

ОПЕРА ПЁРСЕЛЛА «ДИДОНА И ЭНЕЙ»
КАК ПОЛИТИЧЕСКАЯ АЛЛЕГОРИЯ

PURCELL'S *DIDO AND AENEAS* AS A POLITICAL ALLEGORY

Аннотация. Опера «Дидона и Эней» Пёрселла на либретто Тейта до сих пор остается произведением загадочным. Ни время его создания, ни конкретный повод для написания, ни обстоятельства первой постановки нам до сих пор неизвестны, несмотря на то, что английские исследователи провели кропотливую работу, изучив множество документов эпохи, подробно проанализировав литературный текст оперы и ее пролога, а также широкий художественный и исторический контекст.

К настоящему времени нам точно известно, что первая постановка оперы состоялась не раньше июля 1688 года, и таким образом ассоциации произведения с событиями Славной революции должны быть исключены из его рассмотрения. Основные версии политической интерпретации «Дидоны и Энея» связаны сегодня с подготовкой к празднованию 25-летия Реставрации либо с событиями последних лет правления Якова II. Однако в любом случае можно предположить, что глубокий пессимизм оперы в той или иной степени отражает кризис монархического сознания в Англии накануне падения династии Стюартов, разочарование подданных британской короны в своих правителях.

При этом интерпретацию оперы ни в коем случае нельзя сводить к поиску ее политического подтекста. В частности, следует уделить больше внимания литературному и музыкальному контексту произведения, рассмотрев образ главной героини в ряду таких женских персонажей в музыке XVII века, как Ариадна Монтеверди, Гекуба из оперы Кавалли «Дидона» и Дочь Иеффая из духовного диалога Кариссими.

Ключевые слова: Генри Пёрселл, опера «Дидона и Эней», Нэйхем Тейт, Реставрация, Славная революция, оперное либретто, опера XVII века

Abstract. Purcell's opera *Dido and Aeneas* composed on Tate's libretto still remains a mysterious work. Neither the time of its creation, nor the specific reason for writing, nor the circumstances of the first production are still known to us – despite the fact that English researchers carried out painstaking work, having studied many of the documents of the era and having analyzed in detail the literary text of the opera and its prologue, as well as the broad literary and historical context.

To date, we know for sure that the first production of the opera took place no earlier than July 1688, and thus the association of the work with the events of the Glorious Revolution must be excluded from consideration. The main versions of a political interpretation of *Dido and Aeneas* are connected today either with the preparations for the celebration of the 25th anniversary of the Restoration, or with the events of the last years of the reign of James II of England. But, in any case, it may be assumed

that the opera's deep pessimism reflects to a greater or lesser degree the crisis of monarchical consciousness in England on the eve of the fall of the Stuart dynasty, the disappointment of the subjects with the British crown and their rulers.

Moreover, the interpretation of the opera can in no case be reduced to the search for its political implications. In particular, more attention should be paid to the literary and musical context of the work, considering Dido among a number of female characters in 17th-century music, such as Monteverdi's Ariadne, Hecuba from Cavalli's Dido and the Daughter of Jephthah from the spiritual dialogue by Carissimi.

Keywords: Henry Purcell, opera *Dido and Aeneas*, Nahum Tate, Restoration, Glorious Revolution, opera libretto, 17th-century opera

Две аллегорические сцены в прологе оперы Генри Пёрселла «Дидона и Эней» (триумфальное явление Феба и Венеры над морем и праздник в честь наступления весны) многие исследователи склонны толковать в контексте актуальных политических событий в Англии 1680-х годов — традиции английского театра эпохи Реставрации предполагали, что любая театральная пьеса может быть прочитана в злободневном ключе.

