

**М.А. СИДОРЕНКО**

## **МУЗЫКА ЖАНА-БАТИСТА ЛЮЛЛИ И МОНАРХИЯ ЛЮДОВИКА XIV**

Когда мы говорим о репрезентативном образе Людовика XIV, то прежде всего вспоминаем прозвище, данное ему потомками, – Король-Солнце (современники его так не называли). Именно Солнце и Аполлон стали ключевыми образами в обширной и до мелочей продуманной репрезентативной программе короля. Они помогли ему создать новый общественный имидж королевской власти во Франции, потребность в котором во многом объяснялась окончательным переходом от сословно-представительной монархии к абсолютной. Новые символы способствовали также проведению политики “одомашнивания” дворянства.

Для создания общественного образа королевской власти Людовик XIV, в отличие от своих предшественников и наследников, задействовал все доступные ему средства – архитектуру, скульптуру, живопись, литературу, поэзию, печатную периодику, придворные и городские празднества, театр и т.д. Однако основу образа Короля-Солнце (воспользуемся этим термином-анахронизмом) монарху помог заложить придворный балет – вид зрелища, представлявший собой идеальный спектакль века барокко, гармонично объединивший в себе театр, танец и музыку, три наиболее любимых развлечения французов Старого порядка – и дворян, и простолюдинов.

Придворный балет появился во Франции в 1581 г. при дворе короля-эстета Генриха III. Благодаря Людовику XIII, который не только танцевал в балетных постановках, но и сочинял к ним музыку, придумывал костюмы и декорации, балеты с участием монарха, членов королевской семьи и придворных стали доступны как придворной публике, так и городской: с 20-х годов XVII в. их начали ставить в парижской ратуше. Тем самым король сделал придворный балет средством примирения королевской власти с населением Парижа, которое далеко не всегда соглашалось с ее политическим курсом. Однако лишь Людовик XIV сумел наиболее полно использовать колоссальный репрезентативный потенциал, заложенный в данном виде зрелища, в интересах государства.

Он танцевал в придворных балетах без малого 20 лет, с 1651 по 1670 г. В первое десятилетие своей сценической карьеры Людовик часто появлялся перед тысячами подданных в образах персонажей бурлескного мира: Музы, Пьяного жулика, Вакханки, Фурии, Игры, Страсти, Ярости, Дриады, Огня, Развратника, Гения танца, Безумного духа и т.д., – что отвечало вкусам двора первых Бурбонов. Когда же в 1661 г. Людовик пришел к власти, он стал исполнять в основном благородные и героические роли. С каждой последующей постановкой для французов, а также иностранцев, видевших раза два в год балетные спектакли с участием короля, молодой, крепкий телом и красивый государь все больше ассоциировался с античными богами и героями – Александром Великим, Геркулесом, Юпитером, но главное с Аполлоном и Солнцем, что в принципе одно и то же. В этих ролях Людовик XIV выходил на сцену чаще всего.

---

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

“Солнце... считается наиболее благородным и по совокупности присущих ему признаков уникальным светилом, которое сияет ярким светом, передает его другим небесным светилам, образуя как бы его двор, распределяет свой свет ровно и справедливо по разным частям земли”<sup>1</sup>, – писал король.

Собственно, с роли Солнца и началась артистическая карьера Людовика XIV: в 1653 г. в IV акте “Королевского балета ночи” он танцевал Восходящее солнце. Хотя он уже и раньше выходил на сцену, эта масштабная постановка стала знаковой как для короля-танцора, так и для Франции, поскольку знаменовала собой победу королевской власти над Фрондой (1648 – 1653 гг.). В образе Солнца юного монарха смогла увидеть десятая часть населения Парижа, так как балет был показан 10 раз в зале Пти-Бурбона, вмещавшем 3 тыс. зрителей. Накануне Карусели 1662 г. – грандиозного городского праздника, посвященного началу правления Людовика XIV, – король тоже вышел на сцену в костюме Солнца. В последний раз Людовик танцевал на сцене в 1670 г., в финале комедии-балета “Блистательные любовники”<sup>2</sup>. Его Аполлон был не привычным богом-музыкантом и покровителем искусств, а скорее Аполлоном воинственным. Такая вольная интерпретация потребовалась королю в период активной подготовки Франции к войне с Голландией.

С начала самостоятельного правления Людовика XIV существенно изменились и сюжеты балетных постановок, что опять-таки отвечало критериям репрезентативной программы короля. Как уже говорилось выше, они стали благородными и героическими – именно в таком контексте монарху приличествовало представлять перед подданными. На балетной сцене больше не было места буффонаде и бурлеску, свойственных придворному балету до 1661 г. Нечеткие границы жанра давали авторам балетных постановок и королю, принимавшему непосредственное участие в их создании, возможность гармонично отображать на сцене как реалии жизни двора, так и нюансы политической ситуации в королевстве и в Европе. Можно сказать, что каждая балетная постановка первого десятилетия правления Людовика XIV представляла собой дерзкий и новаторский театральный эксперимент: один балет был не похож на другой. Всевозможные метаморфозы позволили королю превратить придворный балет не только в эффективный инструмент своей репрезентативной программы, но и в средство управления придворным обществом.

