

Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова»

*Теоретико-дирижерский факультет
Кафедра теории музыки и композиции*

Допущено к защите на ГИА
заведующая кафедрой –
кандидат искусствоведения, доцент
И. В. Копосова

подпись:

дата:

Ноговицына Анастасия Алексеевна

ОПЕРЫ МАЙКЛА НАЙМАНА: КОМПОЗИЦИОННАЯ ТЕХНИКА И ДРАМАТУРГИЯ

Выпускная квалификационная работа

Дипломная работа
студентки III курса заочной формы обучения
по направлению подготовки
53.04.06 Музыкознание и музыкально-прикладное искусство,
профиль «Музыковедение»

Научный руководитель:
доктор искусствоведения,
доцент Е. Г. Окунева

Рецензент:
доктор искусствоведения, доцент,
профессор кафедры истории музыки
Ростовской государственной консерватории
им. С. В. Рахманинова
Е. В. Кисеева

Петрозаводск
2024

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
Глава 1 «Человек, который принял свою жену за шляпу»	9
1.1. История создания, либретто, композиция и драматургия.	9
1.2. Идея «гармонического тождества»	12
1.3. Деконструкция цитированного музыкального материала Шумана	16
Глава 2 «Шумы, звуки и сладостные напевы»	24
2.1. История создания, либретто, композиция и драматургия.....	24
2.2. Специфика вокальной трактовки действующих лиц	31
2.3. Музыкальный язык оперы	35
Глава 3 «Встреча с Гойей»	42
3.1. История создания	42
3.2. Круг образов и идей	44
3.3. Специфика вокальной трактовки действующих лиц и компо- зиционная структура оперы.....	49
3.4. Музыкальный материал и методы работы с ним	51
3.5. Визуальный компонент оперы	58
Глава 4 «Мужчина и мальчик: Дада»	61
4.1. История создания, либретто и композиционная структура оперы	61
4.2. Музыкальный материал оперы	67
Глава 5 «Любовь имеет значение»	78
5.1. История создания, либретто и композиционная структура оперы	78
5.2. Принципы работы с музыкальным материалом (аддиция)	82
5.3. Деконструкция цитированного материала И. С. Баха	86
5.4. Числовая символика	90
Заключение	94
Литература	99

Введение

Майкл Лоуренс Найман (род. 23 марта 1944, Лондон) — британский композитор-минималист, музыкальный критик и музыковед¹. На сегодняшний день он является автором множества камерно-инструментальных и вокальных сочинений, созданных как для обычного, так и нетрадиционного составов, а также прикладной музыки. Широкую известность Найман получил благодаря музыке к фильмам Джейн Кэмпбелл («Пианино») и Питера Гринуэя («Отчет утопленников», «Книги Просперо», «Повар, вор, его жена и ее любовник»), с которым сотрудничал с 1976 года.

Специфичность наймановского стиля определяет синтез академической серьезной музыки и поп-культуры. При этом художественная система композитора опирается на черты минимального искусства.

В настоящий момент российскому слушателю Найман больше известен как кинокомпозитор. Некоторые исследователи скептически относятся к его творчеству. В частности, Л. О. Акопян, сравнивая его художественное кредо с Д. Адамсом, отмечает: «Методы, используемые Найманом для преодоления барьера между поп-культурой и академической музыкой, сближают его с Адамсом, но по сравнению с Найманом последний заметно масштабнее, разнообразнее и в конечном счете серьезнее» [1, с. 372].

Между тем, о «серьезности» Наймана могут свидетельствовать многие его сочинения, но прежде всего — сценические. Перу композитора принад-

¹ В 1961–1967 годах учился композиции в лондонской Королевской академии музыки у Алана Буша и музыковедению в лондонском Королевском колледже у выдающегося историка музыки Тарстона Дарта. В 1965–1966 изучал музыкальный фольклор Румынии. С середины 1960-х и до середины 1970-х практически не сочинял, занимаясь музыковедением и музыкальной критикой. Самое значительное достижение Наймана — обзор экспериментальных течений в современной музыке (1974). Композиторская деятельность началась с «дадаистических» опытов в духе Кейджа, за которыми в 1976 последовала аранжировка венецианских песен XVIII века для постановки комедии К. Гольдони «Перекресток» в лондонском Национальном театре под руководством Х. Бёртуисла. В 1976 году для исполнения собственной музыки Найман сформировал ансамбль *Michael Nyman Band*, работающий с электронным усилителем (обычный состав: 4 саксофона, флейта/пикколо, валторна, труба, тромбон/туба, фортепиано, струнный квартет и бас-гитара).

лежит 8 опер, созданных в период с 1986 по 2011 год. В их число входят *The Man Who Mistook His Wife for a Hat* («Человек, который принял свою жену за шляпу», 1986), *Letters, Riddles, and Writs* («Письма, загадки и иски», 1991), *Noises, Sounds and Sweet Airs* («Шумы, звуки и сладостные напевы», 1993), *Facing Goya* («Встреча с Гойей», 2000, первая версия оперы называлась *Vital Statistics*, 1987), *Man and Boy: Dada* («Мужчина и мальчик: Дада», 2004), *Love Counts* («Любовь имеет значение», 2005), *Sparkie: Cage and Beyond* («Спарки: Клетка и за ее пределами»², 2009), *Prologue to Dido and Aeneas by Henry Purcell* («Пролог к опере “Дидона и Эней” Генри Пёрселла», 2011).

Для своих опер Найман выбирает, как правило, необычные сюжеты, посвященные особенным героям; оригинален в большинстве случаев исполнительский состав; неоднозначно жанровое решение. Например, «Письма, загадки и иски» — одноактный фильм-опера, созданный специально для телевидения и посвященный двухсотлетию со дня смерти Моцарта. В телевизионном фильме появляется сам Найман, над которым учиняется суд по делу о плагиате моцартовских тем. Опера «Шумы, звуки и сладостные напевы» написана на сюжет пьесы Шекспира «Буря». Она является поздней версией наймановской оперы-балета *La Princesse de Milan* («Принцесса миланская»). Опера «Встреча с Гойей» посвящена проблемам генетики и клонирования. В основе «Мужчина и мальчик: Дада» лежит вымышленная история про художника-дадаиста Курта Швиттерса и самого Наймана. Главным героем оперы «Любовь имеет значение» является человек, который не может распознавать цифры. Оперу «Спарки: Клетка и за ее пределами» Найман написал совместно с немецким композитором и медиахудожником Карстеном Нико-

² Название оперы содержит неперебиваемую игру слов. «Героем» сочинения является известный в Британии говорящий попугай Спарки. Английское слово «sage» переводится как «клетка», подразумевая место обитания птицы. В то же время, Cage — это и фамилия известного американского композитора Джона Кейджа.

лаем³. В ней раскрывалась история говорящего попугая Спарки⁴. Опера основывалась на пьесе Майкла Наймана 1977 года *Pretty Talk*.

Нельзя сказать, что Найман как оперный композитор малознаком российскому слушателю. Так, в 2003 году в московском «Маленьком мировом театре» состоялась российская премьера камерной оперы «Человек, который принял свою жену за шляпу». Режиссером-постановщиком спектакля выступила Наталья Анастасьева, которая в 2011 году инициировала в Пермском театре оперы и балета имени П. И. Чайковского постановку оперы Наймана *Prologue to Dido and Aeneas by Henry Purcell* (либретто к сочинению было написано московской поэтессой Верой Павловой). 13 марта 2014 года Новосибирский театр оперы и балета предложил свою версию «неврологической» оперы Наймана «Человек, который принял свою жену за шляпу». Ее представили студенты Новосибирской консерватории имени М. И. Глинки. Музыкальным руководителем и дирижером выступил Петр Белякин.

Остальные сценические сочинения композитора в России остаются неизвестными и неисполняемыми. Между тем, за рубежом Найман приобретает все большую популярность как оперный композитор. Его музыкально-театральные произведения ставят во многих странах мира: в Японии, Нидерландах, Польше, Канаде, Литве, Швейцарии, Сингапуре, Чехии, Австрии, Италии. На регулярной основе оперы Наймана исполняют в театрах Великобритании, США и Германии. В 2021 году серия постановок первой оперы

³ Карстен Николай (род. 18 сентября 1965 в Карл-Маркс-Штадте) — немецкий музыкант и художник. Известен под псевдонимом Alva noto. Является одним из основателей лейбла raster-noton. Сочиняет в стиле экспериментальной электронной музыки. В 2015 году Alva noto совместно с Рюичи Сакамото написали саундтрек к фильму «Выживший», который был номинирован на премии «Золотой Глобус», «Грэмми» и др. Как художник работает в направлении гибридного искусства.

⁴ В одном из интервью Карстен Николай так охарактеризовал свое сотрудничество с Найманом: «Работать с Майклом Найманом было очень интересно, потому что он — большой мыслитель. Его интересует не столько сама музыка, сколько ее социальный аспект — коммуникация и концепция, история, которая стоит за произведением. *Sparkie: Cage and Beyond* называется оперой, потому что у нее есть либретто и там звучит голос, но она, конечно, далека от классической оперы. Невероятно изобретательная вещь» [69].

Наймана, «Человек, который принял свою жену за шляпу», прошла в Германии и Швейцарии.

Все отмеченное выше делает **актуальным** изучение оперного творчества Наймана.

Объектом дипломной работы выступает оперное наследие Майкла Наймана, **предметом** — принципы и методы работы композитора с музыкальным материалом, драматургическая специфика сочинений.

В качестве основного **материала** для изучения выбраны пять опер — «Человек, который принял свою жену за шляпу», «Шумы, звуки и сладостные напевы», «Встреча с Гойей», «Мужчина и мальчик: Дада» и «Любовь имеет значение». Выбор сочинений для анализа, с одной стороны, обусловлен доступностью партитур. С другой стороны, данные произведения были написаны в разные периоды времени, поэтому позволяют проследить изменения, произошедшие в оперной поэтике композитора, и в то же время обозначить ее константы.

Цель работы — комплексное исследование опер Наймана, выявление ведущих принципов драматургии и композиционной техники. Для ее реализации были поставлены следующие **задачи**:

- рассмотреть сюжетную специфику опер;
- определить характерный круг идей, мотивов и образов;
- выявить особенности композиционного строения и драматургии сочинений;
- проанализировать музыкальный язык опер;
- раскрыть методы работы с музыкальным материалом (деконструкция, коллаж, аддиция и проч.).

В работе применен комплексный **метод исследования**, объединяющий музыкально-исторический, аналитический, компаративный и интертекстуальный подходы.

Методологической основой работы послужили труды отечественных музыковедов, посвященные проблемам минималистской музыки и репети-

тивной техники, а именно: книги и статьи А. Кром, И. Крапивиной, П. Поспелова, М. Катунян, И. Двужильной и др., а также исследования, освещающие вопросы истории и теории оперы, ее поэтики и драматургии (работы М. Тараканова, А. Баевой, Л. Кириллиной, Л. Данько и др.).

Степень изученности проблемы. Несмотря на исполнительский интерес, оперное творчество Наймана остается все же малоизученным, как в отечественном, так и зарубежном музыкознании. Литература ограничивается в основном лишь критическими заметками, рецензиями на концерты, интервью и обзорами. Хотя в последнее время исследовательский интерес к музыке композитора, несомненно, усилился. Так, в 2018 году в журнале «Южно-российский музыкальный альманах» опубликована статья А. Шорниковой, в которой опера «Человек, который принял свою жену за шляпу» изучается в ракурсе проблем жанра камерной оперы [66]. К этому же сочинению обращается в одном из разделов своей диссертации М. Н. Бакуменко [10]. В 2023 году вышла статья Е. Г. Окуневой, в которой рассматривается художественная концепция отдельных опер Наймана, а также композиционные приемы, формирующие смысловое пространство сочинений [45].

Композиторская техника Наймана привлекла внимание А. Ю. Алексеевой. Исследователю принадлежит ряд работ по данной теме [2; 3; 4; 5; 6; 7]. Однако в ее работах вопросы оперного творчества композитора не получают специального рассмотрения.

В зарубежном музыкознании первой опере Наймана посвящена магистерская диссертация Д. Авант-Росси, в которой сочинение рассматривается в контексте минималистических театральных опусов Филиппа Гласса и Джона Адамса [70]. В исследовании П. ап Шона «Музыка Майкла Наймана: тексты, контексты и интертексты» [88] подробному анализу подвергаются две оперы: «Человек, который принял свою жену за шляпу» и «Встреча с Гойей». Данные сочинения изучаются прежде всего в ракурсе интертекстуальных взаимодействий и автореферентности.

Таким образом, на сегодняшний день не существует специального исследования, посвященного принципам оперного мышления Наймана.

Научная новизна заключается в том, что предлагаемая работа представляет первый опыт характеристики оперного творчества Наймана как целостного явления. В ней детальному анализу подвергаются сочинения, ранее не анализировавшиеся ни в зарубежном, ни в отечественном музыкознании: «Шумы, звуки и сладостные напевы», «Любовь имеет значение», «Мужчина и мальчик: Дада».

Апробация работы. Материалы дипломной работы были представлены в докладах на VI и VIII Всероссийской научно-практической конференции «Музыкальное искусство: проблемы теории, истории и педагогики», проходившей в Петрозаводской консерватории в 2022 и 2024 годах, в V Всероссийском (IV Международном) конкурсе научных работ в области музыкального искусства студентов, магистрантов, аспирантов и молодых ученых, проводившемся Сибирским государственным институтом искусств имени Дмитрия Хворостовского в 2022 году. Основные положения исследования нашли отражение в 4-х публикациях.

Структура работы. Работа состоит из введения, пяти глав, заключения и списка литературы. Во введении обосновывается актуальность исследования, формулируются его цели и задачи, определяется научная новизна. Каждая глава посвящается отдельно взятой опере, порядок их следования выдержан согласно хронологическому принципу. Работа снабжена нотными примерами. Список литературы включает 89 источников.

ГЛАВА 1.

«ЧЕЛОВЕК, КОТОРЫЙ ПРИНЯЛ СВОЮ ЖЕНУ ЗА ШЛЯПУ»⁵

1.1. История создания, либретто, композиция и драматургия

Опера *The Man Who Mistook His Wife for a Hat* («Человек, который принял свою жену за шляпу») создана Найманом в 1986 году⁶ на сюжет одноименной книги американского невролога и писателя Оливера Сакса, в которой описаны необычные случаи из его клинической практики.

Из сборника рассказов Найман выбрал историю профессора П., известного певца в прошлом, страдающего прогрессирующей формой зрительной агнозии. Главный герой постепенно теряет способность опознавать реальные предметы, и единственным маяком в этом темном лабиринте становится для него музыка. С ее помощью главный герой способен восстанавливать хрупкую связь с окружающим миром.

Эту историю Найман воплотил в рамках одноактной камерной оперы, написанной в минималистском стиле и содержащей всего три персонажа: профессор П., миссис П. (его жена) и доктор С. (Оливер Сакс). Опера состоит из двух частей, исполняющихся без перерыва. Партитура написана для фортепиано, арфы, 2 скрипок, альты и 2 виолончелей.

Действие первой части происходит в офисе доктора, события второй сконцентрированы в квартире профессора. Оперу открывает пролог, в котором доктор С. дает предварительные сведения о болезни профессора.

⁵ В тексте главы использован материал публикации: Слепцова А. «Музыка — ваша жизнь»: о музыкальной поэтике оперы М. Наймана «Человек, который принял свою жену за шляпу» // Современные аспекты диалога литературы, музыки и изобразительного искусства в пространстве западноевропейской и отечественной музыкальной культуры: сборник научных статей по материалам Всероссийской научно-практической конференции с международным участием 11 октября 2019 года. Краснодар: Новация, 2019. С. 439–454.

⁶ Опера впервые была поставлена в Лондонском институте современного искусства Майклом Моррисом в 1986 году, а затем неоднократно звучала во множестве других театров Германии, в Лиссабоне, Нью-Йорке, Словении, Генуе. В 2003 году состоялась премьера оперы в московской галерее дизайна Art play под управлением Натальи Анастасьевой. Опера Наймана переведена на итальянский, немецкий, русский языки. К партитуре произведения открыт общий доступ на сайте Wise Music Classical.

Либретто, написанное Кристофером Роуленсом, в целом довольно точно следует за фабулой рассказа Оливера Сакса.

В первой части доктор С. проводит плановое обследование профессора П. в присутствии его жены и замечает, что тот испытывает трудности с координацией взгляда и мимики⁷. Проверяя рефлексы своего пациента, он сталкивается с первыми странностями: профессор не может обуться самостоятельно, поскольку принимает свою левую ногу за ботинок. Продолжая осмотр, доктор просит его описать несколько фотографий из журнала *National Geographic*. Рассматривая изображение сплошной поверхности дюн в пустыне Сахара, профессор опознает его как реку. После завершения осмотра он намеревается надеть головной убор, но тянется к жене, принимая ее за шляпу.

Во второй части доктор С. приходит в гости к профессору и его жене, захватив ноты вокального цикла Шумана «Любовь поэта». Под аккомпанемент миссис П., профессор поет седьмой номер цикла «Я не сержусь». Доктор констатирует, что музыкальные способности пациента не утрачены и что отделы коры его головного мозга в порядке. Он предполагает, что нарушения могут затрагивать те зоны, где обрабатывается зрительная информация. Доктор С. проводит серию визуальных тестов, показывая профессору разные геометрические фигуры, карикатуры и колоду карт. Их опознание проходит успешно. Однако ряд новых тестов, связанных со способностью воспринимать выражения лиц, идентифицировать облик родственников или каких-либо предметов (роза, перчатка) выявляет безразличие пациента к зримому миру. Профессор без труда опознает абстракции и схемы, но не видит стоящей за ними реальности. При этом доктор убеждается, что зрительная память и воображение профессора функционируют отлично. Так, он не только без

⁷ Показательно следующее замечание Сакса: «Во время разговора он смотрел на меня, поворачивался ко мне, но при этом ощущалось некое несоответствие — трудно сформулировать, в чем именно. Порой казалось, что он обращен ко мне *ушами*, а не глазами» [53, с. 29].

труда представляет в уме шахматную доску и ходы, но и обыгрывает соперника.

В беседе с женой доктор узнает, что профессор, помимо музыки, занимается также изобразительным искусством. Рассматривая его старые и новые картины, врач замечает изменения, произошедшие в его стиле. Ранние картины отличались конкретностью и реалистичностью, тогда как в поздних доминируют геометрические фигуры и абстрактность. Жена профессора связывает эти изменения с художественным развитием, однако доктор усматривает в них патологию, обусловленную разрушением способностей к образному представлению.

В конце своих исследований доктор приходит к выводу, что ориентироваться в жизни его пациенту помогает музыка, она компенсирует утрату его способности воспринимать чувственную реальность: «Похоже, музыка полностью заняла у него место образа. Лишенный “образа тела”, П. умел слышать его музыку. Оттого-то он так легко и свободно двигался — и оторопело замирал, когда музыка прерывалась, и вместе с ней “прерывался” внешний мир...» [53, с. 40].

Схема 1. Композиционная структура оперы М. Наймана «Человек, который принял свою жену за шляпу»

Пролог
Первая часть: Первое обследование Ботинок Слайды Река
Вторая часть: Ритуал одевания Разговор дома «Я не сержусь...» Платоновы тела Фотографии Роза Перчатка Игра в шахматы Улица Картины Жена Прогноз

Обе части оперы были разделены на сцены-события, каждая из которых имела определенный заголовок (*схема 1*). Сцены-события представляли собой серию диагностических тестов и, по существу, драматургически не были взаимосвязаны между собой. А. Шорникова справедливо усматривает в таком композиционном решении параллель с «редукцией восприятия пациентом действительности до абстрактного и категориального, его неспособностью распознавать общую картину» [66, с. 68]. Все же драматургическая целостность обеспечивалась прежде всего на музыкальном уровне посредством особой работы с гармоническим материалом и благодаря приемам интертекстуальности.

1.2. Идея «гармонического тождества»

Наймана привлекла структура рассказа, представленная не как описание болезни, а как диагностический процесс обнаружения неврологических нарушений. В предисловии к партитуре он указывал, что решил связать музыкальное течение событий «не только с постепенным накоплением диагностических данных, но и с явными проблемами восприятия, которые порожила зрительная агнозия у профессора П.» [84, р. III]. Действительно, окружающий мир для героя представал как «знакомый» и «незнакомый» одновременно. В зрительном мире профессора важнейшую роль играл процесс «узнавания» и «неузнавания». Найман искал музыкальную параллель к особенностям такого визуального восприятия. Огромное значение он отвел при этом гармонии. Нарушение зрительных способностей композитор воплотил на музыкально-слуховом уровне различными путями. Попытаемся осветить работу Наймана в этой области.

Для того чтобы показать превращение знакомого в незнакомое, композитор обратился, прежде всего, к идее «гармонического тождества» и его деструкции. Он создал последовательность повторяющихся мажорных аккордов: C-Des-F-H-Es-A-Des-G-H, на которую опирались многие «сцены» оперы. Появление этой гармонической цепочки характеризовало привычную, узна-

ваемую профессором обстановку, среду или объект, отсутствие же сигнализировало о «неузнавании», неспособности что-либо идентифицировать.

Найман подчеркивал схематичность данной аккордовой последовательности, что соответствовало способу визуального восприятия профессора. «Он функционировал в точности как вычислительная машина, — писал О. Сакс в своей книге. — И дело не только в том, что, подобно компьютеру, он оставался глубоко безразличен к зримому миру, — нет, он и мыслил мир как компьютер, опираясь на ключевые детали и схематические отношения. Он мог идентифицировать схему, как при составлении фоторобота, но совершенно не ухватывал стоящей за ней реальности» [53, с. 37].

Действительно, гармоническая последовательность Наймана обладает своей собственной логикой, что позволяет (при неоднократном повторении) довольно скоро запомнить ее на слух. За исключением первых двух аккордов, цепочка опирается на регулярное чередование созвучий большетерцового и тритонового соотношения, формируя четыре звена секвенции:

Пример 1. Гармоническая последовательность (схема)



Выбор именно такой последовательности в определенной мере характеризует особенности восприятия профессора П. Он словно бы видит мир в терцовом и тритоновом «облике», то есть искаженно, поскольку в случаях, когда необходимо показать реальную обстановку (вещи такими, какие они есть на самом деле), Найман предпочитает использовать привычные кварто-квинтовые связи созвучий⁸.

По мере развертывания диагностического «сюжета» Найман подверг последовательность аккордов варьированию. Варьирование первоначально

⁸ Подробнее об этом речь пойдет далее.

связано с повторением отдельных аккордов или их последовательностей, с внедрением в «привычную» цепочку «необычных» (не связанных с ней) созвучий. Например, при своем первом появлении профессор жалуется на городской шум, «музыка» которого напоминает больше Кейджа, чем Шумана. Доктор на это цитирует начальные строки девятого номера из «Любви поэта» на английском языке (“What a tooting and screeching and blaring of horns”). Профессор подхватывает и продолжает цитату на немецком (“Da tanzt wohl den Hochzeit reigen / Die Herzallerliebste mein”). В музыке при этом никаких цитат не используется. Однако, слова профессора сопровождаются последовательностью аккордов A-dur — E-dur. Их кварто-квинтовое соотношение «нарушает» гармоническое тождество, но в то же время оно служит намеком на кварто-квинтовую связь созвучий из шумановской песни.

