт, Маре
«Венецианские празднества», опера-балет, 1710, Данше, Кампра
«Празднества Талии», опера-балет (названия актов: «Девушка», «Вдова», «Жена», второй акт при возобновлениях заменялся «Вдовой-кокеткой» либо «Провинциалкой»; через два месяца после премьеры был добавлен четвертый акт – «Критика празднеств Талии»), 1714, Лафонт, Муре

«Свадьба Рагонды, или Деревенские посиделки» (с 1742 – «Амуры Рагонды»), бурлескный балет, 1714, Нерико-Детуш, Муре

«Стихии», опера-балет, 1721, Руа, Детуш

«Греческие и римские празднества», опера-балет, 1723, Фюзелье, Колен де Бламон

«Амуры богов», опера-балет, 1727, Фюзелье, Муре

«Иевфай», священная трагедия, 1732, Пеллегрен, Монтеклер

«Чувства», опера-балет в пяти актах, 1732, Руа, Муре

«Галантные Индии», опера-балет, 1735, Фюзелье, Рамо

«Кастор и Поллукс», трагедия, 1737, Лабрюйер, Рамо

«Празднества Гебы», опера-балет, 1739, Мондорж, Рамо

«Зелиндор, царь сильфов», одноактный балет, 1745, Монкриф, Ребель и Франкёр

«Платея», шутовской балет (дольше всего возобновлялся пролог «Рождение комедии», отдельно от самого балета), 1745, Отро и Валуа д'Орвиль, Рамо.

2.

Вторая группа включает сочинения, знавшие два-три возобновления – не самые популярные, однако все же репертуарные. Здесь жанры распределяются несколько иначе: вне зависимости от времени создания сохраняется почти равная пропорция трагедий и балетов.

«Карнавал», королевский балет, 1668, Бенсерад, Люлли

«Исида», трагедия, 1677, Кино, Люлли

«Психея», трагедия-балет, 1671, Мольер, Пьер Корнель и Кино; трагедия, 1678, Кино, Тома Корнель и Фонтенель, Люлли

«Триумф Амура», королевский балет, 1681, Кино, Люлли

«Алкид» (с 1705 – «Смерть Геракла»), трагедия, 1693, Кампистрон, Луи Люлли и Маре

«Времена года», опера-балет, 1695, аббат Пик, Луи Люлли и Коласс

«Амадис Греческий», трагедия, 1699, Удар де Ламотт, Детуш

«Гесиона», трагедия, 1700, Данше, Кампра
«Скилла», трагедия, 1701, Дюше де Ванси, Теобальд
«Музы», опера-балет, 1703, Данше, Кампра
«Каллироя», трагедия, 1712, Руа, Детуш
«Медея и Ясон», трагедия, 1713, Ларок, Саломон
«Переодетые Амуры», опера-балет (три акта носят названия «Не-нависть», «Дружба», «Уважение») 1713, Фюзелье, Буржуа
«Аякс», трагедия, 1716, Менессон, Бертен
«Гипермистра», трагедия, 1716, Лафонт, Жерве
«Пирам и Тисба», трагедия, 1726, Ласерр, Ребель и Франкёр
«Ипполит и Арисия», трагедия, 1733, Пеллегрен, Рамо
«Триумф гармонии», балет, 1737, Лефранк, Грене
«Ипполит и Арисия», трагедия, 1733, Пеллегрен, Рамо
«Балет мира», 1738, Руа, Ребель и Франкёр
«Заида, королева Гренады», балет, 1739, аббат де ла Марр, Руайе
«Дардан», трагедия, 1739, Бернар, Рамо
«Празднества Полигимнии», балет, 1745, Каюзак, Рамо
«Имена», одноактный балет (балетный акт), 1748, Монкриф, Ребель и Франкёр

«Зороастр», трагедия, 1749, Каюзак, Рамо

«Сюрпризы Амура», опера-балет, 1748, Бернар, Рамо

«Парнаасский карнавал», балет, 1749, Фюзелье, Мондонвиль

3.

Третья группа включает несколько циклов римейков и «продолжений», которые удалось проследить, ибо разного рода переделки и подражания в эпоху барокко – лучшее свидетельство популярности. В данном случае не принимаются во внимание пародии и переделки спектаклей Оперы, рождавшиеся на сценах других театров, а лишь подражания, возникшие на сцене самой Оперы (то есть не меняющие жанровой природы произведения). Случается, что появление римейка подогревало интерес к оригиналу, который вскоре возобновлялся в своем исконном виде. Во всех случаях копии оказывались бледнее оригинала, за исключением «Галантных Индий» Рамо.

«Армида», трагедия, 1686, Кино, Люлли – «Рено, или продолжение Армиды», трагедия, 1722, Пеллегрен, Демаре

«Отрывки из Люлли», балет, 1702, Данше, Кампра – «Телемак, от-

рывки из современных авторов», балет, 1704, Данше, Кампра – «Новые отрывки», 1711 (пролог из «Триумфа Амура», 1681; 1 акт – Пастораль из «Муз», балета Данше и Кампра, 1703; 2 акт – «Профессор Фолии» из «Карнавала и Фолии», комического балета Ламотта и Детуша, 1703; 3 акт – «Венецианка» из «Венецианки», комического балета Ламотта и Лабарра, 1705) – «Новые отрывки», 1729 (пролог из «Венецианских празднеств», балета Данше и Кампра, 1710; 1 акт – Морское празднество из «Венецианки»; 2 акт – Пастораль из «Балета муз»; 3 акт – Серенада и «Игроки» из «Венецианских празднеств»)

«Амуры богов», героический балет, 1727, Фюзелье, Муре – «Амуры богинь», героический балет, 1729, Фюзелье, Кино – «Любовь великих людей», героический балет, 1730, Моран (либретто не положено на музыку)

«Галантная Европа», балет, 1697, Ламотт, Кампра – «Галантные Индии», опера-балет, 1735, Фюзелье, Рамо – «Путешествия Амура» («Амур в деревне», «Амур в городе», «Амур при дворе», «Возвращение Амура в деревню»), балет, 1736, Лабрюйер, Буамортье

4.

Последняя, дополнительная группа включает итальянские оперы, показанные в Париже в XVII веке по инициативе кардинала Мазарини (звездочками отмечены произведения, специально заказанные для постановки во Франции)

1645 «Суд Разума» Марадзоли (закрытый придворный спектакль)

1645 «Мнимая сумасшедшая» Франческо Сакрати, либретто Джулио Строцци (первый публичный оперный спектакль, показанный во Франции, в зале Пти-Бурбон труппой Фебъармоници, в декорациях Торелли; включал интермедии «Балет медведей и обезьян», «Балет страусов», «Балет индейцев и попугаев»).

