**История Амура и Психеи**

Анна Булычева

17 января 2001 года исполнилось 330 лет со дня премьеры трагедии-балета Жана-Батиста Люлли «Психея». Это уникальное сочинение стоит на перекрестке истории. Здесь пересекаются судьбы Жана-Батиста Люлли, Жана-Батиста Мольера, Пьера Корнеля, Жана Расина, Филиппа Кино, и не только. Для французского музыкального театра это момент отчетливого перелома: опера побеждает балет. В 1670 году Люлли и Мольер вместе пишут комедию-балет («Блистательные любовники») — как вскоре окажется, в последний раз. После «Психеи» пути двух Батистов резко расходятся. Люлли делает ставку на более перспективный оперный жанр: бывшие сотрудники становятся конкурентами и жесточайшими врагами. В борьбе не на жизнь, а на смерть побеждает Люлли. Мольер в соавторстве с другим музыкантом, Марком-Антуаном Шарпантье, создает свою последнюю пьесу — комедию-балет «Мнимый больной» — исполняет в ней заглавную роль и умирает на четвертом спектакле. А трагедия-балет «Психея» становится мостиком к «трагедии на музыке», т.е. французской опере: в 1673 году появляется «Кадм и Гермиона» Люлли и Кино.

Как родилась на свет «Психея»? Здесь не обойтись без Филиппа Боссана, музыковеда и романиста — трудно изложить события лучше, чем он: «К карнавалу 1671 года Людовик XIV заказал произведение для Зала Машин в Тюильри. Этот огромный роскошный театр — без сомнения, самый красивый в Европе, который Вигарани построил по заказу Мазарини для свадьбы короля, — имел невероятно совершенную машинерию, отчего и получил свое имя. В частности, он располагал «трюмом», позволявшим декорациям, чудовищам и персонажам внезапно возникать из-под сцены, создавая гигантские фантастические эффекты. Итак, была заказана огромная «пьеса с машинами», дающая возможность использовать знаменитые декорации, написанные Вигарани для «Влюбленного Геракла», особенно декорации ада, которые и десять лет спустя производили огромное впечатление.

Театральная пьеса, в которой по крайней мере одно действие позволяет спуститься в ад? Выбор невелик... «Расин предложил тему Орфея, Кино — похищения Прозерпины, которая позднее стала героиней двух прекрасных опер, Мольер при поддержке великого Корнеля держался сюжета о Психее, который получил предпочтение перед двумя другими». Пожалеем о несостоявшемся «Орфее» на слова Расина с музыкой Люлли... Но «Психея» — шедевр, одно из самых соблазнительных изобретений века, тем более уникальное, что жанр трагедии-балета, которому оно кладет начало, не имел потомства. Это еще одно произведение, которое играют достаточно редко, если вообще играют, и по той же причине: оно требует альянса трагедии, музыки, танца, декораций, визуальных эффектов, сценических метаморфоз, армии статистов, музыкантов на сцене, хоров, полетов, облаков, несущих богов... Нужно ли добавлять, что к этому великолепию, которое мы сегодня можем лишь вообразить, добавлялись деликатный юмор Мольера и нежность 70-летнего Корнеля, написавшего самые утонченные и самые влюбленные стихи, чтобы вложить их в уста Психеи?»

Итак, для ежегодных карнавальных празднеств пишется произведение, оригинальное жанровое определение которого — трагедия-балет. Строго говоря, это (в отличие от комедии-балета) вовсе не жанр, а нечто совершенно противоположное. Жанр предполагает массовую продукцию, наличие многих и многих образцов, сложившиеся каноны, стереотипы, штампы, наконец. «Жанр» трагедии-балета представлен одним-единственным образцом — «Психеей».

Для ушей современников слова «трагедия-балет» должны были звучать вызовом, взламывая всю существовавшую на тот момент театральную систему. Слово «балет» во Франции традиционно сочеталось со словом «комедия». «Комедия-балет» — не изобретение Люлли и Мольера. Подобным сочетанием, как собственным know-how, хвалился еще Балтасар де Божуайё (он же Балтазарини Бельджойозо), итальянский скрипач, в 1581 году возглавивший коллектив авторов знаменитого «Комического балета Королевы». Но не только балет, музыка в целом прочно связывалась с комическим в широком смысле жанром. Так называемая «Пастораль Исси» Пьера Перрена и Робера Камбера (первая сохранившаяся французская пьеса целиком на музыке, иначе говоря, опера) в оригинале именовалась «Первая французская комедия на музыке, представленная во Франции». «Комедиями на музыке» французы называли такие оперы, как «Орфей» Луиджи Росси и «Ксеркс» Франческо Кавалли. Соединив балет с трагедией, авторы «Психеи» проявили не меньше амбиций, чем мечтавший «повенчать фугу с гласами» Глинка. В словах «трагедия-балет» — сознание смелости и новизны предпринятого шага. И конечно, явный рекламный ход.

