

А.В. КУБАСОВ

*(Уральский государственный педагогический университет,
г. Екатеринбург, Россия)*

УДК 81'42(Сорокин В.)

ББК Ш105.51

ИГРОВОЙ МИР В СОВРЕМЕННОМ ОПЕРНОМ ЛИБРЕТТО («ДЕТИ РОЗЕНТАЛЯ» ВЛАДИМИРА СОРОКИНА)

Аннотация: В статье анализируется текст оперного либретто, созданного в русле литературы постмодернизма. Игровой мир в произведении создается как средствами сюжетными, так и собственно языковыми. Автор признает современную ему действительность абсурдной, в которой нет места проявления таланту человека. В основу игровой стихии либретто положена концептуальная метафора палимпсеста.

Ключевые слова: Сорокин В., либретто, палимпсест, постмодернизм, ассоциативный вызов

Палимпсест – это древняя рукопись на пергаменте, написанная поверх смытого или соскобленного текста. При этом пратекст все-таки оставляет свой след в первичной рукописи и фрагментарно проступает сквозь новый текст. Палимпсест стал одной из ключевых концептуальных метафор, отражающих природу постмодернистской культуры в целом; не только литературы, но и живописи, музыки, кино. В отличие от авторов давно прошедших эпох, которым был важен дорогой материал, а чужой текст оставался вторичным, 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.

Принято говорить о вторичности постмодернистских палимпсестов, как правило, с добавлением отрицательной оценочности. Однако за палимпсестом стоит определенная система мировосприятия, к которой не всегда применима дихотомическая оценка «хорошо-плохо». Если обратиться к генезису палимпсеста в отечественной литературе нового времени, то следует вспомнить, прежде всего, А.П. Чехова. Одним из первых его

произведений был маленький рассказик с говорящим названием – «Что чаще всего встречается в романах, повестях и т.п.?» Это своего рода каталог штампов, шаблонов и клише из литературы конца XIX века. Чехов убежден в том, что все типы героев уже описаны, сюжетные ходы перебраны и т.д. В этой ситуации нельзя писать словом, прямо направленным на предмет, не оговорочно. Чехов с самых первых своих текстов начинает работать преломленным словом. Средой преломления для него становится вся предшествующая литература. Поэтому мы признаем автора «Чайки» предтечей писателей XX века в искусстве стилизации.

Сорокин – стилизатор-постмодернист. Его произведения, как и у Чехова, являются художественной рефлексией на чужую рефлексию. Природу этого отношения и передает понятие «палimpseст». Весь вопрос в том, что является для автора «Детей Розенталя» предметом вторичной рефлексии. Думается, что в опере перед автором либретто открылись возможности для письма по текстам самых различных предшественников.

Стало трюизмом определение оперы как синтетического жанра. Однако истинность этого суждения заставляет его вновь повторить. Сорокин в своем либретто испытывает саму меру синтетизма оперы на прочность, соединяя то, что ранее еще не соединялось. В «Детях Розенталя» объединены собственно классическая европейская опера, кино, радио, драматический театр и даже имплицитно задан образ кукольного театра. Следует говорить не только о художественно-видовом миксте в опере, но и о жанровом. Опера Десятникова-Сорокина должна была стать своего рода «коктейлем Молотова» в искусстве. Синтетическое начало заявлено с самого начала либретто, где в качестве увертюры должен использоваться фильм, стилизованный под киножурнал сталинской эпохи, еще немой, сопровождаемый титрами. Увертюра обычно содержит в свернутом виде основные темы, которые будут развернуты в музыкальной ткани оперы. Увертюра в «Детях Розенталя» представлена не только музыкально, но и словесно. Автор либретто 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 зрителей современного театра такого опыта жизни нет, тем самым изначально задается ситуация условного прошлого, но такого прошлого, в котором отражено реальное настоящее.