1646 «Эгист» Франческо Кавалли (1643)

1647 «Орфей» Луиджи Росси*

1653 «Свадьба Пелея и Фетиды» Карло Капроли

1660 «Ксеркс» Франческо Кавалли (1654)

1662 «Влюбленный Геракл»* Франческо Кавалли (перечень интермедий см. в Интермедии 1)

ИЗБРАННАЯ БИБЛИОГРАФИЯ ЭНЦИКЛОПЕДИИ, СПРАВОЧНИКИ

Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siecles. Sous la direction de M.Benoit. Paris, Fayard, 1992.

International Encyclopedia of Dance. N.Y., Oxford, 1998.

The New Grove's Dictionary of Music and Musicians. London, 1980; 2nd. ed. London, 2001.

Opera de Paris. Bibliotheque, archives et musee. Ed. Theodore de Lajarte. Paris, Librairie de bibliophiles, 1878. Reprint: Hildesheim, G. Olms, 1969.

Pitou, Spire. *The Paris Opera: an encyclopedia of operas, ballets, composers, and performers.* 4 vols. Westport, Connecticut, Greenwood Press, 1983 – .

Titon du Tillet, Evrard. *Vies des Musiciens et autres Joueurs d'Instruments du regne de Louis le Grand.* Paris, Gallimard, 1991.

ОБЩИЕ РАБОТЫ

Боссан, Филипп. *Людвиг XIV, король-артист.* М., «Аграф», 2002.

Бочаров Ю.С. *Увертюра в эпоху барокко.* М., 2005.

Брянцева В.Н. *Французская комическая опера XVIII века.* М., «Музыка», 1985.

Красовская В.М. *Западно-европейский балетный театр. От истоков до середины XVIII века.* Л., 1979.

Ля-Лоранси, Лионель де. *Французская комическая опера XVIII века.* М., «Музгиз», 1937.

Пылаева Л.Д. *Сценический танец французского барокко: феномен «безмолвной риторики».* Пермь, 2010.

Anthony, James R. *French Baroque Music from Beaujoyeux to Rameau.* New York, Norton, 1978.

Beaussant Ph., Bouchenot-Dechin, P. *Les Plaisirs de Versailles.* Paris, Fayard, 1996.

Beaussant Ph. *Versailles, Opera.* Paris, Gallimard, 1981.

Boettger F. *Die «Comedie-Ballet» von Moliere – Lully.* Berlin, 1930.

Christout M.-F. *Le ballet de cour de Louis XIV, 1643 – 1672.* Paris, 1967.

Durosoir, Georgie. *L'air de cour en France, 1571 – 1655.* Liege, Margada, 1991.

Fajon, Robert. *L'opera a Paris du Soleil a Louis le Bien-Aime.* Geneve,

Slatkin, 1984.

French Musical Thought, 1600 – 1800. Ed. by Georgia Cowart. UMI Research Press, Ann Arbor / London, 1989.

Le Genre Pastoral en Europe du X^e au XVII^e siecles. Publications de l'Universite de Saint-Etienne, 1980.

Girdlestone, Cathbert Morton. *La tragedie en musique (1673 – 1750) consideree comme genre litteraire.* Geneve, Droz, 1972.

Gorce, Jerome de la. *L'opera sous le regne de Louis XIV.* Histoire d'un theatre. Paris, Desjonqueres, 1992.

Isherwood, Robert M. *Music in the Service of the King: France in the Seventeenth Century.* Ithaca, Cornell University Press, 1973.

Lacroix, Paul. *Paris ridicule et burlesque au XVIII^e siecle.* Paris, Ad. Delahays, 1859.

McGowen M. *L'art du Ballet de cour en France, 1581 – 1643/* Paris, C.N.R.S., 1963.

Moureau, Francois. *De Gherardi a Watteau. Presence d'Arlequin sous Louis XIV.* Paris, Klincksieck, 1992.

Prunieres H. *L'Opera italien en France avant Lully.* Paris, Champion, 1913.

Wood C. *Music and drama in the tragedie en musique, 1673 – 1715: Jean-Baptiste Lully and his successors.* New York, Garland Pub., 1996.

ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ПРАКТИКА

Березкин В.И. *Искусство сценографии мирового театра. Мастера XVI – XX вв.* М., УРСС, 2002.

Розанов И.В., Панов А.А. *Временная организация музыки барокко (традиция «неровных нот»).* Л., 1991.

Фейе Р.-О. *Хореография, или Искусство записи танца.* Перевод Н. Кайдановской. М., 2010.

Barbier, Patrick. *La Maison des Italiens. Les Castrats a Versailles.* Paris, Grasset, 1998.

Benoit M. *Versailles et les Musiciens du Roi (1661 – 1733), Etude institutionnelle et sociale.* Paris, Picard, 1971.

Gerold Th. *L'art du chant en France au XVII^e siecle.* Strasbourg, 1921.

Gorce, Jerome de la. *Feeries d'opera, decors, machines et costumes en France, 1645 – 1765.* Ed. du Patrimoine, 1997.

Hilton, Wendy. *Dance and Music of Court and Theatre.* N.Y., 1997.

Hilton, Wendy. *Dance of Court and Theatre: the French Noble Style, 1690 – 1725.* Princeton, 1981.

L'Interpretation de la musique francaise aux XVII^eme et XVIII^eme

siecles. Paris, 1974.

Massip C. *La Vie des musiciens de Paris au temps de Mazarin.* Paris, Picard, 1976.

Mather B.B. *Dance rhythms of the French Baroque: a handbook for performance.* Bloomington, 1987.

Pierre C. *L'Ecole de chant de l'Opera (1672 – 1807).* Paris, 1895.

Rice, Paul Francis. *The Performing Arts at Fontainebleau from Louis XIV to Louis XVI.* Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press, 1989.

Verschaeve M. *Le Traite de chant et mise en scene baroques.* Paris, 1997.

СБОРНИКИ ЛИБРЕТТО

Опера XVII и XVIII веков. Сборник либретто. М.-Л., «Музгиз», 1939. (Содержит краткое содержание опер.)

Gherardi E. *Le Theatre Italien de Gherardi...* Amsterdam, 1721.

Lacroix, Paul. *Ballets et Mascarades de Cour sous Henri IV et Louis XIII (de 1581 a 1652).* Geneve, Gay, 1868 – 1870, 6 vol.

Le Sage A.R., d'Orneval J.Ph. *Le Theatre de la Foire, ou l'Opera Comique...* Paris, 1721.

Recueil general des operas representes par l'Academie royale de musique depuis son etablisement. Paris, 1703 – 1746. Reprint: Geneve, Slatkine Reprints, 1971.

Recueil des Opera, des Ballets, et les plus belles Pieces en Musique. Amsterdam, 1690 – 1726.

ПЕРСОНАЛИЯ

Брянцева В.Н. *Жан-Филипп Рамо и французский музыкальный театр.* М., «Музыка», 1981.

Малиньон Ж. Ж.-Ф. Рамо. М., «Музыка», 1983.