Но этим полемический заряд «трагедии-балета» не исчерпывается. Незадолго до ее появления активизировались конкуренты Люлли, Перрен и Камбер. В их руках находилась Королевская Академия музыки, где в 1670 — 1671 годах были поставлены пасторали «Помона» и «Муки и радости любви», обе полностью на музыке, как итальянские оперы. Вновь стала актуальной та концепция музыкального театра, которую Пьер Перрен сформулировал еще в 1659 году в предисловии к «Комедии на музыке», превратив его в настоящий манифест музыкальной пасторали: не отягощать спектакль серьезной интригой, как в разговорной трагедии (иначе говоря, не заставлять петь Цезаря и Августа и отдать музыкальный театр в полное распоряжение пастухов, ограничившись темами любви, радости, печали, ревности и отчаяния). Не писать пьес больше, чем на час-полтора, и монологов длиннее, чем в двенадцать строк; не петь на иностранных языках или же в иностранной (т.е. итальянской) манере, использовать только простую, легко схватываемую на слух лексику, заменить тяжелый александрийский стих более короткими строками... Наконец, Перрен предлагал целиком сосредоточиться на поэзии и музыке, оставив в стороне танец и машинерию. Он был противником больших залов, предпочитая помещения максимум на 300 — 400 мест, дабы ни единого слова не пропало для слушателя.

Перрен был лирический поэт. Корнель, Мольер и Кино были опытные драматурги и противопоставили камерным пасторалям конкурента мощь трагедии и роскошь большого балетного спектакля.

\* \* \*

Трагедия-балет... Трагедия? Как «Британик» и «Федра»? Нет, как будущие tragedies en musique, то есть оперы Люлли — на деле барочные трагикомедии. Счастливая развязка, свобода от утомительных ограничений, вроде «трех единств», смешение серьезного тона с комическим, местами чуть не с буффонадой. Но в центре все же боги и благородные герои, и балет взмывает на вершину французского Парнаса.

Сюжет любви Амура и Психеи в эпоху барокко невероятно популярен. Чем больше появлялось произведений, тем неожиданнее он интерпретировался, служа оболочкой любым идеям — в зависимости от «сверхзадачи» автора. Вот два примера. Перу Кальдерона принадлежит ауто «Психея и Купидон» (1665), где речь идет о борьбе Дьявола-Ненависти и Христа-Купидона (Любви) за Человеческую Душу (Психею): «За уставленный... богатейшими яствами стол садятся вместе с другими Психея с Христом-Купидоном, носящим на лице белое покрывало, ассоциировавшееся, как это подчеркивалось текстом, со скрывающей в себе Господа облаткой причастия... Христос-Купидон и Простодушие засыпают за столом, Злоба... уговаривает Психею открыть у Купидона покрывало, после чего «слышно страшное землетрясение и исчезает дворец, сад, и столы со шкафами»... Однако после покаяния Психеи «вновь появляются дворцы, сады, шкафы и столы и за одним из них Любовь (т. е. Купидон-Христос) с Чашей и Облаткой причастия»».

А вот совершенно иной поворот сюжета: Кребийон-сын, новелла «Сильф» (1730), написанная в виде послания дамы своей подруге. История поначалу, кажется, не имеет никакой связи с интересующим нас сюжетом. Дама верит в существование Сильфов и мечтает о встрече с одним из этих фантастических существ. Справедливо полагая, что городской шум оптугивает эфемерные создания, она удаляется в деревню. Начинается долгое, томительное ожидание, в сомнениях, в неизвестности — появится ли Сильф? И существуют ли они вообще?..

