

**Анастасия Алексеевна Немцова**[nemtsova\\_anastasiya@mail.ru](mailto:nemtsova_anastasiya@mail.ru)

Студентка IV курса научно-композиторского факультета Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (научный руководитель — д. иск., проф. Л. В. Кириллина)

**Anastasia A. Nemtsova**[nemtsova\\_anastasiya@mail.ru](mailto:nemtsova_anastasiya@mail.ru)

4th Year Student at the Faculty of Musicology and Composition of Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory (research supervisor – Dr. Habil., Prof. L. V. Kirillina)

## **Необычайные приключения Орфея в одноименной трагикомедии Аурелио Аурели и Антонио Сарторио (1672)**

### **Аннотация**

Статья посвящена венецианской трагикомедии «Орфей» Аурелио Аурели и Антонио Сарторио, исполненной на сцене театра Сан-Сальваторе в 1672 году. Автор статьи предлагает читателю познакомиться с одним из самых неординарных прочтений канонического мифа в оперной литературе, а также объясняет причину его грандиозного успеха у современников, которая кроется в паритете абсурдности либретто и серьезности музыки. Анализ музыкальной драматургии показал, что реабилитировать испорченную либреттистом репутацию музыканта-полубога композитору помогла одна из главных условностей венецианской трагикомедии — большое число разнохарактерных арий.

### **Ключевые слова**

Венецианская трагикомедия, «Орфей», Аурелио Аурели, Антонио Сарторио, либретто, музыкальная драматургия, барочная опера

## **The Extraordinary Adventures of Orpheus in the Tragicomedy of the Same Name by Aurelio Aureli and Antonio Sartorio (1672)**

### **Abstract**

The article is devoted to the Venetian tragicomedy “Orfeo” by Aurelio Aureli and Antonio Sartorio, performed at the San Salvatore Theatre in 1672. The author of the article offers the reader to get acquainted with one of the most extraordinary readings of the canonical myth in opera literature, and also explains the reason for its grandiose success among contemporaries, which lies in the parity between the absurdity of the libretto and the seriousness of the music. An analysis of the musical dramaturgy has shown that one of the main conventions of Venetian tragicomedy – the large number of arias of various characters – helped the composer to rehabilitate the librettist’s spoilt reputation as a musician-half-god.

### **Keywords**

Venetian tragicomedy, “Orfeo”, Aurelio Aureli, Antonio Sartorio, libretto, musical dramaturgy, baroque opera

Среди многочисленных оперных произведений, посвященных образу Орфея, особое место принадлежит опере «Орфей» Антонио Сарторио на либретто Аурелио Аурели, которая ныне практически забыта, но в свое время пользовалась большим успехом. Впервые поставленная в Венеции в 1672 году, она также звучала в Вене (1672), Палермо (1676), Неаполе (1682), Пьяченце (1689), Брауншвейге (1690), Риме (1694), Болонье (1695), Турине (1697) и Генуе (1706). При этом с каждой новой постановкой произведение приспособлялось к новым обстоятельствам, зависящим от возможностей местного театра и вкусов публики. В связи с этим невозможно найти два идентичных варианта оперы: существовали разные версии либретто и партитур.

Между тем, по прочтении этого либретто у современного человека возникает масса вопросов. Оно кажется абсурдным, нелепым, к нему можно отнести все претензии, которые традиционно предъявлялись барочной опере. Богатая фантазия Аурели и его чуткое понимание вкусов публики венецианского коммерческого театра сделали широко известный во все времена сюжет о музыканте-полубоге подобным приключенческому роману XVII века с сетью интриг, которые призваны раскрыть основную мораль повествования (о ней еще будет сказано отдельно). Поэт совершенно произвольно трактовал многие образы, привнес массу посторонних дополнительных линий, резко осовременил сюжет, поскольку описанные им бытовые реалии соответствуют венецианской жизни конца XVII столетия: замок Орфея с множеством залов, его кабинет с коллекцией музыкальных инструментов, библиотека Эскулапа, в которой стоит глобус, даже сцена переодевания принцессы Фив в цыганку — другими словами, все то, что к античному мифу не имеет никакого отношения.

Подобные забавные вольности в сюжете, сочетающиеся с многочисленными аллюзиями на классическую мифологию, — вполне узнаваемая, даже типичная примета венецианских опер эпохи барокко. Однако трагикомедию Аурели и Сарторио едва ли можно назвать хрестоматийной. Среди прочих ее выделяет весьма продолжительная сценическая судьба в Италии и даже за ее пределами, что для большинства карнавальных опер, сочинявшихся для одного сезона, не было свойственно. В связи с этим, закономерен вопрос: в чем же была причина популярности «Орфея» Аурели и Сарторио, периодически возрождавшегося на разных оперных сценах в течение тридцати четырех лет?

Примечателен и другой факт: несмотря на богатую оперную родословную, которую к 1670-м годам обрел миф об Орфее, на венецианскую сцену прежде еще «не ступала нога» фракийского музыканта. В статье предпринимается попытка объяснить, почему венецианский театр долгое время обходил стороной столь важный для оперного жанра сюжет, а также познакомить читателя с его неординарным претворением в рамках самобытной оперной традиции Венеции XVII века.

### **Творческий дуэт Аурели и Сарторио и венецианский коммерческий театр**

Творческий дуэт двух уроженцев Венеции — либреттиста Аурелио Аурели (1630–1708) и композитора Антонио Сарторио (1630–1680) — оказался чрезвычайно удачным. Помимо родных мест с их весьма отличным от остальной Италии укладом жизни, художников объединяла общая цель: служение венецианской публике и главному ее увлечению — коммерческому театру.

