

Юлия Владимировна Никифорова — музыковед,
аспирант кафедры истории музыки
Нижегородская государственная консерватория
имени М. И. Глинки (Нижний Новгород, Россия)
nickiforova.iuliya2013@yandex.ru

Julia V. Nikiforova — musicologist,
Postgraduate student at the Department of Music History
Nizhny Novgorod State Conservatory named after M. I. Glinka
(Nizhny Novgorod, Russia)
nickiforova.iuliya2013@yandex.ru
ORCID: 0009-0009-8704-4682

УДК 78.071.1

DOI 10.61908/2413-0486.2026.45.1.95-111

МУЗЫКА ЛЕОНИДА ДЕСЯТНИКОВА И ОБРАЗ ПОЭТА В ЭПОХУ ПОСТМОДЕРНА

Аннотация

Одной из универсальных тем, к которым в своих произведениях неоднократно обращается Леонид Десятников, является тема Поэта. Композитор переосмысливает известный образ, представляя Творца в разном художественном и историческом контексте. В статье рассматриваются композиторские интерпретации этого образа: музыкант романтической эпохи в «Утраченных иллюзиях», творческая индивидуальность начала XX века в «Любви и жизни поэта», вневременной образ артиста в пьесе «Как старый шарманщик...». Исследование граней архетипа Поэта в творчестве Десятникова отражает неокончателность трактовки этой темы, открытой к дальнейшим интерпретациям.

Ключевые слова: поэт, Леонид Десятников, «Утраченные иллюзии», «Любовь и жизнь поэта», «Дети Розенталя», «Пинежское сказание о дуэли и смерти Пушкина», «Как старый шарманщик...»

THE MUSIC OF LEONID DESYATNIKOV AND THE IMAGE OF THE POET IN THE POSTMODERN ERA

Abstract

One of the universal themes to which Leonid Desyatnikov repeatedly turns in his works is the Poet. The composer reinterprets this well-known image, presenting the Creator in various artistic and historical contexts. This article examines composers' interpretations of this image: a Romantic-era musician in “Lost Illusions”, a creative personality of the early 20th century in “The Poet’s Love and Life”, and the timeless image of an artist in the play “Like the Old Organ-Grinder...”. This exploration of the facets of the Poet archetype in Desyatnikov's work reflects the open-ended nature of this theme, which remains open to further interpretation.

Keywords: poet, Leonid Desyatnikov, “Lost Illusions”, “The Poet’s Love and Life”, “Rosenthal’s Children”, “The Pinezhsky Tale of Pushkin's Duel and Death”, “Like the Old Organ-Grinder...”

Тема Поэта, Творца, творчества и творческой личности — одна из вечных, вневременных тем искусства. С этим образом нередко связана проблема взаимоотношения творческой индивидуальности и окружающей его действительности. В разные эпохи, следуя за изменениями социальных и культурных парадигм, меняется самосознание художника. Так, человек Ренессанса ощущает себя способным преобразовать мир, романтический Поэт осознаёт невозможность создания идеала в действительности и сосредоточивается на своём внутреннем мире, а под пристальным взглядом художника XX столетия открывается «пустота, Ничто, готовые вместить в себя любой смысл» [9, с. 9].

Эта проблема не исчерпала себя и в XXI веке, продолжая развиваться в различных ракурсах и аспектах. В музыке отечественных композиторов последней трети XX века образ Творца осмысливается в контексте диалога с прошлым и взаимодействия культурных эпох.

В отечественном музыкальном искусстве 1970-х годов формируется «новое качество стиля, проявляющееся в множественно-стилевом варьировании с его опорой на весь стилистический “срез” музыкальной культуры» [5, с. 22]. Новаторское индивидуальное высказывание сменяется авторской интерпретацией традиции. Левая Т. Н. характеризует 1970-е годы как «эпоху *рефлектирующую* ... [когда] дух познания мира, экстравертный характер художественных интересов сменился духом самопознания, интровертностью мышления» [8, с. 182]. Рефлексия и обращение к универсальным темам порождают в художественных произведениях процессы самоуглубления, погружения в лирико-психологическую сферу, обострённого чувства памяти и ностальгии. Одним из объектов творческой рефлексии композиторов второй половины XX века становится эпоха романтизма: «творческое *credo* художника апеллирует теперь к той стилевой системе, которая в наибольшей степени способна к раскрытию глубинных свойств личности — таковым и явился романтизм, вошедший в сложную систему стилевых взаимодействий» [5, с. 115].