В сценах диагностики довольно часто гармоническая последовательность «разрушается» путем введения минорных аккордов, либо последовательностей, основанных на элементарных функциональных связях типа D-T. Например, когда доктор просит профессора одеть ботинок, растерянность последнего отражается в изменении гармонической цепочки, она основана на соотношении аккордов G-C-D-G-Н-е и т. п. (*пример 2*). При этом если сначала незнакомые последовательности перемежаются со знакомыми, то постепенно гармоническая структура целиком становится «непонятной».

Пример 2. М. Найман. «Человек, который принял свою жену за шляпу».
Акт 1, т. 234–239 (клавир)

Dr. S

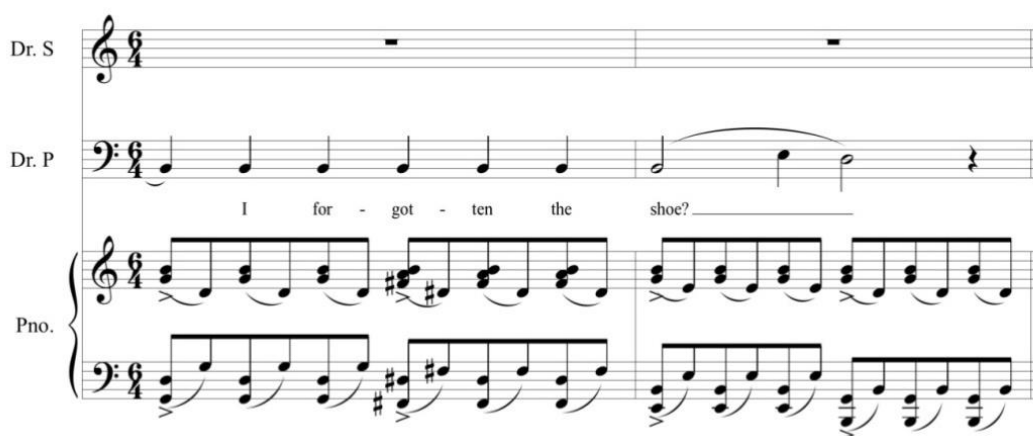
shoe.

Dr. P

Ach,

have

Pno.



Уверенность профессора в своей правоте («Да, этой мой ботинок⁹») подтверждается введением цитаты из «Орешника» Шумана. Его растерянность отражается последовательностью отклонений в тональности кварто-квинтового соотношения («Один ботинок снят, другой надет»).

Сам Найман для подобного способа работы использовал слово “defamiliarization”, являющееся английским переводом русскоязычного термина «остранение», введенного литературоведом В. Шкловским в 1916 году. Остранение представляет специфический литературный прием, при котором создается особое восприятие предмета, когда обычные вещи предстают незнакомыми. Акцент делается на видении объекта, а не его узнавании. Таким образом, наймановский прием остранения, то есть превращения знакомой музыки в незнакомую, позволяет слушателю и осознать, и ощутить течение болезни профессора.

Помимо цепочки аккордов, связанных с идеей «гармонического тождества», в опере встречается множество иных гармонических последовательностей, которые, как правило, возникают в тех случаях, когда герой дает «неправильные» ответы на вопросы доктора.

Так, при просмотре фотографий из журнала *National Geographic*, вместо манхэттенского небоскреба профессор видит зубчатые стены замка. В этот момент типичная последовательность C-Des-F сменяется кварто-квинтовой H-E-A. Цепочка отклонений в тональности Des, Es, As возникает,

⁹ Здесь и далее все цитаты из либретто даются в переводе автора дипломной работы.

когда он говорит, что видит лес и кладбище. Тонально определенные гармонии (T, S, D в D-dur) звучат, когда профессор колеблется, пытаясь определиться с тем, что он видит — шприц, ракету, жезл или надгробие.

Когда профессор разглядывает реку, он видит пустыню. При этом музыкальное сопровождение опирается на ясную тональность A-dur, в которой тоника чередуется с аккордами D и S.

Анализ показывает, что чаще всего в таких случаях Найман использует типичные функциональные обороты, основанные либо на чередовании тоники и доминанты, либо связанные с отклонениями через доминанту. По сути, здесь действует все тот же прием остранения. Подобные гармонические последовательности без труда опознаются слушателями как традиционные музыкальные идиомы. Однако то, что для здоровых людей является привычным, в мире профессора оказывается незнакомым, дезориентирующим. Подобный прием, с одной стороны, служит выражением неврологических отклонений на чисто музыкальном уровне, с другой, — позволяет полнее постичь трагедию героя¹⁰.

1.3. Деконструкция цитированного музыкального материала Шумана

Еще одним важнейшим тематическим источником в опере служит вокальная музыка Роберта Шумана. Выбор Наймана был предопределен упоминанием Шумана в рассказе Оливера Сакса. Напомним, что диагностика, происходящая в доме профессора, начинается с исполнения *Diechterliebe*, причем в тексте нет указания, какая конкретно песня поется профессором. Отсылка к Шуману возникает и в тот момент, когда пациент узнает розу по запаху, напевая “Die Rose, die Lillie”. Однако о какой-либо особой роли Шу-

¹⁰ Важную роль в процессе узнавания и неузнавания играет также оркестровка. Джоан Авант-Росси уделяет этому вопросу особое внимание в своей работе. Исследователь обращает внимание на дублирование вокальной партии профессора разными инструментами. В ходе анализа она приходит к интересному выводу: когда герой верно осмысливает окружающую обстановку, его партия удваивается высокими по тесситуре инструментами, а когда он не способен правильно распознать определенные объекты, ему вторят низкие инструменты. См. подробнее: [70, p. 39].

мана в тексте Сакса ничего не говорится. Есть лишь небольшая ремарка в скобках: «я знал, что он любит Шумана» [53, с. 32].

Найман придал огромное значение музыке Шумана в жизни героя своей оперы. В предисловии к партитуре композитор отмечал: «Профессор П. построил для себя систему, в которой *музыка выступала заменой утраченного зрительного познания* — музыкальную карту для нахождения себя во времени, пространстве и социальных отношениях» [84; курсив мой. — А. С.]. Иными словами, по замыслу Наймана, шумановские песни должны были функционировать для профессора как знаки, они помогали ему ориентироваться в окружающей обстановке и выполнять привычные действия (одеться, побриться и т. п.)¹¹.

Для оперы Найман заимствовал три песни из цикла «Любовь поэта»: “Die Rose, die Lilie” («И розы, и лилии»), “Ich grolle nicht” («Я не сержусь»), “Das ist ein floten und geigen” («Напевом скрипка чарует»), а также песни из других сборников и опусов: «Орешник» из «Мирт» и «Песню кузнеца» из «6 стихов Н. Ленау и реквиема» ор. 90. Из этого перечня только песня «Я не сержусь» целиком цитируется Найманом, остальные звучат фрагментарно.

Наймановская работа с заимствованным материалом во многом основывается на методе деконструкции, который он стал применять в 1970-е годы (см., например, *In Re Don Giovanni*, 1977) и который определил его стилистику в последующий период времени.

Разработка философского понятия «деконструкции» принадлежит французскому мыслителю Ж. Деррида, который, в свою очередь, отталкивался от термина «деструкция», предложенного М. Хайдеггером. Деконструкция

¹¹ На эту идею Наймана все же натолкнул Сакс. В рассказе есть фрагмент, где доктор задается вопросом, как его пациенту удастся выполнять повседневные действия. Жена профессора на это отвечает: «Это как с едой, — объяснила она. — Я кладу его вещи на одни и те же места, и он, напевая, без труда одевается. Он все делает напевая. Но если его прервать, он теряет нить и замирает — не узнает одежды, не узнает даже собственного тела. Вот почему он все время поет. У него есть песня для еды, для одевания, для ванны — для всего. Он совершенно беспомощен, пока не сочинит песню» [53, с. 39]. Обратим внимание все же, что у Сакса профессор сам сочиняет песни для повседневных ритуалов, Найман же заменяет их песнями Шумана.

предполагает демонтаж какой-либо структуры, ее рекомпозицию и включение в новый контекст.

Деконструктивный подход Наймана отличается большим разнообразием. Композитор разрабатывает различные стратегии как для процесса «разборки» материала, так и для его реконструкции.

В опере «Человек, который принял свою жену за шляпу» этот метод служит еще одним средством, помогающим слушателю раскрыть мир болезни профессора П.

Рассмотрим подробнее, каким образом осуществляется деконструкция песни «Я не сержусь». Сам Найман подчеркивал, что выбрал ее отчасти из-за уместности смыслового содержания (поэтический текст песни содержит мотивы страдания и боли, образуя своеобразную параллель с болезнью профессора), но в большей степени из-за ее музыкальных особенностей: непрерывной пульсации восьмыми и огромных возможностей для трансформации благодаря ее гармоническому облику.

Песня целиком звучит во второй части оперы. Сопровождаемая фортепиано, она в точности совпадает с оригинальной композицией Шумана: также звучит в C-dur, содержит такое же количество тактов, те же динамические нюансы. В конце песни к исполнению профессора присоединяется и доктор С. Мелодическая линия становится двухголосной. Отметим, что Найман при этом не добавляет никакого собственного материала. Как известно, в песне Шумана заключительная кульминация выписана в двух вариантах. Вторым обычно оформляется мелким шрифтом и предполагает взятие более высоких нот. Этот вариант предназначен для певцов, желающих блеснуть своими вокальными данными. Найман соединяет оба варианта, превращая сольную песню в дуэт.

Деконструкция “Ich grolle nicht” осуществляется в сцене опознания профессором П. геометрических фигур (различных многогранников), карикатур и игральные карт. Сцена фактически целиком выстраивается на гармоническом материале шумановской песни.

Суть работы заключается в следующем. Найман берет аккордовую последовательность начальных девяти тактов песни и разбивает на три сегмента: т. 1–3, 4–6, 7–9 (см. *пример 3*). Сегменты оформляются с новым метром ($3/2$, $4/4$, $3/4$, $6/4$ и т. п.), ритмом (ровная пульсация четвертями, восьмыми, четвертями с точкой, ритмические синкопы и т. п.). Временная протяженность сегментов растягивается за счет метрического укрупнения.

Пример 3. Р. Шуман. «Я не сержусь», т. 1–9, партия фортепиано



В отличие от шумановского оригинала, которому свойственна фактурная однородность, каждый сегмент у Наймана обладает своим индивидуальным фактурным обликом, который, впрочем, по мере разворачивания сцены также подвержен изменениям. Кроме того, каждый сегмент поначалу характеризуется определенным тембровым сочетанием. Например, первый сегмент поручается поначалу струнным и арфе, второй — струнным и фортепиано (см. *пример 4*), третий — струнным, арфе и фортепиано (*пример 5*). В дальнейшем тембровые сочетания также изменяются. Композитор, таким образом, разъединяет шумановский материал, раскладывает его на отдельные элементы.

Пример 4. М. Найман. «Человек, который принял свою жену за шляпу».
Акт 2, т. 597–604

*Dr. S starts taking the plastic noddys from his briefcase.
Mrs. P has begun a game of patience.*

597

Mrs. P Four of Spades On

Dr. S ear. Now it's time for your eyes. What is

Dr. P

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vcl. 1

Vcl. 2

Hp.

Pao.

601 сегмент 2

Mrs. P Five of Hearts.

Dr. S this?

Dr. P *f* It's a te-te-te-te-te-te-te-tra-he-dron. It's a

Vln. 1 *meno f*

Vln. 2 *meno f*

Vla. *meno f*

Vcl. 1 *meno f*

Vcl. 2 *meno f*

Hp.

Pao.

сегмент 1

Пример 5. М. Найман. «Человек, который принял свою жену за шляпу».
Акт 2, т. 620–624

Найман использует приемы репетитивной техники. Каждый сегмент неоднократно повторяется как определенная модель-паттерн (ср. *примеры 3 и 4*). Важное значение в композиторском методе приобретает свободная перекombинация сегментов. В рассматриваемой сцене почти ни разу не соблюдается исходная гармоническая последовательность, как она зафиксирована в песне Шумана. Так, сцена начинается с повторений сегмента 2 (т. 4–5 шумановской песни), после чего следует сегмент 1 (т. 1–3). Долгое время они чередуются между собой. Дальше возникают новые комбинации с добавлением третьего сегмента. В определенный момент сегменты идут в ракоходной последовательности (см. т. 621–635 партитуры), то есть сначала третий сегмент, потом второй и, наконец, первый, что соответствует порядку тактов 7–9, 4–6 и 1–3 из шумановской песни.

Новое ритмическое оформление, смена последовательности тактов обуславливает специфичность восприятия музыки. Шумановский текст становится опознаваемым и неопознаваемым одновременно. Слушатель испытывает известное многим мучительное ощущение, сопоставимое с эффектом

«прескевю» или «TOT-phenomenon»: неспособность вспомнить хорошо знакомое слово или известную мелодию¹².

Способ работы Наймана в то же время помогает отразить болезненный мир профессора П. По ключевым деталям (повторяющимся отдельным гармоническим оборотам шумановской песни) герой способен опознать формальные и схематичные объекты.

Фактически благодаря такому методу работы процессы зрительного восприятия переносятся на музыкальный уровень, песня, которую мы сначала воспринимали как целостность, затем подвергается дезинтеграции, расщепляется на сегменты, едва узнаваемые. Таким образом, любой слушатель оказывается способен на слуховом уровне постичь зрительную трагедию профессора.

Опера Наймана — интереснейшее и замечательное по своим музыкальным достоинствам произведение. Она позволяет по-новому оценить творчество композитора и признать его вклад в развитие жанров «серьезной» музыки.

В своем первом театрально-сценическом опусе Найман, с одной стороны, следует традициям жанра камерной оперы, который словно бы специально предназначен для того, чтобы раскрыть внутренний мир личности. Как справедливо замечает А. Шорникова, Найман, однако, «шагнул еще дальше, выдвинув на первый план не психологию, а психиатрию и неврологию» [66, с. 67].

С другой стороны, жанр камерной оперы интерпретируется Найманом по-своему. В рассмотренном сочинении драматические события разворачиваются не на сцене, они перенесены непосредственно в музыку. Человеческая драма постигается слушателем исключительно на аудиальном уровне. Благо-

¹² Согласно авторам «Большого психологического словаря», этот феномен служит «иллюстрацией временного существования в сознании значения (содержания) без самого слова (его знаковой формы)» [17, с. 694].

даря особым приемам, которые разрабатывает Найман, проблемы визуального восприятия переводятся в музыкальную плоскость. Перед нами, по сути, разворачивается не драма с музыкой, а драма через музыку. В этом смысле опера Наймана примыкает к общим тенденциям, наметившимся в оперном жанре второй половины XX века. Так, анализируя авангардистские оперные проекты Штокхаузена, Ноно и Гуйвартса, А. Титова подчеркивает их общую цель — сделать «саму музыку главной темой и героем своих сочинений» [62, с. 41].

Действительно, если смотреть более широко, то опера Наймана — это не только рассказ о болезни, это не только драма отдельного человека, но это еще и музыка о музыке. Основополагающими в работе композитора становятся понятия деконструкции, тождества, истины, действительности. Композитор показывает нам некую истину о самом музыкальном искусстве, в частности, на что оно способно, какова его преобразующая сила, какого его значение в жизни и деятельности человека.

ГЛАВА 2.

«ШУМЫ, ЗВУКИ И СЛАДОСТНЫЕ НАПЕВЫ»

2.1. История создания, либретто, композиционное строение и драматургия

Пьеса В. Шекспира «Буря» с давних пор привлекала внимание художников¹³, композиторов, кинематографистов¹⁴. Смысловая многогранность драмы способствовала множественности интерпретаций затрагиваемых в ней проблем. Среди наиболее известных музыкальных трактовок пьесы — оперы Генри Пёрселла (1695) и Томаса Адеса (2004), заключительная часть монодрамы Г. Берлиоза «Лелио, или Возвращение к жизни» (1831), симфоническая фантазия П. И. Чайковского (1873), музыка к драматическим спектаклям, созданная А. Салливаном (1861) и Я. Сибелиусом (1926), сборник песен Кайи Саариахо (1993–2014)¹⁵. Ряд музыкально-театральных воплощений шекспировской пьесы в XX веке дополнила опера Майкла Наймана *Noises, Sounds and Sweet Airs* («Шумы, звуки и сладостные напевы»).

Изначально внимание Наймана к «Буре» привлек режиссер Питер Гринуэй, с которым композитор в 1990-м году сотрудничал над фильмом *Prospero's Books* («Книги Просперо», 1991)¹⁶. Картина является новаторской как с точки зрения кинематографических приемов, так и нарратива. В ней сочетается множество различных видов искусств — опера, танец, пантомима, живопись, анимация, каллиграфия, используются новейшие для того времени компьютерные технологии (цифровая обработка изображений).

¹³ Шекспировская пьеса вдохновила таких известных художников, как Уильям Хогарт, Джон Эверетт Милле, Джон Уильям Уотерхаус.

¹⁴ Первая киноэкранизация пьесы появилась в 1905 году (реж. Герберт Бирбот Три и Чарльз Урбан). К настоящему времени в Европе и Америке снято более полусотни фильмов на данный сюжет.

¹⁵ Многообразие музыкальных воплощений «Бури» Шекспира исследовано в диссертации Я. А. Кабалевской [19], интерпретации отдельных авторов рассматриваются также в статьях Д. Володягиной [12] и А. Переваловой [48].

¹⁶ Идею создать фильм по пьесе Шекспира Гринуэю предложил английский актер и театральный режиссер Джон Гилгуд, который впоследствии исполнил главную роль.

В процессе работы над саундтреком Найман познакомился с хореографом Карин Сапорта¹⁷, которая участвовала в постановке танцев для картины Гринуэя. Совместно они задумали создать на тот же сюжет оперу-балет, договорившись об абсолютно новой музыке. Первоначально сочинение получило название *La Princesse de Milan* («Принцесса миланская»). Его премьера состоялась в июне 1991 года в Эрувиль-Сен-Клер (Франция) в исполнении камерного оркестра *L'Ensemble de Basse-Normandie*. Позднее Найман вспоминал, что в музыкальном плане относился к «“Принцессе миланской” как к опере, какой она и является в своем свободном от танцев существовании» [82]. В 1993 году он переименовал свое сочинение в «Шумы, звуки и сладостные напевы» и тогда же оно было исполнено без хореографии, как самостоятельная опера.

«Буря» — последняя законченная пьеса Шекспира, которая была написана в 1611–1612 годах и напечатана в «Первом Фолио»¹⁸, изданном в 1623 году. В ренессансной литературе это произведение относили к жанру комедии, однако с XVIII века «Бурю» принято считать трагикомедией.

Коротко напомним основную фабулу пьесы. Миланский герцог Просперо коварно свергнут своим младшим братом Антонио при помощи неаполитанского короля Алонзо. Вместе с дочерью Мирандой он изгнан из Милана. Оказавшись в лодке в открытом море, они по счастливой случайности пристают к волшебному острову, где и разворачиваются основные события пьесы. На острове Просперо овладевает магическими способностями и становится хозяином бесплотного духа Ариэля, которого он спас от ведьмы Си-

¹⁷ Карин Сапорта — французский хореограф, фотограф и режиссер короткометражных фильмов, одна из самых выдающихся фигур во французском танце. Ее отличает точный, «математический подход к хореографии» [21]. Со второй половины 1990-х сотрудничает в России с театром танца Екатеринбурга, в котором были поставлены «Спящая красавица», «Невеста с деревянными глазами» и др. балеты.

¹⁸ «Первое Фолио» — первое собрание пьес Шекспира. Подлинный заголовок — *Mr. William Shakespeares Comedies, Histories, & Tragedies Published according to the True Originall Copies* («Мистера Уильяма Шекспира комедии, хроники и трагедии. Напечатано с точных и подлинных текстов»). Собрание издано Джоном Хемингом и Генри Конделом, в него было включено 36 пьес английского драматурга.

кораксы. Волшебник намеревается с его помощью обеспечить счастье Миранды, очеловечить дикаря Калибана, и наконец, заставить раскаяться брата Антонио и его прислужников. Для этого Просперо подвергает всех героев испытаниям. Так, своих обидчиков он заставляет ощутить страх смерти, насылает на них безумие, искушает свободой. В финале пьесы волшебник прощает своего брата Антонио, возвращает Алонзо потерянного сына, дает согласие на брак Миранды и Фердинанда, дарует свободу Ариэлю и, отрекшись от волшебства, вместе со всеми отправляется в Неаполь.

Сюжет произведения представляет собой историю о предательстве, возмездии и прощении, но круг поднимаемых в нем проблем в действительности более широк: жажда власти, могущество природы и человека, пороки общества, женское целомудрие, сила любви, роль творчества. Неудивительно, что многоуровневый мир драмы породил множество разнообразных литературоведческих интерпретаций, в которых пьеса рассматривалась то в свете постколониальной теории, то в ракурсе феминистской критики, то трактовалась аллегорией искусства.

Наибольшие противоречия в шекспироведении вызывал и главный персонаж «Бури» — волшебник Просперо, пытающийся проникнуть в тайну мироздания и овладеть законами природы. Он, как кукловод, управляет всеми событиями пьесы, держа в рабстве и злого дикаря Калибана, и благородного духа Ариэля. Образующиеся в «Буре» связи между демиургической властью Просперо и театральной иллюзией, побудили ряд исследователей ассоциировать героя с самим Шекспиром, а его заключительный монолог считать прощанием драматурга со сценой. На эту трактовку отчасти опирается Гринуэй в «Книгах Просперо». В его фильме реплики всех актеров произносит Джон Гилгуд — исполнитель роли Просперо. Подобным образом режиссер дает понять зрителю, что все происходящее на экране осуществляется в воображении волшебника. В заключительных кадрах Калибан спасает две книги из тех, которые уничтожает Просперо, — книгу с пьесами Шекспира и

книгу с «Бурей», написанной Просперо, что способствует идентификации протагониста с английским писателем.

Интерпретация финального поведения Просперо в шекспироведении также неоднозначна. Согласно наиболее распространенной точке зрения отказ от магии трактуется как результат духовного просветления героя, как сознательное христианское всепрощение [63, с. 199]. Согласно другой, фактически все планы Просперо (за исключением свадьбы Миранды и Фердинанда) терпят крах, он вынужден простить врагов, поскольку, осознает свою неспособность в борьбе со злом [там же, с. 201].

В целом, «Буря» Шекспира, как уже отмечалось, нередко рассматривается литературоведами как философская аллегория, в которой нашли воплощение размышления драматурга о роли искусства и науки в жизни людей, о средствах преобразования мира и общества. Не случайно и Гринуэй в названии своего фильма акцентирует духовную составляющую шекспировской истории. Центральное место в картине занимает библиотека Просперо. Она включает в себя 24 книги, заголовки которых напоминают утраченные труды древнегреческого философа Эпикура: Книга Воды, Памяти, Архитектуры, Мифов, Смерти и др.¹⁹ Безусловно, что книги трактуются режиссером как памятник культуры и символ знания, накопленного человечеством за века его существования. В финале фильма Просперо уничтожает свои рукописи, что дало повод искусствоведам трактовать его действия как олицетворение бесполезности и бессмысленности искусства.

Для Наймана подобный взгляд оказывается неприемлемым. Начиная с его первой оперы «Человек, который принял свою жену за шляпу», размышления о значении искусства в обществе, а также творческая авторефлексия становятся метатемами музыкально-театральных работ композитора. «Шумы, звуки и сладостные напевы» в этом отношении не являются исключением. Найман предлагает свое «прочтение» шекспировской пьесы.