Как известно, публичный театр был важной частью жизни Республики. Особый тип его ярусного устройства демонстрировал срез венецианского общества того времени. В пору карнавала знатные господа, которые могли позволить себе годами абонировать ложу, буквально «переезжали» в помещение театра. Здесь решались политические вопросы, плелись интриги, завязывались различного рода отношения, утолялись любого рода прихоти и желания. У дозволенного в публичном театре был весьма широкий диапазон, однако же среди всех прочих потребностей музыка всегда оставалась главной: когда приходило время виртуозной арии, проникновенного любовного дуэта или же другой

интригующей сцены восприимчивые венецианцы оставляли прочие развлечения и нерешенные вопросы, полностью отдаваясь оперному действию.

Поскольку одновременно функционировало несколько театров, конкуренция была высока. Необходимость в привлечении внимания жадной до впечатлений публики выдвигала строгие требования ко всем причастным к созданию оперного спектакля. Особая задача стояла перед либреттистом: он должен был предложить такой сюжет, который будет пользоваться популярностью у пресытившегося зрителя, ведь от этого зависела коммерческая выгода и дальнейшее существование театра.

Среди либреттистов, виртуозно владевших искусством поражать воображение, справедливо выделяется Аурелио Аурели. О его судьбе известно немного. Как либреттист он дебютировал в 1652 году в Венеции. После успешной деятельности в этом качестве он некоторое время пребывал при дворе герцога Пармского (с 1688 по 1694 год), дабы обрести стабильное финансовое состояние, однако впоследствии все-таки вернулся к деятельности импресарио и либреттиста коммерческого театра. Аурели занимал весьма видное положение среди современников. После смерти наставника, Джованни Фаустини, он вместе с единомышленником и коллегой по цеху Николо Минато взял на себя роль одного из ведущих либреттистов Венеции своего времени. Творческие поиски Аурели совпали с центральной фазой развития венецианского типа оперного спектакля (1650-е — 1670-е годы), согласно приведенной О. М. Емцовой периодизации [2, 64-65]. На этом этапе жанр достиг необходимого для коммерческих условий качества — гибкости перед вкусами публики. Эстетические взгляды представителей этого периода (Джованни Франческо Бузенелло, Джулио Строщи, Джакомо Бадоаро) на сюжет находились в сильной зависимости от их академической ориентации. К написанию либретто каждый из них подходил с позиции поэта, стремясь создать самоценное литературное произведение, которое должно было увековечить имя автора. Аурели, состоявший в *Academia degli Imperfetti*<sup>1</sup>, общался со старшими товарищами по академии (в том числе с Бузенелло) и разделял их взгляды, вкус к музыке и литературе. Однако, имея столь же высокие амбиции как поэт, Аурели был пленником коммерческих реалий. Таких сложностей, как подготовка к новому сезону уникального сюжета в сжатые сроки или же учет всех капризов певцов-виртуозов, от которых во многом и зависел успех предприятия, не стояло перед старшими академиками. Так что разделительная линия между двумя поколениями либреттистов проходила прежде всего в области финансовых выгод. Но в отсутствии возможности долго вынашивать свой художественный замысел Аурели, тем не менее, не пренебрегал поводом проявить академическую эрудицию. Это нашло отражение в разработке им собственного стиля, опирающегося, с одной стороны, на исторические и мифологические источники, а с другой — на современные ему условности оперной фабулы, модель которой была разработана Фаустини, предшественником Аурели.

Творческая жизнь Антонио Сарторио была более тесным образом связана с придворным театром, причем за пределами Италии: с 1666 по 1675 год он занимал пост капельмейстера у герцога Брауншвейг-Люнебургского в Ганновере. Интересно, что спустя годы, оставив службу и вернувшись на родину, музыкант не переставал именовать себя придворным композитором — этот титул считался престижным.

Прежде, в ганноверский период жизни, Сарторио бывал в Венеции преимущественно в зимние сезоны, где выполнял оперные заказы к карнавалам, а также занимался наймом музыкантов для двора. Должность капельмейстера при ганноверском дворе несколько не препятствовала написанию новых опер для венецианского театра, более того, скорее способствовала этому (около половины из них созданы именно в этот период). Деятельность композитора в Венеции и успех его опер сказывался на славе немецкого двора, как, впрочем, и триумф певцов придворной капеллы, которых он задействовал в венецианских постановках. Помимо этого, его пребывание там удовлетворяло не только

<sup>1</sup> Аурели носил имя *l'Indifferente* (Равнодушный). Членом академии был и Минато.

музыкальным нуждам двора, но и политическим. Композитор был своего рода дипломатом и послом герцога, держа его в курсе всех последних новостей региона. Таким образом, область его компетенций значительно выходила за рамки капельмейстерского дела, что было выгодно для всех сторон.

Тем не менее, для Сарторио, как и для Аурели, коммерческий театр был главным мерилом творческого успеха, а от успеха в этом «институте развлечений» зависело все. Сарторио — одна из ведущих фигур венецианской оперы в 1660-х – 1670-х годах. Главное его достоинство современники видели в выдающихся способностях к написанию большого числа арий для оперы, отвечающих многообразию сцен и аффектов. Доминирующее значение этой оперной формы над речитативом в 60-е – 70-е годы XVII века неуклонно росло. За один спектакль зритель мог услышать до семидесяти арий. Это требовало от композитора особого мастерства и гибкости стиля, чтобы, с одной стороны, удовлетворить всем капризам певцов, желающих максимально продемонстрировать разносторонность своего вокального дара, а с другой — сохранить интерес публики к происходящему на протяжении всего представления.

