

Музыкальный театр

Научная статья

УДК 782.1

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.4.092-107



Оперное творчество Майкла Наймана: художественные идеи и принципы их музыкального воплощения

Екатерина Гурьевна Окунева

*Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова,
г. Петрозаводск, Россия,
okunevaeg@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0001-5253-8863>*

Аннотация. В статье изучается художественная концепция ряда опер Майкла Наймана и формирование их смыслового пространства в рамках имманентно музыкальной структуры текста. Отмечается, что сочинения композитора принадлежат к постминималистскому музыкальному театру и довольно часто основываются на документалистике. Несмотря на разнообразие затрагиваемых проблем — клонирование и научный расизм во «Встрече с Гойей», авторское право в «Письмах, загадках и исках», искажённое восприятие реальности в «Человеке, который принял свою жену за шляпу» и в «Любовь имеет значение», мировоззренческие различия в опере «Мужчина и мальчик: дада», — метатемой оперного творчества Наймана становится сама музыка и — шире — искусство и его преобразующая сила. В статье особое внимание уделяется работе композитора с «чужим» материалом. В качестве ведущего выделяется приём деконструкции, показывается, каким образом он способствует выявлению художественных смыслов. Так, свободная перекомбинация сегментов шумановской песни «Я не сержусь» приводит к эффекту «стирания» оригинала, раскрывая суть болезни профессора П. в «Человеке, который принял свою жену за шляпу». Вертикализация сегментов баховского хора в опере «Любовь имеет значение» олицетворяет невозможность выстраивания синтагматических связей в сознании Пэтси. Обработка моцартовского материала в «Письмах, загадках и исках» выявляет его внутреннее родство с минимализмом, благодаря чему проблема плагиата становится нерелевантной. Коллаж стилистически разнородного музыкального материала в опере «Мужчина и мальчик: дада» служит аналогом концепции *мерц*, разработанной художником Швиттерсом.

Ключевые слова: Майкл Найман, современный музыкальный театр, «Человек, который принял свою жену за шляпу», «Письма, загадки и иски», «Встреча с Гойей», «Мужчина и мальчик: дада», «Любовь имеет значение», деконструкция, остранение

Для цитирования: Окунева Е. Г. Оперное творчество Майкла Наймана: художественные идеи и принципы их музыкального воплощения // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 4. С. 92–107. DOI: 10.56620/2782-3598.2023.4.092-107

Musical Theater

Original article

Michael Nyman's Operas: The Artistic Ideas and Principles of Their Musical Realization

Ekaterina G. Okuneva

*Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory, Petrozavodsk, Russia,
okunevaeg@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0001-5253-8863>*

Abstract. The article makes a study of the artistic concept of several of Michael Nyman's operas and the formation of their semantic space within the immanent musical structure of the text. It is noted that the composer's works pertain to post-minimalist musical theater and are often based on documentary sources. Despite the variety of issues involved — cloning and scientific racism in *Facing Goya*, copyright issues in *Letters, Riddles and Writs*, a distorted perception of reality in *The Man Who Mistook His Wife for a Hat* and *Love Counts*, and differences of worldviews in the opera *Man and Boy: Dada*, — the metatheme of Nyman's opera work is music itself and, more broadly, art and its transformative power. The article pays special attention to the composer's work with “derived” material. The deconstruction technique is singled out as the leading artistic means, it is shown how it contributes to the identification of artistic meanings. Thus, the free recombination of the segments of Schumann's song *Ich grolle nicht* leads to the effect of “erasing” the original, revealing the essence of Professor P's illness in *The Man Who Mistook His Wife for a Hat*. The verticalization of the segments of a chorale by Bach in the opera *Love Counts* embodies the impossibility of building syntagmatic connections in Patsy's mind. The elaboration of musical material by Mozart in *Letters, Riddles and Writs* reveals its inner kinship with minimalism, which makes the problem of plagiarism irrelevant. The collage of stylistically diverse musical material in the opera *Man and Boy: Dada* serves as an analogue of the concept *Merz*, developed by the artist Schwitters.

Keywords: Michael Nyman, modern musical theater, “The Man Who Mistook His Wife for a Hat”, “Letters, Riddles, and Writs”, “Facing Goya”, “Man and Boy: Dada”, “Love Counts”, deconstruction, defamiliarization

For citation: Okuneva E. G. Michael Nyman's Operas: The Artistic Ideas and Principles of Their Musical Realization. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 4, pp. 92–107. (In Russ.) DOI: 10.56620/2782-3598.2023.4.092-107

Творчество Майкла Наймана (Michael Nyman, р. 1944) — британского композитора, исполнителя и музыковеда — яркое и неоднозначное явление зарубежной музыкальной культуры второй половины XX — начала XXI века. Специфичность его стиля характеризует синтез академической музыки, минимализма

и поп-культуры, не всегда вызывающий положительную реакцию со стороны музыковедов. Так, Левон Акопян 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, раз-

нообразнее и в конечном счёте серьезнее»¹.

Существенную часть творческого наследия композитора составляют сочинения для музыкального театра. В период с 1986 по 2011 год Найман создал 8 опер², в которых его художественные и эстетические установки нашли наиболее убедительное воплощение. Хотя музыкально-театральные оперы композитора с успехом исполняются по всему миру, его оперное творчество до сих пор остаётся малоизученным. Зарубежные и отечественные музыковеды проявляют интерес преимущественно к первой опере Наймана «Человек, который принял свою жену за шляпу»³, уделяя меньше внимания остальным сочинениям⁴. В данной работе впервые предпринимается попытка взглянуть на оперное творчество композитора как на

целостный феномен, в связи с чем предлагается обозначить ключевые идеи его музыкально-театральных опер, определить жанровую специфику сочинений, выявить объединяющую их метатему, установить ведущие методы работы с музыкальным материалом, способствующие раскрытию смыслового пространства.