¹⁹ Они предваряют и обозначают темы основных эпизодов фильма.

«Буря» состоит из пяти актов, разделенных на две-три сцены (исключение составляет 4-й акт, в который входит лишь одна сцена). Композитор сам скомпоновал либретто, взяв за основу шекспировский текст. Он значительно сократил пьесу, вычленив из длинных монологов и диалогов самую суть. Фрагментарность высказываний, с одной стороны, повысила смысловую емкость текста, и без того отличавшегося высокой степенью метафоричности, а с другой, способствовала усилению театральной условности. Несмотря на купюры, Найман в точности сохранил порядок событий. Соотношение структуры шекспировской пьесы и архитектоники оперы представлено в схеме ниже:

Схема 2. Композиционное строение оперы М. Наймана «Шумы, звуки и сладостные напевы» и пьесы У. Шекспира «Буря»

Шекспир	1 акт		2 акт		3 акт			4 акт		5 акт		
	1 сцена	2 сцена	1 сцена	2 сцена	1 сцена	2 сцена	3 сцена	1 сцена	1 сцена		эпилог	
Найман	-	№ 1–6	№ 7–8	№ 9	№ 10	№ 11		№ 12	№ 13	№ 14	№ 15–18	-
	1 акт							2 акт				

Как видно из таблицы, пятиактная структура «Бури» преобразована в двухактную композицию. Акты содержат разное количество номеров: в первом — 11, во втором — 7. Все номера озаглавлены по начальным строкам текста. Крайние сцены шекспировской пьесы (сцена 1 первого акта и эпилог) были выпущены, оставшиеся распределены неравномерно: на часть сцен приходится довольно большое количество номеров (например, сцена 2 первого акта, сцена 1 пятого акта), а часть сцен, наоборот, объединяются в рамках одного номера (например, сцены 2 и 3 третьего акта). Такое распределение обусловлено особенностями драматургии.

В первом акте дана экспозиция основных действующих лиц, преимущественно в их взаимоотношениях с Просперо: в № 1 и № 2 представлены образы Просперо и Миранды, в № 3 — Просперо и духа Ариэля, в № 4 —

Просперо и Калибана. № 5 и № 6 демонстрируют лирическую сферу, любовную линию Миранды и Фердинанда. В № 7 и № 8 вводятся фигуры антагонистов — Алонзо, Гонсало, Себастьяна.

Одновременно с экспозицией основных действующих лиц происходит и завязка конфликта, развитие которого начинается с № 9, когда Калибан сходитя с врагами Просперо и подговаривает их убить мага (№ 11, которым заканчивается первый акт). Развитие любовной линии осуществляется в № 10.

№ 12, открывающий второй акт, как видно из *схемы 2*, основан на объединении сцен 3-го и 4-го актов шекспировской пьесы. Обусловлено это тем, что в данном номере Найман решил совместить разные виды испытаний, через которые проходят герои: так, на антагонистов Ариэль, представший в образе гарпии, насылает безумие, а Фердинанду предписывается до брака хранить невинность Миранды. № 13 является вставным. Это «маска», предназначение которой заключалось в том, чтобы посредством аллегории выразить суть намерений автора, в данном случае — подчеркнуть ценность целомудрия. Как и у Шекспира, сцена представляет собой «текст в тексте». В ней появляются три богини — Церера, Юнона и Ирис, прославляющие чистоту и нравственность, являющиеся залогом счастливого брака.

№ 14 основан на диалоге между Ариэлем и Просперо, где мудрец признает свою неспособность очеловечить Калибана. Ключевая и смысловая сцена для понимания концепции всей оперы сосредоточена в № 15, представляющем монолог Просперо, в котором волшебник отказывается от магии. Фрагменты, которые Найман отбирает для этой сцены, наиболее ярко репрезентируют его эстетическую позицию. Композитор отмечал, что музыка является неотъемлемым компонентом «Бури» Шекспира. Когда Просперо отказывается от своего волшебного могущества, он в первую очередь полагается на музыку и ее исцеляющее воздействие:

Но ныне собираюсь я отречься
От этой разрушительной науки.

Хочу лишь музыку небес призвать
Чтоб ею исцелить
Безумцев бедных²⁰.

Оригинальность трактовки шекспировского сюжета у Наймана обусловлена его широкими искусствоведческими интересами и связана в первую очередь с образом Просперо. В программных заметках к компакт-диску оперы, выпущенному лейблом *Argo Records* 16 мая 1995 года [82], композитор указывал, что на его замысел большое влияние оказали эссе Стивена Гринблатта «Учимся проклинать: аспекты лингвистического колониализма в XVI веке» [75] и книга Теренса Хоукса «Говорящие животные Шекспира» [76].

Гринблатт установил тесную связь ренессансной литературы с представлениями об окружающем мире, которые доминировали в обществе того времени и прежде всего о нравах диких племен, обнаруженных в эпоху великих географических открытий. Приведя многочисленные свидетельства того, как описывались «дикари» завоевателями, он укрепился в мысли, что их образ воспринимался преимущественно сквозь призму языка. Исследователь апеллировал к концепции книги Теренса Хоукса, в которой сравнивались позиции драматурга и колонизатора. Сходство их деятельности базировалось на том, что оба они навязывают как поработленным, так и читателям формы своей собственной культуры, которая воплощается в акте речи.

В лице шекспировского Просперо, по мысли авторов, сливаются драматург и колонизатор, поскольку, с одной стороны, за обликом героя скрывается сам Шекспир, управляющий судьбами своих персонажей, а с другой стороны, маг выступает в роли откровенного колонизатора, так как силой волшебства захватывает остров и порабощает Калибана. Показательно, что попытки окультуривания дикаря связаны с тем, чтобы научить его языку общения. «Из жалости я на себя взял труд тебя учить. / Я научил тебя словам, дал знание вещей», — говорит Калибану Просперо, на что тот отвечает:

²⁰ Здесь и далее все фрагменты из «Бури» Шекспира приводятся в переводе М. Донского [65].

«Меня вы научили говорить на вашем языке. / Теперь я знаю, как проклинать, — спасибо и за это». Показательно, что в финале пьесы маг признает «это порождение тьмы своим».

Теренс Хоукс полагает, что драматург является колонистом в метафорическом смысле: его искусство проникает в наш культурный опыт и начинает формировать территории «чужой» культуры, выращиваемой по своему образу и подобию. В этом процессе, впрочем, позитивных сторон больше, чем в реальной колонизации, так как язык драматурга способствует расширению границ нашей культуры. Найман ставит вопрос: «И какова же роль композитора в таком случае?» [82]. Вопрос, конечно же, риторический, ибо поведение композитора аналогично роли драматурга-колонизатора.

2.2. Специфика вокальной трактовки действующих лиц

Специфичность трактовки шекспировской пьесы обусловила жанровую неоднозначность наймановского опуса, который представляет собой концертное сочинение с голосами (как если бы пьеса Шекспира разыгрывалась не на сцене по ролям, а просто читалась с концертной площадки). Вычитание театрально-сценического компонента, его визуальной составляющей хотя и было обусловлено преобразованием балета в оперу, но все же стало восприниматься как принцип значимого отсутствия. Благодаря ему композитор сосредоточил внимание слушателя исключительно на музыке, не просто погрузив его в «шумы, звуки и сладостные напевы», но и заставив, подобно драматургу-колонизатору, воссоздавать события в своем воображении.

«Минус-прием» находит своеобразное претворение в исполнительской сфере в виде голосовой деперсонализации. Опера написана для трех певцов (сопрано, контральто, тенора), ансамбля духовых и струнных инструментов. Композитора, вероятно, привлекла идея Гринуэя о темброво-голосовой унификации персонажей, обусловленная демиургической трактовкой роли Просперо и его идентификацией с образом Шекспира. Подход Наймана, однако, иной. В его опере партии певцов не персонализированы, все они поочередно

или одновременно могут представлять одного и того же персонажа. Например, Просперо озвучивается то сопрано, то контральто, то тенором, то несколькими голосами сразу. Подобная тембровая ситуация характерна и для других персонажей. Намерения режиссера и композитора, таким образом, в основе своей схожи — оба они лишают героев собственных голосов. Однако, если у Гринуэя всех персонажей озвучивает один актер, то у Наймана каждый из них, напротив, представлен разными голосами.

По замыслу композитора, исполнители, прежде всего, выполняют функцию «носителей текста». Это решение, с одной стороны, помогает Найману создать особый звуковой ландшафт, обладающий своеобразными магическими чертами, что инспирировано самим шекспировским текстом. Напомним, что в одной из реплик Калибана содержится характеристика звуковой магии острова:

Ты не пугайся: остров полон звуков —
И шелеста, и шепота, и пенья;
Они приятны, нет от них вреда.
Бывает, словно сотни инструментов
Звонят в моих ушах; а то бывает,
Что голоса я слышу, пробуждаясь,
И засыпаю вновь под это пенье.

Строка «и шелеста, и шепота, и пенья» (в английском оригинале — “noises, sounds, and sweet airs”) дала название всей опере.

С другой стороны, голосовая деперсонализация позволяет композитору, как это ни парадоксально, выявить множественность семантической функции голоса в противовес сложившейся в традиционной опере связи с театральными амплуа.

Хотя каждый персонаж у Наймана обладает разными тембровыми репрезентациями, зачастую нивелирующими его гендерную идентичность, композитор все же полностью не отказывается от традиционного распределения голосов. Так, элементарный статистический подсчет показывает, что

реплики Миранды²¹ поручаются преимущественно женским голосам — сопрано и контральто. Лишь в паре случаев (во второй сцене первого акта) дочь волшебника озвучивает тенор.

В подавляющем большинстве, однако, тембровая разноголосица предоставляет композитору широкие возможности продемонстрировать семантическую поливалентность голосов, образующуюся на основе их тесной связи с текстом. Например, голос Фердинанда в ходе развертывания оперы модулирует от низкого тембра к высокому. Впервые сын короля Неаполя появляется в сценах 5 и 6, в дуэте с Мирандой. Голоса обоих персонажей согласуются с традиционными амплуа юных влюбленных: Миранду озвучивает сопрано (реже контральто), а Фердинанда — тенор. Начиная с десятой и во всех последующих сценах (№ 12, 17) реплики принца поручаются только женским голосам (даже в дуэте с Мирандой). Смена тембровой характеристики персонажа в данном случае, как представляется, приобретает символическое значение. Слова Фердинанда пронизаны любовью к девушке, восхищением ее красотой и невинностью. Женские голоса как более высокие в данном случае выступают буквальным олицетворением возвышенности его чувств и чистоты помыслов.

Партия Калибана, образ которого ассоциируется с невежеством и грубостью, всегда поручается низкому голосу. В сценах 4, 9, 11 и 18 его озвучивает тенор. Исключение составляют лишь две фразы. В сцене 4 Просперо обвиняет сына Сикораксы в намерении обесчестить Миранду, на что Калибан отвечает: «Не вышло это дело. / Ты помешал, а то б я населил весь остров Калибанами». В сцене 11 он подговаривает Стефано убить Просперо. Рассказывая о магических свойствах острова, Калибан вспоминает свои сны, в которых небеса даруют ему богатства: «И плачу я, что я проснулся», — вздыхает он. В обоих случаях указанные реплики поручаются сопрано. Использование высокого голоса здесь приобретает особый смысл. Калибан стремится

²¹ Героиня появляется только в первом акте оперы (в сценах 1, 2, 4, 5, 6 и 10).

завладеть островом, он мечтает возвыситься и стать, подобно Просперо, правителем-демиургом. Показательно, что реплика из сцены 11 у сопрано звучит в дублировке с тенором, что символизирует беспочвенность и низменность этих желаний.

Бесплотный дух Ариэль фактически во всех сценах (№ 3, 12, 14 и 16), озвучивается женскими голосами. Выбор высокого или среднего регистра в данном случае закономерен, ассоциируясь с бестелесностью, нематериальностью. Исключение составляет лишь небольшой фрагмент из сцены 12, где Ариэль появляется в образе гарпии и насылает проклятия на Алонзо, Себастьяна и Гонзало, пророча возмездие, которое обрушится на их головы. Отметим, что Ариэль здесь фактически идентифицируется с Просперо, чем и объясняется предпочтение тенорового звучания.

Наиболее подвижным с тембровой точки зрения оказывается голос Просперо. Маг участвует почти во всех сценах и взаимодействует со всеми персонажами пьесы²². Тембр его голоса, как показывает анализ, зачастую зависит от его визави. Например, в диалогах с Мирандой партию Просперо почти всегда ведут более низкие голоса (контральто или тенор). При этом в одних случаях (например, в начале сцены 2) имеет место гендерное распределение ролей, в других (например, в сцене 1) сочетание женских голосов создает атмосферу духовного единства волшебника и его дочери. Когда маг обменивается репликами с Калибаном, его текст всегда озвучивается более высоким голосом. В подобном распределении Найман, как представляется, руководствуется принципом оппозиции низменное-возвышенное, отражая ее в соответствующей конфронтации голосов.

Таким образом, несмотря на частичное сохранение традиционного тембрового амплуа и гендерного распределения ролей, деперсонализация в опере Наймана приводит к раздвижению семантического пространства голоса, который в зависимости от контекста и от ситуации приобретает разную

²² Просперо отсутствует лишь в сценах 7, 8, 9, 11 и 13.

смысловую трактовку. Например, сопрано одновременно олицетворяет бесплотность, сверхъестественность, нематериальность (Ариэль), невинность и красоту (Миранда), искренность и поэтичность чувств (Фердинанд), но также стремление к власти, исходящее от низменного существа желание возвыситься, приобретающее пародийный оттенок (Калибан). Равным образом и тенор в одних случаях олицетворяет приземленность и грубость (Калибана), в других служит отражением амплуа героя-любownika (Фердинанд) или умудренного опытом волшебника (Просперо). Вместе с тем, в условиях театрально-сценического пространства голосовая трансформация персонажей, безусловно, дезориентирует слушателя, рождая эффект измененного состояния сознания. С одной стороны, подобным образом Найману удастся передать присущее шекспировской пьесе сочетание реального и фантастического, рождающее сюрреалистическую атмосферу. С другой стороны, деперсонализация способствует деконструкции не только шекспировского источника, но и самой оперы, как специфического жанра, со времен рождения которого певческий голос был неотделим от сценического образа.

2.3. Музыкальный язык оперы

Музыкальный язык оперы основан на контрасте диатоники и хроматики, простейших функциональных оборотов и мажоро-минора. Это противопоставление можно считать отражением антагонистических сил, олицетворяющих порядок и хаос, ненависть и любовь, мщение и прощение. Найман не использует лейтмотивной системы (за исключением лейтгармонических последовательностей), однако прибегает к повтору отдельных тем, что позволяет ему при сквозном развитии материала создавать арочные конструкции.

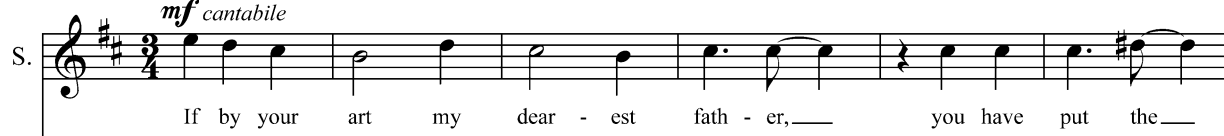
Сочинение открывается словами Миранды “If by your art, my dearest father, you have / Put the wild waters in this roar, allay them”, при этом в мелодических контурах сопровождения угадываются интонации знаменитого мотива “Dies irae” (*пример 6*). Благодаря опоре на чистую квинту в басу напев звучит архаично, но не грозно. Отсутствие терцового тона оставляет ладовое

наклонение неопределенным (лад можно трактовать как е-дорийский или Е-миксолидийский). Мотив “Dies irae”, растворяемый в дальнейшем в фигурациях, используется Найманом, конечно, не как образ смерти, а скорее как символ предопределенности судьбы. На данном материале выстраивается не только весь первый номер, в котором Просперо раскрывает дочери правду о своем происхождении, но и конец второго, где волшебник благодарит Фортуну за возможность отомстить своим обидчикам.

Пример 6. М. Найман. «Шумы, звуки и сладостные напевы».

Сцена 1, т. 1–6 (клавир)

Miranda
mf cantabile

S. 

mf cantabile



В дальнейшем мотив “Dies irae” появится также в номерах 10 и 12, в партии Фердинанда. При этом доминировать будет уже ладовая окраска миксолидийского мажора (пример 7). Принц влюбляется в Миранду и клянется охранять ее невинность.

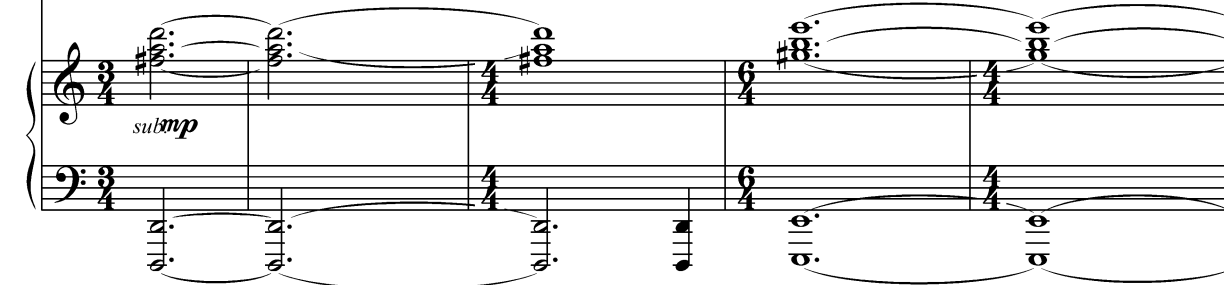
Пример 7. М. Найман. «Шумы, звуки и сладостные напевы».

Сцена 12, т. 110–113 (клавир)

Ferdinand
mp

S. 

submp



Этим же материалом опера завершается. Музыкальная арка с началом не только придает сочинению композиционную стройность, но и указывает на осуществленность главного замысла Просперо, связанного с счастьем его дочери.

Центральное место в опере занимает аккорд со структурой 5.2 (ч. 4+б. 2). Он появляется почти во всех сценах в инструментальном сопровождении (№ 2–7, 11–12, 14, 17). Формы его фактурного изложения различны: аккордовая вертикаль, гармоническая фигурация, мелодическая фигурация (см. *примеры 8, 9, 10*).

*Пример 8. М. Найман. «Шумы, звуки и сладостные напевы».
Сцена 2, т. 1–4 (клавир)*



*Пример 9. М. Найман. «Шумы, звуки и сладостные напевы».
Сцена 3, т. 80–83 (клавир)*



*Пример 10. М. Найман. «Шумы, звуки и сладостные напевы».
Сцена 3, т. 9–11 (клавир)*



Первоначально аккорд сопровождает реплики Просперо, рассказывающего дочери, как жестоко с ними обошлись его обидчики. Данное созвучие можно считать лейтгармонией волшебных сил и мести Просперо. Постепенно созвучие проникает в диалоги и других персонажей, что неслучайно, по-

сколько фактически всеми событиями в опере управляет Просперо. Однако в конце сочинения аккорд появляется все реже, а в заключительном номере и вовсе отсутствует. Это свидетельствует об осуществлении замыслов волшебника и одновременно указывает на полное отречение Просперо от магии.

Соотношение текста и музыки в опере неоднозначно. С одной стороны, Найман опирается на традиционный характер их взаимодействия, прибегая в отдельных случаях даже к элементам изобразительности. Например, № 5 открывается восходящей мелодической линией, которая затем составит основу партии Просперо, служа иллюстрацией его слов “The fringed curtains of thine eye advance” («Приподними же занавесь ресниц», *пример 11*).

*Пример 11. М. Найман. «Шумы, звуки и сладостные напевы».
Сцена 5, т. 19–22 (клавир)*

Prospero *f*

T. 8

The — frin - ged cur - tains of thine eye — ad - vance, and

С другой стороны, в некоторых сценах образуется явный смысловой разрыв музыки и текста. Наиболее показательным в этом отношении становится № 7. В этой сцене впервые вводятся образы антагонистов — Алонзо, Гонсало, Себастьяна. В то время как Алонзо сокрушается о гибели сына, его спутники дивятся чудесам острова и начинают мечтать, как можно было бы им завладеть («И королем бы здесь я стал», — говорит Гонзало). Музыка в целом не согласуется с их образами. Ее основу составляет диатоническая золотая секвенция, ассоциирующаяся со знаменитой Пассакалией g-moll Генделя. Номер, собственно, начинается как цепь вариаций на выдержанный бас. Однако наймановская музыка, в отличие от генделевской, лишена всякой героики и патетики, ей свойственна меланхоличность. Доминирование женских голосов лишь усиливает этот характер. Как представляется, смысловой раз-

рыв текста и музыки здесь обусловлен особенностями драматургического замысла: всем ходом событий управляет Просперо, «Буря» разыгрывается силами его воображения, поэтому музыка скорее отражает тайную печаль героя, незримо наблюдающего за происходящим.

Как уже отмечалось, в музыкальном языке оперы присутствуют контрастные интонационные сферы. Так, диатоника доминирует в диалогах Просперо с Мирандой и Фердинандом (например, опора на дорийский и миксолидийский лад в № 1, на фригийский в № 2 и № 4 и т. п.), сопровождение их партий основывается довольно часто на простых функциональных оборотах кварто-квинтового соотношения, либо подчеркивает мелодическую связь созвучий, что свойственно модальности. Все это побуждает трактовать диатонику как символ чистоты чувств и помыслов героев, их простоты и искренности, строгости воспитания.

Хроматика характеризует, в первую очередь, музыкальный язык Калибана. В отношении данного персонажа также можно говорить о лейтгармонических оборотах. Его реплики довольно часто сопровождаются последовательностью большетерцовых и тритоновых аккордов мажорного и минорного наклонения: c-Des-f-H-Es-A (пример 12).

Пример 12. М. Найман. «Шумы, звуки и сладостные напевы».
Сцена 4, т. 48–55 (клавир)

Caliban *f*

When thou cam'st first, thou strok - est me, and made much of me; ___

Would'st give me wa - ter with ber - ries in ___ it; and teach me

Найман прибегает здесь к автореферентности: данная цепочка аккордов (на той же высоте и в той же последовательности, лишь с небольшими нюансами, касающимися изменения наклона в некоторых аккордах) составляла фундамент оперы «Человек, который принял свою жену за шляпу». На ее основе, напомним, композитор реализовал стратегию «гармонического тождества», связанную с приемом остранения, для того чтобы воплотить имманентно-музыкальными средствами специфическое видение мира Профессором П. Правда, Найман теперь иначе работает с упомянутой гармонической последовательностью. Он довольно часто транспонирует ее, видоизменяет наклон аккордов, использует обращения трезвучий, усиливая хроматическую сущность гармонии. Особенно показательным в этом отношении становится момент, когда Калибан обвиняет Просперо в том, что можно назвать, вслед за С. Гринблаттом, «лингвистическим колониализмом» (*пример 13*).

Пример 13. М. Найман. «Шумы, звуки и сладостные напевы».

Сцена 4, т. 125–137 (клавир)

Caliban

p

T. You _____ taught _____ me lan - guage; _____ and my pro - fit on it is, I know

mp

pif

Объединение с помощью общей гармонической последовательности двух столь непохожих персонажей проливает свет на композиторскую трактовку образа Калибана. Для Наймана он не является однозначно отрицательным героем. Калибану присуще свое видение жизни на острове — жизни, в которой он, заметим, влачит рабское существование. В конце шекспировской пьесы Просперо признает «это порождение тьмы своим», следовательно, дикаря можно считать неотъемлемой частью и его собственного сознания.

