

«ЦАРЬ ЭДИП» И. СТРАВИНСКОГО
И «ПОРУГАНИЕ ЛУКРЕЦИИ» Б. БРИТТЕНА: О РИФМАХ
В ОПЕРНОМ ВОПЛОЩЕНИИ ДВУХ АНТИЧНЫХ СЮЖЕТОВ

Володягина Д. А., Брагинская Н. А.¹

¹ Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, ул. Глинки, д. 2, Санкт-Петербург, 190068, Россия.

В статье сравниваются музыкально-театральные версии двух античных (древнегреческой и древнеримской) историй: опера-оратория Стравинского «Царь Эдип» (1927) и опера-мистерия Бриттена «Поругание Лукреции» (1946). В ходе выявления общих жанровых, композиционно-драматургических и стилевых особенностей, включая активную ассимиляцию барочных компонентов, подчеркивается, что статуарность, в большей степени свойственная эпически величественному «Эдипу», но не чуждая и драматично-эмоциональной «Лукреции», соседствует с принципами симфонизма. Основой музыкального конфликта в обеих операх является столкновение Человека и непреодолимой Внешней силы. Музыкальный тематизм, связанный с этими образами, и Стравинский, и Бриттен подчиняют сходной логике развития, вплоть до рифм на уровне тональной семантики. Знакомство молодого Бриттена с «Царем Эдипом» Стравинского в 1936 году в дальнейшем послужило одним из импульсов для его обращения к античной теме в опере. Но при определенных чертах сходства двух сочинений каждое из них глубоко раскрывает индивидуальность автора: монументальный неоклассицизм «Эдипа» контрастирует лирико-психологическому модусу высказывания, доминирующему в камерной «Лукреции».

Ключевые слова: Стравинский, Бриттен, Кокто, Данкан, «Царь Эдип», «Поругание Лукреции», опера, оратория, статуарность, симфонизм, Барокко.

OEDIPUS REX BY I. STRAVINSKY AND THE RAPE OF LUCRETIA
BY B. BRITTEN: ON THE PARALLELS IN THE OPERA EMBODIMENT
OF THE TWO ANCIENT STORIES

*Volodyagina D. A., Braginskaya N. A.*¹

¹ Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, 2, Glinki St., St. Petersburg, 190068, Russian Federation.

This paper compares musical theatrical versions of the two ancient stories (the ancient Greek, and the ancient Roman one): Stravinsky's opera-oratorio *Oedipus Rex* (1927) and Britten's opera-mystery *The Rape of Lucretia* (1946). Identifying common features in genre, composition, dramatic and stylistic sphere, including the active assimilation of baroque components, the authors emphasize that the statuary being more characteristic of the epically majestic Oedipus, but not alien to the dramatic and emotional Lucretia, is adjacent to the principles of symphonism. The musical conflict in both operas is seen as the collision of the Man and an insurmountable external force. Both Stravinsky and Britten subordinate the musical thematism associated with these characters to a similar logic of development, up to the parallels at the level of tonal semantics. The young Britten's acquaintance with Stravinsky's *Oedipus Rex* in 1936 later served as one of the impulses for his reference to the ancient topic in opera. But despite certain similarities between the two works, each reveals the author's own individuality: the monumental neoclassicism of Oedipus contrasts with the lyric-psychological mode of expression which dominates in the chamber opera Lucretia.

Keywords: Stravinsky, Britten, Cocteau, Duncan, *Oedipus Rex*, *The Rape of Lucretia*, opera, oratorio, statuary, symphonism, baroque.

В творчестве Игоря Стравинского (1882–1971) и Бенджамина Бриттена (1913–1976), ключевых фигур для музыкального театра XX века, обнаруживаются несомненные пересечения: оба обращались к текстам Уистена Хью Одена («Похождения повесы» и «Пол Баньян»), выбирали близкие темы (музыкальное представление «Потоп» и опера-миракль «Ноев ковчег»; «Похождения повесы» и «Блудный сын») и даже делили некоторые названия («Авраам и Исаак»)¹. В данной статье сравниваются созданные Стравинским и Бриттеном музыкально-театральные версии двух античных историй: древнегреческой — о преступном царе Эдипе, и древнеримской — о благочестивой Лукреции. Сочинения эти разделяет временная дистанция в неполных 20 лет:

¹ Подробнее см. об этом: [1, с. 326; 2, с. 247–248].

год написания «Царя Эдипа»² — 1927, «Поругания Лукреции»³ — 1946.