Смысловое пространство опер Наймана

По своей стилистической ориентации оперы Наймана примыкают к постминималистскому направлению музыкального театра, представленному такими крупными фигурами, как Джон Адамс, Стив Райх, Филипп Гласс. В их сочинениях, как правило, затрагиваются глобальные мировые проблемы, поднимаются актуальные вопросы социальной и политической жизни⁵,

¹ Акопян Л. О. Музыка XX века: энциклопедический словарь. М.: Практика, 2010. С. 372.

² *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 сладкий воздух», 1993), *Facing Goya* («Встреча с Гойей», 2000), *Man and Boy: Dada* («Мужчина и мальчик: дада», 2003), *Love Counts* («Любовь имеет значение», 2005), *Sparkie: Cage and Beyond* («Спарки: Клетка и за её пределами», 2009), *Prologue to "Dido and Aeneas" by Henry Purcell* («Пролог к опере "Дидона и Эней" Генри Пёрселла», 2011).

³ См.: Avant-Rossi J. Michael Nyman: *The Man Who Mistook His Wife for a Hat*: Thesis Master of Arts (Musicology). University of North Texas, 2008. 50 p.; 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.

⁴ См.: 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; Окунева Е. Г., Слепцова А. А. «Facing Goya» Майкла Наймана: о жанровой специфике оперы идей // *Музыкальный журнал Европейского Севера*. 2022. № 2 (30). С. 17–39.

⁵ Например, сюжет оперы Адамса «Никсон в Китае» (1987) основывался на реальном визите президента США в Китай в 1972 году и дал возможность композитору исследовать формирование мифов в современной истории. В опере «Смерть Клингхоффера» (1991) нашли отражение трагические события 1985 года, обнажившие проблему арабо-израильского конфликта (в результате захвата палестинскими террористами круизного лайнера был убит прикованный к инвалидной коляске пассажир еврейско-американского происхождения Леон Клингхоффер). Опера «Доктор атомный» (2005) посвящалась жизни и деятельности Роберта Оппенгеймера, создателя атомной бомбы, и затрагивала вопросы личной ответственности учёных за изготовление оружия массового поражения.

что обусловило обращение указанных композиторов к документалистике [1; 2]. Включение элементов реальности свойственно и творческому методу Наймана, при этом его сочинения отличаются большей камерностью и, как следствие, особым вниманием к личности и человеческим взаимоотношениям⁶ [3].

Наиболее ярким воплощением тенденций документалистики у Наймана стала опера «Встреча с Гойей» (2000, либреттист Виктория Харди). В ней затрагивался широкий спектр проблем, охватывающий вопросы евгеники, физиогномики, геной инженерии, клонирования, научного расизма, коммерциализации научных изобретений, наконец моральной ответственности учёных за последствия своих открытий. Сюжетная канва вращалась вокруг реальной истории с пропажей черепа Гойи, выявленной в начале XX века при эксгумации останков художника с целью их перезахоронения. Действие оперы разворачивалось в трёх различных временных плоскостях — в краниометрической лаборатории XIX века, в одной из художественных галерей предвоенной Европы и в коммерческой биотехнологической лаборатории будущего, взломавшей геном человека и пытающейся клонировать Гойю

на основе его ДНК. В либретто оперы совмещались прошлое и настоящее, подлинные факты и вымысел⁷, художественный и исторический хронотоп. В тексте упоминалось множество известных исторических личностей — художников, скульпторов, архитекторов, политических и общественных деятелей, но прежде всего учёных (Поль Брока, Петрус Кампер, Макс Нордау, Фрэнсис Гальтон, Чезаре Ломброзо, Чарльз Дарвин), чей вклад в развитие наук о человеке подчас преступал этические нормы. Обратной стороной забот об улучшении человеческой природы становились расизм⁸ и попытки государства контролировать всякую деятельность (в конце II действия на сцене воспроизводились фашистские акции по сожжению «дегенеративного» искусства).

Нарратив оперы при этом приобретал довольно специфические черты. По сути, чётко выстроенной фабулы сочинение не имело, а представляло скорее хронику научных идей и их последствий для человечества и для искусства. Действующими лицами выступали учёные и искусствоведы, которые всё время дискутировали между собой, представляя полярные точки зрения. На сцене находился экран, на который проецировались офорты и

⁶ Количество действующих лиц в операх Наймана, как правило, ограничено тремя-четырьмя персонажами. В тех случаях, когда их оказывается больше, партии распределяются между главными исполнителями. Например, в опере «Мужчина и мальчик: дада» всех второстепенных персонажей (женщина в автобусе, кондуктор, работница музея, журналистка ВВС) «озвучивает» певица, играющая роль матери Майкла.

⁷ Центральным персонажем оперы являлась арт-банкирша. Одержимая поисками черепа Гойи, она путешествовала во времени и, в конце концов, встречалась с художником в будущем.

⁸ Так, антропометрические исследования привели Поля Брока к выводам об интеллектуальном превосходстве белой расы. Наблюдения Фрэнсиса Гальтона над психофизиологическими различиями людей не только сформировали теорию наследственных факторов, но и стимулировали идею контроля над рождаемостью у «неполноценных» популяций.

рисунки Гойи (преимущественно из серии «Бедствия войны» и «Капричос», но, кроме того, картины «Маха одетая» и «Маха обнажённая»), а также полотна иных мастеров («Витрувианский человек» Леонардо да Винчи, «Андромеда» Рубенса, «Рождение Венеры» Боттичелли, «Мадонна» Рафаэля, «Адам и Ева» Рембрандта и т. п.), побуждавшие к обсуждению эталонов человеческой красоты. Экранные изображения в одних случаях выступали иллюстрацией вербальных диспутов учёных, а в других — не имели прямой связи с событиями, происходившими на сцене. В последнем случае зрителям предоставлялась возможность самим выстраивать свободные ассоциации. Например, опера открывалась и завершалась знаменитым изображением «Тонущей собаки», созданным Гойей в «Доме глухого» в 1819–1823 годах. Загадочность этого сюжета породила множество искусствоведческих интерпретаций, которые сходились в том, что картина символизирует бесплодность любых поисков и тщетность сопротивления злым силам. В этом контексте обрамление оперы подобным изображением можно трактовать, с одной стороны, буквально — как увязание науки в зыбучих песках прогресса, а с другой, метафори-

чески — как предостережение. (Более подробно о функции экранных изображений в современной опере см. в статье Е. В. Кисеевой: [4].)

