ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

УДК 78.01

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ ОПЕРЫ ДЖОНА АДАМСА «ДОКТОР АТОМ»: ЛИБРЕТТО И МУЗЫКА

Ван Дунпин[1]

[1] Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, Институт музыки театра и хореографии, пер. Каховского д. 2, Санкт-Петербург, 196084, Россия.

Статья посвящена истории создания оперы американского композитора Джона Адамса «Доктор Атом» — части серии опер об «Американском Фаусте». Действие оперы «Доктор Атом» происходит в дни и часы, предшествующие взрыву атомной бомбы, и основывается на исторических событиях: испытаниях плутониевой бомбы имплозивной конструкции, проведенных в июле 1945 года в США. В статье анализируются политические представления композитора и либреттиста, а также из совместная работа в рамках постановки оперы в творческой коллаборации.

Ключевые слова: Джон Адамс, «Доктор Атом», либретто и музыка, Селларс, творческая коллаборация, история постановки оперы, минимализм.

THE HISTORY OF THE CREATION OF THE *DOCTOR ATOM* OPERA BY JOHN ADAMS: LIBRETTO AND MUSIC

Van Dunpin[1]

[1] Herzen State Pedagogical University of Russia, Institute of Theatre, Music and Choreography, Kakhovskogo 2, St. Petersburg, 196084, Russia. Russian Federation.

The article is devoted to the history of the creation of the opera by the American composer John Adams *Doctor Atom* — a version of *American Faust,* which tells about historical events. The opera Doctor Atom takes place in the days and hours leading up to the explosion of the first atomic bomb and is based on a representation of historical events: the July 1945 tests of an implosive plutonium bomb. The article analyzes the political views of the composer and

the librettist, as well as their joint work within the framework of the production of an opera in a creative collaboration.

Keywords: John Adams, *Doctor Atom*, libretto and music, Sellars, creative collaboration, history of the production of the opera, minimalism.

Опера американского композитора-минималиста Дж. Адамса «Доктор Атом» стала плодом усилий группы ее создателей, расходившихся в представлениях о конечном результате, но успешно преодолевших трудности постановки этого синтетического произведения.

История создания оперы началась в 1999 году, когда П. Розенберг, генеральный директор Оперы Сан-Франциско, предложила идею произведения, основанного на фактах из жизни Дж. Р. Оппенгеймера — ученого, причастного к созданию атомной бомбы. Изначально задуманная Розенбергом как часть серии опер с предварительным названием «Американский Фауст», новая опера попыталась ответить на вопрос о современных возможностях американской оперной культуры по-новому интерпретировать легенду о Фаусте.

Фаустианский миф в послевоенную эпоху стал метафорой, порожденной трудом О. Шпенглера «Закат Европы» [1]. В своей яркой концепции развития цивилизации Шпенглер разработал также и социальную теорию, относившую все западноевропейское общество к фаустианской культурной эпохе. Так, Фауст превратился в метафору модерна, применимую не только к великим достижениям человечества, но и к самым темным сторонам жизни. Известны и не менее популярные постмодернистские интерпретации Фауста: опера «Ваш Фауст» А. Пуссера, а также известнейшая кантата «История доктора Иоганна Фауста» — своеобразные «Страсти по грешнику Фаусту», искажающие в кривом зеркале зло и добро.

Интерпретация истории жизни Дж. Р. Оппенгеймера в форме фаустианского мифа была крайне сложной задачей для творческой команды создателей оперы, ведь следовало не только интерпретировать в современном ключе Фауста, но и доподлинно изложить факты.

Л. Мансури, занимавший пост генерального директора с 1988 по 2001 год, дважды безуспешно пытался заказать новую оперу у Адамса после совместной работы и исполнения «Смерти Клингхоффера» в 1992 году [2, p. 231]. В ноябре 1994 года Адамс и Мансури встречались по поводу новой оперы, но из этого ничего не вышло. Четыре года спустя, в октябре 1998 года, Мансури в очередной раз обратился к Адамсу с просьбой о создании оперы. Переговоры длились несколько месяцев до тех пор, пока в июне 1999 года Адамс, сославшись на некоторые обязательства, не отклонил официальную заявку Мансури на создание оперы для сезона 2003 года по классическому

американскому роману.