Первый титр к нему фильму гласит: «Молодой немецкий ученый Алекс Розенталь попросил политического убежища в СССР». 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, как много 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 стхановец 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» кино-увертюры – 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!". Совершенно естественно с оперным псевдодокументальным фильмом сопоставляется известный «Марш энтузиастов» (музыка И.О. Дунаевского, слова А.А. Френкеля, писавшего под псевдонимом А. Д'Актиль):

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. Дело не только в том, что во время изображаемой эпохи не существовало слов «клон», «клонировать», но и в том, что 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. Вот этот **принцип подмены** семантически важен для постмодернизма вообще и для анализируемого либретто в частности.

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 – 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». **Принцип омонимии** так можно охарактеризовать другой принцип «Детей Розенталя», лишь обозначенный в ремарке и последовательно проводимый в последующем тексте (например, омонимия двух Вагнеров – композитора и персонажа из «Фауста» Гёте). Не может не вспомниться и ставшая ходовой, оторвав-

шаяся от контекста фраза Сталина: «Эта штука сильнее, чем "Фауст" Гёте». Оценка в иронической акцентуации 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 Моцарта. Однако есть у этой вещи и более глубокий эстетический смысл. Референтом Моцарта в либретто является не композитор, 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». Оперный Моцарт должен соотноситься с общепринятым набором общепринятых представлений о нем, штампов и клише. Таким образом, в опере перед зрителем предстает художественный мир, условный в квадрате, во второй степени.

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.*

В этой арии скрыто несколько интертекстуальных отсылок. Во-первых, вспоминается одна из ключевых фраз известной арии Бориса Годунова, которого мучает совесть при воспомина-

нии о гибели царевича Дмитрия: «...так тяжело, тяжело станет, что молотом стучит в ушах укором и проклятьем...» [Мусоргский]. Во-вторых, словосочетание «воскрешенье богов» по принципу антитезы окликает название оперы Р. Вагнера «Гибель богов» (дословный перевод – «Сумерки богов»), завершающей тетралогии «Кольцо Нибелунга». (Для кого-то, может быть, актуален и известный фильм Лукино Висконти, вышедший в 1969 году. Его название омонимично названию оперы Вагнера). «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 – Яго из оперы Верди. Заканчивается ария Розенталя очевидной перефразировкой из «маленькой трагедии» Пушкина. «Гений и злодейство – две вещи несовместные» оборачиваются фразой-дублем «несовместны гений и смерть». Таким образом, уже в первой арии доктора Розенталя актуализированы достаточно упрощенные, ходовые, массовые образы Мусоргского, Вагнера, Чайковского и Моцарта. Таким образом, пятерка 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!

Пятерка композиторов логично соотносится с лучами звезды: с одной стороны будут русские Мусоргский и Чайковский, с другой – два зарубежных композитора – Верди и Вагнер, а венчать эту фигуру будет луч, соотносимый с безусловным гением – Моцартом. Вспоминается и такое явление русской музыкальной жизни, как «Могучая кучка». Выражение это тоже в значительной мере для массового сознания оторвалось от своего порождающего контекста и стало автономным.

Из содержания либретто ясно, что четверо «детей» Розенталя к моменту замысла доктора о дублировании Моцарта предпола-

гаются 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. В этом видится проявление еще одной художественной стратегии поэтики постмодернизма – *принципа инвертивности*. Инверсия происходит и по отношению к реальности, и по отношению к основным параметрам художественного мира: ко времени и пространству.

Остановимся на эпизоде клонирования Моцарта, одном из ключевых в первой сцене. Ему предшествует ария Розенталя, в которой он описывает путь рождения гения:

Плоть твоя
Будет расти,
В теплой матке
Сладко дремать,
Сил набираясь
В теле упругом
Советской женщины бодрой.
И через десять
Белых лун
Ты разорвешь
Ей ложе сна
И, окровавленный,
Выйдешь на свет,
Мир потрясая своим появлением!

«Советская бодрая женщина» играет роль суррогатной матери. Она анонимна и является внесценическим персонажем. Бес-субъектность – одна из примет советского общества. Донор – не личность, а лишь средство для воспроизводства. Образ окровавленного новорожденного натуралистичен и вместе с тем символичен. Будущий гений рождается через кровь безымянной матери-донора.