В этой связи становится понятно, почему образ Просперо у Наймана в музыкальном отношении оказывается двойственным. В отличие от диалогов с Мирандой и Фердинандом, его ключевые монологи, звучащие в № 14, 15 и 16, насыщены хроматикой. Ансамблевое сопровождение основывается на

трезвучиях малосекундового, терцового и тритонового соотношения, представляя разнообразные вариации на лейтгармоническую последовательность Калибана.

Подводя итоги, отметим, что опера по шекспировской «Буре» оказалась, пожалуй, самым радикальным музыкально-театральным сочинением в творчестве Наймана. «Рванный» характер либретто, отсутствие сценографии, «отделенность» голосов от ролей, отразившие деконструктивистский подход композитора, обеспечили ее жанровое своеобразие и неповторимость. Вычитание важнейших для оперы как синтетического целого компонентов позволило выявить подтексты и скрытые смыслы шекспировской пьесы, ее сюрреалистическую атмосферу и театральную условность и, вместе с тем, разрушить сложившиеся стереотипы восприятия классических произведений. Исключение двигательной и зрительной модальностей, периодически возникающий смысловой разрыв текста и музыки способствовали концентрации внимания на музыкальной составляющей оперного текста, а появление авто-референтного материала расширило смысловое пространство сочинения.

ГЛАВА 3.

«ВСТРЕЧА С ГОЙЕЙ»²³

3.1. История создания

Опера *Facing Goya* («Встреча с Гойей») была написана Найманом в 2000 году по заказу Баденского государственного театра²⁴. Опера затрагивает широкий спектр проблем, касающихся генетики, клонирования, а также предрассудков и ложных теорий в науке и искусстве.

Сам композитор отмечал несколько важных источников, способствовавших генезису этого сочинения. Первый импульс он получил в середине 1980-х годов, а точнее — в 1985-м, когда совместно с художником-фигуративистом Полом Ричардсом снял видео *The Kiss* («Поцелуй») для одного из британских телеканалов, транслировавших многосерийный фильм о художниках. В видео Ричардс рисовал картину поцелуя под саундтрек Наймана. Музыка представляла собой «оперный дуэт», специально написанный для оперного певца Омара Эбрахима и французской эстрадной певицы Анны Пигаль²⁵. Текст был заимствован из исследования Майкла Баксандалла «Живопись и опыт Италии XV века» [71]. В книге, обозначенной как «учебник по социальной истории изобразительного стиля», особое внимание уделялось раскрытию характера и внутренних чувств через мимику. Эта идея впоследствии стала важной частью оперы «Встреча с Гойей».

Вторым, косвенным, источником оказалась опера «Человек, который принял свою жену за шляпу». Напомним, что она была создана на сюжет одноименного рассказа американского невролога и писателя Оливера Сакса, в котором описывался случай из его клинической практики. Найман завершил оперу в Италии и впоследствии обсуждал ее с одним итальянским врачом,

²³ В тексте главы использован материал публикации: Окунева Е., Слепцова А. «Facing Goya» Майкла Наймана: о жанровой специфике оперы идей // Музыкальный журнал Европейского Севера. 2022. № 2. С. 17–39.

²⁴ Там же она впервые была поставлена 19 октября 2002 года.

²⁵ Пигаль в итоге так и не приняла участие в проекте. Ее заменила немецкая певица Дагмар Краузе (Dagmar Krause).

который рекомендовал ему ознакомиться с известным трудом американского палеонтолога Стивена Джея Гулда «Неправильное измерение человека» [74]. В этой книге предлагалась история и критика научного расизма, а также концепций и методов, лежащих в основе биологического детерминизма. Почерпнутые оттуда идеи послужили основой для одноактной оперы *Vital Statistics* («Демографическая статистика», либретто Виктории Харди), которая была сочинена Найманом в 1987 году по заказу *Endymion Ensemble* и, по существу, стала первой версией «Встречи с Гойей».

В течение последующих лет композитор вынашивал замыслы по расширению *Vital Statistics* за счет включения в нее самых разнообразных тем. По словам самого Наймана, это были «права аборигенов на землю, боснийская война, футбол, реконструкция человеческих лиц по черепам и (предполагаемая) еврейская монодическая традиция композиции, которая, по мнению расистских критиков Шёнберга, предала немецкую гармоническую традицию. (Блестяще обсуждается Александром Л. Рингером в книге “Арнольд Шёнберг: Композитор как еврей”²⁶.)» [83]. Большинство из этих тем впоследствии было отвергнуто.

Важные стимулы композитор также получил при написании музыки к фильмам *Der Unhold* («Людоед», 1996) Фолькера Шлэндорфа и *Gattaca* («Гаттака», 1997) Эндрю Никкола, в которых обнаружились тематические связи с долго вынашиваемыми идеями. В частности, в «Людоеде», созданном по роману Мишеля Турнье «Лесной царь», имелась сцена, в которой школьнику измеряли черты лица, чтобы идентифицировать его принадлежность к определенной расе. В научно-фантастической картине «Гаттака» поднимались вопросы будущего генной инженерии, влияния генетики на судьбу человека посредством искусственной коррекции структуры ДНК. «Гаттакой» именовалась аэрокосмическая корпорация, в которой работал главный герой. Ее название состояло из комбинации четырех латинских букв, обозначающих

²⁶ См.: [86].

входившие в состав ДНК нуклеотиды: гуанин (G), аденин (A), тимин (T) и цитозин (C).

По собственному признанию, Найман долго не мог найти повествовательную нить, которая могла бы объединить «весь этот исследовательский материал» [83], отражавший проблемы расизма, евгеники, физиогномики, генетики и клонирования, пока не натолкнулся на статью в *Financial Times* о пропавшем черепе Франсиско Гойи.

Как известно, испанский художник первоначально был похоронен во Франции, в Бордо, в 1828 году. В начале XX века было решено вернуть останки Гойи на родину в Испанию и перезахоронить их в Мадриде. После эксгумации выяснилось, что в могиле отсутствует череп. Его исчезновение некоторое время было необъяснимо, пока в 1928 году не была обнаружена картина Дионисио Фьерроса под названием «Череп Гойи, написанный Фьерросом в 1849 году». Согласно этой находке, было выдвинуто предположение, что Фьеррос совместно с маркизом Сан-Андрианом и медиком-патологоанатомом вскрыли могилу Гойи в Бордо и украли череп художника. Предполагают, что впоследствии череп был передан сыну Фьерроса, который учился в медицинском университете Саламанки, и там его следы затерялись. По другой версии Гойя дал разрешение своему лечащему врачу Жюлю Лафаргу на исследование своего мозга после смерти²⁷.

История с пропажей черепа Гойи стала лишь канвой для той проблематики, которая поднимается в опере.

3.2. Круг идей и образов

«Встреча с Гойей» включает четыре акта, разворачивающиеся в различные исторические эпохи: события первого акта происходят в XIX веке, второго акта — в 1930-е годы, а третьего и четвертого — в наше время. Основными действующими лицами выступают ученые-медики (краниометри-

²⁷ Подробнее об истории черепа Гойи см. в книге Эвана Коннела [72, р. 238–242].

сты, евгеники, генетики, микробиологи, биотехнологи и проч.) и искусствоведы, которые ведут дискуссии о природе человеческой одаренности или гениальности, об уникальности человека и его наследственности, о возможности улучшить человеческую природу, вмешавшись в генетическую программу и т. п.

Центральным персонажем оперы, ее объединяющим сюжетным звеном выступает арт-банкирша, которая занимается продажей художественных ценностей. Она озабочена поисками черепа Гойи и осуществляет своеобразные путешествия во времени. Венцом этой фантазмагии оказывается ее встреча с настоящим Гойей в наши дни. Художник посещает биотехнологическую лабораторию, которая планирует создать клон на основе его ДНК, чтобы воспрепятствовать этому.

«Встреча с Гойей» далека от оперы в общепринятом смысле этого слова. Прежде всего, ее нарративность достаточно условна, поскольку линейное повествование, определяемое поисками пропавшего черепа Гойи, является лишь поверхностным фоном для изложения идей и теорий, которые составляют глубинную основу сочинения.

В тексте либретто упоминается множество известных исторических личностей — художников и скульпторов (Леонардо Да Винчи, Сандро Боттичелли, Рафаэль, Питер Пауль Рубенс, Рембрандт, Огюст Роден, Джеймс Уистлер, Отто Дикс, Арно Брекер), архитекторов (Пауль Шульце-Наумбург), политических и общественных деятелей (Перикл, герцогиня Альба, Адольф Гитлер), писателей (Иоганн Лафатер), ученых-медиков (Поль Брока, Петрус Кампер, Макс Нордау), психиатров (Фрэнсис Гальтон, Чезаре Ломброзо), натуралистов (Чарльз Дарвин). Большинство ученых объединяет нечто общее: они внесли вклад в развитие наук о человеке, который подчас не поддается однозначной оценке с точки зрения этических норм.

Так, французский хирург Поль Брока (1824–1880), сделавший немало открытий в области антропологии²⁸, в действительности был не только убежденным дарвинистом, но и научным расистом. На основании измерений черепов он утверждал интеллектуальное превосходство «высших» (белых) рас над «низшими». Английский исследователь Фрэнсис Гальтон (1822–1911), известный в первую очередь своими не потерявшими и поныне актуальности исследованиями в сфере дифференциальной психологии, евгеники²⁹ и криминалистики, был глубоко озабочен улучшением человеческого рода³⁰. Он полагал, что психофизиологические различия между людьми, их гениальность или, напротив, умственная ограниченность определены наследственными факторами, а потому необходимо всячески регулировать рождаемость, препятствуя появлению потомства у «бракованного» материала — «неполноценных» групп и рас³¹. Известный итальянский психиатр Чезаре Ломброзо (1835–1909) был родоначальником антропологического направления в криминологии и уголовном праве. Ему принадлежала идея врожденной предрасположенности человека к преступлению, распознать которую можно по ряду антропологических особенностей (строению черепа, форме носа, ушных раковин и проч.). Ломброзо был убежден, что такие люди опасны для общества, поскольку врожденные наклонности не поддаются исправлению, а потому преступников следует уничтожать. Не менее противоречивой фигурой являлся упоминаемый в опере немецкий архитектор Пауль Шульце-Наумбург (1869–1949), известный представитель направления хайматкунст в архитектуре. В своих многочисленных статьях и книгах он пропагандировал идеи этнического национализма и расизма. Он был убежден, что настоящее искус-

²⁸ В результате наблюдений за пациентами и изучения их тел после смерти Брока обнаружил, какая область коры головного мозга отвечает за функцию речи. Он также является создателем краниометра — инструмента для измерения черепа. Разработанные им индексы для расчета соотношения размеров черепа и мозга используются в современной медицине.

²⁹ Ему принадлежит сам термин «евгеника».

³⁰ Подробнее о теориях Гальтона и его вкладе в науку см.: [18].

³¹ В нацистской Германии эти идеи, как известно, привели к насильственной стерилизации и эвтаназии пациентов, находящихся в психиатрических клиниках.

ство, базирующееся на идеалах классической красоты и гармонии, могут создавать только «расово чистые» художники. Те же, в которых присутствует «смешанная кровь», всегда проявляют неполноценность. Их уродства ведут к созданию искаженных произведений искусства. Именно таким образом Шульце-Наумбург воспринимал модернизм.

4 акта оперы, по сути, репрезентируют историю научных идей и их последующих, негативных последствий для искусства и политики. В первом акте, разворачивающемся преимущественно в краниометрической лаборатории XIX века, предлагается представление научных теорий Леонардо да Винчи, Петруса Кампера, Поля Брока, Фрэнсиса Гальтона, Иоганна Лафатера и др., базирующихся на убеждениях, что внешняя форма способна открыть внутренний мир, что антропометрические данные определяют каноны красоты, характер и способности человека, а, следовательно, устанавливают его принадлежность к высшей или низшей расе. В ходе дискуссий расистским утверждениям одной группы ученых противопоставляются мнения другой, убежденной, что человека делает великим лишь нечто несоизмеримое. В эти споры вплетаются и «высказывания» самого Гойи (их цитирует арт-банкирша), заимствованные из названий и подписей к офортам «Капричос» и гравюрам «Бедствия войны».

Действие второго акта происходит в одной из художественных галерей предвоенной Европы. Теории Фрэнсиса Гальтона, Чезаре Ломброзо и Макса Нордау теперь экстраполируются на область искусства, а дебаты искусствоведов и ученых приобретают явную политическую окраску. Здесь показывается, как эти научные идеи приводят к тоталитаризму и попыткам государства контролировать содержание творчества. Теории используются для обоснования биологического превосходства наций, селекционного отбора и уничтожения «дегенеративного» искусства (на сцене разводится костер, в котором сжигаются картины). Одной из ключевых фраз в этом акте становятся

слова арт-банкирши: “Goya saw Hitler before Hitler saw Goya”³², подчеркивающие пророческий характер многих творений испанского художника.

Место действия третьего и четвертого актов — коммерческая биотехнологическая лаборатория 1980-х годов, занимающаяся исследованиями в области генной инженерии и клонирования. Идеи генетики и совершенного вида человека продолжают оставаться ведущими. С открытием генома человека появляется реальная возможность улучшить его природу, ликвидировав ошибку в последовательности хромосом, а значит — избежать болезней. Дебаты ученых продолжаются, выявляя дилемму. А стоит ли исправлять генетическую мутацию, если она становится источником особенного восприятия мира? Быть может, глухота Гойи на самом деле заставила его прозреть, увидев мир в его подлинном виде?

Обозначенные идеи соединяются с проблемой коммерциализации научных открытий, а также контроля и власти над людьми и историей. Ведь с помощью генной инженерии можно в равной мере создавать и несовершенных людей, низший класс, можно изобретать болезни, а потом разрабатывать лекарства, зарабатывая на этих предприятиях миллионы.

Появившийся в лаборатории настоящий Гойя (в широкополой шляпе, на краях которой размещены горящие свечи в металлических подставках) противится собственному клонированию, потому что из ДНК невозможно извлечь ген таланта. Клоны всегда будут только тенями оригиналов. «Мир должен оставаться миром, определяемым случайностью и подлинным переживанием», — констатирует Найман [83].

Как ясно из краткого обзора содержания, опере свойственны сюрреалистические черты. В ней фантастическое начало (путешествия во времени, появление самого Гойи в XX веке) сочетается с научной документалистикой. Сам Найман называл свою оперу «оперой идей». И действительно, это жанровое определение представляется достаточно точной ее характеристикой.

³² «Гойя увидел Гитлера раньше, чем Гитлер увидел Гойю». Здесь и далее все цитаты из либретто приводятся в переводе автора дипломной работы.

3.3. Специфика вокальной трактовки действующих лиц и композиционная структура оперы

Важнейшей особенностью оперы является использование неперсонифицированных героев (исключение составляет лишь арт-банкирша, которую «озвучивает» контральто). В партитуре исполнители безлико обозначаются Сопрано 1, Сопрано 2, Тенор и Баритон. В каждом акте они перевоплощаются в различных персонажей, принадлежащих разным эпохам. Таким образом, один и тот же певец исполняет разные роли. Напомним, что подобный прием был использован Найманом в опере «Шумы, звуки и сладостные напевы». Однако в данном случае он инспирирован иными импульсами и приводит к иным результатам.

В предисловии к партитуре Найман дает краткую характеристику образам каждого исполнителя:

«Сопрано 1. Она живет в своем мире, одержима наукой. Из краниометриста она превращается в евгеника, а затем — в микробиолога. Она хочет найти череп Гойи, хотя не одобряет его искусство. Именно она в конечном итоге взламывает геном человека.

Сопрано 2. Несчастливая женщина. Она опасается расизма в будущем из-за способности науки контролировать геном человека. Из краниометриста она перевоплощается в искусствоведа, а затем становится ученым, занимающимся генетическими исследованиями. Не одобряет клонирование. Она считает, что клоны не могут воспроизводить оригинальный талант. Она настаивает, что генетические данные являются собственностью человека, а не государства.

Контральто — арт-банкирша/вдова на протяжении всей оперы. Арт-банкиры покупают и продают искусство крупнейшим музеям и художественным галереям. В настоящее время Гойя — мужчина всей ее жизни. Она верит в уникальность личности, но ее развратили деньги. Она участвует в патентовании гена таланта Гойи. При этом она сталкивается с собственной глупостью и самим Гойей.

Тенор. Мелкий авантюрист. Он превращается из ассистента краниометриста в евгеника/искусствоведа, затем становится главным исполнительным директором биотехнологической лаборатории. Он считает, что теории евгеники находят отражение в искусстве. Он ищет быстрого заработка. Планирует клонировать первого человека в своей лаборатории.

Баритон. Персонаж, которого устраивает и то, и другое. Из краниометриста превращается в искусствоведа, потом в ученого-генетика, а затем и в самого Гойю. Ссорится со всеми. Не верит в приватизацию ДНК. Не думает, что человечество уникально. Фаталист. Обладает юмористическим самокритичным отношением ко всему».

Таким образом, как следует из данной характеристики, несмотря на то что певцам поручены разные роли, персонажи у каждого исполнителя объединяются общими чертами. Например, персонажам Сопрано 1 свойственна научная бесстрастность и отсутствие рефлексии по поводу этических дилемм, тогда как персонажи Сопрано 2, напротив, осознают все опасности, таящиеся в научных открытиях. По сути, героев каждого исполнителя можно считать в каком-то смысле клонами — людьми, живущими в разное время, но обладающими идентичными убеждениями.

Специфика жанра наложила отпечаток и на взаимодействие персонажей. В опере отсутствуют межличностные контакты, которые бы каким-то образом влияли на ход развития событий. По большому счету герои оперы являются скорее не действующими лицами, а носителями информации, средством передачи исторических фактов, научных теорий и т. п.

Структура оперы выстраивается аналогично прежним оперным сочинениям Наймана. «Встреча с Гойей» включает четыре акта, разделенные на сцены. Нумерация сцен — сквозная. Все 29 сцен, подобно первой опере Наймана «Человек, который принял свою жену за шляпу», имеют подзаголовок. Большинство из них получают свое название по начальным словам персонажей. Например, «Откуда мне знать, что ты знаешь» (сцена 2); «Взвесьте мозг» (сцена 7), «Измерь мое тело» (сцена 10), «И Гойя плакал» (сцена 14) и

т. п. Часть сцен озаглавлены по фамилиям ученых — «Лафатер» (сцена 3), «Гальтон» (сцена 11), «Ломброзо» (сцена 13), а часть ориентирует на ключевые идеи и теории — «Размер мозга» (сцена 5), «Теория пропорций» (сцена 8), «Рискованный ген» (сцена 18), «Песня о мутации» (сцена 19) и проч.

В отличие от первой оперы Наймана, в которой сцены связывались с диагностическими тестами и тем самым сопрягались друг с другом «с точки зрения общего последовательного движения нарратива» [66, с. 68], в опере «Встреча с Гойей» традиционная нарративная логика во многом нивелируется из-за отсутствия событий. Вместо состояний, действий, результатов, составляющих неотъемлемую часть повествования, композитор выдвигает на первый план полихронную репрезентацию теорий и идей.

3.4. Музыкальный материал и методы работы с ним

Музыкальный язык оперы типичен для Наймана. Композитор опирается на тональную систему, традиционные аккорды (трезвучия и септаккорды), которые многократно повторяются в энергичном, пульсирующем ритме. Музыкальное целое производит впечатление мозаичности, поскольку разнообразные в музыкальном отношении эпизоды довольно часто сопоставляются между собой без какой бы то ни было внутренней связи. Для «склейки» музыкальных тем Найман прибегает к коллажному принципу, который будет характерен и для других его опер. В целом, в музыкальном языке соединяются элементы академической традиции (романтизма, экспрессионизма, минимализма) и поп-культуры (характерно использование электрогитары), а также разные виды композиторской техники (репетитивная, изоритмическая, тональная и модальная системы). Смешение стилей и техник в рамках данного сочинения представляется оправданным, поскольку события оперы разворачиваются в различные исторические эпохи.

Во «Встрече с Гойей» Найман использовал музыкальный материал из видеофильма «Поцелуй» и кинофильма «Гаттака», не говоря уж о том, что значительную часть оперы составил материал из оперы «Демографическая

статистика». Автозаимствование удачно коррелировало с центральной тематикой сочинения, посвященной вопросам клонирования, на что особое внимание обратил исследователь П. ап Шон. Он отметил при этом, что в рамках оперы Найман по-разному работает с заимствованным материалом. В I акте последний предстает как «пояснительный “жест”, придающий произведению <...> генеалогическую глубину» [88, р. 209]. Во II акте заимствованные темы начинают преобразовываться, что, по мысли музыковеда, позволяет рассматривать их как «музыкальный эквивалент генной инженерии» [там же]. В III и IV действиях к заимствованному материалу Найман не прибегает. П. ап Шон интерпретирует стратегии композитора следующим образом: вторжение автореферентности выступает «как нарушение ее базового (оригинального) материала, обладающего собственной логикой развития, и, таким образом, равнозначно изменению последовательности ДНК посредством делеции, инверсии, дупликации или транслокации. Отсутствие заимствованных тем в дальнейшем течении сочинения фактически сигнализирует о произошедшем изменении музыкального “генома”» [45, с. 104].

При анализе собственно музыкального материала П. ап Шон нередко склонен проводить прямые параллели со структурой ДНК. Так, Прелюдия, открывающая оперу, основывается на кратком четырехзвучном мотиве, заимствованном из саундтрека к «Гаттаке», точнее — из ее главной темы «Завтрашний день». Мотив опирается на нисходящее минорное трезвучие с прибавленной сверху секстой, проводится в неизменном виде трижды, после чего к нему добавляются новые звуки, которые при этом существенно не меняют его облика, а лишь расширяют до 5- и 7-звучной структуры (*пример 14*). По мнению П. ап Шона, в музыкальном плане подобным образом воссоздается аналог спирали ДНК. Все же такая метафоризация, на наш взгляд, обладает изрядной долей субъективности. В равной степени здесь можно было бы говорить не о строении молекул, а об изменении их структуры (об этом свидетельствуют и метрические смещения мотива, и добавление новых зву-

ков, и повторение отдельных тонов внутри мотива, и последующее его смещение на новую высоту).

Пример 14. М. Найман. «Встреча с Гойей». I акт. Прелюдия, т. 1–12 (клавир)



В программных заметках к опере Роберт Уорби указывает, что музыка Наймана «по большей части эмоционально не отражает содержание текста, как это принято в обычной опере. Она редко дает представление о том, о чем на самом деле поет персонаж» [89]. Анализ музыкального материала одновременно и подтверждает, и опровергает наблюдение Уорби.

В опере «Встреча с Гойей» Найман прибегает к эпизодическому повторению тематического материала, который скрепляет композиционную структуру оперы. Однако если в предшествующих или будущих сочинениях повторяющиеся темы связываются, как правило, с характеристикой того или иного персонажа и особенностями его мировоззрения или восприятия³³, либо объединяли нескольких героев, нередко символизируя основную идею оперы, вынесенную в заглавие³⁴, то в рассматриваемом сочинении такой смысловой связи не возникает³⁵. Напротив, одна и та же тема нередко может «ил-

³³ Например, «британская тема» в опере «Мужчина и мальчик: Дада», принадлежащая матери мальчика, или шумановская гармоническая последовательность в опере «Человек, который принял свою жену за шляпу», определяющая постижение реальности профессором П.

