

RU

Опера «Дети Розенталя» Владимира Сорокина и Леонида Десятникова: деконструкция жанра

Полозова И. В., Попова А. Ю.

Аннотация. Цель исследования – выявление глубинного музыкально-концептуального сюжета оперы «Дети Розенталя» Л. А. Десятникова, сочинения, построенного либреттистом и композитором по принципу игры с моделью классико-романтической оперы. В статье с помощью метода деконструкции анализируются либретто и музыкальная драматургия произведения, вскрываются неочевидные смыслы, отражающие, с одной стороны, стереотипы оперного жанра, а с другой – новое, часто гротесковое их преломление. Такой подход к исследованию «Детей Розенталя», позволяющий обнаружить принципиально новое прочтение жанровых стереотипов, использован впервые, этим обусловлена научная новизна исследования. В результате анализа либретто и партитуры оперы выявлено, что на уровне либретто воспроизводятся жанровые типы классико-романтической оперы, текстовые цитаты, квазичитаты и аллюзии, эмблематичные имена композиторов – героев оперы. Как следствие, внутри либретто формируется своеобразное металибретто классико-романтической оперы. На уровне музыкальной драматургии игра со стилем проявляется в тональной драматургии, использовании музыкальных цитат, аллюзий и цитат-аллюзий, традиционных оперных форм. Все заимствования и отсылки в спектакле обретают новые смыслы, а поверх нарративного сюжета формируется сюжет-концепция. «Дети Розенталя» мыслятся авторами как опера об опере, при этом сама модель классико-романтической оперы в опусе Десятникова разрушается.

EN

The opera “The Children of Rosenthal” by Vladimir Sorokin and Leonid Desyatnikov: deconstruction of the genre

I. V. Polozova, A. Y. Popova

Abstract. The aim of the study is to identify the deep musical-conceptual plot of L. A. Desyatnikov’s opera “The Children of Rosenthal”, a work that is based on a game with the model of a classical-romantic opera. The article uses the method of deconstruction to analyze the libretto and musical drama of the work, revealing hidden meanings that reflect both the stereotypes of the opera genre and their new, often grotesque interpretation. This is the first time that such an approach to studying the opera “The Children of Rosenthal”, allowing for a fundamentally new reading of genre stereotypes, has been used, which makes this research scientifically novel. As a result of the analysis, it was revealed that at the level of the libretto, the genre types of the classic-romantic opera, textual quotations, quasi-quotations and allusions, the emblematic names of the composers who are the heroes of the opera, are reproduced. As a consequence, a kind of meta-libretto of the classic-romantic opera is formed within the libretto. At the level of musical drama, the play with style manifests itself in the use of tonal drama, musical quotations, allusions, and quote-allusions, as well as traditional opera forms. All borrowings and references in the play acquire new meanings, and a plot-concept is formed on top of the narrative plot. “The Children of Rosenthal” is conceived by the authors as an opera about opera, while the very model of the classical-romantic opera is destroyed in Desyatnikov’s opus.

Введение

Актуальность данного исследования обусловлена особой значимостью оперного жанра в творчестве Л. А. Десятникова – самого исполняемого действующего российского композитора. Свой творческий путь автор начал с камерной оперы «Бедная Лиза» (1976), созданной во время обучения в Ленинградской консерватории, и впоследствии обращался к опере всю жизнь. Десятникову принадлежат три законченных оперных

партитуры – кроме «Бедной Лизы» это детские оперы «Никто не хочет петь, или Браво-брависсимо, пионер Ани-симов!» (1982) и «Витамин роста» (1985), а также полновечерняя трагикомедия «Дети Розенталя» (2005). Кроме того, Десятников вместе с композиторами В. Б. Гайворонским, В. А. Николаевым и И. Р. Юсуповой участвовал в сочинении «ужасного оперного представления» «Царь Демьян» (2001). Последняя на сегодняшний день опера композитора – «Диббук» (2019–2022) – осталась неоконченной.

В центре настоящей статьи находится опера «Дети Розенталя», созданная Десятниковым для Большого театра. В театральном багаже композитора это одна из ключевых партитур. Она наиболее ярко отражает страсти Десятникова к диалогу с музыкальным наследием прошлого, который в его творчестве является стилизирующим. Опера написана на авторское либретто писателя В. Г. Сорокина. Согласно нему, ученый Розенталь незадолго до распада СССР клонирует известных композиторов конца XVIII – XIX века: В.-А. Моцарта, Р. Вагнера, Дж. Верди, М. П. Мусоргского и П. И. Чайковского.

Экстравагантный сюжет либреттист и композитор использовали как основу для работы с *моделью классико-романтической оперы* – именно к этому жанру апеллирует полнометражный спектакль с разнохарактерными монологами, ариями, ансамблями, лейтмотивами, рельефными портретами героев и массовыми сценами. Кроме того, за внешними событиями действия кроется *глубинный музыкально-концептуальный сюжет* (термин Н. В. Королевской), отражающий «становление основной идейной установки композитора» (2019, с. 36). Вдохновившись эстетикой жанра, авторы сотворяют оригинальную метаоперу, о чем Десятников открыто говорил до и после премьеры спектакля. В интервью Ю. А. Бедеровой 2005 года он заметил: «Я очень люблю классическую музыку, и моя опера свидетельствует об этом. Она представляет собой объяснение в любви классической опере XIX века» (Десятников, 2005). Спустя одиннадцать лет в беседе с изданием «Афиша Daily» композитор высказался еще конкретнее: «Да, это опера об опере» (Десятников, 2016).

Анализ глубинного музыкально-концептуального сюжета исследуемой оперы требует решения следующих задач:

- выявление методов работы Л. Десятникова и В. Сорокина с оперной моделью на уровне либретто и музыкальной драматургии спектакля;
- определение новых смыслов воспроизводимых жанровых признаков и заимствованных тем, рожденных в результате инверсии оперной модели;
- раскрытие глубинного музыкально-концептуального сюжета оперы «Дети Розенталя».

Опорный метод, применяемый в нашей работе, – метод деконструкции, первоначально получивший обоснование в трудах Ж. Деррида. Пожалуй, яснее всего ее суть французский философ объясняет в «Письме японскому другу». Размышляя о том, что значит «деконструировать» текст, он пишет: «Речь шла о том, чтобы разобрать, разложить на части, расслоить структуры (всякого рода структуры: лингвистические, “логоцентрические”, “фонетические”» (Деррида, 1992, с. 55). Это позволяет по-новому взглянуть на уже известный материал и переосмыслить его. Метод деконструкции получает серьезную апробацию в искусствоведческих исследованиях. В области музыковедения применение этого метода обосновано в исследовании Н. С. Гуляницкой (2009). В нашей статье деконструкция является стратегией критического анализа текста, поскольку с ее помощью композитор и либреттист создают глубинный сюжет «Детей Розенталя».

В «Детях Розенталя» деконструкции подвергается жанр классико-романтической оперы. Чтобы проанализировать как именно, используем терминологию Н. С. Гуляницкой – исследователя, впервые предложившего применять стратегию деконструкции к анализу музыкального произведения. При обзоре сочинений В. Г. Тарнопольского к приемам деконструкции она причисляет **«фрагментирование с последующей сборкой»** (Гуляницкая, 2009, с. 66). Оно неотделимо от такой характерной черты деконструкции, как «поиски новых смыслов» (Гуляницкая, 2009, с. 65), также выделяемой ученым.