Согласно традиции того времени, каждая балетная постановка заканчивалась Большим балетом, где были заняты исключительно король и придворные. Хореографическое, иерархическое, социальное и символическое пространство позволяло монарху выстраивать на сцене модель угодного ему придворного общества, которая потом транслировалась на отношения внутри королевского окружения. Тиражируя посредством балетных постановок идею гелиоцентрической системы мира с единственным светилом – Солнцем – в ее центре, Людовик XIV сумел создать новую систему королевского двора, подчиненную исключительно королевской воле (государственному интересу). Отныне в центре был только монарх, а членам королевской семьи, принцам, грандам и придворным отводились роли спутников главного светила. И на сцене, и в жизни отныне был только один источник милостей и благ – король. Роли, исполняемые придворными в балетных постановках, указывали не столько на конкретных персонажей мифов и легенд, сколько на функцию, которую они должны были выполнять при короле.

Такая модель отношений внутри придворного мира, предложенная монархом и принятая его окружением, исключала повторения беспорядков Фронды. Поэтому мы можем говорить о дворе Людовика XIV как об успешном политическом проекте, который позволил королевской власти сделать дворянство Франции как никогда зависимым от воли монарха и лишить его возможности влиять на государственные

<sup>1</sup> *Louis XIV. Mémoires. Manière de montrer les jardins de Versailles.* Paris, 2007, p. 172.

<sup>2</sup> См. *Сидоренко М.А. Уход со сцены Людовика XIV. – Вопросы истории, 2014, № 8.*

дела. Отстранив принцев и грандов от управления государством, король сделал их профессиональными придворными.

Представители благородного сословия не могли не понять устремлений короля, выраженных посредством балетных постановок. Таким образом, придворный балет при Людовике XIV стал еще и эффективным средством коммуникации монарха с подданными, в частности, со своим окружением, а порой и с иностранными державами. При необходимости через балетные постановки король обращался к своим внешнеполитическим противникам или союзникам, как это было сделано, например, в “Блистательных любовниках”.

Ключевыми составляющими придворного балета являлись театр, танец и музыка. В последней трети XVII в. все эти три вида искусства претерпели существенные преобразования, причем зачастую под влиянием политики, проводимой монархом.

10 марта 1661 г., на следующий день после смерти кардинала Мазарини, король объявил своим министрам, государственным секретарям и канцлеру, что намерен править самостоятельно, не назначая первого министра (тем самым монарх взял его функции на себя). А через несколько недель он учредил Королевскую академию танца. Было бы ошибочным рассматривать данное событие только с точки зрения истории искусства. Это был государственный акт, весьма символический и характерный для начала личного правления Людовика XIV. Король доверил совершенствование балета авторитетной команде профессионалов, которую позже возглавил партнер короля по сцене и хореограф Пьер Бошан. Под влиянием Бошана танцевальная техника и хореография придворных балетов существенно усложнились: теперь придворные и профессиональные танцоры выходили на сцену не только ради забавы, но и для того, чтобы прославлять своего короля. Лишь благородный и технически сложный танец, способный вызывать восхищение у зрителей, приводить их в восторг, мог решить эту задачу. Так произошел переход от буффонадного балета к героическому, или королевскому. Термин “королевский балет”, предложенный французским историком, музыковедом, членом Французской академии и основателем Центра барочной музыки в Версале Ф. Боссаном<sup>3</sup>, лучше всего отражает изменения, которые претерпел жанр придворного балета при Людовике XIV. Дело в том, что с каждым годом число придворных, занятых в балетных постановках, сокращалось: из участников сценического действия они превращались в зрителей. На сцене король все больше окружал себя профессиональными танцорами – только они (а к их числу можно отнести самого Людовика XIV и немногих придворных) могли справиться со столь сложными танцами.

Кардинальные изменения претерпел также театр. Окончательно сформировались жанры классической трагедии и комедии. Кроме того, благодаря изобретательности драматурга Жана-Батиста Поклена, называемого Мольером, и композитора Жана-Батиста Люлли появился жанр комедии-балета. Первая комедия-балет “Докучные”, музыку к которой написал Бошан, была поставлена 17 августа 1661 г. в Во-ле-Виконт, и это событие стоит в череде других, связанных с приходом Людовика XIV к власти. Сюринтендант финансов Николая Фуке, принимая у себя короля и желая во всем угодить ему, заказал Мольеру пьесу, которая идеально отвечала бы вкусам монарха. Жанр комедии-балета объединил на театральной сцене любимые виды развлечения молодого короля – театр, танец и музыку. Впоследствии Людовик заказывал Мольеру и Люлли новые комедии-балеты, и даже сам участвовал в постановках двух из них. Для своего последнего появления на сцене он тоже выбрал именно комедию-балет – “Блистательные любовники”. Благодаря постановкам комедий-балетов Мольер не только произвел революцию в европейском драматургическом искусстве, но и внес уникальный вклад в создание образа Людовика XIV<sup>4</sup>, отличного от того, который создавали другие драматурги “великого века”.