³⁴ Например, тема детской «считалки» в опере «Мужчина и мальчик: Дада», тема любви в опере «Любовь имеет значение». Подробнее о них речь пойдет в следующих главах.

³⁵ Роберт Уорби, указывая на отсутствие эмоционально-смысловой связи между музыкой и текстом, полагает, что Найман следует совету Эрика Сати, который говорил Клоду Дебюсси: «Поверьте мне, у нас достаточно Вагнера. Довольно красиво; но не наше-

люстрировать» абсолютно противоположные идеи, в результате чего образуется смысловой разрыв музыки и текста (что наблюдалось в опере «Шумы, звуки и сладостные напевы»).

Продemonстрируем это на примере одной из самых выразительных и запоминающихся мелодий оперы. Она звучит в мажоре и основана на простейшем функциональном обороте Тр-S-D-T. Впервые тема появляется в 11-й сцене (II акт), посвященной убеждениям и взглядам Гальтона. Евгеники (сопрано 1 и тенор) утверждают, что форма носа указывает на принадлежность человека к расе и тем самым определяет его место в эволюционном отборе (*пример 15*). Жизнеутверждающий характер звучания подчеркивает убежденность ученых в своей правоте. В схожем смысловом контексте та же тема возникает в 13-й сцене («Ломброзо») в связи с высказыванием Макса Нордау (сторонника идей Ломброзо) об эротомании Родена.

Пример 15. М. Найман. «Встреча с Гойей». Сцена 11, т. 70–73 (клавир)

The musical score is for a scene from the opera 'Encounter with Goya' by Michael Nyman. It features three staves: Soprano 1 (S. 1), Tenor (T.), and Piano (P.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Soprano and Tenor parts are in a major key and feature a simple, functional harmonic progression (T-S-D-T). The piano accompaniment is in the same key and time signature, featuring a complex, rhythmic pattern of chords and single notes, with many notes marked with accents (>). The lyrics for the Soprano and Tenor parts are: 'The nose ne-ver lies, like eyes or mouth,'.

В сцене 22 («Череп Гойи») рассматриваемая тема озвучивает противоположные идеи: один из генетиков (сопрано 2) выступает против купли, продажи или патентования генов, отрицательно относясь к экспериментам и клонированию.

го склада. ... Мы должны создать музыкальные декорации, музыкальную обстановку, в которой персонажи двигаются и говорят не куплетами, не лейтмотивами, а используя определенную атмосферу Пюви де Шаванна» [89].

Возникающий смысловой разрыв музыки и текста, очевидно, должен стимулировать зрительское восприятие. Изложение различных идей в рамках идентичного музыкального материала придает произведению, с одной стороны, статус объективности, а с другой — позволяет слушателям в процессе развертывания сочинения, вне зависимости от мнения автора, занять ту или иную этическую позицию.

Несмотря на приведенные примеры, музыкальный язык оперы в ряде случаев приобретает отчетливую символическую функцию. Так, особое значение в сочинении отводится «подлинному слову» Гойи. Как уже упоминалось выше, арт-банкирша, как в монологах, так и в диалогах с искусствоведами и учеными неоднократно цитирует художника. Цитатами служат названия гравюр, офортов и подписей к ним (в тексте они легко опознаются благодаря кавычкам). Нельзя не заметить, что данные фрагменты в большинстве случаев отличаются особым, намеренно диссонантным характером звучания. Для этого композитор прибегает к различным приемам. В одних случаях партия контральто вступает в противоречие с тональным контекстом сопровождающего материала. Например, во второй сцене I акта композитор сочетает средства полифункциональности, политональности и атональности. На словах “Thus it happened”³⁶ в оркестре соединяются трезвучия тонической параллели и доминанты H-dur, тогда как мелодическая линия контральто обрисовывает вводный к субдоминанте. Следующая фраза — “Cruel suffering”³⁷ — появляется в тональности a-moll на фоне нонаккорда Тр H-dur, при этом возникает резко диссонантное сочетание звуков *a* и *ais*. Апогей противоречия наступает на словах “I have selected from the multitude of stupidities and errors of lies supported by custom and ignorance and self interest common to every society”³⁸, представляющих комментарий Гойи к первой публикации «Капричос».

³⁶ «Так это происходит», лист № 47 из серии «Бедствия войны».

³⁷ «Жестокие страдания», лист № 48 из серии «Бедствия войны».

³⁸ «Я избрал [для своего произведения] из множества глупостей и сумасбродств, узаконенных обычаем, невежеством и своекорыстием, присущих любому обществу...».

Здесь атональная мелодия контральто звучит на фоне аккорда cis-moll (с пропущенной терцией).

Иногда Найман прибегает к противоположному приему, размывая тональную определенность мелодической линии диссонантным контекстом. Так происходит, например, в сцене 26 (4-й акт), когда Гойя бросает обвинения арт-банкирше в том, что она цитирует его потому, что потеряла свою собственную душу (пример 16).

Пример 16. М. Найман. «Встреча с Гойей». Сцена 26, т. 29–36 (клавир)

The musical score for Example 16 consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It begins with a forte (f) dynamic. The lyrics are: "You quote me! Be - cause yoe have lost your soul. You quote me to". The piano accompaniment is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It begins with a mezzo-forte (mf) dynamic. The piano part features a complex, dissonant harmonic structure with many accidentals and a dense texture of chords and intervals.

В других случаях композитор фактурно и тонально обособляет цитаты из Гойи. Например, в завершении четвертой сцены I акта на словах “The dream of reason produces monsters”³⁹ происходит резкая смена фактуры и тональности — пульсирующим и функционально ясным аккордам D-dur противопоставляются выдерживаемые крупными длительностями и далекие в функциональном отношении созвучия cis-moll, логика последовательности которых подчиняется законам линейной связи (пример 17).

Пример 17. М. Найман. «Встреча с Гойей». Сцена 4, т. 76–82 (клавир)

The musical score for Example 17 consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It begins with a mezzo-piano (mp) dynamic. The lyrics are: "The dream of rea - son pro - du - ces mon - sters.". The piano accompaniment is written in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It begins with a subito piano (subito p) dynamic. The piano part features a complex, dissonant harmonic structure with many accidentals and a dense texture of chords and intervals.

³⁹ «Сон разума порождает чудовищ», офорт № 43 из серии «Капричос».

Ярко выраженная диссонантность музыкального языка, характеризующего прямую речь Гойи, с одной стороны, выступает отражением мрачного и гротескного мира художника, бичующего пороки современного ему общества, а с другой, олицетворяет инаковость и непостижимость фантазии гения, охваченного тяжелым недугом.

Особая смысловая связь музыки и текста возникает в конце II акта. В рамках 14-й сцены звучит небольшое ариозо искусствоведа, протестующего против права навязывать стандарты внешности, определяющие судьбу человека. “If everyone were cast in the same mould, — негодует баритон, — if all women that the beauty of Botticelli’s ‘Venus’ then there would come a time when we would cry out for variety. Variety is all!”⁴⁰ В аспекте связи слова и музыки особый интерес представляет организация партии струнных и фортепиано, основанная на технике изоритмии. Музыкальный материал инструментов опирается на многократное повторение симметричной гаммы тон-полутон, идущей в октавной дублировке. На эту мелодическую линию (колор), включающую 8 звуков, накладывается следующая ритмическая модель, содержащая 10 нот:



Соотношение колора и тальи образует пропорцию 5:4 (на 5 колоров приходится 4 тальи, см. *пример 18*).

Пример 18. М. Найман. «Встреча с Гойей». Сцена 14, т. 34–36 (клавир)

⁴⁰ «Если бы все были похожи друг на друга, если бы все женщины обладали красотой “Венеры” Боттичелли, то рано или поздно пришло бы время, когда мы воззвали бы к разнообразию. Разнообразие — это все!».

Избранные Найманом ладовая структура и техника становятся репрезентативными для раскрытия смысла текста. Выбор гаммы тон-полутон в определенном отношении символичен, ведь симметрия указывает на признаки подобия, одинаковости. Комбинационная игра ритма и мелодии, действующих автономно, отчасти компенсирует однообразие симметричной гаммы, основанной на последовательном чередовании тонов и полутонов. Следовательно, принцип изоритмии вносит необходимое разнообразие, к которому призывает искусствовед. И все же монотония гаммообразных пассажей оказывается в рассматриваемом эпизоде настолько сильной, что ее не в состоянии преодолеть даже изоритмическая техника. «Ограниченности» симметричной гаммы сопутствует циклическая замкнутость в соотношении колора и тальи: пятое проведение тальи приводит к исходному соотношению мелодии и ритма, и этот процесс может повторяться бесконечно (показательно, что Найман просто обрывает его, вклинивая новый музыкальный эпизод).

3.5. Визуальный компонент оперы

В противоположность «Шумам, звукам и сладостным напевам» в опере «Встреча с Гойей» большую роль играет визуальный компонент. В предисловии к партитуре композитор указывает, что каждая сцена должна декорироваться в духе самых мрачных пейзажей Гойи, на которых изображаются ветви голых деревьев со свисающей окровавленной одеждой и выступающие из земли камни. На сцене должен находиться экран, на который в течение всей оперы проецируются картины, офорты и рисунки художника, а также полотна иных авторов, в числе которых как старые мастера (Боттичелли, Леонардо, Рафаэль, Рубенс, Рембрандт), так и живописцы и скульпторы XIX–XX веков (Джеймс Уистлер, Огюст Роден, Отто Дикс, Арно Брекер и др.). При этом в большинстве случаев в либретто имеются указания на конкретные картины. Часть из них репрезентирует эталоны женской красоты: «Маха одетая» и «Маха обнаженная» Гойи, «Андромеда» Рубенса, «Рождение Венеры» Боттичелли, «Мадонна» Рафаэля, «Адам и Ева» Рембрандта и

т. п. Основной акцент все же делается на гравюрах и офортах Гойи из серии «Бедствия войны» и «Капричос». В конце II акта они выступают сопровождающим фоном сцены сожжения «дегенеративного» искусства, а в конце III акта чередуются с кадрами реальных гражданских войн и расовых беспорядков. Таким образом Найман, с одной стороны, подчеркивает вновь пророческий дар Гойи, а с другой — беззащитность искусства перед лицом научных теорий и политики.

Визуальный компонент в опере Наймана несет смысловую и композиционную функцию. Так, сочинение открывается и завершается одним и тем же изображением — картиной «Тонущая собака», которая входит в серию «Мрачных картин», написанных Гойей в «Доме глухого» в период с 1819 по 1823 год. Специфичность и загадочность этой знаменитой работы связаны с ее незавершенностью, обусловившей множество искусствоведческих толкований ее содержания. В зарубежных источниках картина обычно интерпретируется как символ «непоколебимой печали и пафоса», тщетных поисков исчезнувшего Бога и столь же тщетного противостояния злым силам [72, р. 204; 78, р. 382;]. Такая композиционная арка закономерна, потому что поднимаемые в опере вопросы и проблемы остаются неразрешенными в современном мире.

Подведем итоги. Опера «Встреча с Гойей» репрезентирует новую жанровую модель — оперу идей, важнейшими чертами которой стали специфически трактуемая нарративность, ослабление сюжетной основы либретто, базис которого по большей части составляет фактология и манифестация научных идей, концептуализация художественного пространства, нивелирование различий между прошлым и будущим, и как следствие, недифференцируемость времени, нехватка действенности, событийности, сведение к минимуму (либо полное отсутствие) персонифицированных персонажей, отказ от развернутых сольных номеров, доминирование диалогов, ансамблей, особое

взаимоотношение текста и музыки, характеризующееся смысловой бифуркацией.

Несмотря на свою уникальность и своеобразие, опера «Встреча с Гойей» в то же время находится в русле общих тенденций развития современного музыкального театра. Об этом свидетельствуют такие признаки, как выбор темы, отражающей актуальные проблемы современной действительности, сочетание в музыкальной стилистике сочинения элементов академического и массового искусства, широкое привлечение визуальных искусств, основанное на смысловых разрывах взаимоотношение текста и музыки, а также новые принципы музыкальной драматургии. Впрочем, в отличие от более радикально настроенных Ф. Гласса, С. Райха, К. Штокхаузена и др., Найман в данном случае все-таки не порывает с традициями академической оперной музыки. Искусно балансируя между старым и новым, он находит свой путь коммуникации со слушателем.

ГЛАВА 4.

«МУЖЧИНА И МАЛЬЧИК: ДАДА»⁴¹

4.1. История создания, либретто и композиционная структура оперы

Камерная опера *Man and Boy: Dada* («Мужчина и мальчик: Дада») была создана Найманом в 2004 году по заказу Баденского государственного театра (Карслуэ, Германия)⁴². Либреттистом выступил Майкл Хастингс, с которым композитор сотрудничал и в дальнейшем, при работе над оперой «Любовь имеет значение». В 2005 году Найман осуществил вторую редакцию «Мужчина и мальчик: Дада» [81].

Об истории создания этого сценического произведения Найман рассказывал следующее: «У меня есть друг, драматург Майкл Хэйстингс. Узнав, что я, будучи ребенком, собирал лондонские автобусные билеты, он сказал: “Я хочу написать пьесу об этом”. А в Дюссельдорфе, где я был на выставке дадаиста Курта Швиттерса, оказалось, что почти в каждом его коллаже есть тоже билеты. В разные годы он жил в Лондоне и тоже собирал автобусные билеты. И это те самые билеты, которые я тоже знал. И тогда Хэйстингс сказал: “Давай напишем оперу не только о Наймане-собирателе билетов, а и о Курте Швиттерсе”. Это веселая опера, в ней ведется игра между мальчиком и взрослым. Очень упорный мальчик — это я. А взрослый — Швиттерс. Довольно заразительно» [38].

Таким образом, сюжет оперы представляет историю невероятной дружбы между пожилым художником Куртом Швиттерсом и двенадцатилетним мальчиком Майклом, образ которого оказывается во многом автобио-

⁴¹ В тексте главы использован материал публикации: Слепцова А. А., Окунева Е. Г. Принципы работы с музыкальным материалом в опере Майкла Наймана «Мужчина и мальчик: дада» // ARTE: Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского. 2022. № 2. С. 60–69.

⁴² Там же она впервые была поставлена 13 марта 2004 года режиссером Робертом Танненбаумом и дирижером Вольфгангом Хайнзом. Главные партии исполнили Джон Пикеринг (тенор), Беверли О’Рейгн Тиело (меццо-сопрано), Джанджа Вулетик (сопрано).

графичен. Оба персонажа являются заядлыми собирателями автобусных билетов.

Курт Швиттерс — реальная историческая личность, немецкий художник, коллажист и писатель. В своем творчестве он придерживался авангардных направлений дадаизма, сюрреализма, конструктивизма и экспрессионизма.

Швиттерс родился в Ганновере в 1887 году. В 1909–1914 годах он обучался в Дрезденской академии художеств, где его учителем был Карл Банцер⁴³. В 1917 году Швиттерс был призван в армию, но комиссован по состоянию здоровья (страдал припадками эпилепсии), поэтому участия в Первой мировой войне он не принимал. Свой путь как художник он начал с постимпрессионистской живописи. В 1911 году состоялась его первая художественная выставка в Ганновере.

Осенью 1918 года Швиттерс познакомился и подружился с авангардистами Хансом Арпом⁴⁴ и Раулем Хаусманом. Тогда же возникли его первые абстрактные коллажи. Художник работал с весьма необычным материалом. Свои работы он создавал из «найденных предметов» и даже из мусора. Созданная Швиттерсом «картина мира должна объединять в себе искусство и неискусство» [59]. Свой стиль сам Швиттерс называл «Мерц». Этот термин возник случайно, благодаря коммерческой фирме «Коммерцбанк». Отрывок накладной этой фирмы вошел в один из его коллажей.

С 1923 года он выпускал журнал, озаглавленный «Мерц», в котором пояснял суть своего искусства: «Картины Мерца — это абстрактные произве-

⁴³ Карл Банцер (1857–1941) — немецкий художник-импрессионист, педагог, профессор. Почетный гражданин Марбурга. Имя Карла Банцера носят школа в Швальмштадте, улицы в Касселе, Марбурге, Гиссене, Гоппельне и Швальмштадте.

⁴⁴ Ханс Арп (1886–1966) — немецкий и французский поэт, художник, график, скульптор. Обладатель многочисленных почетных наград, Орденов и премий: Орден Почетного легиона (1959), Орден литературы и искусства (1961), Большая национальная художественная премия Франции (1963) и др. Самая крупная коллекция произведений Арпа находится в Музее нового и современного искусства в Страсбурге, площадь перед которым носит имя художника. Его именем назван также культурный центр в Кламаре, улица в XIII округе Парижа. С 1979 в Кламаре действует Фонд Арпа (в 2004 получил статус национального музея).

дения искусства. Слово “Мерц” по сути означает совокупность всех мыслимых материалов, которые можно использовать в художественных целях, и технический принцип, согласно которому все эти отдельные материалы имеют одинаковую ценность. В Merz art используются не только краски и холсты, кисти и палитра, но и все материалы, видимые глазу, и все необходимые инструменты ... колесо от коляски, проволочная сетка, веревка и ватные шарики — это предметы равной ценности с красками. Художник создает, выбирая, распределяя и изменяя материалы» [87].

На протяжении творческого пути Швиттерс создал свыше 5 000 работ, из которых сохранилось не более половины. Самые известные работы: «Новая мерц-картина», «Санта Клаус», «Афоризм». Почти во всех его коллажах присутствуют автобусные билетки, которые он собирал и коллекционировал в течение всей жизни. Одним из самых глобальных творений Швиттерса является «Мерцбау» — инсталляция, занявшая весь его дом! К сожалению, этот дом был разрушен во время Второй мировой войны.

Как писатель Швиттерс примыкал к направлению дадаизма. Он создал поэму-коллаж «Посвящается Анне Блюме» (1919) и образцы заумной «звуковой поэзии» («Соната в празвуках»). В 1925 году чтение стихов в исполнении автора было записано на граммпластинку.

В нацистской Германии Швиттерс был причислен к «дегенеративным» художникам и вынужден был перебраться в Норвегию. После вторжения туда немцев он бежал в Великобританию, где какое-то время находился в лагерях для интернированных. Швиттерс умер в 1948 году, на следующий день после извещения о том, что он получил английское гражданство.

Интерес к работам художника возродился в 1970–1980-е годы. Швиттерс оказал влияние на американское авангардное искусство, в частности на творчество Роберта Раушенберга⁴⁵. В 1995 году в парижском Центре Жоржа

⁴⁵ Роберт Эрнест Милтон Раушенберг (1925–2008) — американский художник, представитель абстрактного экспрессионизма, а затем концептуального искусства и поп-арта, стоял у истоков создания модульного искусства, является создателем направления

Помпиду прошла большая выставка его работ. Лучшая художественная выставка была организована на родине художника, в Ганновере в 2000 году. Здесь же в Шпренгель-Музее хранится архив Швиттерса.

В либретто оперы были положены подлинные биографические факты из жизни Курта Швиттерса. Время действия оперы — период, когда художник переехал в Лондон после интернирования.

Опера начинается со знакомства главных героев. Они встречаются в салоне автобуса, пытаясь заполучить редкий проездной билет. На следующий день они стоят на автобусной остановке, Курт чувствует недомогание и внезапно падает на землю. Майкл помогает ему подняться. На другой день они едут на автобусе. Мальчик находит билет, который дает право ехать до конечной остановки. Художник признается, что у него нет денег, и умоляет Майкла помочь. Мальчик возражает, но при приближении кондуктора он отдает Курту найденный билет. Они доезжают до дома художника. Швиттерс знакомит Майкла со своими коллажами, составленными из автобусных билетов. Между героями завязывается дружба. Они беседуют о коллекциях, Курт рассказывает о мерц-искусстве.

В следующий раз герои встречаются у Британского музея. К скульптуре льва Швиттерс приделывает картонные уши, рисует кошачьи глаза, чтобы лев превратился в кота. Майкл помогает ему, дорисовывая усы. Служители музея обвиняют их в вандализме, но герои сбегают.

Вечером Майкл чувствует недомогание. Художник навещает его и знакомится с матерью мальчика. Майкл потерял отца во время бомбежки, поэтому мать испытывает неприязнь ко всем немцам. Однако Курту удается завоевать ее доверие.

В тот же день Швиттерс дает интервью на BBC. С ним беседует бойкая молодая журналистка, которая занимает все эфирное время своим монологом, так что на долю Курта выпадают лишь краткие реплики.

комбинированной живописи. В своих работах тяготел к технике коллажа и редимейда. В своих работах использовал мусор и различные отбросы.

Художник начинает бывать в доме Майкла и его матери все чаще, постепенно привязываясь к ним. Он рассказывает им о своей семье, о том, что его жену убили нацисты, а сына Эрнста он давно не видел. Его поступки не всегда находят понимание со стороны матери мальчика. Так, художник сочиняет веселую песню про бомбу, которая убила отца Майкла, изображая издаваемые ей звуки, чем доводит женщину до слез. На день рождения Майкл мечтает получить велосипед. Швиттерс преподносит ему в подарок сильно поврежденный велосипед, который больше похож на кусок металла. Мать Майкла приходит в ужас, воспринимая его выходку как розыгрыш. Художник вынужден объяснить, что он хотел подарить Майклу что-то особенное и уникальное — дада-велосипед.

Постепенно Курт понимает, что ни Майкл, ни его мать не разделяют его эксцентричные взгляды. Он приходит к выводу, что «даже искусством дадаизма можно творить великое зло». Мальчик просит его не прекращать общение, говорит, что он ценит дада-велосипед, потому что может придумать про него много историй. Он готов отдать самые ценные билеты из своей коллекции для коллажей Курта.

В образе матери мальчика, вероятно, также нашла воплощение реальная фигура — Эдит Томас, спутница последних лет жизни художника. Он познакомился с ней в Лондоне и называл ее Wantee⁴⁶ (в опере Курт так называет мать мальчика), поскольку она всегда угощала гостей чаем.

Идея оперы заключается в противопоставлении двух типов мировосприятия — упорядоченного и хаотического, представленных двумя главными персонажами — мальчиком, жаждущим найти порядок в послевоенном Лондоне, и художником Швиттерсом, который получает удовольствие от красоты хаоса. Идея была предложена Викторией Харди, супругой либреттиста, о чем имеется соответствующее упоминание в партитуре.

⁴⁶ Wantee (англ.) — неологизм, образованный, вероятно, от слов «woman» и «tee».

Партитуре предпослан эпиграф — стихотворение Курта Швиттерса, которое был написано поэтом в 1947 году. В концентрированной форме оно отразило основные идеи оперы:

Однажды
Ты вырастаешь
Но продолжаешь играть
В свои старые игрушки
Тебе нравятся ангелы
Как и прежде
И ты думаешь, что они — девочки
Красивые девочки
Ты думаешь, что они похожи на тебя
Когда ты был молод
Но ты стар,
Умираешь и холодеешь⁴⁷.

Опера состоит из двух актов, разделенных на сцены. В отличие от предыдущих опер сцены имеют номерную структуру и не озаглавливаются. Первое действие включает 9 сцен, второе — 10. Партитура предназначена для синтезатора, группы струнно-смычковых (двух скрипок, виолончели и контрабаса), деревянно-духовых (гобоя, кларнета *in B*, который может быть продублирован кларнетом *in C* и бас-кларнетом), альт-саксофона (может быть дублирован саксофоном сопрано), фагота и ансамбля ударных инструментов (маримбы, виброфона, малого барабана, большого барабана, темп-блока, там-тама, ударной установки).

