

УДК 372.882  
ББК 4426.839(=411.2)-058.0

ГСНТИ 14.25.07

Код ВАК 13.00.02

Б. Б. Бородин  
А. В. Кубасов  
Екатеринбург, Россия

## ПОСТМОДЕРНИСТСКОЕ ОПЕРНОЕ ЛИБРЕТТО КАК МАТЕРИАЛ ДЛЯ ФАКУЛЬТАТИВНЫХ ЗАНЯТИЙ В ФИЛОЛОГИЧЕСКОМ КЛАССЕ («ДЕТИ РОЗЕНТАЛЯ» В. СОРОКИНА И Л. ДЕСЯТНИКОВА)

**Аннотация.** Авторы статьи — литературовед и музыковед — анализируют постмодернистский текст оперного либретто и его последующую проекцию в музыкальной партитуре оперы. Цель данной работы — предложить ученикам филологического класса материал для размышлений о взаимодействии видов искусства в современной культурной ситуации.

В либретто оперы «Дети Розенталя» объединены классическая европейская опера, кино, радио, драматический театр и даже имплицитно задан образ кукольного театра. Десятников, следуя предложенной литератором фабуле, действующими лицами которой являются «клоны» Моцарта, Чайковского, Мусоргского, Верди и Вагнера, воспроизводит отдельные элементы музыкальных стилей этих авторов. Композитор осознает специфику музыкального театра как некоего «совокупного художественного продукта». В результате оперный спектакль становится воплощением понятия *ризомы*, введенного Ж. Делёзом для характеристики нелинейных и бесструктурных отношений жизни и искусства современности.

Игровой мир в произведении создается при помощи сюжета, языковых и музыкальных средств. Палимпсест рассматривается как концептуальная метафора, определяющая условность и вторичную рефлексию Сорокина на чужой литературный и художественный мир. На этой основе Десятников создает произведение, отмеченное постмодернистской художественно-эстетической карнавальностью. Но музыкальный ряд, насыщенный квазицитатами и стилистическими аллюзиями, создает иную художественную реальность, которая, как палимпсест, отчасти сохраняет духовные ценности прошлого.

Обращение к опере «Дети Розенталя» дает возможность на примере творчества популярного отечественного автора познакомить учеников с литературой постмодернизма, представить оперу постоянно обновляющимся жанром и сформировать у учащихся активную эстетическую позицию по отношению к сложным явлениям современного искусства.

**Ключевые слова:** либретто; палимпсест; постмодернизм; ассоциативные вызовы; оперы; полистилистика; факультативные занятия; филологические классы.

B. B. Borodin  
A. V. Kubasov  
Ekaterinburg, Russia

## POSTMODERNISM OPERA LIBRETTO AS A MATERIAL FOR ELECTIVE COURSES IN THE PHILOLOGICAL CLASS ("THE CHILDREN OF ROSENTHAL" BY VLADIMIR SOROKIN AND LEONID DESYATNIKOV)

**Abstract.** The authors of this article — the philologist and the musicologist — analyze the postmodern text of the opera libretto and its subsequent projection in the musical score of the opera. The purpose of this work is to offer for pupils of the philological class the material for reflection on the interaction of art forms in the contemporary cultural life.

In the libretto of the opera "The Children of Rosenthal", a classical European opera, a cinema, a radio, a drama theater and even an implicit image of a puppet theater are united. Desyatnikov follows the proposed literary storyline of the libretto wherein "clones" of Mozart, Tchaikovsky Musorgsky, Verdi and Wagner are present. The composer reproduces some elements of the musical styles of these authors in quite recognizable way. He is well aware of the specifics of musical theater as a kind of "cumulative artistic product". As a result, the opera performance becomes the embodiment of the concept of *rhizome* introduced by J. Deleuze to characterize the non-linear and structureless life-art relations of the modern world.

The game world is created in the work with the help of the plot, language and musical resources. The palimpsest is considered as a conceptual metaphor that determines the conventionality and secondary reflections of Sorokin, aimed to another's literary and artistic world. On this basis, Desyatnikov creates a work marked by a postmodern artistic and aesthetic carnival. But music, full of quotes and stylistic allusions, creates another artistic reality, which, like the palimpsest, preserves, at least partially, the spiritual values of the past.

The analysis of the opera "The Children of Rosenthal" gives an opportunity, on the example of the work of one of the most popular Russian authors, to acquaint pupils with the literature of postmodernism, to present the opera as a constantly renewing genre and to help pupils to form an active aesthetic position in relation to complex phenomena of contemporary art.

**Keywords:** libretto; palimpsest; postmodernism; associative appeal; opera; poly-stylistics; elective courses; philological class.

*Бранили за смешенье стилей,  
Хотя в смешеньи-то и стиль!  
И. Северянин*

Не секрет, что программа по литературе зачастую вызывает у обучающихся скрытое, а то и явное неприятие в силу своей принудительной обязательности. Определенную компенсирующую роль в решении этой проблемы призваны сыграть факультативные занятия, написание рефератов по интересу-

ющему учащегося произведению. Особую значимость приобретает в последнее время междисциплинарный подход, когда соединяются несколько видов искусства. Этот подход отражен в настоящей статье, написанной филологом и искусствоведом и призванной дать материал для размышления современным старшеклассникам.

Современную оперу нельзя назвать особенно популярным жанром среди молодежи. Выбирая для

анализа на факультативных занятиях оперное либретто, можно одновременно решить несколько задач: познакомить учеников с литературой постмодернизма на примере творчества одного из популярных отечественных авторов, представить оперу не архаическим, а постоянно обновляющимся жанром, в котором есть свои новации, сформировать активную эстетическую позицию у учащихся в ходе обсуждения либретто и написанной на его основе оперы, а также откликов на нее театроведов и музыковедов.