<sup>3</sup> Боссан Ф. Людовик XIV, король-артист. М., 2002, с. 145.

<sup>4</sup> См. Сидоренко М.А. Репрезентативный образ Людовика XIV в творчестве Мольера. – Идеи и идеалы, 2013, № 2 (16).

Однако остановимся на том, как в 60-е годы XVII в. изменилась музыка балетных постановок. Определяющую роль здесь сыграл Люлли. Какие же приемы и новшества позволили главному композитору Людовика XIV сделать театральную музыку эффективным инструментом формирования нового общественного образа королевской власти и решения политических задач, стоявших перед монархом?

Зачастую исследователи, изучая историю музыкальной жизни Франции эпохи барокко, не связывают процессы, происходившие в ней, с историей государства. Если об этом и пишут, то вскользь и не вдаваясь в подробности. По нашему мнению, это является серьезным упущением и упрощением. В трудах по истории репрезентации королевской власти данному вопросу тоже не уделяется должного внимания<sup>5</sup>. Между тем еще Мольер писал: “Для государства нет ничего важнее музыки!.. Без музыки государство не может существовать!”<sup>6</sup>. Хотя эти слова и являются частью комического диалога из “Мещанина во дворянстве”, в них есть доля истины. Ведь музыка, которую сочиняли и исполняли при дворах европейских правителей, была одной из визитных карточек того или иного государства.

Все главные события музыкальной жизни Франции XVII в. неразрывно связаны с судьбами ее королей, принцев, грандов и министров – многие из них были любителями и ценителями музыки. Например, по инициативе кардинала Джулио Мазарини в 1645 г. в Париже впервые была поставлена итальянская опера “Притворное сумасшествие”, и с этого времени французский музыкальный театр начал меняться под влиянием итальянского. Но с конца 1650-х годов французская театральная музыка уже стала соперничать с итальянской. Участниками и наблюдателями за этим захватывающим поединком были театральные труппы столицы, придворные, занятые в балетных постановках и интермедиях итальянских опер, парижане и, конечно, король, которому досталась почетная роль арбитра. Изначально Людовик поддерживал “итальянцев”, но потом взял курс на создание французской национальной музыки, тем более что в королевском окружении появился композитор, способный справиться со столь важной для государства миссией. Вольтер назвал Люлли “отцом истинной музыки во Франции”, при этом подчеркнув, что “после него все музыканты, такие как Коласс, Кампра, Детуш и другие, были лишь его подражателями”<sup>7</sup>.

Находки и нововведения Люлли повлекли за собой серьезные изменения в театральной музыке не только Франции, но и всей Европы, и таким образом королевство Людовика XIV превратилось в законодателя музыкальной моды. Недаром одним из любимых образов короля стал Аполлон – бог-музыкант и покровитель искусств, который традиционно изображался с лирой. Благодаря изобретательности Люлли, помимо придворного балета, во Франции появились два новых жанра музыкального театра – комедия-балет, существовавшая параллельно с придворным балетом, и музыкальная трагедия, на долгое время определившая специфику французской национальной оперы, ставшая наиболее популярным зрелищем у придворной и городской публики, а также инструментом репрезентативной политики короля.

Через полтора месяца после основания Королевской академии танца, 15 мая 1661 г., 29-летний Жан-Батист Люлли, которого при дворе величали не иначе, как “главным шутком короля” (и не напрасно, поскольку многие придворные еще долго вспоминали скабрзности и дерзкие выходки юного флорентийского скрипача, приехавшего

---

<sup>5</sup> См. например: *Ямпольский М.* Физиология символического. Кн. I. Возвращение Левиафана: Политическая теология, репрезентация власти и конец Старого режима. М., 2004; *Néraudeau J.-P.* L'Olympe du Roi-Soleil: Mythologie et idéologie royale au Grand Siècle. Paris, 1986; *Burke P.* Louis XIV. Les stratégies de la gloire; traduit de l'anglais. Lonrai, 2007; *Apostolidès J.-M.* Le roi-machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV. Paris, 2008; *Marin L.* Le portrait du roi. Paris, 2010; *Sabatier G.* Le prince et les arts: Stratégies figurative de la monarchie française de la Renaissance aux Lumières. Lonrai, 2010.

<sup>6</sup> *Мольер.* Мещанин во дворянстве. – *Мольер.* Полн. собр. соч. М., 2009, с. 862.

<sup>7</sup> *Voltaire.* Le Siècle de Louis XIV. Paris, 2005, p. 983.

во Францию в 1646 г.), наследовал Жану де Камберфору в должности сюринтенданта и композитора музыки Короля<sup>8</sup>, о чем сообщила “Французская газета”, впервые упомянув его имя<sup>9</sup>. Столь стремительный взлет молодого итальянца объяснялся его исключительным талантом сочинителя. “Есть области, в которых посредственность невыносима: поэзия, музыка, живопись, ораторское искусство, – писал французский моралист Ж. де Лабрюйер. – Когда человек владеет тайнами своего искусства и создаст совершенные творения, он как бы выходит за пределы этого искусства и становится вровень со всеми самыми благородными и возвышенными умами. В. – живописец, К. – музыкант, автор “Пирама” – поэт, но Люлли – это Люлли, Миньяр – это Миньяр, Корнель – это Корнель”<sup>10</sup>. Музыкальный талант Люлли открылся Людовику XIV с первых же произведений композитора, в том числе и музыки к придворным балетам, правда, написанной в соавторстве с другими композиторами, но для того времени это было обычной практикой.

