

А. В. ШОРНИКОВА

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ЖАНР КАМЕРНОЙ ОПЕРЫ В ТРАКТОВКЕ М. НАЙМАНА ИЛИ ИСТОРИЯ ЧЕЛОВЕКА, КОТОРЫЙ ПРИНЯЛ ЖЕНУ ЗА ШЛЯПУ



**Публикация подготовлена в рамках поддерживаемого РФФИ научного проекта
№17-04-00198-ОГН «Музыкальный театр рубежа XX–XXI веков:
проблема обновления жанров»**

Опера занимает особое место в ряду жанров, получивших наиболее интенсивное развитие в музыке XX столетия. Освобождаясь из-под власти традиции и избавляясь от жанровых «штампов», влияние которых здесь ощущалось гораздо сильнее, нежели в инструментальной музыке, опера стала областью наиболее радикальных экспериментов в творчестве многих композиторов. Несмотря на разнообразие новых жанровых модификаций, в динамике развития как оперы, так и временных искусств в целом можно проследить общую тенденцию – стремление к краткости и афористичности. Охватив разные сферы художественного творчества – музыку, драматургию, литературу, эта тенденция содействовала их значительному обновлению. Вследствие сжатия художественного времени вспыхнул интерес к малым жанровым формам.

Камерная опера с ее многочисленными разновидностями заняла доминирующую роль в истории развития музыкального театра этого времени. Гибкие границы малой оперной формы позволили вовлечь в её художественное пространство ресурсы других музыкальных жанров, а также смежных искусств. С камерной сферой связано первое оперное «предприятие» британского композитора Майкла Наймана (1944). Длительное время сотрудничая с кинорежиссёрами, он некогда завоевал широкое признание как кинокомпозитор, особенно известный благодаря своему саундтреку к фильму «Пианино» (1992). Однако, наиболее полное выражение его творческие интересы получили в сфере «серьёзной» музыки, где ведущая роль отведена жанру оперы. На сегодняшний день его творческое наследие насчитывает восемь опер, многие из которых успели стать классическими представительницами жанра второй половины столетия, и

чьи премьеры отзывались на многих, в том числе отечественных, сценах.

«Человек, который принял жену за шляпу» («The Man Who Mistook His Wife for a Hat») – первая из созданных композитором опер. В 1986 году она стала его большим успехом за пределами сферы кинематографа. Опера написана для трех вокалистов (тенора, баритона, сопрано) и небольшого инструментального состава (арфа, фортепиано, две скрипки, альт, две виолончели). С скромными размерами (общая продолжительность около часа) несомненно повлияли на её внутреннюю закономерности. Сжатие временных рамок явилось следствием обращения авторов подобных опер к нетрадиционному типу первоисточников и поиска новых путей работы с ними. Помимо малых литературных форм (рассказа, новеллы, одноактной пьесы) данный жанр тяготеет к формам мемуарно-эпистолярным (письмо, записки, дневники), в которых «повествование ведётся с одной психологической точки зрения» и, как отмечает исследователь, «в субъективном восприятии главного героя представлены и он сам, и другие фигуры, возникающие в его повествовании» [4, с. 214]. Таким образом, жанр открывает новые возможности для анализа сложного внутреннего мира человека.

Майкл Найман шагнул еще дальше, выдвинув на первый план не психологию, а психиатрию и неврологию. Либретто оперы, разработанное Крисом Роуленсом, представляет собой «историю болезни», случай из практики, описанный известным американским неврологом и нейропсихологом Оливером Саксом. В одноимённом с оперой сборнике «клинических» рассказов, он описывает реальную историю своих наблюдений над Доктором П., ранее известным певцом, преподавателем вокала, страдающим зрительной агнозией – утратой способности

адекватного зрительного восприятия. Подобно компьютеру, Доктор П. смотрел на мир как на схему, набор безжизненных абстракций, идентифицируя вещи вокруг себя по их ключевым деталям и не улавливая за ними целостной картины реальности, что нередко приводило к нелепым ошибкам – «он принимал за ребенка и гладил по голове пожарный гидрант или счетчик на автостоянке, ... обращался с дружескими речами к разным мебельным ручкам» [3, с. 25], и даже принял свою жену за шляпу, попытавшись приподнять ее и надеть себе на голову. Спасательным кругом, обеспечивающим нормальное функционирование П. в мире, служила музыка. Она сопровождала все его повседневные действия и бытовые ритуалы – «У него есть песня для еды, для одевания, для ванны – для всего» – говорила его жена, – «Он совершенно беспомощен, пока не сочинит песню» [3, с. 37]. Он выстроил для себя систему, в которой музыка восполнила его зрительный дефицит, стала своего рода музыкальной картой, определяющей его место во времени, пространстве и в отношениях с окружающими.