Палимпсест — это древняя рукопись на пергаменте, написанная поверх смытого или соскобленного текста. При этом пратекст все-таки оставляет свой след на свитке и фрагментарно проступает сквозь новый текст. Палимпсест стал одной из ключевых *концептуальных метафор*, отражающих природу постмодернистской культуры в целом; причем не только литературы, но и живописи, музыки, кино. В отличие от авторов давно прошедших эпох, которым был важен дорогой материал, а не зафиксированное на нем сочинение, постмодернисту, наоборот, важны смыслы предшественников, на их фундаменте он выстраивает свой текст, играет с ними, вступает в диалогические отношения, чаще всего окрашенные той или иной мерой иронии.

Сорокин — стилизатор-постмодернист. Его произведения являются художественной рефлексией на чужую рефлексию, или, используя название работы Жерара Женетта, «литературой во второй степени» [Женетт 1992]. Природу этого отношения отчасти и передает понятие «палимпсест», но взятое не как термин, а как *метафора*. Известно, что именно благодаря палимпсестам до нас дошли некоторые, неизвестные ранее, произведения античных авторов, обретение которых стало возможным при помощи новейших технических средств. Но, при обращении к постмодернистскому тексту, сотканному из аллюзий, квазицитат и намеков, уже никаким способом не удастся восстановить целостность первоначальных текстов, не будучи с ними знакомым заранее. Здесь присутствие переосмысленных и переплавленных элементов «чужого слова» достигает такой степени нерасчлененности, что в пору применить термин А. А. Зализняка «гиперпалимпсест» [Зализняк 2002: 37], обозначающий многократное, почти не поддающееся дешифровке наложение разнородных текстов.

Стало трюизмом определение оперы как синтетического жанра. Однако истинность этого суждения заставляет его вновь повторить. Сорокин в своем либретто испытывает саму меру синтетизма оперы, соединяя то, что ранее не соединялось. В либретто «Дети Розенталя» объединены классическая европейская опера, кино, радио, драматический театр и даже имплицитно задан образ кукольного театра. Но либретто — это еще не опера. В свою очередь Десятников, следуя предложенной литератором фабуле, действующими лицами которой являются «клоны» Моцарта, Чайковского, Мусоргского, Верди и Вагнера, вполне узнаваемо воспроизводит отдельные элементы музыкальных стилей этих авторов. Композитор хорошо осознает специфику музыкального театра как некоего «совокупного художественного продукта». В одном из интервью он так

размышляет о фатальной непредсказуемости окончательного результата: «Я, действительно, написал, можно сказать, три с половиной оперы. Все они, кроме половинки, тем или иным способом были поставлены на сцене. Но в какой-то момент я испытал некоторое разочарование в связи с тем, что опера — мне понадобилось для этого написать три штуки, — это такая вещь, где на пути к реализации авторского замысла стоит огромное количество людей, то есть огромное количество разнонаправленных волей. Поэтому степень адекватности воплощения и замысла близка к нулю. Это сильно обескураживает и разочаровывает» [Леонид Десятников. URL]. В таком понимании оперный спектакль сам по себе становится наглядным примером столь любезной постмодернистам «эстетики корневища», воплощением понятия *ризома*, введенного Ж. Делёзом для характеристики множественных, хаотичных, нелинейных, бесструктурных, антииерархических отношений жизни и искусства современности [Deleuze, Guattari 1976].

Синтетическое начало заявлено с самого начала либретто, где в качестве увертюры должен использоваться фильм, стилизованный под киножурнал сталинской эпохи, еще немой, сопровождаемый титрами и, конечно же, соответствующей музыкой. Увертюра обычно содержит в свернутом виде основные темы, которые будут впоследствии развернуты в музыкальной ткани оперы. Увертюра в «Детях Розенталя» представлена не только музыкально, но и словесно. Либреттист сразу же намечает интригу последующей детективной истории. Кроме того, оперное вступление играет роль смыслового ключа: зритель должен мысленно перенести себя в эпоху тридцатых годов прошлого века. У подавляющего большинства посетителей современного театра такого опыта жизни нет, тем самым изначально задается ситуация условного прошлого, но такого, в котором отражено реальное настоящее. Зато правомерно предположить, что у большей части любителей оперного искусства имеется свой «слуховой тезаурус», в котором находится место и советской песне (в том числе мелодиям 30-х годов), и киномузыке, и различным образцам музыкального театра. Таким образом, обращение композитора к соответствующим жанровым моделям и интонационным сферам может служить хотя бы для части аудитории опознавательным знаком той или иной эпохи.

Вполне вероятно, что для художественно образованной публики, интересующейся стратегиями современного искусства, не станет новостью зачин оперы, сразу же декларирующий «эстетику симулякра», в которой господствует «избыток вторичного, а не уникальность оригинального» [Кржижановский 2006: 88]. Первый титр к «немому фильму» увертюры гласит: «Молодой немецкий ученый Алекс Розенталь попросил политического убежища в СССР» [Сорокин. URL]. Вторая надпись: «В Германии коммуниста Розенталя преследовали фашисты и мракобесы-ученые. Биолог Алекс Розенталь сделал великое открытие: каждого человека можно воссоздать заново путем бесполого размножения». Сорокин задает вектор для ассоциаций, которые определяются опытом и кругозором слушате-

ля. Так, по принципу антитезы поневоле рождается связь титров с фразой, которую приписывают «народному академику» Трофиму Лысенко: «Генетика — продажная девка империализма». Стоит вспомнить и другого академика, лауреата Сталинских премий Александра Богомольца, который разрабатывал теорию долголетия и обещал продлить жизнь товарищу Сталину. Однако сам создатель советского «эликсира молодости» умер в 65 лет. Ассоциации могут быть связаны не только с прошлым, но и с настоящим. На этом апперцептивном фоне титры приобретают иные смысловые оттенки. Известно, что множество современных отечественных ученых, в том числе и биологов, нашло пристанище за рубежом. Так что титры, сообщающие об эмиграции немецкого биолога в СССР, рассчитаны на то, что будут восприниматься на фоне современности, инвертированной по отношению к сценической действительности. Наконец, современный зритель знает об опытах клонирования овечки Долли и связанных с этим событием дискуссиях.