Как уже упоминалось, в опере три главных персонажа — Курт Швиттерс, мальчик и его мать. Камерность замысла обусловила необычность трактовки женской партии — певица должна исполнять не только роль матери, но и всех второстепенных персонажей (женщина в автобусе, кондуктор, работница музея, журналистка BBC).

⁴⁷ Перевод Е. Г. Окуневой.

4.2. Музыкальный материал оперы

Найман выстраивает оперу на нескольких повторяющихся материалах. Важнейшая роль отводится материалу детской «считалки». Он проводится в ритме ♪♪♪♪ либо ♪♪♪♪ и основан на аккордах симметричного строения — большая секунда+малая терция и малая терция+большая секунда (в цифровом выражении — 2-3 и 3-2). Этот материал составляет большую часть диалогов Курта и Майкла и его можно считать общим для обоих персонажей. В то же время он возникает и в диалогах с матерью (см. *пример 19*).

Пример 19. М. Найман. «Мужчина и мальчик. Дада». Сцена 1, т. 25–26 (фрагмент)



Решение выстроить оперу на мотиве детской считалки неслучайно. Как уже указывалось выше, художник Курт Швиттерс принадлежал направлению дадаизма. Как известно, это художественное течение возникло в период Первой мировой войны. Оно оказалось своеобразной реакцией на ее жестокость и ужасы, обнажившие бессмысленность существования и обесцененность человеческой жизни. Дадаизм отрицал разум, логику, всякую эстетику, сделав иррациональность и абсурдность одним из главных своих принципов. Слово «дада», от которого произошло название дадаизма, имело многозначное толкование. В немецко-французском словаре оно означало игрушечную деревянную лошадку (Ханс Арп), на языке племени Кру — хвост священной коровы (Тристан Тцара), на славянских языках — двойное утверждение или детский несвязный лепет, на отдельных диалектах Италии — мать. Дадаисты акцентировали примитивный, инфантильный взгляд на мир. В литературе они прибегали к особым приемам. Например, выстраивали тексты на повторениях слов. Знаменитое кредо дадаистов звучало следующим образом: «Дадаисты не представляют собой ничего, ничего, ничего, несомненно, они не достигнут ничего, ничего, ничего». В целом дадаизм «радикализировал тен-

денции критики культуры, довел их до бунта, до абсолютного отрицания» [54, с. 49].

В этом контексте обращение Наймана к жанру детской считалки является вполне естественным и логичным. Считалка, во-первых, относится к игровому (детскому) фольклору и является одним из самых древних жанров. Пересчитывание предметов обнаруживается у первобытных народов. Во-вторых, в ней большую роль играет повторность ритмического рисунка, поскольку ритмизованное скандирование должно отразить принцип счета.

В ходе анализа данного материала можно сделать вывод, что его роль по мере развития оперы постепенно уменьшается. Так, в первом акте мотив детской считалки пронизывает почти все сцены. Исключение составляют сцены 4, 5 и 9. Но даже в этом случае элементы данного материала можно обнаружить. Так, в сценах 4 и 5 появляются типичные аккорды симметричного строения. Хотя они звучат в новом ритме, но на слух опознаются как принадлежащие мотиву считалки (см. *пример 20*).

Пример 20. М. Найман. «Мужчина и мальчик. Дада». Сцена 4, т. 595–596 (клавир)

The musical score for Example 20 is presented in three staves. The top staff is for the vocal part (Mi), the middle staff is for the vocal part (K), and the bottom staff is for the piano accompaniment (Reh. Pno.). The tempo is marked as 595 ♩ = 86. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The piano part features a complex, rhythmic accompaniment with many beamed notes. The vocal part (K) has the lyrics: "It's called Merz Art." The piano part (Reh. Pno.) has a complex, rhythmic accompaniment with many beamed notes.

Во втором акте этот материал возникает лишь в четырех сценах из десяти (сцены 10, 15, 16 и 18) и звучит непродолжительное время. «Изживание» мотива считалки в ходе оперы закономерно. Этот материал, с одной стороны, отражал непосредственность и чистоту детского мировосприятия, а с другой, символизировал беспечность и легкость бытия. В конце оперы мальчик взрослеет (показательно, что его поступки и рассуждения подчас

выдают в нем достаточно зрелого человека), а Курт осознает ответственность художника перед миром, что «искусством можно творить великое зло» и что даже «смех художников открыт для злоупотреблений».

Еще одним важным материалом выступает тема, которая характеризует мать мальчика (*пример 21*). Она возникает каждый раз в диалогах с Куртом. Данный материал стилизован в духе популярных песен «Битлз» 1970–1980-х годов⁴⁸. Он опирается на классико-романтическую гармонию. В основе гармонизации лежит характерный для романтиков (но и для популярных песен тоже) терцовый ряд, усложненный отклонениями: $T D^4_3 \rightarrow VI D^4_3 \rightarrow IV II_7 D T$. На эту гармонизацию накладывается пунктирный и синкопированный ритм и триоли, напоминающие о джазе⁴⁹. Поп-жанр резко контрастирует теме «считалки»⁵⁰. Подобным образом Найман подчеркивает контраст не только различных культур (немецкой и британской), но и противоположность мировосприятия своих героев.

Пример 21. М. Найман. «Мужчина и мальчик. Дада». Сцена 10, т. 35–40 (клавир)

35

The musical score is for a piano accompaniment. It features four staves: Mi (Mezzo Soprano), Mo (Mezzo Alto), K (Klavier), and Reh. Pno. (Rehearsal Piano). The Mo staff contains the lyrics: "You'll be luc - ky, make_ no mis-take_ There's no su - gar for_ a start_." The K staff is empty. The Reh. Pno. staff contains a complex harmonic accompaniment with triplets and syncopation. The music is in 2/4 time and has a key signature of two sharps (F# and C#).

⁴⁸ Е. Г. Окунева взводит происхождение темы к синглу *Waterloo Road* британской рок-группы *Jason Crest*. Песню популяризовал Джо Дассен. Во французской версии она известна под названием *Les Champs-Élysées*. «Найман заимствует гармоническую последовательность из этой песни, соединяя ее с новой мелодией, что, впрочем, не мешает опознать оригинал», — считает исследователь [45, с. 105].

⁴⁹ Отметим, что большинство песен «Битлз» опирается на данную цепочку аккордов и пунктирный ритм (например, “All you need is love”, “For no one”, “You never give me your money”).

⁵⁰ Этот контраст обеспечивается и своеобразным анахронизмом. Первые песни «Битлз» появились в 60-х годах XX столетия, тогда как действие оперы происходит во второй половине 1940-х годов.

Впервые указанная тема появляется в сцене 10 именно в партии матери (см. *пример 21*). Сцена репрезентирует британское гостеприимство: мать пригласила Курта в гости на чаепитие.

Поначалу данная тема чередуется с материалом считалки и исчезает, как только речь заходит о войне. «Британская» тема появится снова, когда в беседе героев наметится легкий флирт. Показательно, что по мере развертывания сцены она проникнет и в реплики Курта.

В дальнейшем этот материал пронизывает фактически всю 12-ю сцену, которая вновь представляет чаепитие. При этом «британская» тема появляется не только в своем основном виде, но и трансформируется. Например, с начала сцены звучит танго. В извилистой, синкопированной, певучей мелодии отчетливо угадываются интонации исходного материала⁵¹. Первые два аккорда (тоника с отклонением в VI ступень) также безошибочно указывают на него. Хотя в целом гармонизация осложняется более далекими функциональными связями и полиаккордовыми сочетаниями.

Еще одна модификация темы возникает в монологе Курта, когда он вспоминает о своем прошлом, о том, что любил многих женщин и называл их “arts”. Тема дополняется двумя аккордами — трезвучием a-moll и секстаккордом f-moll. Данный оборот, помещенный в начальную цепочку аккордов, изменяет характер темы, внося в нее минорный колорит и мрачную семантику «шубертовой» шестой. Обратим внимание, что здесь «британская» тема опознается только на гармоническом уровне.

В конце сцены снова возвращается исходный материал, который проникает теперь и в партию мальчика. Совсем немного данный материал представлен в 16-й сцене.

В опере представлено два стихотворения, которые декламирует Швиттерс: в 7-й сцене художник читает *Sneeze Poem*, что можно перевести как «Чихающее стихотворение». В 14-й сцене звучит *Doodlebug Song* («Песня

⁵¹ Короткая сцена 17 целиком будет основана на танго, хотя и на основе нового материала.

про самолет-снаряд»). Оба стихотворения относятся к виду фонетической поэзии, в которой на первый план выдвигается не семантическая функция языка (языковое значение слов), а звуковой материал (фонетика).

Так, «Чихающее стихотворение» основано на междометиях и звукоподражании. Оно складывается из трех частей, которые в партитуре отделены тактами и генеральными паузами:

Ah ha ha na ah wan na ha
Ah oh ah ha na na na wu
Ah ya ya harsna wanna hars nu
Ah ha!

Stra stra stra oosh na
stra stra ooshna
stra stra no
Stra no
ah na!

Ah tarsha da da
arch starta stoo aarch
ah starna no tish
ar ar ar ah
ah ha da
ha shoo
aha ah na anaha ahach a tash shooo!

В первой части преобладают повторяющиеся короткие “ah”, “ha”, “na”, “ya”, в которых акцентируется гласная «а». Пояснительная ремарка в партитуре — *resistance* (стойко). Во второй части появляются слова с глухими шумными и свистящими согласными — “stra”, “ooshna”. Ремарка к этой части гласит *losing control* (теряя контроль). В третьей части к предыдущим словам добавляются новые — “tarsha”, “tish”, “shoo”, “ahach”, “a tash shoo”. Ремарок здесь больше, и они идут в следующей последовательности: *delivery* (нагнетая), *more sung* (более певуче), *guttural* (гортанно). Заметим, что в английском языке звуки чихания передаются междометием “achoo” или “at-

ishoo”, что эквивалентно русскому «апчихи». Распространенный вариант, как можно видеть, здесь не используется, хотя довольно близким по звучанию оказывается заключительное сочетание “a tash shoo”. В целом сама структура стихотворения прекрасно передает процесс чихания: появление легкого раздражения (щекотания), попытки приостановить чихание, взятие нескольких коротких вдохов, глубокий вдох и выдох.

Для воплощения фонетической поэзии Найман прибегает к *Sprechgesang*, экспрессионистской вокальной технике, изобретенной Шёнбергом, подразумевающей нечто среднее между речью и пением. Вместо традиционных нотных головок поставлены крестики, призванные обозначить приблизительность звуковой позиции. При этом высотное положение каждой ноты вполне конкретно (как и у Шёнберга, прописываются даже знаки альтерации). Найман использует также нисходящие и восходящие глиссандо.

Звуковая композиция выстраивается согласно описанному выше процессу чихания. Первый раздел, отграниченный паузирующим тактом с фермой, состоит из множества коротких мелодических фраз, разделенных паузами. Первоначально композитор использует репетиции на одном звуке и неширокие интервалы — терции и кварты. Восходящее и нисходящее движение уравнивают друг друга. Постепенно мелодическая линия становится более изломанной, а интервалы — более широкими (квинты, сексты, септимы, нона). Второй раздел, также отделенный «пустым» тактом, представлен тремя короткими фрагментами восходящей направленности. В завершении каждого присутствуют остановки на высоких звуках, причем в первой фразе используется звук с определенной, а не приблизительной высотой звучания. Длительность этих звуков в каждом мелодическом фрагменте укорачивается на одну восьмую или шестнадцатую. Третий раздел — самый продолжительный. Он начинается схоже со вторым разделом, основываясь на стремительных восходящих ходах к высоким звукам. Здесь возникают скачки на очень широкие интервалы (нона, децима, дуодецима и т. п.), диапазон, по сравнению с предыдущим материалом, увеличен фактически до трех

октав, трижды используются звуки с точной высотой звучания, за пределами высокой для тенора. Для того, чтобы их взять, исполнителю придется, скорее всего, прибегнуть к фальцетному пению. Кроме того, в данном разделе отчетлива тенденция ритмического диминуирования: постепенно длительности становятся короче. Завершается композиция восходящим глиссандо, приводящим к *d* второй октавы, что довольно точно отражает заключительную фазу чихания, характеризуемую в большинстве случаев скользящим повышением интонации (см. *пример 22*).

Пример 22. М. Найман. «Мужчина и мальчик. Дада». Сцена 7, Sneeze Song

SNEEZE SONG

C1 (♩ = c.88) Approximate pitches and rhythm, free within suggested outlines, using all possibilities from speech to singing

1051 (resistance) *K* Ah ha ha na ah wan na ha Ah oh ah ha_ na na nawu Ah ya ya har-sna wan-na hars nu Ah ha!

1052 (losing control) *K* Stra stra stra oosh na stra stra oosh - na stra stra no stra no_ ah na!

1055 (delivery) *K* Ah tar - sha da da arch star - ta stoo_ aarch_ ah star - na no tish ar ar ar ah ah more sung (guttural)

1056 *K* ha da ha shoo a - ha ah na an - a - ha a - hach a tash shooo! Kurt explodes. Mother takes a step back. Michael grins.

1057 *K*

«Песня про самолет-снаряд» имитирует взлет ракеты, несущей боевой заряд. Стихотворение имеет совершенно иную графику и фонетику. В нем большой акцент ставится на долгое звучание звонких согласных «г» и «п», а

также гласных «е» и «i». За счет растягиваний (повторений) букв строки оказываются визуально удлинены:

Chuk chuk chuk chuk chukchukchukchuk
perrsh perra perrsh perra whoorwhoosh sta
zing!
Szing teeeening vrooooooooooom! Wha!
Weeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeen
Yhiiiiitiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiine ..
Chuka chuc sssssssssssssssssss nn ...
Woorshshshshshshshshshshshssss ...
keeeeeeeeniiiiiiiing ...
Nannnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnn ...
Nnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnng ...
Nonnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnng chuka
Nonnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnng chuk
Nnnnnnnnonnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnng churh
Nonnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnng chu
Nnnnnnnnnningehk!

Eins, zwei, drei, vier, fünf

Стихотворение сложно расчленить на разделы. Тем не менее, можно условно выделить три фазы. Начало стиха (первые три строчки) построено на повторении слов, скорость произношения которых постепенно увеличивается. Показательно, что слова “chuk”, “perrsh”, “perra” первоначально отделены пробелами, а затем сливаются в нерасчленимый поток. Таким образом, эффект предварительного зажигания (*preliminary ignition* — такова поясняющая ремарка в партитуре Наймана) не только становится ощутимым на слух, но и визуализируется. В фонетике доминируют глухие согласные.

В следующем, самом крупном разделе, акцент делается на «завывании» гласных и согласных звуков. Теперь повторяются не слова, но фонемы. Причем, если сначала они меняются, то под конец доминирует непрерывная “n”.

Заключительный раздел представляет немецкую команду-отсчет. Четкость и резкость артикуляции сопровождается на письме пунктуацией: числительные отделяются запятыми. Создается резкий контраст между хаосом и порядком. И, пожалуй, именно этот немецкий “Ordnung”, за которым скрывается массовое уничтожение (ведь числа — это сбрасываемые бомбы), больше всего эмоционально потрясает в этом стихотворении.

В музыкальном изложении композитор учитывает все эти нюансы. Между первыми короткими “chuk” он размещает ромбообразные ферматы, а последующие повторения слов разделяет более короткими паузами (восьмыми с точкой). В результате перехода от иррациональных к рациональным паузам скорость повторения слова “chuk” возрастает. Так Найман иллюстрирует заводящийся мотор. Раскатистую “r” в слове “perrsh” и звенящую “oo” в “whoorwhoosh” он подчеркивает разным типом глиссандо. В первом случае используется плавное восходящее глиссандо (обозначено прямой линией), во втором — нисходящее вибрирующее (обозначено волнистой линией).

Музыкальное решение композитора точно следует ремарке *booster engine gains height* (двигатель набирает обороты). Глиссандо на долгих “Wee”, “Yhii” сочетается с вибрато и приобретает извилистую форму. Ремарки *initial rocket thrust fades* (ракета постепенно исчезает) и *through the night sky* (сквозь ночное небо) сопровождаются затиханием на паузе и глиссандированием то вверх, то вниз, словно ракета летит, меняя углы направления. Заклучительная команда-отсчет отделена от предыдущего материала паузирующим тактом с выписанной ферматой. Счет производится на любой высоте в любом ритме (см. *пример 23*).

Таким образом, выполненный анализ показывает, что Найман работает с достаточно разнородным в стилистическом плане музыкальным материалом. В его опере сосуществуют и классико-романтическая гармония, и элементы поп-культуры, и жанры детского фольклора, и экспрессионистские высказывания. Весь этот разнородный материал по-разному комбинируется и сочетается, чаще просто сопоставляясь друг с другом. Найман использует

прием монтажа при соединении разных тем. Важно отметить, что его темы не кадансируют, он просто обрывает их и переключается на другой материал, либо одновременно накладывает разные темы. Монтажный принцип характерен и для более ранних опер Наймана, но именно здесь он становится особенно заметным в силу стилистической разнородности материала.

Пример 23. М. Найман. «Мужчина и мальчик. Дада». Сцена 14, Doodlebug Song

DOODLEBUG SONG

Approximate pitches and rhythm, free within suggested outlines,
using all possibilities from speech to singing

(♩ = c.60)
760 (preliminary ignition)

K
Chuk chuk chuk chuk chuk - chuk - chuk - chuk perrsh__ per - ra perrsh__ per - ra

761
K
whoor whoosh sta szing! Szing teeee - ning vroooooooooom! Wha!_____

762 (booster engine gains height)

K
Weeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeen..... Yhiuuuuuuuuuuuuuuuuuuine.....

763 (initial rocket thrust fades) (through the night sky)

K
Chu - ka__ chuc__ ssssssssssssssssss nn Woorshshshshshshshshsssss keeeeeeeennnnnnnnng

764 Kurt changes his position on the table.
Swivels to a different angle.

K
Nnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnn... Nnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnng... Nnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnng

765 slow gliss. (falsetto)

K
chu - ka Nnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnng churh____ Nnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnng

766 Rocket engine cuts out – silence (pitches and rhythms ad lib.)

K
chu Nnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnng - - ningchk!
Eins, zwei, drei, vier, fünf,

В целом метод работы Наймана с музыкальным материалом в данной опере правильно будет назвать методом коллажа. Этот прием, как известно, получил распространение в искусстве XX века, в первую очередь в изобразительных работах художников дадаистов и сюрреалистов Брака, Гриса, Пи-

кассо и др. Он предполагает склеивание материалов, которые отличаются по фактуре и стилю. По сути, принцип «подсказан» композитору самим источником, сюжетом и содержанием оперы. Подобный метод свойственен и другим его сценическим произведениям. Так, например, в опере «Человек, который принял свою жену за шляпу» деконструкция шумановского материала инициирована упоминанием Шумана в рассказе Сакса и необычной болезнью профессора П.; в произведении «Любовь имеет значение» деконструкция материала баховских хоралов связана с болезнью боксера. А само обращение к Баху обусловлено числовой символикой его музыки⁵².

Способность находить стимулы для вдохновения в самых неожиданных местах, вот в чем уникальность мышления и метода работы композитора, неустанно размышляющего о силе воздействия и значении музыкального искусства в повседневной жизни.

⁵² Подробнее об этом см. в следующей главе.

ГЛАВА 5.

«ЛЮБОВЬ ИМЕЕТ ЗНАЧЕНИЕ»⁵³

5.1. История создания, либретто и композиционная структура оперы

Камерная опера *Love Counts* («Любовь имеет значение») была создана Найманом в 2005 году⁵⁴ на либретто Майкла Хастингса. Это было седьмое по счету театральное сочинение композитора. Таким образом, за его плечами уже имелся солидный опыт работы в оперном жанре.

Сочинение выдержано в минималистском стиле и содержит всего два действующих лица: Петси Беар (Patsy Bear, бас) и Аврил Эйнгер (Avril Ainger, сопрано). Партитура предназначена для фортепиано, группы струнных инструментов и ансамбля духовых инструментов (кларнета in B, бас-кларнета, саксофона, валторны in F и трубы in B).

Сюжет оперы воплощает историю любви между профессиональным боксером и учителем математики. Как всегда, Найман выбирает для своих опер необычные фигуры. Подобно Профессору П., который страдал прогрессирующей формой зрительной агнозии в его первой опере «Человек, который принял свою жену за шляпу», главный герой оперы «Любовь имеет значение» также подвержен специфическому недугу — он не может распознавать числа и считать их. Впрочем, несмотря на некоторые неудобства, это не мешает его социальной жизни.

Имя и фамилия главного героя оказываются «говорящими». Пэтси (Patsy) в переводе с английского означает «простофиля», а «Bear» переводится как медведь. В этом противоположном сочетании кроется контраст внешнего

⁵³ В тексте главы использован материал авторской публикации: Слепцова А. Материал, число и структура в опере «Любовь имеет значение» Майкла Наймана // Слово молодых ученых: актуальные вопросы искусствознания: сборник статей по материалам XX Всероссийской научной конференции с международным участием (19–24 апреля 2021 г.). Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2021. С. 226–234.

⁵⁴ Опера была написана по заказу государственного театра Карлсруэ, Германия. Впервые была поставлена там же 12 марта 2005 года режиссером Робертом Танненбаумом, а затем звучала в Лондоне.

и внутреннего облика героя. С одной стороны, он мужественен и могуч, как медведь, занимается опасным видом спорта. С другой стороны, он безобиден, как ребенок, из-за своего недуга зачастую он оказывается беспомощен в современном мире, коммерческая суть которого немыслима без банковских карт и подсчетов.

Главная героиня Аврил — учительница математики в университете, личность высоко духовная и интеллигентная, незащищенная перед грубой мужской силой.

Таким образом, Найман соединяет людей, абсолютно противоположных по социальному статусу и профессии, которые олицетворяют два различных мира — мир физический, материальный и интеллектуальный, рациональный. Сложно себе представить, что в реальной жизни таких людей может что-то связывать. Однако героев Наймана объединяет нечто общее, оба они — одинокие личности, пытающиеся по-своему справиться с той болью, которую им когда-то причинил окружающий мир, они травмированы душевно и физически и, обретя друг друга, оказываются в состоянии заполнить внутреннюю пустоту.

Опера начинается со знакомства главных героев. Учитель математики Аврил Эйнгер, каждый день проезжая по парку на своем велосипеде, однажды замечает великана, борющегося с ветками деревьев. Она останавливается и завязывает разговор, из которого выясняется, что Пэтси — боксер в средней весовой категории, выигравший сотню схваток. У него особенная манера вести бой. Он не нападает, а защищается, выдерживает удары противника, выматывая его, чтобы затем нанести решительный удар. Из-за профессиональных травм Пэтси мучают сильные головные боли. По этой причине тренер отказался от него, в результате чего Пэтси вынужден тренироваться самостоятельно.

На следующее утро (сцена 2) они встречаются снова на этом же месте. Теперь Аврил выясняет, что Пэтси не может идентифицировать числа⁵⁵. Она пытается объяснить ему тайны арифметики на примере цифры 37, предлагая прибавить три к семи.

В последующих сценах герои все больше узнают друг о друге. После смерти своих родителей Пэтси немало бедствовал: пропускал уроки, прятался в спортзале и спал в кабинете физрука. Трудная жизнь была и у Аврил. Долгое время она терпела унижения и побои от мужа, пока не развелась с ним.