Опера-оратория «Царь Эдип», один из наиболее оригинальных театральных шедевров прошлого столетия, далеко не сразу получила сочувственный отклик в Англии. По словам С. Уолша, единственным, кто «в интеллектуальном болоте современной британской музыкальной критики» с безоговорочным энтузиазмом воспринял работу Стравинского, был двадцатитрехлетний Бенджамин Бриттен, присутствовавший на концертном исполнении «Эдипа» в Лондоне в 1936 году (см.: [4, с. 72–73]). Не исключено, что знакомство с сочинением Стравинского впоследствии послужило для молодого композитора одним из импульсов к созданию собственной «античной» оперы⁴; по причудливому совпадению мировой премьерой «Поругания Лукреции» (Глайндборн, 1946) руководил Эрнест Ансерме, дирижер дягилевско-стравинского круга. В наши дни московские постановщики «Лукреции» («Новая Опера», 2019) закономерно проводят смысловые аналогии бриттеновского опуса с «Царем Эдипом»: как и Стравинский в «Эдипе», Бриттен в «Лукреции» создал «Страсти» человека XX века, утверждает режиссер спектакля Екатерина Одегова (см.: [5]).

О некоторых общих музыкальных чертах двух сочинений упоминает в своей монографии о Бриттене Л. Г. Ковнацкая: «Архаизированный колорит обрамлений сцен, законченность отдельных номеров, пропорциональность, придающая ритму спектакля размеренность, сближает эти оперы» [1, с. 115–116]. Однако предметом специального исследования данная тема ранее не становилась. Между тем сравнительный анализ оперы-оратории Стравинского и оперы-мистерии Бриттена выявляет развернутую систему параллелей: жанровых, композиционных, драматургических и стиливых, вплоть до совпадений конкретных музыкальных решений в отдельных деталях.

Примечательно, что определенные точки соприкосновения между сочинениями возникают уже на уровне выбора либреттистов. Француз Жан Кокто (1889–1963) и англичанин Рональд Данкан⁵ (1914–1982) — яркие представители культуры XX века; каждый из них был не только писателем, но также поэтом, драматургом и сценаристом, что, несомненно, способствовало

² Царь Эдип — опера-оратория для чтеца, солистов, оркестра и мужского хора в двух действиях, шести картинах. Либретто Жана Кокто по трагедии Софокла в переводе на латынь Жана Даньелу (современная транскрипция фамилии Daniélou, предложенная в [3]).

³ «Поругание Лукреции» — камерная опера в двух действиях с эпилогом. Либретто Рональда Дункана по мотивам одноименной драмы Андре Обе и поэмы У. Шекспира, а также «Истории Рима от основания города» Тита Ливия.

⁴ Впечатления от «Эдипа» коснулись и других сочинений Бриттена, так, С. Уолш отмечает, что прием включения в признание Эдипа литавр, напоминающих отдаленные раскаты грома, отразился на № 5 (Вордсворт) из вокального цикла «Ноктюрн» (1958) [4, с. 98].

⁵ Транскрипция фамилии Duncan, принятая в [6].

созданию мастерских либретто. Интересно отметить, что в год премьеры оперы «Поругание Лукреции» в печати вышла адаптированная Данканом пьеса Кокто «Двуглавый орел», а немногим позже английским драматургом была переведена и переработана еще одна пьеса Кокто, «Пишущая машинка» (см.: [7]).

Литературная основа «Эдипа» и «Лукреции» отличается полифоничностью, поскольку в каждой опере прямо или косвенно присутствуют сразу несколько языков и эпох. Так, «аутентичным» языком истории про Лукрецию является классическая латынь («История Рима» Тита Ливия, 27–25 гг. до н. э.). При этом Данкан создает свой англоязычный литературный текст на основе поэмы Шекспира (конец XVI века) и современной французской драмы Андре Обе (1931). Опера-оратория Стравинского фактически двуязычна: в части музыкальных номеров французское либретто Жана Кокто по просьбе композитора было переведено на латынь священником-иезуитом Жаном Даныелю, изучавшим тогда теологию в Сорбонне (см.: [8, с. 291]); французский сохраняется в тексте Спикера⁶. Но свое начало «Царь Эдип» берет в античной трагедии Софокла (V век до н. э.), греческая версификация которой, по мнению Питера Даяна, влияет на музыкальную просодию «Эдипа», создавая эффект интермедальности (см.: [3, с. 167]). Нельзя полностью исключить и завуалированное присутствие русского гена в «Царе Эдипе», ведь первое знакомство Стравинского с Софоклом произошло в Петербурге, когда еще подростком, исследуя отцовскую библиотеку, он прочитал знаменитую трагедию в переводе Н. Гнедича (см.: [9, с. 62]). Вполне вероятно, что и корни латыни в опере-оратории ведут, как предполагает Т. Баранова-Монигетти, к русскому музыкальному источнику — «Семинаристу» Мусоргского, бережно сохранявшемуся в нотной библиотеке Стравинского. «Не могла ли “зубрежка латыни” учеником духовной семинарии быть одним из прообразов латинской силлабической речитации в “Царе Эдипе”?» — задается вопросом исследователь [10, с. 46].

