

А.В.Кубасов

СОВРЕМЕННЫЙ ПАЛИМПСЕСТ В ОПЕРНОМ ЛИБРЕТТО

Анализируется текст оперного либретто, созданного в русле литературы постмодернизма, и, как результат, его последующая проекция в музыкальной партитуре. Игровой мир в произведении создается при помощи сюжета, языковых и музыкальных средств. Палимпсест рассматривается как концептуальная метафора, определяющая условность и вторичную рефлексии Сорокина на чужой литературный и художественный мир. На этой основе Десятников создаёт произведение, отмеченное постмодернистской художественно-эстетической карнавальностью. Но музыкальный ряд, насыщенный квазицитатами и стилистическими аллюзиями, создаёт иную художественную реальность, которая, как палимпсест, хотя бы отчасти сохраняет духовные ценности прошлого.

Ключевые слова: В.Сорокин, либретто, палимпсест, постмодернизм, ассоциативный вызов, Л.А.Десятников, опера, стилизация, полистилистика

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 нём 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 рефлексии, или, используя название работы Жерара Женетта, «литературой во второй степени» [1]. 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 намёков, 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 нерасчленённости, что впору применить термин А.А.Зализняка «гиперпалимпсест» [2, с. 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 еще не соединялось. В либретто «Детей Розенталя» объединены классическая европейская опера, кино, радио, драматический театр и даже имплицитно задан образ кукольного театра. Но либретто — это ещё 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 осознаёт 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» [3]. В таком понимании оперный спектакль сам по себе становится наглядным примером столь любезной постмодернистам «эстетики корневища», воплощением понятия *ризома*, введённого Ж.Делёзом для характеристики множественных, хаотичных, нелинейных, бесструктурных, антииерархичных отношений жизни и искусства современности [4].

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. Но 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» [5, с. 88]. Первый титр к «немому фильму» увертюры гласит: «Молодой немецкий ученый Алекс Розенталь попросил политического убежища в СССР» [6]. 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 слушателя. 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 одним из лейтмотивов. Заканчивается фильм титром, на котором написана якобы фраза Сталина, ставшая лозунгом: «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. Дублирование в сфере музыки предстаёт 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» [7, с. 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.

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 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 Сталина: «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 Г.Гессе «Степной волк» и фильме М.Формана «Амадеус» [8]. 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 осознаёт 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» [3].

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 Димитрия: «...так тяжело, тяжело станет, что молотом стучит в ушах укором и проклятьем...» [9]. Во-вторых, словосочетание «воскрешенье богов» по принципу антитезы окликает название оперы Р.Вагнера «Гибель богов», завершающей тетralогию «Кольцо Нибелунга», а попутно и восклицание Ф.Ницше «Бог мёртв». 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 „деланностью“, поверхностным конструированием непрозрачного, самоочевидного артефакта, лишённого отражательной функции; количественными критериями оценки, антииерархичностью» [10, с. 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 реальности жил раньше своих «братьев», но у Розенталя он — самый младшенький. И здесь видится проявление еще одной художественной стратегии поэтики постмодернизма — принципа инвертивности.

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 распространённого в современном кинематографе спецэффекта — *морфинга*, представляющего собой «компьютерный способ превращения одного кинематографического объекта в другой путем его постепенной непрерывной деформации» [10, с. 309]. И эта деформация отнюдь не случайна. Напомним, в ладье, запряженной лебедем, появляется заглавный герой оперы Вагнера «Лоэнгрин», рыцарь Святого Грааля. С другой стороны, сон персонажа 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 пятёрки фигурирующих в опере композиторов именно Мусоргский причастен инфернальной 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 следует 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 лёгкость 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 измождённых исполнителей усталой походкой страдальца бредёт 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 другим 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 подавляющих еды являет собой не первичную стилизацию народной песни, а стилизацию стилизации, условность во второй степени. Если у Чайковского в «Евгении Онегине» хор поет песню («Девы, 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 [11].

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 обычно персонаж, вопреки подчеркнутой 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» [5, с. 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» [12, с. 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» [13]. 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» [11].

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-единорога Сергея Неверова, для которого тот факт, что либретто оперы написал Владимир Сорокин, априори указывал на наличие в нем порнографического содержания» [14]. 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 [15].

1. Женнет Ж. Палимпсесты: литература во второй степени. М., 1992. 467 с.
2. Зализняк А.А. Тетралогия «От язычества к Христу» из Новгородского кодекса XI века // Русский язык в научном освещении. 2002. № 2(4). С. 35-56.
3. Десятников Л. Трепета, который испытывает мамаша, отпускающая ребенка в армию, у меня нет / Интервью с А.Галайда [Электр. ресурс] // Большой театр. 01.03.2005. URL: <http://musiccritics.ru/?readfull=4139> (дата обращения: 12.11.2017).
4. Deleuze G., Guattari F. Rhizome. Introduction. Paris: Edit. de Minuit., 1976. 74 p.
5. Кржижановский С.Д. М.К.Т. и его тема // Кржижановский С.Д. Собр. соч.: В 6 т. Т. 4. СПб., 2006. С. 642-645.