Antoine, Michel. *Henry Desmarest.* Paris, Picard, 1965.

Auld, Louis E. *The Lyric Art of Pierre Perrin.* Vol. I – III. Institute of Medieval Music, Henryville – Ottawa – Binningen, 1986.

Barthelemy, Maurice. *Andre Campra.* Paris, Picard, 1957.

Beaussant Ph. *Lully, ou le musicien du Soleil.* Paris, Gallimard, 1992.

Cessac C. *Marc-Antoine Charpentier.* Paris, Fayard, 1988.

Couvreux M. *J.B.Lully, musique et dramaturgie au service du Prince.* Marc Vokar ed., 1992.

Giraud, Ives. *Quinault et Lully, ou l'accord des deux styles.* Marseilles, 1973.

Girdlestone C. *Jean-Philippe Rameau. His Life and Work.* Dover

Publications, 1969.

Gorce J. de la. *Actes de Colloque International J.Ph.Rameau*. Paris – Geneve, Champion – Slatkin, 1987.

Gorce, Jerome de la. *L'Opera a Paris au temps de Louis XIV. Histoire d'un theatre*. Paris, Herscher, 1986.

Gros, Etienne. *Philippe Quinault: sa vie et son oeuvre*. Paris, Champion, 1926.

Haymann, Emmanuel. *Lulli*. Paris, Flammarion, 1991.

Jardillier, Armand. *La vie originale de Monsieur de Sourdeac*. Le Neubourg, E. Dumont, 1961.

Jean-Baptiste Lully. *Actes du colloque international*. Ed. Jerome de la Gorce et Herbert Schneider. Laaber, Laaber-Verlag, 1990.

Jean-Baptiste Lully and the music of the French Baroque: essays in honor of James R. Anthony. Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

Jean-Philippe Rameau de A a Z. Dijon, 1983.

Jones, Dorothy F. *Jean de Campistron, a Study of His Life and Work*. University, Missisipi, Romance Monographs, 1979.

Kintzler C. *Jean Philippe Rameau. Splendeur et naufrage de l'esthetique du plaisir a l'age classique*. Minerve, 1988.

Masson P.-M. *L'opera de Rameau*. Paris, 1930.

Milliot, Sylvette, Gorce, Jerome de la. *Marin Marais*. Paris, Fayard, 1991.

Montagnier Jean-Paul C. *Charles-Hubert Gervais. Un musicien au service du Regent et de Louis XV*. Paris, CNRS, 2001.

Newman, Joyce Enith Watkins. *Jean-Baptiste de Lully and His Tragedies Lyriques*. Ann Arbor, UMI Research Press, 1979.

Pougin, Arthur. *Un tenor de l'Opera au XVIIIe siecle, Pierre Jelyotte et les chanteurs de son temps*. Paris, 1905.

Prunieres H. *La vie illustre et libertine de J.B.Lully*. Paris, Plon, 1929.

Scott, Ralph Henry Forster. *Jean-Baptiste Lully: the Founder of French Opera*. London, Owen, 1973.

Schneider H. *Die Rezeption der Opern Lullys im Frankreich des Ancien Regime*. Tutzing, 1982.

Viollier, Renee. *Jean-Joseph Mouret*. Paris, 1950.

ОТДЕЛЬНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Harris-Warrick R., Marsh Carol G. *Musical Theatre at the Court of Louis XIV. Le Mariage de la Grosse Cathos*. Cambridge (реконструкция придворного маскарада).

Выпуски журнала L'Avant-Scene Opera (содержат полный текст либретто, анализ либретто и музыки, исторические и теоретические материалы, полный список постановок и записей): № 46 *Les Indes galantes*, 1982; № 68 *Medee*, 1993; № 94 *Atys*, 1987; № 189 *Platee*, 1999; № 203 *Les Boreades*, 2001.

**ТЕАТР НА КОМПАКТ-ДИСКАХ
(избранные записи)**

Цель настоящего списка – показать, насколько театральный репертуар французского барокко представлен сегодня в аудиозаписях. Произведения сгруппированы по композиторам и расположены в хронологическом порядке. Приводятся только современные записи, сделанные музыкантами-аутентистами: несмотря на то, что в разное время такими дирижерами, как Раймонд Леппард или Ханс Росбауд, были осуществлены интересные и достойные работы, предпочтение все же отдается дирижерам-аутентистам, как правило, представляющим произведение целиком, без купюр, текстологически корректно, на исторических инструментах. В случае, если год записи не совпадает с годом выхода диска, год записи указывается в скобках.

Жан-Батист Люлли

В серии «Люлли, или Музыкант Солнца»:

I. «Идиллия мира», «Храм мира»;

II. «Королевский балет Флоры»;

III. Карусель «Удовольствий Волшебного острова», «Версальский грот»

Оркестр «Симфония Маре», дирижер Гюго Рен

Musidisc France, 2001

«Альцеста»

Жан-Филипп Лафон, Колетт Аллиот-Люгас, Ховард Крук

Вокальный ансамбль «Сажиттариус», оркестр «Королевский Большой Манеж и камерная музыка», дирижер Жан-Клод Мальгуар

Astree/Auvidis E 8527, 1994 (1992)

«Атис»

Ги де Мей, Жильметт Лоран, Аньес Меллон, Жан-Франсуа Гардей

Хор и оркестр «Les Arts Florissants», дирижер Уильям Кристи

Harmonia Mundi 7901249, 1987

«Персей»

Пол Аньо, Анна-Мария Панцарелла, Саломе Аллер, Жером Корреас, Лоран Слаарс

Хор «Певцы капеллы», оркестр «Музыкальные таланты», дирижер Кристоф Руссе

Astree/Naive Auvidis E 8874, 2001

«Фазтон»

Ховард Крук, Рашель Якар, Дженнифер Смит, Вероник Жан, Жерар Терюэль, Жан-Поль Фушекур

Вокальный ансамбль «Сажиттариус», оркестр «Музыканты Лувра», дирижер Марк Минковский

Erato 4509-91737-2, 1994

«Ацис и Галатея»

Жан-Поль Фушекур, Вероник Жан, Лоран Наури, Мирей Делённ

Хор и оркестр «Музыканты Лувра», дирижер Марк Минковский

Archiv Production 453 497-2, 1998

Анри Демаре

«Диана Фонтенбло»

Франсуаз Массе, Мари-Луиз Дютюа, Арно Марзоратти, Кристоф Лапорт

Оркестр «Симфония Маре», дирижер Гюго Реин

Astree/Auvidis E 8633, 1998

Антуан Шарпантье

«Мнимый больной»

Моник Занетти, Нозми Рим, Клэр Брюа, Доминик Висс, Ховард Крук, Жан-Франсуа Гардей

Хор и оркестр «Les Arts Florissants», дирижер Уильям Кристи

Harmonia Mundi 901336, 1990

«Актеон»; интермедия к «Браку поневоле»

