Екатерина Гурьевна Окунева – музыковед,
кандидат искусствоведения, доцент, проректор по научной
и творческой работе Петрозаводской государственной
консерватории имени А. К. Глазунова
(Петрозаводск, Россия),
okunevaeg@yandex.ru

Анастасия Алексеевна Слепцова – музыковед,
преподаватель музыкально-теоретических дисциплин
Якутского музыкального колледжа имени М. Н. Жиркова
(Якутск, Россия),
a.slepcova93@mail.ru

Ekaterina G. Okuneva – musicologist,
Ph.D. in History of Arts, Associate Professor,
Vice Rector for Scientific Research and Artistic Projects
of the Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire
(Petrozavodsk, Russia),
okunevaeg@yandex.ru

Anastasiya A. Sleptsova – musicologist,
music theory teacher of the Zhirkov Yakutsk Music College
(Yakutsk, Russian Federation),
a.slepcova93@mail.ru

УДК 782

«FACING GOYA» МАЙКЛА НАЙМАНА: О ЖАНРОВОЙ СПЕЦИФИКЕ ОПЕРЫ ИДЕЙ

FACING GOYA BY MICHAEL NYMAN: THE GENRE SPECIFICS OF THE OPERA OF IDEAS

Аннотация

В статье раскрываются жанровые особенности оперы Майкла Наймана «Встреча с Гойей» (2000). Авторы изучают содержательную сторону сочинения, его композиционную структуру, музыкальный язык и драматургию, специфику образной трактовки действующих лиц, взаимоотношение текста и музыки и т. п. На основании проведённого анализа делается вывод о формировании в творчестве Наймана особой жанровой модели – оперы идей, признаками которой становятся нетрадиционная для академического музыкального театра тематика, отражающая проблемы современности, ослабление сюжетной повествовательности, событийности, концептуализация художественного

пространства, стремление к деперсонализации, отказ от сольных номеров, новое взаимоотношение текста и музыки, частично основанное на их смысловом разрыве.

Abstract

The article reveals the genre features of Michael Nyman's opera *Facing Goya* (2000). The authors study the content of the work, its compositional structure, musical language and dramaturgy, the specifics of the figurative interpretation of the characters, the relationship of text and music, etc. Based on the analysis carried out by the authors the conclusion is made about the formation of a unique genre model in Nyman's oeuvre – an *opera of ideas*, that features unconventional themes for academic musical theatre that reflect the problems of modernity, the weakening of the plot narrative, eventfulness, the conceptualization of artistic space, the desire for depersonalization, the rejection of solo performances, a new relationship between text and music partially based on their semantic gap.

Ключевые слова: современная музыка, Майкл Найман, «Встреча с Гойей», музыкальный театр, опера идей, постминимализм

Keywords: contemporary music, Michael Nyman, *Facing Goya*, music theatre, opera of ideas, postminimalism

Британский композитор-постминималист, музыкальный критик и музыковед Майкл Лоуренс Найман (род. 23 марта 1944, Лондон) широко известен, прежде всего, как автор музыки к фильмам Джейн Кэмпион («Пианино»), Питера Гринуэя («Отчёт утопленников», «Книги Просперо», «Повар, вор, его жена и её любовник»), Эндрю Никкола («Гаттака») и др. В то же время его перу принадлежит множество симфонических, камерно-инструментальных и вокальных сочинений, относящихся к традиционным жанрам (концерты, квартеты, оперы, балеты).

Специфичность наймановского стиля определяет синтез академической серьёзной музыки и поп-культуры. Вероятно, поэтому некоторые исследователи скептически настроены по отношению к его творчеству. Сравнивая

художественное кредо композитора с американским постминималистом Д. Адамсом, Л. О. Акопян, в частности, 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 счёте серьёзнее» [1, с. 372].

В творческом арсенале Наймана особое место принадлежит жанру оперы. На сегодняшний день композитором написано 8 сценических произведений[1], которые с неизменным успехом ставят во многих странах мира: Японии, Нидерландах, Польше, Канаде, Литве, Швейцарии, Сингапуре, Чехии, Австрии, Италии. На регулярной основе оперы исполняют в театрах Великобритании, США и Германии.