Фабула рассматриваемых опер основана на противостоянии Человека и Внешней силы, над которой он не в состоянии одержать победу. В обоих случаях важным незримым «героем» является Судьба. Более явно этот «персонаж» представлен в мифе об Эдипе: уже в прологе оперы Спикер рассказывает о ловушке, приготовленной царю Фив роковыми силами. В «Поругании Лукреции» авторы не делают акцент на предопределенности судьбы героини, однако и там она становится жертвой «колеса фортуны», «вращаемого» римским воином Юнием: Юний изначально провоцирует Тарквиния на унижение

⁶ В действительности, по замыслу авторов, Спикер должен говорить на общеупотребительном языке («the vernacular», П. ван ден Торн) той страны, в которой дается представление. Так, например, в 1992 году в Японии была представлена версия «Царя Эдипа», где партия Спикера прозвучала на японском (Saito Kinen Festival, реж. Дж. Теймор, дир. С. Озава).

Лукреции из зависти к Коллатину, а затем оборачивается против тирана, призывая римлян к уничтожению узурпатора.

Оба композитора воспринимают языческую трагедию сквозь призму христианской морали. На христианскую жертвенность и всепрощение, явственно просвечивающие в этосе «Лукреции», указывает Д. Мэтьюз [6, с. 107]; в момент прощания Лукреции с жизнью «два протагониста (т. н. “Мужской хор” и “Женский хор”) поют о том, как Христос шел на Голгофу, и они видели его запекающуюся кровь» [5]. В то же время появление «Эдипа» в 1927 году, по справедливому замечанию Айвена Муди, нельзя рассматривать вне контекста поворота Стравинского к ценностям православия, шире — христианства в 1926 году, когда композитор активно читал Маритена, Боссюэ и других религиозных философов; закономерно, что тенденция «поиска духовной дисциплины и благоволения» проявляет себя в «Эдипе» как «театральное толкование ритуала с моральным посланием, которое поэтому и является именно оперой-ораторией больше, чем тем или другим в отдельности» [11, с. 46].

Воплощая конфликт личности и фатума сквозь призму позднейших монотеистических представлений, оба композитора в той или иной мере используют камерные ресурсы письма. В строгом смысле камерной является лишь опера Бриттена: шесть певцов-солистов (без реального хора) поддерживаются 12 солистами-инструменталистами (струнный квинтет, духовой квинтет, арфа и ударные)⁷. Однако, как отмечает П. Поспелов, «звучание камерного состава наполняет зал едва ли не богаче, чем если бы на этом же месте сидел бы симфонический оркестр» [12]. Между тем настоящий оркестр — тройной с расширенной медной группой — применяет в «Эдипе» Стравинский, правда, мощные tutti возникают лишь в хоровых эпизодах, тогда как арии и ансамбли поддерживаются по большей части камерными, графическими средствами, вплоть до выделения ансамблей или сольных партий с эффектом концертирования. Хотя по числу певцов-солистов (шесть) «Эдип» равен «Лукреции», общая продолжительность оперы-оратории оказывается в два раза меньше, чем камерной «Лукреции»! И всё же хоровые массивы, поддержанные большим оркестром, сообщают «Эдипу» величественность звучания, заданную мифом. Так, уже в размахе первой хоровой фрески «Kædit nos pestis», грандиозного портала оперной трагедии, Дж. Кросс отмечает влияние монументальной архитектуры Art Deco, возрождавшей классическую античность во Франции 1920-х годов (см.: [13, с. 87])⁸.

⁷ Комментируя московскую постановку «Лукреции», П. Поспелов указывает и на 13-й инструмент в связи с ролью дирижера: «Ян Латам-Кениг, иногда играющий в речитативах на электрическом фортепиано» [12].

⁸ Французский художественный контекст «Царя Эдипа» подробно анализирует А. А. Баева [14, с. 110–113].