Первым на этот скользкий, но заманчивый путь вступил Джон Баттри. В соответствии с его истолкованием открывающая пролог сцена символизирует события Славной революции: Вильгельм Оранский (в ноябре 1688 года), а вслед за ним и его жена Мария пересекают Ла-Манш и вступают на престол в качестве соправителей (согласно тексту пролога Феб правит миром в дневное время, а «новое божество» Венера — в ночное). Вторая часть пролога также несла на себе символическую нагрузку: день рождения Марии приходился на 30 апреля и непосредственно предшествовал первому — празднику наступления весны. Баттри предположил, что опера «Дидона и Эней» была исполнена в Челси 30 апреля 1689 года — в честь дня рождения одного из новых монархов Британии; в качестве дополнительного подтверждения своей теории он сослался на поздравительную оду либреттиста «Дидоны и Энея» Нэйхема Тейта 1693 года, в которой день рождения королевы и приход весны связаны напрямую [1, 61–62].

Эта интерпретация в 1992 году была оспорена Брюсом Вудом и Эндрю Пинноком [11]. Еще раньше Кёртис Прайс (1987) замечал, что обстоятельства совместного правления Вильгельма и Марии — частое и долгое отсутствие супруга в Англии — способствовали тому, что сюжет оперы мог восприниматься как неподобающий намек на личную жизнь королевской четы, а после смерти Марии в декабре 1694 года еще и как скрытая попытка возложить на Вильгельма ответственность за печальную участь жены; публичное исполнение «Дидоны и Энея» в такой ситуации, по мнению Прайса, было немислимо [5, 17]. Сама попытка воздать хвалу новым монархам посредством «истории принца, соблаздившего и покинувшего невротичную королеву, могла показаться бестактной» [5, 6]. Вуд и Пиннок вычитывают из текста пролога на-

меки на поздний приход весны и предполагают, что датой первого исполнения «Дидоны и Энея» был 1684 год, приводя в подтверждение своей версии ряд свидетельств современников о крайне суровой и затяжной зиме в Англии 1683/1684 годов [11, 388–389].

Суровый критик теории Вуда и Пиннока, Эндрю Уоклинг предложил собственную интерпретацию аллегорического пролога. Уоклинг обращает внимание на обилие в тексте Тейта морских образов, никак не вяжущихся с представлением о Вильгельме Оранском, который прославился своими военными успехами на суше. Зато другой исторический персонаж этого времени, король Яков II, еще будучи герцогом Йоркским, возглавлял британский флот (1660–1673); под его командованием англичане одержали две большие победы над голландцами на море [7, 474]. При этом сравнение английских королей с Венерой — в британской политической мифологии традиционно покровительствовавшей Альбиону — было общим местом. Подобной чести удоставались и Екатерина Браганская, жена Карла II, и супруга самого Якова II Мария Моденская [7, 475–476].

Однако главным элементом текста, на котором Уоклинг строит свое истолкование аллегорического смысла пролога, является фраза Весны, обращаясь в начале второй сцены к сопровождающим ее нимфам: «He that fails of addressing, / 'Tis but just he should fail of possessing» («Не умеешь просить — / Не сможешь получить во владение»). Помимо основного лексического значения, английское *address* в актуальном политическом лексиконе Британии конца 1680-х годов означало «подносить адрес», то есть преподносить монарху во время специальной церемонии письменный документ верноподданнического характера [7, 476–477]. Необходимость в подобного рода политических жестах возникла в 1687 году, после того как 4 апреля в Англии была выпущена «Декларация о веротерпимости» (или «Декларация о религиозной терпимости»), даровавшая свободу отправления религиозных обрядов всем меньшинствам — в том числе пресвитерианам, квакерам и единоверцам короля, католикам, — и допускавшая возможность занимать государственные должности вне зависимости от религиозных убеждений кандидатов; отказ семи епископов англиканской церкви поддержать такой документ и последовавший судебный процесс над отказниками послужили одной из причин Славной революции. Уоклинг выискивает в тексте пролога и другие намеки на кампанию по пропаганде веротерпимости, а радующихся приходу весны пастухов предлагает рассматривать как «рупор» католической общины Англии [7, 478].