Историки и музыковеды так и не ответили на вопрос, какой придворный балет был первым в биографии Люлли-композитора. Неизвестно, участвовал ли он в создании музыки к балету “Свадьба Пелея и Фетиды” (1654 г.). Возможно, он сочинял музыку к “Балету времен” того же года. Но музыка “Балета удовольствий”, поставленного в Лувре во время карнавала 1655 г., безусловно, принадлежала Люлли (в соавторстве с музыкантами Мольером и Боэссе). Данная постановка стала особенной для Людовика XIV: 17-летний король впервые танцевал перед публикой сольную партию. Вероятно, его выход был в самом конце действия – он исполнял роль Геняя танца. Согласно либретто, эта сцена предполагала одиночный выход<sup>11</sup>.

Здесь и встает вопрос о влиянии Люлли на придворный балет, на его превращение из буфонского в королевский. Не Люлли ли был инициатором того, чтобы Людовик XIV, чья превосходная танцевальная техника уже тогда поражала современников, выходил на сцену с сольными номерами? Ответить на этот вопрос, увы, невозможно, хотя бы потому, что каждый придворный балет являлся результатом работы целой команды авторов и любой из них, в том числе и сам Людовик, мог высказать идею о создании сольного номера с участием короля. Впрочем, новатором вполне мог быть молодой и амбициозный композитор, который только что начал свою карьеру при короле и, конечно, хотел привлечь к себе внимание монарха, снискать его расположение.

Персона короля всегда занимала центральное место на сценическом пространстве постановок Флорентийца, как называли Люлли современники. Создавая придворные балеты и музыкальные трагедии, Люлли неизменно руководствовался пожеланиями и потребностями короля: по мере того, как менялся сам Людовик XIV, его вкусы и предпочтения, менялась и музыка Люлли. Пока король танцевал в придворных балетах, Люлли делал все, чтобы на сцене монарх предстал всемогущим богом или благородным героем. Как только Людовик ушел со сцены, выведя придворный балет из набора своих репрезентативных инструментов, Люлли тут же придумал новый королевский театальный жанр – музыкальную трагедию, которая позволила ему по-прежнему формировать общественный образ монарха, но уже без его непосредственного участия. В этом снова проявилась гениальность Люлли: заняв место в центре зрительного зала, Людовик XIV продолжал незримо царить на сцене благодаря сюжетам и героям музыкальных трагедий.

Первый балет Люлли – и сразу новшество, нацеленное на концентрацию внимания зрителей (подданных) на персоне короля. И суть не столько в персонаже, которого исполнял Людовик XIV, хотя роль была выигрышная и сама за себя говорящая, сколь-

<sup>8</sup> К тому времени Люлли уже занимал незначительную должность. В 1654 г. король назначил его композитором своей инструментальной музыки.

<sup>9</sup> *La Gorce J. de. Jean-Baptiste Lully. Paris, 2005, p. 115.*

<sup>10</sup> *Лабрюйер Ж. де. Характеры, или Нравы нынешнего века. М., 2005, с. 9, 41.*

<sup>11</sup> *Harris-Warrick R. Louis XIV et la danse. – Le prince et la musique: Les passions musicales de Louis XIV. Textes réunis par J. Duron. Wavre, 2009, p. 124.*

ко в монархе как таковом. Он танцевал один в центре сцены. Люлли понял, что каждая следующая роль короля, каждый его выход на сцену должны быть не случайными с точки зрения создания нового общественного образа монаршей власти (особенно это стало явным с 1661 г.). Осознавая всю важность такой задачи, Люлли, главный поставщик балетной музыки, не упускал ни единой возможности – ежегодно при дворе и в Париже ставилась одна или две балетные постановки, в которых центральные роли отводились Людовику XIV. Заметим, что его отец, напротив, выбирал персонажей незначительных, которые вряд ли могли формировать репрезентативный образ монарха.

До Люлли роль музыки в придворных балетах была второстепенной и утилитарной – лишь сопровождением танцевальных номеров. Флорентинец сделал музыку значимой составляющей балетных постановок. Теперь она наравне с танцами “рассказывала” сюжет постановки. Люлли знал, что Людовику XIV нравятся масштабные и зрелищные музыкальные представления в духе итальянского музыкального театра. Будучи еще девятилетним мальчиком, король несколько вечеров подряд смотрел пятичасовую итальянскую оперу “Орфей”, поставленную в Париже по инициативе Мазарини. Умение подмечать и угадывать желания монарха, несомненно, способствовало успешной карьере композитора.