Материалом для исследования послужили партитура и аудиозапись оперы «Дети Розенталя» Л. Десятникова и В. Сорокина, интервью композитора, а также были задействованы партитуры и либретто других оперных произведений конца XVIII – XIX века.

Теоретическую базу исследования составляют текст Ж. Деррида (1992), где объясняется понятие деконструкции; монография Н. С. Гуляницкой (2009), в которой этот метод адаптирован к анализу музыкального сочинения; статья Н. В. Королевской (2019), где исследуется музыкально-концептуальный сюжет «Орестеи» С. И. Танеева (данный труд привлечен в связи с выявлением глубинного сюжета «Детей Розенталя»); работы Г. Г. Слышкина (2000) и А. В. Денисова (2025) с приведением важных для нас определений квазицитации и цитаты-аллюзии; диссертация И. Г. Яськевич (2009), где «Дети Розенталя» рассматриваются как образец постмодернистской оперы.

Практическая значимость работы заключается в апробировании метода деконструкции при анализе оперы «Дети Розенталя». Современное искусство, работающее на поле постмодернизма, предполагает использование соответствующих методов исследования, позволяющих обнаружить глубинную концепцию произведения, показать многогранность и многоуровневость его смыслов. Такого рода подход может быть применен по отношению ко многим произведениям второй половины XX – начала XXI века.

Обсуждение и результаты

Рассмотрим, как фрагментирование с последующей «сборкой» воплощено в опере Десятникова и Сорокина. В «Детях Розенталя» этот прием *служит методом работы либреттиста и композитора с жанровой моделью*

классико-романтической оперы. Модель художники разбирают на отдельные элементы, которые пересматривают, помещают в новый контекст и пересобирают целое, образующее другой смысловой ряд. Так, партитура, опирающаяся на оперные традиции и образцы конца XVIII и XIX веков, становится элитарной энциклопедией оперы этого времени. Для воплощения глубинного сюжета демонтажу подвергаются все составляющие жанра – либретто, музыкальная драматургия, сольные характеристики персонажей и хоровые сцены.

В рамках настоящей статьи рассмотрим, как фрагментирование модели выполнено **Сорокиным в либретто и Десятниковым в музыкальной драматургии** оперы. В либретто этот прием, по нашему мнению, воплощен на *трех уровнях* – на уровне: а) жанровой драматургии текста; б) системы словесных аллюзий, цитат и квазицитат; в) знаковых для оперы XVIII-XIX веков имен, фамилий и персонажей. В музыкальной партитуре также выделим *три уровня*, на которых происходит фрагментация модели классико-романтической оперы. Это: 1) тональная драматургия опуса; 2) система музыкальных цитат, аллюзий и цитат-аллюзий; 3) драматургия оперных форм.

Исследуем, как фрагментирование с пересборкой выполнено в либретто Сорокина. Но прежде, чтобы ввести читателя в контекст, перескажем события оперы. Немецкий ученый Алекс Розенталь находит способ клонирования людей. Чтобы его разработка не попала в руки нацистов, профессор эмигрирует в СССР. Советские власти заинтересованы в приумножении рабочей силы и Розенталю разрешают основать в Москве центр по производству «ударников труда». Там ученый тайно возвращает к жизни легендарных композиторов – Моцарта, Вагнера, Верди, Чайковского и Мусоргского.

Пока правительство финансирует эксперимент, клоны (или как называет их либреттист – дубли) живут в достатке с «родителем» и няней. Но в 1992 году Розенталь погибает, в стране начинается перестройка и композиторы вынуждены петь песни на Площади трех вокзалов, чтобы заработать на хлеб, а также выживать среди наперсточников, беженцев, путан и других персонажей лихих 90-х. Избавлением от бед кажется любовь: избранницей Моцарта становится путана Таня. Герои женятся и мечтают начать жить с чистого листа, но сутенер Кела травит свадебную водку мышьяком. Татьяна, Вагнер, Верди, Мусоргский и Чайковский умирают, а Моцарт оказывается в Институте скорой помощи им. Н. В. Склифосовского. Там голос из репродуктора рассказывает композитору о произошедшем. Моцарт выжил из-за иммунитета к яду, приобретенному в прошлой жизни, но теперь навеки одинок. Как действие размещено в композиции оперы показано в Таблице 1.

Таблица 1. Структура оперы «Дети Розенталя»

Действие	Картина	Сцена	Номер / Оркестровый эпизод
I	I	I Лаборатория Розенталя	Оркестровое вступление Монолог Розенталя с хором генетиков и репликами соратников Голос из репродуктора (воскрешение Моцарта) Терцет Розенталя и соратников с хором генетиков
		II Березовая роща возле дома Розенталя	Монолог Вагнера Квнтет Вагнера, Верди, Мусоргского, Чайковского и Розенталя
	II Дача Розенталя		Оркестровое вступление Терцет подавальщиц Дуэт Чайковского и Няни Танец игрушек Голос из репродуктора (речи политиков – Сталина, Хрущева, Брежнева, Андропова, Горбачева, Ельцина) Траурный марш (смерть Розенталя) Квнтет дублей
II	III Площадь Трех Вокзалов в Москве		Оркестровое вступление Хор отъезжающих Хор таксистов Хор наперсточников Хор путан Хор торговцев Песня Мусоргского Квртет Вагнера, Чайковского, Верди и Мусоргского
	IV	I Площадь Трех Вокзалов в Москве	Дуэт Моцарта и Татьяны Хор путан Ариозо Верди Ария Келы
		II Кабак	Оркестровое вступление Дуэт Моцарта и Татьяны Эпизод отравления (дубли и Татьяна) Дуэт Беженца и Торговки
	V Институт скорой помощи имени Н. В. Склифосовского		Оркестровое вступление Диалог Голоса и Моцарта Квнтет погибших (Таня, Вагнер, Верди, Чайковский, Мусоргский) Речитатив Моцарта Оркестровое заключение

Провокационная фабула сочинения – благоприятное поле для фрагментирования жанра классико-романтической оперы. Как уже отмечалось, в либретто спектакля оно воплощается на трех уровнях. **Первый**

уровень связан с **жанровой драматургией текста**. В сценарии есть сюжетные признаки различных типов оперы конца XVIII – XIX века – интимной лирической драмы (любовная история Моцарта и Татьяны), исторической драмы (аллюзии на народные сцены из «Бориса Годунова» и «Хованщины» Мусоргского), фантастической оперы («оживание» композиторов XVIII и XIX веков в XX веке) и русской комической бытовой оперы (наличие игровых и характерных эпизодов в до-вокзальной жизни дублей). Рассыпая эти сюжетные признаки по либретто, Сорокин *разбирает классико-романтическую оперу на устойчивые жанровые типы*. Они по канонам деконструкции помещаются в иной контекст, переосмысляются и складываются в качественно новое целое.

