

УДК 821.161.1

Л. В. Гурленова, Б. А. Данилов

**«Дети Розенталя» В. Сорокина:
замысел и художественное воплощение**

В статье анализируются образы Розенталя, клонов композиторов Чайковского, Мусоргского, Моцарта, Вагнера, Верди, мотивы, художественные установки в области литературного и театрального искусства, идеи либретто В. Сорокина. Обсуждается вопрос, насколько успешен был театральный опыт В. Сорокина, согласуется ли он с нынешними эстетическими ожиданиями, ставится задача оценить творческие решения В. Сорокина как автора текста и как участника театральной постановки в контексте времени премьеры и современной эпохи.

Ключевые слова: В. Сорокин, либретто, опера, синтез искусств, интертекстуальность.

L. V. Gurlenova, B. A. Danilov. «The children of Rosenthal» by V. Sorokin: design and artistic expression.

The article analyzes the images of Rosenthal, clones composers Tchaikovsky, Mussorgsky, Mozart, Wagner, Verdi, motifs, art installations in the field of literary and theatre arts, ideas libretto by V. Sorokin. The question, how successful was the theatrical experience of Vladimir Sorokin, whether it's congruent with the current aesthetic expectations, the aim is to assess creative solutions Sorokin V. as the author of the text and as a participant in theatrical productions in the context of the time of the premiere and the modern era.

Keywords: Vladimir Sorokin, libretto, Opera, a synthesis of the arts, intertextuality.

Владимир Сорокин — один из тех писателей в современной русской литературе, кто критически относится к традиционным формам существования художественного текста и классическому пониманию роли литературы в обществе (в одном из интервью он счел нужным уточнить свою позицию: «Да, были разговоры, что я разру-

шаю русскую литературу. Нет, я ее не разрушаю, я ей обновляю кровь, пускаю старую, гнилую, и вливаю новую» [10]).

Опера «Дети Розенталя» (предварительное название «Могучая кучка» — известное как метафорическое обозначение группы русских композиторов [2]) была заказана В. Сорокину и Л. Десятникову Большим театром в 2002 году, премьера оперы состоялась в марте 2005 года; спектакль был принят российской театральной и общественной средой более чем неоднозначно. Речь идет не о громкой акции «левых», которая, по словам В. Никифоровой, «взбаламутила консерваторов» [8] и вместе с отзывами на нее самого Сорокина послужила, в конечном счете, рекламным целям оперы. Неудовлетворенность вызвали сам факт работы Большого театра с В. Сорокиным, ряд художественных решений постановки.

В проект был включен режиссер Э. Някрошюс, имевший до этого большой опыт постановок опер Верди, Вагнера, Мусоргского, Десятникова; отличительной чертой его называют «скрытый мифологизм художественного мышления» [3] — качество, которое, вероятно, должно было придать спектаклю философскую содержательность. Однако эту работу Някрошюса театральные критики оценивают весьма сдержанно и редко, указывая на вторичность примененных решений: «... Просто калька постановки оперы Верди, лишь немного причесанная. Те же ползающие по голой сцене люди-тени. Очень похожий гроб на колесах в просцениуме, трансформируемый с помощью тряпок и колесиков в различные помещения. Те же длинные шесты и веревки в руках каких-то духов, красные тряпки, символизирующие кровь... /.../ Никакой игры со смыслами ... Някрошюс не продемонстрировал. Модные приемчики — видеоэкраны, глянцевые костюмы, деревянные птички — и никакой по-настоящему интересной режиссерской мысли. Это большое разочарование в данном случае именно потому, что имя режиссера обещало нечто большее» [4].

Чем же актуально сегодня обращение к либретто В. Сорокина, ведь со дня премьеры прошло 12 лет?

В 2016 году состоялась презентация диска с записью оперы, выпущенного фирмой «Мелодия» (факт сам по себе примечательный, так как после премьеры постановки прошло 11 лет), на которой генеральный директор Большого театра Владимир Урин сообщил о готовности театра поставить обновленную оперу [9]. С учетом высо-

кой оценки ряда исследователей, например П. Рудневым, драматургии В. Сорокина («Сорокин еще до всяких историй с либретто для Большого театра смог бы возглавить целое театральное и драматургическое поколение» [11]) возникают вопросы: насколько успешен был этот театральный опыт В. Сорокина, согласуется ли он с нынешними эстетическими ожиданиями. Задача настоящего исследования — оценить творческие решения В. Сорокина как автора текста и как участника театральной постановки в контексте времени премьеры и современной эпохи.