Одиннадцать из пятнадцати опер композитора предназначались для театра Сан-Сальваторе. Этот театр, открывшийся 1661 году, принадлежал патрицианской семье Вендрамин (ныне на этом месте находится Театр Гольдони, построенный в 1720-х годах). Постановки Сан-Сальваторе отличались богатством и пышностью. Именно на его сцене впервые был поставлен «Орфей» Аурели и Сарторио.

### Жанр венецианской трагикомедии

Венецианская барочная опера, несмотря на обилие жанровых обозначений, существующих в либретто и партитурах, представлена преимущественно трагикомедией. Однако она значительно отличается от своего прототипа, гуманистической трагикомедии флорентийцев. В спектаклях венецианских театров с их героико-историческими сюжетами не было места утонченной мифологической пасторали. Тем не менее, определенные видовые черты флорентийской трагикомедии в среде общедоступного театра все же проросли. Так, например, сюжеты барочных опер пестрят чрезвычайными, даже порой опасными событиями, впрочем, которые никогда не приводят к гибели. Венецианская публика хотя и была жадной до зрелищ, но не хотела омрачать атмосферу праздника жизни смертями, пусть даже и сценическими. Поэтому *lieto fine* был непреложным законом любого, даже самого драматического представления.

Оперные либретто в Венеции XVII века воплощали три вида трагикомедий: аллегорико-мифологический, исторический и любовно-авантюрный<sup>2</sup>. Первый из них сохранял свое главенствующее положение недолго и вскоре был практически вытеснен двумя другими. Преимущество исторического типа наглядно демонстрирует творчество венецианских композиторов и либреттистов второй половины столетия; героические темы лежат в основе большинства либретто Аурели<sup>3</sup> и *dramma per musica* Сарторио<sup>4</sup>. Однако исторические события нередко трактовались весьма свободно, могли включать в себя комические моменты, даже иногда сатирические. Эта линия прослеживается от «Коронации Поппеи» Монтеверди вплоть до «Агриппины» Генделя.

Интерес же к мифологическому типу трагикомедии возродился лишь к 1670-м годам. Как и в случае с историей, детальное следование мифологическому сюжету для венецианцев не было необходимым. Напротив, уклонение от него и смешение элементов

<sup>2</sup> Истоки возникновения каждого из названных типов, а также примеры их воплощения в венецианской традиции подробно рассмотрены в диссертации О. М. Емцовой [2, 81-103].

<sup>3</sup> «Ксеркс» (1654), «Гелиогабал» (1668), «Артаксеркс, или Постоянный Ормонд» (1669), «Максенций» (1672), «Юлий Цезарь» (1672), «Умиротворенная Дамира» (1680), «Лисимах, прощенный Александром» (1682), «Игена, царица Спарты» (1708), «Мир между цезарианцами и помпеянцами» (1708) и другие.

<sup>4</sup> «Селевк» (1666), «Процветание Элия Сеяна» и «Падение Элия Сеяна» (1667), «Эрменгарда, королева лангобардов» (1669), «Максенций» (1673), «Юлий Цезарь в Египте» (1676), «Антонин и Помпей» (1677), «Тиран Анакреонт» (1677), «Два тирана на троне» (1679).

разных мифов позволяло либреттисту создать захватывающий сюжет с обилием интриг. Миф в венецианской трактовке приближается к «земному» миру, где боги мало чем отличаются от смертных людей: им свойственны гнев, скорбь, радость, зависть и прочие человеческие чувства. Среднему посетителю коммерческого театра были чужды изысканные мифологические аллюзии флорентийской и мантуанской оперы. Метафизические вопросы бытия не волновали прагматически настроенную Республику. А потому и божественная сущность Орфея, гуманистическая история которого так далека от современных реалий столицы карнавалов, вряд ли была интересна венецианской публике. Зритель старался найти на сцене себя, а идеальный облик музыканта-полубога этим исканиям, очевидно, не соответствовал.

С другой стороны, в пору возобновления интереса к мифологическим сюжетам, миф об Орфее оказался наиболее универсален и предоставил возможность использовать, в той или иной мере, черты всех типов трагикомедии сразу. Среди действующих лиц мы встретим и богов, и людей, и даже существо смешанной природы, каким является сам Орфей. Он считался историческим лицом и одновременно принадлежал мифу. С точки зрения типов сюжета здесь задействованы элементы пасторали с типичными для нее персонажами, вроде пастухов, нимф, сатиров, обилием образов природы; главное место занимает любовная фабула, которая могла быть представлена по-разному, в зависимости от того, включен ли в повествование Аристей или нет. Переплетения мифов позволяли разнообразить состав участников действия, включая в него «современников» музыканта-полубога, — аргонавтов, Фетиду, юного Ахилла. Мифологическая основа давала возможность свободно создавать аллюзии на современность, поскольку полного правдоподобия в барочной опере не предполагалось. Учитывая, что к этому сюжету в Венеции еще не обращались, ощущение новизны у слушателя было гарантировано, несмотря на обилие типовых сцен и мотивов. Вдобавок, как пишет В. МакГилл, Аурели предполагал дальнейшее исполнение оперы в резиденциях консервативных дворов других городов как Италии, так и Германии, поэтому предусмотрительно учел вкусы аристократических кругов [11, 47].

