

## О некоторых особенностях музыкального театра XX века и их преломлении в оперном творчестве Б. Бриттена

*Смыслообразующая идея статьи – выявление характерных тенденций в развитии оперного жанра в XX в., нашедших воплощение в оперном театре английского композитора Б. Бриттена, в частности, в его опере «Поругание Лукреции». Опера рассматривается с позиций преломленного в ней камерного жанра, стилистики сочетаемых полижанровых компонентов (в их числе собственно опера, оратория, античная трагедия, приемы кинодраматургии и т. д.), активно влияющих на ее художественную систему.*

С момента появления (и становления) опера, как никакой другой жанр, занимала умы и души композиторов разных времен и стран. Как никакой другой жанр, она вызывала вокруг себя полемику, разноречивые суждения, не раз переживала на своем пути периоды взлетов и падений. Серьезные трудности опера испытывает в XX в. И в Новое время сторонники и противники продолжают дискутировать о ее судьбе. Кто-то объявляет оперу анахронизмом, иные считают проблематичным само существование, утверждая, что она не вписывается в современную культуру и т. д. Тем не менее, практика доказывает состоятельность жанра, его жизнеспособность и сегодня. Не до конца оказались утраченными характерные свойства оперы как самого демократичного жанра академической традиции, обладающего большими возможностями. При этом опера стала сферой активных поисков новых художественных средств.

На развитии жанра в большой мере сказались художественные потребности времени, противоречивая ситуация кристаллизации нового в современном музыкальном искусстве, что вызывало интенсивные поисковые процессы и ломку оперных стереотипов. Не углубляясь в эту проблему, равно как и в различные аспекты сложного существования оперного жанра в современной музыке, что составляет предмет исследования целого ряда научных трудов ведущих ученых<sup>1</sup>, обратим внимание лишь на некоторые аспекты «бытия» оперы на современном этапе.

<sup>1</sup> Этим в разное время занимались Б. Ярустовский, М. Друскин, М. Сабинина, М. Черкашина, М. Нестьева, М. Мугинштейн, А. Басва и др. По современным проблемам музыкального театра многократно проводились дискуссии на страницах периодических музыкальных изданий, в музыкальной прессе.

Обновление оперы происходит различными путями. С одной стороны – за счет обнаружения *внутренних резервов* традиционного жанра, его скрытых потенций. С другой, предельная концентрация фабулы, внимание к психологическому состоянию, фиксации тончайших душевных движений героя вызвали *обособление ее «периферийных жанровых разновидностей»* (М. Сабинина) – опер малых форм, камерной, монологической.

*Камерная опера (или опера малой формы)*<sup>1</sup>, ставшая следствием эволюции оперы, модификации ее ресурсов, успешно и самобытно развивается в современной музыке в обозначенных ее вариантах (камерном и монологическом). К ней обращаются многие композиторы. Среди них – Масканьи и Леонкавалло, Пуччини и Малипьеро, Мануэль де Фалья и Менотти, а также Бузони, Равель, Барток, Шёнберг, Стравинский, Мийо, Пуленк, А. Сого, А. Жолливе, П. ле Флем<sup>2</sup>. Этот список можно было бы продолжить. Интенсивность развития камерного жанра в XX в. дала высокие художественные результаты. Сочинения перечисленных выше композиторов представляют собой различные прочтения оперы малой формы, обнаруживая богатство решений, свидетельствуя об интенсивных поисковых процессах, как и в большой опере. Упомянем примеры «крайнего проявления» жанра, такие, как психологическая драма «Человеческий голос» Пуленка с ее предельной концентрацией переживания героини; монодрама «Ожидание» Шёнберга, воплотившая (в гиперболизированной форме, свойственной эстетике экспрессионизма) «топографию эмоций» женщины. Другой полюс представляют сочинения, восходящие к ретроспективной традиции условного игрового театра прошлого – комедии *del arte, buffa* («Арлекин и окно» Бузони, камерный театр Стравинского, де Фальи).

Ряд камерных опер, как и «большой» их прототип, рассчитан на сопереживание слушателей, характерное для традиционного психологического «театра переживания», другие – на активность восприятия, способность трезво анализировать увиденное (ассоциативный «театр показа»). Соответственно, в одних содержание диктует подвижность, текучесть сквозного развития («процессуальный тип драматургии»), другие основаны на дискретном музыкальном реше-

---

<sup>1</sup> В данной работе жанровые определения «опера малой формы» и «камерная опера» употребляются в синонимическом значении.

<sup>2</sup> Мы намеренно не упоминаем русскую камерную оперу, восходящую к опытам А. Даргомыжского, М. Мусоргского, С. Рахманинова и также интенсивно развивающуюся в XX в.

нии, статике «блоков», идущих от монтажного принципа («результативный тип драматургии»).

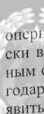
Некоторые современные камерные оперы являются следствием явного эксперимента, как опера-скетч «Туда и обратно» Хиндемита, в основе которой конструктивная идея обращения в сюжетном поле и в музыкальном решении, или оперы-минутки Мийо с их предельно «свернутым» действием и гиперболизацией самой идеи камерной оперы (А. Денисов).

В опере малой формы разнообразны и способы воплощения содержания: в одних случаях ощущаются следы воздействия вокальной миниатюры, в других – инструментальных приемов и средств, в третьих – внемузыкальных стимулов и т. д.

Не углубляясь в историю и теорию камерной оперы, поскольку это имеет место в ряде работ, посвященных жанру [см. 2–6 и др.], дадим систематику ее основных признаков, которой придерживаются исследователи и которая подтверждается большинством сочинений, независимо от сюжета, стилистики, драматургических приемов. Итак, основные качества камерной оперы: небольшая продолжительность, сжатая форма (ограниченность одно- или двухактной структурой), небольшое количество персонажей, минимизация сценического действия, побочных линий, фоновых эпизодов. В музыкальном выражении – концентрация музыкального материала, сопровождение действия камерным оркестром, сквозное развитие с использованием (порой) монтажной структуры.

Следует отметить, что тенденция к камеризации – важное качество и характерная черта музыкального искусства XX в. Неслучайно именно в современной музыке появляется много разного рода произведений камерного симфонизма и еще больше – опер малой формы. Камерный оперный жанр привлекает современных композиторов способностью более мобильно и гибко реагировать на новое, в отличие от многопланового «большого» оперного организма. И еще – возможностью обращения к малым литературным жанрам. Кроме того, малая оперная форма дает возможность детализированно и, вместе с тем, емко, выразительно, крупным планом показать состояние героя, сосредоточиться на драме личности, тонко выразить эмоциональное движение текста.

Став самостоятельной ветвью современного музыкального театра, камерная опера в ее многочисленных вариантах подтвердила свой статус как явления самодостаточного, со своей поэтикой, как жанра, опирающегося на уже сложившиеся каноны, и вместе с тем разнообразно реализованного в каждом отдельном сочинении.



В ряде случаев, резонируя эстетике Нового времени, в малых оперных жанрах ощущается стремление ассоциативно, метафорически воплотить обобщающую мысль, что стоит за конкретным оперным сюжетом. Такое более сложное прочтение жанра возможно благодаря привлечению различных жанровых систем, позволяющих вывить новые грани содержания.

Подобная тенденция обнаруживает себя во многих произведениях современного оперного театра, не только камерного. Она свидетельствует о включенности его в магистральную линию общекультурного движения, связанного с *интегративными* тенденциями, которые проявляются весьма многообразно. Можно сказать, что в оперном жанре начинают действовать некие *центробежные силы*, специфический плюрализм, выражающийся в потребностях *многомерного жанрового синтеза*, в создании жанровых гибридов, и, соответственно, обусловивший полиэлементность языка, техники, новаций в области стилистических и лексических средств. Иными словами, монополия оперы как «чистого жанра» уступает место явлению более широкому и сложному, обусловившему более широкое ее жанровое обозначение: *музыкальный театр*.

Разумеется, в XX в. по-прежнему появляется немало жанрово устойчивых сочинений с их ассимиляцией традиций, оглядкой на практику прошлого. Но все более типичными становятся различные жанровые симбиозы с другими музыкальными жанрами и внемузыкальными стимулами, вносящими в нее свою систему выразительных средств (синтез с жанрами балета, кантаты, оратории; привлечение дооперных форм: мистерии, моралите, элементов народного театра; контакты с драматическим театром, приемы кинодраматургии).

Характерно, что тяготение к синтезу всегда отличало искусство в наиболее конфликтные, переломные эпохи его развития. В свое время, вагнеровская идея *Gesamtkunstwerk* стала высшей точкой романтического стремления к объединению всех видов искусства. В XX в., на ином уровне, идея синтеза вновь овладевает умами художников. Подобные интегративные тенденции в наибольшей степени обнаруживают себя в творчестве ведущих художников XX в., определивших пути и направления в развитии музыкального театра, в первую очередь И. Стравинского, произведения которого стали отправной точкой для многих исканий современных авторов. Можно уверенно предполагать, что нет такого композитора, который прошел мимо открытий и находок русского мэтра. Это касается и идеи синтеза жанров, специфически проявляющейся в его музыкальном театре. Вспомним «Царя Эдипа» – сочинение, обозначенное автором как

опера-оратория, но несущее в себе приметы иных влияний и современных тенденций.