В синтетической жанровой природе двух сочинений оба композитора акцентируют ораториальные черты, более очевидные в «Царе Эдипе» благодаря драматургической статике и исключительно важной роли подлинных, а не метафорических хоровых эпизодов. В ряду ораториальных признаков в обоих опусах можно трактовать историко-мифологический тип сюжета, неспешность повествования, а также наличие рассказчиков как приметы эпического театра. В опере-оратории «Царь Эдип» это *говорящий* Спикер, который намеренно дистанцирован от происходящего на сцене⁹. В «Поругании Лукреции» роль комментаторов отведена двум солистам — тенору («Мужской хор») и сопрано («Женский хор»), но их *вокальные* реплики становятся неотделимой частью общей музыкальной ткани, как, например, в разговоре воинов (I д.) или в женской сцене (там же). Несмотря на указанные отличия, в обоих вариантах героини-рассказчицы являются пассивными участниками трагедии, не способными влиять на ход событий. Хоры «Эдипа» и «Лукреции», подлинные или условные, резонируют, с одной стороны, традициям античного театра¹⁰, с другой стороны, возрождают некоторые особенности жанра пассионов. Если в «Эдипе» хоровые фрагменты функционально пересекаются с хорами двух типов, показательными для ораториальных «страстей» (*turbae* и мадригальные), то «Мужской» и «Женский» хоры «Лукреции», представленные одиночными солистами, напоминают о пассионной партии Евангелиста. «Вмешиваясь в ход драмы, они [«рассказчики» в «Лукреции»] эмоционально комментируют действие, выступают голосом автора, судьбы и даже внутренним голосом персонажей, утверждая доминанту морали на основе более поздних, христианских ценностей», — констатирует Михаил Мугинштейн [20]¹¹.

В известном смысле оперы объединяет сходная структурно-композиционная организация, где особое значение приобретают принципы пропорциональности и симметрии. Оба сочинения делятся на два акта, содержащих равное количество сцен (по две в каждом акте «Лукреции»; по три — в «Эдипе»). Оперы обрамляются музыкальными арками: «Поругание Лукреции» открывается и завершается репликами солистов-«рассказчиков», а в финале «Царя Эдипа»

⁹ Согласно предписанию Стравинского, Спикер «держится как бесстрастный комментатор, поясняя действие безучастным тоном» [15].

¹⁰ Применительно к «Поруганию Лукреции» об этом пишет А. А. Гозенпуд [16, с. 424].

¹¹ Классифицируя типы «авторских слов» в музыкальном театре, М. Раку обсуждает применительно к обеим операм явление «прямого комментария», но в различных его вариантах: в «Поругании Лукреции» это «комментарий резонера», по функции сходный с хором в античной трагедии; в «Царе Эдипе» — повествовательный комментарий пассионно-литургического генезиса, с введением которого «пассионное начало не растворяется в опере, но сама опера получает новое жанровое наклонение» [17, с. 447; 449–450].



Прим. 1. Б. Бриттен. «Поругание Лукреции». 2-я сц. II д.

возникает тематическая реприза начального хора, служащего в качестве и парода, и эксода всего действия. Ощущение уравновешенности создается благодаря автономности номеров, часто имеющих репризную структуру. В опере-оратории Стравинского таковы арии Иокасты и Креонта, монолог Тиресия, ариозо Эдипа из II акта. Возвращение материала из эпизода с Вестником после ариозо Эдипа дает эффект отложенной репризности (см.: [18, с. 223]). В опере-мистерии Бриттена непосредственная репризность присутствует в дуэте Люции и Бьянки и в ансамбле о цветах (II д.). Повторение на расстоянии встречается в конце первой сцены с воинами, где возвращается оркестровая тема начала эпизода, а самое главное — в опере трижды (в начале, в середине и в конце) проводится унисонная тема «рассказчиков», создавая каркас формы и эффект симметрии в целостной музыкальной конструкции.

«Статуарность» (термин Г. Алфеевской), в большей степени свойственная ритуальному «Эдипу», но не чуждая и драматично-эмоциональной «Лукреции», соседствует в рассматриваемых операх с принципами симфонизма. Музыкальный тематизм, репрезентирующий противоборствующие сферы личностного и фаталистического, и Стравинский, и Бриттен подчиняют сходной логике развития. В обоих произведениях роковое начало представлено краткими оstinatными мотивами, звучащими в основном в оркестре, а человеческое — мелодическими оборотами с поступенным движением, в вокальных партиях героев.

В опере-мистерии Бриттена оппозицию к теме фатума образует музыкальный материал, связанный с образами главной героини и Христа, олицетворяющими страдание и чистоту. Впервые «человеческий» восходящий мотив появляется в унисоне партий Женского и Мужского хоров в так называемом «христианском гимне» I акта [1, с. 100]; далее — во второй сцене II акта, в партии Люции, когда речь заходит о Лукреции (*пример 1*); наконец он интонируется самой Лукрецией в сцене плетения венка на словах «их [цветов] красота так мимолетна». В опере-оратории Стравинского человеческое начало воплощается в нисходящем диатоническом или хроматическом движении. Диатонический вариант угадывается уже в мелодии первого ариозо Эдипа, а хроматический становится интонационной основой тем, передающих обреченность главного героя¹².