Воплощение этого «вечного» сюжета в рамках карнавальная венецианской традиции дало весьма своеобразный результат. Поскольку опера того времени была коллективным проектом либреттиста и композитора, нам кажется естественным рассмотреть конечный итог работы с двух разных точек зрения — с позиций Аурели и Сарторио.

### **Метаморфозы мифа в либретто Аурели.**

#### **Переосмысление главных сюжетных событий**

Создавая либретто (Иллюстрация 1), Аурелио Аурели не мог игнорировать ту богатую оперную традицию, которую к 1670-м годам создал миф о фракийском музыканте. Несмотря на то, что выходить на венецианскую сцену Орфею прежде не приходилось, нельзя было бы отыскать зрителя, не знакомого с его судьбой. А значит, для того чтобы воплотить сюжет на подмостках коммерческого театра и ожидать гарантированный успех, нужно было в корне переосмыслить миф и предложить зрителю его захватывающую вариацию.

В качестве основы для интриг и авантюр Аурели сохранил узловые события мифа (придерживаясь версии Вергилия). Однако большинство из этих этапов, как справедливо отмечает Э. Розанд [12, 389], подвергается искажению, что приводит к его переосмыслению. В классической версии гармония с миром для Орфея заключались в присутствии Эвридики, отчего утрата ее означала неминуемую гибель для самого героя. Аурели подвергает сомнению не только подобное восприятие жизни персонажем, но и саму идею любви.



Иллюстрация 1. Титульный лист и гравюра на фронтисписе первого издания либретто

*Эвридика погибает от укуса змеи*, убегая от преследующего ее Аристея, брата Орфея. Но, по замыслу либреттиста, главная угроза для жизни нимфы — ее ревнивый муж Орфей, который подозревает жену в измене и решает отомстить. Он приказывает пастушку Орилло (который по совместительству является оруженосцем Орфея) убить Эвридику<sup>5</sup>. Но, сочувствуя невинной, пастух не смог этого сделать, чем допустил развязку, предначертанную мифом.

Следующий этап, *оплакивание Эвридики* — одна из самых парадоксальных задумок Аурели. С одной стороны, скорбь Орфея по якобы неверной жене воспринимается как притворство, учитывая, что он и подстроил расправу над супругой. С другой стороны, это первая и единственная за всю оперу сцена, в которой герой «вспоминает» о своем даре и начинает музицировать. Его причитаниям внемлют живые существа и явления природы. И вроде бы, вот он, узнаваемый облик мифологического певца! Однако, окончив плач, Орфей не торопится спускаться в Аид и спасти жену, вместо чего забывается сном. Поэтому Аурели передает инициативу *самой Эвридике*, которая, явившись мужу во сне, упрекает его в бездействии и побуждает к подвигу. Так, виртуозно обыграв непростую ситуацию, либреттисту удалось отразить тенденцию к героизации женского образа, модную для венецианских сюжетов того периода<sup>6</sup>, а также внедрить в действие сцену сна — обязательный атрибут любой популярной тогда оперы.

*Спуск Орфея в загробный мир, путешествие по Стиксу и чудесное пение героя* по воле либреттиста останутся вне поля зрения публики. О победе героя над фуриями и о силе его дара мы узнаем от Плутона, который своим колорированным пением компенсирует

<sup>5</sup> Ни в одном из предшествующих прочтений мифа Орфей не примерял на себя воинственного образа. Аурели снаряжает музыканта мечом взамен лиры, а также приставляет к нему личного оруженосца.

<sup>6</sup> «Эрисмена» Кавалли и Аурели, «Дорикля» Кавалли и Фаустини.

молчание Орфея. Все испытания в преисподней опущены, из-за чего спасение Эвридики утрачивает героический флёр, ведь никакого сопротивления сил преисподней публика так и не наблюдала.

*Обратный путь из царства теней* тоже оказался переосмыслен. Нарушение запрета Плутона было спровоцировано не мольбами Эвридики, а скорее жалостью Орфея к себе: «Слишком жестоки мои страдания» — произносит герой и, вопреки уговорам супруги, преступает наказ. По замыслу либреттиста Орфея не ждет вечное пребывание в царстве теней, расправа фурий, или же, как у Стриджо и Монтеверди, восхождение на небеса к Аполлону. Герой остается жив, и, вернувшись на землю, отрекается от того, что приносило ему страдания — от любви и от женщин.

В опере Аурели и Сарторио любовное чувство не раз подвергается критике, причем именно со стороны персонажей-мужчин. Эскулап во время бракосочетания Орфея и Эвридики предрекал им несчастную судьбу, поскольку, по его убеждению, земные наслаждения иллюзорны и приводят к страданиям. Эту же мораль либреттист вкладывает в уста кентавра Хирона, пытающегося вразумить своих учеников Ахилла и Геракла, очарованных красотой Автонои. В минуту отчаяния Аристей, который не может добиться взаимности Эвридики, упрекает Купидона, подвергающего его мукам. В конце концов, Орфей и сам приходит к тому же выводу. Он смиряется с жизнью без Эвридики, а счастливую развязку обеспечивает другая сюжетная линия.

### **Альтернативный финал. Побочные персонажи**

Восприятие жизни венецианцами зиждилось на философии непрекращающегося праздника<sup>7</sup>. Поэтому и опера, как одно из главных воплощений этой философии, непременно должна была иметь счастливый финал. Трагическая развязка линии Орфея и Эвридики такому порядку вещей не соответствовала, что побудило Аурели ввести в действие дополнительную пару влюбленных. В роли носителей традиционного *lieto fine* выступили Аристей и принцесса Фив Автоноя.