Например, Люлли ввел в придворный балет вокальные номера, которые сначала исполнялись на итальянском языке, а затем на французском. Так, “Королевский балет Флоры” (1669 г.), где Людовик XIV опять-таки танцевал партию Солнца, уже можно считать предвестником музыкальной трагедии. Этот и другие приемы, используемые Люлли, со временем привели к пересмотру канонов жанра придворного балета, а также к серьезным изменениям в менталитете зрителей того времени. Раньше французы приходили в театр, чтобы смотреть, и поэтому в 1640—1650-е годы они предпочитали опере балет. Люлли же приучил их еще и слушать, наслаждаться музыкой и вокальными номерами. Таким образом, придворные балеты Люлли стали более целостным и совершенным видом зрелища, что отвечало задумке Людовика XIV о создании идеального королевства, модель которого он постарался воплотить в Версальском замке. Такому королевству нужна была и идеальная музыка.

Дебют в карьере Люлли-танцора не вызывает разночтений: Людовик XIV впервые обратил на него внимание во время постановки “Королевского балета ночи”, когда они оба танцевали на одной сцене. Люлли, начинающему танцору из окружения монарха, но уже хорошо известному при дворе, досталось сразу пять ролей – Жулика, Солдата, Созия, Пастуха и одной из Граций. Сам Людовик танцевал шесть партий, в том числе Восходящее солнце, его младший брат Месьё – всего две, Бошан – семь. Последний раз Флорентинец танцевал в придворном балете в 1668 г., после чего еще несколько раз выходил на сцену, но лишь в качестве комического актера. Он играл итальянского музыканта в “Господине де Пурсоньяке” (1669 г.) и муфтия в “Мещанине во дворянстве” (1670 г.)<sup>12</sup>. С первой встречи Людовика XIV и Люлли в 1653 г. начались их долголетняя дружба и сотрудничество, результатом чего стало создание новой французской музыки. Гений Люлли отразился на всех музыкальных стилях и направлениях того времени – как на светской музыке, так и на духовной.

Основа для преобразования музыкального искусства Франции была заложена еще при Людовике XIII, короле-меломане и композиторе. Тогда был сформирован стабильный музыкальный коллектив в современном понимании этого слова – оркестр Двадцати четырех скрипок короля<sup>13</sup>. Тем самым консервативная Франция неожиданно опередила остальные европейские страны. Выбор скрипок в качестве главных музыкальных инструментов был неслучаен. Теоретик балета аббат Мишель де Пюр считал, что из всего многообразия музыкальных инструментов эпохи барокко “только Скрипки отвечают подвижности французских танцев, стремительности французского Гения,

<sup>12</sup> *La Gorce J. de. Op. cit., p. 141.*

<sup>13</sup> Некоторые исследователи убеждены, что скрипок было 25.

и только они могут ровно и точно играть на протяжении всего большого Балета”<sup>14</sup>. Оркестр был создан специально для сопровождения танцев и других забав двора. В его составе, несмотря на название, были и другие инструменты.

Люлли вошел в историю европейской музыки как первый профессиональный руководитель музыкального коллектива, хотя порой об этом говорится с некоторой долей сомнения<sup>15</sup>, но в любом случае в процессе формирования стабильного музыкального оркестра ему отводится если не главенствующая, то одна из ведущих ролей. Он не просто довершил начатое при Людовике XIII, но и пошел гораздо дальше.

В мире французской придворной музыки Флорентиец сразу занял особое место. Он открыто пренебрег оркестром Двадцати четырех скрипок, объяснив это тем, что музыканты оркестра, о мастерстве которых говорили при всех дворах Европы, играют недостаточно хорошо. В каком-то смысле он имел право на столь резкую критику, поскольку сам считался великолепным скрипачом. Но истинная причина подобного отношения к оркестру состояла в том, что молодому композитору легче было найти общий язык с музыкантами-ровесниками, нежели с признанными мастерами.

В 1655 г. с одобрения короля Люлли создал собственный оркестр, названный Малыми скрипками<sup>16</sup>. Изначально в его составе было 10 скрипачей, позже их число увеличилось до 18—19. Если верить современникам, скрипачи Люлли даже превзошли оркестр Двадцати четырех скрипок<sup>17</sup>. Однако вскоре оба оркестра объединились под началом Флорентийца, образовав струнную группу из 42—43 музыкантов. Таким образом, еще до того, как возглавить Королевскую академию музыки в 1672 г., Люлли уже имел солидный опыт руководства оркестром и в определенной степени являлся монополистом в мире сценической музыки Франции<sup>18</sup>.

Со своими музыкантами Люлли был строг и требователен: во время исполнения произведений запрещал любую импровизацию, что раньше было обычным делом, а также отменил индивидуальную игру. Как композитор, прекрасно чувствующий музыку, Люлли категорически выступал против того, чтобы нарушался музыкальный рисунок, им прописанный. Ведь отныне именно он отвечал за “музыку Короля”, за то, как она звучит. У Люлли “музыка Короля” всегда должна была звучать мощно, сильно и многоголосо, олицетворяя величие и славу Франции. Люлли понимал, что его музыка – не просто искусство и развлечение, но еще и эффективный инструмент для прославления короля и его политики, поэтому он подходил к композиторству с большей долей ответственности, чем его предшественники и современники. Он все взял под свой строгий контроль.