Один из титров к фильму задает временную точку отсчета событий. На нем написано: «2 июля 1940 года в СССР родился первый дублированный человек. Донором стал известный стахановец Александр Иванов. Эксперимент удался!». Далее следует временной разрыв, потому что титр к другому эпизоду предполагает уже иное время: «Этот веселый мальчик — абсолютная копия своего отца». Образ счастья — один из «запевов» киноувертюры — получит развитие в дальнейшем, станет узнаваемым лейтмотивом. Заканчивается фильм титром, который читается как пародийно-стилизированный лозунг: «И. В. Сталин: "Массовое дублирование героев нашей страны — мост в коммунистическое завтра!"». С оперным псевдодокументальным фильмом сопоставляется известный «Марш энтузиастов» Исаака Дунаевского на стихи д'Актиля, написанный к фильму «Светлый путь», вышедшему на экраны в том же самом 1940 году:

В буднях великих строек,  
В веселом грохоте, в огнях и звонах,  
Здравствуй, страна героев,  
*Страна мечтателей, страна ученых!*

Ключевое слово в титрах к фильму — «дублирование». Оно имеет, помимо терминологического смысла, еще и характер кодового. Слова «дубль», «дублер», «дублировать» означают не тождественное повторение чего-либо, а лишь сходство, дублер в кино либо говорит за другого, либо подменяет другого на съемках. Этот принцип подмены семантически важен для постмодернизма вообще и для анализируемого либретто в частности, при создании которого Сорокин откровенно ориентировался на поэтику либретто опер Моцарта, Вагнера, Верди, Мусоргского, Чайковского. Дублирование в сфере музыки предстает в виде стилизации, поданной нередко с ироническим оттенком. Характеризуя современную ситуацию в этом виде искусства, Е. В. Назайкинский писал: ««Выставочные залы для драгоценных реликвий прошлого ныне предоставляет профессиональное композиторское творчество,

с пиететом или иронией воспроизводящее старые образцы в форме стилизаций, вторичных жанров, жанровых аллюзий» [Назайкинский 2003: 113]. Сопоставление, сопряжение дублированных моделей прошлого образует основу явления, получившего наименование *полистилистики*, когда приметы различных стилей становятся «строительным материалом» нового сочинения, а индивидуальность автора проявляется в отборе и монтаже избранных элементов, их подчинении общей концепции.

Такой прием далеко не нов — он возник задолго до появления указанного понятия. Чтобы в этом убедиться, достаточно вспомнить хотя бы интермедию «Искренность пастушки» из «Пиковой дамы» П. И. Чайковского, в которой композитор, следуя либретто, перенесшего действие пушкинской повести в XVIII столетие, обращается к жанровым и интонационным паттернам «галантного века». По мнению А. Г. Шнитке, теоретически обосновавшего этот термин и практически претворявшего его в своей композиторской практике, в XX столетии «прорыв к полистилистике обусловлен свойственной развитию европейской музыки тенденции к расширению музыкального пространства. Диалектически дополняющая ее тенденция к возрастанию органического единства формы выявляет законы освоения этого нового музыкального пространства» [Шнитке 2004: 99]. Намеренная стилистическая пестрота, откровенная «ризомность» оперы Десятникова доводит до предела отмеченную тенденцию, что создает определенные проблемы адекватного восприятия данного опуса. А. Г. Шнитке предвидел возможность подобной ситуации, отмечая: «Неизвестно, сколько слоев стилистической полифонии может одновременно воспринять слушатель, неизвестны законы коллажного монтажа и постепенной стилистической модуляции — есть ли они вообще? Неизвестно, где граница между эклектикой и полистилистикой, наконец, между полистилистикой и плагиатом. Проблема авторства вообще усложняется не только юридически, но и по смыслу: сохраняется ли индивидуальное и национальное лицо автора» [Шнитке 2004: 100].

Уже первая сцена в опере обращает слушателя к метафоре палимпсеста. Автор либретто пишет свой текст поверх текстов предшественников. Вводная ремарка к сцене обстановочная: «Лаборатория Розенталя. Розенталь готовится к дублированию Моцарта. Генетики в белых халатах помогают ему». Следующая ремарка характеризует заглавного героя. Он «держит в руке человеческую ключицу и медальон». Образ Розенталя написан здесь «поверх» Фауста. Это современный «алхимик», у которого в руках вместо черепа — ключица. У обоих героев научные цели глобальны по масштабу и экзистенциальны по характеру: для Фауста желанна победа над временем, для Розенталя — победа над смертью. Выбор словоформ в ремарках исключает их случайных характер. Роль генетического материала для Розенталя ведь могла сыграть и не ключица. Очевидно, что слово «ключица» строится на ассоциативном вызове в сознании слушателя слова «ключ». И память услужливо подсказывает ставшую ходовой, давно оторвавшуюся от контекста фразу Ста-

лина: «Эта штука сильнее, чем "Фауст" Гёте». Оценка с иронической переакцентуацией скрыто проецируется на «Детей Розенталя». Сказанное имеет тем большее основание, что Сталин «изронил» свое золотое слово по поводу сказки М. Горького «Девушка и смерть». Тема победы над смертью становится полимодальной: она и профанируется в опере, но также имеет и серьезный аспект.