Вполне вероятно, что немалую роль в том, почему композитора привлёк этот источник сыграла «жизненность» материала. Волна интереса к сюжетам и образам подлинной действительности в XX веке охватила поистине все области художественного творчества. В сфере драматического театра это сказалось в появлении жанра документального театра и техники верbatim¹. Из разрастающейся палитры кинематографических жанров выделилась группа фильмов, впервые обозначенных термином документальное кино. Наследницей литературы реализма в новом столетии стала документальная проза. О высокой популярности творчества такого рода говорит также множество смежных жанров, объединяющих в себе элементы художественной и документальной реальности, среди них художественно-документальное и псевдодокументальное кино, докудрама, docufiction-литература и многие другие. С включением в область художественного творчества элементов повседневности связано множество новых течений в сфере музыкального, изобразительного искусства и хореографии (концептуальное искусство, конкретная музыка, реди-мейды, танец постмодерн и т.д.)².

Интерес Наймана к подобному роду сюжетов не исчерпывается названным примером. Ярким образцом обращения к документальным источникам в его творчестве является аудио-визуальная композиция «War Work» (2014). Это цикл из восьми песен, посвящённый первой мировой войне и сопровождаемый фильмом, созданным на основе документальных видеоматериалов того

времени. Также, помимо музыки к множеству инсталляций и выставок, посвящённых различным историческим событиям («The Commissar Vanishes», «Out of the Ruins», «La Traversée de Paris» и др.), поводом к сочинению музыки для Наймана могут стать такие жизненные реалии как, например, игра в футбол, любовь к которому вдохновила композитора на создание ряда произведений³.

Помимо названных черт, камерность оперы «Человек, который принял жену за шляпу» проявилась также в относительном возрастании роли сюжетно-литературной первоосновы, в сохранении структурных и лексических ее особенностей. Как отметил сам композитор, в рассказе Сакса его привлекла не просто идея всеобъемлющей роли музыки, как главного спутника и навигатора жизни главного героя. Он увидел в нем практически готовое либретто, все компоненты которого не только отвечали творческим принципам Наймана, но и подсказывали конкретный музыкальный материал. Бережное отношение к содержанию первоисточника наложило отпечаток на все уровни драматургии и формы произведения – от композиционной структуры до жанровых решений.

Не описывая ежедневных трудностей больного – Доктора П., текст Сакса, представляющего в опере под именем Доктор С., раскрывает его состояние через серию диагностических тестов, проведённых им во время двух встреч с пациентом и его женой – Миссис П. Не прибегая к развернутым, конструктивно закруглённым номерам большой оперы, Найман создаёт структуру, в которой каждый из тестов представлен в виде самостоятельной сцены-события: «Приветствие» («Greetings»), «Ботинок» («Shoe Event»), «Роза» («Rose Event») и др. Можно провести параллель между отсутствием явных драматургических связей между сценами и редукцией восприятия пациентом действительности до абстрактного и категориального, его неспособностью распознавать общую картину.

Тем не менее, в опере присутствует целый ряд факторов, обеспечивающих её целостность. На уровне драматургии каждая сцена оказывается сопряжена с остальными с точки зрения общего последовательного движения нарратива. Важнейшие музыкальные процессы оперы связаны с вопросами лейттематизма и интертекстуальности, которые во многом отражают проблемы восприятия героя.

Череда тестов Доктора С. предстает в виде серии вариаций, основанных на устойчивой гармонической последовательности мажорных аккордов (C, Des, F/H, Es, A/Des, G, H) и производных от неё мелодических оборотов, опирающихся на

интервал восходящей секунды. Пронизывая всю ткань оперы, эта последовательность подвергается значительному искажению, трансформируясь каждый раз, когда Доктор П. сталкивается с трудностями в опознавании лиц и предметов. Таким образом, в пошаговом процессе изучения его болезни она помогает нам ощутить трагическую схематичность визуального мира Доктора П. Интересно, что его состояние остается неизменным на всём протяжении оперы. Меняется лишь наше понимание его проблемы, растущее с постепенным накоплением диагностических доказательств.