Шесть месяцев спустя, в январе 2000 года, П. Розенберг обратилась к Адамсу с идеей американской оперы, предложила сопоставить жизнь Оппенгеймера с легендой о Фаусте. Поборов собственный интерес к идеям ново-американской мифологии, которым ранее руководствовался при написании опер «Никсон в Китае», «Смерть Клингхоффера», Адамс в очередной раз отказался от этого замысла пересказать в опере роман Гёте «Фауст». Он сделал это потому, что «Фауст» был европейским мифом, а история Оппенгеймера и бомбы — типично американской [3, p. 21]. (О второй «американской» опере «Смерть Клингхоффера» Адамс говорил, что «она будет последней» [3, p. 24].) Далее произошло неожиданное: в феврале 2002 года он все-таки приступил к работе над оперой об Оппенгеймере. Ее премьера предварительно была назначена на осень 2005 года.

Адамс сразу же обратился за помощью к П. Селларсу, соавтору по всем его предыдущим сценическим работам. Через месяц к ним присоединилась Э. Гудман —знаменитая поэтесса-либреттистка «Никсона в Китае» и «Смерти Клингхоффера». К июню 2002 года творческая коллаборация выработала первый план будущей оперы, который соответствовал вполне традиционному подходу к драме. Главный герой переживает трагический поворот судьбы — такой была завязка сюжета.

Обширная двухактная структура первой редакции «Доктора Атома» (тогда еще безымянной оперы) начиналась с эпизода работы Оппенгеймера в Лос-Аламосе в середине 1940-х — 1954 году (включая взрыв водородной бомбы на атолле Бикини, слушания по поводу «связи Оппенгеймера с коммунистами» в Комиссии по расследованию антиамериканской деятельности (англ. House Un-American Activities Committee — HUAC)[1]. Суд над Оппенгеймером прочитывался как христианская «история падения Оппенгеймера» и должен был напоминать «Тайную вечерю» Леонардо да Винчи.

При всем внимании к личности Оппенгеймера опера должна была также отражать и другие аспекты послевоенной американской жизни, включая формирование современного военно-промышленного комплекса США (сюжетная

---

[1] После Второй мировой войны Оппенгеймер был главным советником Комиссии США по атомной энергии, выступал в поддержку международного контроля над ядерной энергией с целью предотвращения распространения атомного оружия и ядерной гонки. Из-за антивоенных высказываний антивоенные и симпатий к коммунистам Оппенгеймер попал под подозрение ВВС и ФБР США. После дачи показаний в HUAC в 1954 году Оппенгеймер был отстранен от секретной работы в исследовательских лабораториях университета Беркли.

линия карьерного перехода генерала Л. Гроувса[2] от военной службы к бизнесу).

В середине 2003 года Э. Гудман неожиданно отказалась работать над «Доктором Атомом». Творческая коллектив начал постепенно «сжимать» сюжет и сокращать время его развертывания: акт с Оппи, планово завершавшийся арией «Разбей мое сердце, трехликий Бог», был заменен молитвой Оппи и хором Богу «о силе и обновлении».

Оперное действие уже не заканчивалось взрывом бомбы. После взрыва во втором акте начиналась третья сцена, продолжавшаяся оркестровой интерлюдией («Fallout in the Jornada del Muerto») и четвертой сценой. В последней путем наложения диалога на музыку должна была воспроизводиться «стенограмма телефонного разговора между Гроувсом и подполковником Ри из больницы Ок-Ридж[3]. Опера должна была заканчиваться эпилогом, в котором Китти и Паскуалита «воспевают не сбывшиеся надежды и мечты» [3, p. 85].