Обращение к поэтике искусства XIX века не ограничивается использованием интонаций, присущих музыкальной лексике той эпохи (нисходящие секунды, мотивы «вздоха» или «вопроса»), цитат, квазицитат и стилевых аллюзий. На уровне содержания произведений, их концепций предлагается новый взгляд на типично романтические темы: любовь, жизнь и смерть, конфликт романтического героя с действительностью и обществом и другие. Ощущение недостижимости идеала трансформируется в ностальгию по стилистике и образной сфере музыки прошлого столетия; «известный романтический мотив тоски, томления, рассеявшихся иллюзий теперь спроецирован не столько на личные мотивы, сколько на осознание невозвратимости вечных ценностей, утраченных в трагических жизненных коллизиях XX века» [5, с. 116].

Сопоставление современности и иллюзорной, утраченной идиллии романтического века не всегда связано с конфликтностью и драматически-напряжённым столкновением. Между художественными мирами прошлого и настоящего может складываться диалогическое взаимодействие, и диалог эпох не всегда предполагает ироническую отстранённость и дистанцирование от прошлого, зачастую ему «воздавалась благодарная дань памяти, оно становилось предметом скрытой или явной ностальгии» [8, с. 187].

Интонации и образы романтизма сквозной линией проходят в музыке Леонида Десятникова, становясь частью сложного, многоуровневого стиливого диалога. Собственный авторский и заимствованный материал в его сочинениях не противопоставляются, но взаимодополняют друг друга. Композитор не отстраняется от прошлого, он «вживается» в его стилистику, делая её частью собственного языка. Десятников говорит об этом так: «мы, композиторы, живём в едином музыкальном пространстве и делим его друг с другом. Большинство музыкальных интонаций — ломаное трезвучие, лирическая секста, хореический мотив возгласа — общеупотребительны» [цит. по: 13, с. 244].

Возникающие в результате аллюзии и намёки не исключают прямых цитат из знаковых для XIX века произведений: к примеру, в пьесе для скрипки и фортепиано «Как старый шарманщик...» (1997) развивается тематический материал песни «Шарманщик» из вокального цикла «Зимний путь» Ф. Шуберта, а в основу миниатюры для двух фортепиано «В сторону Лебедя» (1995) положена тема миниатюры «Лебедь» из сюиты «Карнавал животных» К. Сен-Санса. В сочинениях Десятникова отражается и характерная для романтизма тяга к программности — выход за пределы имманентно-музыкальной сферы, частое обращение к языку поэзии и танца. Свойственные его музыке пластичность и дансантизм позволяют создавать

хореографические интерпретации многих произведений композитора, изначально не предназначенных для балетной сцены¹.

Одной из универсальных тем, к которым обращается Десятников, становится воплощение мифологемы Поэта, Творца. Этот архетипический образ представлен в его произведениях в разных ракурсах: история композитора-романтика в балете «Утраченные иллюзии» (2011), творец XX века в вокальном цикле «Любовь и жизнь поэта» (1989), вневременной образ артиста в пьесе «Как старый шарманщик...» (1997). Миф о Творце реализуется в персонажах, связанных с композиторами и поэтами прошлого, например, Пушкин в кантате «Пинежское сказание о дуэли и смерти Пушкина» (1983) или композиторы Моцарт, Вагнер, Верди, Чайковский и Мусоргский, превратившиеся в героев оперы «Дети Розенталя» (2005). Исследование граней образа Поэта – перемещение его в иной контекст, сопоставление Творцов прошлого и современности – открывают в творчестве Десятникова возможности для постмодернистской стиливой игры.

Образ Поэта перекликается с характерным для постмодернистской культуры состоянием одиночества человека, столкнувшегося с необъятным информационным массивом и не способного полноценно воспринимать окружающий его мир. По мнению философа и культуролога М. Эпштейна, «постмодерный индивид» работает с условными цитатами, не имеющими определённого источника и происхождения; современный человек «всему открыт, но воспринимает всё как знаковую поверхность, не пытаясь даже проникнуть в глубину вещей, в значения знаков» [15, с. 30].

