

УДК 78.01

## «НИКСОН В КИТАЕ» ДЖОНА АДАМСА КАК ОБРАЗЕЦ ОПЕРЫ ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ ЭПОХИ

*Ван Дунпин.*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, Институт музыки и театра, пер. Каховского, 2, Санкт-Петербург, 196084, Россия.

Статья посвящена опере «Никсон в Китае» американского постминималиста Джона Адамса. С позиций эстетики постмодернизма анализируется либретто оперы, созданное писательницей Элис Гусман. Автор рассматривает оперу в качестве политической оперы — редкого жанрового ответвления произведений для музыкального театра. Применена методология междисциплинарного анализа литературного первоисточника с присущими ему особенностями постмодернистского повествования (нелинейности, фрагментарности, антинарративности). Автор приходит к выводу о том, что «Никсон в Китае» является образцом постмодернистской оперы.

**Ключевые слова:** музыкальный постмодернизм, Джон Адамс, «Никсон в Китае», политическая опера, музыкальный минимализм, репетитивная техника, музыка и политика.

## «NIXON IN CHINA» BY JOHN ADAMS AS AN EXAMPLE OF POST-MODERN OPERA

*Van Dunpin.*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Herzen State Pedagogical University of Russia, Institute of Music and Theater, 2, Kakhovskogo St., St. Petersburg, 196084, Russian Federation.

The article is devoted to the opera “Nixon in China” by the American post-minimalist John Adams. The article analyzes the libretto of the opera, created by the writer Alice Guzman, from the standpoint of the postmodern aesthetics. It is in literature that the features of postmodernism are most vividly and characteristically manifested, and in opera, the literary basis constitutes the semantic core and is the bearer of the most characteristic stylistic features. This is the case with Nixon in China. Before us is an example of a rare genre offshoot in relation to works for musical theater: political opera. Applying the methodology of interdisciplinary analysis of the primary literary source, with its inherent features of postmodern narration: nonlinearity, fragmentation, anti-narrativeness, the author comes to the conclusion that “Nixon in China”

demonstrates an example of postmodernist opera. It is in literature that the features of postmodernism are most vividly and characteristically manifested, and in opera, the literary basis constitutes the semantic core and is the bearer of the most characteristic stylistic features. This is the case with Nixon in China. Before us is an example of a rare genre offshoot in relation to works for musical theater: political opera. Applying the methodology of interdisciplinary analysis of the primary literary source, with its inherent features of postmodern storytelling: nonlinearity, fragmentation, anti-narrative, the author comes to the conclusion that "Nixon in China" demonstrates a model of postmodern opera.

**Keywords:** musical postmodernism, John Adams, "Nixon in China", political opera, musical minimalism, repetitive technic, music, politics.

Постмодернизм в широком смысле — особое состояние современной цивилизации, в которой действуют законы глобализации. Он представляется суммой философских тенденций, проявивших себя во всех видах искусства, включая и литературу. Жанром, связывающим литературу и музыку, традиционно считается опера, которая, в свою очередь, становится ведущей в музыкальном постмодернизме.

Одной из первых постмодернистских опер стала опера «Наш Фауст» (1961–1968, переработана в 1980-м) Анри Пуссёра, которая представила вариативную фантазию в оперном стиле, как ее определил с жанровой позиции сам композитор. Либретто, созданное постмодернистским писателем Мишелем Бютором, обладает свойствами алеаторной мобильной структуры с разделением ролей (как среди вокалистов, актеров, так и среди инструменталистов-исполнителей), с обширной коллекцией музыкальных и литературных материалов, основанных на легенде Фауста. Такого рода театральные эксперименты приводились в соответствие с идеей создания оперного жанра и представления последнего в постмодернистском виде. В известной опере, также являющейся воплощением характерных постмодернистских тенденций, происходящих от соединения различных литературных источников, созданной в 1970-х и имеющей сколь конкретное, столь же и абстрактное название («Опера» Лучано Берлио для десяти актеров, сопрано, тенора, баритона, вокального ансамбля и оркестра, 1970, редакция в 1977-м), переплетаются три источника. Они образуют три различных повествовательных слоя, комментирующих тему смерти (либретто оперы создано Алессандро Стриджио). Используются фрагменты из оперы Монтеверди «Орфей», документального фильма о гибели «Титаника» и устного романа «Терминал» Джона Чайкина, посвященного истории неизлечимо больных людей. «Опера» опирается на огромный диапазон вокальных стилей и манер.