Второй предмет в руках доктора не менее символичен, чем ключица. Это медальон, на котором изображен Моцарт, необходимый Розенталю для воссоздания внешности композитора. Однако есть у этой вещи и более глубокий эстетический смысл. Референтом Моцарта в либретто является не сам по себе гениальный музыкант, живший в определенную эпоху, а его изображение, недоступное взору зрителя, то есть референция без референта и вместе с тем референция референции, вторичный образ условного образа композитора, существующего лишь в «коллективном бессознательном». Моцарт давно стал одним из европейских мифов Новейшего времени, персонажем многих художественных произведений — литературных, музыкальных, живописных, узнаваемым «брендом» масс-культуры. Более того, мифологизированы даже отдельные черты его личности: например, «смех Моцарта», звучащий в маленькой трагедии А. С. Пушкина, в романе Германа Гессе «Степной волк» и фильме Милоша Формана «Амадеус» [Бородин 2010: 207–219]. Оперный Моцарт должен соотноситься с общепринятым набором типовых представлений о нем, штампов и клише. Таким образом, в опере перед зрителем предстает художественный мир, условный в квадрате, во второй степени. И автор оперы вполне осознает меру этой условности, признаваясь в интервью: «Я отдаю себе отчет в том, что эта опера как бы ненастоящая, потому что это опера об опере. Но, может быть, это было тем условием, которое оправдывает её написание. Как написать современную оперу, я не знаю — могу только рефлексировать и ностальгировать по поводу оперы, которую я люблю, то есть по тем временам, когда она была адекватна самой себе» [Леонид Десятников. URL].

Первая ария доктора Розенталя поддерживает то, что было намечено невербальными средствами в начальной ремарке. Это текст, рождающий образ палимпсеста, едва ли не каждая строчка которого имеет свой отголосок, свой след, ведущий к не до конца «соскобленному» тексту-предшественнику:

Я совершаю то, о чем мечтал,  
 Что лелеял в сердце своем,  
 Что стучало в висках  
 Молотом тяжким правды.  
 Ибо мозг мой горел  
 Мечтою одной.  
 Воскрешенье богов —  
 Моя цель, моя страсть,  
 Моя боль, мой крест.  
 Верю: несовместны гений и смерть.

Здесь просматривается целый ряд интертекстуальных отсылок. Во-первых, вспоминается одна из

ключевых фраз известной арии Бориса Годунова, которого мучает совесть при мысли о гибели царевича Дмитрия: «...так тяжело, тяжело станет, что молотом стучит в ушах укором и проклятьем...» [Мусоргский. URL]. Во-вторых, словосочетание «воскрешенье богов» по принципу антитезы окликает название оперы Р. Вагнера «Гибель богов»<sup>1</sup>, завершающей тетралогии «Кольцо Нибелунга», а попутно и восклицание Ф. Ницше «Бог мёртв», и название фильма Лукино Висконти «*La caduta degli dei*» (1969 г.). Вагнерианский семантический шлейф возникает не только благодаря ассоциации с названием, но и вследствие возвышенно-торжественного тона высказывания, напоминающего лексику героических персонажей «Кольца» и поддержанную соответствующими выразительными средствами вагнеровского генезиса. Смысловые слои не ограничиваются Мусоргским и Вагнером. «Мой мозг горел мечтой одной» — поет Розенталь. Это же мог бы пропеть и Герман, герой «Пиковой дамы» П. И. Чайковского. Но самая известная фраза из арии Германа по-другому освещает будущее содержание оперы: «Что наша жизнь? Игра!». Игровая стихия пронизывает весь текст либретто. Другой герой, чей мозг также «горел мечтой одной», мечтой мести — это Яго из оперы Верди «Отелло». Заканчивается ария Розенталя очевидной перефразировкой из «маленькой трагедии» Пушкина. «Гений и злодейство — две вещи несовместные» оборачиваются фразой-дублем: «несовместны гений и смерть». Уже в первой арии доктора Розенталя актуализированы достаточно упрощенные, ходовые, массовые образы Мусоргского, Вагнера, Чайковского, Верди и Моцарта. И такой подход полностью соответствует канонам постмодернистского дискурса, отличающегося «внешней "сделанностью", поверхностным конструированием непрозрачного, самоочевидного артефакта, лишённого отражательной функции; количественными критериями оценки, антииерархичностью» [Лексикон нонклассики 2003: 88].

Пятерка «дублей» великих композиторов, в совокупности создающая символический образ советской пятиконечной звезды, еще до своего появления на сцене имплицитно представлена в выходной арии Розенталя. Позже символику звезды подтверждает сам Розенталь:

Wolfgang Amadeus Mozart!  
 Ты будешь пятым  
 В созвездьи бессмертных!

Имена композиторов соотносятся с лучами звезды: с одной стороны располагаются русские Мусоргский и Чайковский, с другой — Верди и Вагнер, а венчать эту фигуру будет луч, соотносимый с безусловным гением — Моцартом. Из либретто ясно, что четверо «детей» Розенталя к моменту замысла доктора о дублировании Моцарта предполагаются уже рожденными и выросшими. В ходе сценического времени «рождается» лишь Моцарт. Этот композитор в реаль-

<sup>1</sup> Общеупотребительный перевод названия музыкальной драмы Р. Вагнера «*Götterdämmerung*» не вполне точен. Правильный перевод: «Сумерки богов», «Закат богов».

ности жил раньше своих «братьев», но у Розенталя он — самый младшенький. И здесь видится проявление еще одной художественной стратегии поэтики постмодернизма — принципа инвертивности.

Остановимся на эпизоде клонирования Моцарта, одном из ключевых в первой сцене. Ход операции комментирует голос по радио, к которому у советского населения некогда было почти сакральное отношение. Именно радио доносило до миллионов людей голоса вождей — живых богов. Радио было голосом истины. Раздающийся их репродуктора псевдонаучный инструктаж по рождению гомункулауса является по существу профанацией миссии Бога:

Выделить клеточную линию.

Провести первичную реконструкцию RM.

Культивировать клетки донора *in vitro*.

Остановить деление культивируемых клеток на стадии GO.

Таким образом, Розенталь, выполняющий инструкции, звучащие из радио, предстает как посредник между невидимым, кощунственно представленным псевдо-Богом и человеческой массой, которой он дарует искусственного гения. Коммунист Алекс Розенталь — это некий пророк нового времени, почти мессия.

Вторым важнейшим персонажем после Розенталя в первой сцене является хор генетиков. Рождение Моцарта они сопровождают возгласами:

Heiaha! Heiaha!

Клеток сиянье!

Оплодотворенье!