Доминик Висс, Аньес Меллон

Хор и оркестр «Les Arts Florissants», дирижер Уильям Кристи

Harmonia Mundi 1901095, 1982

«Сошествие Орфея в ад»

Патрисия Петигон, Моник Занетти, Католин Карольи, Софи Данеман, Пол Аньо, Жан-Франсуа Гардей

Хор и оркестр «Les Arts Florissants», дирижер Уильям Кристи

Erato 0630-11913-2, 1995

«Давид и Ионафан»

Жерар Лен, Моник Занетти, Жан-Франсуа Гардей

Хор и оркестр «Les Arts Florissants», дирижер Уильям Кристи

Harmonia Mundi 901289.90, 1998 (1988)

«Медя»

Джилл Фелдман, Жиль Рагон, Аньес Меллон, Филипп Кантор

Хор и оркестр «Les Arts Florissants», дирижер Уильям Кристи
Harmonia Mundi 901139.41

Лорен Хант, Бернар Делетре, Моник Занетти, Марк Падмор
Хор и оркестр «Les Arts Florissants», дирижер Уильям Кристи
Erato 4509-96558-2

Марен Маре

«Альциона»

Дженнифер Смит, Жиль Рагон, Филипп Хуттенлохер, Венсан ле Тексье,
Софи Булен, Бернар Делетре, Жан-Поль Фушекур, Вероник Жан
Хор и оркестр «Музыканты Лувра», дирижер Марк Минковский
Erato 2292045522-2, 1990

Андре Кампра

«Галантная Европа», «Венецианские празднества» (сюиты из балетов)

Оркестры «La Petite band», «Collegium Aureum», дирижер Густав Леон-
хардт
Deutsche Harmonia Mundi 74321-32332-2, 1995 (1973)

«Идоменей»

Бернар Делетре, Сандрин Пио, Моник Занетти, Жан-Поль Фушекур
Хор и оркестр «Les Arts Florissants», дирижер Уильям Кристи
Harmonia Mundi 901506, 1994

Жан-Жозеф Муре

«Амуры Рагонды»

Мишель Вершев, Жан-Поль Фушекур, Софи Марен-Дегор, Жан-Луи Бин-
ди
Хор и оркестр «Музыканты Лувра», дирижер Марк Минковский
Erato 2292-45823-2, 1992

Жан-Фери Ребель

«Стихии»

Ансамбль «Musica Antiqua Koeln», дирижер Райнхард Гёбель
Archiv Production 445 824-2, 1995

Мишель Пиньоле де Монтеклер

«Иевфай»

Софи Данеман, Клэр Брюа, Жан Бона, Никола Риван
Хор и оркестр «Les Arts Florissants», дирижер Уильям Кристи
Harmonia Mundi 901424.25, 1992

Жозеф Боден де Буамортье

«Дон Кихот у герцогини»

Стефан ван Дейк, Ришар Биран, Мередит Холл, Пол Гэй
Ансамбль «Духовные концерты», дирижер Эрве Нике
Naxos 8.553647, 1996

Жан-Мари Леклер

«Скилла и Главк»

Донна Браун, Ховард Крук, Рашель Якар
Монтеверди-хор, оркестр «Английские барочные солисты», дирижер
Джон-Элиот Гардинер
Erato 2292-45277-2, 1988

Жан-Жозеф Кассанеа де Мондонвиль

«Титон и Аврора» (фрагменты)

Жан-Поль Фушекур, Катрин Наполи, Филипп Хуттенлохер, Дженнифер
Смит, Анн Монойос
Вокальный ансамбль Франсуазы Эрр, оркестр «Музыканты Лувра», дири-
жер Марк Минковский
Erato 4509-98523-2, 1988

Жан-Филипп Рамо

«Ипполит и Арисия»

Вероник Жан, Жан-Поль Фушекур, Бернарда Финк, Рассел Смит
Хор и оркестр «Музыканты Лувра», дирижер Марк Минковский
Archiv Production 445 853-2, 1996

Марк Падмор, Анна-Мария Панцарелла, Лорен Хант, Лоран Наури, Эйри-
ан Джеймс

Хор и оркестр «Les Arts Florissants», дирижер Уильям Кристи
Erato 0630-15517-2, 1997 (1996)

«Галантные Индии»

Клэррон Макфадден, Сандрин Пио, Исабель Пульнар, Ноэми Риме, Ховард
Крук, Бернар Делетре, Никола Риван
Хор и оркестр «Les Arts Florissants», дирижер Уильям Кристи
Harmonia Mundi 901367/69

«Кастор и Поллукс»

Ховард Крук, Жером Корреас, Аньес Меллон, Вероник Жан, Рене Ширрер,
Сандрин Пио, Марк Падмор, Клэр Брюа, Софи Данеман

Хор и оркестр «Les Arts Florissants», дирижер Уильям Кристи
Harmonia Mundi 901435.37, 1993 (1992)

«Дардан»
Джон-Марк Эйнсли, Вероник Жан, Лоран Наури, Мирей Делёнш, Жан-Филипп Куртис, Магдалена Кожена
Хор и оркестр «Музыканты Лувра», дирижер Марк Минковский
Archiv Production 463476-2, 2000

«Празднества Гебы»
Софи Данеман, Сара Коннолли, Жан-Поль Фушекур, Пол Анью, Люк Ко-аду, Тьерри Феликс
Хор и оркестр «Les Arts Florissants», дирижер Уильям Кристи
Erato 3984-21064-2, 1997

«Принцесса Наваррская»
Мерилин Хилл-Смит, Эйддуэн Хэрри, Майкл Голдторп, Питер Сэвидж, Ян Кэдди, Ричард Уигмор
Хор и оркестр Английского баховского фестиваля, дирижер Николас Макгеган
Erato 0630-12986-2, 1980

«Платея»
Брюс Бьюер, Крис де Моор, Исабель Пульнар
«Королевский Большой Манеж и камерная музыка», дирижер Жан-Клод Мальгуар
Sony, 1988

Жиль Рагон, Венсан ле Тексье, Дженнифер Смит
Вокальный ансамбль Франсуази Эрр, оркестр «Музыканты Лувра», дирижер Марк Минковский
Erato 4509-98520-2, 1988

«Пигмалион», «Нелей и Миртис»
Ховард Крук, Сандрин Пио, Аньес Меллон, Жером Корреас
Хор и оркестр «Les Arts Florissants», дирижер Уильям Кристи
Harmonia Mundi 901381

«Зороастр»
Джон Эльюс, Грета де Рейгере, Мике ван дер Слюис, Аньес Меллон, Грегори Райнхарт, Жан Бона
Хор Collegium Vocale (Гент), оркестр «La Petite bande», дирижер Сигиз-

вальд Кёйкен
Harmonia Mundi GD 77144, 1990 (1983)