С приближением премьеры через два с небольшим года и в отсутствии итогового либретто, о котором можно было бы говорить, Адамс принял вполне прагматичное решение. Чтобы не привлекать нового либреттиста в уже устоявшуюся команду создателей оперы, он убедил Селларса скомпоновать либретто из различных прозаических и поэтических источников и сократить время действия, ограничившись событиями 16 июля 1945 года.

В итоге либретто, созданное Селларсом для «Доктора Атома» путем совмещения различных цитат и текстовых отрывков, состоялось как коллаж документальных и поэтических источников, включая письма военного времени, мемуары, рассекреченные правительственные документы, всевозможные петиции, древние индийские тексты, а также поэзию Шарля Бодлера, Джона Донна и Мюриэль Рукейзер. Это — трудносовместимое с историческими документами либретто «Доктора Атома». Включение в него поэзии кажется странным, но имеет четкую историческую аргументацию. Оппенгеймер обожал литературу, мог цитировать по памяти множество стихов. Его чтение четырнадцатого «Священного сонета» Джона Донна, начинающегося словами «Разбей мое сердце, трехликий Бог», так впечатлило слушателей, физиков-ядерщиков, что они решили назвать испытательный полигон «Тринити»[4]. Спустя годы Оппенгеймер вспомнил, что различные стихи из «Бхагавад-гиты» пришли ему в голову, когда он наблюдал за ядерным взрывом [4, p. 3].

В новом поэтическом либретто «Доктора Атома» персонаж Оппи (Оппен-

---

[2] Л. Гроувс — генерал-лейтенант армии США, непосредственный военный руководитель Оппенгеймера в период его работы над Манхэттенским проектом — программы по созданию ядерного оружия США.

[3] Больница была одним из самых первых центров ядерной медицины в США.

[4] Тринити — от христианской Троицы.

геймер) часто говорит словами Бодлера, Донна и стихами из «Бхагавад-гиты». Прагматизм требовал использования поэзии и для создания текстов женских персонажей. В отсутствие каких-либо исторических документов, в которых записаны слова Китти, жены Оппенгеймера, ее голос звучит в стихах американской поэтессы середины XX века Мюриэль Рукейзер, а служанка Китти Паскуалита (вымышленный персонаж) интонирует индийские религиозные стихи. Слова хоровых эпизодов и остальных персонажей «Доктора Атома», за некоторыми исключениями, заимствованы из вышеупомянутого массива источников документальной прозы.

Серьезная работа над оперой началась в сентябре 2003 года, а к февралю 2004-го синопсис оперы начал принимать окончательную форму (с незначительными последующими изменениями). В окончательном варианте действие оперы происходит в Лос-Аламосе (штат Нью-Мексико) незадолго до завершения Второй мировой войны, но после того, как союзные войска захватили Берлин, а немцы безоговорочно капитулировали.

Действие оперы «Доктор Атом» происходит в дни и часы, предшествующие взрыву атомной бомбы, т. е. накануне испытания 16 июля 1945 года плутониевой бомбы имплозивной конструкции[5]. В момент ядерного взрыва разница между временем, переживаемым публикой, и временем, представленным в опере, неуклонно сокращается. Первые сцены первого акта происходят в неустановленное время в течение недели, предшествующей 16 июля. Заключительная сцена первого акта происходит в ночь перед испытанием, а во втором акте отображены оставшиеся часы до взрыва на рассвете.

Ко времени подрыва бомбы, последние моменты действия оперы происходят в вымышленное время, представленное на сцене. Оно расширилось, чтобы соответствовать внешнему течению времени, переживаемому публикой. Адамс стремится подчеркнуть этот драматический эффект музыкально. Финал оперы предрешен заранее (бомба должна обязательно взорваться), беспокойство и неуверенность в завтрашнем дне, определяющие этот трагический момент, находят свое выражение в двойном временном измерении. Адамс противопоставляет физическое время, отраженное в часах над сценой, показывающих обратный отсчет, времени психологическому.