*Розенталь, 1-й соратник, 2-й соратник:*

Сиять над миром —

Гениев удел!

*Генетики:*

Heiaha! Hojotoho!

Проникновенье

В новую плоть!

Возгласы здесь, как и фраза «Сиять над миром — гениев удел!», — словно цитаты из Вагнера, победный клич «валькирий науки». Вспоминается, кроме того, и практика «возгласов» в литургии. «Возгласы» генетиков в опере — явная профанация того и другого. Смысл их заключается в ролевом представлении героев. Розенталь предстает «дублем», точнее суррогатом Бога. Есть резон провести смысловую параллель анализируемого здесь текста с одним из весьма популярных произведений последнего времени — «Собачьим сердцем» Булгакова и образом двух медиков. Леонид Десятников называет другие прообразы для Розенталя: «Ученый, клонирующий людей, — это тема, которая имеет богатую традицию в искусстве и литературе. Начиная от Голема, искусственного человека, вылепленного из красной глины, Франкенштейна, через кинематограф немецкого экспрессионизма, скажем, фильм "Кабинет доктора Калигари", в каком-то смысле "Пигмалиона" — все это о создании искусственных людей. Очень часто ученый, создающий новые существа, — еврей, который соревнуется в своем рвении с Созда-

телем» [Митина. URL]. Заканчивается первая сцена оперы здравицей в честь науки, в которой несколько экзотический для русской культуры вагнеровский нордический энтузиазм иронически сочетается с лапидарной лексикой советских славильных кантат:

*Генетики:*

Hojotoho! Hojotoho!

Heiaha! Heiaha!

*Розенталь, 1-й соратник, 2-й соратник:*

Слава Науке,

Смерть победившей!

Слава! Слава! Слава!

*Все:*

Слава в веках!

Вторая сцена первой картины в либретто начинается с ремарки: «Полнолуние. Березовая роща возле жилых корпусов биологического центра. Дом Розенталя. У окон на березах висят четыре гамака. В них спят дубли: Вагнер, Чайковский, Верди и Мусоргский. Появляется Розенталь с детской колыбелькой в руках. Он ставит ее на землю, трогает рукой. Колыбелька качается. Вагнер вскрикивает во сне и просыпается».

Интродукция второй сцены начинается с обмена репликами персонажей на немецком языке. Это словно фрагмент оперы Вагнера, в которой он сам стал действующим лицом. Ответ Вагнера на второй вопрос Розенталя («Что с тобой?») имеет скрытый смысл. Вспоминается сцена в Чудовом монастыре из «Бориса Годунова» Мусоргского, где тягостное пробуждение Григория Отрепьева сопровождается его репликой:

*Всё тот же сон!*

У Сорокина и Десятникова Вагнер восклицает:

В третий раз... все тот же сон!

Неотвязный, проклятый сон!

В кошмарном видении оперного Вагнера прекрасный лебедь превращается в страшное и безобразное существо, из которого внезапно посыпались черви. Перед нами аналог весьма распространенного в современном кинематографе спецэффекта — *морфинга*, представляющего собой «компьютерный способ превращения одного кинематографического объекта в другой путем его постепенной непрерывной деформации» [Лексикон нонклассики 2003: 309]. И эта деформация отнюдь не случайна. Напомним, в ладье, запряженной лебедем, появляется заглавный герой оперы Вагнера «Лоэнгрин», рыцарь Святого Грааля. Ассоциативная цепочка может быть продолжена в разных направлениях — в зависимости от тезауруса воспринимающего. Линия Вагнера имплицитно содержит сюжет о его покровителе — Людвиге II Баварском, короле-мечтателе, строителе сказочного замка Neuschwanstein и фильме Лукино Висконти «Людвиг», где в соприкосновении с реальной жизнью некогда прекрасное лицо юного монарха постепенно уродуется чертами подступающего безумия. С другой стороны, сон персо-

нажа словно бы иллюстрирует постмодернистское нивелирование дихотомии «прекрасное — безобразное» и может служить горестной метафорой десакрализации ценностей культуры.

Смысловой лейтмотив в сцене разговора «отца» Розенталя с «сыном» Вагнером — мотив страха реальной жизни, прямого наследника романтического противопоставления мечты и действительности:

*Вагнер:*

Vater! Ich habe Angst!

Grausig! Grausig!

*(Рыдает).*

*В гамаке просыпается Мусоргский.*

*Мусоргский:*

*О, черт!*

Опять кошмар ночной у Вагнера...

*Чайковский и Верди недовольно ворочаются.*

Почему реплика с поминанием черта и выражением недовольства дана Мусоргскому, а не Чайковскому или Верди? Одна из причин заключается в уже упоминавшемся сходстве рассматриваемого эпизода со сценой «Келья в Чудовом монастыре» из «Бориса Годунова», а именно с диалогом Пимена и Отрепьева. Другим основанием является тот факт, что из пятерки фигурирующих в опере композиторов именно Мусоргский причастен inferнальной тематике. Вспомним, например, его симфоническую картину «Иванова ночь на Лысой горе» (1867), которая позднее вошла в качестве интермеццо в неоконченную оперу «Сорочинская ярмарка» с подзаголовком «*Сонное видение парубка*». Эта аллюзия, рождающаяся на уровне текста либретто, в музыке поддержана обыгрыванием типичных для Мусоргского интонационных идиом.

Вокруг многих реплик персонажей создается ассоциативно заряженное поле. Вагнера мучают кошмары именно в ту ночь, когда рождается Моцарт, точнее не Моцарт, а дубль-Моцарт, симулякр, двойник, порождение не Бога, а дьявола. Логично предположить, что кошмар связан с тем, что «младшенький» Моцарт в своем творчестве, которое в «Детях Розенталя» не предшествует музыке Вагнера, а вопреки реальности последует за ней, будет отрицать «старшего» брата, фактически убивать его музыку, невольно выполняя по отношению к ней роль мифологизированного Сальери. Заметим, что в европейском культурном пантеоне божественная легкость Амадея нередко противопоставляется тяжеловесной основательности автора «Тристана». Так в романе Г. Гессе «Степной волк» Моцарт показывает Гарри толпы бредущих по бесплодной равнине музыкантов, согбенных под грузом написанных и сыгранных ими *ненужных* нот. И среди них во главе несметных полчищ изможденных исполнителей усталой походкой страдальца бредет и сам Рихард Вагнер.