Однако их судьба отнюдь не безоблачна. Девушка обманута Аристеем, который обещал жениться, но, влюбившись в Эвридику, исчез. Брошенная принцесса, переодевшись цыганкой, отправляется во Фракию на поиски обидчика. На пути она встречает двух молодых героев, Ахилла и Геракла: они восхищены красотой незнакомки и обещают найти неверного. Влюбленный Ахилл готов лишить жизни ее обидчика, но Автоноя не хочет смерти того, кого она до сих пор любит. В последний момент ей удается остановить Ахилла, но спасенный Аристей особой благодарности не выказывает. Он не признает в цыганке свою бывшую возлюбленную и вновь отвергает ее, после чего Автоноя замышляет месть. Внезапная смерть Эвридики изменяет всю ситуацию. С трудом пережив утрату, Аристей в конце концов раскаивается и признает вину перед обманутой Автоноей, готовой мстить за свое унижение. Она же, в свою очередь, не в силах убить любимого и прощает его. Таким образом, гибель Эвридики позволила воссоединиться другой паре влюбленных.

Побочная линия, связанная с введенными в повествование героями из других мифов, — Ахиллом, Гераклом, Хироном и Эскулапом — по степени развитости интриги и уделенному ей сценическому времени несколько не уступает главной. Выбор именно этих фигур не случаен: Эскулап — брат Орфея и Аристея, постигший искусство врачевания у кентавра Хирона; последний же вырастил многих героев, в числе которых Ахилл (сын богини Фетиды) и Геракл (сын Зевса). Юноши, в свою очередь, выступают как воплощение тех качеств, которых Орфею в данной интерпретации недостает: Геракл — олицетворение благородства и героической самоотверженности, Ахилл — преданной любви.

Других побочных персонажей можно отнести к двум группам. Первая — комические образы: фракийский пастух Орилло и влюбленная в него Эринда, старая кормилица

<sup>7</sup> О важном значении для Республики регулярных праздников и церемоний, «создающих в мире впечатление незабываемости государства, неподверженного политическим и социальным потрясениям», пишет П. Барбье [1, 59].

Аристея. Вторая группа — эпизодические фигуры богов, Вакха и Фетиды, которые дважды предотвращают трагический исход. Вакх, воспитатель Аристея, является ему в момент попытки самоубийства. Божество убеждает его не бросаться в реку Гебр и найти утешение в плодах виноградной лозы.

Подобную же «воспитательную» функцию выполняет мать Ахилла, богиня Фетида. Молодой герой, переживая отказ Автонои, решает свести счеты с жизнью, но возникшая из морских волн богиня спасает сына от отчаянного поступка.

### **Карнавальность в рамках оперного представления**

Атмосфера карнавальная Венеции, в которой каждый стремится остаться неузнанным, по-видимому, повлияла на характеры персонажей театральных представлений. Герои Аурели порой тоже склонны выдавать себя за кого-то другого. Автоноя переодевается цыганкой; Орфей примеряет роль воина, причем вовсе не благородного, а Ахилл — певца, музицируя на инструменте Орфея. Мифологические фигуры надевают на себя маски простых людей с их человеческими слабостями: они притворяются, подглядывают и подслушивают, обманывают и даже предают. Орфей, мучимый необоснованной ревностью, тайно следит за встречами брата и своей жены. Аристей преследует супругу Орфея, позабыв об обещании жениться, данном другой девушке. Ахилл и Геракл, как нерадивые ученики, на протяжении половины оперы скрываются от своего наставника Хирона, не желая возвращаться к книгам. Даже пастушок Орилло (пусть он и не принадлежит к высоким персонажам) жаждет пожить на любви богатой старой кормилицы Эринды, вымогая у нее драгоценные подарки в обмен на свою любовь.

Таким образом, поэтика барокко в либретто Аурели проявилась в полном цвете: калейдоскоп персонажей, непредсказуемость сюжетных поворотов даже в рамках широко известной фабулы, многообразие сюжетных мотивов. Психологические мотивации поступков не столь важны, а чем дальше отступление от мифа, тем больше шансов оставить публику удивленной, а значит и удовлетворенной.

Главный сюрприз для зрителей, подготовленный Аурели, — это циничная карикатура на Орфея как на персонификацию цельной, гармоничной ренессансной личности. Сама идея внутреннего совершенства человека подвергается либреттистом едкой насмешке. Орфей как идеализированный герой — *persona non grata* в Республике: его полубожественный облик раздражающе безупречен для приземленных, любящих удовольствия венецианцев. Поэтому для того, чтобы все-таки стать полноценным участником их карнавальная жизни, фракийцу пришлось примерить маску циника.

### **Музыкальное воплощение. Особенности драматургии**

Несмотря на столь необычную трактовку образа античного героя, его облик — это все же лишь своего рода карнавальное одеяние. Если либретто Аурели действительно оставляет впечатление «сниженности» облика Орфея, то музыка Сарторио не позволяет судить столь категорично. Анализ музыкальной драматургии оперы вскрывает неоднозначность и сложность образа мифологического певца, созданного композитором. Орфей Сарторио — пленник собственных запутанных чувств. Ревность, вызванная сомнениями в преданности Эвридики, разрушает его духовную целостность, делая существование мучительной пыткой.

Композиция оперы выстраивается вокруг появлений на сцене Орфея. Строение всех трех актов в этом отношении симметрично. Герой возникает в каждом действии дважды, в группе начальных сцен и в центральных кульминационных. Два появления внутри акта демонстрируют психологические оппозиции душевных состояний Орфея. Развитие фабулы происходит по спирали, где каждый виток — новый этап личностной драмы Орфея.