Аврил пытается научить Пэтси воспринимать цифры и считать. В беседах с героем она касается философских вопросов, в частности, пытается объяснить идею «ничто» и доказать, что на самом деле ничто не существует, и оно всегда есть «что-то». Она учит героя пользоваться пластиковой карточкой в банкомате. Постепенно Пэтси привязывается к ней и признается ей в любви.

Идиллию совместной жизни героев разрушает телефонный звонок от бывшего тренера, который предлагает Пэтси потренироваться с новым учеником. Аврил категорически против этого и грозит уйти, если Пэтси примет данное предложение. В прошлом она испытала немало боли, поэтому противится любым формам физического насилия. Однако никакие уговоры не помогают, Пэтси начинает готовиться к тренировкам.

Постепенно его покидает состояние уравновешенности и спокойствия, которые ему внушила героиня. Он вновь теряет навыки распознавания чисел, которые с таким трудом приобрел благодаря Аврил. Он разбивает банкомат, когда не может вспомнить цифры пин-кода, и совсем выходит из себя, когда Аврил, пытаясь не пустить его на тренировки, разрезает ножницами все его спортивные вещи.

⁵⁵ Когда к остановке подъезжает автобус № 37, Пэтси просит у водителя назвать номер транспорта. Водитель, полагая, что имеет дело с сумасшедшим, грубо выгоняет его и уезжает.

Беспокойство героини не напрасно. После боя Пэтси оказывается в больнице, в коме. В своей обычной манере он не атаковал противника, а принимал его удары, но на сей раз не выдержал. Тренер назвал его поединок «суицидальным».

Опера завершается там же, где и начиналась — в парке. Аврил катит прикованного к инвалидному креслу Пэтси. Они останавливаются у дерева, где впервые встретились. Герой вспоминает это место и вместе они начинают считать листья на дереве.

Эту невероятную историю любви, напоминающую сюжет мелодраматического фильма, Найман воплотил в полуторачасовом представлении. Опера состоит из двух актов, разделенных на сцены. Так же, как в опере «Мужчина и мальчик: дада», сцены пронумерованы и не имеют заголовков. Первое действие включает 6 сцен. Однако 3-я дифференцирована на две части: сцена 3 и 3а, поэтому в действительности акт складывается из 7 сцен. Второе действие содержит 14 сцен. Несмотря на то, что их количество увеличилось вдвое, на пропорции оперы это никак не влияет, поскольку во 2-м действии существует немало коротких сцен, в которых герои не ведут диалог. Найман использует здесь кинематографический прием: певцы в безмолвии выполняют определенные действия на сцене.

Таким образом, количество сцен в обоих актах дает числа 6, 7 и 14. Нам представляется этот факт достойным особого внимания. Как уже упоминалось выше, в одной из сцен Аврил вспоминает об идее «ничто» и пытается объяснить ее Пэтси. Напомним, что данная категория — одна из важнейших для дзэн-буддизма и, в частности, для творчества Джона Кейджа, который в конце 1940-х прочитал в Нью-Йорке знаменитую «Лекцию о ничто». Она была издана в 1959 году *Incontri Musicali*. Лекция структурировалась в пять больших разделов, основанных на пропорции чисел 7, 6, 14, 14, 7, причем внутри каждого раздела соблюдались те же пропорции. Учитывая роль, кото-

рую играют числа в опере Наймана, можно предположить, что и количество сцен символически апеллирует к структуре кейджевской лекции⁵⁶.

5.2. Принципы работы с музыкальным материалом (аддиция)

Опера по своему стилистическому материалу является достаточно разнородной. Она содержит оригинальный авторский материал, элементы эстрадно-джазовой музыки и цитаты из хоралов Баха.

В начальных сценах оперы Найман экспонирует основной тематический материал, который далее будет разворачиваться по-разному на протяжении всего представления.

Так, оба акта открываются одинаковым материалом, звучащим в разных тональностях — D-dur и C-dur соответственно.

Тема, которую условно можно назвать «темой любви» героев, впервые появляется в сцене 3а. Она опирается на типичную для романтической гармонии последовательность аккордов Т-Тр-Ср-Д-Т (пример 24). Композитор при этом выбирает многотерцовую вертикаль — септ-, нон- и даже ундецимаккорды:

Пример 24. М. Найман. «Любовь имеет значение». Сцена 3а, т. 1–8 (клавир)



⁵⁶ Наймана можно считать знатоком музыки Кейджа. В 1974 году он опубликовал книгу *Experimental Music: Cage and Beyond* («Экспериментальная музыка: Джон Кейдж и после него»).

В первой сцене дается лишь намек на эту тему: аккордовая цепочка сокращена до трех начальных созвучий (в основном лишь Т-Тр-Sp), кроме того, сами созвучия также оказываются «неполными» — терцовые конструкции с внедренными секундами, септаккорды с пропущенными терцовыми тонами (пример 25). Несмотря на это, медленный темп и монолитная аккордовая фактура позволяют идентифицировать эту последовательность как тему любви, которая лишь формируется в первой сцене.

Пример 25. М. Найман. «Любовь имеет значение». Сцена 1, т. 439–442 (клавир)

439

N1 $\text{♩} = 100$
mf

Patsy

No - one in my trade wants to hide the blows.

Пример 26. М. Найман. «Любовь имеет значение». Сцена 1, т. 52–58 (клавир)

4

A1 $\text{♩} = 180$
mf

Avril

Ex - cuse me. Ex - cuse me.

55

Avril

I don't want to be fool - ish. I know it

Тема любви в дальнейшем появляется в 4 сцене. На ней также основана вся заключительная сцена оперы.

Еще одним важным тематическим материалом служит тема, которая возникает каждый раз в ситуациях, когда речь заходит о боксе. Она имеет очень энергичный характер, необычный колорит (устой «фа» обеспечивает ей дорийский оттенок) и по своему облику она близка теме, открывающей I и II акты (*пример 26*).

Данная тема всегда проводится неизменно в одной и той же тональности. Однако на протяжении оперы меняется ее тембровое освещение и tessitura. Изначально тема звучит в низком регистре и поручается низким инструментам — контрабасы, виолончели, альты, бас-кларнет. Постепенно она перемещается в более высокий регистр (9-я сцена), либо охватывает большое звуковое пространство (и низкий, и высокий регистры — сцена 13), однако ближе к концу оперы (сцена 17) тема вновь поручается тем же низким инструментам. В подобной оркестровой драматургии прослеживается определенная связь с сюжетным ходом событий (в конце оперы герои оказываются в исходной ситуации: они гуляют по парку и Пэтси все так же не может идентифицировать числа и считать).

Важное значение в опере Наймана играют числа. Это проявляется не только в содержании и общей структуре сочинения, но и в принципах работы с музыкальным материалом. Так, Найман весьма изобретательно подходит к организации тематического материала во 2-й сцене, фактически отталкиваясь от сюжетной линии. Аврил объясняет Пэтси правила счета буквально на пальцах: взяв за основу номер автобуса 37, она предлагает герою рассмотреть эти цифры как самостоятельные и прибавить их друг к другу: $3+7=10$. Сцена звучит в тональности a-moll. Найман основывает композицию на повторяемом минорном трезвучии (иногда неполном), к которому добавляются внедренные тоны. Так, в самом начале аккорд дополнен одним побочным тоном — *h*. При повторении к неполному трезвучию присоединяются два «лишних» звука — *h* и *d*. Заметим, что в обоих случаях количество разных звуков в аккорде остается равным — 4. Далее композитор вновь повторяет неполное трезвучие с побочным тоном *h*, после чего к полному аккорду вновь прибав-

ляет два тона — *h* и *g*, фактически формируя кластерное созвучие. Здесь количество разных звуков увеличивается: от трех до пяти (см. *пример 27*). Отметим, что такое прибавление хорошо воспринимается на слух.

Принцип суммирования отражается и в вокальной партии. Мелодическая линия Аврил разбита на небольшие фразы в соответствии со смысловыми единицами. Первая фраза основана только на трех звуках — *e*, *d*, *c* в диапазоне большой терции. Вторая охватывает амбитус чистой квинты и в ней содержится 4 высотно различных тона (*e*, *d*, *c*, *a*). Третья фраза — самая развернутая. Она включает 5 различных звуков в диапазоне чистой квинты (см. *пример 27*).

Пример 27. М. Найман. «Любовь имеет значение». Сцена 2, т. 170–177 (клавир)

170 *mf* $\text{♩} = 116$ *Avril* *Well, take thir - ty sev - en...* *That's a good... num - ber...*

a, c, e, h = 4 *a, c, d, h = 4*

174 *Avril* *It can on - ly be di - vi - ded by it - self...* *But if you take the in - te - gers...*

a, c, h = 3 *a, c, e, g, h = 5*

Тот же материал встречается в сцене 6, когда главные герои снова занимаются изучением цифр. Аврил опять же на пальцах показывает Пэтси десятичные числа, а он должен их определить: 10, 20, 40. Называя цифры, герой их распевает (*пример 28*).

Пример 28. М. Найман. «Любовь имеет значение». Сцена 6, т. 14–26 (клавир)

The musical score for Patsy's vocal line and piano accompaniment is shown in three systems. The vocal line is in bass clef, and the piano accompaniment is in treble and bass clefs. The lyrics are: "Ten? Twen - - - ty, For - ty, - for - ty, - for - ty -". The piano accompaniment features chords and single notes, with some measures marked with "8".

Количество нот при этом соответствует числу, которое он называет. Так, на слове “ten” появляется 10 нот в распеве, на слове “forty” — 40 нот. И лишь число 20 пропеваается неверно (29 нот).

Как представляется, Найман намеренно прибегает к такому приему. При помощи рассогласования называемого числа и реально звучащего количества звуков композитор показывает неврологические нарушения, свойственные Пэтси. Этот прием отчасти напоминает эффект «прескевию» (когда человек мучительно пытается вспомнить название чего-то хорошо знакомого), при котором значение слова отделяется от его формы.

5.3. Деконструкция цитированного материала И. С. Баха

Как уже было упомянуто выше, Найман использует в своей опере чужой материал, а именно: хоралы И. С. Баха. Он обращается к четырехголосным гармонизованным хоралам, изданным в редакции Альберта Рименшнайдера.

Так, восьмая сцена целиком выстраивается на материале хорала № 5 “An Wasser flüssen Babylon”. Композитор при этом прибегает к методу деконструкции, впервые опробованному им в 1970-е годы и с тех пор успешно разрабатываемому в последующих сочинениях.

Как работает в данном случае Найман? Как известно, баховский хорал имеет строчную структуру, он разделен на двухтактовые фразы, заканчивающиеся каденцией. Остановка для дыхания в окончаниях фраз обозначается фермой. Композитор заимствует из хорала “An Wasser flüssen Babylon” первые четыре строки и заключительную фразу, поручая их соответственно фортепиано, струнному квартету № 2, квартету № 3, квартету духовых инструментов и струнному квартету № 1 (*пример 29 и 30*).

Однако хоральные фразы звучат не поочередно, а вступают у всех групп инструментов одновременно и постоянно повторяются. Из-за одновременного совмещения различных отрывков хорала музыка приобретает характер словно бы расстроенного звучания.

Пример 29. Хорал И. С. Баха “An Wasser flüssen Babylon”

Пример 30. М. Найман. «Любовь имеет значение». Сцена 8, т. 1–7

Фразы хора у струнных квартетов

The musical score consists of four staves, each with a treble and bass clef. The first three staves are labeled SQ1, SQ2, and SQ3, and are marked 'Solo Quartet' and 'mf'. The fourth staff is labeled 'Db.' and 'D Bass 1 in absence of Cello 3', also marked 'mf'. The music is in 4/4 time and D major. The notation shows a complex, layered texture with many beamed sixteenth and thirty-second notes, creating a dense, rhythmic pattern. The SQ1 staff starts with a 'Solo Quartet' marking. The SQ2 and SQ3 staves also have 'Solo Quartet' markings. The Db. staff has a 'D Bass 1 in absence of Cello 3' marking. The 'mf' marking is present on the first note of each staff.

Думается, что такой метод работы Найман вновь использует намеренно, чтобы подчеркнуть специфичность восприятия Пэтси (в описываемой сцене герои спорят о цифрах). Вертикальное сложение фрагментов хора призвано воплотить особый вид сознания, в котором отсутствуют синтагматические связи, позволяющие обычному человеку выстраивать логические последовательности.

В основу сцены 10 Найман положил хорал “Ein feste Burg ist unser Gott”. В рименшнайдеровской редакции данный хорал представлен в трех вариантах гармонизации. Найман обращается к хоралам № 250 и № 20 (пример 31), используя их материал в струнных квартетах № 1, 2 и 3. Во всех случаях композитор прибегает к ритмическому увеличению. У первого струнного квартета хорал № 250 начинается с сильной доли, у второго — со слабой, так что между квартетами фактически возникает каноническая структура (пример 32).

Композитор применяет минималистский прием аддиции, он разбивает баховский хорал на фрагменты, а затем путем постепенного суммирования по принципу 1, 1-2, 1-2-3 и т. д. выстраивает его заново в целостную последовательность в каждом квартете (пример 32).

Пример 31. Хорал И. С. Баха “Ein feste Burg ist unser Gott”

Ein' feste Burg ist unser Gott

1 2 3 4

250.

Пример 32. М. Найман. «Любовь имеет значение». Сцена 10, т. 1–6

Фразы хорала у струнных квартетов

При реализации хоралов Найман не всегда оказывается точен к их гармоническому наполнению⁵⁷. Например, третий фрагмент хорала у первого струнного квартета вместо доминантового терцквартаккорда к субдоминанте содержит доминантовый квартсекст. Удвоенная прима при разрешении приводит к неполному трезвучию (с пропуском терции). В четвертом фрагменте у второго квартета побочный доминантовый секстаккорд заменяется квинтаккордом. В четвертом сегменте у третьего квартета (исполняющего хорал № 20) вместо трезвучия III ступени появляется субдоминантовый септаккорд с ненормативным восходящим тоновым задержанием к терции.

Так в саму баховскую музыку проникают неточности и гармонические «странности». Безусловно, в общем звуковом потоке, когда все фрагменты и типы гармонизации звучат в одновременности, эти «ошибки» на слух не вос-

⁵⁷ В примере 32 все неточности обведены в круг.

принимаются. Однако для Наймана, похоже, важен сам факт существования таких ненормативных изменений. Здесь словно бы сама музыка с ее небольшими отклонениями от баховской гармонизации указывает на особенности мышления главного героя. В то же время показательно, что принципы работы с хоралом выстраиваются Найманом иначе, чем в сцене 8. Использование приема аддиции приобретает в контексте оперы поистине символический смысл, поскольку олицетворяет попытку формирования синтагматических связей в сознании героя.

5.4. Числовая символика

Почему Найман обращается именно к Баху в данной опере? Думается, ответ достаточно очевиден. Числовая символика играет одну из важных ролей в творчестве великого немецкого композитора.

Начиная с античных времен и вплоть до искусства барокко, музыка имела тесную связь с математикой. Число было важнейшей научно-философской доктриной в музыкальной теории пифагорейцев, в Средневековье музыка изучалась в составе квадривия, куда входили также арифметика, астрономия и геометрия. В эпоху барокко музыка также понималась как математическая наука. Во всяком случае, таково ее определение в словаре И. Вальтера: «Музыка — это математическая наука, посредством которой составляется и наносится на бумагу приятная и чистая слаженность звуков, которая после этого может быть спета или сыграна, с тем чтобы ею в первую очередь подвигнуть людей к усердному благоговению перед богом и затем, чтобы ею услаждать и давать удовлетворение слуху и душе» [цит. по: 50, с. 7]. Нельзя не вспомнить и знаменитое выражение математика Готфрида Лейбница, старшего современника Баха: «Музыка — это арифметическое упражнение души, не ведающей, что она считает» [цит. по: 46, с. 4].

Вопросами числовой символики в творчестве Баха специально занимались такие отечественные исследователи, как В. Носина [44], Ю. Петров [50], А. Милка [35].

В частности, Ю. Петров указывает на две традиции христианской нумерологии, имеющие значение для Баха. Первая из них связана с операцией извлечения цифрового корня, в соответствии с которой любое многозначное число может быть приведено к однозначному при помощи сложения цифр: например, $444=12=3$. Вторая традиция предполагает нумерацию букв латинского алфавита, благодаря чему любое слово способно стать числовым символом. Например, числовой символ фамилии Баха с инициалом его имени равен 23 ($I9+B2+A1+C3+H8$).

Исследователи указывают, что рукописи Баха содержат множество аббревиатур, имеющих свое числовое значение: SDG — 29 (*Soli Deo Gloria* — Единому Богу слава!) и JJ — 18 (*Jesu Juva* — Иисус, помоги!). Кроме того, важными для композитора оказываются числовые символы имени Иисуса: J. CHR. — 37, JESUS — 70, CHRISTE — 79, CHRIST — 112. Например, в «Хорошо темперированном клавире» наиболее часто Бах прибегает к числу 37. «Нередко тридцать седьмой такт или полутакт является существенной гранью формы, — пишет Ю. Петров, — в ряде пьес 37 раз используется какая-либо характерная фигура (фуга D-dur, прелюдии F-dur, As-dur, H-dur). План второй половины фуги g-moll воспроизводит это число в своеобразном структурном утлении (в полутаках): 3-3-3; 7-7-7» [50, с. 8].

Числовая символика используется и в музыке Наймана. Как уже указывалось выше, опера структурируется на два акта по 7 и 14 сцен соответственно. Эти числа не только связываются с лекцией Кейджа о ничто, но и, в первую очередь, с Бахом. Число 14 является числовым символом его фамилии ($B2+A1+C3+H8=14$). Семерка — одно из самых сакральных чисел, выступающих символом веры и церкви. Например, она доминирует в тексте баховской фуги fis-moll из I тома ХТК⁵⁸.

В 10-й сцене оперы Наймана Аврил пытается разъяснить Пэтси, что числа — это не просто абстрактные категории, но с древнейших времен они

⁵⁸ См. ее подробный анализ в статье Ю. Петрова.

осмысливаются как особый код. По сути, героиня на простых примерах объясняет традиции той самой христианской нумерологии. Когда она предлагает 37 рассматривать как 3+7, она прибегает к извлечению цифрового корня. Когда же рассказывает, что Бог объявил Моисею, будто каждой букве соответствует свое число⁵⁹, она имеет в виду нумерацию алфавита, однако не латинского, а еврейского. Это необходимо учитывать, чтобы понять смысл ее загадочных слов: «По причинам, которые логика не суждена объяснить, 4, 2 и 1 означают потерянный (lost). Также 30, 20 и 1 означают грусть (sadness). 5, 4, 10, 3 и 2 означают предательство (betrayal)».

Действительно, потерянный на иврите пишется как אבד (авуд). Сопоставление этих букв с числовыми значениями букв еврейского алфавита (пример 33) дает ряд чисел 4-6-2-1 (при условии, если мы читаем по-европейски слева направо, а не наоборот, как принято на иврите). Предательство на иврите будет выглядеть так: בגידה (бгида). Числовой код этого слова — 5-4-10-3-2.

Пример 33. Числовые значения букв еврейского алфавита

Еврейский			
1. א	–1	13. מ	–40
2. ב	–2	14. נ	–50
3. ג	–3	15. ס	–60
4. ד	–4	16. ע	–70
5. ה	–5	17. פ	–80
6. ו	–6	18. צ	–90
7. ז	–7	19. ק	–100
8. ח	–8	20. ר	–200
9. ט	–9	21. ש	–300
10. י	–10	22. ל	–400
11. כ	–20		
12. ל	–30		

⁵⁹ По словам А. П. Милки, «буквы арамейского алфавита одновременно являлись цифрами. Поэтому каждое слово Писания представляло собой не только последовательность букв, но одновременно — последовательность цифр» [35, с. 344].

Найман в первом случае допускает намеренную ошибку, исключая из слова одну букву. С одной стороны, это игра (ведь буква «потерялась»), с другой стороны, — это еще один из способов подчеркнуть мир Пэтси, в котором все цифры перепутаны, их невозможно запомнить и как-то логически соотнести друг с другом.

Выполненный анализ показывает, что Найман апеллирует в своем оперном творчестве в первую очередь к интеллектуальному слушателю, обладающему широким культурным тезаурусом, способному распознать и раскрыть все смыслы сочинения, поскольку процесс композиторской работы достаточно интеллектуализирован. Это и не удивительно, учитывая, что Найман по профессии не только композитор, но и музыковед. В то же время, используя идиомы классико-романтической и популярной музыки, композитор ориентируется и на рядового слушателя, который вряд ли имеет представление о традициях христианской нумерологии, знает о роли числовой символики у Баха или Кейджа. В этом случае огромное значение приобретают принципы работы с материалом. Как и в первой своей опере, Найман обращается к «чужому» слову, материалу, хорошо известному. Осуществляя его деконструкцию, то есть «разбирая» целостность на составные части и соединяя их по-новому, композитор достигает эффекта слушательской эмпатии, то есть через музыку дает возможность проникнуть в мир другого, необычного, человека и увидеть/ощутить этот мир его глазами. Наряду с этим, композитор и актуализирует для слушателя культурное пространство прошлого, и выстраивает свой диалог с музыкальными классиками.

Заключение

Проведенный анализ избранных опер Майкла Наймана показывает, что музыкальный стиль и драматургия театральных сочинений композитора глубоко индивидуальны. В контексте современного оперного искусства и в первую очередь минималистских опер, отражающих подчас глобальные мировые проблемы⁶⁰, произведения британского композитора выделяются своей камерностью, вниманием к личности и человеческим взаимоотношениям, специфической работой с «чужим» материалом.

На основе рассмотренных опер попытаемся обобщить характерные черты оперного мышления Наймана.

Как уже отмечалось, композитор тяготеет к камерным постановкам. Количество действующих лиц, как правило, ограничено тремя-четырьмя персонажами, что позволяет не только сосредоточить внимание на психологии их взаимоотношений, но и полнее передать душевный мир героев, особенности их мировосприятия через музыку. Камерным оказывается и инструментальный состав сочинений, состоящий из минимального количества струнных, нескольких духовых и содержащий в обязательном порядке фортепиано и саксофоны (исключение в данном случае составляет лишь первая опера), что придает музыке Наймана индивидуальное звучание.

Герои опер Наймана являются как реальными людьми, так и вымышленными. Но во всех случаях это всегда необычные личности, которые воспринимают окружающий мир по-особенному. Нередко у них имеются какие-

⁶⁰ Так, оперы Джона Адамса зачастую основываются на документалистике, их основу составляют подлинные исторические факты. Например, опера «Никсон в Китае» (1987) посвящена визиту президента США в Китай, способствовавшему изменению американо-китайских отношений, в «Смерти Клинхоффера» (1991) описываются события 7 октября 1985 года, когда палестинские террористы захватили круизный лайнер «Акилле Лауро» с требованием освободить своих соратников из израильских тюрем, главным героем «Атомного доктора» (2005) является создатель атомной бомбы, физик Роберт Оппенгеймер. В определенной мере документальной можно считать и оперу Филипа Гласса «Сатьяграха» (1979). Ведущую роль в ней играют исторические фигуры, оказавшие влияние на Махатму Ганди — Лев Толстой, Рабиндранат Тагор, Мартин Лютер Кинг.