Вслед за прологом Уоклинг интерпретирует и основной сюжет оперы, уподобляя его роману с ключом. Как известно, Тейт внес значительные изменения в оригинальный вариант сюжета, изложенный в Четвертой книге «Энеиды» Вергилия: основным двигателем действия в опере становятся ведьмы, популярные персонажи английского театра XVII столетия (разумеется, от-

сутствующие в эпосе античного автора). Как следствие, отплытие Энея из Карфагена воспринимается не как покорность року и истинной воле богов, требующих от героя основать Рим («новую Троию»), а как результат коварного заговора врагов монархии, желающих погубить обоих правителей и разрушить их государство. Вслед за Прайсом Уоклинг трактует козни ведьм как аллегорию заговора католиков против Англии, однако интерпретирует сюжет оперы иначе, чем его предшественник. Поскольку по мнению Уоклинга произведение было создано в 1687, а не в 1689 году, враги государства плетут сети своих интриг гораздо ближе ко двору, чем это может показаться. Несчастливая любовь Дидоны и Энея символизирует несложившиеся отношения Якова II (в период Реставрации литераторы, в том числе сам Тейт, сопоставляли его фигуру с образом легендарного Энея) и Британии, а вина за неудачный роман лежит во многом на советчиках-придворных во главе с Белиндой, которые и уговорили Дидону поддаться чарам чужеземца, известного не только своей военной доблестью, но и способностью к состраданию [8, 552–556]. События первого действия Уоклинг соотносит с дебатами в английском обществе времен Билля об отводе [8, 555–556], а триумфальное явление Энея с головой чудовища, по-видимому дикого вепря, убийцы юного Адониса (одна из отсылок к маске Блоу), — тот самый момент во втором действии оперы, когда на короткое время устанавливается тональность *ре мажор*, — с кратковременным успехом, ознаменовавшим начало царствования Якова II, — подавленным восстанием Монмута [8, 560–561].

Толкование Уоклинга производит большое впечатление своей детальностью и вместе с тем не лишено внутренних противоречий. Остается непонятным, каким образом согласуются между собой интерпретации пролога и основного действия: если в первом действительно содержится восхваление Якова II и принятой им «Декларации о веротерпимости» (в том числе устами пастухов-иноверцев), то как это вяжется с дальнейшими предостережениями королю — о тайных кознях католиков, и Британии — о вреде неудачных советов? Тем не менее, опыт Уоклинга послужил стимулом к появлению новых аллегорических трактовок. Наиболее продуманная и тщательно аргументированная попытка была предпринята главным оппонентом ученого Пинноком; в двух публикациях 2010-х годов он разъясняет современному читателю послания, вложенные Тейтом в каждую из сцен пролога.

Пиннок убежден в том, что опера «Дидона и Эней» была создана в последний год правления Карла II как часть большой пропагандистской кампании, развернутой королем и партией тори накануне празднования 25-летия Реставрации. Эта небольшая придворная маска дополняла две пьесы королевского историографа и поэта-лауреата Джона Драйдена, предназначенные для общедоступной сцены, — «Король Артур» и «Альбион и Альбаний»; Тейт был известен к этому времени как протеже и литературный сотрудник

прославленного литератора. Аллегорические элементы всех трех пьес были почерпнуты авторами из настенной и потолочной росписи внутренних помещений Виндзорского замка — грандиозного проекта, осуществленного неаполитанским художником Антонио Веррио с группой помощников: начало работ пришлось на 1675 или 1676 год; к 1680 году были полностью отделаны покои монарха и его супруги; в начале 1680-х годов работы переместились в частную капеллу Карла II и в зал св. Георгия [3, 276–277].