Особой сложностью полижанровых сочетаний отличаются практически все оперно-ораториальные сочинения А. Онеггера, по-разному аккумулирующие в себе характерные черты собственно оперы, оратории, мистерии, симфонического жанра, фарса, балета, драматического театра. Все эти жанры, а также присмы кинодраматургии, литературного фарса и т. д., образующие конгломерат, активно влияющий на интонационный строй, драматургию сочинений, композитор привлекает для полного и многомерного воплощения содержания и концептуальных идей<sup>1</sup>. На специфическом сочетании различных жанровых истоков, в числе которых итальянская комедия масок, средневековая мистерия, античная трагедия, драматический театр, раннеитальянская опера, немецкий *Singspiel* и др., в их разном соотношении основан уникальный театр К. Орфа.

Для современного оперного театра стало нормой не только выдвигание новых жанровых разновидностей, появление межвидовых и межжанровых связей, обозначающих разные ипостаси оперы в XX в. Сложный и многообразный мир XX в., насущные запросы времени, возросший интеллектуализм, ассоциативность художественного мышления требовали иного подхода к искусству. Являясь противниками «натуралистической» («кулинарной», по Брехту) оперы с ее установкой на жизнеподобие, соперничество, вовлечение в судьбы героев, многогранный показ их чувств, эмоций, многие современные художники стремятся не столько развивать сюжетную фабулу, сколько показать явление «со стороны», рассказать о нем либо специфически «обозначить» обобщающую мысль сочинения, стоящую за конкретным сюжетом. Такой подход к творчеству обусловил утверждение и приоритет новой видовой атрибуции театра – «театра условного», или «театра представления, показа», являющегося оппозицией традиционной опере как «театру переживания». Он позволяет, не отвлекаясь на эмоции и излишнюю атрибутику внешнего плана спектакля, сосредоточиться на его сути, открывая пространство для размышления. Это явление характерно как для музыкального, так и для драматического театра XX в. Известно, что идеи нового театра по-разному разрабатывали Ф. Бузони, драматург и театральный деятель Б. Брехт, выдвинувший свою концепцию современного театра, выдающиеся режиссеры-новаторы А. Таиров, Е. Вахтангов, В. Мейерхольд, кото-

<sup>1</sup> Наиболее показательны в этом отношении его «Жанна д'Арк на костре», «Пляска мертвых», «Антигона», балет-мелодрама «Амфион».

рые тоже пришли к необходимости обновления искусства через принцип условности. Подобные идеи реализовывались и в литературе – философских интеллектуальных романах Г. Гессе («Игра в бисер», «Степной волк»), Дж. Джойса («Поминки по Финнегану», «Улисс»), М. Пруста (цикл романов «В поисках утраченного времени»), Т. Манна. В этом ряду и интеллектуальное кино А. Тарковского, требующее не просто вживания в образ, а активной работы мысли.

В музыке различные проявления нового театра имеют место в публицистическом музыкальном театре Брехта–Вайля («Трехгрошовая опера»), в театре представления Стравинского (его различные театральные опыты, направленные на разрушение сценической иллюзии, в особенности «Царь Эдип»), театре Орфа, Бриттена, Онеггера. С этой позиции весьма симптоматично обращение современных художников к мифологии, библейским и античным сюжетам, освященным традицией старым темам и сюжетам, которые служили современным авторам ценностными ориентирами, помогающими ощутить смысловые глубины сущего, являющимися средоточием нравственных, морально-этических норм, вневременных ценностей. В них композиторы увидели возможность воплотить значимые мысли, всегда «читаемые» в старинном сюжете.

Таким образом, античный миф, древнегреческая трагедия, олицетворенная творчеством Эсхила, Софокла и др., привлекают в XX в., прежде всего, своими высокими этическими универсалиями. От антики в творчестве ряда современных художников и идея катарсической жертвенности, страдания и очищения через страдание – характерная для античной трагедии ее этическая доминанта. К мифу, античности восходят и другие явления современного культурного творчества, не связанные напрямую с античными сюжетами, в частности, трактовка хора, его функций, характерная символика смыслов, реализуемая на разных уровнях и т. д.

В плане «возвратных тенденций», апеллирования к искусству прошлого в оперном театре XX в. имеет место обращение к стилистике и символике барочного искусства, прежде всего – к творчеству Баха, Генделя. Отметим, в частности, и опору на жанровую стилистику одноаффектных арий барочных мифологических опер, интонационный строй и эмблематику барокко, восходящую в свою очередь к античности.

В статье намечены лишь некоторые характерные тенденции современного оперного театра, рассмотрение которых необходимо для понимания оперного творчества Б. Бриттена, что является объектом нашего интереса. Более полное и глубокое изучение обозначен-

ных явлений может стать предметом особого фундаментального исследования.

Оперы Б. Бриттена естественно вписываются в панораму музыкального театра XX в. Они, с одной стороны, отвечают сложившимся нормативам жанра, с другой – представляют характерные черты современного оперного театра, обнаруживая при этом модус индивидуального видения автора. Начиная с 1945 г. (год написания «Питера Граймса») и до конца жизни опера находилась в фокусе творческих интересов композитора, причем каждая представляла собой опыт нестандартной трактовки жанра, различного соотношения слагаемых оперного синтеза, каждая предлагала оригинальное жанровое решение в результате смелого варьирования традиционных моделей и неожиданных их комбинаций.

Оперное творчество Бриттена резонирует характерной тенденцией музыкального театра современности к камернизации: из пятнадцати его опер девять связаны с камерным жанром<sup>1</sup>. В то же время интерес к опере малой формы в большой мере свидетельствует об усвоении автором традиций английской оперы XVII в., созданной Г. Пёрселлом, а кроме того в наибольшей степени соответствует духу исканий самого композитора, считавшего камерную оперу «более гибкой для выражения сокровенных чувств. Она дает возможность заострить внимание на психологии человека. А ведь именно это стало центральной темой современного передового искусства»<sup>2</sup>. Из всех камерных опер Б. Бриттена самыми своеобразными в плане прочтения жанра, новых современных реалий являются «Поворот винта» и «Поругание Лукреции». Последняя, в наибольшей степени выявившая мастерство английского мэтра, аккумулировавшая его поиски и находки, стала главным объектом нашего исследования.

Сюжетной основой «Поругания Лукреции» (либретто Рональда Дункана по драме А. Обс, 1946 г.<sup>3</sup>) послужила трагическая судьба

---

<sup>1</sup> Среди собственно камерных опер: «Поругание Лукреции» (1946), «Альберт Херинг» (1947), «Поворот винта» (1954); детские оперы «Маленький трубочист» (1949), «Ноев ковчег» (1957), «Золота тшета» (1966.); одноактные оперы-притчи «Река Кэрлью» (1964), «Пешное действо» (1966), «Блудный сын» (1968), предназначенные для церковного исполнения. К камерности тяготеют его «Глориана» (1953) – «промежуточный жанр» с ощутимым влиянием оперы малой формы, «Сон в летнюю ночь» (1960, первоначальный вариант), а также поздняя телеопера «Оуэн Уингрейв» (1970).

<sup>2</sup> См.: «Говорит Бенджамин Бриттен» // Советская музыка. 1965. № 3. С. 63.

<sup>3</sup> Опера представляет собой стройную композицию из 2 актов по 2 картины, разделенные в каждом акте интерлюдиями. В ней шесть действующих лиц:

Лукреции, верной и преданной жены римского полководца Коллатина, доброе имя которой было поругано принцем Тарквинием Секстом, сыном этрусского царя Тарквиния Гордого. Не пережив позора, она кончает жизнь самоубийством. Эта история времен древнего Рима, не раз занимавшая умы художников, впервые была описана Тацитом, затем римским историком Титом Ливием, впоследствии муссировалась поэтами, писателями, драматургами разных эпох, в том числе Шекспиром. По-своему раскрыл ее Б. Бриттен. Сюжет Андре Обе привлек композитора своим психологизмом, лирической глубиной, что было особенно близко ему как художнику. Но как художник-гуманист он хотел не только воплотить в музыке трагическую историю Лукреции, а выразить драму более выпукло, объемно, подчеркнуть обобщающую идею, которая стоит за конкретным сюжетом: идею духовного разложения, попирающего нравственные нормы, морального превосходства чистоты, непорочности над силами тирании, власти. Так основная фабула сюжета переводится на уровень обобщения, смыслового императива сочинения, который воплощает актуальную проблематику XX в. и в то же время резонирует высоким этическим универсалиям прошлого, вечным и актуальным во все времена. Подобная задача обусловила парадоксальный симбиоз в «Поругании» двух антиномий, двух видовых оппозиций оперного театра: «театра переживания» (воплощение непосредственных реалий сюжета, связанных с драмой Лукреции) и «театра показа» (взгляд на события со стороны, с позиции современности, акцентирование никогда не устаревающих нравственных проблем, для чего древний сюжет стал отправной точкой и побудительной причиной). В таком повороте, чтобы помочь зрителям осознать суть драмы, в художественную систему оперы как сценического жанра он включает статуарные принципы оратории с характерной для нее прерывностью, отсутствием сквозного движения, что как нельзя лучше соответствовало поставленной задаче.