“Музыка была выше всяческих похвал: Батист (Люлли. – М.С.) увеличил королевский оркестр”, – отмечала мадам де Севинье, описывая похоронную службу по канцлеру Сегье в мае 1672 г.<sup>19</sup> Многоголосье и сильное звучание стали неотъемлемыми чертами музыки Флорентийца. Она сопровождала все придворные празднества 60-х годов XVII в.<sup>20</sup>

<sup>14</sup> Цит. по: Булычева А. Сады Армиды: Музыкальный театр французского барокко. М., 2004, с. 288.

<sup>15</sup> Lemaître E. Une discipline d'orchestre. – Regards sur la musique: Au temps de Louis XIV. Wavre, 2007, p. 114.

<sup>16</sup> Существует версия, что этот оркестр был создан еще в 1648 г., а в 1653 г. Люлли возглавил его.

<sup>17</sup> La Gorce J. de. Op. cit., p. 89.

<sup>18</sup> Королевская академия музыки под руководством Люлли была не местом для дискуссий, в отличие от других академий, учрежденных при Людовике XIV.

<sup>19</sup> Севинье, мадам де. Письма. СПб., 2012, с. 159.

<sup>20</sup> Не была исключением и духовная музыка Люлли. Для исполнения “Te Deum” потребовались все музыкальные силы двора, Королевской часовни, Комнатной музыки и Конюшни. – Duron J. La question musicale à la cour de Louis XIV. – Le prince et la musique: Les passions musicales de Louis XIV. Wavre, 2009, p. 10.

В античной Греции, признать и я готов,  
Имелось множество прекрасных голосов,  
И песни нежные, что эллины слагали,  
Мелодиям Люлли ничуть не уступали.  
Но хоть античный мир напевы создавал,  
Многоголосья он вовсе не знал,  
В котором слышим мы особую приятность<sup>21</sup>, –

так писал в поэме “Век Людовика Великого” Шарль Перро, поэт, писатель, ныне больше известный как автор сказок. Кстати, Перро был одним из творцов общественного образа Людовика XIV, поскольку в 1663 г. он стал секретарем Малой академии, которая изначально отвечала за составление надписей и девизов для празднеств, памятников и медалей в честь короля.

Согласно свидетельству стихотворной газеты поэта Жана Лоре “Историческая муза”, выходявшей в 1650–1665 гг., уже в “Балете Альсидьяны” (1658 г.), сочиненном Бенсерадом и Люлли, была задействована “сотня различных инструментов”<sup>22</sup>. Можно усомниться в точности этой цифры, однако при постановке балета, несомненно, использовался большой оркестр. Для сравнения укажем: в оркестре Большого балета с декорациями, поставленного для Людовика XIII в 1617 г., играли лишь 28 скрипок и 14 лютней плюс хор из 64 голосов<sup>23</sup>.

В феврале 1669 г. при постановке “Королевского балета Флоры” была задействована огромная артистическая команда: 50 танцоров, 10 певцов-солистов, 24 хориста, 44 струнных инструмента (Двадцать четыре скрипки короля и Малые скрипки), теорбы, клавесины, восемь флейт и гобоев, а кроме того, трубы и барабаны из полковых оркестров Королевского дома. Типичные инструменты военного оркестра Люлли ввел в оркестр придворного балета, желая усилить его звучание. В постановке трагедии-балета Мольера и Люлли “Психея” (1671 г.), своего рода “мостике” между комедией-балетом и музыкальной трагедией, участвовало более 80 музыкантов. Посол Савойи, потрясенный этим представлением, “едва не раздавленный великолепием звучания музыки”, упоминал в дипломатическом отчете о трех сотнях музыкантов<sup>24</sup>. В 1676 г. в Сен-Жермен-ан-Ле оркестр “Атиса” насчитывал 78 человек: 47 струнников, 21 духовика и 10 континуистов.

Преобразовывая придворную музыку, Люлли не ограничился организацией Малых скрипок и привлечением к постановкам придворных балетов и музыкальных трагедий других оркестров. Этот “монарх музыкальных искусств”, как назвал его Ж. де Лафонтен<sup>25</sup>, подобно Людовику XIV, объявившему в 1661 г. о том, что настало время “сменить декорации” в политическом театре<sup>26</sup>, сменил инструменты в придворных оркестрах. Первыми в немилость попали инструменты эпохи Возрождения, хотя некоторые и остались<sup>27</sup>. Так Люлли продолжал добиваться многоголосия и силы звучания своей музыки.

Еще одна особенность театрально-музыкального представления “великого века” состоялась в том, что музыканты под управлением Люлли сидели не в оркестровой яме, а на сцене, как правило, по бокам, являясь полноправными участниками сценического действия, как актеры Мольера или танцоры-придворные. Для них также шились роскошные, замысловатые костюмы. Подобный прием позволял Люлли обогатить сценическое пространство, которое по меркам XXI в. показалось бы и без того чересчур перегруженным фантастическими декорациями и пестрыми костюмами многочисленных актеров и танцоров. Таким образом Люлли усиливал не только звучание музыки,

<sup>21</sup> Перро III. Век Людовика Великого. – Спор о древних и новых. М., 1985, с. 51.