Однажды ночью Сильф появляется. Беседа становится все оживленнее. Вдруг (в момент, когда героиня с удивлением восклицает: «О, да вы осязаемы!») входит служанка с лампой... И вот здесь герои воспроизводят центральную сцену «Психеи»: Сильф улетает, дама остается в одиночестве. Как истинный представитель искусства рококо, Кребийон в это мгновение обрывает повествование на полуслове, не давая даже намека, каким будет продолжение, и будет ли. Рассказ остается неоконченным, героиня (а с ней читатель) вновь замирает в ожидании, в неизвестности, глядя вслед исчезнувшему фантастическому созданию...

О чем же произведение Люлли и его соавторов? Узнать это нетрудно. В «Психее», как в большинстве барочных пьес, ни поэзия, ни музыка не делают из своей цели тайны.

Пролог. Чудесный дворец на берегу моря. Флора и все божества земли и воды поют и танцуют, приглашая Венеру спуститься к ним, ибо король-победитель (т.е. Людовик XIV) даровал земле глубокий мир (надо полагать, до ближайшей летней кампании). В песнях и диалогах боги приводят различные аргументы в пользу того, что не должно быть жестоким, избегая стрел Амура.

На облаке спускается раздосадованная Венера: «слепые смертные» совсем забыли ее, а почести воздают красавице Психее. На другом облаке спускается Амур и получает приказ отмстить дерзкой сопернице, дав ей самого недостойного супруга.

Действие I. Сельская местность у подножия горы. Сестры Психеи сообщают, что покой вернулся в эти места. Змей, наводивший на всех ужас, больше не страшен: его наслала богиня, оскорбленная тем, что люди называют Психею «второй Венерой», но сегодня Психея умилостивит Венеру жертвоприношением. Попутно сестры замечают, что Психея никогда никого не любила, а это может вызвать гнев Амура. Ликас приносит страшную весть: согласно оракулу, жертвой змея должна стать сама Психея — опасно раздражать богов, обожествляя смертную. Плач сестер переходит в «Итальянскую жалобу» — огромную италоязычную сцену оплакивания Психеи, чудесный плод тех напряженных отношений притяжения-отталкивания, которые существовали в эпоху барокко между итальянской и французской музыкой.

Царь наконец объявляет Психее о ее участи. Она принимает весть с твердостью, как подобает античной героине и царской дочери, и в одиночестве поднимается на скалу. Зефиры подхватывают ее и уносят.

Действие II. На сцене кузница. Вулкан и восемь циклопов возводят дворец редчайшей красоты. Зефир торопит их именем Амура. Вулкан заверяет, что этому богу он всегда повинуется с удовольствием, а услышав, что дворец для Психеи, радуется, что сможет насолить своей неверной супруге. Зефир вроде бы собирается смягчить ситуацию («Трудись для Амура, но не против Венеры»), но тут же без обиняков заявляет, что, мол, «поздно мстить, когда дело сделано». Вулкан с удвоенной энергией торопит циклопов, однако врывается Венера, и начинается спор богов, достойный оффенбаховского «Орфея в аду», пока Вуклан не ставит точку: «Я всего лишь строю для Психеи дворец, вы бываете куда счастливее. Будь я более любвеобильной натурой, Вы увидели бы меня среди ее обожателей. Прекрасная была бы месть; но я день и ночь занят в кузнице, мне некогда говорить о любви».

Дворец готов, позади него виден чудесный сад. Вулкан и кузнецы исчезают. В ожидании чудовища появляется Психея. Слышна нежная симфония, голоса невидимых нимф и зефиров объявляют, что в ее возрасте не любить — преступление. Наконец появляется сам Амур, в человеческом облике: «Ну что, Психея, как вам нравится ваша ужасная судьба? Я чудовище, вооружившееся для вашей гибели; Вам страшно?» (Как не шутить, коли разыгранная им — он сам в этом признается — интрига с оракулом и жертвоприношением так успешно завершилась?) «Приятное замешательство» одерживает победу над прежде таким спокойным сердцем Психеи. Тут же она слышит и запрет знать имя возлюбленного. Нимфы, амуры и зефиры поют и танцуют, в новых стихах повторяя мысль своей предыдущей песни.