Либретто оперы

Пролог знакомит зрителя с большинством персонажей оперы и очерчивает круг моральных проблем, терзающих героев. Между длинными хоро-

---

[5] Первое в мире испытание технологий ядерного оружия «Тринити» произошло 16 июля 1945 года на полигоне Аламогордо в рамках так называемого Манхэттенского проекта. Этот взрыв считается началом ядерной эпохи. Бомба называлась «Штучка» (англ. Gadget).

выми эпизодами Оппи и Эдвард Теллер обсуждают технические трудности, с которыми им пришлось столкнуться при создании бомбы. Однако рассказы о муках ученых-изобретателей постепенно замещаются моральными терзаниями. Теллер говорит об открытом письме, подписанным его коллегой-физиком Лео Сцилардом, в котором тот выражает озабоченность по поводу последствий предстоящих испытаний атомной бомбы.

Вторая сцена происходит в доме Оппенгеймеров. Это любовная сцена между Оппи и его женой Китти, положенная на стихи Мюриэль Рукейзер и Шарля Бодлера. Финальная сцена первого акта происходит накануне испытания на полигоне Аламогордо. Испытания состоятся, несмотря на то, что ученые продолжают выражать сомнения относительно их успешности. Силы природы протестуют: надвигающаяся гроза пытается отсрочить и, возможно, даже сорвать запланированное. Военный руководитель проекта генерал Лесли Гроувс нервничает и отчитывает метеоролога Джека Хаббарда. Первый акт заканчивается: Оппи стоит на сцене в одиночестве, высказывает свой глубочайший моральный кризис словами из сонета Донна «Разбей мое сердце, трехликий Бог».

Второй акт начинается с расширенной арии Китти, размышляющей о жизни, смерти, войне и мире. Следующая за арией оркестровая интерлюдия («Дождь над Сангре-де-Кристос») знаменует переход ко второй сцене, в которой одновременно присутствуют два места действия. Пока ученые и военнослужащие в Аламогордо обсуждают возможный успех или же неудачу взрыва бомбы, Китти и Паскуалита, ее горничная, в поэтической форме высказывают свои опасения по поводу того, насколько хрупкой может быть человеческая жизнь.

Третья сцена знаменует начало двадцатиминутного обратного отсчета до взрыва. Ученые «делают ставки» на результаты испытаний. Китти и Паскуалита продолжают свои размышления, и сцена завершается хором, разыгрывающим видение Оппи индуистского бога Вишну как разрушителя мира. Финальная сцена изображает последние пять минут обратного отсчета, поскольку персонажи находятся в тревожном ожидании взрыва. Следующая сцена — это итог — детонация. Звучит запись голоса японской женщины, озвучивающей слова и фразы, которые произносили люди, выжившие после взрыва атомной бомбы в Хиросиме. Далее устанавливается полная тишина.

Музыка оперы

Опера начинается с музыкального коллажа из конкретной музыки — записей речи, звуков природы и «человеческой среды». Этот звуковой коллаж внезапно прерывается громким и диссонирующим звуковым кластером медных духовых. Все больше звуковых кластеров в разных разделах оркестра

следует друг за другом, искажая метрические свойства музыки, синкопируя и акцентируя, казалось бы, случайные части такта. Литавры добавляют также свои акценты к этой нерегулярной и непредсказуемой ритмической структуре, в то время как метр колеблется между 3/4, 4/4, 2/4 и даже 5/4. У духовых должен быть отчетливо слышен громко сыгранный нонаккорд. Затем следует хоровой фрагмент на поэтический текст Генри ДеВольфа, после которого звучит запись доклада Смита «Атомная энергия для военных целей», с комментариями научных и псевдонаучных терминов. Некоторые нетрадиционные для стилистики Адамса гармонические элементы и обороты присутствуют уже в увертюре. Так, например, звучат диссонирующие группы тонов, нерегулярный ритм литавр и зловещие звуки кластеров меди. Диссонанс в данном случае не является результатом применения додекафоннной техники или даже расширенной атональности. Порядок звуковых объектов кажется более произвольным, представляющим действие как в музыкальном фильме. Все музыкальные средства направлены на создание эффекта шока и ужаса. Вступительный звуковой коллаж, включающий, среди прочего, звук летящего самолета, добавляет музыкальной драматургии элементы кинематографической правдоподобности.