Вторая картина переносит зрителя в третье время, в эпоху кульминации советского «застоя». Обстановку задает важная ремарка, которая передается сценическими невербальными средствами: «Веранда дачи Розенталя. Празднично накрытый стол. Над столом два одинаковых портрета Моцарта. Под одним портретом даты: 1756–1791. Под дру-

гим одна дата: 1976. Подле второго портрета стоит пустая детская колыбель. Входит няня с букетом свежесрезанных цветов, ставит их в вазу».

Вторая картина — это палимпсест, созданный на основе поэтики Чайковского. Песня подавальщиц еды являет собой не первичную стилизацию народной песни, а стилизацию стилизации, условность во второй степени. Если у Чайковского в «Евгении Онегине» хор поет песню («Девицы, красавицы! Душеньки, подруженьки...»), то Сорокин, а за ним и Десятников, создают палимпсест на основе вторичной стилизации. Она подчеркивается с помощью декларативной эклектики: авторы соединяют общепитовских подавальщиц с псевдорусским народным оперным пением.

В разных картинах либреттист прибегает к разным формам представления материала. В дуэте Чайковского с няней, напрямую отсылающего к «Сцене письма Татьяны» из «Евгения Онегина», используется повтор, который деперсонализирует героев. И хотя на сцене действуют и поют реальные актеры, все-таки возникает эффект кукольности, марионеточности персонажей. К тому же реплики персонажей здесь откровенно пародийны: «Ах, няня! — Петруша! — Ах, няня! — Петруша!», — что позволяет критикам говорить об «эстетике капустника», недопустимой в державном Большом театре [Власова 2005: 6].

Сюжет оперы прихотлив, в жанровом отношении он соединяет детективную историю, мелодраму и комедию. Не будем анализировать весь текст. Остановимся на механизме добавочного смыслопорождения. У Сорокина он другой, чем в классических операх. И «работа» зрителя тоже существенно меняется. Если в опере обычный персонаж, вопреки подчёркнутой условности, кажется «жизненным», то Сорокин программирует ситуацию «остранения». Сопереживание зрителя герою возможно лишь при условии сокращения дистанции между сценой и зрителем. У Сорокина же этого сближения нет. Перед певцами в «Детях Розенталя» стоит очень сложная задача: они должны *одновременно* быть органичными в своих ролях и вместе с тем дистанцироваться от них. Подобного рода подход к сценическому образу был апробирован в русском драматическом театре за полвека до оперы Сорокина-Десятникова. Приведем в этой связи слова С. Д. Кржижановского о Камерном театре Александра Таирова: «Я утверждаю: театр достигает наибольшей остроты, когда своей темой он избирает себя самого, т. е. *театр*, и, отождествляя свой процесс и предмет, дает *игру об игре*. <...> Камерный театр давал почти всегда *игру об игре*, являясь поэтому театром высокой театральности, точнее — театром, возведенным в степень театра» [Кржижановский 2006: 643]. «Игра об игре» — это формула метатеатра, который создается в произведении Сорокина, и «опера об опере», как говорил об этом в уже цитированном интервью Десятников. Непривычная природа либретто оперы, непривычные герои в итоге порождают смеховой катарсис, который осложнен интеллектуальным компонентом. В самом либретто запрограммировано активное сотворчество зрителя. Уместно вспомнить здесь мысль Ролана Барта о том, что получение удовольствия от текста происходит тогда, когда читатель улавливает игру разными дискурсами, разными языками: «В этот момент

древний библейский миф вновь возвращается к нам: отныне смешение языков уже не является наказанием, субъект обретает возможность наслаждаться самим фактом сосуществования различных языков, работающих бок о бок: текст-удовольствие — это счастливый Вавилон» [Барт 1994: 462]. Сорокин создает свой «Вавилон» на обломках советских мифов, трафаретов и клише массового сознания. Ёрничанье автора направлено не столько на великих композиторов, сколько на зрителей, сотворивших из них кумиров, превративших их в узнаваемые шаблоны. Имплицитно в ходе оперы как бы задается знаменитый вопрос и ответ на него из «Ревизора» Гоголя: «Чему смеетесь? Над собою смеетесь!..». Есть и немногочисленные проницательные читатели / слушатели, к которым эти слова литературного героя не относятся. Приведем лишь один отзыв: «Почему Сорокин труден для понимания? Все достаточно ясно... удивительный мастер работы с языком, его структурами разного уровня, просто филолог высочайшей пробы. Кичевые сюжеты и лексика всего лишь приманка для читателя <...>. Шум по его поводу просто смешон — те, кто пишет рецензии, должны понимать это. Хотя Сорокин этого шума хотел, конечно» [Погружение в классику. URL]. В музыке отмеченный смеховой модус далеко не всегда воспринимался положительно, и в рецензиях на спектакль Большого театра можно было прочесть следующее: «Народные сцены в духе Мусоргского и итальянская оперная ария, хоры в стиле «а ля рюс» и сцена письма из «Евгения Онегина», «игрушечная» музыка Чайковского и парафраз на тему известной песенки «Эх, хорошо в стране советской жить» — ради чего все это собрано воедино? Напрашивается ответ: чтобы просто позубоскалить» [Власова 2005: 6].