Действие III. Прекраснейшая комната во дворце Амура. Под видом нимфы появляется Венера. Окружающая роскошь тяжко ранит ее сердце, напоминая о славе Психеи. Но если та увидит Амура в его настоящем обличье, ее фортуна вмиг переменится. Венера вручает Психее лампу... Та в восторге от того, что сам Амур ради нее поранился о свои стрелы, что он, истинный господин Вселенной, теперь подчинен ей. Амур просыпается и улетает. Венера прерывает жалобы Психеи повелением отправиться на берега Стикса и принести оттуда шкатулку, в которой Прозерпина хранит средство, сохраняющее ее красоту. Впрочем, единственное, что терзает влюбленную Психею — разлука с Амуром. Она пытается попасть в Аид кратчайшим путем — бросившись в воду, но Река в окружении Тростников поднимается ей навстречу: «Остановись, не теряй надежды, Амур велит тебе жить...»

Действие IV. Зал во дворце Прозерпины. Подробно перечисляя ужасы этих мест, Психея вновь и вновь повторяет, что они не страшны, едва она вспоминает о любимом. Фурии и летающие демоны грозят наказать смертную, потревожившую покой царства Плутона. Их прогоняют нимфы Ахерона. И обнадеживают Психею: Амур одушевляет всю Вселенную, даже ад признает его власть. Посему Меркурий уже обо всем рассказал Прозерпине, и та распорядилась передать Психее требуемое Венерой.

Действие V. Великолепные сады Венеры. Возвратившаяся на землю Психея беспокоится, что в саду матери Амура может случайно встретиться с ним самим, но не пострадала ли ее красота от пребывания в царстве мертвых? На всякий случай она решает открыть шкатулку Прозерпины... и без чувств падает на траву (не забыв упомянуть, что умирает ради Амура). Это и была месть Венеры. Но стремительно летит Меркурий и сообщает, что месть зашла слишком далеко: в отчаянии Амур отравил свои стрелы Ненавистью, и вот меж богов распря, а по всей земле война. Венера пытается возражать, Меркурий настаивает: без Амура вся Природа гибнет, сам Юпитер устрашен. Вот он спускается, чтобы лично вынести вердикт: Психея станет бессмертной и соединится с Амуром.

С поздравлениями приходят Аполлон, Марс, Вакх, Мом, каждый со свитой: музами, пастухами, менадами, сатирами и... итальянскими масками. Да-да, бог насмешки Мом (настоящий любимец французских барочных драматургов) проводит на небеса Полишинелей и Матассенов, которые помещаются неподалеку от Юпитера, Марса и Аполлона! Ходом праздника руководит Аполлон, бог Гармонии. Хор небесных божеств излагает резюме пьесы: нет души столь жестокой, чтобы она рано или поздно не покорилась Амуру. Речи отдельных богов составлены элегантно: обозначив в первой части собственную значимость, во второй они признают превосходство суверена и заверяют в лояльности — придворным случалось составлять так обращения к королю. Всеобщий хор призывает трубы и литавры звучать согласно с нежными волынками, со сладостными песнями любви (иными словами, Марс мирится с Амуром). Люлли облекает метафору поэта в звуковую плоть, объединяя в этот момент три ансамбля: нежный оркестр струнных и флейт, вакхическую банду гобоев и фаготов и воинственную группу труб и литавр.

Напоследок — демарш Силена и двух сатиров, которые заявляют, что лучше пить, чем любить: спокойнее и надежнее. Музыка их трио от первой до последней ноты пародийно воспроизводит типичные галантные обороты. После разудалой чаконы повторяется хор всеобщего примирения и гармонии.

У вас еще остались сомнения, о чем эта «Психея»? Что призваны оттенить юмор Мольера (семейные склоки богов, недовольство Венеры-свекрови безродной, т.е. смертной невесткой) и юмор Люлли (гротескная музыка фурий и демонов, пародийный ансамбль сатиров)? Хор всех божеств, открывающий громадный заключительный дивертисмент, вновь и вновь повторяет: «нет души столь жестокой...» Эти слова в различных вариациях звучали, как рефрен, на протяжении всей пьесы, особенно же часто — в интермедиях (иначе: дивертисментах), а ведь именно они составляют ядро балета. Это вовсе не «пустое развлечение» для публики, заскучавшей под декламацию трагических актеров или оперный речитатив. Напротив, у Люлли дивертисменты — смысловые центры спектакля. В его руках они обладают колоссальной силой внушения: каждый стих в хорах и ансамблях повторяется десятки и десятки раз, всегда с максимальной отчетливостью, и шаманский гипноз поэтических формул многократно усилен музыкой, ведь это она по праву царствует в интермедиях. Где еще можно встретить такое изобилие арий, ансамблей, хоров, симфоний и, конечно, танцев?