¹² Описанные соответствия детально освещены в статье Г. Алфеевской [19].

The image shows a musical score for the first system of the first scene of the final act of Stravinsky's 'The Rape of Lucretia'. It features a vocal line for Tenor (T.) and a piano accompaniment. The vocal line begins with a rest, followed by the lyrics 'And I am sub-ject to Lu-'. The piano accompaniment starts with a 'cresc.' marking and a 'f' dynamic. The second system continues the vocal line with the lyrics 'cre - tia.' and the piano accompaniment with a 'pp' marking.

Прим. 2. Б. Бриттен. «Поругание Лукреции». 1-я сц. I д., завершение

«Роковой» мотив в «Поругании Лукреции» возникает в оркестре в тот момент, когда Тарквиний решает вмешаться в жизнь главной героини (пример 2). Неслучайно в дальнейшем тема Судьбы закрепляется именно за образом Тарквиния, несущего разрушение. В финальном ансамбле-пассакалье мотив рока вступает в прямое столкновение с темой, символизирующей личностное начало, и вытесняет ее.

В опере-оратории Стравинского тема Судьбы, впервые появляющаяся в начальном хоре, видоизменяется на протяжении всей оперы и проходит путь от «зловещего фона до торжествующих фанфар» [19, с. 136], чтобы завершить все сочинение своим глухим биением.

В развитии двух оппозиционных элементов важную роль в обоих опусах играет тональная семантика. Итог ладогармонического противостояния конфликтующих сторон в операх сходный. Так, для «Поругания Лукреции» воплощением разрушительной силы, греха, насилия является *cis-moll*: данная тональность открывает II акт, с нее начинается сцена поругания Лукреции. *Cis-moll* постепенно захватывает все большее пространство и в финальной пассакалье, вытесняя ее основную тональность *E-dur*: перед кульминацией, в стретте, мажорная оstinatная тема окрашивается в *cis-moll*; когда же тема распадается (остается только ее терцовый мотив), минорная параллель ут-

верждается окончательно. В опере-оратории Стравинского среди тональностей, закрепленных за образом Судьбы, рельефно выделяется *g-moll*. Эта тональность появляется в моменты приближения к разгадке страшной тайны Эдипа (монолог Тиресия, ария Иокасты, рассказ Вестника). Звук *g* неоднократно акцентируется в «Царе Эдипе», как будто напоминая о главном режиссере происходящего — Фатуме [19, с. 161]; и в заключительном хоровом эпизоде «Эдипа» торжествует *g-moll*. Таким образом, оба опуса символически завершаются тональной «победой» Внешних сил.

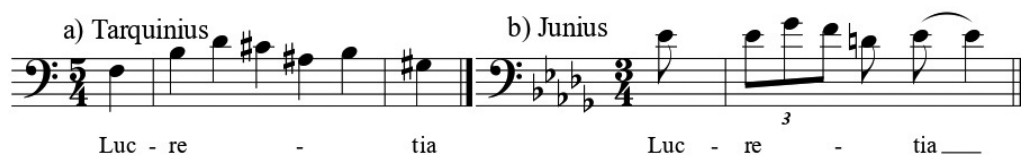
Оперы «Царь Эдип» и «Поругание Лукреции» имеют сходные стилевые черты, обусловленные прежде всего введением ретроспективных элементов музыкального языка. К общим приметам «архаического» можно отнести некоторые тембровые и оркестровые нюансы. К примеру, в краске голоса Иокасты — меццо-сопрано — исследователь А. Баева видит «движение вглубь прошлого» [14, с. 159], усиленное окружением в виде суровых мужских голосов. Аналогично можно трактовать и контральто Лукреции.

В рассматриваемых операх арфа, связанная с характеристикой женских образов, по своей функции часто уподобляется античной лире/кифаре. В арии Иокасты арфа властно заявляет о себе уже во вступительном речитативе *assomagnato*. Арфа главенствует в двух сценах с женщинами в доме Лукреции. Ударные инструменты, напротив, становятся в «Царе Эдипе» и в «Поругании Лукреции» спутниками мужских образов и массовых сцен, а также важной составляющей надличностного, рокового начала.

В «Царе Эдипе», как и в «Поругании Лукреции», присутствуют множественные музыкальные отсылки к эпохе барокко. В «Эдипе» воспроизводятся характерные типы арий: ария *egoico* в партии Креонта, ария *lamento* в партии Иокасты, с намеком на арию мести в среднем, бурном разделе формы *da capo* [18, с. 230]. В «Лукреции» возникают интертекстуальные параллели с Высокой мессой И. С. Баха: последнее появление главной героини вызывает ассоциации со вступлением из «*Agnus Dei*»: неспешная поступь, минорный лад, интонации *lamento* в партиях инструментов лирического тембра (скрипок в мессе и гобоя в опере) роднят эти фрагменты. Тонкие наблюдения, касающиеся использования музыкально-риторических фигур в «Эдипе», принадлежат А. А. Бaeвой, которая выделяет ведущую роль фигуры *circulatio* с характерной для нее заклинательной неотвратимостью [14, с. 135–137]¹³.