Какие художественные подходы и решения воспринимались как новаторские?

Во-первых, стремление к реформированию художественного текста, что Сорокин назвал «вливанием новой крови». Это универсальная задача, в которую входила деконструкция классической структуры произведения и художественного языка. Она была уже реализована в предыдущих прозаических произведениях и к 2005 году не могла восприниматься как новаторская. Но в «Детях Розенталя» она дополнилась обновленной установкой на использование возможностей других видов искусства. Еще в начале своего творческого пути Сорокин увлекся идеей визуализации текстов, синтезируя такие виды искусств, как художественная литература, живопись, графика. Это было толчком к развитию интереса В. Сорокина к театру (в том числе, оперному театру) как площадке, на которой взаимодействуют разные виды искусства и творческие личности (автор, композитор, режиссер и др.), что расширяет возможности для экспериментов с текстом.

В опере «Дети Розенталя» театр способствовал объединению литературы, музыки, изобразительного искусства, это взаимодействие различных видов искусств было дополнено «...кино, радио... и даже имплицитно заданным образом кукольного театра» [7]. Решение в постановке оперы вопросов, связанных со взаимодействием различных художественных практик в литературе и современном театральном искусстве было интересно исследователям; И. Кондаков, например, пришел к выводу, что литературный текст В. Сорокина даже теряет смысл вне контекста «стилизации музыки Чайковского, Мусоргского, Верди, Вагнера и Моцарта...» [6], которую создал Л. Десятников.

Справедливо сказать, что Сорокин не является первооткрывателем подобного синтеза искусств, но он усилил экспериментальное начало этих поисков, например смягчив эпатажную тональность текста, которая в предыдущих произведениях имела вызывающий характер. Вероятно, Сорокин принял во внимание статус Большого театра и изменившееся отношение аудитории к крайностям постмодернистских экспериментов.

Во-вторых, Сорокин вернулся к своей давней идее необходимости реформирования театра, которая из теоретической области передвинулась теперь в область практического дела: «Любая пьеса, построенная на классических принципах, — пьесы Шекспира, пьесы Чехова и соцреалистические монструозные пьесы типа «Заседания парткома» и «Сталеваров», например, у меня всегда вызывали тотальную скуку. <...> Во время просмотров этих пьес, еще мальчиком, когда нас водили во МХАТ, я начинал фантазировать и думал, что бы я сделал, чтобы оживить эти пьесы. И придумывал разрушительные ходы, которые оживляли бы ситуацию. Во всех своих пьесах я продолжал воплощать этот принцип» [13], стремился вскрывать театр «...как запаянную консервную банку, где скопился спертый воздух» [12].

Эту идею, вероятно, разделял и композитор Л. Десятников, постмодернистские игровые эксперименты которого с музыкальными стилями и формами отметили специалисты, например А. Чанцев: «Американский минимализм, влияние рока и поп-музыки и призраки русской традиции сталкиваются и смешиваются, иногда со скандальным эффектом — как в опере Леонида Десятникова «Дети Розенталя» [15]. В театральном проекте «Дети Розенталя» В. Сорокин и Л. Десятников реализовали свои установки на деконструкцию классической традиции в русской литературе и музыке (Л. Десятников вывел вопрос за пределы национального музыкального искусства, введя фигуры Р. Вагнера, А. Моцарта и Дж. Верди).

Творческий союз В. Сорокина и Л. Десятникова укреплялся взаимным интересом не только к музыке, но и к литературе. Композитор является автором музыкальной серии на основе литературных произведений, о чем напоминает Д. Бавальский: «Три песни на стихи Тао Юань-Мина» (1974), «Три песни на стихи Джона Чиауди» (1975), опера «Бедная Лиза» (1976), «Пять стихотворений Тютчева» (1976),

«Две русские песни на стихи Рильке» (1979), «Из XIX века (Семь романсов на стихи Леонида Аронсона)» (1979) и — вплоть до балета для Большого театра по «Утраченным иллюзиям» Бальзака [2].

У В. Сорокина и Л. Десятникова, таким образом, обнаруживается общая задача — модернизировать свои области искусства за счет их коммуникативного взаимодействия, что было актуально для театра.