*Начальный виток* организует I действие. Он открывается сценой бракосочетания Орфея и Эвридики, в которой герои сливаются в любовном дуэте, являющимся, наверное,

самым гармоничным моментом их «музыкальных взаимоотношений». Партии Орфея и Эвридики по трактовке почти тождественны: одна тесситура, виртуозные колоратуры, имитационные переключки, другими словами — приемы, характерные для дуэтов любовного согласия. А вот следующая встреча супругов в кульминации акта, напротив, подчеркивает их разлад, что объясняется сюжетом. Орфей становится свидетелем любовного признания Аристея Эвридике (акт I, сцена 12)<sup>8</sup>. Утрата доверия Орфея к супруге отразилась в потере единства музыкальной характеристики. При помощи принципа контрастного сопоставления Сарторио сталкивает их сольные номера. Первый — ария-мольба Эвридики («S'io t'amo cog mio amore lo sa» — «Если я люблю тебя, мое сердце, любовь это знает»), в которой она обращается к мужу со словами любви, пытаясь убедить его в своей верности. Реакция Орфея — воинственная ария («Серсо расе» — «Я ищущу мира») с соответствующей ей тексто-музыкальной лексикой. В результате противопоставляются две философии любви, что было типичным для барокко: любовь как гармония и согласие, и ее антитеза — любовь как война.

Рефрен строфической формы многократно повторяет навязчивую мысль, овладевшую героем: «Я ищущу мира, но ревность заставляет меня воевать с Богом Любви» (Пример 1). Прежде колорированная партия Орфея потеряла свою гибкость под действием гневного топоса и «вытянулась» в нисходящую линию по звукоряду F-dur с пунктирным ритмом.

Пример 1. Ария Орфея «Серсо расе», акт I, сцена 13, такты 1-4.

Так, герой буквально перевоплощается в воителя — оперный тип из природно чуждой ему исторической фабулы. Низменное чувство ревности не только оттесняет на второй план музыкальную природу Орфея, но и нарушает его гармоничную связь с внешним миром, олицетворением которой была Эвридика.

Начальные сцены *второго «круга»* сюжета на первый взгляд немного смягчают ситуацию. Орфей погружается в самоанализ и исследует природу переживаемых им чувств, пытаясь обуздать их. Эпизод решен почти как психологический сеанс, в котором герой в диалоге с Эскулапом выговаривает гнетущую его «проблему». Меланхолическая ария Орфея в начале II акта («Pluto a l'alme col suo ardor tante pene dar non sa, <...> quante spine io porto al cor» — «Плутон с его пылкостью не имеет столько наказаний для своих душ, <...> сколько шипов я ношу в своем сердце») демонстрирует полное осознание им того, что происходит в его душе. Стабильность суждений в начале действия полярна состоянию героя в кульминации, как было и в I акте. Орфей прилюдно нападает на Эвридику с мечом,

<sup>8</sup> Конфликтность сценического момента показана при помощи принципа сквозного развития (главный герой прерывает сцену объяснения неожиданным появлением).

от которого ее спасают Эскулап, Ахилл и Геракл, оказавшиеся очевидцами (акт II, сцена 13). Это единственный эпизод с участием Орфея, где он не имеет арии. Потеря рассудка и недостойное «высокого» персонажа поведение лишили его природного мелодического дара. Единственно ныне приемлемая для безумца форма самовыражения — речитатив.

Кроме того, Сарторио вновь противопоставляет главного героя окружению: его зеркальным двойником становится Ахилл: на время оставив свои героические подвиги, он предается музицированию, позаимствовав один из инструментов Орфея<sup>9</sup>. Хотя Э. Розанд называет Ахилла «“певцом” оперы» [12, 390], полностью взявшим на себя музыкальную функцию Орфея, все же это не вполне соответствует действительности, поскольку в дальнейшем главный герой споет еще немало арий. Но если в отношении всей оперы утверждение исследовательницы является преувеличением, то применительно к данной сцене оно более чем справедливо: в то время, как сам Орфей теряет связь со своим музыкальным «прошлым», отдаваясь воинственной стихии, Ахилл на время принимает его чудесный дар, очаровывая своим сладостным пением Эскулапа и Геракла.

Последний, *третий виток* развития сюжета особенно интересен по нескольким причинам. С одной стороны, в начальных сценах III акта мы единственный раз застаем Орфея за «родным» занятием — игрой на лире, во время которой он оплакивает Эвридику. С другой — в центре действия разворачивается главное событие мифа — путешествие Орфея в преисподнюю. Ненадолго уйдем от демонстрации представленных в образе главного героя оппозиций и обратимся к музыкальному воплощению кульминационного эпизода сюжета.