В целом и Стравинский, и Бриттен часто используют универсальные формулы музыки барокко: уменьшенную септиму как «интонацию страдания», малосекундовую «интонацию вздоха», фригийский оборот, псалмодийные

¹³ Исследовательница указывает также на фигуры *manieren*, *anabasis*, *catabasis*, *suspiratio*, *passus duriusculus*, *saltus duriusculus* и др.



Прим. 3. Б. Бриттен. «Поругание Лукреции».
Мелодические варианты имени главной героини

попевки, мотив креста¹⁴. Так, контур темы имени главной героини оперы Бриттена воспроизводит крест (пример 3). В первой хоровой теме «Эдипа» возникает фигура креста, далее в арии Креонта она появляется на словах «его [убийцу царя] изгнать».

Большую роль в обеих операх играют такие приемы развития материала, как имитация и остинато, отсылающие к особенностям баховско-генделевского письма. Имитационно вступают голоса в хоровых эпизодах «Царя Эдипа» («Здравствуй, Тиресий!», «Перекресток трех дорог», «Кровь, черная кровь потекла») и в ансамблях «Лукреции» (терцет Тарквиния, Юния и Коллатина, диалог Тарквиния с Юнием). Полифонические приемы достигают кульминации в финалах опер, отливаясь в полифонические формы, в рамках которых создается максимальный градус напряжения и патетики. Так, в последней сцене «Царя Эдипа» вторая имитационная волна на словах «Смотрите, смотрите, на двери смотрите» с типично барочной темой типа ядро + развертывание приближается к фугато. Опера «Поругание Лукреции» завершается пассакалей¹⁵: секстет героев драмы, начинаясь контрастной полифонией, приходит к каноническим проведением остинатной темы [21, с. 9].

На страницах «Диалогов» Стравинский упоминает европейских мастеров, на творчество которых он ориентировался при сочинении «Царя Эдипа». Помимо Баха, здесь, в частности, можно указать имена Моцарта, Верди и Вагнера; печатью их влияния отмечена и партитура Бриттена. Образ гнева с «жесткостью звучания и суровым лаконизмом» [9, с. 98], подобный моцартовскому «Dies Irae», находит отражение в началах обоих произведений. Эпизоды скорби, вызывающие ассоциации с «Lacrimosa», не единожды встречаются в операх. Хор, наподобие вердиевского, дважды звучит в финальной сцене «Царя Эдипа»¹⁶, а в связи с темой пассакальи E-dur из финала «Поругания Лукреции» вспоминается одна из последних

¹⁴ Использование музыкальной эмблемы страдания Христа в характеристиках героев-жертв рока воспринимается символично.

¹⁵ Другая пассакалья в «Лукреции» возникает в финале I действия, она строится на нисходящей теме насильника Тарквиния; по словам Е. Одеговой, ансамбль «Good night» образует «страшный миг затишья перед ночью, ведущей Тарквиния в его одинокий ад» [20].

¹⁶ Сам Стравинский назвал его «погребальной тарантеллой» [9, с. 184].

вокальных фраз Виолетты, «*Se una pudica vergine*», где, как и у Бриттена, светлая кантилена прерывается траурным ритмом, символизирующим жестокость рока и неотвратимость гибели. В сходных сюжетных положениях анализируемых опер возникают музыкальные аналогии с вагнеровским «Полетом валькирий». В «Царе Эдипе» — это взлетающие и низвергающиеся септолы струнных в момент сообщения Вестником о трагической смерти Иокасты: «Божественной Иокасты я видел мертвый лик». В «Поругании Лукреции» такая отсылка к Вагнеру читается перед сценой самоубийства героини, в финале II акта, где на фоне тремоло струнных в партии валторн звучит восходящий квартовый мотив. Можно предположить, что обе ассоциации с Вагнером не случайны: они словно подчеркивают неотделимость женских образов от сферы трагедии, смерти.