Мортон Фелдман создал свою единственную оперу «Ничто» («Neither», 1977), положив в ее основу шестнадцать литературных строк из Сэмюэла Беккета, представив монодраму для солирующего сопрано. В партии сопрано слова растянуты до такой степени, что они не только теряют всякий смысл, но и, как кажется, застывают в воздухе. Композитор греческого происхождения Жорж Апергис, работавший во Франции с Пьером Шеффером и Янисом Ксенакисом, создал серию театральных произведений на стыке между театральной пьесой с игрой актеров и оперой. Чувство комического напоминает вокальные эксперименты Кагеля, но работы Апергиса затрагивают более общие аспекты человеческого опыта и, в частности, человеческого общения. В такого рода композиции под названием «Речитации» для сольного голоса (1978) композитор рекомбинирует французские слоги и фонемы, которые часто отражают преобладание звука над смыслом.

Одним из ярчайших примеров постмодернистского оперного минимализма стали монументальная опера Филиппа Гласса «Эйнштейн на пляже» (1976), «Сатьяграха» (1979) и «Эхнатон» (1983), образовавшие оперную трилогию. Следует подчеркнуть, что «Эйнштейн» не имеет прямого отношения к опере. Это пятичасовая абстракция без сюжета, персонажей, арий, вокалистов, оркестра и антракта. Последовавшая за этим череда минималистских опер, как созданных Глассом, так и минималистом Майклом Найманом (его первая опера — «Человек, принявший жену за шляпу», 1986) были успешны, так как следовали более традиционным оперным образцам, в частности — опере эпохи барокко, избранной в качестве жанровой модели. Были четко обозначены главные герои, существовали сюжетные арки и достаточно пышные декорации.

Опера «Никсон в Китае» Джона Адамса (1987) — это образец так называемой CNN-оперы<sup>1</sup>, в которой ее основную тему задают новостные события. Или же, напротив, это — образец классической оперы, адаптированный к современности.

Сегодня, по прошествии четырех десятилетий после премьеры «Никсона в Китае», Адамс — один из самых известных и успешных композиторов США. Опера «Доктор Атом» на основе литературного либретто Питера Селларса также была создана Адамсом в 2005 году. Она передает тревогу людей в Лос-Аламосе в связи с подготовкой к испытаниям первой атомной бомбы (испытание «Тринити»). Действие первого акта оперы происходит примерно за месяц до испытания бомбы, а действие второго — ранним утром 16 июля 1945 года (в день испытания). Во втором акте время персонажей часто замед-

---

<sup>1</sup> Несколько уничижительный термин «опера CNN» отсылает нас к ресурсу Кабельной Новостной Сети (Cable News Network).

ляется, а затем возвращается в реальность. Опера заканчивается в последнем, продолжительном моменте перед взрывом бомбы. Хотя первоначальный заказ на оперу предполагал, что американский физик Дж. Роберт Оппенгеймер, «отец атомной бомбы», должен быть изображен как Доктор Фауст XX века, Адамс и Селларс сознательно попытались избежать подобной характеристики. Элис Гудман, ранее принимавшая участие также и в создании оперы «Никсон в Китае», которая два года работала с Адамсом над «Доктором Атомом», ушла, возражая против характеристики Эдварда Теллера. Основная идея оперы — исследование близкой к современности истории как специфический прием: пропасть между либретто и музыкой, как органическое несоответствие, присущее также постмодернистским операм.

Адамс еще в самом начале своего композиторского пути отвернулся от идей холодного сериализма второй половины XX века, который в самых крайних проявлениях был безразличен к идее слушательского восприятия. Он примкнул к идеям новой простоты, ростки которой нашел в минимализме. Оказавшись в одном ряду с такими американскими композиторами, как Терри Райли, Филипп Гласс и Стивен Райх, создавая мерцающие, текстурированные гобелены из пульсирующего повторения паттернов, Адамс несколько позже обнаружил для себя, что и это ограничивает его. Он попытался включить в свои стилистические рамки значительно более широкий музыкальный язык и расширить свой языковой словарь (как Пикассо, отказавшийся в какой-то момент от строгости кубизма). Его широкая музыкальная палитра постоянно развивается (мы можем услышать квази цитаты из Вагнера или Бетховена, джаза или рока).

Всевозможные стилистические и музыкально-языковые преобразования, возникшие в искусстве XX века, как мы видим из приведенных выше многочисленных, однако, ярких примеров, также были связаны с оперным жанром, что представляет его как репрезентанта постмодернистской культуры, в качестве сосредоточия основополагающих стилистических тенденций постмодерна и наиболее актуальных тематических направлений. Такой оперой, определившей начало одной из новых вех в развитии жанра, стала опера Джона Адамса «Никсон в Китае».

Джон Адамс, либреттист Элис Гудман и режиссер Питер Селларс создали оперу, в основу сюжета которой была положена хроника поездки президента США Никсона в коммунистический Китай в 1972 году. Главный интерес создателей оперы заключался не только в политическом характере самой литературной основы пьесы, но и в возможном потенциале современной темы для создания оперы, способной поразить традиционную оперную публику.