Рассмотрим, как признаки разных оперных жанров аккумулируются в «Детях Розенталя». *Лирическую драму* в спектакле олицетворяет линия Моцарта и Тани, которая открывается знакомством героев во II сцене III картины и завершается в финале спектакля. Она строится на традиционном для данного типа оперы социальном неравенстве героев, окрашиваясь «романтической мечтой о счастье, которому не суждено сбыться» (Попова, 2026, с. 152). Классическая оппозиция «статусный герой – нестатусная героиня» здесь подвергается деконструкции. Вокзальная путана по положению в обществе ниже композитора, но гораздо приспособленнее к жизни (хорошо зарабатывает и имеет квартиру в Крыму). И хотя героиня по законам жанра гибнет в IV картине, подлинная жертва в их паре – не она (как это принято в романтической опере), а герой, обреченный на страдания и одиночество.

Историческая драма сконцентрирована в начале III картины, где клоны оказываются на Площади трех вокзалов. Здесь образцом для Сорокина послужили массовые сцены «Бориса Годунова» и «Хованщины» Мусоргского. Трагедия героев разворачивается параллельно с трагедией России, чья экспозиция образует значимый пласт действия. Если в операх Мусоргского события развиваются в периоды Смутного времени и церковного раскола, то в «Детях Розенталя» показана не менее сложная эпоха перестройки после распада СССР. Она определяет вокзальное окружение дублей в виде бездомных, торговцев, жуликов, шоферов, беженцев и путан. Эти герои воскрешают в памяти «образ забитого, подавленного и угнетенного народа» (Туманина, 1939, с. 124) – ключевого персонажа «Бориса...», а социальную раздробленность толпы Сорокин заимствует из «Хованщины». Страждущий люд в либретто представлен новыми лицами, помещен в новое время и в новый контекст. Он одновременно выступает в роли мрачного, сюрреалистичного фона и символического героя, отсылающего к народным оперным драмам XIX века.

Черты жанра *фантастической оперы* XIX века прослеживаются в I сцене, где Розенталь воскрешает Моцарта. Возрождение композитора в спектакле олицетворяет чудесное событие – ключевой атрибут волшебной оперы, запускающий действие. В «Детях Розенталя» оно переосмысляется. Если в операх XIX столетия чудесное событие возникало как нечто необъяснимое (например, похищение Людмилы Черномором в «Руслане и Людмиле» М. И. Глинки), здесь оно подается как научный эксперимент. Голос из репродуктора подробно рассказывает, как происходит «дублирование индивидуума из взрослых клеток костного мозга путем программирования на нормальное эмбриологическое развитие по методу профессора Розенталя» (Десятников, с. 33-34). Данный эксперимент – продуманный и весьма закономерный для жанра. Моцарт и другие дубли (вероятно, созданные так же) – главные оперные композиторы конца XVIII – XIX века. Об их нерандомном появлении в сценарии упоминал сам Десятников: «На стадии разработки сценария были выбраны эти пять композиторов, поскольку они являются наиболее репрезентативными для оперы. Скажем, есть композиторы с более интересной судьбой: Бетховен, допустим, но он не оперный композитор» (Десятников, 2005). Таким образом, «чудо» в либретто имеет эстетический подтекст, важный для глубинного сюжета опуса.

Интересно, что возрождение остальных дублей в опере не показано. Оно вынесено в немой фильм, который перед началом спектакля демонстрируют зрителю (возможно, это свидетельствует об особом отношении авторов к Моцарту – ему как величайшему композитору всех времен выпала честь «воскреснуть» в опере). В том же фильме рассказана предыстория Розенталя, одержимого клонированием людей. Ее размещение в кинематографической части спектакля также видится неслучайным. Облик ученого рождает аналогии с Франкенштейном, в частности, с героем знаменитой киноленты Дж. Уэйла, создававшего людей из фрагментов человеческих тел и мозга, которые он выкапывал из могил и снимал с эшафотов. Эта идея к тому же созвучна интересу Сорокина к эпохе 1930-х годов, в которые был снят «Франкенштейн» (правда, к ее советской части) – отсылки к эстетике сталинизма присутствуют в романе писателя «Норма» и повести «День опричника».

К *русской комической опере* и *комедийно-бытовым эпизодам в серьезных операх* адресуют характерные сцены II картины – застолье на даче Розенталя с квазинародной песней подавальщиц, танец игрушек маленького Моцарта, дуэт Чайковского с Няней (о ней пойдёт речь дальше). Этот жанровый пласт оттеняет драматические сцены спектакля, но также переосмыслен Сорокиным. Русские композиторы XIX века бытовой элемент трактуют как комедийный (можно вспомнить диалоги Скулы и Ерошки в «Князе Игоре» А. П. Бородина, игру в хлест в «Борисе Годунове», хор «Сватушка» в «Русалке» А. С. Даргомыжского), но без иронии и гротеска. В «Детях Розенталя» же бытовой юмор окрашивается гротеском. Подавальщицы, не замечая надвигающуюся перестройку, бодро прославляют «партии великие дела» и «счастье наших солнечных дней», а Моцарту показывают плюшевого мишку и оловянного солдата, которых Розенталь подарил И. В. Сталин.

Итак, данный микст – пример действия приема фрагментирования с пересборкой. В либретто «Детей Розенталя» Сорокин разбирает модель классико-романтической оперы на типовые жанры и пересматривает их. Сюжетные признаки разных оперных жанров – лирической драмы, исторической драмы, фантастической и комической оперы – обретают новые смысловые краски (гротеск в комедийно-бытовых сценах, чудо как научный эксперимент, разрушение оперной оппозиции «статусный герой – нестатусная героиня», новые

лица в страждущей толпе 1990-х), а их совмещение в одном сочинении способствует формированию глубинного сюжета опуса. Внутри одного оперного спектакля помещается своеобразная метаопера в совокупности ее жанровых типов.

Вторым уровнем, на котором воплощено фрагментирование в либретто оперы, служит **система словесных цитат, аллюзий и квазичитат** (под квазичитацией, мы, опираясь на определение Г. Г. Слышкина, понимаем «воспроизведение языковой личностью части или всего текста в своем дискурсе в умышленно измененном виде» (2000, с. 39)). Цитаты, аллюзии и квазичитаты, рассыпанные по тексту, либо заимствованы писателем из известных опер XIX столетия, либо апеллируют к ним (известно, что в процессе работы композитор заставил Сорокина изучить множество оперных сценариев этого времени, в частности, «либретто тетралогии Вагнера в переводе Коломийцева, <...> либретто опер Верди, <...> “Хованщины”, “Бориса Годунова”» (Десятников, 2005)). Так, автор *разбирает текстовый фонд классико-романтической оперы на фрагменты* (некоторые из них пересказаны точно, другие вольно) и пересобирает его в «Детях Розенталя». После пересборки заимствованные и авторские отрывки в тексте, отсылающие к конкретному источнику, обретают иной смысл.