Опера Наймана в своём жанровом решении чем-то напоминала модернистский роман начала XX века (Т. Манн, Г. Брех, Р. Музиль, М. Пруст, У. Фолкнер и др.), насыщенный философскими размышлениями и отражавший идейную жизнь общества, кризис системы его ценностей, — роман, в котором постулировалась относительность истины и в котором повествование нередко опиралось на принцип «двойного видения» (У. Фолкнер). Не случайно Найман назвал своё сочинение «оперой идей».

Специфичность жанра обусловила стремление к деперсонализации. За исключением арт-банкирши и Гойи, действующие лица были лишены имён и, по большому счёту, индивидуальных характеристик⁹. Подобным образом Найман, очевидно, подчёркивал как абстрактность самих идей, так и «неодушевлённость» их носителей, создавая образ науки, которой движет идея прогресса и которой не ведомы этические сомнения и социальная ответственность¹⁰.

Не только документалистика, но и в каком-то смысле её интерпретация

⁹ Партии всех персонажей распределялись между пятью исполнителями — двумя сопрано, контральто, тенором и баритоном.

¹⁰ Тенденция деперсонализации нашла яркое воплощение и в опере «Шумы, звуки и сладкий воздух» (1993), написанной на текст пьесы Шекспира «Буря». В сочинении было задействовано три исполнителя — сопрано, альт и тенор. Найман особо подчёркивал, что их следует воспринимать как голоса, а не роли, поскольку они выполняют функцию носителей текста. В итоге каждый из персонажей на протяжении оперы постоянно менял тембровую характеристику, причём не только в рамках одной сцены, но и в пределах диалога или монолога. Гендерные различия игнорировались, голоса зачастую «раздваивались» (партию персонажа исполняли два или три певца одновременно). Необычность подобного решения, вероятно, исходила из стремления композитора создать особый звуковой ландшафт, обладающий магическими свойствами, некий аналог волшебного острова, полного «звуков — и шелеста, и шёпота, и пенья» (Шекспир).

составили основу телевизионной оперы «Письма, загадки и иски» (1991, либретто и постановка Джереми Ньюсона и Пэта Гэвина). Сочинение явилось частью проекта, приуроченного к 200-летней годовщине со дня смерти Моцарта¹¹. Его идея заключалась в том, чтобы, с одной стороны, показать, какие импульсы для вдохновения даёт музыка великого австрийца современным композиторам, а с другой — подчеркнуть неоднозначность восприятия и трактовки гениев в исторической перспективе. В связи с этим проект получил название *Not Mozart* («Не Моцарт»).

Текст телеоперы «Письма, загадки и иски» основывался на переписке Моцарта с отцом и на так называемых «карнавальных», или зороастрийских, загадках. Они были придуманы композитором в 1786 году во время венского карнавала и посланы Леопольду Моцарту на отдельном листе под заглавием «Выдерж-

ки из фрагментов Зороастра». Долгое время загадки считались утерянными, но в 1970 году были обнаружены в Берлинской государственной библиотеке¹². Загадки стали предметом специального изучения американского музыковеда Мейнарда Соломона, известного своим психоаналитическим подходом к интерпретации биографий известных музыкантов. В 1985 году в журнале *American Imago* была опубликована его статья, в которой загадки рассматривались в ракурсе непростых взаимоотношений Моцарта с отцом и трактовались как вызов авторитету последнего¹³. По мысли исследователя, композитор в силу эмоциональной привязанности всегда желал добиться одобрения Леопольда Моцарта¹⁴ (что было невозможно из-за испытываемой к славе сына зависти) и одновременно освободиться от постоянного контроля с его стороны. Двусмысленность загадок отражала эти неоднозначные

¹¹ Помимо Наймана, в проекте участвовали такие композиторы, как Джудит Уир, Луи Андриссен, Миша Менгельберг, Хайнц Карл Грубер и Матиас Рюэгг, и режиссёры Питер Гринуэй, Энтони Гарнер, Пэт Гэвин, Барри Гэвин, Джереми Ньюсон, Маргарет Уильямс, Эрнст Грандигс.

¹² Всего Моцартом было составлено 8 загадок. Две из них были замазаны чернилами Георгом Ниссеном, вторым мужем Констанции Моцарт. Причиной его поступка, вероятно, служило их содержимое, которое он счёл неприемлемым по цензурным соображениям. В своей опере Найман использовал две загадки. Их суть следующая: «1. Нас много сестёр; нам так же больно соединяться, как и разлучаться. Мы живём во дворце, но скорее зовём его тюрьмой, потому что мы надёжно заперты и должны работать, чтобы прокормить людей. Примечательно, что двери нам открывают довольно часто, и днём, и ночью, но мы всё равно не выходим, разве что когда нас вытаскивают силой. 2. Я — необычное существо; у меня нет ни души, ни тела; меня нельзя видеть, но можно слышать; я существую не для себя; только человек может даровать мне жизнь так часто, как он того пожелает, и моя жизнь коротка, потому что я умираю почти в тот же момент, когда рождаюсь. И вот, в соответствии с людским капризом, я могу жить и умирать несчётное количество раз за день. Тем, кто даёт мне жизнь, я ничего не делаю, а тех, ради кого я рождён, я оставляю с болезненными ощущениями на короткий срок моей жизни, пока я не уйду...». Текст загадок цит. по: Solomon M. Mozart's Zoroastran Riddles // *American Imago*. 1985. No. 42 (4). P. 350.