В этом отношении опера Бриттена корреспондирует тем характерным поискам новых жанровых решений и форм, в которые активно включилась опера XX в. Как Стравинский, Онеггер и другие современные композиторы, широкие возможности такого синтеза оце-

---

принц Тарквиний, римский военачальник Коллатин, его жена Лукреция, Юниус, также римский военачальник, Бьянка – няня Лукреции, Лючия – ее служанка. Сопровождает оперу камерный оркестр из 12 инструментов, причем каждый участник ансамбля одновременно выполняет функции целой оркестровой группы и выступает в качестве солиста.



нил и Б. Бриттен. Его опера «Поругание Лукреции» стала не просто еще одним дубликатом, пусть даже и замечательным, апробированных решений, нормативных оперных форм, связанных с инерцией прошлого, а олицетворением успешных поисков на пересечении искусств, новаторски смелым, интересным, глубоко современным музыкально-театральным сочинением. На титуле партитуры не зафиксировано двойное жанровое определение опера-оратория, как, скажем, в «Эдипе» Стравинского. В музыке оно обозначено со всей определенностью, выражено посредством взаимодействия двух контрастных планов: один связан непосредственно с воплощением трагической истории Лукреции и резонирует жанру психологической драмы (или лирической трагедии), другой – с осмыслением событий, переводом их в русло обобщений конкретного сюжета.

Именно так композитор соотносит две разновидности оперы («театр переживания» и «театр показа»), о которых речь шла выше. Такое решение стало удачной находкой композитора, позволило более пристально взглянуть на события, осветить их и изнутри, и внешне, дистанцируясь от них<sup>1</sup>.

В «Поругании Лукреции» оба жанра, опера и оратория, не формально сосуществуют рядом, параллельно, не спорят, а идут навстречу друг другу, перекрещиваются, порой смыкаются, взаимодействуют на равных, высвечивая главный акцент сочинения. Ораториальная линия воплощена в партии хора. Композитор придумывает оригинальное решение задачи: чтобы монументальный ораториальный жанр не противоречил камерности его оперы, Бриттен поручает функции «ораториальных хоров» (естественного фундамента оратории как жанра) двум солистам-протагонистам – тенору, олицетворяющему Мужской хор, и сопрано (Женский хор). Удельный вес хоров велик (едва ли не половина всей драмы), роль в опере разнообразна и чрезвычайно важна. Хоры комментируют ход происходящего по образцу античной трагедии, предваряют репликами сценические события, сообщают необходимые подробности сюжета, остающиеся «за кадром», философствуют и, кроме того, истолковывают со сторо-

---

<sup>1</sup> Взаимоотношение этих двух жанровых составляющих произведения, соотношение коэффициентов оперности и ораториальности детально раскрываются в нашей статье «Об одном из аспектов жанрового синтеза в музыкальном театре XX в. (Опера Б. Бриттена “Поругание Лукреции”)» (см.: Белорусское историческое музыкознание: Научные парадигмы, тенденции, перспективы: сб. науч. тр. / Белорусская государственная академия музыки; сост. Т. А. Щербакова. Вып. 16, Сер. 2. Вопросы истории музыки. Минск, 2008. С. 109-142). В данной статье лишь обозначены некоторые аспекты этого синтеза.


ны события, поступки героев. Самое главное их назначение – оценка происходящего с высоты истории человечества, перевод действия в объективно-эпический план. В этом – высший философский смысл их жизни в опере. Неслучайно композитор помещает хоры обособленно, на некотором возвышении, между сценой и залом, уже таким положением акцентируя их значимость.

Хоры обрамляют каждую из картин оперы, на них строятся интерлюдии между картинами в каждом акте, они всредраются в развитие действия, расставляя свои психологические, нравственно-морализирующие акценты. Именно хоры выявляют доминанту сочинения, определяют смысловые вехи, а также занимают важные позиции в конструктивном решении оперы, обеспечивая симметрию и стройность формы в целом.

Таковы, прежде всего, Пролог, развернутое вступление-Пролог ко II действию и Эпилог – величественные хоровые рамки, симметрично корреспондирующие друг другу. Именно они образуют крупный план оперы, в них заключены этическая программа сочинения, его главный пафос. Эти хоры выделены в контексте сочинения своим объективно-эпическим характером, скульптурной пластикой, замедленным движением однотипных фраз, намеренно архаизированным колоритом, восходящим в большой мере к манере ораториального письма Генделя. Бриттен намеренно и удачно использует исконно свойственные жанру оратории приемы наррации и суггестии, восходящие к психологии восприятия и имеющие целью ненавязчивое внушение той или иной важной мысли. Они воплощают смысл высказывания посредством емких повторяемых фраз, изометрии одноголосного «скандированного выпевания» текста в характере сурового, печального сказа, что восходит к немногословной монодии античной трагедии и, вместе с тем, напоминает григорианское пение. Подобного рода крупный штрих в условиях камерного жанра, характерная стилистика ораториального письма – наиболее действенный способ сосредоточить внимание на важной мысли:

...Еще 500 лет должно пройти до рождения и смерти Христа,  
И снова течет время, течет к вам.  
Наносятся другие раны, проливается другая кровь.  
Его кровь...

Таким образом Бриттен придает хору важное значение, напрямую связанное с идеей оперы: то, что случилось еще до рождения Христа, после Его искупительной жертвы приобретает новый смысл. Композитор по-иному видит события далекого прошлого – в их про-



екции на современность. История Лукреции, при всей ее трагичности, важна не только сама по себе. Она – повод для размышлений о Добре и Зле, мире и антимире, о переключке времен. По горькому выводу, вкладываемому в уста хора, кровь Спасителя будет литься, пока люди не перестанут разрушать те ценности, во имя которых Он пошел на крестные муки.

Для Б. Бриттена имеют значение не только эмоциональное восприятие слушателей, не просто их сопереживание, а сопереживание деятельное, улавливающее подтексты, скрытые смыслы, заложенные в сочинении. Потому он идет на более тесный контакт с публикой, активизирует ее и направляет в нужное русло посредством хоров – аллегорических персонажей, своего рода «посредников», помогающих осуществить контакт с аудиторией, высветить особую мысль, заостряя внимание слушателей (они должны пережить эту историю вместе) и вместе с тем дистанцируясь по отношению к событиям, рассматривая их сквозь призму современности:

Мы, которые как два наблюдателя,  
Стоим между настоящей аудиторией и этой сценой,  
Мы будем смотреть на человеческие страсти  
Того времени глазами, которые однажды оплакивали Христа.

В этом отношении особый смысл в опере приобретает «Христианский гимн» (Л. Ковнацкая) [см. 7], представляющий собой унисон Мужского и Женского хоров, сливающихся в строгом хорале, своей предельной простотой, уравновешенностью и значительностью, строгим отбором музыкально-выразительных средств напоминающем баховские. Статика этой темы, повторение одинаковых фраз, выраженный суггестивный характер придают ей особую весомость, становятся действенным способом сосредоточить слушателя на главной мысли и позволяют высветить христианскую позицию Бриттена-художника, неоднократно выражаемую в большинстве его сочинений<sup>1</sup>. Этот «Христианский гимн» еще дважды будет звучать в опере (последний раз – в Эпilogue), являясь носителем той же христианской идеи сочинения. Его повторение в однотипных условиях более настойчиво подчеркивает значимость излагаемой мысли. В последую-

---

<sup>1</sup> Здесь роль хора-повествователя значительно отличается от роли спикера в «Эдине» Стравинского, где он выполняет в большей мере вспомогательную роль, периодически информируя слушателей о дальнейших событиях, а также от функции брата Доминика в «Жанне д'Арк» Онеггера, читающего Жанне символическую книгу ее жизни и являющегося катализатором ее воспоминаний и размышлений.

шем развитии оперы Мужской и Женский хоры звучат то поочередно, то одновременно, сообразно задаче композитора, но всегда – выделенно в контексте, стилистически обособленно от собственно оперной, психологической линии, выступая порой как бесстрастный летописец, повествующий о «делах давно минувших дней», олицетворяя то взгляд автора вглубь истории, повествуя о жестоком правлении Тарквиния Гордого, «безжалостного как палящее солнце», то гневно перечисляя преступления этрусков против римлян, призывая своими четко артикулированными восклицаниями: «Смерть этрускам!», «Рим для римлян!», напоминая массовые сцены полнометражной оперы. Бриттен нашел разумное решение, в условиях камерного жанра поручив эти фразы Юнию, Коллатину, Бьянке и Лючии, которые выступают здесь не как герои психологической драмы, а как безымянные римляне, как голос народа.