Элис Гудман составила либретто из различных комментариев, диалогов и речей Ричарда Никсона, Генри Киссинджера, Пэт Никсон, Мао Цзэдуна

и других политиков, из сообщений СМИ о визите президента Никсона в Китай. Она изучила множество китайских источников, включая газеты, чтобы понять, что же на самом деле китайцы говорили о Никсоне и какими эпитетами мог быть пронизан китайский язык в соответствии с определенными литературными канонами. Элис Гудман демонстрирует истинно постмодернистский подход к литературному строю либретто. Она придает ему черты псеводокументализма (поскольку авторов в меньшей степени волнует процесс исторической реконструкции, нежели яркий полемический ракурс представления событий во всем их многостороннем разнообразии), сочетающегося с медиа-эстетикой; объединяет исторический контекст с иронической подачей событий; превращает текст в постмодернистский палимпсест, сотканный из разрозненных цитат. Это литература с бартовской «нулевой степенью письма», характеризующаяся фрагментарностью, иронией, черным юмором. Смысловое содержание текстов либретто также демонстрирует подлинно постмодернистскую позицию. Адам отрицает саму возможность смысла: опера, как произведение, становится скорее пародией этого поиска, а сама метапроза подвергает сомнению авторитет автора как такового. Под вопросом оказывается возможность проведения границы между высоким и массовым искусством, между исторической реконструкцией и мифом. Автор разрушает миф через творческую рефлексию, выявляя структуры, комбинируя, играя с ними, демонстрируя их условность. Феномен массового сознания — тема типично постмодернистская, соединяющая в себе понятия «массы» и «толпы», противопоставляющая их индивидуальному сознанию, силе человеческих и политических амбиций и последующей реакции общества.

Мы понимаем, что этот квазиэпический материал представляется как встречи Востока с Западом, коммунистического социума с капитализмом, баланс несочетаемого и несовместимого, который в той или иной степени присутствует в причудливой эклектике минимализма. И в этом отношении и сам сюжет, и структура либретто, и множество постмодернистских аллюзий, возникающих в процессе действия оперы, одновременно соответствуют и эстетике постмодернизма, и концептуальным основам музыкального минимализма. Итак, сюжет начинается с того, что Мао и Никсон пожимают друг другу руки, и это оказывается отправной точкой действия и композиции оперы.

В структуре оперы — три акта, которые дробятся на сцены. Первый акт состоит из трех сцен, Второй акт — из двух, а Третий акт — из одной. Такое сужение предполагает повествовательную структуру, которая диахронически движется к цели, в ретроспективной форме, наделяющей смыслом то, что происходило ранее. Однако структура либретто подрывает линейное повествование. В конце оперы, вопреки традиционным финальным массовым сценам, нет большого числа участников, нет кульминации сюжета. Совместное заяв-

ление в итоге так и не достигнуто, и точка в истории так и не поставлена. Точка политического противостояния не позволяет представить его ни как полный провал переговоров и катастрофу, ни как триумф дипломатии в отношении любой из сторон. Есть лишь намек на арочность, то есть возможность соответствия между началом и концом повествования. Сцена произнесения тоста на приеме в Первом акте по форме в целом соответствует финальной сцене, в которой Мао и Чан танцуют, а Никсон и Пэт вспоминают свое прошлое. Однако финальная сцена выглядит, скорее, как «взорвавшийся» вариант первой сцены «тоста» (все руководители государств также находятся на сцене). Однако первая сцена представляет их в ином контексте, нежели последняя. В этой сцене каждая пара руководителей (Мао / Чан и Никсон / Пэт) пытается отвлечь от негатива, в то время как последняя показывает, что опасения были небезосновательными.

Либретто «Никсона в Китае» представляет собой паратаксическое искажение исторических событий (от греч. *παράταξις* — выстраивание рядом), что можно обозначить психиатрическим термином, отражающим искажение в восприятии одним человеком других людей, основанное на его фантазиях о них. «Термин был введен Гарри Салливаном (1892–1949), создателем концепции интерперсонального психоанализа. Это искажение заключается в восприятии других людей на основе вымышленной индивидуальности человека и игнорировании, либо отсутствии реального опыта общения с ним» [1].