Связанными с последовательностью являются также три заключения Доктора С. Сходные по музыкальному материалу, первое и последнее обрамляют оперу, придавая ей цельность и завершённость. На фоне лирического соло фортепиано, основанного на мелодизированной линии баса гармонической последовательности, доктор в прологе – полностью речевом эпизоде, очерчивает свои основные предположения по поводу случая с П. Эпилог вновь возвращает этот материал: инструментальная мелодия становится вокальной партией единственной арии Доктора С., в которой он дает Доктору П. свои рекомендации – «Больше музыки!». В центральном разделе оперы, когда озадаченный Доктор С. в своем ариозо размышляет об эпизоде со шляпой («Он принял жену за шляпу»), эта же тема звучит в исполнении скрипок.

Важным атрибутом музыкального языка Наймана выступает принцип цитирования. Будучи прочно укорененной в настоящем, его музыка демонстрирует множественные символические связи с прошлым. Обращаясь к творчеству композиторов прошедших эпох, а также к собственным сочинениям, он строит на их основе трамплин для увлекательного интертекстуального диалога⁴.

В данной опере использование интертекстуальных взаимодействий продиктовано немзыкальной семантикой, предопределённой текстом первоисточника. Желая проверить отделы коры головного мозга пациента, ведающие музыкальными способностями, Доктор С. аккомпанирует ему при исполнении песни «Я не сержусь» из цикла «Любовь поэта» Р. Шумана. Развивая эту музыкальную мысль, заложенную в тексте Сакса, композитор выстроил систему, восполняющую зрительный «дефицит» на основе вокальной музыки Шумана. Так, музыкальная сфера, связанная с Шуманом открывает перед нами мир глазами Доктора П., в то время как минималистичная музыка Наймана отражает как бы «взгляд со стороны» – Доктора С. и наш собственный. Подобный прием в своей музы-

ке использовал британский композитор Питер Максвелл Дейвис. В монодраме «Восемь песен сумасшедшего короля» деструктивные атональные пассажи подчеркивали моменты ясности и осознанности, в то время как мир иллюзий и сумасшествия был связан с тональной сферой и цитатами.

Опираясь на теорию А. В. Денисова [1], все ситуации обращения к музыке Шумана в целом можно разделить на две группы по типу работы с заимствуемым материалом – это точные цитаты и примеры более свободного обращения с текстом первоисточника. «Цитата подобна камню в оправе, – пишет Денисов, – использование же темы в качестве интонационной основы – сплаву, в котором чужой по происхождению материал слит воедино с новым смысловым содержанием. Этот новый смысл отчуждает старый, сливается с материальной тканью заимствования, цитата же существует за счет подчас довольно конфликтного диалога между её имманентным смыслом с новым, заключённым в контексте» [1, с. 7].

Ко второй группе можно отнести примеры обращения Наймана к следующим произведениям: «Загадка», «Орешник» и «Колыбельная песня горца» из цикла «Мирты»⁵. Смысловое наполнение их текстов не несёт никакого символического значения. Вкрапливаясь в другой музыкальный материал, их структурные компоненты, такие как ритм, мелодия или гармония, сливаются с ним, размывая границу между «своим» и «чужим». Вследствие этого связь с предтекстом подчас трудноуловима. Череда тестов второго действия служит ярким образцом данных интертекстуальных взаимодействий, которые становятся необходимым условием реализации авторского художественного замысла. Будучи связанной с областью «знакомого», музыка Шумана сопровождает каждое успешное решение Доктором П. задач, поставленных тестами Доктора С. Так, в сцене «Роза» («The Rose») пациенту необходимо определить, что он держит в руках. «Примерно шесть дюймов длиной – комментирует он – изогнутая красная форма с зеленым линейным придатком» [3, с. 32] – только по запаху он, наконец, догадывается, что это роза. В этот же миг, сменяя минор светлым мажором, партии Доктора и Миссис П. приобретают мелодические очертания песни «И розы, и лилии» (ор. 48, №3). Аналогичная ситуация следующей сцены «Перчатка» («The Glove») завершается вступлением мелодической линии песни «Орешник» (ор. 25, №3) в партии Доктора П. и аккомпанемента.