Все музыкально-театральные сочинения Наймана отличаются оригинальностью замысла и неоднозначностью жанрового решения. Их изучение способно пролить свет на особенности оперной поэтики композитора.

В центре внимания данной статьи – жанровая специфика оперы «Facing Goya» («Встреча с Гойей»), которая была написана Найманом в 2000 году по заказу Баденского государственного театра[2]. Опера затрагивает широкий спектр проблем, касающихся генетики, клонирования, а также предубеждений 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 (Paul Richards) снял видео «The Kiss» («Поцелуй») для одного из британских телеканалов, транслировавших

[1] В период с 1986 по 2011 год были созданы «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», 2004), «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).

[2] Там же она впервые была поставлена 19 октября 2002 года.

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 (Omar Ebrahim) и французской эстрадной певицы Анны Пигаль (Anne Pigalle)[3]. Текст был заимствован из исследования Майкла Баксандалла «Живопись и опыт Италии XV века» [10]. 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». Она была создана на сюжет одноимённого рассказа американского невролога и писателя Оливера Сакса, в котором описывался случай из его клинической практики с пациентом, страдавшим прогрессирующей формой зрительной агнозии. Найман завершил оперу в Италии и впоследствии обсуждал её с одним итальянским врачом, который рекомендовал ему ознакомиться с известным трудом американского палеонтолога Стивена Джея Гулда «Неправильное измерение человека» [12]. 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 счёт включения в неё самых разнообразных тем. По словам самого Наймана, это были «права аборигенов на землю, боснийская война, футбол, реконструкция человеческих лиц по черепам и (предполагаемая)

[3] Пигаль в итоге так и не приняла участие в проекте. Её заменила немецкая певица Дагмар Краузе (Dagmar Krause).

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”[4].)» [14]. Большинство из этих тем впоследствии было отвергнуто.

Важные стимулы композитор также получил при написании музыки к фильмам «Der Unhold» («Людоед», 1996) Фолькера Шлёндорфа 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 определённой 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. Её название состояло из комбинации четырёх латинских букв, обозначавших 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» [14], 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 долгое время было необъяснимо, пока в 1928 году не была обнаружена картина Дионисио Фьерроса под названием «Череп Гойи, написанный Фьерросом в 1849 году».

[4] См.: [15].

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 смерти[5].

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

«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 четвёртого – в наше время. Основными действующими лицами выступают учёные-медики (краниометристы, евгеники, генетики, микробиологи, биотехнологи и проч.) и искусствоведы, которые ведут дискуссии о природе человеческой одарённости или гениальности, об уникальности человека и его наследственности, о возможности улучшить человеческую природу, вмешавшись в генетическую программу и т. п.

Центральным персонажем оперы, её объединяющим сюжетным звеном выступает арт-банкирша, которая занимается продажей художественных ценностей. Она озабочена поисками черепа Гойи и осуществляет своеобразные путешествия во времени. Венцом этой фантасмагории оказывается её 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, её нарративность достаточно условна, поскольку линейное повествование, определяемое поисками пропавшего черепа Гойи, является лишь

[5] Подробнее об истории черепа Гойи см. в книге Эвана Коннела [11, p. 238–242].

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), учёных-медиков (Поль Брока, Петрус Кампер, Макс Нордау), психиатров (Фрэнсис Гальтон, Чезаре Ломброзо), натуралистов (Чарльз Дарвин). Большинство учёных объединяет нечто общее: они внесли вклад в развитие наук о человеке, который подчас не поддаётся однозначной оценке с точки зрения этических норм.

Так, французский хирург Поль Брока (1824–1880), сделавший немало открытий в области антропологии[6], в действительности был не только убеждённым 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, евгеники[7] и криминалистики, был глубоко озабочен улучшением человеческого рода[8]. 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 –

[6] 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 расчёта соотношения размеров черепа и мозга используются в современной медицине.

[7] Ему принадлежит сам термин «евгеника».

[8] Подробнее о теориях Гальтона и его вкладе в науку см.: [2].