Комплексные установки Сорокина, описанные выше, соответствовали ожидаемому обновлению театра времени премьеры оперы. Рассмотрим практическое их решение, чтобы понять, насколько актуальна постановка оперы сегодня.

Либретто «Дети Розенталя» разделено на два действия: первое — от 1940-х до 1992 года, представляющее события, связанные с историей генетических опытов профессора Розенталя по созданию неких идеальных личностей; завершается смертью Розенталя, которая символизирует гибель тоталитарной системы и ее проектов; второе — 1993 год, описывает драматическое завершение проекта профессора.

Первое действие либретто предваряется увертюрой в форме «документального черно-белого фильма, сделанного по принципу советских научно-популярных фильмов. В фильме рассказывает история Алекса Розенталя. Изображение перемежается титрами» [14] (в сценическом воплощении увертюра, к сожалению, сохранена в усеченном виде — лишь в звуковой форме). Увертюра строится на стилизации немного кино, лаконично и емко вводит в эпоху. Соц-артовский жест Сорокина явно навеян широким интересом в искусстве этого времени к советскому авангарду 1920-х годов. Увертюра не только обновляет оперную форму, но и вводит в главное русло спектакля — в ее историко-философскую проблематику. Это вполне может быть интересно и современному зрителю.

Основное содержание либретто связано с историей клонов композиторов, созданных Розенталем.

Нельзя обойти вопрос трактовки имени героя оперы. Розенталь — имя-код, отсылающий к концептуалистскому окружению Сорокина. Известно, что, например, Илья Кабаков создал многочисленные фигуры «художников-персонажей», в том числе фигуру «идеального художника» Шарля (Шолома) Розенталя. «В московском концептуальном круге принцип «художника-персонажа» также был хо-

рошо известен и хорошо проработан. В. Комар и А. Меламид создали двух художников — Бучумова и Зяблова и их произведения, В. Захаров работал от имени нескольких, им придуманных персонажей, Ю. Альберт рисовал от имени «Карандаша», у В. Пивоварова был персонаж «одинокий человек», у И. Макаревича — «деревянный герой». Все эти персонажи творили и оставили множество картин, рисунков и текстов» [5]. Шарль Розенталь был важен И. Кабакову, по его словам, как возможность обновить уже законченную историю модерна, а Сорокину — как возможность обновить представления об истории музыки.

Возможны переклички с известным ученым-лингвистом Д. Э. Розенталем, автором работ по нормативности русского языка (Практическая стилистика русского языка, Свод правил русской орфографии и пунктуации, мн. др.). В этом случае за именем скрывается, вероятно, идея тщетности, по Сорокину, запрограммированности явлений культуры.

Фигура Розенталя имеет и очевидные связи с персонажами произведений и историческими личностями. А. В. Кубасов пишет: «Следующая ремарка характеризует заглавного героя. Он «держит в руке человеческую ключицу и медальон». Образ Розенталя написан здесь «поверх» Фауста. /.../ У обоих героев научные цели глобальны по масштабу и экзистенциальны по характеру: для Фауста желанна победа над временем, для Розенталя — над смертью [7, с. 187]. Явные переклички профессора Розенталя с профессором Преображенским из «Собачьего сердца» М. Булгакова. Увертюра с использованием техники немого кино позволяет включать в семиотический круг образа Розенталя явления культуры десятих-двадцатых годов.

Еще одно предположение высказывает А. В. Кубасов: «Розенталь, выполняющий инструкции, звучащие из радио, предстает как посредник между невидимым, кошунственно представленным псевдобогом и человеческой массой, которой он дарует искусственного гения. Розенталь предстает «дублем», точнее суррогатом Бога» [7, с. 191].

Идея победы над смертью — магистральная тема русской литературы 1920—1930-х годов. Главное имя здесь — Н. Федоров, автор футурологического труда «Философия общего дела», в котором ставится вопрос о победе над смертью, в том числе с помощью воз-

вращения к жизни умерших предков. Рефрен генетиков «Глен отступает! Смерти престол Мы сокрушим!» [14] является отсылкой к его труду. Идея Н. Федорова имела множество сторонников, о ней много писали в 1980—1990-е годы, когда «Философия общего дела» после долгого забвения стала предметом изучения современной философии. Будучи не столько естественно-научной, сколько философской, эта идея, безусловно, останется любопытной человеку и в XXI веке, если только будет небанально сформулирована в искусстве. Однако вряд ли можно утверждать, что в «Детях Розенталя» это сделано именно так.