¹³ См.: Ibid. P. 345–369.

¹⁴ «Ваш покорнейший сын» или «Ваш послушнейший сын» — такими словами заканчивал Моцарт большинство своих писем к отцу. См.: Моцарт В. А. Полное собрание писем / пер. с нем., фр., англ., предисл. И. Алексеевой и др. М.: Междунар. отношения, 2006. 533 с.

чувства, а сами загадки были составлены якобы с целью свести счёты с отцом¹⁵. Найман не скрывал, что именно эта статья определила одну из ключевых идей оперы — исследование характера взаимоотношений Моцарта с отцом. Не случайно в телеопере появляются две знаковые фигуры — волшебник Зарастро и музыкальный критик и издатель Ганс Георг Негели, чьи лекции о музыке пользовались большой популярностью в XIX веке и который подверг Моцарта нещадной критике¹⁶. Оба символизировали разные ипостаси отца: один служил олицетворением верховного жреца, наставника, проводника в тайны музыкального искусства, учителя, каким, без сомнения, и был Леопольд Моцарт; второй воплощал в своём образе высокомерие, неодобрение, зависть и непонимание.

Помимо творческих и семейных взаимоотношений, представленных в психоаналитическом свете, в «Письмах, загадках и исках» затрагивались также вопросы авторского права, причём подавались они с изрядной долей иронии. В опере учинился суд над композитором

Майклом Найманом¹⁷, которому предъявлялись обвинения в интеллектуальном воровстве. Пикантность ситуации усугублялась тем, что музыка всей оперы не являлась оригинальной, а представляла собой «переделку» моцартовских тем. Судебное разбирательство, как и его вердикт, оправдывающий устами Бетховена и Гайдна «сочинение в соответствии с избранными моделями», вероятно, были ответом Наймана на критику зарубежных музыковедов, называвших его собственный творческий метод «каннибализацией идиом XVII–XVIII веков» и считавших его композиторскую практику показателем «коммерческого оппортунизма»¹⁸.

Совмещение реальности и вымысла получило оригинальное преломление в опере «Мужчина и мальчик: дада» (2003, либреттист Майкл Хастингс), в которой показана история никогда не существовавшей дружбы между реальной личностью — немецким художником-дадаистом Куртом Швиттерсом (1887–1948) и английским мальчиком Майклом. Найман включил в сюжет автобиографические черты, поскольку импульсом

¹⁵ По мнению М. Соломона, моцартовские шарady принадлежали к традиции непристойных загадок. Ответом на первую загадку, которую Найман использовал в своей опере, являются зубы, однако её двусмысленность связана с тем, что в немецком языке “Zahn” (зуб) на жаргонном наречии означает также «цыпочка», поэтому здесь содержится намёк на бордель. Интересно, что сразу же после загадки в опере звучит песня, в которой Моцарт раскрывает отцу планы относительно женитьбы на Констанце. Найман трактует его желание в психоаналитическом ключе — как попытку вырваться из-под опеки Леопольда. Предположительное решение второй включённой в оперу загадки — звук. Её двойственный смысл обусловлен самим описанием разгадываемого объекта, которое в равной степени подходит и для запаха. В этом случае загадка приобретает юмористический оттенок из-за копрологических ассоциаций, что было весьма характерно для эпистолярия Моцарта. Найман, впрочем, соединяет текст данной загадки с отрывком из письма композитора, в котором тот предчувствует свою смерть.

¹⁶ Более подробно о критических взглядах Негели см.: Roner M. *Autonome Kunst als gesellschaftliche Praxis: Hans Georg Nägels Theorie der Musik*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2020. 427 p.

¹⁷ Сам Найман появлялся в телеопере в образе придворного пианиста.

¹⁸ См.: Whittall A. *Musical Composition in the Twentieth Century*. New York: Oxford University Press, 1999. P. 344.

к этому фантастическому диалогу послужила страсть обоих к коллекционированию лондонских автобусных билетов. Посетив выставку художника в Дюссельдорфе, Найман обнаружил, что многие его коллажи составлены из таких же билетов, которые он собирал в детстве.

В опере реальные факты из жизни Швиттерса перемешиваются с вымышленными. Художник пытается объяснить мальчику суть мерц-искусства. В ряд сцен Найман внёс фонетические стихотворения (*Sneeze Poem* и *Doodlebug Song*¹⁹), напоминающие об опытах заумной «звуковой поэзии» самого Швиттерса (например, «Посвящается Анне Блюме», «Соната в празвуках»). За образом матери мальчика также скрывается реальная фигура — Эдит Томас, спутница последних лет жизни художника, с которой он познакомился в Лондоне.

Фундамент художественной концепции оперы составил контраст принципиально разных способов миропостижения — хаотического (Швиттерс) и упорядоченного (Майкл и его мать), которым трудно сосуществовать друг с другом. В сочинении, помимо прочего, поднимались проблемы прерогативы искусства по-своему отражать мир, а также ответственности художника перед обществом. Очевидно, что это те же вопросы, которые вставали в «Письмах, загадках и исках» и «Встрече с Гойей», но поданы они теперь сквозь призму другого сюжета.

Своеобразная документальная основа определяла и содержание оперы «Человек, который принял свою жену за шляпу» (1986), в которой раскрывалась история болезни одного из пациентов американского невролога Оливера Сакса. Эта

история была описана врачом в специальной книге, представлявшей необычные случаи из его клинической практики. Главный герой, профессор П., страдал от прогрессирующей формы зрительной агнозии, в результате чего постепенно лишался способности к опознаванию лиц и предметов, его образное мышление замещалось схематическим. Ориентироваться в реальности ему помогала музыка. Опера развёртывалась как серия диагностических тестов, позволявших доктору обнаружить неврологические патологии пациента.