«неполноценных» групп и рас[9]. Известный итальянский психиатр Чезаре Ломброзо (1835–1909) был родоначальником антропологического направления в криминологии и уголовном праве. Ему принадлежала идея врождённой предрасположенности человека к преступлению, распознать которую можно по ряду антропологических особенностей (строению черепа, форме носа, ушных раковин и проч.). Ломброзо был убеждён, что такие люди опасны для общества, поскольку врождённые 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 убеждён, что настоящее искусство, 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 искажённых 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 учёных противопоставляются мнения другой,

[9] В нацистской Германии эти идеи, как известно, привели к насильственной стерилизации и эфтаназии пациентов, находившихся в психиатрических клиниках.

убеждённой, 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 учёных 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 костёр, в котором сжигаются картины). Одной из ключевых фраз в этом акте становятся слова арт-банкирши: «Goya saw Hitler before Hitler saw Goya»[10], подчёркивающие пророческий характер многих творений испанского художника.

Место действия третьего и четвёртого 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 учёных 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,

[10] «Гойя увидел Гитлера раньше, чем Гитлер увидел Гойю».

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 [14].

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 её характеристикой.

Как уже упоминалось, в основе сочинения лежит специфический сюжет с своеобразно трактованной нарративностью. Второй её особенностью 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.

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

«Сопрано 1. Она живёт в своём 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. Несчастная женщина. Она опасается расизма в будущем из-за способности науки контролировать геном человека. Из краниометриста она

перевоплощается в искусствоведа, а затем становится учёным, 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 её жизни. Она верит в уникальность личности, но её 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 учёного-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 счёту 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, разделённые 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 своё название по начальным словам персонажей. Например, «Откуда мне знать, что ты знаешь» (сцена 2); «Взвесьте мозг» (сцена 7), «Измерь моё тело» (сцена 10), «И Гойя плакал» (сцена 14) и т. п. Часть сцен озаглавлена по фамилиям учёных – «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» [9, 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.

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 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.

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 даёт представление о том, о чём на самом деле поёт персонаж» [16]. Такой приём представляется новым для оперного творчества композитора. Анализ музыкального материала одновременно и подтверждает, и опровергает наблюдение Уорби.

В опере «Встреча с Гойей» Найман, как и в предыдущих своих театральных сочинениях, прибегает к эпизодическому повторению тематического материала, который скрепляет композиционную структуру оперы. Однако если прежде повторяющиеся темы связывались, как правило, с характеристикой того или иного персонажа и особенностями его мировоззрения или восприятия[11], либо объединяли нескольких героев, нередко символизируя основную идею оперы, вынесенную в заглавие[12], то в рассматриваемом сочинении такой смысловой связи не возникает[13]. Напротив, одна и та же тема

[11] 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. См. более подробно: [6].

[12] Например, тема детской «считалки» в опере «Мужчина и мальчик: Дада», тема любви в опере «Любовь имеет значение». См. подробнее: [7].

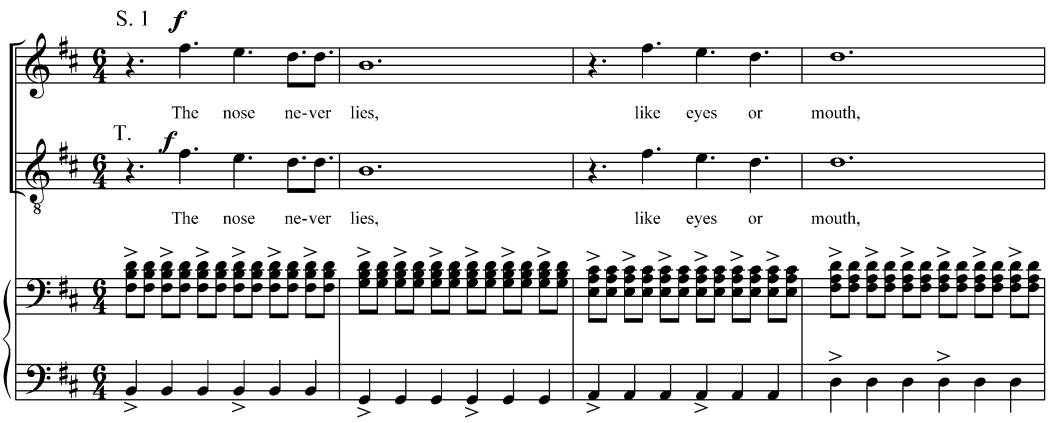
[13] Роберт Уорби, указывая на отсутствие эмоционально-смысловой связи между музыкой и текстом, полагает, что Найман следует совету Эрика Сати, который говорил Клоду Дебюсси: «Поверьте мне, у нас достаточно Вагнера. Довольно красиво; но не нашего склада. … Мы должны создать музыкальные декорации, музыкальную обстановку, в которой персонажи

нередко может «иллюстрировать» абсолютно противоположные идеи, в результате чего образуется смысловой разрыв музыки и текста.