Паратаксическое двумерное пространство представлено в виде линейного ряда событий, в котором разрозненные элементы искаженных представлений соединяются друг с другом, как пазлы. Линейная связь нарушается и внутри сцен: символы часто «взаимодействуют друг с другом», «перебивают друг друга», «повторяются, игнорируют то, что им говорят». Один из примеров сцены Первого акта — эпизод, в котором только что приземлившийся Никсон медленно начинает разглагольствовать над эпическим характером его роли в истории, игнорируя при этом Чжоу Эньлая. А между тем именно переговоры Эньлая с Г. Киссинджером в 1971 году подготовили визит в Китай президента США Р. Никсона в 1972 году, который в итоге привел к нормализации китайско-американских отношений. Здесь возникает эффект языкового провала, который на самом элементарном уровне полностью пронизывает либретто оперы. Банальности языковых приемов, их фальшь — обычное дело в комедиях и признак произвольных общественных отношений (и у Ибсена, и у Чехова паратаксическое сопоставление строк, когда персонажи разговаривают друг с другом и при этом ведут внутренний диалог сами с собой, означают замкнутость современного человека). У Беккета язык почти полностью исключается из своей традиционной коммуникативной функции. В «Ожидании Годо» язык Беккета лишен традиционного обмена фразами, имеющими какой-либо смысл.

Ценность языка как носителя информации, типичная для постмодернистской литературы в целом, уходит на второй план в этом палимпсесте. Повторение слов, фраз, групп, строк и даже действий воспроизводит трансцендентный смысл, выходящий из того, что кажется на поверхности бесплодного языкового ландшафта. В либретто «Никсона в Китае» нет трансцендентной структуры, нарушающей линейность языкового повествования. Все персонажи эпической драмы присутствуют в либретто; однако они расположены в последовательности, отрицающей возрастающее напряжение, ведущее в свою очередь к кульминации, подрывающей коммуникативные функции языка. Музыка несет в себе эпический подтекст материала, а также способствует уничтожению линейности. Идея интенциональности сознания, которая была введена Гуссерлем, служила разрушению антропоцентрической картины мира, утверждая непостижимость смысла. «Жизненный мир, мир очевидностей может быть лишь описан. Научные методы неспособны постичь реальность» [2, с. 28]. Вектор поисков в области театра и в театре абсурда направлен именно на эту область языка оперы «Никсон в Китае», которая своим оригинальным и ни на что не похожим либретто подчеркивает эту сущность.

«Никсон в Китае», отчасти, — это именно постмодернистская ироничная игра в «большую оперу» с использованием элементов, характерных для оперы-барокко. Политическая подоплека сюжета такова, что с американской стороны основными персонажами выступают президент Никсон, первая леди Пат Никсон и госсекретарь Киссинджер. Это распределение ролей очевидно и предсказуемо. Полуживого Мао Цзэдуна водят под руки секретари. Они напоминают «мудрецов дивана», маски из «Принцессы Турандот» Карло Гоцци. При этом забавно также и то, что все три партии написаны для женских голосов. Китайскую сторону также представляет жена Мао и один из идеологов недавно завершившейся культурной революции Цзян Цин, а еще внутренний политический противник — председатель Госсовета КНР Чжоу Эньлай. Чжоу произносит развернутый сольный монолог — тост на официальном приеме в конце Первого действия трехактной оперы; ему же принадлежит и заключительный монолог в финале. Таким образом проявляет себя арочный принцип, о котором говорилось выше. Несмотря на то, что визит Никсона, о котором говорится в опере, выглядит рубежным событием как для внутренней китайской, так и в мировой истории, в опере Адамса он «препарировается» в значительной степени иронически в постмодернистском ключе.

В литературном первоисточнике «Никсона в Китае» (1987) Гудман точно передает момент первого выступления американского президента. Официальный визит в коммунистический Китай демонстрирует дипломатические амбиции его администрации. Опера изображает историческое событие, в котором дипломатические переговоры двух стран стирают границы между ре-

альностью и новостными каналами, между подлинными событиями и представлениями о них. Пьеса «Красный отряд женщин» в рамках оперы — это и фрагмент традиционного китайского театра эпохи культурной революции, и новый стилистический поворот, и одновременно типичный для оперы «театр в театре» (подобный «Пасторали» в «Пиковой даме» Чайковского). «Красный отряд женщин» иронично указывает на сложные взаимоотношения между участниками встречи и дополнительно подчеркивает ритуализированную иллюзорную природу этой исторической встречи. Формализованная презентация этой исторической встречи знаменует выход Китая на мировую политическую арену. Эта древняя и в то же время динамичная цивилизация наконец-то выдвинулась в авангард глобальной геополитики.

В опере есть нечто большее, чем предположения о том, что события сами по себе имеют импульс к развитию или что мир будет следовать курсом, независимым (например, заключительная ария Чжоу) от дипломатических жестов политиков. Как и в случае со «Смертью Клингхоффера» (1991) Адамса, мнимый сюжет оперы на самом деле не совпадает с реальными «сюжетами», имевшими место в мировой политике. На уровне повествования опера претендует на факты исторической встречи между Никсоном и Мао, но на самом деле это представление касается театра политики и того, какие виды повествовательного дискурса подходят именно этому типу представления современных медиа-событий.