¹ Один из примеров подобного хореографического воплощения инструментальных и вокально-инструментальных опусов композитора — спектакль L.A.D. (премьера состоялась в 2021 году в «УралОпераБалет»), состоящий из четырёх балетов на музыку Десятникова. В них используется музыка из пьес «Вариации на обретение жилища» для виолончели и фортепиано (1990), «Как старый шарманщик...», сюиты «Эскизы к закату» для флейты, кларнета, скрипки, контрабаса и фортепиано (1996) и кантаты «Дар» для тенора, мужского хора и инструментального ансамбля на стихи Г. Державина (1981).

На этой почве складываются свойственные постмодернистскому искусству эклектизм, цитатность и синтетическое соединение разнородных стиливых элементов. Появляются критические произведения, комментарии, парафразы, а также произведения о произведениях – опера об опере, балет о балете, вокальный цикл о вокальном цикле. К примеру, история романтического балета разворачивается в сочинении «Утраченные иллюзии» (хореография А. Ратманского).

Для создания спектакля Десятников и Ратманский обратились к либретто В. Дмитриева по мотивам одноимённого романа О. Бальзака. Впервые балет на данное либретто был поставлен в 1936 году на музыку Б. Асафьева. Действие разворачивается во Франции в 20–30-е годы XIX века. Главный герой — Люсьен, поэт и журналист родом из провинциального города, обладающий большими амбициями, — приезжает в Париж в надежде обрести успех и известность; но в результате ряда неудач и ошибок он не достигает желаемого, к тому же теряет возлюбленную — актрису Корали.

По сюжету Люсьен становится композитором, мечтающим поставить свои произведения на сцене Парижской оперы. Параллельно истории главного героя разворачивается линия соперничества между двумя легендарными танцовщицами XIX века — Марией Тальони и Фанни Эльслер, которых в «Иллюзиях» представляют героини Корали и Флорина. Для Корали Люсьен сочиняет балет «Сильфида» (Мария Тальони, действительно, получила известность за исполнение главной партии в «Сильфиде» Ж. Шнейцхоффера), а для Флорины – «В горах Богемии», не имеющий реального художественного прототипа, но являющийся собирательным образом банальной и прикладной танцевальной музыки.

В «Утраченных иллюзиях» развивается традиционная трагическая история любви (здесь возникает параллель с сюжетом «Сильфиды»). Люсьен мечется между двумя балеринами, между реальностью и фантазией. Персонажи представляют собой романтические архетипы: Корали —

идеальная возлюбленная и муза, Флорина — земная девушка; Люсьен — лирический герой, не способный достичь идеала в условиях суровой реальности.

Лейтжанром главного героя является знаковый для романтического века ноктюрн². Он звучит в начальной вариации Люсьена — сцене, где тот впервые демонстрирует в театре свои произведения. Тональность *Des-dur*, широкая кантиленная мелодия, гармонические фигурации в сопровождении, импровизационное орнаментальное развитие вызывают ассоциации с произведениями Ф. Шопена, ноктюрном *Des-dur* op. 27 № 2 или прелюдией op. 28 № 15. Десятников отмечает: «Люсьен для меня — кто-то вроде прото-Шопена» [цит. по: 13, с. 245], соответственно, лейттеатром героя становится фортепиано. В момент, когда Люсьен по принуждению своего окружения сочиняет балет «В горах Богемии», фортепиано умолкает. Этот драматургический приём передаёт неискренность автора, в погоне за славой потерявшего собственное «я».

Десятников учитывает опыт одноименного балета Асафьева 1936 года: к примеру, вальс, проходящий рефреном в сцене бала из II акта, отсылает к балетной музыке советской эпохи. При этом основной акцент он делает на стилистику XIX века: «рефлексируя, я выразил в звуках своё представление об этой эпохе. Театральный Париж XIX века, музыка Шопена, балы, интриги, драмы влюблённых... Всё это для нас сейчас — миф, утраченная иллюзия» [там же, с. 243]. Классический сюжет с центральным лирическим героем-поэтом трактуется с точки зрения современного композитора практически без тени привычной постмодернистской иронии.

Поэт начала XX века, говорящий иным языком, но обращающийся к вечным темам любви, жизни и смерти, представлен в вокальном цикле «Любовь и жизнь поэта». Семь контрастных, разножанровых вокальных

² Также ноктюрн играет роль лейтмотива в кинофильме «Мания Жизели» (1995, режиссёр А. Учитель, композитор Л. А. Десятников), повествующем о жизни и карьере русской балерины XX века, «красной Жизели» О. А. Спесивцевой.