Опера Сорокина-Десятникова, помимо прочего, стала лакмусовой бумажкой, проверяющей, насколько далеко Россия ушла от времен, когда писались погромные статьи, вроде «Сумбур вместо музыки». Приведем лишь факт, засвидетельствованный СМИ весной 2005 года, в разгар постановки оперы: «4 марта сразу 293 депутата Госдумы проголосовали за то, чтобы думский Комитет по культуре "проверил информацию о постановке на Новой сцене Большого театра оперы "Дети Розенталя". Соответствующая инициатива поступила от депутата-единороса Сергея Неверова, для которого тот факт, что либретто оперы написал Владимир Сорокин, априори указывал на наличие в нем порнографического содержания» [Любарская. URL]. Как говорится, по comments. Спектакль оставался в репертуаре театра три года и был показан на гастролях в Риге, Санкт-Петербурге и в Финляндии. Последнее представление прошло 7 декабря 2008 года, диск с записью оперы представлен фирмой «Мелодия» в 2016 году, и директор театра В. Урин не исключает возможности возобновления спектакля [Classical Music News. URL].

Да, времена меняются. Но если бы даже и представить себе такой постмодернистский инверсивный ход, что опера Десятникова непостижимым образом появилась бы в период «идеологических погромов» 1936 или 1948 года, то к ней оказалась бы неприменима большая часть декларируемых претензий. В частности, в печальной памяти статья «Сумбур вместо музыки» Шостаковичу предъявля-

лись следующие обвинения: «Это музыка, умышленно сделанная «шиворот-навыворот», — так, чтобы ничего не напоминало классическую оперную музыку, ничего не было общего с симфоническими звучаниями, с простой, общедоступной музыкальной речью. Это музыка, которая построена по тому же принципу отрицания оперы, по какому левацкое искусство вообще отрицает в театре простоту, реализм, понятность образа, естественное звучание слова» [Сумбур вместо музыки. URL]. Музыка Десятникова написана как раз так, чтобы быть узнаваемой, и, хотя бы внешне, походить на классические образцы, и его опера, по его собственным словам, «это омаж опере» [Леонид Десятников. URL]. В другом руководящем документе — Постановлении ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 года об опере «Великая дружба» В. Мурадели — основными признаками осуждаемой формалистической музыки являются: отрицание основных принципов классической музыки, проповедь атональности, диссонанса и дисгармонии, являющихся якобы выражением «прогресса» и «новаторства» в развитии музыкальной формы, отказ от таких важнейших основ музыкального произведения, какой является мелодия, увлечение сумбурными, невротическими сочетаниями, превращающими музыку в какофонию, в хаотическое нагромождение звуков [цит. по: Должанский 1966: 270–271]. Музыка Десятникова — отнюдь не какофония. Она нередко предельно благозвучна, обезоруживающе традиционна и не потрясает упомянутые «основы». За что же ее ругают некоторые слушатели и критики? За смешение стилей. Но, как говаривал лукавый «постмодернист» Серебряного века И. Северянин, «в смешеньи-то и стиль!».

#### ЛИТЕРАТУРА

- «Дети Розенталя» опера Леонида Десятникова [Электронный ресурс] // Сайт Погружение в классику. — Режим доступа: <http://intoclassics.net/news/2009-11-23-11274> (дата обращения: 10.11.2017).
- Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. — М.: Прогресс, 1994. — 616 с.
- Бородин Б. Б. Смех Моцарта и его резонансы в мировой культуре // От барокко к романтизму. Музыкальные эпохи и стили: эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация: сборник статей. Вып. 2. — М.: Московская консерватория, 2010. — С. 207–219.
- Власова Н. О. Похороны по высшему разряду: [об опере Л. Десятникова "Дети Розенталя"] // Российская музыкальная газета. — 2005. — № 4. — С. 6.
- Должанский А. Н. Краткий музыкальный словарь. — 5-е изд. — М.—Л.: Музыка, 1966. — 518 с.
- Женнет Ж. Палимпсесты: литература во второй степени. — М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1992. — 467 с.
- Зализняк А. А. Тетралогия «От язычества к Христу» из Новгородского кодекса XI века // Русский язык в научном освещении. — 2002. — № 2 (4). — С. 35–56.
- Кржижановский С. Д. М.К.Т. и его тема / С. Д. Кржижановский. Собр. соч.: в 6 т. Т. 4. — СПб.: Симпозиум, 2006. — С. 642–645.
- Лексикон неонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / под ред. В. В. Бычкова. — М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2003. — 607 с. — (Серия «Summa culturologiae»).
- Леонид Десятников: Трепета, который испытывает мамаша, отпуская ребенка в армию, у меня нет [Электронный ресурс]: Интервью с А. Галайда // Газета «Большой театр». —

2005. — 1 марта. — Режим доступа: <http://musiccritics.ru/?readfull=4139> (дата обращения: 12.11.2017).

*Любарская Елена.* О чем поют дети Сорокина [Электронный ресурс] // Lenta.ru. — 2005. — 11 марта — Режим доступа: <http://lenta.ru/articles/2005/03/11/bolshoi/> (дата обращения: 10.11.2017).

*Митина Элла.* Леонид Десятников и его "Дети Розенталя" [Электронный ресурс] // Сайт Музыкальная критика. — Режим доступа: <http://www.musiccritics.ru/?id=3&readfull=4142> (дата обращения: 10.11.2017).

*Мусоргский Модест.* Опера «Борис Годунов» [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.musorgskiy1839.ru/boris.htm> (дата обращения: 10.11.2017).

*Назайкинский Е. В.* Стиль и жанр в музыке. — М.: ВЛАДОС, 2003. — 248 с.

*Опера «Дети Розенталя»* может вернуться на сцену Большого театра [Электронный ресурс] // Сайт Classical Music News. — Режим доступа: <http://www.classicalmusicnews.ru/reports/rosental-will-be-back/> (дата обращения: 12.11.2017).

*Сорокин Владимир.* «Дети Розенталя» [Электронный ресурс] // Официальный сайт Владимира Сорокина. — Режим доступа: <http://www.srkn.ru/texts/rozental.shtml> (дата обращения: 10.11.2017).

*Сумбур вместо музыки.* Об опере «Леди Макбет Мценского уезда» [Электронный ресурс] // «Правда». — 1936. — 28 января. — Режим доступа: <http://www.theremin.ru/archive/sovok/sumbur.htm> (дата обращения: 19.11.2017).