Продемонстрируем это на примере одной из самых выразительных и запоминающихся мелодий оперы. Она звучит в мажоре и основана на простейшем функциональном обороте Tp-S-D-T. Впервые тема появляется в 11 сцене (II акт), посвящённой 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 № 1). Жизнеутверждающий характер звучания подчёркивает убеждённость учёных в своей правоте. В схожем смысловом контексте та же тема возникает в 13 сцене («Ломброзо») в связи с высказыванием Макса Нордау (сторонника идей Ломброзо) об эротомании Родена.

Пример № 1

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



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.

двигаются и говорят – не куплетами, не лейтмотивами, а используя определённую атмосферу Пюви де Шаванна» [16].

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

Несмотря на приведённые примеры, музыкальный язык оперы в ряде случаев приобретает отчётливую 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 учёными 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 приёмам. В одних случаях партия контральто вступает в противоречие с тональным контекстом сопровождающего материала. Например, во второй сцене 1 акта композитор сочетает средства полифункциональности, политональности и атональности. На словах «Thus it happened»[14] в оркестре соединяются трезвучия тонической параллели и доминанты *H-dur*, тогда как мелодическая линия контральто обрисовывает вводный к субдоминанте. Следующая фраза – «Cruel suffering»[15] – 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»[16], представляющих комментарий Гойи к первой публикации «Капричос». Здесь

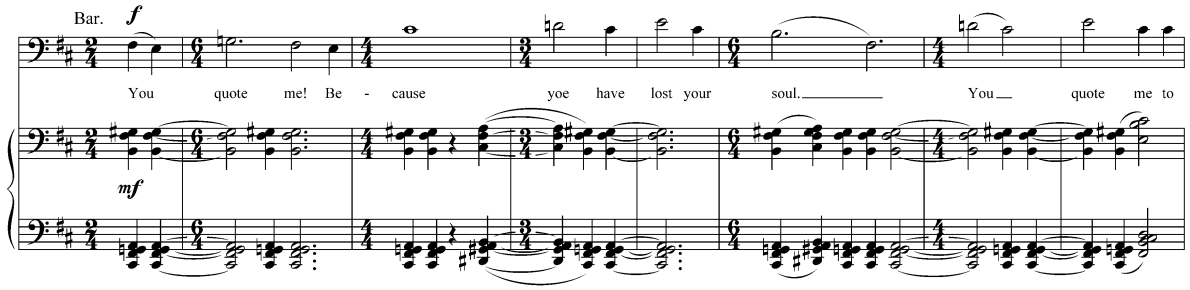
[14] «Так это происходит», лист № 47 из серии «Бедствия войны».
[15] «Жестокие страдания», лист № 48 из серии «Бедствия войны».
[16] «Я избрал [для своего произведения] из множества глупостей и сумасбродств, узаконенных обычаем, невежеством и своекорыстием, присущих любому обществу…».

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

Иногда Найман прибегает к противоположному приёму, размывая тональную определённость 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 № 2).