Хор в опере – не только участник практически всех сцен. На нем основаны и обе интерлюдии, помещенные между картинами в каждом из действий. Отметим, что такая структура оперы, в которой между всеми картинами помещаются интерлюдии, – характерная черта оперного театра XX в. Так «строились» оперы «Пеллеас и Мелизанда» Дебюсси, «Воцтек» Берга, «Диалоги кармелиток» Пуленка и практически все оперы самого Бриттена. И если в большинстве случаев это были инструментальные интерлюдии, которые аккумуляли в себе тематический материал предыдущей картины, являясь ее смысловым обобщением, либо подводили к следующей, то в «Поругании» их назначение иное. Начнем с того, что это необычные для оперы *хоровые интерлюдии*. Интерлюдия I действия («Скачка Тарквиния») в большей степени имеет декоративно-изобразительный характер (одержимый навязчивой идеей обладания Лукрецией, принц Тарквиний Секст мчит в Рим). Эта хоровая интерлюдия – бесспорная находка Бриттена, не встречавшаяся до сих пор в оперной литературе. Поместив декоративно-изобразительный эпизод в интерлюдию между картинами и поручив хору комментарий к событиям, композитор способствует продвижению сюжета, экономя при этом «звуковое пространство» оперы малой формы, и умело обходит условности жанра, естественным образом восполняя те моменты действия, которые невозможно воссоздать непосредственно в жанровых условиях любой оперы, тем более оперы портативной.

Музыка «Скачки Тарквиния» не только передаст мускульную энергию движения, рождающего зрительные представления, но и создаст эмоциональную атмосферу, образ, несущий в себе агрессию, огромной силы напор, отражающий психическое состояние принца,

аффект, которым он одержим. Так изобразительный план переводится в выразительный, психологически-смысловой. Это подтверждается музыкальным решением: постепенным внедрением в рубленый ритм скачки остинатных фигураций квинтолями, попеременно звучащих в разных тембрах оркестра в повышающейся тесситуре, в которых угадываются контуры наиболее важного в опере лейтмотива Лукреции, который впервые появился в 1-й картине I действия – сцене ссоры военачальников. Его обыгрывание реализует навязчивую мысль, которая движет геросом, и, наконец, выливается в распетый призыв-вокализ «Лукре-е-еция!», основанный на том же лейтмотиве и представляющий финал Интерлюдии. Таким образом, в «Скачке Тарквиния» как и в других сценах оперы, связанных с изобразительными задачами, заложена важная мысль, воплощающая *«метафору смыслов»*, когда простая декоративность оказывается направленной на воплощение психологического.

Интерлюдия во II действии, также хоровая, несет (как и большая часть хоров) важную смысловую нагрузку. Она является непосредственным эмоциональным откликом на предыдущую сцену (надругательство над Лукрецией). В основе ее – остинатно повторяемая формула *lamento* зного характера (звучащая то в прямом, то в обращенном виде), которая создает драматический фон для морализирующей сентенции обоих хоров (унисон голосов). Они интонируют тот же мотив (только в ровном изложении половинными длительностями), вырастающий в весомую, выделенную *cantus firmus* тему<sup>1</sup>. Тема эта воспринимается как голоса свидетелей, возмущенных святотатством<sup>2</sup>:

Здесь вы видите добродетель,  
попранную восторжествовавшим грехом.  
Все это – вечная скорь и боль Его.

И опять автор подчеркивает ее вселенский смысл, переводя трагедию из конкретно-личностного в иное измерение, в индй вневременной план, трактуя как поспание Злом Добра.

Иную роль хоры выполняют в тех моментах сочинения, которые вплотную соприкасаются с линией психологической драмы. Таков Ноктиорн, тонкий, одухотворенный ночной пейзаж (1-я картина I действия). Хор выразительными штрихами создает лирико-поэтический де

<sup>1</sup> В частности, на это обращает внимание Л. Ковнацкая в монографии о Б. Бриттене.

<sup>2</sup> Симптоматично, что в интонационной основе этой интерлюдии нетрудно узнать интонации Тарквиния из сцены надругательства.

скриптивный образ, выявляя мастерство композитора в области тонкой звукописи, умение живописать музыкой, когда каждый мелодический оборот выразителен, нотная графика хоровых фраз, сопровождаемых каллиграфией оркестра (мягкий квартет засурдиненных струнных, воздушные фиоритуры арфы), точно и убедительно очерчивает характерные детали и штрихи пейзажа, создавая ощущение покоя, умиротворенной тишины. Однако функция этого хорового Ноктюрна не только дескриптивно-декоративная. Как это свойственно Бриттэну, пейзаж его насыщен психологизмом, к которому он так тяготеет<sup>1</sup>. Это повод для обрисовки эмоциональной сути драматического действия, для понимания его скрытого смысла, который обнаруживается в развитии сцены: Ноктюрн трижды чередуется с брутального характера застольной песней Коллатина, Юния и Тарквиния, перерастающей в перепалку. Причина ее – извешение о неверности жен пирующих военачальников, которое вызвало их отчаяние, ощущение позора и бессильную ярость. Ситуацию обострила непереносимая мысль о целомудренной и чистой Лукреции, единственной, как оказалось, верной жене. Она стала для всех живым укором, отравляющим существование, навязчивой идеей, особенно для Тарквиния, вызывая у последнего чувства гнева, несправедливости и одновременно восхищения, неистовые желания. В этой сцене впервые возникает и настойчиво обыгрывается на разные лады (в вокальных партиях героев сцены, в оркестре) лейтмотив Лукреции – «винтового» типа мотив, абрисом напоминающий одну из характерных риторических фигур барочной музыки, связанную с символикой креста<sup>2</sup>, часто претворяемую Бахом<sup>3</sup>. Учитывая, как скрупулезно и тщательно Бриттэн продумывает каждую деталь музыкального текста, насыщая все глубоким смыслом, строгий отбор им выразительных средств, мысль эта представляется правомочной. Такая аллюзия в контексте сцены не случайна. Думается, этим композитор тонко и ненавязчиво выразил идею жертвенности, показав свою героиню безвинной жертвой вошедшего зла. Симптоматично, что контуры лейтмотива Лукреции напоминают основную тему Ноктюрна. В таком повороте и сам Ноктюрн можно трактовать более глубоко, нежели просто пейзаж

<sup>1</sup> Подобная трактовка пейзажа близка Дж. Пуччини, у которого пейзажные сцены чутко резонируют душевному состоянию героев (достаточно вспомнить оркестровое вступление к III действию «Богемы»). У Бриттэна такого рода явления присутствуют в большинстве его опер.

<sup>2</sup> В частности, на это справедливо обращает внимание Л. Ковнацкая.

<sup>3</sup> Достаточно вспомнить общезвестные примеры из его музыки, в частности фуги *cis-moll*, *g-moll* из I тома ХТК.

заж, воспринимая всю сцену как воплощенную антиномию света, чистоты, добра и – зла, жестокости, нарушающих покой и мир, как намек на будущую трагедию, предощущение событий. Так в данной сцене обнаруживается и характерная для композитора **метафора смыслов**.

Характерный пример более тесного контакта оперного и ораториального начал, а также взаимодействия изобразительного и выразительного в опере – 2-я картина I действия (в доме Лукреции). Бриттен использует прием переключения с ораториального на оперный план, чередуя драматургию объективно-эпического повествования, отрешенного от бытового, прозаического (философская сентенция женского хора, размышления о вечном круговороте жизни, о женских руках, женском труде), и обусловленную сюжетом бытовую линию, воплощающую светлый и чистый мир Лукреции (Лукреция шьет, ее наперсницы Лючия и Бьянка прядут, мирно беседуя о разном). Впоследствии эти линии накладываются друг на друга, комплементарно согласуясь. Сцену объединяет мерное движение оstinato повторяющихся терций в оркестре, которое выполняет изобразительную функцию (жужжание прялки), но и настраивает на возвышенный лад, стимулируя медитативное размышление хора о вечном, надындивидуальном. В последующем развитии тонкими штрихами композитор подготавливает трагические события драмы, постепенно сгущая колорит, нагнетая особыми музыкальными «знаками беды» ощущения тревоги и беспокойства. Так ораториальный хор модулирует в сторону оперы, постепенно осуществляя психологическую подготовку трагедии.

Прием переключения планов сохраняется и в дальнейшем. Автор то приковывает внимание к происходящим событиям, все детали которых и подробности излагает Мужской хор, то отстраняется от них, выходя на обобщающий уровень (философские сентенции Женского хора). Контраст этих двух планов подчеркивается музыкально-выразительными средствами.