миниатюр написаны на тексты стихотворений поэтов-обэриутов Н. Олейникова и Д. Хармса. В цикле нет явной сюжетной линии, но во всех миниатюрах присутствует безымянный Поэт, который проходит «все обязательные состояния традиционного героя» [11, с. 157] – юность, утрату любви, конфликт с обществом, столкновение со смертью – и в последней миниатюре подводит итог пройденному пути.

Вокальная партия наполнена типично романтическими романсовыми интонациями (томления, вздоха, вопроса), часто намеренно утрированными. К романтической стилистике отсылает и название цикла, в котором соединились «Любовь поэта» и «Любовь и жизнь женщины» Р. Шумана. С XIX веком это сочинение также связывает камерно-вокальный жанр, чередование контрастных разнохарактерных миниатюр, значительная роль фортепианной партии и развёрнутые постлюдии.

Эти интонации в сочетании с сюрреалистическими, абсурдистскими, трагикомическими текстами создают амбивалентное, многоуровневое содержание. Напряжение между поэтическим текстом и его музыкальным воплощением сохраняется на протяжении всего цикла. Но за кажущимся дисбалансом кроется внутренняя связь романтической лирики и поэтики обэриутов.

По словам композитора, «Хармс и Олейников относили свои стихотворения к так называемому галантерейному стилю, субкультуре приказчиков и парикмахеров, где, как известно, зародилась традиция русского городского романса» [цит. по: 13, с. 246]. В языке «галантерейной» культуры сочетаются «слова, заимствованные из светского обихода, из понаслышке освоенной литературы (особенно романтической), со словами профессиональных диалектов приказчиков, парикмахеров, писарей, вообще мелкого чиновничества и армейского офицерства» [4, с. 10]. «Галантерейные персонажи» пользуются клише, фразами, выхваченными из контекста, и в

результате в их речи возникает парадоксальное сочетание возвышенных идей и бытовых просторечий.

Поэт, лирический герой вокального цикла Десятникова, в момент столкновения со смертью трагически и высокопарно восклицает «О боже, боже», признаётся в любви в традициях вокальной музыки Чайковского – «меньше чем на Чайковского он не согласен» [12, с. 142]. Возвышенные темы и образы, о которых сказано прямолинейно, кажутся пошлыми и неуместными. Преподносимые в ироническом ключе они скрываются под видом несерьёзного и обыденного. В стихотворениях обэриутов в форме шуток «высвобождалось и пробивалось наружу то подлинное, что они хотели сказать о жизни» [4, с. 14].

В шести из семи миниатюр цикла сюжет излагается в прошедшем времени, и только в последнем номере («А я...») действие переносится в настоящее. Здесь Поэт занимает позицию «вне времени» и выступает в роли стороннего наблюдателя, обобщающего пройденный героем жизненный путь. Одиноким романтический поэт обречён бесконечно странствовать в мире абсурда. Финальная миниатюра играет роль эпилога философской притчи, в котором обречённость Поэта принимает форму трагикомической пляски, напоминающей «регтайм или фрейлехс³» [12, с. 147].

В «Любви и жизни поэта» главные смысловые образы любви и смерти искажаются и предстают в виде воспоминаний о безвозвратно утраченном прошлом. Десятников в данном опусе демонстрирует современного героя-творца, который «живёт не реальными событиями своей жизни, а рефлексией на них и воспоминаниями, бесконечно размышляя о быстротечности жизни и неизбежности смерти» [7, с. 9].

Композиторы прошлого, перенесённые в контекст современности, появляются в опере «Дети Розенталя» (2005), которую Десятников называет своим «объяснением в любви к классической опере XIX века» [1, с. 18].

³ Фрейлехс — популярный еврейский народный танец

Главными героями произведения становятся дубли⁴ оперных композиторов классико-романтического периода, созданные учёным-генетиком Алексом Розенталем — Вагнер, Чайковский, Моцарт, Верди и Мусоргский.

Опера написана в сотрудничестве с писателем, сценаристом и драматургом Владимиром Сорокиным, который и предложил Десятникову идею создания оперы, в которой главные роли будут играть известные композиторы. Импульсом к художественному взаимодействию послужила близость творческих методов авторов. Литературному стилю Сорокина присущи постмодернистское сочетание противоположностей, использование клишированных оборотов и фраз, которые Десятников называет «литературными “реди-мейдами”»⁵ [1, с. 17].