Композитор Джон Адамс также размышляет о достоверности отражения исторических событий: «"Никсон в Китае" был, несомненно, моей первой оперой, когда-либо использовавшей инсценированное "медиа-событие" в качестве основы драматургии... <...> И Никсон, и Мао были искусными манипуляторами общественного мнения, и вторая сцена из Акта I, знаменитая встреча Мао и Никсона, сталкивает их лицом к лицу в диалоге, который колеблется между философским спаррингом и политическим превосходством» [3]. «В результате справедливым был бы вопрос, если бы мы взглянули на такое событие полностью со стороны, отбрасывая ритуалы и символы, то, какое описание мы бы ему дали? Акцент делается там, где он есть не потому, что мельчайшие подробности переговоров о сверхдержавах непригодны для сцены или недостойны репрезентации — это скорее потому, что в либретто есть вопрос, как могло бы выглядеть более правдивое (или с другой точки зрения) повествование. <...> В традиционном мифологическом повествовании мотивы героя часто отрывочны, или же не понятны. Имеют ли значение подробности личной жизни? Где проходит граница между личным и политическим? Является ли личная история суррогатом более крупных историко-социальных сил? В чем реальный фокус действий? Точно так короли всегда выставляли себя участниками священного ритуала, поскольку царствование — это роль религиозная, а также политиче-



ская и социальная. Десакрализация политики означает, что необходим другой набор ратифицирующих ценностей для подтверждения власти и гарантий безопасности. В основном это делается с помощью символов и ритуалов. Это не означает, что ничего не происходит, но то, что нам показывают в политических драмах, не тождественно реальным событиям, драму нельзя рассматривать как «правдивую историю» [3].

Мифологическое повествование не говорит о настоящем. В нем временная дистанция может быть достигнута иными способами. Фактически встреча Мао и Никсона была политическим спектаклем, в котором были важны и медиа с телекамерами, и аудитория. Все опубликованные фотографии встречи были поставлены таким образом, чтобы передать это знаменательное событие в лучшем свете. Однако на самом деле конкретные дипломатические результаты были весьма тривиальными.

Представляя это событие как комедию недоразумений, «Никсон в Китае» воссоздает и драматизирует мифическую встречу между Никсоном и Мао. Показано, что эти мифические аспекты встречи возникли в процессе создания определенных политических образов не только средствами массовой информации, но и другими людьми, от которых эти события зависели в меньшей степени, чем от действий политиков.

Итак, в этой опере мы становимся свидетелями репрезентации политического действия как театрального, представленного как символ, в котором большое внимание уделяется тому факту, что практически как таковых переговоров нет, но вместо этого существуют хоровые сцены, прием с банкетом и спектакль традиционного китайского театра «Красный отряд женщин». Всё это, скорее, церемонии и символизм, составляющие суть происходящего. Но когда политика становится театром, участники не могут решить, что есть реальность, а что жест (символ). Ритуальность и формализм взяли верх над смыслом.

Пьеса, как размышляет Элис Гудман, могла бы «...быть героической оперой. Таков мог быть характер произведения (который в итоге и стал таковым), а героическое качество произведения, в целом, могло определяться красноречием каждого персонажа в его аргументах» [3, р. 25]. Действительно, хотя персонажи этой исторически значимой встречи являются представителями совершенно разных стран и культур, они схожи тем, что каждый из них должен был проявить необычные способности, чтобы достичь своего положения, продемонстрировать определенные человеческие качества. «Исторические моменты», такие как встреча Мао и Никсона, сконструированы политиками как мифологические события, в которых почти что герои мифа разубаюют «гордиев узел» международных конфликтов. С этой целью их изображают исключительными людьми, способными на редкие и смелые подвиги, в то время как люди, не обладающие подобной смелостью, непременно

отступят и проиграют. И всё же они изображены, в частности, в финальной сцене, как вполне обычные люди (особенно супруги Никсон), потерянные в личных воспоминаниях и пребывающие в замешательстве от неизвестности относительно успешности их намерений.

На протяжении всей оперы персонажи демонстрируют постоянное осознание своей роли в глазах общественности и истории. При этом, играя героические роли, актеры во всемирно важном историческом моменте не создают атмосферу напряженных переговоров, а наоборот, они, скорее, занимаются уединенными философскими размышлениями и яркими драматическими позами. Вначале действия все охвачены очарованием собственного представления; во всем действии явно преобладает пьянящая эйфория, несмотря на постоянное недопонимание и, даже, полное непонимание друг друга. Эти недоразумения будут продолжаться на протяжении всего произведения и придадут процессу комический вид. Однако к последнему акту все близко к истощению, и настроение, сохраняя комедийные элементы, темнеет в размышлениях и дебрях памяти.