«Ораториальные хоры» все более настойчиво висдряются в психологическую драму. В устах Женского хора звучит Колыбельная, обращенная к спящей Лукреции (1-я картина II действия). Ее нежная трогательная мелодия, продублированная арфой, воплощает светлую безоблачность душевного мира героини, вызывая прямые аналогии с близким по характеру и настроению хором «Взор твой ярче звездных лучей» из «Отелло» Дж. Верди. С появлением Тарквиния у Лукреции ораториальные хоры взволнованно комментируют события. Это уже не повествование, не ласковая Колыбельная, а судорожные реплики

хора, комментирующего действия Тарквиния, крадущегося к спальне Лукреции. Или прямая речь, обращенная к служанке («Просыпайся, старуха! Предостереги свою госпожу!»), к Тарквинию («Прочь, Тарквиний!...») с целью предотвратить непоправимое...

До сих пор речь шла преимущественно об «ораториальной составляющей» сочинения, нагрузка на которую чрезвычайно велика. Что же касается собственно «оперного», то эта линия, психологическая, событийная, связанная непосредственно с драмой Лукреции, формируется исподволь, будучи рассредоточенной между «ораториальными хорами» уже в I действии, постепенно выходит на первый план в 1-й картине II действия, наконец, становится основой сценического действия во 2-й картине II действия.

Первый шаг в сторону психологической драмы делается уже в упоминавшейся сцене пирующих военачальников – Застольной песне Коллатина, Юния и Тарквиния, воздающих почести Бахусу. Развитие этой сцены, модулирующей от воинственности вакхического характера к разгорающейся ссоре, объектом которой стала Лукреция, представляет собой рассредоточенную завязку психологической драмы. Ситуация побудила к решительным действиям Тарквиния, для которого единственно верная чужая жена стала живым укором, раздражителем, но и предметом страсти. Поэтому объединительным началом сцены, ее движущей силой становится лейтмотив Лукреции. На нем далее строится небольшой ансамбль военачальников, ариозо Юния, одержимого ненавистью к целомудренной и верной жене Коллатина, диалоги Коллатина и Юния, Юния и Тарквиния, он же симфонизированно развивается в оркестре. Такая общность интонационной характеристики подчеркивает главное назначение сцены как побудительного стимула и катализатора дальнейших событий.

Постепенная модуляция в сторону оперной событийности приводит к психологическому перелому с появлением Тарквиния в доме Лукреции. Центральная сцена психологической драмы приходится на 1-ю картину II действия – сцену Тарквиния и Лукреции. Интересно ее начало – ария Тарквиния, которая воплощает все оттенки чувств нетерпеливого принца. Особенно выразительна середина его сольного высказывания (Тарквиний будит Лукрецию), в котором эмоционально возбужденный характер музыки усугубляется антиномией смыслов: настойчивым требованиям принца «Просыпайся, Лукреция!» противостоит подключившийся на музыке Кольбельной Женский хор, так же настойчиво внушающий спящей героине: «Спи, Лукреция, спасайся от Тарквиния, будь со своим лордом Коллатином!». Эта антиномия сохраняется и в репризе арии.



С пробуждения Лукреции разворачивается диалогическая сцена. Теперь психологическая драма начинает руководить действием по нарастающей. Каждая фаза диалога-поединка представляет новый виток его драматического развития, которым управляют чувства и эмоции. Аффект слов, ярко выраженные речевые импульсы переданы яростно-возбужденными восклицаниями, односложными фразами Тарквиния, разорванными паузами, противостоящими полным достоинства репликам героини. Тональные переключения, фактурные контрасты, перепады динамики, темпов и др. подчеркивают и усугубляют антиномию противостоящих достоинства, гордости – и порочности, благородства – и низменной страсти, беззащитности – и неукротимой агрессии. Конфликт усиливается в кульминации диалога (вершинная точка – последний, пятый раздел) введением Мужского и Женского хоров. Они предстают живыми действующими лицами, которые сочувствуют Лукреции и пытаются остановить Тарквиния, который угрожает ножом (унисонная декламация на одном звуке: «Прочь, Тарквиний!»). Завершает сцену насилия назидательно-морализирующее резюме ораториальных хоров: «Поднялся до бога и после низвергся в ад».

Продолжение и завершение психологической линии происходит во 2-й картине II действия. Безоблачное раннее утро, восторженные реплики Лючии и Бьянки, любующихся рассветом (дуэт «Какой чудесный день!»), Песня о цветах («Что за прекрасные цветы!»), ариозо Лючии – все проникнуто светом, восторженным упоением красотой. Идиллию нарушает появление Лукреции. Бессильно никнущие фразы, полные горестной экспрессии, интонирование на одном звуке, полные боли и отчаяния реплики, переходящие в истерический смех отражают состояние аффекта, в котором она находится. Здесь музыка и драма в наибольшей степени резонируют друг другу, обуславливая «психологическую смкость» действия, обнажая всю глубину страданий героини. Психологическая мера ее душевной прострации усугубляется оркестром.

Печальная мелодия ариозо героини (она плетет венки из орхидей), льющаяся как бесхитростная исповедь души, аккумулирует плачевые секундовые обороты, никнущие интонации, семантика которых восходит к *lamento* старых мастеров, воплощая так же просто, но зримо, выпукло один аффект, одно состояние.

Светлое ариозо Бьянки на время снимает напряжение сцены, которое вновь восстанавливается и усугубляется с появлением Лукреции, одетой в траурные пурпурные одежды (ремарка автора).

С этого момента и до конца оперы музыкальное развитие организовано по принципу *crescendo* – смыслового, психологического, динамического, основано на сгущении трагического. На это направлены все «молекулы» музыки. Инструментальное вступление к следующему диалогу Лукреции и Коллатина – траурный марш, олицетворенный образ страдания, в котором сконцентрированы все приемы скорбного. Они – в мерной поступи и характерных ритмических фигурах собственно траурного марша (виолончели и контрабасы), хоральных аккордах (струнные), никнувших секундовых интонациях *lamento* (английский рожок), которые по мере развития приобретают характер горестного излияния. Коллатин безуспешно пытается ободрить, утешить жену (диалог Лукреции и Коллатина). Здесь снова ощущается влияние старых мастеров, в частности, возникают аллюзии с музыкой Баха («*Crucifixus*», ария «*Erbarme dich*» из «Страстей по Матфею»), в известной мере со знаменитым соло флейты из «Орфея» Глюка – сочинениями, которые подобным образом концентрировали в себе устойчивую семантику скорбного.

Страдания Лукреции еще больше обнажены в рассказе, обращенном к Коллатину о надругательстве Тарквиния. Вокальная мелодия основана на горестной псалмодии на одном звуке. И лишь в момент наивысшего напряжения («...Но судьба распорядилась иначе. Для меня это позор, для тебя – горе») ее рельеф напряженно поднимается по терциям вверх, затем бессильно опускается к исходному звуку. Оркестр тонко и выразительно фокусирует все детали смысла, раскрывает подтексты трагедии, обобщая ее содержание: «вспоминная» в промежутках между вокальными фразами и гибко переключающаяся с мягко колышущегося мотива Колыбельной на интонации призыва Тарквиния (фрагмент «Скачка Тарквиния»), наконец, «озвучивая» характерную интонационную формулу траурного марша<sup>1</sup>. Экспрессию действия усугубляет продуманное регулирование громкостной динамики с внезапными перепадами от *ff* или *fff* к *pp* и *ppp*. Лакочными средствами, но выразительно, решена сцена смерти Лукреции, которая не может смириться с позором и убивает себя («...Сейчас я буду чиста навсегда. Смотри, как моя буйная кровь начисто смывает мой позор!»). Скупая речитация на рассеченных паузами нисходящих терциях на фоне динамического угасания оstinатно тремолирующего на одном аккорде оркестра. Так заканчивается тра-

<sup>1</sup> Такие переключения в некоторой степени напоминают «ситуационный оркестр» Дж. Пуччини (М. Друскин), моментально реагирующий на ситуацию в его операх.

гическая история поруганной, но восторжествовавшей добродетели, противостояния силы, агрессии – и благородства, чистоты. Точку в ней ставит заключительная Пассакалия, высокая трагедийная статика которой объединяет героев драмы в едином оплакивании.

\*\*\*

До сих пор мы рассматривали по возможности автономно две жанровые составляющие – ораториальную и оперную. Они сосуществуют в опере «на равных», обе чрезвычайно важны, реализуют каждая по-своему творческие задачи, поставленные композитором и восходящие к театру переживания (психологическая линия сюжета) и театру показа (взгляд со стороны на трагедию главной героини – метафорический план ораториальных хоров). Именно в них реализуются две главные составляющие сочинения. В действительности, разять их, рассматривать изолированно друг от друга сложно, ибо, с одной стороны, каждая имеет свою логику развития, с другой – они скрещиваются, переплетаются, согласуются друг с другом, даже взаимовлияют, участвуя в драматургическом процессе, являясь его основой и движущей силой.