Вначале проанализируем использование либреттистом цитат и квазичитат. Яркая словесная *цитата* располагается в дуэте Чайковского с Няней (II картина). В нем герой предвкушает встречу с Моцартом и восклицает «Ах няня, няня!», дублируя слова Татьяны из «Евгения Онегина». Эти условия определяют образную модуляцию цитаты из лирико-психологической тональности в гротесковую (композитор, взрослый мужчина, ищет утешения у няни) и рожают новый эстетический контекст (ожидание встречи творцов классико-романтической оперы, невозможной в реальности). Так, дуэт персонажей служит и комедийно-бытовым эпизодом, оттеняющим драматические сцены спектакля, и важной вехой глубинного сюжета оперы.

Рельефная *квазичитата* открывает песню Мусоргского «Как во славном городе во Москве-столице» (ее композитор исполняет на вокзале для прохожих) (II сцена III картина): Сорокин перефразирует начальную строку песни Варлаама из «Бориса Годунова». Казань созвучно месту действия оперы заменяет Москва, а сама квазичитата в свете последующего текста переосмысливается в трагическом ключе. Герой поет о бездомных псах, пришедших на водопой (прообразы осиротевших композиторов). С заходом последнего в Москву-реку вода обращается в кровь, начинается Апокалипсис и Мусоргский провозглашает: «Тот, кто был палачом, станет жертвой. Час грядет воздаянья великого». Эта фраза рождает дополнительные ассоциации: *solo* апеллирует не только к песне Варлаама, где поется о злодеянии И. В. Грозного, но и к образу Бориса – убийцы, ставшего жертвой, а в контексте сюжета служит публичной угрозой властям, обрекшим композиторов погибать на вокзале.

Теперь рассмотрим знаковые *текстовые аллюзии*, используемые Сорокиным в либретто оперы. Первая из них содержится в монологе Вагнера (II сцена I картины). Герой пересказывает свой сон, в котором видел божественного лебедя. Это *solo* – прямая отсылка к «Лознгрину». Сакральный образ птицы в нем переосмыслен, представая в inferнальном виде и в процессе разрушения: «Лебедь больной спускался с небес, <...> в нежной лазури плоть распадалась его, <...> вдруг из крыл белоснежных брызнули черви». Так, реализуется типичное для деконструкции развенчание мифа о чистоте и бессмертии проводника в обитель Грааля, а сам мистический монолог предвосхищает трагедию Вагнера и трех его братьев.

Вторая аллюзия находится в начале III картины, отсылающей к оперным драмам Мусоргского. Это реплика Беженца «Подайте беженцу копеечку, Христа ради». Впервые она возникает внутри хора таксистов, а затем вновь и вновь повторяется, обретая статус лейтфразы. Реплика апеллирует к жалобе Юродивого из «Бориса Годунова», как и образ обездоленного, несчастного героя, который ее произносит. Замена Юродивого на Беженца продиктована контекстом эпохи 1990-х годов (после распада СССР в стране было много вынужденных переселенцев из бывших советских республик) и усиливает социальный подтекст фразы-аллюзии. Персонаж вместе с дублями композиторов переживает последствия государственного переворота.

Третья словесная аллюзия прослеживается в хоре путан «Приголубим бела лебедя» (I сцена III картины), он апеллирует к хору «Плывет, плывет лебедушка» из «Хованщины» Мусоргского. Эта отсылка оформлена либреттистом как броская насмешка в виде гротескного величания: вместо девушек, услаждающих Ивана Хованского, путаны славят потенциальных клиентов. Для снижения образа Сорокин также вставляет в текст заглавные слова цыганского романа «Очи черные».

Примечательно, что текстовые цитата, квазичитата и аллюзии подкреплены в опусе музыкальными аллюзиями (что свидетельствует об их значимости для Десятникова). О них скажем в разделе, где будет исследоваться фрагментация модели классико-романтической оперы в композиторской партитуре. Пока же продолжим рассматривать проявления приема фрагментирования в либретто спектакля.

Третий уровень, на котором реализовано фрагментирование модели в тексте оперы, олицетворяет мозаика **знаковых для классико-романтической оперы имен, фамилий и персонажей**. В частности, И. Г. Яськевич (2009, с. 62) отмечает «эмблематичное» для жанра *имя* пассива Моцарта – Татьяна. В русской опере оно, благодаря героине «Евгения Онегина» Чайковского, стало символом духовности и высоких моральных ценностей. В «Детях Розенталя» это имя утрачивает свою семантику: его обладательница – не мечтательница, как Татьяна Ларина, а путана (хотя после знакомства с Моцартом и уходит из профессии).

Эмблематичным *оперным персонажем* в «Детях Розенталя» является Няня клонов (ее облик раскрывается во II картине, посвященной домашней жизни композиторов). Портрет равнодушной старушки также отсылает зрителя к «Евгению Онегину», прежде всего, благодаря комедийному дуэту героини с Чайковским (вспомним слова композитора «Ах, няня, няня!»). Характерный персонаж Няни преобразен в либретто за счет

гротеска. Сорокин использует традиционные приемы снижения образа, вкладывая в уста героини сатирические и порой откровенные высказывания. Среди них – прозвища композиторов, которые по отношению к классикам звучат фамильярно. (Няня рассказывает Чайковскому о том, как по ночам качала «Вагнера-крикуху, сопелку Верди, Мусоргского плаксу»). Вместе с тем первое и третье прозвища отсылают к специфическим чертам оперной музыки композиторов. Плач – одна из эмблем всего творчества Мусоргского, олицетворение страданий русского народа – ключевой для автора темы, ярко проявившейся и в опере. Примерами служат плачи в «Борисе Годунове» – хор «На кого ты нас покидаешь», плач Ксении, плач Юродивого. Прозвище Вагнера, вероятно, связано с архивыразительной вокальной декламацией в поздних операх композитора.) Сюда же попадают интимные подробности грудного вскармливания дублей («Вы все сосали грудь мою»), которые героиня раскрывает зрителю. И хотя развитие образа ограничено одной картиной, он играет заметную роль в спектакле, являясь эмблемой оперы XIX века.

К существенным для жанра героям действия принадлежит и Кела. Это типичный оперный злодей, его прообразами служат такие антагонисты, как Альберих в «Золоте Рейна» Вагнера, Яго в «Отелло» Верди или Скарпия в «Тоске» Дж. Пуччини. Как и все они, Кела – персонаж поистине роковой: именно он подмешивает дублям и Тане крысиный яд, от которого почти все отравленные герои погибают (напомним, что Моцарт остается жив). Типаж злодея в спектакле также переосмыслен за счет гротеска. Гротесковым элементом в данном случае служит его профессия – сутенер.

Знаковыми для оперного жанра *фамилиями* в тексте служат фамилии главных героев – Моцарта, Вагнера, Верди, Мусоргского и Чайковского (по именам клонов Сорокин в либретто почти никогда не называет; исключением является Чайковский, которого Няня ласково зовёт Петрушей, также Розенталь во время Возрождения Моцарта произносит его полное имя – Wolfgang Amadeus Mozart). Они связаны с ключевыми этапами развития оперы конца XVIII – XIX столетия. Либреттист «вынимает» композиторов из исторической эволюции, помещает в один сюжет и переосмысляет их образы. В «Детях Розенталя» дубли – не сформировавшиеся личности и музыканты, а инфантильные дети, хотя большую часть оперы и пребывают во взрослых телах. Моцарт – ослепленный страстью юнец, он видит лишь Таню (дуэт «Прекрасна ты, дитя вокзалов»), Чайковский – неврастеник, цепляющийся за «мамину юбку» (дуэт с Няней), Мусоргский – шут (И. Г. Яськевич определяет его как «традиционный буффонный бас» (2009, с. 75)) хотя и единственный, кто осознает трагизм происходящего (песня «Как во славном городе во Москве...» выбивается из «буффонной» характеристики героя с плясовой ритмикой и элементами скороговорки). Вагнер увлечен мифическими снами (монолог о божественном лебеде), Верди – славлением обреченной любви Моцарта (ариозо «L'amor e libero»). Никто из них не помнит о своем предназначении и не пишет музыку. Поэтому незрелые, равнодушные к сочинению клоны в опере не тождественны оригинальным композиторам.