Во вступительной сцене Гудман сразу устанавливает резкий контраст между американцами и китайскими политиками и чиновниками. В изображении либреттиста китайцы значительно превосходят своих гостей в знаниях и понимании дипломатических намерений. С другой стороны, у американцев очень мало информации о принимающей стране и цели встречи с ними. Первой сценой, открывающей публике подлинность истории, является попытка китайского правительства продемонстрировать достижения в принятии марксистских доктрин своим американским гостям. Однако в либретто самая первая встреча Ричарда Никсона и Чжоу Эньлая кажется ситуацией, в которой, кажется, говорит сам с собой. Текст Гудман показывает, что Чжоу полностью осознает личную биографию Киссинджера, который в этой первой сцене изображен просто как посланник. Никсон, с другой стороны, всё еще озабочен нестабильностью американской внутренней политики: «Сердце страны замирает, когда наши руки защищают вращающийся шар от огнеметов толпы» [4]. Этот текст ясно показывает одержимость Никсона социальными потрясениями, возникшими в Америке в результате войны во Вьетнаме, и его решимость заключить сделку с китайцами для решения проблемы. Однако, увлеченный «новостями», он не понимает, что китайские официальные лица уже перехитрили его администрацию во время их первой встречи. В либретто Гудман припев куплетной формы во вступительной сцене символизирует китайскую нацию. В первом стихе рассказывается о том, как китайское правительство отчаянно пытается представить американским гостям свои достижения в построении коммунистического Китая.

Вступительный стих также является отражением заявленных намерений

китайского правительства по внедрению экономической кампании «Большого скачка» (кит. 大躍 进 ьинь инь Dàyuèjìn, палл. Даюэцзинь), которая проходила с 1958 по 1960 год и была нацелена на укрепление индустриальной базы и резкий подъем экономики страны (но имела, в итоге, трагические последствия для китайского народа): «Платите справедливую цену за всё, что вы покупаете / Платите, чтобы заменить то, что вы разрушаете / Разделите собственность домовладельца / Ничего не берите у арендатора...» [4, р. 40]. Этот фрагмент раскрывает две основные цели пропагандистской попытки. Во-первых, он предназначен для работы на внутреннем уровне как связующая сила для китайцев; а во-вторых, он также функционирует как своего рода ложное представление страны для иностранных гостей. Точно так же и в год выборов (1972) Никсон уже начал свою третью кампанию по выдвижению на пост президента. Проигравший Джону Ф. Кеннеди при своей первой попытке войти в Белый дом в 1960 году, после избрания президентом Соединенных Штатов в течение четырех лет, Никсон был полон решимости выиграть свою третью, и последнюю, кампанию. Он считал, что достигнет желаемой цели, разрешив конфликт между Америкой и Вьетнамом. Продолжая обычную военную тактику, то есть массированные бомбардировки, Никсон намеревался принудить Вьетконг к дипломатическим переговорам. Он считал, что под давлением России и Китая армия Вьетконга, наконец, откажется от наступления на юг. Таким способом, казалось, можно было заключить соглашение в корейском стиле, то есть через раздробление страны на части и дальнейшее их сосуществование в качестве отдельных государств.

В тексте либретто Гудман не только отображает программу Никсона, которую президент надеялся реализовать во время своего государственного визита в Китай, но также тонко подчеркивает неспособность политика ясно мыслить самостоятельно. Так же, как и в частном разговоре с Пэт, словарь Никсона наполнен языковыми клише, сильно ограничивающими его способность видеть «свой путь» в основе переговоров. Такие словосочетания и фразы, как: «...нас зовут грязью», «...из леса», «...пропускает удар», явно отражают слабость президента в самовыражении. Приведенные в качестве примеров органичные метафоры языка, Гудман, возможно, хотела распространить и на саму форму своего либретто. Ее целью было использовать идиоматические клише в отношении обеих сторон переговоров для представления «загнившей риторики», неадекватной событиям, которые пытались контролировать политики.

Очевидно, что вьетнамский конфликт был главным в повестке дня, которую Никсон намеревался обсудить со своим китайским коллегой. Однако на самом деле в опере этот главный для американцев вопрос почти не поднимается. Китайские официальные лица уже запланировали ряд экскурсий, банкетов и переговоров, создав, по сути, непреодолимый барьер, не позво-

ливший Никсону реализовать планы (провести углубленное обсуждение темы войны). И у этого резкого отклонения есть две причины. Американским гостям не дали обсудить приоритетные вопросы, поскольку китайские официальные лица уже осознали, что рвение американского президента по вьетнамской проблеме фактически ослабило его позицию. Китайцы не особо интересовались решением внутренних проблем Никсона; их гораздо больше волновало решение проблемы сохранения статуса Тайваня. Мао тонко подчеркнул свой интерес на своей первой встрече с Никсоном. К сожалению, комментарии Мао относительно интересов Китая были поняты его американским коллегой только после подписания Шанхайского коммюнике. Это историческое событие предоставляет либреттисту драматическую возможность создания противоречивых целей в опере. Во-вторых, Гудман отвлекает внимание аудитории от саммита, чтобы привлечь внимание к человеческим качествам исторических фигур.