либо отклонения в восприятии действительности. Так, профессор П. страдает зрительной агнозией, Пэтси не умеет считать и распознавать числа, Швиттерс смотрит на мир глазами ребенка, находя красоту в хаосе и мусоре.

Важную роль в операх играют женские персонажи. Несмотря на их индивидуальность, все они обладают некими общими чертами. Во-первых, это женщины, которые в прошлом или в настоящем пережили много испытаний: изгнанная вместе с отцом Миранда была лишена привычного для девушек ее круга общества и воспитания; мать Майкла потеряла мужа во время войны и вынуждена одна воспитывать сына; Аврил подвергалась насилию со стороны собственного мужа; непросто приходится и жене Профессора, который подчас смотрит на нее как на вещь. Во-вторых, это преданные женщины. Несмотря на то, что их взгляды на жизнь могут отличаться от мужских, они становятся верными спутницами для главных героев опер, помогая им адаптироваться к реальности или побеждая их противоречия с миром силой любви.

Анализ либретто позволяет утверждать, что Найман, несмотря на достаточное разнообразие сюжетов, тяготеет к определенному кругу тем. Композитора интересуют прежде всего проблемы художественного восприятия действительности и нестандартного видения реальности («Человек, который принял свою жену за шляпу», «Любовь имеет значение»), социального предназначения искусства, роли художника в обществе и его ответственности перед миром («Встреча с Гойей», «Мужчина и мальчик: Дада», «Шумы звуки и сладостные напевы»). Сложность раскрываемых тем подчас приводит к жанровым модификациям, в результате чего возникают такие необычные явления, как «концертная» опера, «неврологическая опера» или «опера идей».

Структура наймановских сочинений в целом идентична. В большинстве своем они подразделяются на два действия (исключение — одноактная опера «Человек, который принял свою жену за шляпу» и четырехактная «Встреча с Гойей»), которые, в свою очередь, членятся на сцены. Всем операм присуща нарративность с последовательным сюжетным ходом событий. Впрочем, в некоторых случаях она сознательно ослабляется композитором,

что обусловлено особым художественным замыслом и жанровой спецификой («Шумы, звуки и сладостные напевы», «Встреча с Гойей»).

Сцены имеют преимущественно диалогическое построение. В редких случаях возможно появление длительных сольных высказываний, обусловленных фабулой повествования (например, вставной номер — песня Шумана в «Человеке, который принял свою жену за шляпу» или ключевой монолог Просперо в опере «Шумы, звуки и сладостные напевы»). В более поздние оперы Наймана внедряет и кинематографические приемы. Напомним, что в «Любовь имеет значение» имеются исключительно инструментальные сцены, в которых герои присутствуют на сцене, но не поют. Мы смотрим на их действия, как в кино, когда закадровая музыка выходит на первый план.

В сочинениях Наймана отсутствуют лейтмотивы, но композитор довольно часто прибегает к повтору отдельных музыкальных тем. Тематизм опер в таких случаях, как правило, связывается с характеристикой того или иного персонажа и особенностями его мировоззрения или восприятия (например, «британская тема» в опере «Мужчина и мальчик: Дада», принадлежащая матери мальчика, шумановская гармоническая последовательность, определяющая постижение реальности профессором П.), либо объединяет нескольких героев, нередко символизируя основную идею оперы, вынесенную в заглавие (например, тема «считалки» в опере «Мужчина и мальчик: Дада», «тема любви» в опере «Любовь имеет значение»).

Музыкальный материал в операх Наймана отличается стилистической разнородностью. Композитор одинаково охотно сочетает элементы поп-культуры, джаза, классико-романтическую гармонию, фольклор. Весь этот материал по-разному комбинируется и сочетается в рамках постминималистской техники. Для Наймана при этом специфично использование коллажного принципа, поскольку зачастую он не завершает темы, а обрывает и внедряет новые, стилистически далекие от предыдущего материала, что создает слуховой эффект «склейки» абсолютно разных тем. Особенно ярко этот принцип проявляет себя в операх «Встреча с Гойей» и «Мужчина и мальчик: Дада», но

в целом он характерен и для других музыкально-театральных опусов композитора.

Помимо авторского материала, Найман широко работает с цитированным материалом, прибегая к его деконструкции. Выбор цитат всегда обусловлен сюжетом. Так, привлечение шумановских песен связано с упоминанием имени композитора в рассказе О. Сакса, связь баховской музыки с числовой символикой определила ее включение в оперу «Любовь имеет значение», в которой заметную роль играет математический счет. Подчеркнем, что деконструктивистский подход, выражающийся в разложении известного материала на составные части, становится важной композиторской стратегией, позволяющей раскрыть трагедию больного сознания и дать возможность зрителю увидеть мир в ином, непривычном свете, глазами другого. Деконструкция классического текста, осуществляемая в опере «Шумы, звуки и сладостные напевы» на уровне либретто, а также посредством разрыва сценической связи певческих голосов и ролей, способствует разрушению привычных стереотипов восприятия.

Другим важным приемом Наймана является автореферентность. Вводя в оперу «Шумы, звуки и сладостные напевы» гармоническую последовательность большетерцовых и тритоновых аккордов, которая была использована в его первом сценическом произведении, композитор, с одной стороны, расширяет смысловое пространство шекспировской «Бури», а с другой, формирует новый взгляд на образ Калибана, акцентируя право дикаря на собственное видение мира, отличное от видения его «рабовладельца», волшебника Просперо. В то же время родство гармонического языка Просперо и Калибана выступает отражением идеи лингвистического колониализма, почерпнутой Найманом у сторонников постколониального прочтения пьесы Шекспира. В опере «Встреча с Гойей» обращение к автореферентности предопределено самим замыслом. Сочинение связывается с темой клонирования, «поэтому закономерно, что ее музыкальным репрезентантом выступила *вторичность* материала» [45, с. 104].

Анализ избранных опер Наймана показывает, что главным героем его произведений всегда выступает сама музыка, ее значение и возможности. Основные идеи оперы композитор выражает в первую очередь через слуховые представления. Подчеркнем, что в либретто наймановских сочинений акцент делается, как правило, на немумзыкальных способах восприятия — визуальных (зрительная агнозия профессора П., мерц-искусство Швиттерса) и логико-математических (проблемы распознавания чисел у Пэтси), а также на особенностях мировоззрения (инфантилизм Швиттерса) и научных открытиях (клонирование и генная инженерия в «Встрече с Гойей»). Показательно, что все эти способы Найман переводит в аудиальную сферу и находит аналог всем нарушениям посредством специфических композиторских приемов. «Шумы, звуки и сладостные напевы» — единственный из наймановских театральных опусов, в котором слуховая модальность получает беспрецедентный приоритет, что приводит к существенным трансформациям самого оперного жанра.

Оперы Майкла Наймана, безусловно, представляют интереснейшую область исследования. Вклад композитора в развитие жанров академической музыки дает исследователям новые возможности и потенциал для дальнейшей работы.

Литература

1. *Акопян Л.* Музыка XX века: Энциклопедический словарь. — М.: Практика, 2010. — 855 с.
2. *Алексеева А.* Атрибуты английского барокко в музыке Майкла Наймана (на примере избранных фортепианных сочинений) // Музыка и время. — 2013. — № 8. — С. 14–19.
3. *Алексеева А.* «Бриколёр» от музыки: о творческом методе Майкла Наймана // Ученые записки Российской Академии музыки имени Гнесиных. — 2015. — № 3. — С. 33–41.
4. *Алексеева А.* Композиторская техника Майкла Наймана: дис. ... канд. иск. / Гос. институт искусствознания. — Москва, 2021. — 221 с.
5. *Алексеева А.* «Полифония» композиционных приемов в музыке Майкла Наймана // Современные проблемы музыкознания. — 2017. — № 4. — С. 66–76.
6. *Алексеева А.* Принципы бриколажа в Первом струнном квартете Майкла Наймана // Музыковедение. — 2017. — № 5. — С. 3–11.
7. *Алексеева А.* «Чужое – моё сокровище!» Композитор М. Найман и его творческий метод // Материалы X Международной научной конференции «“Свое” и “чужое” в культуре» (г. Петрозаводск, 16–17 марта 2015 г.) / под ред. Н. Г. Урванцевой; М-во образования науки РФ, ПетрГУ. — Петрозаводск: Издательство ПетрГУ, 2015. — С. 155–158.
8. *Алексеева Е., Тузова Т.* Деконструкция // История философии. Энциклопедия / Под ред. А. А. Грицанова. — Мн.: Интерпрессервис: Книжный Дом, 2002. — С. 292–293.
9. *Баева А.* Русская лирико-психологическая опера: 60–80-е годы XX в. — М.: ГИИ, 1996. — 188 с.
10. *Бакуменко М.* Вопросы теории паттерна в музыке XX века // Проблемы музыкальной науки. — 2011. — № 2 (9). — С. 205–213.

11. *Берченко Р.* В поисках утраченного смысла. Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире». — Москва: Классика-XXI, 2005. — 372 с.
12. *Володягина Д.* Об особенностях интонационного развития в опере Томаса Адеса «Буря» // Музыкальный журнал Европейского Севера. — 2023. — № 3 (35). — С. 79–93.
13. *Гинзбург К.* Остранение: Предыстория одного литературного приема / Пер. с итал. С. Козлова // Новое литературное обозрение. — 2006. — № 80. — С. 9–29.
14. *Данько Л.* «Дуэнья» и некоторые вопросы оперной драматургии Прокофьева: автореферат дис. ... канд. иск. / Ленинградская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. — Ленинград, 1964. — 15 с.
15. *Двужильная И. Ф.* Американский музыкальный минимализм. — Минск: Издатель А.Н. Вараксин, 2010. — 284 с.
16. *Дубинец Е. А.* Знаки звуков: о современной музыкальной нотации. — Киев: Гамаюн, 1999. — 314 с.
17. *Зинченко В. П., Мещеряков Б. Г.* Большой психологический словарь. — Москва: АСТ, 2008. — 409 с.
18. *Иванюшкин А. Я., Лапин Ю. Е., Смирнов В. И.* Евгеника: от утопии к науке и... от науки к утопии // Российский педиатрический журнал. — 2013. — № 2. — С. 55–59.
19. *Кабалевская Я. А.* «Буря» Шекспира в музыкальном искусстве: автореферат дис. ... канд. иск. / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. — Москва, 2012. — 28 с.
20. *Карасев Е.* Минимализм Наймана/Гринуэя: между барокко и классицизмом // Cineticle. Интернет-журнал об авторском кино. URL: <http://cineticle.com/focus/554-nyman-greenaway.html> (дата обращения: 18.03.2021).

21. Карин Сапорта // Екатеринбургский театр танца. URL: http://theatre-ekb.ru/teatry/teatr_tanca/horeografy/karin_saporta.htm (дата обращения: 08.10.2024).
22. Катунян М. Минимализм и репетитивная техника. «Новая простота» // Теория современной композиции: учебное пособие / отв. ред. В. С. Ценова. — М.: Музыка, 2005. — С. 465–489.
23. Квятковский А. Остранение // Квятковский А. П. Поэтический словарь. — М.: Советская энциклопедия, 1966. — С. 188–189.
24. Кисеева Е. В. Проблема обновления оперного жанра в творчестве современных американских композиторов // Южно-Российский музыкальный альманах. — 2018. — № 4 (33). — С. 42–46.
25. Кисеева Е. В. Особенности прочтения оперного жанра в творчестве композиторов-минималистов // Научные школы в музыковедении XXI века: к 125-летию учебных заведений имени Гнесиных. Материалы Международной научной онлайн-конференции 24–27 ноября 2020 года / Рос. акад. музыки. — М.: Издательство «Российская академия музыки имени Гнесиных», 2020. — С. 524–530.
26. Кириллина Л. Итальянская опера первой половины XX века. — М.: ГИИС, 1996. — 230 с.
27. Крапивина И. Проблемы формообразования в музыкальном минимализме. — Новосибирск, 2003. — 192 с.
28. Кром А. Американский музыкальный минимализм: проблемы рецепции и интерпретации // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2017. — № 6 (53). — С. 75–84.
29. Кром А. «Классическая фаза» американского музыкального минимализма: автореферат дис. ... доктора иск.: 17.00.02 / Нижегородская гос. консерватория имени М. И. Глинки. — Саратов, 2011. — 56 с.
30. Кром А. Музыкальное время и принципы его организации в искусстве американского минимализма // Музыковедение. — 2015. — № 7. — С. 21–25.

31. *Кром А.* Полифония в творчестве американских композиторов-минималистов // Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова: школы, исследования, персоны (к 50-летию юбилею). Сборник научных статей. — Петрозаводск: Издательство «Версо», 2018. — С. 148–155.
32. *Кром А.* Стив Райх и «классический минимализм» 1960-х – начала 1970-х годов // Музыкальная академия. — 2002. — № 3. — С. 209–219.
33. *Крылова А. В., Кисеева Е. В.* Музыкальный театр на рубеже XX–XXI веков: проблема обновления жанров // Вестник российского фонда фундаментальных исследований. Гуманитарные и общественные науки. — 2020. — № 2 (99). — С. 110–122.
34. Композитор Майкл Найман: «Я один из главных гениев столетия» // Известия. — 2006. — 27 ноября. URL: <http://izvestia.ru/news/319354> (дата обращения: 10.10.2024).
35. *Милка А.* «Искусство фуги» И. С. Баха: к реконструкции и интерпретации. — СПб.: Композитор, 2009. — 454 с.
36. Майкл Найман: «Я не скрываю, что краду» (интервью с Дмитрием Уховым) // Искусство кино. — 1998. — № 11. URL: <http://kinoart.ru/archive/1998/11/n11-article12> (дата обращения: 10.10.2024).
37. Майкл Найман: «Я стал композитором в 32 года. Начинать никогда не поздно» // Теория и практика. URL: <http://theoryandpractice.ru/posts/3334-maykl-nayman-ya-stal-kompozitorom-v-32-goda-nachinat-nikogda-ne-pozdno> (дата обращения: 10.10.2024).
38. Майкл Найман: «Мне хотелось поддержать шумановское перо...» (интервью Е. Черемных) // Коммерсантъ. — 2003. — № 90. — 27 мая. — С. 22. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/384425> (дата обращения: 10.10.2024).
39. *Манулкина О. Б.* От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. — СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2010. — 777 с.

40. *Мартынов В. И.* Зона opus post, или Рождение новой реальности. — М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2005. — 288 с.
41. *Мартынов В. И.* Конец времени композиторов. — М.: Русский путь, 2002. — 296 с.
42. Минимализм // Музыкальная культура США XX века: Учебное пособие для педагогов и студентов вузов, обучающихся по специальности «Музыковедение» / ред. кол. М. В. Переверзева (отв. ред.), М. А. Сапонов, С. Ю. Сигида. — М.: Московская гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 2007. — С. 324–373.
43. «Найман приехал с киноаппаратом» // URL: <http://www.jewish.ru/culture/press/2010/09/news994289342.php> (дата обращения: 18.03.2021).
44. *Носина В.* Загадка четырнадцатой инвенции И.С. Баха // Процессы музыкального творчества. Вып. 8. — М.: РАМ им. Гнесиных, 2005. — С. 58–73.
45. *Окунева Е.* Оперное творчество Майкла Наймана: художественные идеи и принципы их музыкального воплощения // Проблемы музыкальной науки. — 2023. — № 4. — С. 92–107.
46. *Окунева Е.* Принципы организации ритмических структур в сериальной музыке: учеб. пособие по курсу «Теория современной композиции» для студентов муз. вузов. — Петрозаводск: ПетрГУ, 2014. — 124 с.
47. *Окунева Е., Слепцова А.* «Facing Goya» Майкла Наймана: о жанровой специфике оперы идей // Музыкальный журнал Европейского Севера. — 2022. — № 2. — С. 17–39.
48. *Перевалова А.* Трактровка «Морской маски» в двух «Бурях» на либретто Томаса Шедуэлла: Излем Хамфри и Генри Пёрселл // Вестник музыкальной науки. — 2015. — № 1 (7). — С. 36–47.
49. *Переверзева М.* Джон Кейдж: Жизнь, Творчество, Эстетика. Монография. — 2-е изд. — М.: Юрайт, 2019. — 292 с.

50. *Петров Ю.* Символика и диалектика чисел в «Хорошо темперированном клавире» И. С. Баха (I том) // Интерпретация клавирных сочинений И. С. Баха: сборник трудов. Вып. 109. — М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1990. — С. 5–32.
51. *Поспелов П.* Минимализм и репетитивная техника: сравнение опыта американской и советской музыки // Музыкальная академия. — 1992. — № 4. — С. 74–83.
52. *Ручьевская Е. А.* Тема и общие формы звучания. Рельеф и фон // Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы. — Л.: Музыка, 1977. — С. 55–78.
53. *Сакс О.* Человек, который принял жену за шляпу и другие истории из врачебной практики [роман; пер. с англ.]. — СПб.: Science Press, 2006. — 301 с.
54. *Седельник В.* Дадаизм и дадаисты. — М.: ИМЛИ РАН, 2010. — 552 с.
55. *Седельник В. Д.* Дадаизм и постмодернизм // Германия XX век. Модернизм. Авангард. Постмодернизм / ред.-сост. В.Ф. Колязин. — М.: Российская политическая энциклопедия (РОСПЭН), 2008. — С. 45–72.
56. *Слепцова А.* Материал, число и структура в опере «Любовь имеет значение» Майкла Наймана // Слово молодых ученых: актуальные вопросы искусствоведения: сборник статей по материалам XX Всероссийской научной конференции с международным участием (19–24 апреля 2021 г.). — Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2021. — С. 226–234.
57. *Слепцова А.* «Музыка — ваша жизнь»: о музыкальной поэтике оперы М. Наймана «Человек, который принял свою жену за шляпу» // Современные аспекты диалога литературы, музыки и изобразительного искусства в пространстве западноевропейской и отечественной музыкальной культуры: сборник научных статей по материалам Всероссийской научно-

практической конференции с международным участием 11 октября 2019 года. — Краснодар: Новация, 2019. — С. 439–454.

58. *Слепцова А. А., Окунева Е. Г.* Принципы работы с музыкальным материалом в опере Майкла Наймана «Мужчина и мальчик: дада» // ARTE: Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского. — 2022. — № 2. — С. 60–69.

59. *Сугрובהва О.* Курт Швиттерс и его «Мерц» // Collages. URL: <http://www.coll.spb.ru/public/33.php> (дата обращения: 10.10.2024).

60. Теория современной композиции: Учебное пособие / отв. ред. В. С. Ценова. — М.: Музыка, 2005. — 624 с.

61. *Тараканов М.* Музыкальный театр Альбана Берга. — М.: Сов. композитор, 1976. — 559 с.

62. *Титова А.* К совершенному человечеству через музыку: оперные проекты К. Штокхаузена, К. Гуйвартса и Л. Ноно // Музыка и время. — 2017. — № 10. — С. 35–43.

63. *Турьишева О. Н.* Последняя пьеса Шекспира // Павермановские чтения. Литература. Музыка. Театр: сборник научных трудов. — М.: Кабинетный ученый, 2017. — С. 194–205.

64. *Шак Т. Ф.* Музыка в структуре медиатекста: монография. — Краснодар: КГУКИ, 2010. — 325 с.

65. *Шекспир У.* Буря [пер. с англ. М. Донского]. — СПб.: Азбука, 2011. — 213 с.

66. *Шорникова А.* Жанр камерной оперы в трактовке Майкла Наймана или история человека, который принял свою жену за шляпу // Южно-Российский музыкальный альманах. — 2018. — № 3. — С. 67–72.

67. *Шорникова А.* Влияние документальных форм искусства на оперный театр США рубежа XX–XXI веков // Научные школы в музыковедении XXI века: к 125-летию учебных заведений имени Гнесиных. Материалы Международной научной онлайн-конференции 24–27 ноября 2020 года.

— М.: Издательство «Российская академия музыки имени Гнесиных», 2020.
— С. 531–539.

68. *Якобсон Р.* Дада // *Якобсон Р.* Будетлянин науки: Воспоминания, письма, статьи, стихи, проза / Сост., подг. текста, вступ. ст. и комм. Б. Янгфельдта. — М.: Гилея, 2012. — 306 с.

69. *Alva Noto*: «Источником вдохновения для меня был классический телевизор Sony» (интервью с Денисом Бояриновым) // URL: https://www.colta.ru/articles/music_modern/20111-istochnikom-vdohnoveniya-dlya-menya-by-lklassicheskiy-televizor-sony (дата обращения: 15.03.2021).

70. *Avant-Rossi J.* Michael Nyman: The Man Who Mistook His Wife for a Hat: Master of Arts (Musicology). — University of North Texas, 2008. — 50 p.

71. *Baxandall M.* Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: a primer in the social history of pictorial style. — Oxford: Oxford University Press, 1972. — 165 p.

72. *Connel E. S.* Francisco Goya. — New York: Counterpoint, 2004. — 246 p.

73. *Ferraro M. J.* Contemporary Opera in Britain, 1970–2010: Ph.D thesis. — London: Sity University, 2011. — 238 p.

74. *Gould S. J.* The Mismeasure of Man. — New York: Norton, 1981. — 446 p.

75. *Greenblatt S.* Learning to Curse: Essays in Early Modern Culture. — London: Routledge, 1992. — 188 p.

76. *Hawkes T.* Shakespeare's Talking Animals: Language and Drama in Society. — London: Edward Arnold, 1973. — 247 p.

77. How we made: Michael Nyman and Jane Campion on *The Piano* (Interviews by Anna Tims) // The Guardian. URL: <https://www.theguardian.com/film/2012/jul/30/how-we-made-the-piano> (accessed: 10.10.2024).

78. *Hughes R.* Goya. — New York: Alfred A. Knopf, 2003. — 433 p.

79. *Nyman M.* Facing Goya: chamber opera [score]. — London: Chester Music Ltd., 2002. — 365 p.
80. *Nyman M.* Love Counts: chamber opera [score]. — London: Chester Music Ltd., 2006. — 221 p.
81. *Nyman M.* Man and Boy: Dada: chamber opera [score]. — London: Chester Music Ltd., 2005. — 193 p.
82. *Nyman M.* Noises, Sounds & Sweet Airs: chamber opera [score]. — London: Chester Music Ltd., 2009. — 211 p.
83. *Nyman M.* The Genesis of Facing Goya // Michael Nyman. URL: <http://www.michaelnyman.com/music/recordings/show/facing-goya> (accessed: 30.01.2022).
84. *Nyman M.* The Man Who Mistook His Wife for a Hat: chamber opera [score]. — London: Chester Music Ltd., 1986. — 200 p.
85. *Nyman M.* Preface // Noises, Sounds & Sweet Airs. Europe, 1994. // URL: <https://web.archive.org/web/20080907182001/http://www.michaelnyman.com/disc/o/34> (accessed: 10.07.2024)
86. *Ringer A L.* Arnold Schoenberg: The Composer as Jew. — Oxford: Clarendon Press, 1990. — 260 p.
87. *Schwitters K.* Merz Painting (1919); as quoted in I is Style / ed. Siegfried Gohr & Gunda Luyken. — Rotterdam: NAI Publishers, 2000. — 91 p.
88. *Siôn P. ap* The Music of Michael Nyman: Texts, Contexts and Inter-texts. — Aldershot and Burlington: Ashgate, 2007. — 250 p.
89. *Worby R.* Facing Goya. Programme note [Electronic resource] // Wise Music Classical. URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/11870/Facing-Goya--Michael-Nyman> (accessed: 10.10.2024).