Завершая разговор об использовании приема фрагментирования в либретто оперы, сформулируем следующий вывод. Фрагментация избранной модели выполняется Сорокиным на разных уровнях. Кроме разбора классико-романтической оперы на жанровые типы писатель расчленяет ее на цитаты, квазичитаты и аллюзии, рассыпанные в тексте. Здесь же оказываются знаковые для жанра оперы имена, эмблематичные герои и фамилии выдающихся оперных композиторов. Все это направлено на рождение глубинного сюжета опуса. Внутри либретто спектакля формируется своеобразное металибретто классико-романтической оперы. Оно одновременно и презентует сценарий, аккумулирующий типовые фабульные мотивы опер конца XVIII – XIX века, и разрушает привычные представления о нем.

Теперь рассмотрим, как фрагментирование модели классико-романтической оперы претворяется в музыкальной драматургии опуса. Вслед за Сорокиным Десятников разбирает ее на отдельные компоненты и переосмысливает их в новом контексте. Этот процесс осуществляется на трех уровнях. **Первый уровень** сопряжен с **тональной драматургией оперы**. В каждой картине есть центральные тоны, связанные с портретом одного из персонажей. Звук *as* закреплен за Вагнером, звук *h* – за Чайковским, *c* – за Мусоргским, *d* – за Верди, *g* и *ges* – за Моцартом. Эти лейттоны являют собой фрагментирование наигрыша Папагено из «Волшебной флейты» Моцарта (если опустить альтерации и выстроить ноты по гамме, получаем пентахорд $g - a - h - c - d$).

О том, что звуки клонов заимствованы из темы птицелова, говорит сам Десятников: «Мотив Папагено из пяти нот носит знаковый характер: эти пять нот – как горошины в стручке и как наши пять дублей» (Десятников, 2005). И. Г. Яськевич добавляет к этому, что «пять нот – пять героев (...) становятся [в опере – И. П., А. П.] элементами одной звуковой последовательности» (2009, с. 134). Так, благодаря новому контексту и фрагментированию на лейттоны, пентахорд птицелова в спектакле переосмысливается. Здесь он характеризует не Папагено, а оперных композиторов и их «братские» узы.

Многие лейтзвуки дублей порождают тональные зоны, апеллирующие к значимым эпизодам опер конца XVIII – XIX века. *As-dur*, господствующий во II сцене I картины, – к форшпелю из «Парсифаля» (кульминацией сцены служит колыбельная Моцарту, которую исполняют Вагнер, Верди, Мусоргский, Чайковский и Розенталь). *h-moll* в диалоге Чайковского с Няней (II картина) адресует к клятве Германа из «Пиковой дамы» (кроме того, эта тональность отсылает к знаменитым оркестровым партитурам композитора – увертюре-фантазии «Ромео и Джульетта», «Патетической» симфонии, «Манфреду»), *c-moll*, преобладающий в III картине – к первому и предсмертному монологам Бориса Годунова. *Ges-dur* – тональная опора финальной картины – не связан с операми Моцарта, но во II картине Няня рассказывает Чайковскому о Вольфанге в *G-dur*, отсылающем к образу Папагено.

Так, в тональном плане опуса фрагментируется не только наигрыш птицелова, но и классико-романтическая опера в целом. Это способствует развитию глубинного сюжета спектакля – формированию метаоперы. Тональности и лейтзвуки в ней служат эмблемами оперных шедевров и их авторов.

Вторым уровнем, на котором реализуется фрагментирование модели в партитуре Десятникова, является **система музыкальных цитат, аллюзий и цитат-аллюзий** (под цитатой-аллюзией мы, опираясь на определение А. В. Денисова, понимаем «разновидность цитаты, текст-донор которой оказывается слабо различимым» (2025, с. 52). В опере присутствует одна из форм цитаты-аллюзии, в которой «при цитировании сохраняется только один параметр ткани (ритм, звуковысотные контуры, гармония) при полном обновлении остальных» (Денисов, 2025, с. 53). Цитаты, аллюзии и цитаты-аллюзии в «Детях Розенталя» апеллируют к знаменитым операм конца XVIII – XIX столетия. Для глубинного сюжета оперы они крайне важны, о чем свидетельствует композитор («Я бы хотел создать добротную музыкальную ткань, содержащую достаточное количество информации для просвещенного зрителя» (Десятников, 2005)). Вслед за Сорокиным, аккумулировавшим в либретто массив оперных текстов, Десятников *разбирает музыкальный фонд классико-романтической оперы на фрагменты* и пересобирает его в «Детях Розенталя». В результате все заимствования, отсылающие к оперным первоисточникам, приобретают в опусе новый смысл.

Вначале обратимся к *цитатам*, звучащим в опере. Самая яркая из них является сквозной, это основной лейтмотив опуса – пентахорд $g - a - h - c - d$. Он заимствован Десятниковым из «Волшебной флейты» (наигрыш Папагено, Пример № 1) и имеет в партитуре несколько смыслов: во-первых, символизирует классико-романтическую оперу в целом, объединяя лейттоны ее главных творцов, во-вторых, является лейтмотивом Моцарта и возникает в ключевых сценах, связанных с композитором. В частности, в хроматическом варианте – $gis - a - b - cis - dis$ (в предшествующем спуску морденте также есть звук cis , энгармонически равный тону d) – он звучит перед возрождением Моцарта в I картине (Пример № 2), в диатоническом – в финале оперы, когда герой, согласно авторской ремарке, «пытается играть на флейте» (Пример № 3).

Пример № 1. В.-А. Моцарт. «Волшебная флейта», наигрыш Папагено



Пример № 2. Л. А. Десятников. Опера «Дети Розенталя», I картина



Пример № 3. Л. А. Десятников. Опера «Дети Розенталя», V картина



Вторая ключевая цитата находится в колыбельной, адресованной еще не родившемуся Моцарту (II сцена I картины). Идиллический квинтет Вагнера, Верди, Мусоргского, Чайковского и Розенталя с постепенным подключением персонажей открывается темой Евхаристии из «Парсифаля» (Пример № 4). (На это заимствование указывает сам Десятников: «Во второй сцене первой картины есть мотив “ля бемоль – ми бемоль – фа – до”. Это, вообще говоря, мотив из “Парсифаля”» (Десятников, 2005).) Порядок начальных звуков в ней изменен: мотив $as - c - es - f$ здесь звучит как $as - es - f - c$. Однако цитата узнается благодаря герою, который ее поет, – Вагнеру, – оригинальной тональности *As-dur* (хоть и омраченной мерцанием одноименного *moll*) и сакральному характеру музыки – его создают сдержанный темп, мерные басы и покачивающиеся фигуры струнных (Пример № 5).