Музыкальная интермедия «Дождь над Сангре-де-Кристос» звучит в тот момент, когда зритель видит изображение бомбы, нависающей над кроваткой семилетней Кэтрин Оппенгеймер. Мать и горничная Паскуалита ждут, чем закончится эксперимент в нескольких милях от дома. Буря продолжается. Низкий оркестровый аккорд медных, совмещенный со звучанием струнных, вновь поддерживается записанными звуками дождя и грома. Звучат аккорды, пронизанные острыми диссонансами. На фоне общего crescendo у слушателя возникает состояние беспокойства. Фактически этот фрагмент можно было бы свести к прогрессии хроматических, перекрывающих друг друга, смещенных трезвучий, начиная с си-мажорного трезвучия и заканчивая соль-диез минорным трезвучием в 76-м такте. В 76-м такте звучит quasi сериальная тема в исполнении красочных инструментов: арфы и челесты. Кэтрин Оппенгеймер просыпается и плачет, после чего Паскуалита начинает петь, чтобы убаюкивать ее. Звучит колыбельная.

Мелодия Паскуалиты почти полностью написана в эолийском соль-диез миноре. Между тем хроматический пассаж возвращается только один раз с арфой и челестой и один раз без арфы. Они не являются буквальными повторениями, но имеют схожие нерегулярные ритмические и интервальные структуры. Преобладают диссонансные интервалы — большая септима и малая секунда. Модальная мелодия и длинная мелизма Паскуалиты подчеркивают ее необычность. Поэтический текст, который поет Паскуалита,

граничит с невнятностью — это стихи Мюриэль Рукейзер[6], наполненные расплывчатыми образами. «Облачный цветок» в тексте ассоциируется с «грибовидным облаком ядерного взрыва», который музыкально сопровождается «покалыванием» хроматических звуков арфы и челесты в неопределенных ритмах. Похожую звуковую фигуру челесты можно услышать и в третьей сцене первого акта, когда капитан Джеймс Нолан предупреждает генерала Лесли Гровса и Оппенгеймера об ужасных последствиях ядерного взрыва. Этот жутковатый пассаж челесты можно услышать при спуске в муравейник в пустыне Нью-Мексико.

В конце первого акта, за несколько часов до начала испытания, Оппенгеймер обнаруживает, что оказывается наедине со своим же изобретением. Раздираемый сомнениями, он размышляет о своей роли в истории. Его монолог выражается через сонет Джона Донна «Разбей мое сердце». Как отмечает сам Адамс, ария *Batter my Heart*, пожалуй, самая архаичная часть оперы [3, p. 66].

Диссонанс уступает место четким мелодическим и гармоническим реминорным звуковым жестам. Оркестровое вступление содержит энергично пульсирующие ритмы, присущие стилистике Адамса наряду с минималистской гармонической статикой. Звуковой жест сопровождается фигурой флейт. Пока ученые в ожидании взрыва смотрят в бинокли, струнные играют медленную гармоническую фигуру G-dur. Здесь важна роль тритона, вторгающегося в общий гармонический контекст так же, как и в оркестровом отрывке *Batter my Heart*. В тот момент, когда кадры самолета, летящего к месту происшествия, демонстрируют кадры реальных ядерных испытаний, напряжение увеличивается из-за внезапно более громких звуков струнных, играющих в G-dur аккорды.