Герои «Детей Розенталя» — музыканты прошлого, авторы знаковых оперных произведений — посмертно или ещё прижизненно превратились в мифологические фигуры, чьи имена стали нарицательными. По этой причине в либретто Сорокина они названы только по фамилиям, вызывающим цепочки ассоциаций. Персонажи узнаются не по характеру или внешности, а по музыкальным приметам (особенностям мелодики, фактуры, инструментовки и другим). Десятников как художник постмодернистского времени «не отождествляется с главным героем, а «подменяет» себя им» [17, с. 60].

Каждая из пяти картин «Детей Розенталя», в которых поочерёдно раскрываются образы музыкальных гениев, предстаёт как «опера, написанная одним из персонажей» [1, с. 19]. Сцены, в которых экспонируются главные герои, отсылают к известным номерам и фрагментам из их произведений, и, шире, — к характерным для их творчества образам и идеям. К примеру, монолог Вагнера из первой картины, в котором он рассказывает свой сон о

⁴Термин «дубли» использовал автор либретто В. Сорокин, отказавшись от других вариантов, к примеру, термина «клоны», поскольку «в нём есть некий привкус сегодняшнего дня» [2, с. 26].

⁵Термин художника М. Дюшана, описывающий бытовой, нехудожественный объект, перенесённый в художественное пространство. Для Сорокина подобными реди-мейдами становятся литературные стили.

лебедю, напоминает «Сон Эльзы» из «Лоэнгрин» только в постмодернистском, искажённом варианте — лебедь оказывается больным и умирающим, — и сон превращается в кошмар. Следуя традиции, этот фрагмент предсказывает развязку сюжета, которая закончится гибелью практически всех центральных персонажей.

Творец в опере воплощён в образе Розенталя — учёного, открывшего путём генетических экспериментов способ дублирования человека. В отличие от композиторских дублей, которые отыгрывают сцены из своих опер, говорят языком своих героев, он обладает подлинным творческим началом.

Подобно Фаусту, Розенталь одержим идеей победы над смертью и воскрешения известных композиторов. Масштабная и торжественная картина творения Моцарта, открывающая оперу, вызывает ассоциации со сценами из тетралогии «Кольцо нибелунга» Вагнера: Розенталю, мечтающему о «воскрешении богов», вторит хор генетиков, восклицающих «Heiaha! Heiaha!» и «Hoјotoho! Hoјotoho!». Учёный выполняет указания «свыше», следуя инструкциям, которые ему диктует безымянный голос из репродуктора. Впоследствии Розенталь сталкивается с бюрократическими и политическими реалиями (в конце первого действия голос возвещает «у государства нет денег на ваше содержание»), и первая половина оперы завершается смертью учёного, вместе с которым погибает и идея воскрешения гениев прошлого.

Сквозной линией в сочинении Десятникова проходит история Моцарта, наиболее «реального» и «человечного» персонажа среди всей представленной композиторской плеяды. «Дети Розенталя» начинаются с сотворения копии Моцарта, и в завершении оперы он единственный из главных героев остаётся в живых. В финальной сцене он берёт в руки флейту и медленно, нерешительно, *quasi inabile* (почти недееспособно) исполняет мотив «флейты Папагено» — наигрыш, звучащий в арии Папагено из «Волшебной флейты». Эта поднимающаяся по звукам гаммы мелодия из пяти звуков *g-a-h-c-d*

обладает символическим значением: пять нот соответствуют числу композиторов, определяют тональный план оперы. Флейтовый наигрыш, играющий роль лейтмотива Моцарта, обрамляет оперу, впервые появляясь в первой сцене и далее — в финале, когда за трагической развязкой наступает момент просветления, символизирующий бессмертное творческое начало.

«Дети Розенталя» не были первым сочинением Десятникова, в котором главные роли «играют» гении прошлого. Мифологизированный образ русского поэта появляется в его более раннем произведении, кантате «Пинежское сказание о дуэли и смерти Пушкина» для ансамбля солистов и камерного оркестра (1983). Текст кантаты основан на рассказе писателя и фольклориста Б. В. Шергина «Пинежский Пушкин», в котором биография поэта пересказывается в форме, близкой жанру былины.