Как ясно из этого, ещё далеко не полного, обзора, тематика опер Наймана концентрируется вокруг разнообразных проблем, при этом в художественных концепциях можно выявить некий глубокий слой, составляющий стержень смыслового содержания всех сочинений: композитор постоянно размышляет о значении искусства в жизни отдельного человека и общества в целом, о способах восприятия художественного творчества и роли автора в этом процессе. Весьма репрезентативным поэтому оказывается выбор героев: это либо реальные исторические личности — художники (Швиттерс в «Мужчина и мальчик: дада», Гойя в опере «Встреча с Гойей») и музыканты (Моцарт, Бетховен и Гайдн в «Письмах, загадках и исках»), либо люди, воспринимающие окружающий мир по-особенному. Последние, как правило, обладают какими-то отклонениями в восприятии реальности. Помимо профессора П., страдающего зрительной агнозией, к этой категории принадлежит и герой оперы «Любовь имеет значение» (2005) Пэтси Беар, профессиональный боксёр, кото-

¹⁹ «Чихающее стихотворение» и «Песня про самолёт-снаряд».

рый из-за многочисленных травм мозга лишён способности распознавать числа и считать. Имя протагониста оказывается символичным в первую очередь для англоязычного слушателя, так как оно сочетает в себе противоположные качества (*patsy* — простофиля, *bear* — медведь), выступающие характеристиками его внутреннего мира (простодушен, наивен, глуп) и внешнего облика (силён, живёт инстинктами).

Принципы музыкальной реализации художественных идей

Необычность состояния персонажей, как правило, становится стимулом для поиска разнообразных композиторских стратегий, которые смогли бы адекватно отразить специфичность восприятия ими реальности посредством музыки. Важное значение здесь приобретает излюбленная у Наймана работа с «чужим» материалом.

Так, интонационную основу оперы «Человек, который принял свою жену за шляпу» во многом определяют фрагменты песен Шумана²⁰. Деконструкция оригинала становится ключевым приёмом, позволяющим раскрыть перед слушателем мир болезни профессора П. во всей его очевидности. Так, сцена *The Solids* (Платоновы тела) из II акта целиком выстроена на основе начальных 9 тактов песни «Я не сержусь» (*Ich grolle nicht*). Найман разбил аккордовую последова-

тельность сопровождения на несколько сегментов, оформив их с новым метром, ритмом и придав каждому индивидуальный фактурный вид и инструментовку. С этими редуцированными элементами он работал в дальнейшем как с паттернами, повторяя их и свободно комбинируя между собой. В результате подобных манипуляций шумановский первоисточник утратил, по словам самого композитора, «репрезентативное качество»²¹, или, по более меткому выражению Пуйла ап Шона, трансформация материала привела к «стиранию идентичности» оригинала²². Деконструкция, таким образом, способствовала эффекту припоминания чего-то знакомого, что можно идентифицировать лишь по каким-то отдельным деталям.

Для того чтобы выразить драму профессора П. имманентно музыкальными средствами, Найман прибегнул и к другим приёмам. Так, музыкальным аналогом особенностей визуального восприятия героя, диагностика которых следовала принципу «узнавания» и «неузнавания», в опере стала последовательность мажорных аккордов: *C-Des-F-H-Es-A-Des-G-H*. В предисловии к партитуре Найман особо подчёркивал её схематичность. Действительно, цепочка основывалась на регулярном чередовании трезвучий, находящихся на расстоянии большой терции и тритона. Постоянная проекция этих связей,

²⁰ Материалом послужили три песни из цикла «Мирты» («Загадка», «Колыбельная песня горца», «Орешник»), три песни из цикла «Любовь поэта» («Я не сержусь», «Напевом скрипка чарует», «И розы, и лилии»), а также «Песня кузнеца» из цикла «Шесть стихотворений Николауса Ленау и Реквием».

²¹ См.: Nyman M. *The Man Who Mistook His Wife for a Hat: Score*. London: Chester Music Limited, 1996. P. IV.

²² См.: Siôn P. ap. *The Music of Michael Nyman: Texts, Contexts and Intertexts*. Aldershot and Burlington: Ashgate, 2007. P. 140.

очевидно, и придавала последовательности трафаретный характер. Её появление (точное или варьированное) ассоциировалось с тем, как видит мир профессор П. Для того чтобы разграничить восприятие искажённое (терцово-тритоное!) и реальное, Найман во всех остальных случаях использовал кварто-квинтовые связи аккордов (как правило, базирующиеся на функциональных оборотах тоники и доминанты). Эти цепочки как характерные идиомы классико-романтического стиля служили признаком «нормы» и олицетворяли мир таким, каким он предстаёт в глазах обычных людей. Свою стратегию Найман обозначил понятием *defamiliarization*, то есть остранение, при котором знакомый объект превращается в незнакомый.

Таким образом, трагедию визуального восприятия слушатель начинает постигать и на аудиальном уровне. Для Наймана возможность подобного постижения означала шаг навстречу слушательской аудитории, уставшей, по его мнению, от элитарной эстетики академической культуры.

К сходным методам композитор прибегнул и в опере «Любовь имеет значение». Ключевую роль в ней играли числа, что нашло отражение и в названии сочинения, двойственный смысл которого сложно адекватно перевести на русский язык: слово *counts* имеет как буквальное значение («считать»), так и переносное («значить»). Особенности восприятия Пэтси, не умеющего считать, Найман воплотил опять же посредством деконструкции заимствованного материала. На этот раз он обратился к четырёхголосным хоралам Баха из редакции Альберта Рименшайдера. Хорал № 5 *An Wasser flüssen Babylon* составил основу восьмой сцены, а хорал *Ein feste Burg ist unser Gott* в двух