Цитаты, в узком смысле слова, представляют собой «воспроизведение в данном тексте фрагмента другого» [1, с. 39]. Хотя для них также

может быть характерна значительная изменчивость материала первоисточника, они, как правило, обладают смысловой самостоятельностью, воплощая «сферу другого смысла» [1, с. 39]. Так, ключевым моментом в опере становится исполнение песни «Я не сержусь». Точная цитата, полностью воспроизводящая песню, на время прерывает действие оперы, объявляя свою автономию от окружающего её музыкального мира. В то же время, вовлекаясь в оперное пространство, лирика шумановской песенной традиции приобретает новые качества. Песня становится своеобразным манифестом Доктора П., в котором он утверждает свою веру в созданный им музыкальный мир и выражает свою преданность музыке. Основной причиной, по которой Найман избрал именно эту композицию, является по-минималистски репетитивный фактурный рисунок, который, с одной стороны, органично вписывает её в общий музыкальный контекст, с другой – содержит огромный потенциал для последующей трансформации и разработки её материала. Можно также предположить, что с точки зрения искажённого восприятия Доктора П., повествование о неразделенной любви здесь превращается в тему смирения с прогрессирующей болезнью, которую Доктор П. принимает «не сердясь».

Итак, отталкиваясь от вполне традиционной модели камерной оперы, среди характерных черт которой небольшая протяженность, малый состав исполнителей, отсутствие балетных и хоровых сцен, пониженная роль сюжетной собы-

тийности, бережное отношение к тексту литературного оригинала, крайне редкое обращение к развернутым номерам, ариозно-декламационный тип вокального интонирования, Найман привносит в нее целый ряд авторских черт и, прежде всего, это касается оригинального выбора сюжета, интерпретирующего реальную историю болезни.

Интертекстуальность, лежащая в основе работы композитора с музыкальным текстом, не только расширяет содержание произведения, вызывая ассоциации с вокальными сочинениями, а также с историей любви и болезни великого романтика, но и оказывает влияние на эмоциональное восприятие оперы. Элементы инородного языка, включённые в жёсткие структуры и репетитивные процессы, составившие композиционную основу произведения, вуалируют строгие приёмы организации звуковой материи, и способствует созданию чуждой «классическому» минимализму экспрессии.

Сам автор не утверждал присутствие в опере подобного ассоциативного ряда, который неизменно обращает на себя внимание критиков, и тот яркий эмоциональный эффект, возникший после прослушивания, стал для него открытием. В одном из интервью М. Найман отметил, что «Человек, который принял жену за шляпу» был «самой абстрактной музыкой», которую он когда-либо писал. Тем не менее, на премьере он был потрясён от осознания того, что «сам того не предполагая, написал музыку, содержащую эмоции» [5].

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Вербатим (с лат. *verbatim* – дословно) – вид театрального представления, материалом которого выступают монологи/диалоги реальных людей, воспроизводимые актерами со сцены.

² Вопросы включения элементов повседневности в произведения, относящиеся к смежной области современного музыкального театра – хореографическому перформансу рассматривает Е. В. Кисеева [2].

³ Интересно, что игра повлияла и на внутреннюю структуру сочинений. Например, ком-

позиция “AfterExtraTime” (1996), представляет собой двухуровневую структуру, в которой две обособленные инструментальные группы имитируют две футбольные команды.

⁴ Данные песни являются основой цитируемого на всем протяжении произведения материала, однако, многие фрагменты оперы, вызывая явные аллюзии с музыкой Шумана, не имеют точной адресации к конкретным сочинениям.

⁵ Подробнее об этом см. [6]

ЛИТЕРАТУРА

1. Денисов А. Интертекстуальность в музыке: исследовательский очерк. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2013. 46 с.

2. Кисеева Е. Музыкально-хореографический перформанс как актуальная форма музыкального театра // Южно-Россий-

ский музыкальный альманах, 2017. Вып. 4. С. 90-95.

3. Сакс О. Человек, который принял жену за шляпу. Москва: Издательство АСТ, 2017. с. 25-44.

4. Селицкий А. Камерная опера // История отечественной музыки второй половины XX века: Учебник. СПб: Композитор, 2005. с. 207-233.

5. Conrad P. He's got that thinking feeling. The Guardian, 12 May, 2002. URL: <https://www.theguardian.com/theobserver/2002/may/12/features.review7>.

6. Si6n P. *ap* The Music of Michael Nyman: Texts, Contexts and Intertexts. New York: Routledge, 2016. 231 p.

REFERENCES

1. Denisov A. Intertekstual'nost' v muzyke: issledovatel'skij ocherk [Intertextuality in music: a research essay]. St. Petersburg: A. I. Gertsen RSPU Press. 2013. 46 p.