Речь Сказительницы насыщена красочными сравнениями и метафорами — Пушкин «родился умной, постатной, разумом быстрой, взором острой, всех светле видел». Поэт в кантате представлен традиционным лирическим героем-тенором. Его голос выделяется на фоне других солистов, Сказительницы и фольклорного ансамбля из-за подчеркнута академической манеры пения. Сольный номер этого героя в момент дуэли напоминает городской романс XIX века, исполняемый под переборы гитары, в котором метр иногда сбивается в соответствии с «неровностями» народного текста. В «Пинежском сказании» отражено народное представление о жизни и личности Пушкина, который в данной кантате превращается почти в мифологического героя.

Вневременной образ Творца возникает в сочинении Десятникова для скрипки и фортепиано «Как старый шарманщик...», приуроченном к 200-летнему юбилею Ф. Шуберта, Его вокальный цикл «Зимний путь» в искусстве XX–XXI веков порождает множество разнообразных

интерпретаций⁶. Для современных авторов этот опус становится символом одиночества, отчаяния, «архетипом меланхолии» [10].

При создании своего сочинения Десятников опирался на шубертовские вариации собственных песен⁷, которые в процессе развития тематического материала «...довольно далеко уходят от смысла и настроения положенных на музыку стихотворений» [6, с. 1]. Жанр своей миниатюры он называет комментарием, «нечто вроде критики» [там же].

Пьеса выстраивается на основе скрепления отдельных, легко узнаваемых мотивов из оригинальной песни Шуберта. Тема Шарманщика разбивается на составные элементы (фрагмент из вступления, начальная и завершающая фразы вокальной партии), развивающиеся отдельно. Экспрессивная скрипичная тема вступает в диалог с хоральной темой фортепиано. В композиции чередуются запев и припев, отражая характерную для песенного жанра куплетно-вариационную форму.

За центральной фигурой Шарманщика скрывается образ скрипача и дирижёра Гидона Кремера, которому посвящено сочинение. Этим обусловлены присутствующие в произведении намёки и «реминисценции из его эксклюзивного репертуара» [там же]. В средних разделах появляются характерные синкопированные, токкатные ритмы аргентинского танго — своеобразной аллюзии на творчество А. Пьяцоллы. Кремер выступал популяризатором творчества этого аргентинского композитора и совместно с Десятниковым создавал обработки и транскрипции его произведений.

Исходный тематический материал сочинения проходит в различных вариантах, развиваясь с артистической импровизационностью, но в финале миниатюры тема постепенно «распадается» на отдельные повторяющиеся

⁶ Помимо Десятникова к образу Шарманщика из последней песни цикла обращается Э. Низамов в «Серенаде Шарманщика» для флейты, кларнета, скрипки и виолончели (2009) [3].

⁷ Имеются в виду Вариации для скрипки и фортепиано на тему песни «Trockne Blumen» («Засохшие цветы»), вариации на тему песни «Sei mir gegrüßt!» («Привет») из медленной части До-мажорной Фантазии для скрипки.

мотивы, утрачивает первоначальные надрывные интонации. В последних тактах мелодия затихает и звучит *esitante quasi inabile* (нерешительно, почти недееспособно)⁸.

Романтическая модель одинокого Творца, Шарманщика, соединяется с образом современного артиста. В «Шарманщике» Десятникова аллегорически раскрывается тема творчества и творческой личности, проводится параллель между прошлым и настоящим. «В один прекрасный день чужеродные элементы органично соединились с шубертовскими, и пазл сошёлся» [6, с. 1].

В одном из интервью, рассуждая о «Детях Розенталя», композитор описывает процесс написания современной оперы и отмечает, что концепция этого сочинения предполагает «большое количество возможностей для игры “в классики”, игры со стилями, смыслами, манерами письма. В первую очередь, со смыслами, потому что я давно убеждён в том, что ничего нового придумать нельзя, но можно «переосмыслить» некоторые моменты» [17, с. 58].

Подобным образом он работает и с темой Поэта, переосмысливая уже известный сюжет, представляя образ в разном художественном и историческом контексте: романтический творец в «Утраченных иллюзиях» или поэт начала XX века, описывающий мир абсурда фразами из лексики прошлой эпохи в «Любви и жизни поэта». Композитор, говоря языком своих персонажей, «оставляет за собой право на комментарий, в виде ироничных эмоциональных преувеличений, моментов пародирования» [16, с. 16].