Пусть Амур и Психея поют мало и почти не поют вместе. Их единственный крошечный дуэт, весь сотканный из вздохов, из придыханий, окружен долгими песнями нимф: свита играет короля. Так барочный портретист, уделив внимание своей модели, надолго погружается в изображение атрибутов, аксессуаров и орнаментов, которые скажут о портретируемом не меньше, чем его собственное лицо. Так и вся музыка нимф и зефиров, пастухов и олимпийцев говорит об одном: о любви Амура и Психеи. Нежный, благородный тон этого дуэта разлит во всей партитуре, а его трехдольный метр эхом отзывается в десятках других номеров — во множестве ритмических вариантов и темповых градаций.

Монотония ли это? Нет, так создается общая атмосфера произведения, исподволь, словно помимо воли завораживающая. Гипнотическому очарованию музыки «Психеи» трудно сопротивляться: Люлли повторит этот эффект в своих оперных шедеврах — «Альцесте» и «Армиде», чьи дивертисменты, как и интермедии «Психеи», суть «стройные формой любовные песни». Их авторы словно протягивают руку старой куртуазной поэтике, в XVII столетии еще близкой и культивируемой. Действие «Психеи» направляют Нежный Помысел, Услада, Надежда — тремя веками раньше Гильом де Машо представил их как трех детей Любви, которых та привела с собой поэту в помощь. Трагедия-балет Люлли, Мольера, Корнеля, Филиппа Кино — ровно на полпути от эпохи Ars nova до наших дней, и авторы «Психеи» для нас надежные посредники и провожатые.

Однако Люлли и его соавторы, как истинные барочные художники, вносят свои акценты, раз за разом повторяя: сопротивление любви приводит, и очень быстро, к нарушению мирового порядка. Ибо для барокко все, от небес до адских пропастей и от планеты до букашки, взаимосвязано. Во французской «Психее» нет того мощного религиозного подтекста, который выходит на первый план у испанца Кальдерона, но масштаб обобщения сохраняется: за историей Психеи проглядывает всеобщая метафора мирозданья.

\* \* \*

В дальнейшем «Психею» ожидали метаморфозы: ей предстояло перешагнуть рамки трагедии-балета и превратиться в оперу. После «Исиды» (1677) Люлли на два года лишился своего постоянного соавтора. Кино был отстранен за то, что в «Исиде» в аллегорической форме изобразил историю, разыгравшуюся между Людовиком XIV, его официальной фавориткой маркизой де Монтеспан и ее соперницей мадам де Людр. Поэтому к карнавалу 1678 года ежегодная новая опера не поспела, но 19 апреля, после Великого поста, Королевская Академия музыки открылась оперной новинкой: ею стала «Психея». Решение очень естественное. По изобилию музыки трагедия-балет — почти опера, ее герои, сюжетные коллизии, аффекты — те же, что в операх Люлли. Возможно, сыграли роль популярность музыки той, первой «Психеи» и популярность ее сюжета. А может, Люлли был привязан к этому сочинению и воспользовался случаем вернуть его на сцену.

Трагедия-балет заимствовала форму комедии-балета, разговорной пьесы с развернутыми музыкальными интермедиями. «Психея»-71 содержала пролог и четыре дивертисмента. Замысел и общий план пьесы принадлежали Мольеру, который, по-видимому, опирался на только что вышедший роман Лафонтена «Любовь Психеи и Купидона». Декламируемый текст был написан Мольером и Пьером Корнелем, текст интермедий — Филиппом Кино: символично, что именно предназначенные для музыки стихи были поручены либреттисту большинства будущих опер Люлли. В «Психее»-78 тексты Кино сохранились в неприкосновенности, вместе с перенесенной в оперу музыкой балета. Но декламацию следовало теперь заменить речитативом, а это требовало сокращений и некоторой ревизии метрики. Что и было исполнено Тома Корнелем, братом Пьера, также драматургом, бывшим наряду с Филиппом Кино популярнейшим автором «галантного» направления. С помощью своего племянника Бернара де Фонтенеля он переписал текст трагедии, затушевав и корнелевский лиризм, и мольеровскую иронию. Стилистическим маяком теперь служили оперные либретто Кино, созданные между 1673 и 1677 годами.