По мнению Пиннока, аллегорические образы первой сцены пролога восходят к трем росписям Веррио; о двух из них можно составить представление благодаря тому, что они были запечатлены на гравюрах Пьера Вандребанка, опубликованных в Лондоне в 1680-е годы (см.: [3, 268, 269]). На потолке королевской гостиной Веррио изобразил триумф Реставрации: Карл II движется по небу на солнечной колеснице в сопровождении аллегорических фигур Славы, Мира и изящных искусств; Геракл изгоняет врагов государства, а Нептун и Британия выражают свое почтение монарху. На другой потолочной росписи, в приемном зале короля, Меркурий демонстрирует развевающийся в воздухе портрет Карла II четырьмя сторонам света, возглавляемым Нептуном. Судя по опубликованным современным описаниям, элементом росписи, располагавшейся над балдахином королевского трона, было изображение Утренней звезды с надписью *Syds Carolinum* («Звезда Карла»), а в дальнем конце зала можно было увидеть и саму Венеру на морской колеснице, запряженной тритонами и нимфами. Согласно легенде, в день рождения Карла II, 29 мая 1630 года (его празднование символично совпадало с днем Реставрации, 29 мая 1660 года), на небосводе Лондона появилось светило, которое приняли за Венеру; с тех пор эта звезда не просто покровительствовала Карлу, но и служила своеобразным символом его не знавшего меры женолюбия [3, 268]; в отличие от Драйдена, полагает Пиннок, Тейт в аллегорическом прологе к камерной маске мог дать намек на эту всем известную человеческую слабость правящей особы (Феб делит свою власть с Королевой Любви: он царит днем, а она ночами; [3, 273, 275]).

В публикации 2015 года Пиннок объясняет логику, по которой вторая сцена пролога, посвященная приходу Весны, продолжает разворачивать уже намеченный аллегорический ряд. Пастухи и пастушки собрались для того чтобы отметить «радостный день» (*To Celebrate this Genial Day*); они призывают позабыть о меланхолии и повеселиться «этим утром» (*This Morning*; [4, 201–202]). Чтобы установить, о каком именно дне идет речь, Пиннок соотносит пролог Тейта с одой *Up, shepherds, up* на музыку Джона Блоу, исполненной, по сообщениям лондонской прессы, 29 мая 1681 года в покоях Карла II «в честь дня Рождения, Реставрации и Коронации» [4, 202]. Сопоставление двух литературных текстов приводит ученого к выводу о том, что «радостный день», упоминаемый в прологе, совпадает со «славным днем» (*Renowned*

day), возмещаемым автором оды [4, 204]. С помощью анализа исторических фактов Пиннок приходит к выводу, что единственно возможной датой утреннего исполнения оперы в присутствии пробудившегося монарха могло быть 29 мая 1684 года [4, 205–206].

Казалось бы, многочисленные аргументы сторонников «королевского» происхождения «Дидоны и Энея» были серьезно поколеблены публикацией ценнейшего исторического документа — возможно, единственного неоспоримого свидетельства современника об исполнении оперы. В письме из сирийского города Алеппо в Лондон от 15 февраля 1689 года прибывший в этот город месяцем ранее английский купец Роуланд Шерман описывает «маску», сочиненную «Гарри» (Генри Пёрселлом) для «бала у Приста», и это описание не оставляет сомнений в том, о каком произведении идет речь (см. публикацию, в том числе факсимильное воспроизведение отрывка письма: [10, 419–420]). По расчетам нашедшего и опубликовавшего документ Брайана Уайта Шерман должен был покинуть Англию не позднее июля 1688 года [10, 420–421]. Это заставляет задуматься: по мнению Прайса, письмо Шермана кардинально меняет представления о «Дидоне и Энее»; система взглядов, тщательно выстроенная исследователями творчества Пёрселла, в результате его публикации попросту обвалилась [6, 266–267].

Уоклинг и Пиннок в публикациях 2010-х годов оспаривают такую оценку: хотя Шерман упоминает исключительно постановку оперы в пансионе Приста, это не препятствует возможности ее предшествующего исполнения у короля, о котором купец мог, например, просто не знать [6, 270–271]; те аспекты «Дидоны и Энея», которые особенно трудно объяснить современным ученым, настаивает Уоклинг, становятся понятными в контексте «увеселительного» придворного театра эпохи Реставрации [9, 136]. И в любом случае факт исполнения оперы на празднике в пансионе благородных девиц не позднее июля 1688 года не исключает повторных постановок «Дидона и Энея» в том же Челси, например в 1689 году, сразу после Славной революции.