Пример № 2

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



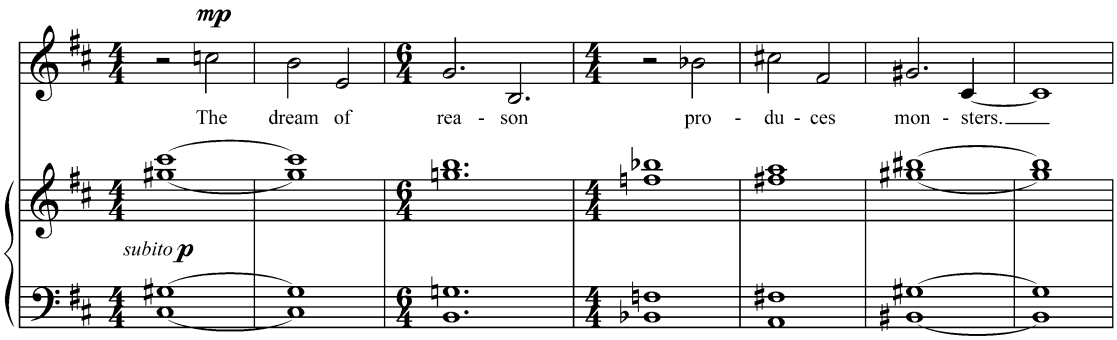
В других случаях композитор фактурно и тонально обособляет цитаты из Гойи. Например, в завершении четвёртой сцены 1 акта на словах «The dream of reason produces monsters»[17] происходит резкая смена фактуры и тональности – пульсирующим и функционально ясным аккордам *D-dur* противопоставляются выдерживаемые крупными длительностями и далёкие в функциональном отношении созвучия *cis-moll*, логика последовательности которых подчиняется законам линеарной связи (см. пример № 3).

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 тяжёлым недугом.

[17] «Сон разума порождает чудовищ», офорт № 43 из серии «Капричос».

Пример № 3

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



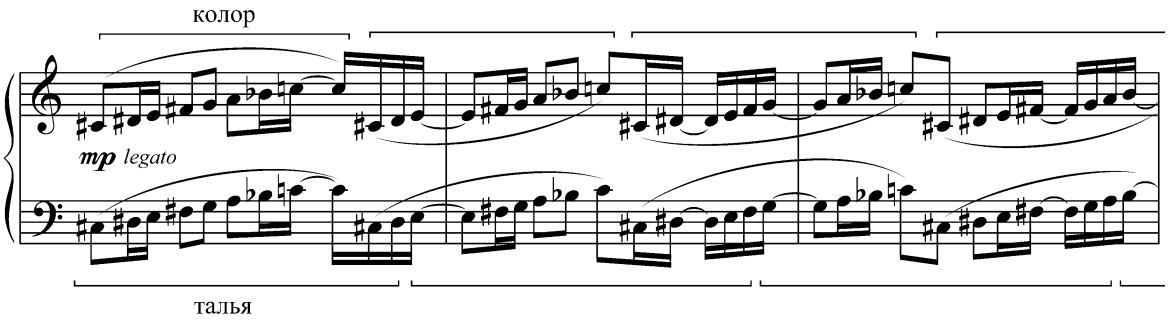
Особая смысловая связь музыки и текста возникает в конце II акта. В рамках 14 сцены звучит небольшое ариозо искусствоведа, протестующего против права навязывать стандарты внешности, определяющие судьбу человека. «If everyone were cast in the same mould, – негодует баритон, – if all women that the beauty of Botticelli's 'Venus' then there would come a time when we would cry out for variety. Variety is all!»[18] 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 № 4).

[18] «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 всё!».

Пример № 4

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



Избранные Найманом ладовая структура и техника становятся репрезентативными для раскрытия смысла текста. Выбор гаммы тон-полутон в определённом 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 всё же монотония гаммообразных пассажей оказывается в рассматриваемом эпизоде настолько сильной, что её 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).

Большую роль в опере Наймана 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 обнажённая» Гойи, «Андромеда» Рубенса, «Рождение Венеры» Боттичелли, «Мадонна» Рафаэля, «Адам и Ева» Рембрандта и т. п. Основной акцент всё же делается на гравюрах и офортах Гойи из серии «Бедствия войны» и «Капричос». В конце второго акта они выступают сопровождающим фоном сцены сожжения «дегенеративного» искусства, а в конце третьего акта чередуются с кадрами реальных гражданских войн и расовых беспорядков. Таким образом Найман, с одной стороны, подчёркивает вновь пророческий дар Гойи, а с другой – беззащитность искусства перед лицом научных теорий и политики.

Визуальный компонент в опере Наймана несёт 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 её незавершенностью, обусловившей множество искусствоведческих толкований её содержания. В зарубежных источниках картина обычно интерпретируется как символ «непоколебимой печали и пафоса», тщетных поисков исчезнувшего Бога и столь же тщетного противостояния злым силам [11, p. 204; 13, p. 382;]. Такая композиционная арка закономерна, потому что поднимаемые в опере вопросы и проблемы остаются неразрешёнными в современном мире.