В дальнейшем этот тон высказывания сохраняется и еще больше сакрализируется: в центре колыбельной звучит хорал «Вечный покой – тайна рождения...» (ц. 62). Так, воскрешение Моцарта в «Детях Розенталя» приравнивается к священному таинству – чудесному событию, ключевому для волшебной оперы конца XVIII – XIX века.

Пример № 4. Р. Вагнер. Опера «Парсифаль», Vorspiel, тема Евхаристии



Пример № 5. Л. А. Десятников. Опера «Дети Розенталя», I картина, колыбельная Моцарту (solo Вагнера)



Теперь рассмотрим две яркие *цитаты-аллюзии*, использованные композитором в опере. В обоих случаях Десятников заимствует из первоисточников оркестровые тембры (один или несколько) при обновлении мелодики и гармонии. Первая цитата-аллюзия возникает в ариозо Верди “L’amor e libero” (I сцена IV картины). Герой благословляет союз Моцарта и Тани и аккомпанирует себе на арфе. Эта оркестровая деталь отсылает к романсу Манрико “Deserto sulla terra” из «Трубадура» (Сорокин также помещает в ариозо отсылку к оперному творчеству Верди – герой поет его на итальянском языке). Перед ариозо Десятников вставляет арфовую каденцию с виртуозными пассажами инструмента. Собственно *solo* Верди сопровождает фигурация арфы, более умиротворенная, чем взволнованные аккорды в романсе Манрико (идиллию поддерживают мягкие синкопы и светлая гармония доминантового нонаккорда *D-dur*). Образное преобразование цитаты-аллюзии продиктовано событиями сюжета. В «Трубадуре» счастьем Манрико и Леоноры мешает граф ди Луна, Верди же славит влюбленных в момент их освобождения от Келы (перед этим он выкупает Таню у сутенера в обмен на золотые часы Розенталя).

Вторая знаковая цитата-аллюзия расположена в начале V картины, где Моцарт узнает о гибели братьев и возлюбленной. Сцена в Институте скорой помощи открывается краткой инструментальной темой. Ее оркестровка практически точно совпадает с оркестровкой Марша жрецов из «Волшебной флейты»: тему исполняют флейты и скрипки. Однако здесь они звучат не торжественно, как в оригинале, а пронзительно скорбно за счет динамики *f* с резким переходом на *p*, патетического форшлага-аккорда в т. 1 и высокого регистра. В таком событийном и образном контексте цитата-аллюзия переосмысливается. Кантилена скрипок и флейт является не характеристикой служителей храма, а прижизненным реквиемом Моцарту, обреченному на одиночество.

Теперь рассмотрим *аллюзии*, рассыпанные композитором по музыкальной партитуре. Они, как правило, совпадают или перекликаются с текстовыми цитатами, квазичитатами и аллюзиями в либретто. Первая аллюзия располагается в монологе Вагнера (II сцена I картины). Как и Сорокин, Десятников ссылается здесь на «Лоэнгрина». На словах «Вдруг в синеве появился божественный лебедь» диссонантную оркестровую ткань с обилием септаккордов разряжают трезвучия *Ges-dur* и *b-moll* в высоком регистре у скрипок и арфы. Они похожи на те, что звучат в монологе рыцаря, «нежно прощающегося с лебедем и отправляющего его в обратный путь» (Левик, 2011, с. 150) (напомним, тема лебедя в «Лоэнгрине» построена на чередовании трезвучий *A-dur* и *fis-moll*). Но во сне Вагнера лебедь погибает, поэтому минорное трезвучие в монологе омрачено стонущим задержанием, а после него следует зловещий пунктир у низких струнных – предзнаменование скорой трагедии.

Вторая музыкальная отсылка находится в дуэте Чайковского и Няни (II картина), здесь композитор усиливает литературный гротеск музыкальным. На словах Петруши «Ах няня, няня» Десятников не цитирует музыку из диалога Няни и Татьяны в «Евгении Онегине», но прибегает к шаржированной аллюзии. Чайковский «бросается няне на грудь» с той же интонацией восклицания, что и Татьяна, но вместо благозвучного восхождения на сексту возникает более «неблагозвучный» скачок на септиму. В оркестре в это время звучит архиэкспрессивный доминантовый нонаккорд с секстой, выражающий томление героя. Для укрупнения гротескного эффекта он растянут на пять тактов (Пример № 6).

Третья аллюзия прослеживается в хоре отъезжающих «Торопись, торопило», открывающем главную массовую сцену оперы на Площади Трех Вокзалов (III картина). Хор апеллирует к оркестровому вступлению к «Борису Годунову». Прежде всего, интонационно – ядром его темы служит трихорд *c – es – f* (транспонированный вариант попевки *cis – e – fis*, из которой вырастает начальная тема оперы Мусоргского). Ко вступлению к «Борису...» отсылает и изложение материала: тема хора развивается вариантно, а при повторе обрабатывает имитационными подголосками. При этом тематическая аллюзия имеет контрастную первоисточнику образность и стилистику, встраиваясь в сюжетный контекст оперы. Она оркестрована в манере джаза (басы

ведут контрабасы *pizzicato* и фортепиано *staccato*), бурлит энергией и проносится в быстром темпе, передавая вокзальную суету (Пример № 7). Также Десятников обогащает тему своим излюбленным приемом – нерегулярной метрикой, меняя размер в каждом такте.

Пример № 6. Л. А. Десятников. Опера «Дети Розенталя», II картина, дуэт Чайковского и Няни

Ч. *f* (бросается няне на грудь)
Ах, ня - ня, ня - ня!

f *sf*

Пример № 7. Л. А. Десятников. Опера «Дети Розенталя», III картина, хор отъезжающих

Отъезжающие
А *p*
То-ро-пись, то-ро - пи-ло, то-ро - пись, то-ро - пи-ло, то-ро - пи-хо-то-ро-па

В *p*
То-ро-пись, то-ро - пи-ло, то-ро - пись, то-ро - пи-ло, то-ро - пи-хо-то-ро-па

p

8^{vb}

Четвертая аллюзия также возникает в начале III картины и связана с ассоциативной парой «Беженец – Юродивый». В реплике «Подайте Беженцу копеечку Христа ради» Десятников заостряет ключевые элементы музыкальной характеристики Юродивого – высокую щемяще-экспрессивную тесситуру партии, мотив стона и *ostinato*. Беженец в «Детях Розенталя» поет уже не тенором, а сопрано (его диапазон располагается на октаву выше), секундовая интонация стона превращается в квинтовое восклицание, а *ostinato* захватывает не только главную интонацию, а всю музыкальную фразу героя (Пример № 8), которая неоднократно повторяется и варьируется.

Пример № 8. Л. А. Десятников. Опера «Дети Розенталя», III картина, реплика Беженца

Беж. *f*
По-дай - те бе-жен-цу ко-пе-еч-ку Христ-та ра-ди!