Есть еще один важный аспект, который добавляет к опере «Доктор Атом» новые штрихи. Впервые Адамс использует тщательно продуманное микширование звука. Оркестрово-вокальные части предназначены для электронного усиления, и микширование объемного звука применяется, в частности, к звуковым эффектам, усиливающим погружение аудитории в музыку. Объемный звук напоминает кино и широко используется в современных фантастических фильмах. Используется множество звуковых эффектов, например таких, как звуки грома и дождя в интерлюдии «Дождь над Сангре-де-Кристос». Один из центральных звуковых эффектов оперы — взрыв бомбы, к которому направлено драматическое действие, был создан в манере, похожей на рев монстра Годзиллы.

Адамс описывает концепцию эффекта взрыва следующим образом: «Я ре-

---

[6] Мюриэль Рукейзер (1911–1980) — поэт и политический деятель. Известна своими поэмами о равенстве, феминизме, социальной справедливости.

шил создать расширенный оркестровый обратный отсчет, в котором было бы множество различных образцов часов: одни тикали, другие отмечали время боем, как свайные копи, при этом в своем собственном темпе. Под полифонию часовых механизмов возникает этот ошеломляющий звук, исходящий из громкоговорителей, окружающих аудиторию. Я создал этот звук из сэмплов литавр, который я зациклил и обработал с помощью тяжелой резонансной фильтрации. К нему я добавил в определенный момент группу записанных детских криков, которые прорезают физическое пространство театра, как звуковой нож, рассекая тьму» [3, p. 66].

Тексты к операм, написанным самим Адамсом, свидетельствуют о том, что он даже в большей степени, чем другие современные композиторы, обращается к американской тематике посредством сценического жанра, в значительной степени адаптированного к трансляции политических проблем современности. Его оперные сюжеты на сегодняшний день либо взяты непосредственно из американской истории XX века, либо чередуются как мифологические повествования со сценами современной жизни США. Музыкальные критики неизменно отмечали пристрастие Адамса к современной американской тематике, утверждая, что его мифологическая трактовка современных событий придает его темам «вневременность и двусмысленность мифа» [5]. Оперы Адамса на темы американской идентичности и новой мифологии можно связать с неоромантическими импульсами, движимыми стремлением создать «Великую американскую оперу» [6, p. 3].

Несмотря на то, что история создания оперы демонстрирует творческое напряжение между композитором и либреттистом-режиссером, придерживающимися разных взглядов на роль и место политики в искусстве, она ориентирована на отражение состояния общества в США в процессе переопределения своей идентичности после событий 11 сентября 2001 года. Что касается Селларса и Адамса, то их взгляды сформировали драматический фокус и драматургическое развитие «Доктора Атома»; предлагают неявную критику империалистической внешней и внутренней политики Америки после теракта 11 сентября, подпитываемой идеологией исключительности.

Концепция «Доктора Атома» как американской адаптации легенды о Фаусте демонстрирует повсеместное распространение мифологической риторики, использованной в представлении истории создателя первой атомной бомбы. В одном из интервью перед премьерой Адамс заявил: «Для меня история с Лос-Аламосом и бомбой в частности — это самый настоящий американский миф» [5, p. 2]. Интерес Адамса к юнгианским теориям мифа совпал с его первыми шагами к созданию оперы: «Недавно я написал музыку к документальному фильму о Карле Юнге и много времени проводил, слушая оперы Вагнера. Я много думал о мифах, и это воодушевило меня на создание собственной оперы» [7].

Оперы Адамса «Никсон в Китае» и «Смерть Клингхоффера» — первые две части трилогии — были направлены на внешнюю политику, представление американских архетипов в международном контексте. «Доктор Атом» обращается вовнутрь американского самосознания. В автобиографии Адамс описал бомбу как «...подавляющий, неотразимый, неизбежный образ, который доминировал в психической деятельности его детства» [3, p. 271–272]. Представляя множество диаметрально противоположных реакций на присутствие бомбы на сцене, Адамс и Селларс приглашают каждого в отдельности зрителя подумать о своем личном отношении к угрозе ядерного оружия.