В итоге встреча не привела к решению, ради которого она организовывалась: обсуждение проблемы Вьетнама не состоялось. Эти различия целей приводят к чему-то, напоминающему фарс. Абсурдными являются диалоги Мао с Никсоном во Второй сцене второй оперы. В тексте Гудман также умело подчеркивает, что на самом деле у США и Китая были очень разные повестки встречи. Либретто также раскрывает наивность и слепоту американской стороны. Китайцы в полной мере воспользовались этим, поскольку знали, что американцы отчаянно искали решение вьетнамской проблемы. Гудман в своем либретто остроумно намекает на интерес председателя Мао к проблеме Тайваня, упоминая его лидера Чан Кайши, не подчеркивая его озабоченность по поводу этой повестки дня. С помощью фразы «...мы кажемся ниже таких как он...» председатель дипломатично ведет встречу, обращая внимание Никсона на их общие недовольства по поводу проблемы Тайваньского пролива, играя на чувстве социальной незащищенности Никсона. Более того, Мао также намекает на высокомерный и напыщенный характер Чанга, чем тактически занижает его политическую позицию перед Никсоном.

Опера «Никсон в Китае» почти сразу же зарекомендовала себя как комедия противоречивых целей: люди говорят о прошлом друг друга. Недопонимание или просто невнимание продолжаются вплоть до последней сцены, содержащей тексты из навязчивых ночных мыслей и воспоминаний Никсона. Комический аспект почти выходит из-под контроля во Втором акте второй сцены, в котором Чан стреляет из пистолета, а затем поет арию, не имеющую никакого отношения к самой пьесе. Большинство сцен намеренно хаотичны, и диалоги часто не имеют никакого смысла: люди разговаривают друг с другом, либо, совсем не понимая смысла произносимых фраз, либо понимая их неправильно, или просто делают общие замечания, или произносят пафос-

ные, ничего не значащие речи. В итоге создается впечатление, что Мао перехитрил Никсона, хотя Никсон достиг своей главной цели (однако Мао изображается как не особо склонный к играм).

В начале Третьего акта «Никсона в Китае» на сцене находятся Дик и Пэт Никсон, Чжоу Энлай, Киссинджер и Чан Цзин; в центре сцены доминирует портрет председателя Мао. Вскоре Киссинджер уходит с расстройством желудка, и, после некоторого бессвязного диалога по приглашению Чан Цин, Мао «из рамки» присоединяется к тем, кто находится на сцене. Гудман использует эту сцену не только как своего рода анекдот, но и как отражение динамики действия. Как только Киссинджер уходит со сцены, ансамбль распадается на две группы: Пэт и Дик — с одной стороны, а с другой — Чжоу (перемещается между двумя группами, но всё больше отстает, пытаясь понять и тех и других). Далее идут не связанные с действием воспоминания. Для всех героев опыт формирования и «закалки» характера был настолько важен, что стал образцом их жизни. Члены одной из групп вспоминают первые дни революции и Великий поход. Все пытаются найти какое-то значение в прошлых событиях. Все борются: первые два утверждения Мао — «...я никто» и «...я ничто» — результат его внутренних противоречий. Для Никсона эти противоречия содержатся в таких фразах: «Это бесполезно. / Всё, что я говорю, неправильно истолковано». Однако именно Чжоу в последних своих фразах ближе всех подходит к сути: «Что из того, что мы сделали, имело смысл? / Кажется, всё вышло за рамки» [4, р. 42].

Несмотря на то, что действующие персонажи представили себя героическими фигурами, творцами истории, отрывок представляет их ограниченность и противоречивость. Это люди, которые позволяют себе предаваться ностальгии и быть в замешательстве.

Никсон ожидал, что визит в Китай даст ему возможность проповедовать американские ценности и демократию китайской коммунистической «аристократии». Использование Гудман ритмического эха в самом первом его монологе указывает на убежденность Никсона в том, что он, якобы, творит «историю: «Сейчас прайм-тайм в США / Вчерашняя ночь. Теперь они (американцы) наблюдают за нами» [4, р. 43]. Президент не только полностью осознает важность управления новостями, но и намеренно выступает перед камерой как культовый патриот. Он надеется на то, что его дипломатические усилия, направленные на прекращение войны во Вьетнаме, будут по достоинству оценены его соотечественниками-американцами.

Оценка Ричардом Никсоном Мао Цзэдуна была неверной, а его представления о Китае — наивными.