Подведём итоги. Музыкальный театр на рубеже XX и XXI веков переживает обновление. Оперы таких композиторов, как К. Штокхаузен, Л. Ноно, К. Гуйвартс, С. Райх, Ф. Гласс, Дж. Адамс, Т. Дун, Л. Андриессен и многих других, кардинально изменили сложившиеся представления об

освящённом историей жанре оперы[19]. Свой вклад в этот процесс внёс и Майкл Найман. Композитор предложил 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 развёрнутых 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 всё-таки не порывает с традициями академической оперной музыки. Искусно балансируя между старым и новым, он находит свой путь коммуникации со слушателем.

Литература

1. Акопян Л. Музыка XX века: энциклопедический словарь. М.: Практика, 2010. 855 с.
2. 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] Более подробно об обновлении оперного жанра см. в статьях А. В. Крыловой [5], Е. В. Кисеевой [3; 4], А. В. Титовой [8].

3. 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 Междунар. науч. онлайн-конф., 24–27 ноября 2020 года. М.: Издательство «Российская академия музыки имени Гнесиных», 2020. С. 524–530.
4. Кисеева Е. В. Проблема обновления оперного жанра в творчестве современных американских композиторов // Южно-Российский музыкальный альманах. 2018. № 4 (33). С. 42–46.
5. 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.
6. 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: сб. науч. ст. по материалам Всерос. научно-практич. конф. с международным участием, 11 октября 2019 года. Краснодар: Новация, 2019. С. 439–454.
7. Слепцова А. Материал, число и структура в опере «Любовь имеет значение» Майкла Наймана // Слово молодых ученых: актуальные вопросы искусствознания: сб. ст. по материалам XX Всерос. науч. конф. с международным участием (19–24 апреля 2021 г.). Саратов: Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова, 2021. С. 226–234.
8. Титова А. К совершенному человечеству через музыку: оперные проекты К. Штокхаузена, К. Гуйвартса и Л. Ноно // Музыка и время. 2017. № 10. С. 35–43.
9. Шорникова А. Жанр камерной оперы в трактовке М. Наймана, или история человека, который принял свою жену за шляпу // Южно-Российский музыкальный альманах. 2018. № 3 (32). С. 67–72.
10. 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.
11. Connel E. S. Francisco Goya. New York: Counterpoint, 2004. 246 p.
12. Gould S. J. The Mismeasure of Man. New York: Norton, 1981. 446 p.
13. Hughes R. Goya. New York: Alfred A. Knopf, 2003. 433 p.
14. Nyman M. The Genesis of Facing Goya. URL: http://www.michaelnyman.com/music/recordings/show/facing-goya (30.01.2022).
15. Ringer A L. Arnold Schoenberg: The Composer as Jew. Oxford: Clarendon Press, 1990. 260 p.
16. Worby R. Facing Goya. Programme note. URL: https://www.wisemusicclassical.com/work/11870/Facing-Goya--Michael-Nyman.

References

1. Akopjan L. *Muzyka XX veka: jenciklopedicheskij slovar'* [Music of the 20th Century. Encyclopedic Dictionary]. Moscow: Praktika, 2010. 855 p.