Ход операции комментирует голос по радио, к которому у советского населения было почти сакральное отношение. Именно радио доносило до миллионов людей голоса вождей – живых богов. Радио было гласом истины. Раздающийся их репродуктора псевдонаучный инструктаж по рождению гомункулуса является по существу профанацией миссии Бога:

Выделить клеточную линию.

Провести первичную реконструкцию RM.

Культивировать клетки донора *in vitro*.

Остановить деление культивируемых клеток на стадии G0.

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!», – цитаты из Вагнера. Вспоминается, кроме того, и жанр «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 с одним из весьма популярных произведений последнего времени – «Собачьим сердцем» Булгакова. Герой Сорокина явно рифмуется с фамилией ассистента профессора Преображенского: Борменталь / Розенталь. Эти образы можно признать хотя и не в полной мере, но все-таки омонимичными. Отметим один момент, исчезающий при сценическом воплощении либретто: возгласы генетиков написаны латиницей, хотя их можно было бы передать и кириллицей – «хей-я, хой-йохо». Возможна мысль о том, что генетики, генетически связанные с композитором Вагнером, в данном случае повторяют своего патрона. Тогда они

тоже «люди из пробирки», то есть не вполне русские, а сохранившие связь с Германией и приехавшим оттуда Розенталем.

Заканчивается первая сцена оперы здравицей в честь науки:

Генетики:

Hoјotoho! Hoјotoho!

Heiaha! Heiaha!

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

Слава Науке,

Смерть победившей!

Слава! Слава! Слава!

Все:

Слава в веках!

Заканчивается первая сцена оперы «образом образа» оперного апофеоза, тем, чем явно или неявно должно было заканчиваться советское произведение: торжеством утопических идей и здравицей в их честь.

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».

Розенталь:

Schläfst du, Wagner, mein Sohn?

Вагнер:

Oh, nein! Nein!

Розенталь:

Что с тобой?

Вагнер:

Ужасный сон!

Все тот же!

Снова лебедь больной мне являлся.

Гамак – это колыбелька, люлька для выросших дублей. Гамак представляет собой не просто предмет, а еще и вещную метафору, предмет-знак, символ инфантильности персонажей.

Интродукция второй сцены начинается с обмена репликами персонажей на немецком языке. Это как бы фрагмент оперы

Вагнера, в которой он сам стал действующим лицом. Ответ Вагнера на второй вопрос Розенталя («Что с тобой?») имеет скрытый смысл. Вспоминается Самозванец из «Бориса Годунова» Мусоргского. Ср.:

Всё тот же сон!

В третий раз... все тот же сон!

Неотвязный, проклятый сон!

Лебедь – персонаж оперы Вагнера «Лоэнгрин»: в ладье, запряженной лебедем, появляется заглавный герой. Лоэнгрин, сын Парцифалья, становится рыцарем-лебедем. Сон Вагнера у Сорокина посвящен обращению прекрасного (лебедя) в страшное и безобразное (сыплющиеся из тела птицы черви). Смысловой лейтмотив в сцене разговора «отца» Розенталя с «сыном» Вагнером – мотив страха реальной жизни:

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? Думается, что основанием является то, что именно Мусоргский писал о нечистой силе. Вспомним его симфоническую картину «Ночь на Лысой горе». Логично ожидать, что эта аллюзия, рождающаяся на уровне текста либретто, поддерживается обыгрыванием композитором Десятниковым музыкальных тем из произведений Мусоргского. Есть мотив нечисти и в «Хованщине», и в «Сорочинской ярмарке». Вокруг многих реплик персонажей создается ассоциативно заряженное поле.

Вагнера мучают кошмары именно в ту ночь, когда рождается Моцарт, точнее не Моцарт, а его 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 последует ей, будет отрицать «старшего» брата, фактически убивать его музыку. Так Моцарт имплицитно обретает роль своего антагониста Сальери, причем опять-таки не столько реального, сколько мифологизированного.