«Наис»
Линда Расселл, Ян Кэли, Ян Кэдди, Джон Томлинсон, Ричард Джексон
Хор и оркестр Английского баховского фестиваля, дирижер Николас Макгеган
Erato 4509-98532-2, 1995 (1980)

«Гирлянда», «Зефир»
Софи Данеман, Пол Анью, Франсуа Базола, Гаэль Мешали, Ребекка Окенден, Софи Декодавен
Хор и оркестр «Les Arts Florissants», дирижер Уильям Кристи
Erato 8573-85774-2, 2001 (2000)

«Анакреон», «Верный пастух»
Тьерри Феликс, Вероник Жан, Анник Масси
Хор и оркестр «Музыканты Лувра», дирижер Марк Минковский
Archiv Production 449 211-2, 1996

«Бореады»
Дженнифер Смит, Анн-Мари Родд, Эдвиг Бауди, Мартин Мач, Филип Лэнгридж, Джон Эйлер, Жан-Филипп Лафон, Жиль Кашмай, Франсуа Ле Ру
Монтеверди-хор, оркестр «Английские барочные солисты», дирижер Джон-Элиот Гардинер
Erato 4509-99763-2, 1995 (1990)

**СПИСОК РАБОТ А.В. БУЛЫЧЕВОЙ
О БАРОЧНОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ**

Научные работы

1. Аффект и чувство в лирических трагедиях Ж.-Б. Люлли // «Музыкальная академия», 1/1997.
2. Стилевая природа лирической трагедии Жана-Батиста Люлли // «Статьи молодых музыковедов Санкт-Петербургской консерватории». Выпуск 1. СПб, 1997.
3. Стиль и жанр опер Жана-Батиста Люлли. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. СПб государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова, 1998.
4. «Воображаемый театр» Франсуа Куперена // «Старинная музыка», 2/2000.
5. История Амура и Психеи (о различных версиях «Психеи» Люлли и об английской «Психее» Шедуэлла и Локка) // «Старинная музыка», 2/2001.
6. Обманчивая ясность. Поэтика рококо в клавишинных пьесах Франсуа Куперена // «Музыкальная академия», 3/2001.
7. Филипп Боссан. Людовик XIV, король-артист (перевод с французского, комментарии, справки о деятелях искусства... А.Булычевой). М., «Аграф», 2002.
8. Метрическая регулярность и функциональность музыкальной формы в операх Ж.-Б. Люлли // Ритм и форма. Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова. СПб, «Союз художников», 2002.
9. Мнимая Аркадия (история французской барочной пасторали) // «Музыкальная академия», 3/2002.
10. Жизнь после жизни. Театральные чаканы и пассакальи в эпоху Просвещения // «Старинная музыка», 2003.
11. Сказка, замаскированная под реальность // «Музыкальная академия», 2003.
12. Медленно? Быстро! О темпе первой части французской увертюры // Материалы Международной научной конференции «Музыковедение к началу века: прошлое и настоящее». М., 2007.
13. Цирцея и ее сестры. Волшебницы в музыкальном театре французского барокко // «Миф. Музыка. Обряд». М., 2007.
14. Ее Величество Сарсуэла // OperettaLand, 2007.
15. Operetta до оперетты // OperettaLand, 2008.
16. Оперный репертуар театра Марии-Антуанетты в Версале и театры Шереметевых // «Множественность научных концепций в музыкознании». М., 2009.

17. Противник Бахуса, предшественник Баха. Никола Бернье и его кантата «Кофе» // «Вестник РАМ им. Гнесиных», 2010.
18. Мнимый больной, мнимая опера, мнимые мавры и мнимые доктора // Earlymusic, буклет фестиваля. СПб, 2011.
19. «Тезей» Люлли и Генделя: очевидные и неочевидные различия // «Бах, Гендель, Скарлатти: проблемы изучения творческого наследия», 2011.

Рецензии на спектакли, интервью, книжные рецензии

1. Барокко по Покровскому. «Коронация Пoppеи» в Камерном театре // «Мариинский театр», № 7-8/1998.
2. «Милосердие Тита» с берегов Яузы («московская редакция» оперы Хассе на Майском фестивале старинной музыки) // «Мариинский театр», № 5-6/1999.
3. Барочная картина для современных людей. Юрген Шрапе о себе и об историческом танце (интервью Анны Булычевой) // «Мариинский театр», № 9-10/1999.
4. Музыкальная столица мира («Галантные Инди» Рамо в Парижской Опере; совместно с Дмитрием Морозовым) // «Окно в Европу», приложение к газете «Мариинский театр», № 11-12/1999.
5. Витальное барокко и потусторонний классицизм на парижской сцене // «Старинная музыка», 4/1999.
6. Старинная опера приживается в Латвии: «Орфей» и «Альцина» в Национальной Опере // «Старинная музыка», 3/2000.
7. Opera omnia: Монтеверди в Варшаве // «Старинная музыка», 4/2000.
8. Новые похождения Улисса (постановка «Улисса» Ребеля в Хельсинки силами группы «Taite» и «Оркестра шестого этажа») // «Окно в Европу», приложение к газете «Мариинский театр», № 5-6/2000.
9. Три века оперы на Рижском фестивале («Альцина» Генделя; совместно с Дмитрием Морозовым) // «Окно в Европу», приложение к газете «Мариинский театр», № 5-6/2000.
10. Монтевердиевская тетралогия (Монтевердиевский фестиваль в Варшавской Камерной Опере) // «Окно в Европу», приложение к газете «Мариинский театр», № 1-2/2001.
11. Триумф Альцесты – поражение Танкреда (Барочный фестиваль в Варшавской Камерной Опере) // «Окно в Европу», приложение к газете «Мариинский театр», № 1-2/2001.
12. Тридцать три кастрата (рецензия на книгу: Э.Хэриот. Кастраты в опере. М., 2001) // «Большой журнал Большого театра», 2/2001.
13. Михаил Сапонов и Олег Чернышев. Старая музыка бьет ключом. Об устремлениях московских аутентиков (интервью Анны Булычевой) // «Большой журнал Большого театра», 3/2001.
14. Музыка воспаряет над действием. Генделевский эпизод в жизни Большого

- // «Большой журнал Большого театра», 3/2001.
15. Безусый мальчик верхом на коне («Ариодант» Генделя на сцене Парижской Оперы) // «Большой журнал Большого театра», 3/2001.
 16. Тонкости оперной реальности (рецензия на книгу: П.В.Лукцер, И.П.Сусидко. Итальянская опера XVIII века. Часть I. М., 1998) // «Большой журнал Большого театра», 4/2001.
 17. Бессмертная химера (Монтевердиевский и Барочный фестивали в Варшавской Камерной Опере) // «Музыкальная академия», 4/2001.
 18. Новые приключения Бориса Годунова // «Старинная музыка», 2007.