<sup>22</sup> Цит. по: *La Gorce J. de*. Op. cit., p. 294.

<sup>23</sup> *Petitfils J.-C.* Louis XIII. Paris, 2008, p. 219.

<sup>24</sup> Булычева А. Указ. соч., с. 290.

<sup>25</sup> Цит. по: *Biet C.* Les miroirs du Soleil. – Le roi Louis XIV et ses artistes. Paris, 2007, p. 63.

<sup>26</sup> Цит. по: *Petitfils J.-C.* Louis XIV. Paris, 2008, p. 193.

<sup>27</sup> *Lemaître E.* Op. cit., p. 121.

но и ее визуальное восприятие, помня о том, что французы прежде всего смотрят, а уж потом слушают.

“Мы восхищаемся Батистом”, – писала о Люлли мадам де Севинье<sup>28</sup>.

Стараясь воздействовать на все чувства зрителей, Люлли делал появление Людовика XIV на сцене – а именно этот момент был апофеозом каждого придворного балета – величественным, грандиозным.

Отличительной чертой музыкальных постановок Люлли стали и интермедии, которых композитор придал иное значение, наделил новыми смыслами. Роль барочной интермедии до Люлли была сугубо прикладной: она другими словами, “на другом языке” повествовала о главной идее спектакля, помогала расставить акценты в замысловатом сюжете, загроможденном множеством деталей. В руках Люлли интермедии стали ядром, смысловым центром музыкальной постановки, к тому же обладавшим колоссальной силой внушения. Каждый стих в хорах и ансамблях повторялся десятки раз, всегда с максимальной отчетливостью, а шаманский гипноз поэтических формул многократно усиливала музыка<sup>29</sup>.

Интермедии Люлли порой помогали Людовику XIV решать даже внешнеполитические задачи. Так, поводом для создания комедии-балета “Мещанин во дворянстве” (1670 г.) стала необходимость французской дипломатии высмеять турок, что и было сделано в турецкой церемонии в конце IV акта спектакля. Ради нее и создавалась пьеса. Интермедия “Мещанина во дворянстве”, для написания которой в качестве консультанта был привлечен королевский дипломат шевалье д’Арвье, знаток турецкого языка и обычаев Оттоманской империи, явилась средством разрешения дипломатического напряжения, возникшего между странами-союзниками, т.е. инструментом внешней политики короля Франции.

Дело в том, что конце 1669 г. Францию посетило посольство султана Оттоманской империи Мехмеда IV. Желая произвести впечатление на членов дипломатической миссии “экзотической”, неевропейской страны, Людовик XIV принял их во всем своем великолепии. Однако усилия, предпринятые французской стороной, себя не оправдали: специально организованные по такому случаю празднества не произвели на турецкую делегацию должного впечатления. Досада короля была еще сильнее, когда он узнал, что глава посольской миссии Солиман Ага оказался обманщиком, а не послом турецкого султана. На столь дерзкое поведение турецкого посольства Людовик ответил с помощью музыки и юмора, продемонстрировав французам и дипломатам западных держав свою мудрость и миролюбие.

Автором либретто большинства музыкальных трагедий Люлли был Филипп Кино, чьи стихи стали предметом дискуссии “старых” и “новых”. “Одни находят... что в них (в операх Люлли и Кино. – М.С.) нет достаточно тонких и оригинальных мыслей, – писал Перро, один из идеологов “новых”, – что выражения, которыми он (Кино. – М.С.) пользуется, слишком просты и обыденны и, наконец, что для стиля его характерно употребление постоянно повторяющихся слов... Вы ведь знаете, что, каким бы отчетливым ни был голос, часть того, что поется, звучит невнятно и что, какими бы простыми и безыскусственными ни были мысли и слова арий, кое-что в них всегда пропадает для слушателя; что же получилось бы, если бы мысли были тонкими и оригинальными, а слова, выражающие их, – малоупотребительными и принадлежащими к числу тех, которые уместны только в возвышенной поэзии? Никто ничего не понял бы. Надо, чтобы в поющемся слове слог, который мы слышим, позволял угадывать слог, который мы не слышим, чтобы во фразе услышанные слова восполняли ускользнувшие от слуха и, наконец, чтобы по одному отрывку можно было понять общий смысл. А это возможно только в том случае, если слова, выражения и мысли совершенно просты, всем известны и весьма употребительны”<sup>30</sup>.