Опера «Никсон в Китае» по-прежнему демонстрирует полистилистику и драматическую двусмысленность. Музыка Адамса стилистически, гармони-

чески и вокально-интонационно поддерживает постмодернистский палимпсест текста Гудман; однако холодный минималистский стиль композиции не дает большого простора для выразительных жестов, которые можно использовать, чтобы разработать и подчеркнуть словесную иронию и драматические контрасты. Кроме того, неоднозначность реального жанра «Никсона в Китае» также озадачивает аудиторию. Оперу нельзя представить ни как комедию, ни как политическую сатиру, потому что в тексте либретто таинственным образом отсутствует сфокусированная драматическая точка действия, а акцент на бытовых аспектах имеет тенденцию притупления любых сатирических выпадов в пользу обобщенности.

Опера лишила образ Китая загадочной экзотичности: нежелание сторон общаться сводит на нет первоначальную цель саммита. Автор оперы акцентирует внимание на том, что историческое событие может быть результатом осторожных действий политиков и превратиться в миф. Музыка оперы отражает парадоксы постмодернизма. В минимализме в целом, представителем которого является Адам, отсутствуют как изначальная точка отсчета событий, так и финал. Время длится бесконечно: действие оперы ни к чему драматургически не приводит. Оно замкнуто на самом себе. Трезвучные гармонии, редкие доминант септаккорды, атональные звуковые комплексы пронизывают музыку оперы, но никогда не предстают в качестве элементов одного и того же композиционного принципа. Музыка также утверждает иллюзию поступательного движения через постоянно повторяемые ритмические паттерны и динамические кривые крещендо и диминуэндо, предполагающие не одномерную проекцию, а направление слева направо в нескольких слоях одновременно, демонстрирующие диахроническое движение.

Опера — гигантская постмодернистская композиция: одновременно статичная, и фрагментарная, стилизованная в отдельных своих фрагментах, и изначальна эклектичная. Отчасти именно оркестровка придает опере монументальный характер повествования и эпичность. Инструменты играют в той части своих регистров, в которой они звучат «наилучшим образом» (за исключением намеренных комических эффектов, таких как очень высокие звуки фальцета вокалистов); оркестровые краски дополняют друг друга таким образом, что в наиболее громких эпизодах прекрасно сочетаются и медные духовые, и струнные, и деревянные духовые. В расстояниях между тонами аккордов, мастерски оркестрованных Адамсом, отражаются принципы размещения согласно обертоновому ряду и акустическому принципу классической оркестровки: широкие интервалы — внизу, узкие интервалы — наверху.

Вокальные звуки, очерчивающие трезвучия и гаммообразные движения, двигаются пошагово. Певцы постепенно наращивают свой диапазон до предельно высоких нот. В структуре оперы есть арии, шесть дуэтов, не-

сколько малых ансамблевых номеров, восемь крупных ансамблей и девять инструментальных интермедий. Весь этот материал (как оркестровый, так и вокальный) укладывается в рамки западноевропейской оперной традиции. Хотя музыкальный материал Адамса и представляется знакомым слушателю, представляющему его авторскую стилистику, однако в этой опере он отрицает какую-либо единую композиционную целостность произведения, отказывается от предсказуемости, намеренно «выбивает слушателя из колеи». Этот сверхъестественный эффект проявляется в первом же материале, который мы слышим в начале оперы, — повторяющихся восходящих минорных натуральных гаммах (которые также могут быть слышны и в «модальном ракурсе»). Бинарная оппозиция между тоникой и гармонической доминантой, хотя и присутствует, но разрывается. Такты представляют собой основной материал, лишенный какой бы то ни было иллюзии глубины. Отсутствие глубины, поверхностные эффекты, свойственные также постмодернистской эстетике, — это именно то, к чему стремился Адамс, и то, что делает эту оперу типично постмодернистской.

#### ЛИТЕРАТУРА / REFERENCES

1. *Molnos A.* A Psychotherapist's Harvest. 1998 [Электронный ресурс]. URL: <http://fox.klte.hu/~keresofi/psyth/psythtr.html> (дата обращения: 10.04.2021).
2. *Husserl E.* La Crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale. Paris: Le Cerf, 1987. 405 p.
3. *Adams J.* Biography. John Adams. 2016 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.earbox.com/john-adams-biography/>=(дата обращения: 03.02.2021).
4. *Goodman A.* History Is Our Mother: Three Libretti: Nixon in China, The Death of Klinghoffer, The Magic Flute. New York: New York Review of Books, 2017. 160 p.
5. *Chih-Yuan Mai A.* A Contrasting Image of China in Opera Libretti: An Analytical Reading of Turandot and Nixon in China // Chinese Culture in the 21st Century and its Global Dimensions. Hong Kong: Springer Nature, 2020. 260 p.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Ван Дунпин — аспирант; 472258681@qq.com

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Van Dunpin — Postgraduate Student, 472258681@qq.com