Для Адамса «Доктор Атом» дает возможность окончательного развенчания «американского мифа» как «символа американской мечты»: создания атомной бомбы. Для Селларса опера важна как повод для резкой политической критики. Вместе создатели оперы поддерживают интерес к современным мифам и к оперному жару как средству развития американской мифологии.

В интервью 1984 года Селларс описал свою режиссерскую работу как попытку «создать настоящую мифологическую систему, в которой резонирует набор образов, позволяя определенному обществу говорить о себе» [8, p. 212]. Это утверждение проясняет позиции, лежащие в основе постановки произведений Селларса в современных условиях. Он опирается на образы и архетипы, хорошо знакомые современной аудитории. Селларс позволяет им наладить связи между уровнями музыкальной или театральной интерпретации, учитывая сложности, которые они испытывали в координации идей композитора и либреттиста-постановщика.

Позиция Селларса и его взгляд на недвусмысленное послание оперы контрастируют с видением Адамса, которое, как кажется на первый взгляд, было больше движимым вагнерианскойй идеей музыкальной драмы, чем конкретной потребностью в решении современных социальных проблем. Согласно Адамсу, если и нужно было передать какой-либо политический месседж, то это должно было быть сделано только звуковыми средствами. В конечном итоге возможность представилась, и Адамс решил создать эти звуковые средства с помощью расширенного оркестрового состава и выполнить это с помощью как оркестровых, так и электронных средств, а также с использованием конкретной музыки. «Я месяцами размышлял, как создать взрыв при помощи звуковых средств, — пишет Адамс. — Никакое оперное представление взрыва бомбы не могло бы идти вразрез с ослепляющими эффектами, доступными голливудскому режиссеру... Но полностью избегать этой демонстрации или же рассматривать событие с позиций Софокла или Эсхила, устно описывая его третьим лицом наблюдателя, казалось мне извращенным решением... В самый разгар обратного отсчета, когда хор издает безумные бессловесные возгласы, весь актерский состав укрывается, лежа ничком на сцене, глядя прямо в глаза публике» [3, p. 290-291].

Время в опере

Опера пронизана лирическим, ритмически сложным и гармонически богатым звучанием, которое стало характерным для более поздней музыки Адамса. Композитор использует эти средства особенно ярко во втором акте, чтобы управлять изменяющимся течением вымышленного времени. В своей оркестровой палитре Адамс встраивает ряд ритмических остинатных мотивов, которые представляют онтологическое течение времени, тогда как другие темы и стилистические цитаты (отсылающие к музыке Стравинского, Вагнера, Орфа и Дебюсси) отражают, скорее, психологическую сферу субъектов, ожидающих взрыв. Это остинато обратного отсчета и присущая ему звуковая регулярность отсылают к мерному тиканью часов.

Для Адамса и зрителей, переживших угрозу холодной войны, остинато может вызвать в воображении образ «Часов Судного дня» — проекта, который был задуман в 1947 году как визуальное выражение близости человечества к глобальной катастрофе[7]. «Часы Судного дня» впервые появились на обложке журнала «Бюллетень ученых-атомщиков» в 1947 году. Время, оставшееся до полуночи, символизировало напряженность международной обстановки, а полночь означала момент ядерного катаклизма. В последние несколько лет стрелку переводили только вперед или же оставляли на месте.

Подводя итоги, следует подчеркнуть, что финальные звуки оперы, включающие в себя детский крик с электронными искажениями, дрожащий бас и запись голоса японской женщины, умоляющей о воде, подразумевают, что время повествования, в реальности ограниченное 16 июля 1945 года, переносит в недавнее прошлое к бомбардировке Хиросимы и Нагасаки. Этот эффект помещает оперное повествование в более широкие исторические рамки, позволяя зрителям созерцать социальную составляющую оперы и осознавать ее как определенное политическое послание. Можно сделать вывод, что Адамс и Селарс не только трактуют историю Оппенгеймера и создания первой атомной бомбы как фаустианский миф, но и транслируют посредством оперного жанра определенные актуальные политические идеи, критикующие американскую политику эпохи глобализации.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Шпенглер О.* Закат Европы: в 2 т. М: Мысль, 1998. Т. 1. 663 с.
2. *Ebright R. S.* Echoes of the avant-garde in American minimalist opera. PHD-thesis. University of North Carolina at Chapel Hill, 2014. 273 p.
3. *Adams J.* Hallelujah Junction. Composing an American Life. New York: Farrar, Straus