Несмотря на многочисленные рифмы, обнаруженные в ходе анализа двух античных сюжетов, воплощенных Стравинским и Бриттеном, в своих глубинных характеристиках произведения весьма различны. Оперу-ораторию Стравинского определяют такие признаки, как монументальность и статика, тогда как оперу-мистерию Бриттена — камерность, конфликтная драматургия и сквозное развитие. «Царю Эдипу» свойственно намеренное дистанцирование зрителя от происходящего, одним из средств достижения которого является использование «окаменелой» латыни [19, с. 134]. Напротив, лирико-психологический компонент английского языка в «Лукреции» максимально приближает современного слушателя к далеким событиям Древнего Рима. В конечном итоге два оперных шедевра XX века контрастируют друг другу как торжественно-мрачный ритуал и лирико-психологическая драма; вместе с тем присущая им музыкальная и смысловая многослойность позволяет проводить предпринятые сравнения, не умаляя уникальности этих сочинений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ковнацкая Л. Г. Бенджамин Бриттен. М.: Сов. композитор, 1974. 433 с.
2. Брагинская Н. Игорь Стравинский: «Британские берега» // Русско-британские музыкальные связи / ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая. СПб.: СПбГК, 2009. С. 226–260.
3. Даян П. Поэзия Стравинского // Даян П. Живопись как музыка, музыка как поэзия, поэзия как живопись / пер. с англ. А. А. Митрофанова. СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова, 2020. С. 165–204.
4. Walsh S. Stravinsky: Oedipus rex. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. 118 p.
5. Русанова О. Интервью с Екатериной Одеговой: всё лишнее нужно отсечь // Музыкальная жизнь. 2019. № 5. [Электронный ресурс]. URL: <https://muzlifemagazine.ru/lukreciya-ranima-zhelaniem/> (дата обращения: 02.10.2022).
6. Мэтьюз Д. Бриттен // Бриттен: Сборник / сост. и пер. А. Гениной; науч. ред. и послесл. Л. Ковнацкой. М.: Центр книги Рудомино, 2013. С. 15–232.

7. *Wearing J. P.* The London Stage 1950–1959: A Calendar of Productions, Performers, and Personnel. Lanham: Rowman & Littlefield, 2014. 1004 p.
8. *Toorn P. van den.* Oedipus Rex // The Cambridge Stravinsky Encyclopedia / ed. by E. Campbell and P. O'Hagan. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. P. 291–293.
9. *Стравинский И.* Диалоги. Воспоминания, размышления, комментарии / пер. с англ. В. А. Линник; сост., послесл. и общ. ред. М. С. Друскина. Л.: Музыка, 1971. 413 (xvi) с.
10. *Баранова-Монигетти Т. Б.* Нотная библиотека Стравинского в контексте его биографии и творчества (по материалам Фонда Пауля Захера) // Музыкальная академия. 2021. № 2. С. 38–77.
11. *Moody I.* Stravinsky's Spiritual Journey // Stravinsky in Context / ed. by G. Griffiths. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. P. 42–49.
12. *Поспелов П. В.* «Новой опере» удачно поставили оперу Бриттена «Поругание Лукреции» // Ведомости. 2019. 28 апреля [Электронный ресурс]. URL: <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2019/04/28/800428-novoi-opere> (дата обращения: 2.10.2022).
13. *Cross J.* Paris, Art Deco and the Spirit of Apollo // Stravinsky in Context / ed. by G. Griffiths. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. P. 80–89.
14. *Баева А. А.* Оперный театр И. Ф. Стравинского. М.: КРАСАНД, 2009. 304 с.
15. *Стравинский И.* Царь Эдип. Клавир. М.: Музыка, 1971. 104 с.
16. *Гозенпуд А. А.* Оперный словарь. 2-е изд. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2005. 631 с.
17. *Раку М.* Оперный жанр как антропологический феномен // Раку М. Оперные штудии. СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова, 2019. С. 431–462.
18. *Сорокина Т. С.* «Царь Эдип» как образец неоклассического стиля Стравинского // Научно-методические записки. Вып. 5. Новосибирск: НГК им. Глинки, 1970. С. 216–243.
19. *Алфеевская Г. С.* «Царь Эдип» Стравинского: к проблеме неоклассицизма // Теоретические проблемы музыки XX века. Вып. 2. М.: Музыка, 1978. С. 126–168.
20. «Поругание Лукреции» в Новой Опере. [Электронный ресурс]. URL: <https://novaopera.ru/afisha-i-bilety/reptuar/poruganie-lukretsii/?ysclid=1lqrzp2ali> (дата обращения: 02.10.2022).
21. *Окунева Е. Г., Володягина Д. А.* Жанр пассакальи в оперном творчестве Б. Бриттена // Музыкальный журнал Европейского Севера. 2019. № 1 (17). С. 1–25.