вариантах гармонизации (№ 20 и № 250) определил музыкальное содержание десятой сцены. При этом в каждом случае Найман использовал разные репетитивные приёмы. В восьмой сцене он разбил первоисточник на двухтактовые фразы, распределив их между фортепиано, тремя струнными квартетами и квартетом духовых инструментов. Однако то, что в *An Wasser flüssen Babylon* звучало последовательно, теперь как бы спрессовывалось, потому что фразы вступали одновременно у всех обозначенных инструментальных групп. В десятой сцене Найман применил минималистский приём аддиции: баховские хоралы были разъяты им на отдельные аккорды и путём складывания (1, 1–2, 1–2–3 и т. д.) постепенно выстраивались в целостность. Разные методы репрезентации «чужого» материала выявляли особенности восприятия Пэтси и попытки учительницы математики Аврил обучить его счёту: фрагменты баховского хорала, представленные в вертикальном срезе, олицетворяли отсутствие синтагматических связей в сознании героя, тогда как аддитивный принцип символизировал попытку их формирования. Так же, как в опере «Человек, который принял свою жену за шляпу», драматургия здесь основывалась на процессе интериоризации (ибо посредством музыки все внешние действия преобразовывались во внутренние), благодаря чему достигалась слушательская эмпатия: зритель словно бы проникал в ментальное пространство протагониста и начинал видеть окружающий мир его глазами.

Выбор заимствованного материала в обеих операх не был случайным. В «Человеке, который принял свою жену за шляпу» шумановский материал был «подсказан» литературным первоисточником. Правда, в рассказе Оливера Сакса

отсылка к Шуману давалась лишь как незначительная ремарка: «...я знал, что он любит Шумана»²³. Найман придал музыке композитора исключительную роль, наделив её способностью выступать «заменой утраченного зрительного познания»²⁴. Обращение к Баху в «Любовь имеет значение» было закономерным, поскольку с именем композитора и его музыкой связывалась числовая символика, основанная на принципах цифрового корня и гематрии. Отметим, что и либретто оперы, и её структура были насыщены разнообразной нумерологией. Так, два акта Найман разбил соответственно на 7²⁵ и 14 сцен. Эти числа отсылали в первую очередь к Баху, поскольку 14 соответствовало числовому символу его фамилии, а семёрка выступала для него сакральным библейским числом. Числовые принципы использовались Найманом и в представлении музыкального материала. Например, в шестой сцене, когда Аврил учила Пэтси считать десятки, герой перечислял цифры (10, 20, 40) нарасспев. При этом количество нот в распеве соответствовало называемому числу. Ошибка вкрадывалась в число 20, на которое приходилось 29 нот. Однако цифровым корнем обоих выступала двойка ($2+0=2$; $2+9=11 \rightarrow 1+1=2$).

Целиком на заимствованном материале, как уже упоминалось, выстраивалась опера «Письма, загадки и иски». В частности, Найман использовал здесь фрагменты из струнных квартетов Моцарта К. 428, К. 465, из опер «Дон Жуан» и

«Волшебная флейта». «Переделка» моцартовских тем осуществлялась с чрезвычайной изобретательностью: сначала следовала препарация исходного материала — вычленились голоса фактуры, отдельные гармонические обороты, мотивы, — а затем осуществлялась его деконструкция — ускорялся или, наоборот, замедлялся темп, элементы сокращались, повторялись, по-новому комбинировались, трансформировались жанровые черты, изменялась фактура и инструментовка, так что оригинал приобретал совершенно иное звучание и смысл.

На самом деле в своей опере Найман играл со слушателем, предлагая разгадать то, что заимствуется и с какой целью присваивается. Анализ композиционной техники позволяет сделать вывод, что вмешательство в текст Моцарта было призвано, по верному замечанию Карло Ченчарелли, сблизить разные стилистические коды и представить (опять же иронично) великого венского композитора как предшественника минимализма. «Благодаря этим стилистическим конвергенциям, — замечает исследователь, — Найман предлагает идеальное родство между Моцартом и минимализмом, родство, основанное на совокупности эстетических признаков, таких как “простота”, “лёгкость” и “универсальность”. Эти маркеры, неявно опирающиеся на знакомые черты музыковедческих и популярных образов Моцарта, используются Найманом для превращения Моцарта в идеального сторонника своей

²³ См.: Сакс О. «Человек, который принял жену за шляпу» и другие истории из врачебной практики: роман / пер. с англ. Г. Хасина и Ю. Численко. СПб.: Science Press, 2005. С. 32.

²⁴ См.: Nyman M. Op. cit.

²⁵ В первом акте третья сцена разделена на две самостоятельных части — 3 и 3а, поэтому формальное обозначение сцен (6) не соответствует их реальному количеству (7).

антимодернистской программы...»²⁶, — программы, которая стремится нивелировать пропасть между академическим искусством и массовой культурой²⁷.

Отметим, в свою очередь, что действия композитора соответствуют духу моцартовских загадок, ибо ответы предполагают смысловую двойственность явлений, балансирующих между практикой плагиата и творческим переосмыслением «чужого», обусловленным желанием вступить в диалог с прошлым. Показательно, что именно в XX столетии понятие плагиата вообще утрачивает свой смысл. По мнению Андрея Денисова, обсуждавшего в одной из статей критерии плагиата в музыкальном искусстве, это связано, с одной стороны, с эстетическими установками постмодернистской культуры, ориентированной на использование готовых форм, а с другой стороны, с проблемой узнаваемости авторского стиля у тех композиторов, которые возводят «...непреодолимые барьеры между своим произведением и слушательским восприятием» [5, с. 45].

Заимствование является одним из ключевых принципов творческой работы Наймана, откровенно заявляющего: «Я не скрываю, что краду»²⁸. Но «чужое», по его собственному признанию, лишь дает импульс его воображению, ко-

торое начинает активно перерабатывать оригинал, вовлекаясь подчас в сложную интеллектуальную игру. В «Письмах, загадках и иском» Найман позволяет ощутить тонкую грань между плагиатом и творческим переосмыслением, когда в результате «перефразирования» моцартовской музыки его палимпсест вскрывает неожиданное заимствование со стороны Вагнера. Так, в песне, основанной на тексте письма Моцарта от 15 декабря 1781 года, в котором тот уведомляет отца о своём решении жениться на Констанце, совершенно безошибочно угадываются интонации лейтмотива томления из «Тристана и Изольды»²⁹. «Письма, загадки и иски» представляют, таким образом, своеобразный виртуальный диалог Наймана с традицией, помогающий ему в определённой мере утвердить свою собственную эстетическую позицию.