2. Ivanjushkin A. Ja., Lapin Ju. E., Smirnov V. I. Evgenika: ot utopii k nauke i… ot nauki k utopii [Eugenics: from Utopia to Science and... from Science to Utopia]. *Rossijskij pediatricheskij zhurnal* [Russian Pediatric Journal]. 2013. No. 2, pp. 55–59.
3. Kiseeva E. V. Osobennosti prochtenija opernogo zhanra v tvorchestve kompozitorov-minimalistov [Peculiarities of the Rendition of the Opera Genre in the Oeuvre of Minimalist Composers]. *Nauchnye shkoly v muzykovedenii* XXI *veka: k 125-letiju uchebnyh zavedenij imeni Gnesinyh: materialy Mezhdunar. nauch. onlajn-konf., 24–27 nojabrja 2020 goda* [Scientific Schools in the 21st Century Musicology: to the 125th Anniversary of Gnessin Educational Institutions. Proceedings of the International Scientific Online Conference, November 24–27, 2020]. Moscow: Izdatel'stvo "Rossijskaja akademija muzyki imeni Gnesinyh", 2020, pp. 524–530.
4. Kiseeva E. V. Problema obnovlenija opernogo zhanra v tvorchestve sovremennyh amerikanskih kompozitorov [The Issue of the Opera Genre Renewal in the Oeuvre of modern American Composers]. *Juzhno-Rossijskij muzykal'nyj al'manah* [South-Russian Musical Anthology]. 2018. No. 4 (33), pp. 42–46.
5. Krylova A. V., Kiseeva E. V. Muzykal'nyj teatr na rubezhe XX–XXI vekov: problema obnovlenija zhanrov [Music Theatre on the Cusp of the 20th and 21st Centuries: Issue of the Genre Renewal]. *Vestnik Rossijskogo fonda fundamental'nyh issledovanij. Gumanitarnye i obshhestvennye nauki*. [Russian Foundation for Basic Research Journal. Humanities and Social Sciences]. 2020. No. 2 (99), pp. 110–122.
6. Slepcova A. "Muzyka – vasha zhizn": o muzykal'noj pojetike opery M. Najmana "Chelovek, kotoryj prinjal svoju zhenu za shljapu" [Music Is Your Life: on Musical Poetics of M. Nyman's Opera *The Man Who Mistook His Wife for a Hat*]. *Sovremennye aspekty dialoga literatury, muzyki i izobrazitel'nogo iskusstva v prostranstve zapadnoevropejskoj i otechestvennoj muzykal'noj kul'tury: sb. nauch. st. po materialam Vseros. nauchno-praktich. konf. s mezhdunarodnym uchastiem, 11 oktjabrja 2019 goda* [Modern Aspects of the Dialogue of Literature, Music and Fine Arts in the Space of Western European and Russian Musical Culture: Collection of Scientific Papers Based on the Proceedings of the All-Russian Research-to-Practice Conference with International Participation, October 11, 2019]. Krasnodar: Novacija, 2019. p. 439–454.
7. Slepcova A. Material, chislo i struktura v opere "Ljubov' imeet znachenie" Majkla Najmana [Material, Number and Structure in the Opera *Love Counts* by Michael Nyman]. *Slovo molodyh uchenyh: aktual'nye voprosy iskusstvoznanija: sb. st. po materialam XX Vseros. nauch. konf. s mezhdunarodnym uchastiem (19–24 aprelja 2021 g.)* [The Word of Young Scientists: Pressing Issues of Art Studies: Collection of Articles Based on the Proceedings of the 20th All-Russian Scientific Conference with International Participation (April 19–24, 2021)]. Saratov: Saratovskaja gosudarstvennaja konservatorija im. L. V. Sobinova, 2021, pp. 226–234.
8. Titova A. K sovershennomu chelovechestvu cherez muzyku: opernye proekty K. Shtokhauzena, K. Gujvartsa i L. Nono [Towards Perfect Humanity through Music: Opera Projects by K. Stockhausen, K. Goeyvaerts and L. Nono]. *Muzyka i vremja* [Music and Time] 2017. No. 10, pp. 35–43.
9. Shornikova A. Zhanr kamernoj opery v traktovke M. Najmana, ili istorija cheloveka, kotoryj prinjal svoju zhenu za shljapu [M. Nyman's Rendition of the Chamber Opera Genre, or the

Story of the Man Who Mistook His Wife for a Hat]. *Juzhno-Rossijskij muzykal'nyj al'manah* [South-Russian Musical Anthology]. 2018. No. 3 (32), pp. 67–72.

10. 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.
11. Connel E. S. *Francisco Goya*. New York: Counterpoint, 2004. 246 p.
12. Gould S. J. *The Mismeasure of Man*. New York: Norton, 1981. 446 p.
13. Hughes R. *Goya*. New York: Alfred A. Knopf, 2003. 433 p.
14. Nyman M. *The Genesis of Facing Goya*. URL: http://www.michaelnyman.com/music/recordings/show/facing-goya (30.01.2022).
15. Ringer A L. *Arnold Schoenberg: The Composer as Jew*. Oxford: Clarendon Press, 1990. 260 p.
16. Worby R. *Facing Goya. Programme note*. URL: https://www.wisemusicclassical.com/work/11870/Facing-Goya--Michael-Nyman.