6. Сорокин В. «Дети Розенталя» [Электр. ресурс]. // Официальный сайт Владимира Сорокина. URL: <http://www.srkn.ru/texts/rozentel.shtml> (дата обращения: 10.11.2017).
7. Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке. М.: ВЛАДОС, 2003. 248 с.
8. 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.
9. Мусоргский М. Опера «Борис Годунов» [Электр. ресурс]. URL: <http://www.musorgskiy1839.ru/boris.htm> (дата обращения: 10.11.2017).
10. Лексикон неклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / Под ред. В.В.Бычкова. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2003. 607 с.
11. Власова Н.О. Похороны по высшему разряду: [об опере Л.Десятникова «Дети Розенталя»] // Российская музыкальная газета. 2005. № 4. С. 6.
12. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1994. 616 с.
13. «Дети Розенталя», опера Леонида Десятникова [Электр. ресурс]. URL: <http://intoclassics.net/news/2009-11-23-11274> (дата обращения: 10.11.2017).
14. Любарская Е. О чем поют дети Сорокина [Электр. ресурс]. Lenta.ru. 11 марта 2005. URL: <http://lenta.ru/articles/2005/03/11/bolshoi/> (дата обращения: 10.11.2017).
15. Опера «Дети Розенталя» может вернуться на сцену Большого театра [Электр. ресурс]. Сайт Classical Music News. URL: <http://www.classicalmusicnews.ru/reports/rosental-will-be-back/> (дата обращения: 12.11.2017).

References

1. Genette G. Palimpsest: literatura vo vtoroy stepeni [Orig. Palimpsestes, La littérature au second degré, 1982]. Moscow, 1992. 467 p.
2. Zaliznyak A.A. Tetralogiya "Ot yazychestva k Khristu" iz Novgorodskogo kodeksa XI veka [The tetralogy "From Paganism to Christ" from the Novgorod Codex of XI century]. Russkiy yazyk v nauchnom osveshchenii, 2002, no. 2(4), pp. 35-56.
3. Desyatnikov L. Trepeta, kotoryy ispytyvaet mamasha, otpuskaya rebenka v armiyu, u menya net / Interv'y u A.Galayda [I have no the thrill of a mother saying goodbye when her child is going to join the military / Interview with A.Galayda]. Bol'shoy teatr, 01.03.2005. Available at: <http://musiccritics.ru/?readfull=4139> (accessed: 12.11.2017).
4. Deleuze G., Guattari F. Rhizome. Introduction. Paris, Edit. de Minuit., 1976. 74 p.
5. Krzhizhanovskiy S.D. M.K.T. i ego tema [The Kamerny Theatre and the theme]. In: Krzhizhanovskiy S.D. Works in 6 vols, vol. 4. Saint Petersburg, 2006, pp. 642-645.
6. Sorokin V. "Deti Rozentalya" [The Children of Rosenthal]. Ofitsial'nyy sayt Vladimira Sorokina. Available at: <http://www.srkn.ru/texts/rozentel.shtml> (accessed: 10.11.2017).
7. Nazaykinskiy E.V. Stil' i zhanr v muzyke [Style and genre in music]. Moscow, 2003. 248 p.
8. Borodin B.B. Smekh Motsarta i ego rezonansy v mirovoy kul'ture ["Mozart's laugh" and its resonance in global culture]. Coll. of papers "Ot barokko k romantizmu. Muzykal'nye ehpokhi i stili: ehstetika, poehtika, ispolnitel'skaya interpretatsiya", iss. 2. Moscow, 2010, pp. 207-219.
9. Musorgskiy M. Opera "Boris Godunov" [The opera "Boris Godunov"]. Available at: <http://www.musorgskiy1839.ru/boris.htm> (accessed: 10.11.2017).
10. Bychkov V.V., ed. Leksikon nonklassiki. Khudozhestvenno-ehsteticheskaya kul'tura XX veka [Non-classical lexicon. Art-and-aesthetic culture of XX century]. Moscow, 2003. 607 p.
11. Vlasova N.O. Pokhorony po vysshemu razryadu: ob opere L.Desyatnikova "Deti Rozentalya" [Funeral in great style: On the opera "The Children of Rosenthal" by Leonid Desyatnikov]. Rossiyskaya muzykal'naya gazeta, 2005, no. 4, p. 6.
12. Bart R. Izbrannye raboty: Semiotika. Poetika [Selected works: Semiotics. Poetics]. Moscow, 1994. 616 p.
13. "Deti Rozentalya", opera Leonida Desyatnikova [The opera "The Children of Rosenthal" by Leonid Desyatnikov]. Available at: <http://intoclassics.net/news/2009-11-23-11274> (accessed: 10.11.2017).
14. Lyubarskaya E. O chem poyut deti Sorokina [What "The children of Sorokin" sing about]. Lenta.ru, 11.03.2005. Available at: <http://lenta.ru/articles/2005/03/11/bolshoi/> (accessed: 10.11.2017).
15. Opera "Deti Rozentalya" mozhet vernut'sya na stsenu Bol'shogo teatra [The opera "The Children of Rosenthal" can be renewed at the Bolshoi Theater]. Sayt Classical Music News. Available at: <http://www.classicalmusicnews.ru/reports/rosental-will-be-back/> (accessed: 12.11.2017).

Kubasov A.V. Modern palimpsest in opera libretto. This article analyzes the opera libretto created in line with postmodernism literature, and, as a result, its subsequent projection in the musical score. The Game World is created in the composition with the help of the plot, language, and musical resources. The palimpsest is considered as a conceptual metaphor that determines the conventionality and secondary reflection of Sorokin on 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 a palimpsest, at least partially preserves spiritual values of the past.

Keywords: V.Sorokin, libretto, palimpsest, postmodernism, associative challenge, L.Desyatnikov, opera, stylization, polystylistics.

Сведения об авторе. А.В.Кубасов — доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой теории и методики обучения лиц с ОВЗ, Уральский государственный педагогический университет, Екатеринбург, kubas2002@mail.ru.

Статья публикуется впервые. Поступила в редакцию 15.10.2018.