В произведениях второй половины XX века, в частности, в постмодернистской опере, Поэт «превращается в мифологическую фигуру, он дан не только и не столько на конкретном историческом фоне, но представлен как вневременная, общечеловеческая сущность, приближен к современности и в то же время вписан в общекультурный контекст» [17, с. 52]. Идея вечного творческого начала, связи прошлого и современности,

⁸ Подобная ремарка впоследствии появилась в финале «Детей Розенталя».

подчёркивается в открытом финале «Детей Розенталя» и «Старого шарманщика», отражая неокончателность и недоговорённость трактовки образа Творца, открытой к дальнейшим интерпретациям.

Литература

1. Бедерова, Ю. Леонид Десятников: Моя опера — это объяснение в любви классической опере XIX века // Буклет к мировой премьере. Леонид Десятников «Дети Розенталя». М., 2005. С. 17–20.
2. Белова, Т., Гучмазова, Л. Владимир Сорокин: Всё началось со свирели Моцарта // Буклет к мировой премьере. Леонид Десятников «Дети Розенталя». М., 2005. С. 23–26.
3. Васильцова, С. М., Кожевникова, А. Р. Шарманщик Ф. Шуберта в новейших композиторских версиях // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2017. № 4 (46). С. 9–16.
4. Гинзбург, Л. Я. Николай Олейников : вступительная статья // Олейников Н. Пучина страстей: стихотворения и поэмы. Л, 1991. С. 5–25.
5. Григорьева, Г. Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. М.: Советский композитор, 1989. 208 с.
6. Десятников, Л. А. Как старый шарманщик : Для альты и ф-но. Клавир и партия. СПб. : Композитор, 2013. 26 с.
7. Зорина, О. О. Векторы сюжетных подтекстов в вокальном цикле Леонида Десятникова «Любовь и жизнь поэта» // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 3. С. 7–16.
8. История отечественной музыки второй половины XX века / отв. ред. Т. Н. Левая. СПб.: Композитор, 2005. 556 с.
9. Лекус, Е. Ю. Трансформации образа Человека-творца в искусстве // Мир науки. Социология, филология, культурология. 2023. Т. 14. № 4. URL: <https://sfk-mn.ru/PDF/63KLSK423.pdf> (дата обращения: 03.11.2025).
10. Лианская, Е. Я. «Зимний путь». Синдром меланхолии // Открытый текст. 2019, 13 ноября. URL: <https://opentextnn.ru/music/personalii/shubert-f/evgenija-lianskaja-zimnij-put-sindrom-melanholii-46-17-kb/> (дата обращения: 30.10.2025).
11. Лианская, Е. Я. Отечественная музыка в ракурсе постмодернизма : дис. ... канд. иск. : 17.00.02. Нижний Новгород, 2003. 216 с.
12. Манулкина, О. Постоянство веселья и грязи // Бездна. 1992. С. 139–147.
13. Попова, А. Ю. Музыкальный театр Леонида Десятникова и Алексея Ратманского: идеи, стилистика, контекст : дис. ... канд. иск.: 5.10.3 Екатеринбург, 2024. 304 с.
14. Теория современной композиции : учебное пособие / отв. ред. В. С. Ценова. М. : Музыка, 2005. 624 с.
15. Эпштейн, М. Постмодернизм в России. СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. 608 с.
16. Яськевич, И. Г. Новая российская опера в контексте постмодернизма : автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02. Новосибирск, 2009. 23 с.
17. Яськевич, И. Г. Постмодернистские тенденции в современной отечественной опере // Музыкальная академия. 2007. № 3. С. 50–59.