Таксисты *f*
руб - лёв! Про-ка - тим

p

8^{vb}

Пятая музыкальная аллюзия обнаруживается в хоре путан «Приголубим бела лебедя» (III картина оперы). Его Десятников пишет в духе русской величальной песни, сохраняя жанровую основу женского хора «Плывет, плывет, лебедушка» из «Хованщины» Мусоргского. Широкая квазифольклорная тема звучит у альтов, поддерживаясь

рельефными педалями-«призывами» сопрано. Гротеск же, заложенный словесным текстом, в музыке воплощен ладогармоническими средствами. Прозрачной ангемитонной мелодии «противоречат» острые секундовые и септимовые сочетания звуков в оркестре (Пример № 9).

Пример № 9. Л. А. Десятников. Опера «Дети Розенталя», III картина, хор путан

The musical score for Example 9 consists of three staves. The top staff is for Soprano (S), the middle for Alto (A), and the bottom for Piano (Pr.). The Soprano part is mostly rests. The Alto part has lyrics: "При - - го - - лу - бим_ бе - ла ле - бе -". The Piano part includes a section marked "А!" and "Дя".

Шестая аллюзия содержится в начале песни Мусоргского. Здесь Десятников, как и Сорокин, апеллирует к «Борису Годунову», но не к удалому *solo* Варлаама, а к скорбным страницам партитуры (что закономерно в свете мрачного облика словесной квазицитаты). Сдержанно-архаичная тема в духе протяжной песни, поддерживаемая *pizzicato* струнных, отсылает к оркестровому вступлению к опере, тональность *c-moll* с акцентированием тона *as* – к монологу Бориса «Скорбит душа» (Пример № 10).

Пример № 10. Л. А. Десятников. Опера «Дети Розенталя», III картина, песня Мусоргского

The musical score for Example 10 consists of two staves. The top staff is for Mezzo-soprano (M.), and the bottom is for Piano (p). The Mezzo-soprano part has lyrics: "Как во слав- ном го - ро-де во Мос-кве- сто - ли - це". The Piano part is marked "p sempre".

Третий уровень, на котором воплощено фрагментирование модели классико-романтической оперы в музыкальной партитуре, затрагивает **драматургию оперных форм**. Двухактное вокально-инструментальное полотно спектакля складывается из пяти картин (I, II, III и IV картины содержат в себе по две сцены), в сквозное развитие встроены традиционные для оперы XVIII-XIX веков *solo* и ансамбли – трагический монолог, песня, ария мести, любовный дуэт. Так, Десятников разбирает модель классико-романтической оперы на клишированные формы, переосмысляет их и объединяет в одной партитуре.

Рассмотрим, как некоторые из стандартных оперных форм претворены композитором в «Детях Розенталя». Одна из них воплощена в арии Келы «Проклятье!...» (I сцена IV картины), в ней прорывается ярость сутенера, узнавшего о свадьбе Моцарта и Татьяны. *Solo* Келы являет собой традиционную *арию мести*. Здесь Десятников выходит за рамки модели классико-романтической оперы, отдавая дань барочной опере *seria*. Арию героя композитор насыщает чертами, свойственными арии мести: это хроматический *moll* (*f-moll* с модуляцией в *c-moll* в конце *solo*), быстрый темп, бурлящие пассажи у скрипок, скачки на широкие интервалы и пунктиры в вокальной партии, тремоло литавр. Они передают остервенение героя, созвучное барочному аффекту гнева.

Но, как и весь портрет сутенера, ария Келы преображена с помощью гротеска. Он возникает за счет наложения клишированной «оперной» музыки на «не оперный» по стилистике текст (в арии встречаются такие натуралистические, нетипичные для оперы выражения, как «Лох увел ее», «Паскуда подлая», «...научил рубить бабло»). Также гротеск просвечивает в самой музыкальной ткани, а именно в ритмике и инструментовке темы. В середине простой трехчастной формы Десятников разбивает триольные фигурации в оркестре изнутри паузами, чередуя фигуры «восьмая нота – восьмая пауза – восьмая нота» и «четвертная пауза – восьмая нота». За счет этого тема на каждой доле «спотыкается» (Кела словно захлебывается яростью). Еще сильнее ее пульс расшатывают сбивки размера с 4/4 на 3/4 и 5/4. В инструментальном заключении же громовые пассажи переходят от скрипок к флейте-пикколо и из-за несоответствия тембра герою звучат карикатурно.

Традиционный для классико-романтической оперы *любовный дуэт* в «Детях Розенталя» исполняют Татьяна и Моцарт («Прекрасна ты, дитя вокзалов», I сцена IV картины). Здесь образцом для Десятникова послужили лирические ансамбли Верди. К ним апеллирует певучая вокальная кантилена. Лицо ансамбля олицетворяет волнообразная тема широкого дыхания в *Des-dur* с диапазоном в полторы октавы. В начале дуэта герои поют ее по отдельности, в репризе – совместно каноном. Благодаря этому тема динамизируется, как это часто бывает в репризных разделах любовных ансамблей (форма дуэта – сложная трехчастная). Кантилену в дуэте композитор чередует с виртуозными каденциями. Первая предваряет основную тему номера (герои с помощью фиоритур распевают имена друг друга), вторая, аналогичная по музыкальной стилистике («Моя любовь к тебе летит»), завершает объяснение.

Вместе с тем лирический ансамбль не лишен юмора. Авторы спектакля иронизируют над любовным дуэтом как над устоявшимся оперным клише: Сорокин – формируя провокационную пару героев (композитор – путана). Десятников – создавая гротескный образный контрапункт вокальных и оркестровых партий. В певческих партиях ансамбля раскрываются лирические чувства Моцарта и Татьяны, а музыкальная ирония композитора сконцентрирована в оркестре. Кантилену героев сопровождают неуместные для любовного объяснения скерцозные фигурации скрипок *staccato* и характерный подголосок кларнета, застревающий на IV повышенной ступени; вокальную мелодию в паузах дробят смеющиеся рулады флейты.

Форма *песни*, распространенная в романтических операх, представлена в партитуре песней Мусоргского (III картина). Ее тематизм уже рассматривался выше в связи с музыкальными аллюзиями (Пример № 10). Напомним лишь, что Десятников, в отличие от многих композиторов XIX века, трактует эту форму как трагическую, сближая песню с пророческим откровением (здесь возможна параллель разве что с песней Юродивого «Лейтесь, лейтесь, слезы горькие»). Драматизация песни приводит к укрупнению ее роли в опере. Если в образцах XIX столетия песни часто оттеняли основную драму (примерами служат песня Вани в «Жизни за царя», песня Шинкарки в «Борисе Годунове», песня Галицкого в «Князе Игоре»), то в «Детях Розенталя» песня Мусоргского является одной из трагических кульминаций оперы.

Завершая разговор о фрагментации модели классико-романтической оперы в музыкальной драматургии опуса, резюмируем сказанное. Как и в либретто, здесь она осуществляется на разных уровнях. Кроме тонального плана фрагментирование отражено в системе цитат, аллюзий и цитат-аллюзий и определяет драматургию оперных форм спектакля (многие из них переосмысляются в гротескном ключе). Все это способствует формированию глубинного сюжета сочинения. Внутри одной партитуры рождается метаопера, аккумулирующая в себе достижения и традиции оперы XVIII-XIX веков.