Семиотика имени, как видим, основана на широком спектре вариантов, требует расшифровки, конечной целью которой должно быть объяснение совокупности смыслов. Подобный прием известен давно, но не теряет своей актуальности и сегодня.

Выбор фигур клонов-композиторов не имеет достаточной мотивировки, они вполне могут быть заменяемы в либретто и обновленной постановке оперы и дают возможность построения бесконечно множества персонажей и, следовательно, трактовок истории музыки и литературы. Это может обновить интерес к опере.

Ядром группы клонов являются клоны П. И. Чайковского и П. М. Мусоргского, авторов опер «Евгений Онегин» и «Борис Годунов». Первая половина второго действия построена на отсылках к тексту оперы «Борис Годунов», костюмы актеров стилизованы под псевдорусский стиль исторической эпохи. Вторая половина второго действия, где разворачивается любовная линия между Моцартом и проституткой Татьяной, представлена в виде стилизации оперы П. Чайковского «Евгений Онегин».

Оперы Мусоргского и Чайковского созданы на основе одноименных произведений А. С. Пушкина; в «Детях Розенталя» содержатся неоднократные отсылки к ним. Это дает основание полагать, что главным предметом внимания Сорокина в «Детях Розенталя» было наследие именно А. С. Пушкина. Прямые цитаты и отсылки к сюжету его произведений создают иронически-саркастическую версию художественного мира поэта, а через его проекцию — и мира национальной жизни. Сегодня подобное отношение к классическому наследию и подобное решение русского вопроса воспринимаются негативно, как «отработанный» материал. Изменить либретто в этом

аспекте вряд ли возможно, так как указанная интертекстуальная то-нальность пронизывает весь текст.

Три других клона представляют зарубежное музыкальное искусство. Творчество Вагнера вносит в «Детей Розенталя» легенду о Рыцаре-лебедь (опера «Лоэнгрин»), которая передается у Сорокина в натуралистически окрашенной версии, о Верди напоминают маленькие вставки итальянского текста и вкрапление рассуждений о любви. И имена композиторов и отсылки к сюжетам и темам их творчества являются вариативными структурами композиции текста.

Особое место отведено в либретто Моцарту. Начало оперы знаменуется рождением клона Моцарта, продолжение — его активным участием в сюжете, тогда как остальные клоны исполняют, по сути, роль массовки. В либретто ему дана роль в истории мировой музыки, предложенная в свое время А. С. Пушкиным: Моцарт — это истинный гений; клон Моцарта является аллюзией на пушкинского Моцарта из «Маленьких трагедий», история его жизни, как и жизни самого Моцарта, заканчивается отравлением (в опере Моцарт отравлен сутенером Татьяны, являющейся аллюзией на пушкинскую Татьяну Ларину).

То, что только Моцарт остается в живых, отображает сорокинское ироничное отношение к притязанию русской литературы на универсальность и долговечность. По Сорокину, классическая литература не способна принимать и понимать реальную действительность.

В сценической реализации либретто нет отчетливых временных переходов, которые указаны в тексте Сорокина. Сюжетно повествование оперы разворачивается вслед за текстом, но такие важные для сорокинского дискурса части контекста, как сталинская эпоха, постсоветское время, научно-просветительский фильм об экспериментах Розенталя, в опере не отображены.

Скорее всего, это объясняется тем, что видение оперы режиссером Э. Някрошюсом и композитором Л. Десятниковым отличалось от видения оперы В. Сорокиным. Как отметил критик Д. Бавальский, «Дети Розенталя» — опера об опере (как «Восемь с половиной» Федерико Феллини — это кино о кино): о попытках преодолеть ту самую рутину, из которой музыкальный театр состоит»; «Получился опус об оперном языке, точно так же, как «Голубое

сало» было книгой о языках литературы. Ирония в том, что «Дети Розенталя» во всех смыслах «правильное» и «нормальное» высказывание. Современное, умное, смешное. /.../ Без рутины. Без избыточной литературности» [2]. А. В. Кубасов же приходит к выводу, что «уже в первой арии доктора Розенталя актуализированы достаточно упрощенные, ходовые, массовые образы Мусоргского, Вагнера, Чайковского и Моцарта» [7, с. 189]. В любом случае тема театра передвинула на второй план политическую тему.