Именно к этому времени относится «Эпилог к опере “Дидона и Эней”, исполненной в пансионе м-ра Дж. Приста в Челси; произнесен леди Дороти Бёрк». Известный литератор Томас Дюрфей опубликовал это сочинение в собрании «Новые стихотворения», напечатанном в конце 1689 года (хотя на титульном листе в качестве даты выхода указан 1690 год; см.: [1, 51]); предположительно, летом 1689 года Дюрфей работал в пансионе учителем пения [6, 269]. Текст эпилога также таит в себе немало загадок. Написан он был скорее всего действительно после Славной революции, поскольку содержит упоминание об «изменившихся временах», не коснувшихся, впрочем, пансиона (*Unscar'd by turning Times we dance and sing*) и о хитроумных кознях Рима, на фоне которых школьницы предстают как «английские протестантские монашки» (*Rome may allow strange Tricks to please her Sons / But we are Protestants and English Nuns*).

При этом главной целью эпилога видится попытка оправдать состоявшееся представление оперы: в то время как публичный театр изображается Дюрфеем гнездом разврата, благородные девицы на своем закрытом спектакле поют и пляшут подобно ангелам — однако, в отличие от последних, еще не познали любовь и не знакомы с «великими обманщиками»-мужчинами. Эпилог дает основания Эллен Харрис трактовать и всю оперу как предостережение неопытным девушкам: молодым людям не стоит доверять даже в тех случаях, когда своим эффектным появлением они глубоко ранят женские сердца [2, 52]. Впрочем, здесь стоит вспомнить и о том, что леди Дороти, удостоенная чести зачитать текст эпилога, находилась в пансионе против воли родителей: ее отец, Ричард Бёрк, 8-й граф Кланрикард, бежал в 1689 году в Ирландию, где воевал на стороне якобитов против армии Вильгельма Оранского [11, 374].

ЛИТЕРАТУРА / REFERENCES

1. Buttrey J. Dating Purcell's *Dido and Aeneas*. In: *Proceedings of the Royal Musical Association*, 1967–1968, 94th Sess., pp. 51–62.
2. Harris E. T. *Henry Purcell's Dido and Aeneas*. Oxford: Oxford University Press, 2017.
3. Pinnock A. *Deus ex machina*: A Royal Witness to the Court Origin of Purcell's *Dido and Aeneas*. In: *Early Music*, May 2012, vol. XL, no. 2, pp. 265–278.
4. Pinnock A. Which Genial Day? More on the court origin of Purcell's *Dido and Aeneas*, with a shortlist of dates for its possible performance before King Charles II. In: *Early Music*, May 2015, vol. XLIII, no. 2, pp. 199–212.
5. Price C. Political Allegory in Late-Seventeenth-Century English Opera. In: *Music and Theatre: Essays in Honour of Winton Dean*, ed. by N. Fortune. Cambridge etc.: Cambridge University Press, 1987, pp. 1–29.
6. Price C. and Walkling A. R. Communications. In: *Journal of the American Musicological Society*, Spring 2011, vol. 64, no. 1, p. 266–274.
7. Walkling A. R. The dating of Purcell's *Dido and Aeneas*? A reply to Bruce Wood and Andrew Pinnock. In: *Early Music*, August 1994, vol. XXII, no. 3, pp. 469–481.
8. Walkling A. R. Political Allegory in Purcell's 'Dido and Aeneas'. In: *Music and Letters*, November 1995, vol. 76, issue 4, pp. 540–571.
9. Walkling A. R. *English Dramatick Opera, 1661–1706*. London; New York: Routledge, 2019.
10. White B. Letter from Aleppo: Dating the Chelsea School Performance of *Dido and Aeneas*. In: *Early Music*, August 2009, vol. XXXVII, no. 3, pp. 417–428.
11. Wood B. and Pinnock A. 'Unscarr'd by turning times'? The dating of Purcell's *Dido and Aeneas*. In: *Early Music*, August 1992, vol. XX, pp. 372–392.

Насонов Роман Александрович

кандидат искусствоведения, доцент, кафедра истории зарубежной музыки, Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, Москва

Roman A. Nasonov

PhD, Associated Professor, Western European Music History Department, Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia

naso.romanus@gmail.com