Не только «чужой» материал позволял Найману выявлять смысловое пространство. Этому могла способствовать и автореферентность. Особенно показательна в этом отношении четырёхактная опера «Встреча с Гойей». Её генеалогия восходила к нескольким музыкальным источникам: к видеофильму *The Kiss* («Поцелуй», 1985), созданному композитором в сотрудничестве с художником-фигуративистом Полом Ричардсом,

²⁶ См.: Cenciarelli C. The Case Against Nyman Revisited: “Affirmative” and “Critical” Evidence in Michael Nyman’s Appropriation of Mozart // *Radical in Musicology*. 2006. Vol. 1. URL: <http://www.radical-musicology.org.uk/2006/Cenciarelli.htm> (accessed: 10.09.2023).

²⁷ Показательно, что на роль Моцарта в телевизионной опере «Письма, загадки и иски» была приглашена эстрадная немецкая певица Уте Лемпер, известная своими работами в мюзиклах «Кабаре» и «Чикаго» (постановки в Лондоне, Париже, Нью-Йорке).

²⁸ Майкл Найман: «Я не скрываю, что краду» / Беседу ведёт Дмитрий Ухов // *Искусство кино*. 1998. № 11. С. 62–65.

²⁹ Найман использует здесь фрагмент из II части моцартовского Квартета К. 428 (т. 15–17, 19–21). На связь этого отрывка с вагнеровским лейтмотивом указывал в своё время Г. Чичерин. См.: Чичерин Г. Моцарт. Исследовательский этюд. Л.: Музыка, 1970. С. 195.

к одноактной опере *Vital Statistics*³⁰ («Демографическая статистика», 1987), к саундтреку из фильма Эндрю Никкола *Gattaca* («Гаттака», 1997). В упомянутых сочинениях затрагивались те же проблемы, что и в более поздней «Встрече с Гойей». Так, видеоклип «Поцелуй» предназначался для оперного певца Омара Эбрахима и французской эстрадной певицы Анны Пигаль. Текст их дуэта основывался на выдержках из книги Майкла Баксандалла «Живопись и опыт Италии XV века: исследование социальной истории изобразительного стиля»³¹, в которой на основе цитат известных художников прослеживалась мысль об отражении в чертах лица человека его характера и пороков. Ведущей темой «Демографической статистики» выступала та же идея соотношения интеллекта и темперамента человека с его внешними данными. В научно-фантастической картине «Гаттака»³² поднимались вопросы будущего генной инженерии, влияния генетики на судьбу человека посредством искусственной коррекции структуры ДНК.

Решение Наймана использовать во «Встрече с Гойей» музыкальный материал упомянутых сочинений можно считать в определённом смысле концептуальным: одно из центральных мест в опере, среди прочего, занимала тема клонирования, поэтому закономерно, что её музыкальным репрезентантом выступила вторичность

материала. Интересная интерпретация стратегий развития автореферентности была предложена исследователем Пуйлом ап Шоном, связавшим её с ключевыми идеями «Встречи с Гойей». Так, если в I акте заимствованные темы функционируют, по мнению музыковеда, как «... пояснительный “жест”, придающий произведению... генеалогическую глубину»³³, то во II они подвергаются фрагментации и преобразованию, выступая «музыкальным эквивалентом генной инженерии», а в III и большей части IV актов исчезают вовсе. Вторжение автореферентности в контексте оперы трактуется как нарушение её 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». Шон пронизательно замечает, что III и IV акты в содержательном плане отличаются наибольшей бесчеловечностью и рациональной циничностью. Возвращение автореферентного материала в самом конце оперы равносильно «отрезвлению» науки. «Как можно верить в то, что мы способны извлечь ген таланта?», — удивляется учёный-генетик в сцене 28³⁴, и его слова фактически

³⁰ Опера была исполнена в 1987 году в некоммерческом театре Donmar Warehouse, но получила негативные отзывы. Впоследствии Найман исключил её из списка своих сочинений.

³¹ См.: 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.

³² «Гаттакой» именовалась аэрокосмическая корпорация, в которой работал главный герой фильма Винсент Фримен. Её название комбинировалось из букв латинского алфавита, обозначавших входившие в состав ДНК нуклеотиды: гуанин (G), аденин (A), тимин (T) и цитозин (C).

³³ Siôn P. ap. Ibid. P. 209.

³⁴ Nyman M. *Facing Goya: Score*. London: Chester Music Limited, 2002. P. XXIX.

перекликаются с главной мыслью «Гаттаки»: «У человеческого духа нет гена».

Если рассматривать тематизм опер Наймана в целом, то можно отметить, что он (вне зависимости от того, на какой материал опирается композитор — на заимствованный или оригинальный) обладает некой общностью, обусловленной энергичной ритмической пульсацией, акцентирующей простейшие гармонические обороты. Несмотря на это, темы нередко наделяются яркими репрезентативными качествами, благодаря чему легко устанавливается их связь с тем или иным персонажем. Например, в опере «Мужчина и мальчик: дада» большая часть диалогов Курта и Майкла выстраивается на теме детской считалки. Её основу составляют взаимно симметричные диссонантные аккорды, движущиеся в ритме ♪♪♪♪ или ♪♪♪♪♪ . Найман, по сути, прибегает здесь к приёму жанрового обобщения, который позволяет ему выявить общность между мировоззрением ребёнка и инфантильным взглядом на мир художника-дадаиста. По мере развёртывания оперы тема детской считалки появляется всё реже (для сравнения: в I акте она звучит в шести сценах из девяти, а во II — в четырёх из десяти). Уменьшение её значимости становится показателем взросления Майкла и знаком перемен, произошедших в мировосприятии Курта³⁵.