Оформление спектакля минималистично. Задний фон сценического действия представляет собой дополнительную сцену, которая в зависимости от ситуации напоминает инкубатор или ясли, конвейер с колясками, торговые ряды, театральную сцену. Через нее реализуется на визуальном уровне мотив конвейера, штампования продукции, который придает картинам советского периода антиутопический пафос.

Выступления советских лидеров — Сталина, Хрущева, Брежнева, Андропова, Горбачева — в либретто давались по исторической хронологии, в спектакле каждый лидер имеет свой телевизор, и они существуют на сцене одновременно. При этом отсутствует выступление Ельцина, который прекратил эксперименты Розенталя. Сокращения ряда близких образов даже улучшают оперу, однако было бы правильнее сократить этот образный ряд за счет других фигур, например Андропова, так как фигура Ельцина прямо соотносится с завершающими сценами оперы.

Смерть Розенталя представлена как результат давления тоталитарной системы, образ Розенталя имеет пафос жертвы режима, государственного устройства. Шире смерть героя можно рассматривать как результат несоответствия искусства (науки) и действительности, что способствует общей направленности постановки на нейтрализацию характерного для Сорокина мотива тоталитаризма.

Выводы. Материал либретто достаточно содержателен, имеет возможности вариативности, интересен для постановочных решений, в нем сглажен мало подходящий для художественного текста политический пафос и развернута научная, философская, этическая проблематика, есть широкие возможности интеллектуальной оценки содержания и художественных приемов, раскодирования много-

смысловых элементов текста и различных пластов содержания — это должно способствовать сохранению интереса читательской и зрительской аудитории. Несоответствующим современной эпохе следует признать избыточность обвинений русской культуры в литературоцентризме, на чем строится содержательное ядро либретто, иронически-гротескную форму использования текстов классических произведений.

* * *

1. Архангельский А. Двойное сознание — это Россия: интервью с Владимиром Сорокиным [Электронный ресурс]. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/2300123>

2. Бавальский Д. Художественный дневник Дмитрия Бавальского. Композитор Леонид Десятников [Электронный ресурс] // Новый мир. 2009. № 6. URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2009/6/ba20-pr.html

3. Иванов В. Космос Някрошюса [Электронный ресурс] // Экран и сцена. 2012. № 22. URL: <http://screenstage.ru>. Газета о театре и кино.

4. Камиров И. «Дети Розенталя» родились и умерли под аплодисменты [Электронный ресурс]. URL: <https://utro.ru/articles/2005/03/24/420767.shtml>

5. Кабаков Илья: «Жизнь и Творчество Шарля Розенталя (1898—1933)» [Электронный ресурс]. URL: <http://www.33plus1.ru/Decor/Art/Russian/MIF/kabakov.htm>

6. Кондаков И. По ту сторону слова (Кризис литературоцентризма в России XX—XXI веков) [Электронный ресурс] // Вопросы литературы. 2008. № 5. URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2008/5/ko5.html>

7. Кубасов А. В. Игровой мир в современном оперном либретто («Дети Розенталя» Владимира Сорокина) [Электронный ресурс] // Уральский филологический вестник. Серия: Язык. Система. Личность: лингвистика креатива. 2014. № 1. URL: <http://journals.uspu.ru>

8. Никифорова В. Клонов громадьє [Электронный ресурс]. URL: <http://vica-nikiforova.ru>

9. Опера «Дети Розенталя» может вернуться на сцену Большого театра: репортаж 25.10.2016. URL: www.classicalmusicnews.ru

10. Писатель-кровопускатель: интервью В. Сорокина для украинского журнала «Фокус» [Электронный ресурс]. URL: <http://srkn.ru/interview/Focus2010.html>

11. Руднев П. Театральные впечатления Павла Руднева [Электронный ресурс] // Новый мир. 2005. № 11. URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2005/11/ru16-pr.html

12. Сорокин vs Бояков [Электронный ресурс]. URL: <http://www.srkn.ru/interview/sorokin-vs-boyakov.html>

13. Сорокин В. «Жизнь — это... театр абсурда... В России материала для литературы всегда было полно...» // Соколов Б. Моя книга о Владимире Сорокине. М.: АИРО — XXI: Пробел — 2000, 2005. С. 107—108.

14. Сорокин В. Дети Розенталя. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.srkn.ru>

15. Чанцев А. Музыка бомбоубежищ и тишины [Электронный ресурс] // Новый мир. 2013. № 4. URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2013/4/ch16.html#_ftn11