Так, хоровые эпизоды, идущие от оратории, до времени развиваются самостоятельно, образуя дискретную драматургию. Но в их дискретной линии есть своя динамика, связанная и обусловленная переменностью их функций. Эпически-отстраненные «ораториальные хоры», философствующие, морализирующие, объективно отражающие авторскую позицию, по мере продвижения внедряются в контекст психологической драмы, удачно включаясь в него и особым образом внося свою «поправку»: то, согласно законам ораториального жанра, замняя сюжетное действие, сконцентрированное на поступках героев, рассказом о них, либо комментарием, что в условиях камерного жанра весьма целесообразно; то, в ряде случаев, непосредственно принимая участие в драматических ситуациях на правах участника драмы, либо становясь выразителем внутреннего голода героев. В этом случае можно говорить о влиянии оперного плана на ораторию. С другой стороны, в еще большей мере ораториальное письмо оказало влияние на оперу, на те ее страницы, которые связаны с психологической драмой, непосредственным воплощением сюжета.

Ключевым моментом сочинения, самой значительной его вехой, где ораториальный и оперный планы соединяются воедино, является Пассакалия – трагический финал оперы, несущий важную смысловую нагрузку. В ней слились голоса страдающего Коллатина, наперсниц Лукреции Бьянки и Лючии, присоединившегося к ним

Юния, по мере развития звучащие все более мощно, гневно. Смерть Лукреции, прошедшей крестный путь душевных страданий, находит глубокий отклик в душах присутствующих. Поэтому в Пассакалии воплощены и потрясение, скорбь утраты, и преклонение перед величием и благородством, и гнев на злодеяние, сотворенное принцем Тарквинием. Немаловажную роль в значимости Пассакалии играет присущий ей формообразующий принцип вариаций на *basso ostinato*. Бриттен удачно использует дуализм возможностей приема *ostinato*, его одновременно сдерживающего и движущего начала, который в данной ситуации воплощает состояние тихой печали, скорбного оплакивания, но и обнаруживающийся в процессе развития огромной силы драматический пафос, через который автор вызывает к сочувствию, состраданию, соучастию, наполняя все глубоким этическим смыслом.

Вершинной точкой Пассакалии становится мощный унисон всех голосов и присоединившихся к ним хоров, слившихся в едином гневном вопросе: «Как возможно, чтобы она, жившая так непорочно, умерла?». Последняя фаза Пассакалии строится на многократно повторяющемся скандировании утверждения «Это все! Это все! Это все!» всеми голосами.

Следует отметить, что, будучи интонационно подготовленной предшествующим траурным маршем, Пассакалия обособлена в общем контексте финала всеми средствами как своего рода «крупный план», музыкальный «гипертекст», создаваемый «крупно-контурным» рельефом, подчеркнутый мощными одномерными унисонами, придающими звучанию скульптурную выразительность и значимость, особое трагедийное величие. Участие, помимо всех действующих лиц, еще и «ораториальных хоров» позволяет усмотреть важный смысл, ощутить, как реальная человеческая трагедия постепенно переводится в некий надвременной формат. Иначе говоря, в Пассакалии происходит смыкание (перетекание) двух образно-смысловых планов, убедительно воплощающих как конкретную трагедию, так и ее обобщение, объективацию смысла.

Ответом на вопрос, поставленный в Пассакалии, становится Эпизод оперы. Вначале это размышление Женского хора, основанное на обращенном друг к другу вопросе героев драмы:

Это все? Все эти страдания и боль напрасны?  
Будет ли старый мир по-прежнему стариться в грехе?  
Достигнем ли мы чего-нибудь, кроме огромного,  
Все наполняющегося океана наших слез?

И далее:

Для этого ли Его теплая кровь пролилась на этот холм  
И высохла на кресте? Все потеряно? Мы потерялись?

Ответом становится декламационного характера сентенция Мужского хора «Это не все!», переводящая действие в надвременный план. Теперь это философское размышление, в котором слышен голос автора – размышление о страданиях и жертвенности Христа, принявшего на себя грехи человечества, о Спасителе, который ценой своей жизни даст надежду людям: «Он есть все!». Значимость его подчеркнута моноинтонационностью – проведением в хоральных сползающих звучностях оркестра, в тремолирующих струнных басах, а также в партиях «ораториальных хоров» терцовой интонации, неоднократно озвученной и имеющей в сочинении особое значение. Этот же мотив-символ прославляет всю оркестровую ткань оперы до самого конца, включая и «Христианский гимн», обращенный к публике и дважды звучавший ранее (о его морализирующем смысле говорилось ранее). Им заканчивается опера, а вместе с ним завершается встреча мира и антимира, времени и вечности. Так правда древних событий одушевляет идею сочинения, его главную мысль, сверхзадачу, выявляя ее посредством особого и разномасштабного взаимоотношения психологической драмы и внедренных в нее «ораториальных хоров», театра переживания и театра показа.

\*\*\*

Помимо двух жанрообразующих планов сочинения, о которых шла речь выше, в опере Бриттена ощутимо влияние приемов, восходящих к драматургии кино<sup>1</sup>.

Кинематографические приемы монтажа кадров, наплывов, эффект стоп-кадра с большим успехом используются многими современными композиторами в их театральных сочинениях, в том числе Мийо, Онеггером, в известной мере – Гершвином и рядом других авторов. Подобные композиционные приемы присутствуют в творчестве Дж. Пуччини. Влияние их можно обнаружить и у Бриттена, в частности, в его «Поругании Лукреции».

Вся опера выстроена как архитектурно точно продуманный организм, основанный на принципе симметрии и контраста. Именно продуманная система контрастов, создающих баланс напря-

<sup>1</sup> Применение кинематографических приемов в камерной опере композитора подтверждается и его неоднократным опытом работы в сфере киномузыки, требующей тонкого и лаконичного штриха, что сродни средствам и особенностям опер малых форм.

жений и спадов, способствует эффекту интенсивного темпоритма действия, его направленной драматургии. Так, уже в 1-й картине I действия эпическому Прологу контрастирует поэтический пейзаж Нокторна, который перемежается с brutальными сценами пиршества военачальников, их ссоры и последующего примирения. Динамика и агрессивная экспрессия «Скачки Тарквиния» резко противопоставлена последующей мягкой лирической сцене в доме Лукреции. Фресковой объективной статике хора, открывающего II действие, контрастирует кощунственная сцена насилия над Лукрецией. Подобного рода контрасты являются основой и 2-й картины II действия: драматическая Интерлюдия – отклик на предшествующие события – сопоставляется с радостной картиной утра (диалогическая сцена Лючии и Бьянки), которая своей безмятежностью оттеняет трагическую сцену самоубийства героини. Откликом на последнюю становится величественно-скорбная Пассакалия, за которой следует Эпилог эпического характера. Подобные контрасты имеют место и внутри отдельных сцен и разделов, причем, каждый из более мелких контрастирующих друг другу эпизодов оперы отличается своей динамикой развития. Такие контрасты, учитывая резкость их переключения, чем-то напоминают технику переключения кадров в кино. Кроме того, последовательное переключение с ораториального плана (хоры) на собственно оперный тоже напоминает приемы кадровой драматургии, киномонтажа. Убедительный пример тому – неоднократно упоминавшаяся сцена из 1-й картины оперы с ее многократными переключениями с Нокторна на музыку Застольной песни. Периодическое вмешательство Мужского или Женского хоров в сцену ссоры, прерывающейся их комментарием, также напоминает «короткометражные» переключения разнохарактерных кадров в кино. А крупномасштабные хоровые Пролог, вступление-Пролог ко II действию и Эпилог напоминают «крупный план» в кино. Но в большей степени влияние кадровой драматургии сказывается во 2-й картине I действия, основанной на параллельном ведении линий «ораториального хора» (эпически отстраненный рассказ) и собственно оперного действия (бытовой план). Регулярность и строгая симметрия переключения двух линий, дискретно и параллельно продолжающихся, позволяет усмотреть в этом, выражаясь языком кино, применение метода полиэкранного показа, о чем свидетельствует схема, приводимая ниже:

[56] – Жен. хор || [59] – ариозо Лукреции: || [60] – Жен. хор || [62] – ариозо Бьянки

«Веретено наматывает их мечты, идущие от их сердец»	«Мы всегда часть целого, каждый из нас живет в другом»	«Их жужжащее ко-лесо лишает их молодости»	«Пока я сияю красотой»
---	--	---	------------------------

[64] – Жен. хор || [66] – ариозо Лючия || [68] – Жен. хор || [70] – совмещение планов  
 «...Их неутомимо || «...Пока кто-либо любит...» || «Их маленькое || ансамбль  
 жужжащее колесо || || колесо...» || (Лукреция-Лючия-Бьянка  
 воплощает их || || + Жен. хор)  
 мечтания» || ||

В известной степени на локальном уровне некоторые моменты оперы тоже соответствуют реалиям кинематографа: хоры, комментирующие поведение героев либо ведущие рассказ о событиях, можно соотнести со введением закадрового голоса в кино.