Рецензии на аудиозаписи

(Композитор. Произведение. Дирижер.
Звукозаписывающая фирма)

1. Георг-Филипп Телеман. Орфей. Рене Якобс. Harmonia Mundi France // Audiomusic, 2/2001.
2. Георг-Фридрих Гендель. Ринальдо. Кристофер Хогвуд. Decca // Audiomusic, 3/2001.
3. Джон Блоу. Венера и Адонис. Рене Якобс. Harmonia Mundi // Audiomusic, 4/2001.
4. Жан-Филипп Рамо. Празднества Гебы. Уильям Кристи. Erato // Audiomusic, 4/2001.
5. Жан-Филипп Рамо. Ипполит и Арисия. Уильям Кристи. Erato // Audiomusic, 1/2002.
6. Томас де Торрехон и Веласко. Пурпур розы. Эндрю Лоуренс-Кинг. Deutsche Harmonia Mundi // Audiomusic, 1/2002.
7. Жан-Батист Люлли. Персей. Кристоф Руссе. Astree // Audiomusic, 5/2002.

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	
Введение	6
Глава I. Балет короля – балет королевы	20
Интермедия 1. Об интермедиях	42
Глава II. Балет шиворот-навыворот	47
Интермедия 2. Ученые жеманницы	66
Глава III. Мнимая Аркадия	74
Интермедия 3. Искусное выражение тайных мыслей	109
Глава IV. Балет наций	116, 140
Интермедия без номера. Венеция на берегах Сены	132
Интермедия 4. Барочный Голливуд	147
Глава V. Скрытая механика Вселенной	152
Интермедия 5. «Карусель Дофина»	176
Глава VI. «Даль свободного романа...»	183
Интермедия 6. Галантные празднества	214
Глава VII. «Царите, божественный Сон, царите над миром...»	220
Интермедия 7. Искусство прекрасного пения	236
Глава VIII. Tragedie en musique	242
Интермедия 8. Французский театральный оркестр	265
Глава IX. Quelle metamorphosa!	270
Интермедия 9. Les querelles	297
Глава X. «Да здравствуют мудрость, и разум и свет!»	301
Приложение 1. Театр в лицах	318
Приложение 2. Наиболее репертуарные произведения французского музыкального барокко	394
Приложение 3. Избранная библиография	399
Приложение 4. Театр на компакт-дисках (избранные записи)	404
Приложение 5. Список работ автора о барочном музыкальном театре	410

ПРИМЕЧАНИЯ

К с. 8: Блюш, Франсуа. Людовик XIV. М., Ладомир, 1998. С. 204–205.

К с. 9: Цит. по: Perroux, Alain. L'Opera mode d'emploi. L'Avant-Scene Opera, Paris, 2000. P. 8 – 9.

^{**} Показательный пример: гамбургский драматург Кристиан Хайнрих Постель в либретто оперы «Возлюбленный Адонис» (поставлена в 1697 году, музыка принадлежит Райнхарду Кайзеру) изображает главного героя трусливым плейбоем, которого пытаются поделить между собой несколько дам. И однако же в предисловии к своему сочинению он призывает публику «меньше размышлять о любовных похождениях Венеры и Адониса и больше – о спрятанных за этим тайнах природы и об особенном способе, каким их умели представить древние»: Венера в пьесе Постеля символизирует утреннюю звезду, луну и земную поверхность, Адонис – солнце и солнечные лучи. Когда эти двое любят друг друга, земля плодоносит, смерть Адониса-солнца означает начало зимней стужи. Поэт даже соотносит вепря, убившего Адониса, со знаком Козерога, под которым приходит зима.

К с. 10: В. Силюнас. Стил жизни и стили искусства. Испанский театр маньеризма и барокко. С.-Петербург, 2000. С. 408.

К с. 17: К концу XVIII века французы переименовывают этот жанр в *tragedie lyrique*, то есть «музыкальная трагедия». В русской литературе привилась не слишком корректная калька «лирическая трагедия».

К с. 22: «Иконология...» Чезаре Рипы, одно из наиболее известных и значительных собраний эмблем, впервые была издана в Риме в 1593 году, затем многократно переиздавалась. Французский перевод Жана Бодуэна появился ровно через полвека, но книга была известна во Франции и раньше. Как пишет переводчик, книга «особенно необходима ораторам, поэтам, скульпторам, живописцам, инженерам, авторам медалей, девизов, балетов и драматических поэм».

К с. 50: В.Э. Мейерхольд. Балаган / В.Э.Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 1. М., 1968. С. 224 – 227.

^{**} G. Durosier. L'air de cour en France. 1571 – 1655. Liege, 1991. P. 94.

К с. 52: Наследницей балета в выходах станет опера-балет, в которой тот жеструктурный принцип воплотится в рационализованном виде: место десятков выходов-антре займут три-четыре больших акта, каждый на собственный сюжет, также называемые антре.

^{**} Цит. по: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII – XVIII веков. М., 1971. С. 404.

К с. 53: Мэтр Гийом – прозвище шута Генриха IV. В феврале 1608 года при дворе танцевали «Балет мэтра Гийома», пятеро участников которого были одеты мавром, индейцем, татаринном, испанцем и англичанином.

К с. 59: По легенде, этот фиванский прорицатель ударил палкой спаривающихся змей, за что был на несколько лет превращен в женщину. Однажды Зевс и Гера заспорили, какая из двух сторон получает в любви большее удовольствие, и призвали Тиресия рассудить их. Тот ответил, что удовольствие женщины в девять раз больше. В досаде Гера лишила Тиресия зрения, а довольный Зевс наградил долголетием и даром прорицания. В пасторали Рамо и Каюзака «На-ис» (1749) слепой Тиресий выведен в качестве отца заглавной героини и предсказывает будущее весьма эффектным для музыкального театра способом – по щебету птиц.

К с. 66: Кребийон-сын. Цит. соч., с. 210.

К с. 68: Howard, Patricia. The Influence of the Precieuses on Quinault and Lully // Acta musicologica, 1991. P. 59 – 60.

К с. 69: В операх нередко женские хоры, бесконечно скандирующие клич прециозниц: «Liberte!» См. «Исиду» и «Ациса и Галатею» Люлли – Кино.

^{**} Правда, сама маркиза, которую в 12 лет выдали замуж и которая к 22 годам была матерью семерых детей, в зрелые годы действительно стала убежденной противницей брака. Трое из ее дочерей ушли в монастырь. Четвертая, Жюли, лишь в 37 лет вышла замуж за герцога Монтозе, который ухаживал за ней в течение 14 лет.

К с. 70: То есть блистательно разбирается в актерской технике, рассчитанной на минимальную дистанцию между актером и зрителем.

^{**} Цит. по: Fuller, David. Of Portraits, «Sapho», and Couperin. Titles and Characters in French Instrumental Music of the High Baroque. // Music and Letters, v. 78, № 2, May 1997. P. 151.