В современном театре возобладала практика исполнения опер на языке оригинала. Техническая оснащенность залов позволяет посетителю театра слушать аутентичный текст и одновременно схватывать его суть через перевод на экране. Сорокин как раз предполагает, что перевода немецких реплик героев не будет. Тем самым слушатель оказывается в положении непонимающего. Этот статус не только декларируется, но и намеренно создается. Зритель должен сознаться себе, что он не понимает того, о чем поют на немецком языке. Возникают смысловые лакуны, которые должны заставить зрителя активнее включиться в процесс додумывания происходящего на сцене. Слова на немецком фактически преобразуются в «заумь», которая семантизируется за счет сценического контекста, невербальных средств, имеющихся в распоряжении певцов-актеров. **Вторая картина** переносит зрителя в третье время, в эпоху кульминации советского «застоя». Обстановку создает 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 опер Чайковского.

Няня:

Охти мне, Господи!

Цветы чуть не забыла я!

Входят три подавальщицы с вином и закусками, ставят их на стол.

Няня:

Торопитесь, девушки,

Торопитесь, милые!

Скоро уж приедут

Родненькие наши!

В ответ подавальщицы поют свою песню. И вновь перед нами не первичная стилизация народной песни, а стилизация стилизации, условность второй степени. Если у Чайковского в «Евгении Онегине» хор поет песню, первично стилизованную («Девочки, красавицы! Душеньки, подруженьки...»), то Сорокин создает палимпсест на основе вторичной стилизации. Она подчеркивается с помощью декларативной эклектики: автор соединяет общепитовских подавальщиц с псевдорусским народным оперным пением.

В разных картинах либреттист прибегает к разным формам представления материала. В сцене дуэта Чайковского с няней используется повтор, который деперсонализирует героев. И хотя на сцене действуют и поют реальные актеры, все-таки возникает эффект кукольности, марионеточности персонажей. Добавочным средством создания комической ситуации является то, что Чайковский, к которому няня обращается как к мальчику, проецируется на образ Татьяны Лариной, причем не в литературном, пушкинском варианте, а в оперном. Перед нами Петруша, который мог бы, подобно Флоберу, воскликнуть: «Татьяна Ларина – это я!»

Сюжет оперы прихотлив, в жанровом отношении он соединяет детективную историю, мелодраму и комедию. Не будем анализировать весь текст. В заключение остановимся на механизме смыслопорождения. У Сорокина он другой, чем в классических операх. И «работа» зрителя тоже существенно изменяется. Если в опере обычно персонаж, вопреки подчеркнутой условности, кажется «жизненным» (зритель сочувствует Виолетте Валери из «Травиаты» Верди), то Сорокин программирует ситуацию отстранения и связанного с ним «остранения» и наоборот: остраняя героя, тем самым отодвигает его и от зрителя. Сопереживание возможно лишь при условии сокращения дистанции между сценой и зрителем. У Сорокина же этого сближения зрителя с героями нет. Перед певцами в «Детях Розенталя» стоит небывалая по сложности 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* (курсив цитируемого автора – А.К.), 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.

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. Можно сказать, что его ёрничанье направлено не столько на великих композиторов, сколько на зрителей, сотворивших из них кумиров, превративших их в узнаваемые шаблоны.

Опера Сорокина-Десятникова 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-единоросса Сергея Неверова, для которого тот факт, что либретто оперы написал Владимир Сорокин, априори указывал на наличие в нем порнографического содержания» [Любарская 2005].

Как говорится, по comments.

ЛИТЕРАТУРА

- Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М., 1994.
- Кржижановский С.Д.* М.К.Т. и его тема / С.Д. Кржижановский
Собр. соч.: в 6 тт. Т.4. – СПб.: Симпозиум, 2006.
- Любарская Елена* О чем поют дети Сорокина. Lenta.ru 11 марта
2005. Режим доступа: <http://lenta.ru/articles/2005/03/11/bolshoi/>
- Модест Мусоргский* Опера «Борис Годунов». Режим доступа:
<http://www.musorgskiy1839.ru/boris.htm>
- Сорокин Владимир* Дети Розенталя. // Официальный сайт Владими-
ра Сорокина. Режим доступа: <http://www.srkn.ru/texts/rozental.shtml>

© Кубасов А.В., 2014