Ярким контрастом к теме считалки выступает «британская» поп-тема, отсы-

лающая к синглу *Waterloo Road* британской рок-группы JASON CREST. Найман заимствует гармоническую последовательность из этой песни, соединяя её с новой мелодией, что, впрочем, не мешает опознать оригинал. Лёгкость и непринуждённость песни, более известной во французской версии Джо Дассена (*Les Champs-Élysées*), характеризует чувства, возникшие между Куртом и матерью мальчика.

В целом музыкальный материал оперы «Мужчина и мальчик: дада» отличается немалой стилистической разнородностью. В сочинении переплетаются элементы поп-культуры, джаза, детского фольклора, авангардно-экспрессионистских опытов (*Sneeze Poem* и *Doodlebug Song*). Все они сплавляются в рамках минималистской техники. Метод Наймана при этом вызывает ассоциации с приёмом коллажа в изобразительном искусстве, подразумевающим склеивание отличных по цвету и фактуре материалов. Хотя коллажное соединение стилистически контрастных тем характерно и для других музыкально-театральных опусов композитора, всё же в опере «Мужчина и мальчик: дада» оно служит дополнительным штрихом к портрету художника-дадаиста Швиттерса, составлявшего свои знаменитые «мерц-картины» из различного хлама — фрагментов газет и фотографий, билетов, проволоки и т. п.

Таким образом, художественные идеи и смыслы своих опер Найман

³⁵ Эпиграфом к партитуре Найман избрал стихотворение К. Швиттерса, написанное в 1947 году, незадолго до смерти: «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 холодеешь». Цит. по: Numan M. *Man and Boy: Dada: Vocal score*. London: Chester Music Limited, 2005. P. II. (Пунктуация в переводе соответствует оригиналу.)

стремится эксплицировать прежде всего посредством особых приёмов работы с музыкальным материалом (зачастую заимствованным). Сюжеты его сочинений неординарны и словно бы стимулируют композиторскую фантазию к поиску методов, способных раскрыть сущность этих идей в чисто звуковой форме. В подавляющем большинстве случаев именно трансформация заимствованного материала даёт возможность британскому мастеру сформировать смысловое пространство в постижимой и доступной форме. Музыкальный язык композитора лапидарен и прост, апеллирует к хорошо знакомым идиомам и не чуждается эклектичного синтеза классико-романтических штампов и элементов поп-культуры, благодаря чему слушатель способен опознать все стилистические коды и через них

воспринять идеи, заложенные в сочинении. Найман пытается найти музыкальные эквиваленты для, казалось бы, самых сложных феноменов: внемузыкальных способов восприятия — визуальных (зрительная агнозия профессора П., мерц-искусство Швиттерса) и логико-математических (проблемы распознавания чисел у Пэтси), — особенностей мировоззрения (инфантилизм Швиттерса), научных открытий (клонирование и генная инженерия во «Встрече с Гойей») и проч. И именно это позволяет считать, что метатемой его оперного творчества, как уже отмечалось, оказывается музыка, её прошлое и настоящее, способность вести диалог со слушателем, раскрывая перед ним как окружающий мир, так и внутренний мир другого человека в его сложности и многообразии, гармонии и противоречии.

Список источников

1. Шорникова А. В. Перформативные черты документального музыкального видеотеатра Стива Райха // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 2. С. 27–36. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.2.027-036
2. Шорникова А. В. Художественное и документальное в современном музыкальном театре (на примере творчества Джона Адамса и Стива Райха) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2019. № 4. С. 26–33. DOI: 10.24411/2076-4766-2019-14004
3. Шорникова А. В. 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. DOI: 10.24411/2076-4766-2018-13010
4. Кисеева Е. В. Экранные изображения в современной опере: к проблеме обновления жанра на рубеже XX–XXI веков // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 3. С. 96–102. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.3.096-102
5. Денисов А. Критерии плагиата в музыкальном искусстве: исторический аспект проблемы // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 1. С. 41–46. DOI: 10.52469/20764766_2022_01_41

Информация об авторе:

Е. Г. Окунева — доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции.

References

1. Shornikova A. V. The Performative Features of Steve Reich's Documentary Musical Video Theater. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2020. No. 2, pp. 27–36. (In Russ.) DOI: 10.33779/2587-6341.2020.2.027-036
2. Shornikova A. V. Artistic and Documentary Practices in Contemporary Music Theatre (on the Example of John Adams and Steve Reich's Works). *South-Russian Musical Anthology*. 2019. No. 4, pp. 26–33. (In Russ.) DOI: 10.24411/2076-4766-2019-14004
3. Shornikova A. V. M. Nyman's Chamber Opera or the Story of the Man Who Mistook His Wife for a Hat. *South-Russian Musical Anthology*. 2018. No. 3, pp. 67–72. (In Russ.) DOI: 10.24411/2076-4766-2018-13010
4. Kiseyeva E. V. Screen Images in Contemporary Opera: Concerning the Issue of the Genre's Renewal at the Turn of the 20th and 21st Centuries. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2020. No. 3, pp. 96–102. (In Russ.) DOI: 10.33779/2587-6341.2020.3.096-102
5. Denisov A. Criteria of Plagiarism in Musical Art: Historical Aspect of the Problem. *South-Russian Musical Anthology*. 2022. No. 1, pp. 41–46. (In Russ.) DOI: 10.52469/20764766_2022_01_41

Information about the author:

Ekaterina G. Okuneva — Dr.Sci. (Arts), Professor at the Music Theory and Composition Department.

Поступила в редакцию / Received: 14.09.2023

Одобрена после рецензирования / Revised: 24.10.2023

Принята к публикации / Accepted: 27.10.2023