Заключение

По итогам исследования сформулируем следующие выводы. «Дети Розенталя» – одно из знаковых сочинений Десятникова. Опера воплощает пристрастие Десятникова к диалогу с музыкальным наследием прошлого: для автора он служит «основой творческого почерка и ведущей составляющей стиля» (Попова, 2024, с. 189). В «Детях Розенталя» Десятников и его соавтор Сорокин работают с жанровой моделью классико-романтической оперы. Создатели преображают ее с помощью деконструкции, используя ключевой для этого метода инструмент – фрагментирование с последующей сборкой.

Фрагментация модели в опере осуществляется комплексно: она захватывает текстовую и музыкальную драматургию произведения. В либретто разбор и пересборка действуют на уровне жанрового облика (в тексте аккумулярованы сюжетные признаки главных типов опер конца XVIII-XIX веков), словесных цитат («Евгений Онегин»), квазичитат («Борис Годунов») и аллюзий (на «Бориса...», «Хованщину», «Лоэнгрина»), знаковых для жанра фамилий (Моцарт, Вагнер, Верди, Мусоргский, Чайковский) имени (Татьяна) и оперных персонажей (Няня, Кела).

В вокально-оркестровой партитуре фрагментирование со сборкой выполнено на уровне тональной драматургии (лейтзвуки оперных композиторов и тональные зоны, отсылающие к эпизодам классикоромантических опер), музыкальных цитат («Волшебная флейта», «Пасифаль»), аллюзий («Борис Годунов», «Хованщина») и цитат-аллюзий («Трубадур», «Волшебная флейта»), драматургии оперных форм (переосмысление традиционных для оперы XVIII-XIX веков монолога, песни, любовного дуэта и арии мести). В результате пересборки все заимствования и отсылки в спектакле обретают новые смыслы, а поверх нарративного сюжета формируется сюжет-концепция. «Дети Розенталя» мыслится авторами как опера об опере.

Глубинный сюжет, в свою очередь, определяет музыкальный язык опуса. По словам композитора, каждая картина спектакля – «будто бы опера, написанная одним из персонажей» (Десятников, 2005). I картина с ее позднеромантическими гармониями и философскими монологами «сочинена» Вагнером, II с яркими бытовыми эпизодами – Чайковским. III картина, где разворачивается народная музыкальная драма, «принадлежит» Мусоргскому. IV с любовными страстями и лирическими дуэтами – Верди. V картина с отсылками к «Волшебной флейте» – Моцарту. Все это окрашено персональными чертами стиля Десятникова – его пристрастием к нерегулярной ритмике, лаконизму тем, вариантному развитию тематизма и музыкальной иронии.

Ирония и гротеск играют важную роль в формировании текстовой и музыкальной драматургии спектакля. Сорокин и Десятников, подобно Малеру или Шостаковичу, используют «снижение через жанр» – обращаются к серьезному жанру (опере), а подают его в нарочито сниженном ракурсе: комично, гротесково. В «Детях Розенталя» этот принцип проецируется на разные составляющие сочинения – на его словесный текст, музыкальный язык, оперные формы.

Деконструкция жанра в «Детях Розенталя» воплощена через разрушение модели классикоромантической оперы. При этом оно же служит основой текстовой и музыкальной драматургии спектакля. Авторы разбирают жанровую модель на отдельные элементы и собирают из них новую, оригинальную оперу XXI века.

Перспективы дальнейшей научной работы могут быть заключены в применении метода деконструкции к анализу других театральных сочинений XX-XXI веков, в частности, к партитурам Десятникова, отсылающим к музыкальным традициям прошлого. Это даст возможность глубже исследовать особенности диалога автора с наследием предшествующих эпох.

Материалы исследования | Research materials

1. Десятников Л. А. Леонид Десятников – Владимир Сорокин. «Дети Розенталя»: интервью Ю. А. Бедеровой. М.: Литературно-издательский отдел Большого театра, 2005. https://newmuz.narod.ru/st/Des_Bed01.html
2. Десятников Л. А. Опера «Дети Розенталя»: клавиш // Полозова И. В. Личный архив.
3. Десятников Л. А. Так ведь конец времени композиторов, алле!: интервью А. Ю. Мунипову // Афиша Daily. 2016. 30 ноября. <https://daily.afisha.ru/music/3733-tak-ved-konec-vremeni-kompozitorov-alle/>

Источники | References

1. Гуляницкая Н. С. Методы науки о музыке. М.: Музыка, 2009.
2. Денисов А. В. Цитаты-аллюзии в музыке – типология и формы репрезентации // Музыкальная композиция: теория и практика. Шостакович in memoriam: материалы VI международной научной конференции, Москва, 14-18 апреля 2018 года. М., 2025.
3. Деррида Ж. Письмо японскому другу // Вопросы философии. 1992. № 4.
4. Королевская Н. В. Интертекстуальный замысел «Орестеи» Сергея Танеева: в поисках авторского смысла // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 4.
5. Левик Б. В. Рихард Вагнер. Изд-е 2-е. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2011.
6. Попова А. Ю. «Дети Розенталя» Леонида Десятникова – оммаж классикоромантической опере // Проблемы художественного творчества: сборник статей по материалам международных научных чтений, посвященных Б. Л. Яворскому, «Проблемы художественного творчества», Саратов, 25-26 ноября 2025 года и научно-практической конференции «Современная музыка: традиции, новации, перспективы», Саратов, 30 сентября – 1 октября 2025 года. Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2026.
7. Попова А. Ю. Музыкальный театр Леонида Десятникова и Алексея Ратманского: идеи, стилистика, контекст: дисс. ... к. иск. Екатеринбург, 2024.
8. Слышкин Г. Г. Лингвокультурные концепты прецедентных текстов. М.: Academia, 2000.
9. Туманина Н. В. М. П. Мусоргский. Жизнь и творчество. М. – Л.: Государственное музыкальное издательство, 1939.
10. Яськевич И. Г. Новая российская опера в контексте постмодернизма: дисс. ... к. иск. Новосибирск, 2009.

Информация об авторах | Author information**RU****Полозова Ирина Викторовна¹**, д. иск., проф.**Попова Анастасия Юрьевна²**, к. иск.¹ Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова² Саратовский национальный исследовательский государственный университет им. Н. Г. Чернышевского**EN****Irina Victorovna Polozova¹**, Dr**Anastasiia Yurievna Popova²**, PhD¹ Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov² Saratov National Research State University named after N. G. Chernyshevsky¹ i.v.polozova@mail.ru, ² grafinyamarica@ya.ru**Информация о статье | About this article**

Дата поступления рукописи (received): 05.03.2026; опубликовано online (published online): 19.03.2026.

Ключевые слова (keywords): Л. А. Десятников; В. Г. Сорокин; опера «Дети Розенталя»; деконструкция жанра; работа с моделью классико-романтической оперы; L. A. Desyatnikov; V. G. Sorokin; opera “The Children of Rosenthal”; genre deconstruction; work with a model of the classical-romantic opera.