К с. 71: Souris, Andre. Apport du repertoire du luth a l'etude des problemes d'interpretation. // L'Interpretation de la musique francaise aux XVIIeme et XVIIIeme siecles. Paris, 1974. P. 109 – 110, 117.

^{**} См.: Howard, Patricia. Op. cit., p. 62.

К с. 77: Аббат Менетрие называет еще «Филис де Сейро» графа Бонарелли.

К с. 79: Об этом инструменте подробнее см.: Милка А.П., Шабалина Т.В. «Занимательная бахиана», вып. 1. 2 изд.-е. СПб, 2001. С. 32 – 42.

К с. 91: Подробнее о «Галантной Европе» см. главу IV.

^{**} Не появляется в Париже, в провинции же картина иная. В од-

ном только 1717 году в Валансьене играют «Сильваниру, или Воссо-единенных влюбленных» Макора и Поншеле, а в Дижоне — пастораль «Дорис».

*** См.: Cessac, Catherine. Marc-Antoine Charpentier. Fayard, 1988. P. 456–457.

К с. 95: Girdlestone, Cuthbert. Jean-Philippe Rameau. His Life and Work. Dover Publications, 1969. P. 378–399.

К с. 98: Именно так. Растения в тогдашнем словоупотреблении еще неживой, неодушевленный мир, хотя по смыслу уже — живой и одушевленный. Язык скоро начнет меняться.

** Делиль, Жак. Сады. Перевод И.Я. Шафarenко. Л., Наука, 1987. С. 26.

К с. 99: Там же. С. 17.

К с. 103: Все это — названия различных клавишинных пьес Франсуа Куперена.

К с. 110: Блюш, Франсуа. Цит. соч. С. 223–224.

К с. 116: См.: Блюш, Франсуа. Людовик XIV. М., Ладомир, 1998. С. 10.

К с. 119: Не менее причудливый маскарад Париж увидит летом революционного 1790 года, когда накануне грандиозного Праздника Пик в Национальное собрание явится странная депутация из шведов, испанцев, усатых поляков, измаильтян в тюрбанах, халдеев, турок, греков и жителей Месопотамии. Их предводитель Анахарсис Клоотс во всеуслышание объявит: «Они немые представители своих безгласных, связанных, обремененных народов, из мрака бездн своих смятенно, изумленно, недоверчиво, но с упованием взирающих на вас [депутатов] и на ярко блистающий свет французской Федерации, на эту дивно сверкающую утреннюю звезду, предвестницу наступающего для всех народов дня». «Чужестранцы» желают получить для себя место на празднике, обещая обо всем увиденном поведать дома — всему человечеству.

К с. 120: Paqout, Maurice. Les Etrangers dans les Divertissements de la Cour. Bruxelles, 1930. P. 195.

К с. 134: Цит. по: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII вв. М., 1971. С. 383.

** Шарль Баттё употребляет понятие «стиль» в значении «общий тон произведения». См.: Музыкальная эстетика Западной Европы... С. 404.

К с. 135: Муратов П. Образы Италии. М., 1994. С. 261.

К с. 136: Делиль, Жак. Цит. соч. С. 27.

К с. 137: Цит. по: Мазурин К. Методология пения. Курс педагогики пения. Руководство для учителей и пособие для учащихся. Т. 1

— 2. М., 1902–1903.

** Куперен Ф. Искусство игры на клавесине. М., 1973. С. 17.

К с. 138: Cowart G. Carnival, commedia dell'arte and the Paris Opera in the Late Years of the Sun King // Abstracts of Presentations at the Fifth Annual Conference of the Society for Seventeenth Century Music (SSCM), 10–13 April 1997, Florida State University, Tallahassee, <http://www.sscm.harvard.edu>

К с. 139: Ракова А.Л. XVIII век в зеркале орнаментальной гравюры. Каталог выставки из собрания Эрмитажа. СПб, 1997. С. 5.

К с. 142: Трудно сказать, что служило ему образцом. Скорее всего, балетная музыка предшественников. Можно лишь смело утверждать, что ансамбль турок в «Мещанине» (бас, баритон, тенор) поет практически такую же музыку, какую в Риме в 1630-е годы пели — например, в опере Стефано Ланди «Святой Алексей» — черти. Общий знаменатель здесь — гротеск, и то, и другое относится к «низкому» комическому стилю.

К с. 144: Брянцева В.Н. Французская комическая опера XVIII века. М., 1985. С. 95.

К с. 147: Christout M.-F. Le merveilleux et «le theatre du silence». Paris, 1959.

К с. 148: Блюш, Франсуа. Цит. соч. С. 214.

К с. 149: Menestrier, Claude-Francois. Des Representations en Musique anciennes et modernes. Paris, 1681. P. 171.

К с. 155: Впрочем, неважно, откуда именно черпал вдохновение либреттист: сам принцип изображения от этого не зависит. Если Ренессанс представляет любое явление через фигуру человека, то барокко приводит эти фигуры в движение, репрезентируя любые, даже самые отвлеченные понятия через сюжет, группу персонажей, человеческие отношения, иными словами — театрально, имеем ли мы дело с драмой или с живописным полотном.

К с. 156: В «Зороастре» Рамо действие строится на непрекращающейся борьбе огня преисподней с «живым и чистым» светом небес. Адепту зла Абраману, являющемуся на огненной туче, противостоит царь стихий Оромаз, спускающийся на легком сверкающем облаке.

К с. 185: «В рыцарских романах... весь мир становится чудесным, а само чудесное становится обычным (не переставая быть чудесным). Весь мир подводится под категорию «вдруг», под категорию чудесной и неожиданной случайности... Здесь... случай имеет всю привлекательность чудесного и таинственного, он персонифицируется в образе добрых и злых фей, добрых и злых волшебников, подстерегает в зачарованных рощах и замках и т.п... Герой в этом мире «дома»... Он — плоть от плоти, кость от кости этого чудесного мира,

и он лучший его представитель» (Михаил Бахтин. Эпос и роман. СПб., 2000. С. 81–83).

К с. 186: В августе 2001 года «Освобождение Руджеро» исполнялось в Вильнюсе под открытым небом, на площади Гедемина в качестве «оперы-балета».

К с. 190: Петифис, Жан-Кристиан. Дело о ядах. Алхимики и колдуны времени Людовика XIV. М., 2001. С. 8.