Сцена в преисподней начинается развернутым речитативом Плутона. По традиции inferнальные персонажи наделялись басовым тембром голоса, а также сопровождалась низкими медными духовыми — тромбонами, корнетами, органом с язычковыми регистрами — регалем. Поскольку партитура Сарторио не предназначена для фиксированного исполнительского состава, искать подобных звукоизобразительных решений не приходится. Тем не менее, даже если допустить самый скромный вариант инструментовки (например, низкие струнные и континуо), ощущение потустороннего не утратится благодаря другим параметрам музыкальной характеристики Плутона. Во-первых, это статичность партии континуо, выраженная долгим пребыванием на одной гармонической опоре. Во-вторых, партия Плутона изобилует колоратурами, которые в исполнении баса воспринимаются как нечто неестественное, ирреальное. Любопытно вспомнить, как решена партия того же персонажа у Монтеверди. Она значительно скромнее, даже практически неподвижна. Нечеловеческие колоратуры свойственны только Орфею: в его монологе из третьего акта они были знаком исключительности героя, которая хотя и не впечатлила Харона, но все же усыпила его, освободив дорогу путнику. Поскольку в либретто Аурели божественное пение Орфея осталось «за кадром», можно предположить, что Плутон его в каком-то смысле воспроизводит. Рассказывая о чудесной силе искусства Орфея, который своим пением покорила загробный мир, бог словно все еще находится под его влиянием.

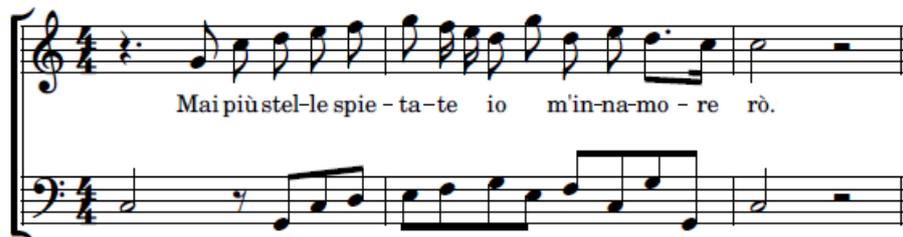
В центре эпизода, как и в кульминации I действия, соседствуют арии Эвридики и Орфея. Они соотносятся друг с другом как варианты, что в условиях предлагаемого композитором разнообразия сольных номеров определенно не случайность. Эвридика умоляет мужа не преступать наказа Плутона. Для ее арии *da capo* Сарторио избирает тональность C-dur, которая сопровождает героиню практически каждый ее сольный выход. Орфей же, отвечая, что больше не может выносить мучительного испытания, музыкально вторит Эвридике (тем же тематизмом, а также тональностью и формой), что на мгновение возвращает в пару утраченную гармонию. Но для чего? Ведь Орфей ни разу за всю оперу

---

<sup>9</sup> В начале сцены Эскулап задает вопрос о том, какими науками заняты молодые ученики Хирона. Ахилл отвечает, что изучает «ноты того бога, который поет свои песни под аккомпанемент лиры». Конечно, не требуется пояснять, кого имеет в виду герой.

не предстал инициатором спасения своей жены. Не за тем ли, чтобы расстаться, что называется, «с миром»?

После оплакивания вновь исчезнувшей Эвридики Орфей возвращается в земной мир и поет заключительную арию в том же C-dur («Mai più stelle spietate io m'innamorerò» — «Никогда больше, беспощадные звезды, я не влюблюсь»), который после смерти Эвридики перестает быть с ней связан (Пример 2).



Пример 2. Ария Орфея «Mai più stelle spietate io m'innamorerò», акт III, сцена 14, такты 1-3.

Теперь эта тональность, «озвучивая» идею отречения от женщин, становится символом освобождения Орфея от Эвридики и, вместе с этим, от любви как заблуждения, недостойным страданий настоящего мужчины.

#### Ария, как способ постижения страстей человеческой души

Поскольку либретто Аурели, как мы отмечали прежде, сочетает в себе черты нескольких типов сюжета (любовно-авантюрный, мифологический, исторический), закономерно разнообразие встречаемых в опере типов арий: любовная, воинственная («la guerra»), меланхолическая, ария *lamento*, пасторальная. Здесь напрашивается любопытная аналогия: если Орфей Монтеверди, согласно наблюдениям Г. И. Лыжова, был одним из тех, «кто “побывал” во всех ладовых областях» [5, 140], то в опере Сарторио Орфей оказался единственным, чья партия содержит в себе все указанные типы арий. С практической точки зрения, у Сарторио не было иного выбора, как написать для исполнителя главной роли много разноплановых номеров, чтобы он мог всесторонне себя проявить. Что же касается драматургического замысла, подобная неоднородность характеристики Орфея раскрывает противоречивость его облика. Интересно, что, если мы гипотетически оставим в опере только лишь арии главного действующего лица, драматургия оперы и ее замысел все равно останутся понятны.

Наиболее часто встречающийся в партии Орфея тип арий — это *arriu lamento*, образующие своеобразный *цикл*. Мучимый подозрениями в неверности Эвридики, Орфей утрачивает гармонию с окружающим миром и на долгое время погружается в топос печали, которую не может преодолеть: он жалуется на участь ревнивого любовника (ария «Sei morto al contento, e vivo al dolore o misero core» — «Ты мертво для счастья и живо для печали, о, несчастное сердце», акт II, сцена 1), причитает о смерти неверной («Sempre dolente il sol nascente mi vedrà» — «В бесконечной печали восходящее солнце увидит меня», акт III, сцена 1, и «E morta Euridice» — «Эвридика мертва» в сцене 3) и вновь, уже в царстве Аида («Rendetemi Euridice» — «Верните мне Эвридику», акт III, сцена 15), оплакивает теперь уже навсегда утраченную супругу.

Любопытно то, при каких обстоятельствах Орфей все же позволяет себе ненадолго покинуть минорную сферу арий *lamento* и прижаться пасторальной идиллии. Речь идет об арии F-dur в начале III акта («D'un amante, che sospira dolce lira» — «Сладкозвучная лира вздыхающего влюбленного»), помещенной в один из самых скорбных эпизодов — оплакивание Эвридики. Орфей впервые за всю оперу демонстрирует зрителю свой чудесный дар. И как ни удивительно, момент, когда герой эту гармонию с миром ощущает,

наступает после смерти его супруги. С этой арией идейно перекликается последний сольный номер Орфея в опере, уже описанный ранее.