*Шнитке А. Г.* Статьи о музыке. — М.: Композитор, 2004. — 280 с.

*Deleuze G., Guattari F.* Rhizome. Introduction. — Paris: Edit. de Minuit., 1976. — 74 p.

#### REFERENCES

«*Deti Rozentalya*» opera Leonida Desyatnikova [Elektronnyy resurs] // Sayt Pogruzhenie v klassiku. — Rezhim dostupa: <http://intoclassics.net/news/2009-11-23-11274> (data obrashcheniya: 10.11.2017).

*Bart R.* Izbrannye raboty: Semiotika. Poetika. — M.: Progress, 1994. — 616 s.

*Borodin B. B.* Smekh Motsarta i ego rezonansy v mirovoy kul'ture // Ot barokko k romantizmu. Muzykal'nye epokhi i stili: estetika, poetika, ispolnitel'skaya interpretatsiya: sbornik statey. Vyp. 2. — M.: Moskovskaya konservatoriya, 2010. — S. 207–219.

*Vlasova N. O.* Pokhorony po vysshemu razryadu: [ob opere L. Desyatnikova "Deti Rozentalya"] // Rossiyskaya muzykal'naya gazeta. — 2005. — № 4. — S. 6.

*Dolzanskiy A. N.* Kratkiy muzykal'nyy slovar'. — 5-e izd. — M.–L.: Muzyka, 1966. — 518 s.

*Zhennet Zh.* Palimpsesty: literatura vo vtoroy stepeni. — M.: Izd-vo im. Sabashnikovoykh, 1992. — 467 s.

*Zaliznyak A. A.* Tetralogiya «Ot yazychestva k Khristu» iz Novgorodskogo kodeksa XI veka // Russkiy yazyk v nauchnom osveshchenii. — 2002. — № 2 (4). — S. 35–56.

*Krzhizhanovskiy S. D.* M.K.T. i ego tema / S. D. Krzhizhanovskiy. Sobr. soch.: v 6 t. T. 4. — SPb.: Simpozium, 2006. — S. 642–645.

*Leksikon nonklassiki.* Khudozhestvenno-esteticheskaya kul'tura XX veka / pod red. V. V. Bychkova. — M.: Rossiyskaya politicheskaya entsiklopediya (ROSSPEN), 2003. — 607 s. — (Seriya «Summa culturologiae»).

*Leonid Desyatnikov:* Trepeta, kotoryy ispytyvaet mamasha, otpuskaya rebenka v armiyu, u menya net [Elektronnyy resurs]: Interv'y u s A. Galayda // Gazeta «Bol'shoiy teatr». — 2005. — 1 marta. — Rezhim dostupa: <http://musiccritics.ru/?readfull=4139> (data obrashcheniya: 12.11.2017).

*Lyubarskaya Elena.* O chem poyut deti Sorokina [Elektronnyy resurs] // Lenta.ru. — 2005. — 11 marta — Rezhim dostupa: <http://lenta.ru/articles/2005/03/11/bolshoi/> (data obrashcheniya: 10.11.2017).

*Mitina Ella.* Leonid Desyatnikov i ego "Deti Rozentalya" [Elektronnyy resurs] // Sayt Muzykal'naya kritika. — Rezhim dostupa: <http://www.musiccritics.ru/?id=3&readfull=4142> (data obrashcheniya: 10.11.2017).

*Musorgskiy Modest.* Opera «Boris Godunov» [Elektronnyy resurs]. — Rezhim dostupa: <http://www.musorgskiy1839.ru/boris.htm> (data obrashcheniya: 10.11.2017).

*Nazaykinskiy E. V.* Stil' i zhanr v muzyke. — M.: VLA-DOS, 2003. — 248 s.

*Opera «Deti Rozentalya»* mozhet vernut'sya na stsenu Bol'shogo teatra [Elektronnyy resurs] // Sayt Classical Music News. — Rezhim dostupa: <http://www.classicalmusicnews.ru/reports/rosental-will-be-back/> (data obrashcheniya: 12.11.2017).

*Sorokin Vladimir.* «Deti Rozentalya» [Elektronnyy resurs] // Ofitsial'nyy sayt Vladimira Sorokina. — Rezhim dostupa: <http://www.srkn.ru/texts/rozental.shtml> (data obrashcheniya: 10.11.2017).

*Sumbur vmesto muzyki.* Ob opere «Ledi Makbet Mtsenskogo uезда» [Elektronnyy resurs] // «Pravda». — 1936. — 28 yanvarya. — Rezhim dostupa: <http://www.theremin.ru/archive/sovok/sumbur.htm> (data obrashcheniya: 19.11.2017).

*Shnitke A. G.* Stat'i o muzyke. — M.: Kompozitor, 2004. — 280 s.

*Deleuze G., Guattari F.* Rhizome. Introduction. — Paris: Edit. de Minuit., 1976. — 74 p.

#### Данные об авторах

Борис Борисович Бородин — заведующий кафедрой истории и теории исполнительского искусства, доктор искусствоведения, профессор, Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского (Екатеринбург).

Адрес: 620014, Россия, Екатеринбург, пр-т Ленина, 26.

E-mail: bborodin@mail.ru.

Александр Васильевич Кубасов — заведующий кафедрой теории и методики обучения лиц с ОВЗ, доктор филологических наук, профессор, Уральский государственный педагогический университет (Екатеринбург).

Адрес: 620017, Россия, Екатеринбург, пр-т Космонавтов, 26

E-mail: kudas2002@mail.ru

#### About the authors

Boris Borisovich Borodin — Head of the Department of History and Theory of Performing Art, Doctor of Arts, Professor, Ural State Conservatory named after M. P. Mussorgsky (Ekaterinburg).

Alexandr Vasiljevich Kubasov — Head of the Department of Theory and Methods of Education for Persons with disabilities, Doctor of Philology, Professor, Ural State Pedagogical University (Ekaterinburg).