REFERENCES

1. *Kovnatskaya L. G.* Bendzhamin Britten. M.: Sov. kompozitor, 1974. 433 s.
2. *Braginskaya N. Igor'* Stravinskiy: «Britanskije berega» // Russko-britanskije muzykal'nye svyazi / red.-sost. L. G. Kovnatskaya. SPb.: SPbGK, 2009. S. 226–260.
3. *Dayan P.* Poeziya Stravinskogo // *Dayan P.* Zhivopis' kak muzyka, muzyka kak poeziya, poeziya kak zhivopis' / per. s angl. A. A. Mitrofanova. SPb.: Izdatel'stvo imeni N. I. Novikova, 2020. S. 165–204.
4. *Walsh S.* Stravinsky: Oedipus rex. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. 118 p.
5. *Rusanova O.* Interv'yū s Ekaterinoy Odegovoy: vse lishnee nuzhno otsech' // Muzykal'naya zhizn'. 2019. № 5. URL: <https://muzlifemagazine.ru/lukreciya-ranima-zhelaniem/> (data obrashcheniya: 02.10.2022).
6. *Met'yuz D.* Britten // Britten: Sbornik / sost. i per. A. Geninoy; nauch. red. i poslesl. L. Kovnatskoy. M.: Tsentr knigi Rudomino, 2013. S. 15–232.
7. *Wearing J. P.* The London Stage 1950–1959: A Calendar of Productions, Performers, and Personnel. Lanham: Rowman & Littlefield, 2014. 1004 p.
8. *Toorn P. van den.* Oedipus Rex // The Cambridge Stravinsky Encyclopedia / ed. By E. Campbell and P. O'Hagan. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. P. 291–293.
9. *Stravinskiy I.* Dialogi. Vospominaniya, razmyshleniya, kommentarii / per. s angl. V. A. Linnik; sost., poslesl. i obshch. red. M. S. Druskina. L.: Muzyka, 1971. 413 (xvi) s.
10. *Baranova-Monigetti T. B.* Notnaya biblioteka Stravinskogo v kontekste ego biografii i tvorchestva (po materialam Fonda Paulya Zakhera) // Muzykal'naya akademiya. 2021. № 2. S. 38–77.
11. *Moody I.* Stravinsky's Spiritual Journey // Stravinsky in Context / ed. by G. Griffiths. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. P. 42–49.
12. *Pospelov P. V.* «Novoy opere» udachno postavili operu Brittena «Poruganie Lukretsii» // Vedomosti. 2019. 28 aprelya. URL: <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2019/04/28/800428-novoi-opere> (data obrashcheniya: 02.10.2022).
13. *Cross J.* Paris, Art Deco and the Spirit of Apollo // Stravinsky in Context / ed. by G. Griffiths. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. P. 80–89.
14. *Baeva A. A.* Opernyy teatr I. F. Stravinskogo. M.: KRASAND, 2009. 304 s.
15. *Stravinskiy I.* Tsar' Edip. Klavir. M.: Muzyka, 1971. 104 s.
16. *Gozenpud A. A.* Opernyy slovar'. 2-e izd. SPb.: Kompozitor • Sankt-Peterburg, 2005. 631 s.
17. *Raku M.* Opernyy zhanr kak antropologicheskij fenomen // *Raku M.* Opernye shtudii. SPb.: Izdatel'stvo imeni N. I. Novikova, 2019. S. 431–462.
18. *Sorokina T. S.* «Tsar' Edip» kak obrazets neoklassicheskogo stilya Stravinskogo // Nauchno-metodicheskie zapiski. Vyp. 5. Novosibirsk: NGK im. Glinki, 1970. S. 216–243.

19. *Alfeevskaya G. S.* «Tsar' Edip» Stravinskogo: k probleme neoklassitsizma // Teoreticheskie problemy muzyki XX veka. Vyp. 2. M.: Muzyka, 1978. S. 126–168.
20. «Poruganie Lukretsii» v Novoy Opere. URL: <https://novayaopera.ru/afisha-i-bilety/repertuar/poruganie-lukretsii/?ysclid=l1qrzp2a1i> (data obrashcheniya: 02.10.2022).
21. *Okuneva E. G., Volodyagina D. A.* Zhanr passakal'i v opernom tvorchestve B. Brittena // Muzykal'nyy zhurnal Evropeyskogo Severa. 2019. № 1 (17). S. 1–25.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Володягина Д. А. — аспирант; izumerik@list.ru

Брагинская Н. А. — канд. искусствоведения, доц., зав. кафедрой истории зарубежной музыки; nb-sky@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Volodyagina D. A. — Postgraduate Student; izumerik@list.ru

ORCID ID: 0000-0002-7176-648X

Braginskaya N. A. — Cand. Sci. (Art), Ass., Prof., Head of the Western Music History Dept.; nb-sky@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-1346-853X

SPIN: 4123-2295