\*\*\*

В художественной системе «Поругания Лукреции» ощутимо значительное влияние *антики*, которая также участвует в преобразовании жанровой модели оперы и сказывается в ее сути.

Влияние античной трагедии, античного театра проявляется на разных уровнях – общеэстетическом, смысловом и собственно музыкально-лексическом, синтаксическом, – между которыми существует тесная связь.

Использование сюжета из древних времен способствует обращению к характерному жанру оперы-оратории. Именно через античную историю в опере претворен духовно-нравственный аспект явлений и событий, связанный с их осмыслением<sup>1</sup>. Как и в античной трагедии, хор отражает авторскую (мировоззренческую) позицию и, при всем сочувствии героине, является носителем объективно внеличностного начала. Кроме того, наличие хора, как это было в ранних античных трагедиях, повлияло на логику строк оперы, определило границы частей, разделов сочинения, обусловив размещение между хоровыми массивами диалогических сцен и эпизодов действия. Античный хор-комментатор, обогащенный ораториальной традицией, в опере Бриттена занимает большое место.

Дух античности (а не только влияние ораториального письма) в определенной мере сказался и в характерной трактовке героев как «чужого я»: в известной степени в ряде эпизодов психологической драмы имеет место прием отстранения, объективации непосредственных эмоций, явственно ощутимый даже в сцене надругательства над Лукрецией, представляющей, скорее, взволнованный рассказ, нежели реальное воплощение трагедии.

В известной мере, в «Поругании» претворена античная идея катарсиса (жертвенность, очищение через страдание).

<sup>1</sup> Помимо собственно сюжетной линии в античной трагедии чрезвычайно важны были идеи нравственного долга, возмездия и т. д.

Во многом к античной трагедии восходит и так называемый «принцип маски» (или «символ маски»), по-своему используемый Бриттеном как символ перелома в судьбе – после надругательства Лукреция появляется перед присутствующими одетая в пурпурный траур (ремарка автора)<sup>1</sup>.

Кстати, само понятие «символ» также восходит к античности. И в опере Бриттена это явление используется достаточно широко и многомерно на разных уровнях, чаще метафорически, в обобщенном значении. В данном случае, вероятно, уместнее было бы употребить термин «символика» – как выражение понятий, смыслов, чувствований с помощью неких условных знаков, соотношений характерных и близких интонационных фигур, позволяющих более глубоко понять и вскрыть глубинный смысл событий. В условиях камерного жанра это представляется особенно целесообразным и убедительным.

Так, на семантическом уровне до значения символа вырастают некоторые явления и образы оперы: монотонное кружение прялки, изображаемое оркестром, в контексте соответствующей сцены – символ хрупкой незащищенности, но и символ круговорота жизни; цветы (их приносят в дом Лукреции Лючия и Бьянка), жизнь которых так недолговечна, – опять же в контексте воспринимаются как символ чистоты, но и незащитности и скоротечности красоты («... Когда они распусятя, то не проживут без дождя... затем их выбросят и совсем забудут») – здесь налицо метафора смысла.

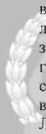
Метафорой смысла в «Поругании» выступают и декоративно-изобразительные эпизоды – пейзажный Ноктюрн, «Скачка Тарквиния», сцена прядения. Каждый из них, являясь психологическим символом, представляет нечто большее, чем может показаться на первый взгляд.

В известной мере в опере ощущается и символика, преломленная через риторическую фигуру *Lamento*, отражающую семантику одного аффекта и апеллирующую к барочным традициям. Прием аллюзии выступает здесь как знак эмоционально-смыслового содержания.

Важную смысловую нагрузку несут в себе некоторые лейтмотивы и лейтмотонационные образования, встречающиеся в опере и

<sup>1</sup> Цель применения маски в античности – донести смысл происходящего наиболее убедительно и подчеркнуто. Подобный прием использовался Стравинским в «Эдипе», когда ослепивший себя Эдип появляется в конце оперы-оратории в новой маске, символизирующей (как позже у Бриттена), трагическую перемену в судьбе героя.





воспринимаемые как смыслообразующие, как *знаки смысла*. Вообще лейтмотив как характерное мотивное образование, неоднократно звучащее в опере и служащее обозначением или характеристикой героя, предмета, эмоции, – явление типичное, издавна имеющее место в музыкальном театре. Но порой лейтмотивы выполняют более важную смысловую роль. В опере Бриттена такова роль лейтмотива Лукреции, который является не просто ее характеристикой, вагнеровского типа «визитной карточкой». Смысловая роль лейтмотива с его семантикой креста более многозначна, в контексте сочинения он воспринимается как олицетворение добра, символ незащитности, жертвенности.

Чрезвычайно важным символом в опере, воплощенным на музыкально-текстовом уровне, является интонация малой (а иногда – большой) терции. Именно эта попевка служит скрытой пружиной действия, подчеркнута присутствует во всех сценах, формируя устремленное драматическое развитие к финалу оперы. Начнем с того, что эта интонация обрывается в лейтмотиве Лукреции, звучит в сцене ссоры военачальников (наряду с самим лейтмотивом Лукреции), в сцене придания – как олицетворение света и чистоты, настойчиво чередуется (как оппозиция) с возбужденной основной темой принца, постоянно присутствует в оркестровой партии и в вокальном диалоге Лукреции и Тарквиния. На ней же строится горестное ариозо героини. И, наконец, этот мотив присутствует (в том числе и в мажорном варианте) в теме Пассакалии, одной из ведущих тем оперы, причем, именно он уже в процессе развития постепенно и демонстративно выдвигается на первый план, отпочковавшись от самой темы, когда действующие лица обращаются друг к другу с вопросом-утверждением: «Это все? Это все!». Эпилог оперы с его философским размышлением Женского хора полностью основан на интонациях большой и малой терций, комплементарно звучащих в оркестре и узнаваемых в партиях Женского, а затем и Мужского хоров, подводящих к «Христианскому гимну», который завершает оперу. Муассирование одной интонации на протяжении всего произведения придает ей особый смысл, позиционирует как одну из наиболее значимых в условиях спрессованного пространства сочинения малой формы. Обыгрываемая в разных ситуациях соответственно характеру и смыслу сцены, эта интонация является своего рода кодом, ключом к скрытым смыслам оперы, с ее помощью раскрывается подтекст произведения. На обобщающем уровне она выступает как символ Добра, а с учетом оркестрового послесловия, последних страниц оперы, где она несколько ритмически модифицируется (напоминая в этом варианте

лейтмотив судьбы из 5-й симфонии Бетховена), звучит возвышенно-просветленно, как символ Надежды.

Наиболее важная метафора смысла в «Поругании», на которую «работают» все художественно-выразительные средства, раскрывается последовательно всем ходом развития. И самую значительную роль в этом играют «ораториальные хоры», создающие ощущение «всеприсутствия во времени» (А. Шнитке). Их значение подчеркивается и усугубляется трижды звучащим в опере «Христианским гимном», «кодовой» темой оперы. Это огромной силы обобщение, своего рода троп, метафорически «поворачивающий» зрителя (как в античной драме) через сострадание героине к собственному сознанию, к своей душе. Так, отталкиваясь от сюжетных реалий, на основе «полифонической драматургии», сочетающей театр переживания и театр показа, кинетику и дискретность, композитор представляет их более важное, вневременное осмысление. Так древний сюжет наполняется вечным и остроактуальным смыслом.

Находясь в русле современных тенденций оперного театра с его повышенной ассоциативностью, особым образом соотнося оперный и не оперный планы, Бриттен стимулирует мышление слушателей, рассчитывая на небуквальное прочтение сюжета, умение понять и почувствовать подтексты и скрытый смысл. Он заставляет работать мысль, проникнуть разумом и чувством в суть метафоры, причем, делает это не декларативно, как в открыто-публицистическом театре Брехта-Вайля, а тонко и ненавязчиво. Тогда у слушателя неизбежно возникает мысль о связи времен, присутствии в жизни человека высокого и низкого, материального и идеального, любви, чистоты – и жестокости, вины – и безвинности, обреченности и смерти.