К с. 200: Впрочем, можно ли здесь говорить о теме? Что такое темы чакон и пассакалий Люлли, если при многократных повторениях от начального построения не остается ничего неизменного? Мелодия, линия баса, гармония, ритмический профиль, регистр и тембр — все обновляется. Одни детали постепенно, часто неуловимо замещаются другими, изредка возникают повторяющиеся «островки», которые мы узнаем при новой встрече и некоторое время проводим взглядом. В своих чаконах и пассакалях Люлли создает текучую, бесконечную форму, где все пребывает в беспрестанном движении. Погружаясь в нее слухом, мы будто отдаемся игре воды. Поэтому здесь не может быть «твердой» и неизменной темы. Тема чаконы — маленький отрезок пульсирующего времени, который может быть заполнен так, а может — иначе. Тема — краткое мгновение, отмеренное четырьмя тактами музыки. Из сотен таких мгновений, и похожих, и непохожих друг на друга (которые соединяет вместе то, что все они написаны в жанре чаконы), складывается образ текучего времени. Большие чаконы и пассакальи позднего Люлли дают испытать это ощущение безвозвратного течения сквозь пальцы отдельных мгновений — чудесных мгновений счастья, которых не вернуть, но которые можно на несколько минут удержать, покуда пьеса не окончилась, и чары не рассеялись.

К с. 209: Делиль, Жак. Цит. соч. С. 30.

К с. 211: Еще какие-нибудь десять лет, и эти коллизии превратятся в сказки «из бабушкиного сундука», авторы перестанут соотносить своих лирических героев с «рыцарями старинного рыцарства». В опубликованной в 1835 году повести Вельтмана «Неистовый Роланд» рыцарем воображает себя сошедший с ума провинциальный актер, застрявший в корчме захудалого еврейского местечка.

К с. 212: Савоскина Г.А. О сюжетно-поэтическом единстве оперы Глинки «Руслан и Людмила» (лирический этюд) // «Музыкальное приношение». К 75-летию Е.А. Ручьевской. Сборник статей. СПб., 1998. С. 105–140.

К с. 224: Итальянская колыбельная всегда трехдольна, французский *sommeil* чаще пишется в двухдольном, четном размере.

К с. 227: М.М. Бахтин по несколько иному поводу писал: «В ры-

царском романе и самое время становится до некоторой степени чудесным. Появляется сказочный гиперболизм времени, растягиваются часы, и сжимаются дни до мгновения, и самое время можно заколдовать; появляется здесь и влияние снов на время, то есть здесь появляется характерное для сновидений специфическое искажение временных перспектив; сны уже не только элемент содержания, но начинают приобретать и формообразующую функцию...» // Михаил Бахтин. Эпос и роман. СПб., 2000. С. 83.

К с. 238: Иногда этот термин означает баритон.

К с. 239: На это вроде бы указывает тот факт, что Гретри в «Кавирском караване» (1782) поручает голосу *haute-contre* партию евнуха Таморина, а Бертон в «Алине, царице Голкондской» (1803) — партию евнуха Бахадара. В последней опере в хоре группа *haute-contres* изображает евнухов, группа *tailles* — судей, а басы — сборщиков налогов.

К с. 240: Еще одна причина неупотребления во французской музыке XVII — XVIII веков верхнего регистра женских голосов, вероятно, заключается в том, что там очень плохо прослушивается текст.

К с. 243: Скрелина Л.М., Становая Л.А. История французского языка. М., 2001. С. 317, 327–328, 421–422.

К с. 267: В оперном оркестре эти давно вымершие инструменты, о которых сегодня напоминает названный в их честь органный регистр, в последний раз используются в «Энее и Лавинии» Коласса (1690).

К с. 272: Бартошевич А.В. Поэтика раннего Шекспира. М., 1987. С. 7.

К с. 276: Еще один пример подобной метаморфозы — вдова Симона из балета «Тщетная предосторожность», роль которой уже два с лишним столетия исполняют почти исключительно мужчины.

** Этот драматург, которому тогда было 24 года, позднее остепенился и в 1720–1730-е годы стал постоянным автором Комеди Франсез. Для этого театра он создавал слезные комедии, взяв за образец английскую буржуазную драму.

К с. 284: Поль-Мари Массон назвал «Платею» *comédie lyrique*, то есть «музыкальной комедией», подразумевая, что «Платея» представляет собой комическую метаморфозу *tragedie lyrique* — серьезной оперы. Русская калька «лирическая комедия» крайне неудачна: ну, какой в «Платее» лиризм?

К с. 286: Всего за два года до появления «Платеи» в Опере состоялась премьера миниатюрного балета Буамортье на либретто Фавара «Дон Кихот у герцогини», тема которого, как и в балете Рамо, — розыгрыш. С Дон Кихотом и Санчо Пансой играют герцог, который

притворяется Мерлином, и герцогиня, изображающая красавицу Альтисидору, якобы влюбленную в испанца. Далее она «признается», что она вовсе не Альтисидора, а царица Японии и одновременно злая колдунья. Выдумки Фавара причудливо сплетаются с фантазиями Сервантеса. Кроме того, пользуясь ситуациями знаменитого романа, авторы от души пародируют сюжетные ходы музыкальной трагедии. Подобно идеальному герою французской оперы — Роланду, Тезею, Персею, Беллерофонту — Дон Кихот верен славе и любви. Когда он освобождает пленников волшебника Монтесиноса, его немедленно сравнивают с Амадисом, совершающим то же самое в «Амадисе» Люлли... В конце концов идалго получает японский трон и Дульцинею, а его оруженосец — обещанный остров и принцессу Конго впридачу. Музыка Буамортье по стилю невероятно близка Рамо, более того, имеет точки соприкосновения с его будущей «Платеей», начиная с характерных скрипичных фигур в увертюре, изображающих смех. Антигерой балета — трусливый, прожорливый и невоспитанный Санчо Панса — опровергает героические декларации своего господина здравыми рассуждениями вроде «Слава — дым» и «Не все золото, что блестит» и бормочет свое «*bon, bon*» в точности как болотная нимфа и в той же самой тесситуре.

** Крупнейший автор театра Итальянской комедии, в особенности в жанре пародий на Оперу, в период до изгнания итальянских актеров из Парижа в 1697 году.

К с. 292: Параллель обнаружена Катрин Кинцлер. См.: Catherine Kintzler. *Platee: la comedie, verite de la tragedie* // *Platee. L'Avant Scene Opera*, № 189.

К с. 294: Ivan A. Alexandre. *C'est moi, c'est la Folie* (J.-Ph. Rameau) // *Platee. L'Avant Scene Opera*, № 189.

К с. 301: Кардинал де Берюль. О состоянии и величии Иисуса. 1622.

К с. 304: Впервые эта фигура появляется на французской сцене в 1678 году, когда в комическом дивертисменте Шарля Алара и Мориса фон дер Бена «Сила любви и магии», показанном на Ярмарке Сен-Жермен, силами двадцати четырех акробатов изображаются неудачные домогательства волшебника Зороастра, направленные на пастушку Гризельду. Слугу Зороастра зовут Мерлин.

К с. 306: Bouissou, Sylvie. *L'enigme des Boreades* / *L'Avant-Scene Opera*. № 203. Les Boreades. 2001.

К с. 311: В пореволюционные годы в Парижской Опере изменяли текст заключительного трио из «Орфея» Глюка, где речь идет о «преlestных узах» нежной любви. После взятия Бастилии подобные выражения звучали неуместно.