При всей неоднородности внутреннего облика Орфея практически каждая его ария содержит какой-либо из вариантов фигуры тетра хорда, который выступает своего рода единым кодом музыкальной характеристики главного героя. Поскольку ученые музыканты эпохи барокко знали о том, что тетра хорд лежал в основе древнегреческой музыки, этот штрих обеспечивал определенную историческую «достоверность» даже очень вольно трактованного сюжета.

Кончив небольшое путешествие по лабиринтам души Орфея, мы можем позволить себе не согласиться с одним из генеральных утверждений Э. Розанд о том, что фракийский музыкант перестает быть, собственно, «героем этой оперы» [12, 390]. Анализ музыкальной драматургии помогает убедиться в обратном: вопреки любым условностям венецианской трагикомедии в центре запутанного карнавального действия остается Орфей, пусть и лишенный своей идеалистической сущности. Каждое его появление на сцене демонстрирует контрастные психологические состояния, в которые погружается герой, пока его тяготит любовная связь с Эвридикой. Путь через чувства разной природы — любви, гнева, печали и отчаяния, скорби об потере, наконец, к осознанию радости жизни без женщин — приводит Орфея к гармонии с собой. В отличие от позднеренессансного Орфея Монтеверди, для которого единение с миром было утрачено вместе со смертью Эвридики, Орфей Сарторио, напротив, освобождается от любовных мук и обретает счастье. Последняя ария — отречение от любви оказывается выходом из череды арий гнева и арий *lamento*, то есть, в своем роде, выходом из фрустрации и непреодолимой печали, вызванными любовными отношениями.

Таким образом, миф о музыканте-полубоге, бывший когда-то историей любви, в прочтении Аурели и Сарторио стал современной драмой о ревности, отрицающей это чувство. Он подчиняется нравоучительной мысли оперы о временности любовных наслаждений, которые разрушают цельность личности и отвлекают человека от стремления к добродетели. Музыка Сарторио не позволила этой морали скрыться в недрах калейдоскопичного действия, и, кроме того, уберегла Орфея от самой страшной для музыканта (особенно, полубожественного происхождения) насмешки, а именно насмешки над его искусством. Композитор предоставил Орфею возможность реабилитировать испорченную либреттистом репутацию посредством большого числа разнохарактерных арий, демонстрирующих многогранность и тонкость его внутреннего мира. Паритет абсурдности либретто и серьезности музыки и есть причина, по которой венецианский «Орфей», долгое время не сходявший с разных подмостков Европы, так нравился публике последней трети XVII века, более того, продолжает восхищать и сегодня.

## Литература

1. *Барбье П.* Венеция Вивальди. Музыка и праздники эпохи барокко / Пер. с фр. Е. Рабинович. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2009. 280 с.
2. *Емцова О. М.* Венецианская опера 1640-х – 1670-х гг.: поэтика жанра. Дис. ... канд. иск.: 17.00.02. М., 2005. 266 с.
3. *Кириллина Л. В.* Орфизм и опера // Музыкальная академия. 1992. № 4. С. 83-94.
4. *Луцкер П. В., Сусидко И. П.* Итальянская опера XVIII века. Часть 1: Под знаком Аркадии. М.: Государственный институт искусствознания, 1998. 440 с.
5. *Лыжов Г. И.* Заметки о драматургии «Орфея» К. Монтеверди // Научный вестник Московской консерватории. 2010. № 2. С. 135-176.
6. *Сапонов М. А.* Либретто «Орфея» Монтеверди: опыт истолкования // Старинная музыка. 2010. № 3. С. 20-23.
7. *Симонова Э. Р.* Искусство арии в итальянском оперном барокко: от канцонетты к арии da capo. Автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02. М., 1997. 25 с.
8. *Сусидко И. П.* Opera seria: генезис поэтика жанра. Дис. ... д. иск.: 17.00.02. М., 2000. 410 с.
9. *Bianconi L., Walker T.* Production, Consumption and Political Function of Seventeenth-Century Opera // Early Music History. 1984. Vol. 4. P. 209-296.
10. *Loevenberg A.* Annals of Opera 1597-1940. Totowa, NJ.: Rowman and Littlefield, 1978. 902 p.
11. *McGill V.* 'L'Orfeo' by Aureli and Sartorio, 1672 – 1706: thesis ... in fulfilment of requirements for the degree of Doctor of Philosophy / School of Music and Music Education, University of New South Wales. [Sidney], 2001. 471 p.
12. *Rosand E.* Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre. Berkeley: University of California Press, 1990. 684 p.
13. *Tarr E. H., Dubowy N.* Sartorio [Sertorio], Antonio // New Grove Dictionary of Opera. Vol.4: Roe-Z, appendices / Ed. by S. Sadie. London: Macmillan press, 1992. P. 186-187.
14. *Vavoulis V.* Antonio Sartorio (c. 1630-1680): Documents and Sources of a Career in Seventeenth-Century Venetian Opera // Royal Musical Association Research Chronicle. 2004. № 37. P. 1-70.
15. *Walker T., Dubowy N.* Aureli, Aurelio // New Grove Dictionary of Opera. Vol. 2: E-Lom / Ed. by S. Sadie. London: Macmillan press, 1992. P. 185.