<sup>28</sup> *Sévigney, madame de. Lettres. Paris, 1976, p. 195–196.*

<sup>29</sup> *Булычева А. Указ. соч., с. 46.*

<sup>30</sup> *Перро Ш. Параллель между древними и новыми в отношении поэзии. Диалог четвертый. – Спор о древних и новых, с. 220.*

То, за что “старые” критиковали поэзию Кино, было на руку королевской власти: благодаря простоте слога парижане знали оперные арии наизусть и распевали их на улицах или во время представления вместе с хором. “Я всегда любил его (Кино. – М.С.) сочинения и знаю наизусть почти все его оперы”, – признавался Перро<sup>31</sup>. Кино сочинял простые стихи, а Люлли – легко запоминающуюся музыку, что и превращало музыкальные номера опер в настоящие хиты. Так, работая над второй оперой “Альцеста” (1674 г.)<sup>32</sup>, Люлли намеренно сочинил несколько “легких” арий, чего, по мнению некоторых критиков, не хватило его первой музыкальной трагедии “Кадм и Гермиона” (1673 г.). Получается, что жанр музыкальной трагедии, пришедший на смену придворному балету, явился новым эффективным способом коммуникации королевской власти с подданными. Благодаря таланту Люлли и Кино Людовик XIV, уйдя со сцены и тем самым выведя придворный балет из набора своих репрезентативных инструментов, и дальше “смог говорить” с обществом на доступном и понятном ему языке.

Еще одним соавтором Люлли можно считать Людовика XIV. Он постоянно присутствовал на репетициях музыкальных трагедий, а в репетициях придворных балетов и вовсе участвовал в качестве одного из актеров. Если Людовик XIV, этот король-труженик, находил время для посещения репетиций музыкальных постановок (не случайно они проходили в замке, где в то время пребывал король, порой в апартаментах маркизы де Монтеспан), то наверняка он относился к ним не только как к развлечению, но и как к делу государственному. Монарх активно участвовал в создании большинства опер Люлли. Он всем интересовался и вникал во все, начиная с выбора сюжета, который зачастую предлагал сам, до редактирования либретто. Композитор Мишель Ришар Делаланд рассказывал, что в периоды, когда он сочинял музыку для придворных дивертисментов и балетов, король приказывал поселить его неподалеку, чтобы иметь возможность наблюдать за работой композитора, говорить с ним, критиковать и комментировать<sup>33</sup>.

Практически во всех операх Люлли, независимо от сюжетной линии, прославлялся Людовик XIV. Если сюжет не подразумевал возможности вознести хвалу монарху, на помощь приходили интермедии. Соответственно, у театральной публики, к коей относилась большая часть городского населения Франции (а со временем и провинции), пользовались популярностью слова и музыка, превозносившие короля. Например, в “Альцесте” говорилось о военных победах, одержанных армией маршала де Тюренна (т.е. короля) в 1674 г. Людовику XIV возносили хвалу не только в прологе, но и в последнем акте, когда на сцене появлялся Аполлон в сопровождении Муз и Игр. Декорацией служила триумфальная арка, окруженная двумя амфитеатрами, заполненными “многочисленными народами Греции”<sup>34</sup>, символизовавшими народы, находившиеся под властью короля Франции.

Во второй половине XVII в. каноны музыкального искусства во Франции были существенно пересмотрены. Музыканты эпохи Людовика XIV, и прежде всего Люлли, на протяжении долгого времени не пускавший никого другого в мир театральной и придворной музыки, стояли у истоков французской оперы. С их именами связано формирование французского национального музыкального стиля, начавшееся в период расцвета придворного балета. Балетные постановки того времени можно сравнить с лабораторией, на базе которой происходили поиски формул нового музыкального искусства Франции, а также танцевального и драматического. “Что касается музыки, то это невозможно передать словами. Батист (Люлли. – М.С.) приложил все старания, создавая музыку Короля”<sup>35</sup>, – писала мадам де Севинье.

<sup>31</sup> Там же, с. 221.

<sup>32</sup> *La Gorce J. de. Op. cit., p. 602.*

<sup>33</sup> *Beaussant P. Lully ou Le musicien du soleil. Paris, 1992, p. 107.*

<sup>34</sup> *La Gorce J. de. Op. cit., p. 858.*

<sup>35</sup> *Sévigné, madame de. Op. cit., p. 144.*

Музыка Люлли на долгие годы стала предметом зависти и образцом для остальных европейских стран. Будучи итальянцем по происхождению, он поставил точку в гегемонии итальянской музыки как во Франции, так и во всей Европе, что вторило внешнеполитическому курсу Людовика XIV. Несмотря на длительные войны и натянутые отношения “королевства лилий” с соседями, музыкальные произведения ее “солнечного музыканта” звучали при дворах многих европейских правителей, благодаря чему престиж французской культуры, а значит, и самой Франции поднялся на небывалую ранее высоту.

Музыка придворных балетов, комедий-балетов и музыкальных трагедий (между этими жанрами очень сложно провести четкую грань) была не только культурным явлением и популярным видом развлечения, но и эффективным инструментом формирования положительного общественного образа королевской власти во Франции, а иногда – средством решения политических задач. Благодаря Люлли – главному композитору Людовика XIV – каждое появление короля на сцене превращалось в апогей балетной постановки.

Со сменой главного жанра музыкального театра несколько сместились акценты и изменились приемы, к которым прибегали композитор и монарх. Однако музыкальная трагедия делала аллюзии на ранее закрепленные за королем образы, продолжая культивировать их в массовом сознании, и необходимость непосредственного участия Людовика XIV в сотворении своего репрезентативного образа со временем отпала. Ассоциация его персоны с wybranными им героическими персонажами и античными богами уже укоренилась в сознании подданных.