Любое оперное сочинение немислимо вне его постановочного решения. И авторы ряда постановок сумели уловить, реализовать, и даже усилить символику произведения. В постановке «Санкт-Петербург Опера» (реж. Ю. Александров, худ. З. Марголин, дир. В. Афанасьев) сценическое оформление решено в духе Сальвадора Дали: сцена оформлена раскачивающимися обломками колонн и голов статуй, символизирующими смерть всего прекрасного. Символом является и прозрачный шлейф (как значимая деталь спектакля), который сначала находится в руках Тарквиния, задумавшего соблазнить Лукрецию, затем им он опутывает сопротивляющуюся героиню, наконец, она сама сбросит его с себя в момент гибели. Гиперболизированы гримы персонажей, скрывающие их настоящие черты, а размазанная ярко-красная помада на мертвенно-бледном лице Лукреции

после трагической ночи – опять же знак разрушения ее светлого мира, символ гибели, символ смерти. Главная часть сценографии – огромный диск-маятник, отсчитывающий минуты жизни, колесо судьбы, совершившее свой круг. И именно «в его мрачную, черную щель уйдут наши рассказчики в финале, как бы ввергаясь в круговорот собственных судеб»<sup>1</sup>.

\*\*\*

Полифоническая драматургия разных жанровых составляющих оперы обусловила своеобразную интонационную драматургию. Композитор «разводит» язык драмы и язык оратории, придавая музыке то характерную немногословность высказывания, размеренность, гармоническую уравновешенность и объективность (оратория), то импульсивность, экспрессию, детализированность интонирования (психологическая драма).

Обладая свойственной эпическим жанрам силой внушения, суггестии, обозначающей важный смысл сообщаемого, «ораториальные хоры» отличаются подчеркнуто взвешенными, скупыми, в известной мере «формульными» повторяемыми музыкальными фразами, очищенными от всего личного. С другой стороны, в сюжетном поле оперы все подчинено психологической задаче. В этом случае Бриттен ищет в тексте нужную ему интонацию, выделяя ритмически и интонационно наиболее важные слова и фразы. Музыкальная лексика становится более разнообразной, в музыкальных интонациях фокусируются тонкие детали, экспрессивная выразительность, концентрирующие в себе все напряжение драмы. Это то подвижные артикулированные речитативы, резко обостренные импульсивные интонации, то плавные вокальные обороты.

Порой в диалектическом драматургическом процессе происходит модуляция функций. И тогда «ораториальные хоры», вмешиваясь в развитие психологической драмы, комментируя ее либо озвучивая мысли героев, приобретают большую экспрессию и взволнованный характер. Соответственно, интонационный их строй и средства выразительности существенно меняются. Размеренность, строгая выверенность скупых лаконичных фраз уступают место взволнованной декламации, отражающей характер и интонационность речевых фраз. В этом случае можно говорить о влиянии драмы на ораторию.

В свою очередь, психологическая драма носит очевидные следы влияний ораториальной линии. В ее развитии, будь то диалоги неглавных персонажей, либо сцены, связанные с развитием трагедии

<sup>1</sup> См.: Третьякова Е. Маски, лики, лица (почерпнуто из интернет-ресурса).

главной героини, заметна, при всем драматизме, некоторая однотипность интонаций, фраз, их повторяемость. Даже сцена Лукреции и Тарквиния в 1-й картине II действия, этот дуэт-поединок, долженствующий быть вершиной оперы, при всем драматизме ситуации основан на постоянном повторении однотипных фраз (пусть и контрастно сопоставленных) героев, которые не только подчеркивают антиномно оппозиций агрессии, недоброй силы (Тарквиний) и нравственной чистоты и величия (Лукренция), не только обусловлены экономными ресурсами оперы малой формы, но позволяют говорить о влиянии оратории, восходят к барочным постулатам: драма Лукреции не столько «разыгрывается», сколько «показывается», то есть это скорее рассказ о трагедии, нежели ее воплощение. Отсюда событийность сюжета приобретает несколько отстраненный характер, открытая экспрессия эмоций несколько объективируется<sup>1</sup>. Отсюда и сглаженность интонаций, нейтрализация выразительной остроты, повторяемость фраз. И только во 2-й картине II действия (сцена смерти Лукреции) имеет место воплощение реальной трагедии, поэтому и более драматичным, реально действенным становится драматургическое решение этой сцены, разнообразными – средствами выразительности, интонационный строй музыки.

\*\*\*

Мы затронули лишь часть (хотя и наиболее важную) особенностей «Поругания Лукреции». Она свидетельствует о творческом поиске композитора, его позиции в искусстве, соотносительности с характерными тенденциями театра новой формации. Рассматриваемое сочинение свидетельствует о стремлении композитора откликнуться на зов времени, заявить об ответственности художника-гуманиста за зло, творимое в мире. В этом отношении опера корреспондирует другим сочинениям английского автора, та же мысль о преступности мира, в котором царят зло и насилие, звучит в его «Балладе о героях», Симфонии-реквиеме, в операх «Питер Граймс», «Альберт Херлиц». Особым гражданским пафосом проникнут его гениальный «Восенний реквием».

По-своему и глубоко современно композитор решает эти вопросы в «Поругании Лукреции». Умело используя жанрообразующие ресурсы сочинения, Бриттен при экономии средств достигает удивительного эффекта, создав произведение, основанное на сложном со-

---

<sup>1</sup> В связи со сказанным представляется более уместным жанровое определение оперы как лирической трагедии, нежели психологической драмы.

отношении психологического, личностного – и вневременного, объективно-нейтрального; дискретно «смонтированного» – и процессуально-динамичного; содержащее величественную мощь, энергию – и лирику, эмоциональную экспрессию – и эпiku.

При суверенности главных жанрообразующих пластов оперы, они находятся в диалектическом единстве, «работая» вместе на обобщающую идею сочинения. На этой диалектике отношений выстраивается музыкальная драматургия, которая позволяет видеть, как композитор движется от эпического рассказа к психологической драме, исподволь подготавливая и формируя ее, а затем – к более высокому, концептуальному уровню обобщения уже в финале оперы, применяя последовательно и регулярно принцип контрастного соотношения сцен. Это делает правомочной мысль об известной синонимичности (в данном случае) понятий «композиция» и «драматургия», поскольку композиционно-структурное членение здесь становится одновременно и важной движущей силой сочинения, то есть явлением драматургическим.

Многообразное позиционирование хоров, параллельно-перекрестное соотношение хоровых пластов и линии оперного развития придают произведению особую динамику, убедительность и силу воздействия. Из языка параллельных планов и их единства вырастает цельная художественная система, которая подкреплена рядом других приемов и средств – смысловой метафоричностью языка, весьма уместной в камерном жанре, гибкой системой интонационных связей, последовательным использованием принципа *ostinato*, «психологическими» остановками движения, которые не столько разделяют, сколько связывают разделы формы, стимулируют продвижение трагедии. Скупость средств, единообразие ни в коей мере не становятся однообразием, а естественным образом резонируют стилю оперы малой формы, придают ей цельность и единство, являясь свидетельством мастерства композитора.

Музыкальные находки Бриттена корреспондируют открытиям современных композиторов, лежащим в русле подобных же исканий – Стравинского, Онеггера, отчасти Пуччини. В русле современных тенденций – тяготение к синтезу искусств, параллелизм планов, аккумулирующих в себе содержание и нравственные коллизии сочинения, многоуровневая метафоричность, апеллирующая к интеллекту и резонирующая интеллектуальному «театру идей» XX в.

### Список использованных источников

1. Баева, А. Оперный театр И. Ф. Стравинского / А. Баева. – М.: КРАСАНД, 2009.
2. Басок, М. А. Вопросы методики анализа камерной оперы / М. А. Басок // Актуальные проблемы вузовской музыкальной педагогики: сб. тр. / ГМПИ им. Гнесиных. – Вып. 76. – М., 1984.
3. Басок, М. А. Современная камерная опера. К проблеме специфики жанра / М. А. Басок. – Киев, 1984.
4. Басок, М. А. Современная камерная опера. Проблемы терминологии и истории / М. А. Басок // Актуальные проблемы современного музыкознания и исполнительства: сб. ст. – Саратов, 1979.
5. Геладзе, Г. Камерная опера XX в. и «Человеческий голос» Пуленка // Сборник трудов Тбилисской государственной консерватории. – Вып. 5. – Тбилиси, 1977.
6. Журавлева, О. И. Камерный музыкальный театр Италии первых десятилетий XX в. / О. И. Журавлева. – Донецк, 1985.
7. Ковнацкая, Л. Бенджамин Бриттен / Л. Ковнацкая. – М.: Сов. композитор, 1974.
8. Музыкальный театр. События, проблемы: сб. ст. – М., 1990.
9. Музыкальный театр XX века: события, проблемы, итоги, перспективы: сб. ст. / ред.-сост. А. А. Баева, Е. Н. Куриленко. – М.: Едиториал УРСС, 2004.
10. Сабинина, М. Опера-оратория и моноопера / М. Сабинина. – М.: Сов. композитор, 1974.
11. Холст, И. Бенджамин Бриттен / И. Холст. – М., 1968.

### SUMMARY

The article deals with the opera of the English composer Benjamin Britten. The focus is made on the opera «The Rape of Lucretia», which is analyzed in the context of genre and stylistic tendencies of the musical theater of the XX<sup>th</sup> century.

Статья поступила в редакцию 27.06.2011 г.