Тем самым список поэтов — авторов «Психеи» еще удлиняется. Суммируем: Мольер, оба Корнеля, Кино, Фонтенель и... сам Люлли, по-видимому, собственноручно написавший на своем родном языке стихи для «Итальянской жалобы». Поистине, не хватает только Расина!

В свою очередь, Люлли далеко не ограничился переложением декламируемых стихов в речитатив. К девятнадцати инструментальным пьесам балета он добавил еще пятнадцать танцев, симфоний, ритурнелей, превратив «Психею»-78 в одну из богатейших по музыке партитур. Но с точки зрения текстолога это самое проблематичное из крупных сочинений композитора: из-за сосуществования двух авторских редакций и отсутствия (несмотря на большой успех оперы и фантастический успех балета, имевший всеевропейский резонанс) авторизованных изданий партитур. В 1671 и 1678 годах появились либретто балетной и оперной версий. Кроме того, сразу после премьеры балета вышли печатные сборники отдельно вокальных номеров (кроме хоров), отдельно инструментальных пьес. Издание музыки оперы датируется 1720 годом, и трудно поверить, чтобы после двух возобновлений спектакля (в 1703 и 1713 годах) текст мог сохраниться в точности таким, каким он вышел из-под пера Люлли сорок два года назад.

Между несколькими редкими изданиями — океан рукописных копий. Глубже других в его пучину погружался Майкл Тёрнбулл, поставив задачу проанализировать все источники и выяснить, что реально звучало в 1671 и 1678 годах. Но не все проблемы оказались разрешимыми. Сохранились театральные копии партитур, делавшиеся к очередному возобновлению, разрозненные оркестровые партии, «сюиты» из отдельных номеров, произвольно составлявшиеся любителями для домашних концертов, наконец, пиратские копии, которые кто-то из участников спектаклей подпольно (и с очень разной степенью точности) изготавливал для заказчиков, чаще иногородних — до 1720 года они ведь не могли добыть ноты «Психеи» легальным путем. Двух одинаковых рукописей не существует, во многих произвольно смешиваются фрагменты оперной и балетной версий...

Из-под груды нотной бумаги доктор Тёрнбулл признается, что завидует Психее: ради нее с небес спустился Юпитер и одним движением разрешил все проблемы. Но думается, отсутствие верховной опеки с Олимпа имеет и свои преимущества. Каждый исполнитель волен создать собственный вариант текста, исходя из того, о чем будет его спектакль, какие идеи он захочет внушить, какие акценты расставить. Отсутствие единственно правильной версии дарует свободу, пусть ее и нельзя сравнить с той свободой, какой наслаждались барочные авторы, интерпретируя сюжет об Амуре и Психее.

\* \* \*

В заключение еще один поворот сюжета. На спектаклях 1671 года присутствовал английский импресарио Томас Беттертон, которому вскоре предстояло возглавить только что построенный театр Дорсет Гарден. Соблазненный успехом трагедии-балета, он по возвращении домой собрал команду авторов, дабы представить в Лондоне собственную версию, также в виде роскошного спектакля смешанного жанра. Томас Шедуэлл сочинял либретто, Мэтью Локк — вокальную музыку и «симфонии», Джованни-Батиста Драги — музыку танцев. Команда работала не торопясь, и английская «Психея» явилась свету только в 1675 году (за это время конкурирующая труппа успела показать в театре Друри-Лейн небольшой «сезон» французских опер, при участии певцов и музыкантов из Франции). И все же премьера 27 февраля прошла с успехом. Пусть он не был длительным (пьеса прошла только восемь раз), театр получил значительную прибыль.

В том же году Мэтью Локк издал свою часть музыки в виде партитуры, с гордостью обозначив на титульном листе: «Психея — Английская Опера» (читай: «Первая Английская Опера»). Увы, эта «Психея» гораздо дальше от оперы, чем одноименная трагедия-балет, и гораздо ближе к традиционной английской «маске». Здесь всего на час с небольшим музыки, неравномерно распределенной по многословной пятиактной драме Шедуэлла. Амур и Психея не поют, поют же Пан, Зависть, Венера, Главный Жрец, Плутон и Прозерпина, Речной бог, нимфы, Отчаявшиеся любовники и многие другие... Вновь чисто барочная, парадоксальная на первый взгляд ситуация: антуражные, периферийные, казалось бы, эпизоды важнее и выразительнее центральных, дивертисменты доносят главную идею отчетливее, нежели основное действие драмы.