[7] Часы Судного дня — метафорическая оценка риска уничтожения мира.

and Giroux, 2008. 352 p.
4. *May T.* The legendary American composer is taking more risks than ever, says Thomas May (March 2013) The Passion and Play of John Adams Monday URL: https://www.gramophone.co.uk/features/article/the-passion-and-play-of-john-adams-1 (дата обращения: 01.07.2021).
5. *Gurewitsch M.* The Opera That Chooses the Nuclear Option // New York Times, 2005. September, 25.
6. *Midgette A.* In Search of the Next Great American Opera // New York Times, 2006. March 19.
7. The Myth of History // The Metropolitan Opera [Электронный ресурс]. URL: http://www.metoperafamily.org/metopera/broadcast/template.aspx?id=14718 (дата обращения: 01.07.2021).
8. *Delgado M.* Making Theatre, Making a Society: An Introduction to the Work of Peter Sellars // New Theatre Quarterly. 1999. № 15. P. 209–229.
9. *Burns C. C.* I. Adaptation and Twentieth-Century Opera. PHD-Thesis. Sydney. 2014. 269 p.
10. *Петров В. О.* Историческая тематика в операх Джона Адамса // Музыка. Искусство, наука, практика. 2016. № 3 (15). С. 9–15.
11. *Ebright R. S.* Echoes of the avant-garde in American minimalist opera. PHD-thesis. University of North Carolina at Chapel Hill, 2014. 273 p.

REFERENCES

1. *Shpengler O.* Zakat Evropy`: v 2 t. M: My`sl`, 1998. T. 1. 663 s.
2. *Ebright R. S.* Echoes of the avant-garde in American minimalist opera. PHD-thesis. University of North Carolina at Chapel Hill, 2014. 273 p.
3. *Adams J.* Hallelujah Junction. Composing an American Life. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2008. 352 r.
4. *May T.* The legendary American composer is taking more risks than ever, says Thomas May (March 2013) The Passion and Play of John Adams Monday URL: https://www.gramophone.co.uk/features/article/the-passion-and-play-of-john-adams-1 (data obrashheniya: 01.07.2021).
5. *Gurewitsch M.* The Opera That Chooses the Nuclear Option // New York Times, 2005. September, 25.
6. *Midgette A.* In Search of the Next Great American Opera // New York Times, 2006. March 19.
7. The Myth of History // The Metropolitan Opera [E`lektronny`j resurs]. URL: http://www.metoperafamily.org/metopera/broadcast/template.aspx?id=14718 (data obrashheniya: 01.07.2021).
8. *Delgado M.* Making Theatre, Making a Society: An Introduction to the Work of Peter

Sellars // New Theatre Quarterly. 1999. № 15. R. 209–229.
9. *Burns C. C.* I. Adaptation and Twentieth-Century Opera. PHD-Thesis. Sydney. 2014. 269 p.
10. *Petrov V. O.* Istoricheskaya tematika v operax Dzhona Adamsa // Muzy`ka. Iskusstvo, nauka, praktika. 2016. № 3 (15). S. 9–15.
11. *Ebright R. S.* Echoes of the avant-garde in American minimalist opera. PHD-thesis. University of North Carolina at Chapel Hill, 2014. 273 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Ван Дунпин — аспирант; e-mail: 472258681@qq.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Van Dunpin — Postgraduate Student, e-mail: 472258681@qq.com