2. Kiseeva E. Muzykal'no-khoreograficheskiy performans kak aktual'naya forma muzykal'nogo teatra [Musical and Choreographic Performance as the Topical Form of the Musical Theatre] // YUzhno-Rossiyskij muzykal'nyj al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2017. Iss. 4. P. 90-95.

3. Saks O. *CHelovek, kotoryj prinyal zhenu za shlyapu* [The Man Who Mistook His Wife for a Hat]. Moscow: AST Press, 2017. P. 25-44.

4. Selitskij A. Kamernaya opera // Istoriya otechestvennoj muzyki vtoroj poloviny XX veka: Uchebnik [Chamber opera // History of Russian music of the second half of the twentieth century: Textbook]. St. Petersburg: Kompozitor Press, 2005. P. 207-233.

5. Conrad P. He's got that thinking feeling. The Guardian, 12 May, 2002. URL: <https://www.theguardian.com/theobserver/2002/may/12/features.review7>.

6. Si6n P. *ap* The Music of Michael Nyman: Texts, Contexts and Intertexts. New York: Routledge, 2016. 231 p.

ЖАНР КАМЕРНОЙ ОПЕРЫ В ТРАКТОВКЕ

М. НАЙМАНА ИЛИ ИСТОРИЯ ЧЕЛОВЕКА, КОТОРЫЙ ПРИНЯЛ ЖЕНУ ЗА ШЛЯПУ

Камерная опера с ее многочисленными разновидностями заняла доминирующую роль в истории развития музыкального театра второй половины XX столетия. Многие новации в развитии музыкально-театральных жанров были апробированы именно в рамках камерной разновидности оперы. Свой вклад в этот процесс внес М. Найман. Опираясь на традиционную модель камерной оперы, с присущими ей сжатыми временными рамками, камерным исполнительским составом, редком обращении к развернутому номерам, превалировании ариозно-декламационного типа интонирования, Найман привносит в нее ряд авторских черт. Прежде всего, это касается оригинального выбора сюжета. Либретто оперы, разработанное Крисом Роуленсом, основано на реальной истории – случае из практики, задокументированном известным американ-

ским неврологом и нейропсихологом Оливером Саксом в одноименном с оперой сборнике «клинических» рассказов. Расширяя присущий камерной опере психологизм до уровня психиатрии, Найман вносит в оперный жанр характерные свойства искусства постмодерна, одним из ведущих принципов которого является интертекстуальность. Композитор формирует особый музыкальный язык, в котором соединились черты минимализма и романтизма, что существенно углубляет содержательную сторону оперы, включая в её ассоциативный ряд историю любви и болезни Р. Шумана, музыка которого, наряду с авторским материалом, составляет интонационный каркас оперы.

Ключевые слова: М. Найман, камерная опера, интертекстуальность, музыкальная документалистика, постмодерн, минимализм.

M. NYMAN'S CHAMBER OPERA OR THE STORY OF THE MAN WHO MISTOOK HIS WIFE FOR A HAT

Chamber opera with its numerous varieties played the dominant role in the history of the development of musical theatre of the second half of the

20th century. Many innovations in the development of musical-and-theatrical genres were tested precisely within the framework of the chamber version

of the opera. M. Nyman contributed to this process. Relying on the traditional model of chamber opera, with its inherent compressed time frame, chamber troupe, rare appeal to extended arias or ensembles, the prevalence of arioso-declamatory type of intonation, Nyman managed to bring a number of authoring characteristic features. First of all, it concerns the peculiar choice of the plot. The opera libretto, designed by Chris Rawlence, is based on a real story from medical practice. This story was documented by the famous American neurologist and neuropsychologist Oliver Sacks in his collection of "clinical" stories of the same name. Rising the psychology, inherent in the cham-

ber opera, to the level of psychiatry, Nyman introduces into the opera genre the characteristic properties of postmodern art, one of the leading principles of which is intertextuality. The composer forms a special musical language, in which the features of minimalism and romanticism are combined. It significantly deepens the content of the opera and enlarges the field of cultural associations connected with the love and illness of Robert Schumann, whose music, along with the author's material, forms the intonation framework of the opera.

Key words: M. Nyman, chamber opera, intertextuality, musical documentary, postmodern, minimalism.

Шорникова Александра Владимировна

студентка III курса факультета теории музыки и композиции
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону,
e-mail: dartalexandra@gmail.com

Aleksandra V. Shornikova

undergraduate of Music Theory and Composition department
Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: dartalexandra@gmail.com