Сюжет, разумеется, развернут несколько иначе, нежели в парижской версии. Кажется, что внятной «сверхзадачи» Шедуэлл для себя не формулировал. Где-то показывал на сцене то, о чем у французов лишь упоминалось, где-то заменял эпизоды подобными: нет перепалки Венеры с Вулканом, зато есть ее сговор с Марсом. Во всяком случае, видно, что автор стремился уснастить пьесу сценически эффектными ситуациями, для театра того времени стереотипными. Так возникли сцена жертвоприношения, дуэль, затем самоубийство безнадежно влюбленных в Психею принцев, явление их призраков и т. п. Важно, что Шедуэлл в значительной степени перенес акцент с прославления самой Любви на прославление красоты Психеи — мольеровская Венера наверняка сказала бы, что он поступил, как «слепой смертный»! Пьеса вышла путаной (не в пример французской), но занимательной и создающей немало выигрышных ситуаций для музыки.

Шедуэлл старался избегать дословного совпадения с первоисточником, но точки схождения все же имеются. Интересно, что английское либретто с наибольшей близостью к оригиналу воспроизводит именно ярчайшие по музыке сцены трагедии-балета. Помимо апофеоза на небесах и колоритной сцены в аду, это выход Циклопов-кузнецов. Прелестная музыка их танца под перезвон наковален, принадлежащая Джованни-Батиста Драги — словно отзвук очаровательных чакон из II акта балета Люлли. И еще: случайность это или нет, но мелодический оборот, открывающий у Люлли в III действии сцену Венеры, открывает у Локка и симфонию, под звуки которой богиня спускается на призыв завистливых сестер Психеи, и диалог наказанных ею Отчаявшихся любовников. «Лейтмотив» мстящей Венеры?

Что касается главной темы произведения, то здесь Локк действует в точности так же, как Шедуэлл: заимствуя общую конструкцию, стремится максимально проявить собственную изобретательность. Вместо концентрации на центральном тезисе (как у Люлли) у Локка — самые разнообразные повороты темы, с налетом неизбежной «английской меланхолии». Впрочем, тема эта здесь почти целиком сосредоточена в пяти диалогических ансамблях, украшенных (как и хоры французской «Психеи») эффектами эхо. Они пронизывают композицию «английской оперы», подобно рефрену: все они трехдольны, что резко выделяет их среди других музыкальных номеров. Именно здесь зависимость Локка от Люлли наибольшая.

В I акте спутники Пана поклоняются красоте Психеи и вручают ей власть над собой; во II-м четверо Отчаявшихся любовников жалуются, что любовь неизлечима, вздохи и слезы не приносят облегчения, лишь разжигая пламя, а любовное отчаяние превосходит всякую иную муку. Они уподобляют себя Сизифу, Иксиону и Танталу и с последним аккордом диалога расстаются с жизнью: один бросается на меч, другой в море, одна дама закалывается кинжалом, другая умирает от разрыва сердца. Но уже в III акте в песне в честь Купидона и Психеи невидимые певцы напоминают о счастье, которое все искупит, и о том, как непозволительно упускать время в юные годы. Бедный на музыку IV акт открывается ансамблем неких духов, подающим тему в игривом ключе: духи советуют посвятить молодость вину и любви, с акцентом на первом. Наконец, в V акте, уже в Элизиуме Три любовника вздыхают, что на земле радости так кратки и так часто отравлены, совершенная же любовь явлена только здесь. Следует танец принцев Элизиума: даже Драги преодолел бескомпромиссную склонность к двухдольным метрам, сочинив менуэт! Но Локк пошел еще дальше, сделав ансабли I, III и V актов не просто перекликающимися по музыке (отчетливо перекликаются все пять), но почти буквально друг друга повторяющими! Что наводит на мысль о подражании трехдольным ритмам Люлли. Эта же тенденция сохраняется в следующих номерах V акта — «Воинственном хоре» свиты Марса и песне Вакха, где и Шедуэлл покорно следует за Кино.

И только в кратком заключительном хоре и композитор, и его поэт вновь вырываются из упоительных объятий французского первоисточника. Завершающий хор трагедии-балета, перебрасывая арку к прологу, провозглашал согласие героического Марса и нежного Амура. На английском Олимпе празднуют иное событие: в божественном союзе Купидона и Психеи могущество любви соединилось с властью красоты.