References

1. Bederova, Yu. Leonid Desyatnikov: Moya opera – eto ob'yasnenie v lyubvi klassicheskoy opere XIX veka [Leonid Desyatnikov: My Opera is a Declaration of Love for the Classical 19th Century Opera]. *Buklet k mirovoy prem'ere. Leonid Desyatnikov "Deti Rozentalya"* [Booklet for the World Premiere. Leonid Desyatnikov's "Rosenthal's Children"]. Moscow, 2005, pp. 17–20. (In Russ.)
2. Belova, T., Guchmazova, L. Vladimir Sorokin: Vse nachalos' so svireli Motsarta [Vladimir Sorokin: It All Began with the Pipes of Mozart]. *Buklet k mirovoy prem'ere. Leonid Desyatnikov "Deti Rozentalya"* [Booklet for the World Premiere. Leonid Desyatnikov's "Rosenthal's Children"]. Moscow, 2005, pp. 23–26. (In Russ.)
3. Vasil'tsova, S. M., Kozhevnikova, A. R. Sharmanshchik F. Shuberta v noveyshikh kompozitorskikh versiyakh [Schubert's Organ-Grinder in the Latest Composer Versions]. *Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* [Actual Problems of High Musical Education]. No. 4(46), 2017, pp. 9–16. (In Russ.)
4. Ginzburg, L. Ya. Nikolay Oleynikov : vstupitel'naya stat'ya [Nikolai Oleynikov: Introductory Article]. *Oleynikov N. Puchina strastey: Stikhotvoreniya i poemy* [Oleynikov N. The Abyss of Passions: Poems and Verses.]. Leningrad : Sovetskiy pisatel', 1991, pp. 5–25. (In Russ.)
5. Grigor'eva, G. *Stilevye problemy russkoy sovetskoy muzyki vtoroy poloviny XX veka* [Stylistic Problems of Russian Soviet Music of the Second Half of the 20th Century]. Moscow : Sovetskiy kompozitor, 1989. 208 p. (In Russ.)
6. Desyatnikov, L. A. *Kak staryy sharmanshchik : Dlya al'ta i f-no. Klavir i partiya.* [Wie der alte Leiermann : For Viola and Piano. The Keyboard and the Part]. St. Petersburg: Kompozitor, 2013. 26 p. (In Russ.)
7. Zorina, O. O. Vektory syuzhetnykh podtekstov v vokal'nom tsikle Leonida Desyatnikova «Lyubov' i zhizn' poeta» [Vectors of Plot Subtexts in Leonid Desyatnikov's Vocal Cycle "The Poet's Love and Life"]. *Music Scholarship*. No. 3, 2022, pp. 7–16. (In Russ.)
8. *Istoriya otechestvennoy muzyki vtoroy poloviny XX veka* [History of Russian Music in the Second Half of the 20th Century]. Ed. T. N. Levaya. St. Petersburg: Kompozitor, 2005. 556 p. (In Russ.)
9. Lekus, E. Yu. Transformatsii obraza Cheloveka-tvortsa v iskusstve [Transformations of the Creator Man's Image in Art]. *World of Science. Series: Sociology, Philology, Cultural Studies*. No. 14(4), 2023. URL: <https://sfk-mn.ru/PDF/63KLSK423.pdf> (03.11.2025). (In Russ.)
10. Lianskaya, E. Ya. «Zimniy put'». Sindrom melankholii ["The Winter Road". Melancholy Syndrome]. *Otkrytyy tekst* [Open Text]. URL: <https://opentextnn.ru/music/personalii/shubert-f/evgeniya-lianskaja-zimnij-put-sindrom-melanholii-46-17-kb/> (30.10.2025) (In Russ.)
11. Lianskaya, E. Ya. *Otechestvennaya muzyka v rakurse postmodernizma* [Domestic Music in the Perspective of Postmodernism. Dissertation for the Degree of Candidate of Arts : 17.00.02]. Nizhny Novgorod, 2003. 216 p. (In Russ.)
12. Manulkina, O. Postoyanstvo vesel'ya i gryazi [The Constancy of Fun and Filth]. *Bezdna* [Abyss], 1992, pp. 139–147. (In Russ.)
13. Popova, A. Yu. *Muzykal'nyy teatr Leonida Desyatnikova i Alekseya Ratmanskogo: idei, stilistika, kontekst* [The Musical Theatre of Leonid Desyatnikov and Alexei Ratmansky:

- Ideas, Style and Context. Dissertation for the Degree of Candidate of Arts : 5.10.3.] Yekaterinburg, , 2024. 304 p. (In Russ.)
14. *Teoriya sovremennoy kompozitsii* [Theory of Modern Composition]. Ed. V. S. Tsenova. Moscow : Muzyka, 2005. 624 p. (In Russ.)
 15. Epshteyn, M. *Postmodernizm v Rossii* [Postmodernism in Russia]. St. Petersburg: Azbuka, Azbuka-Attikus, 2019. 608 p. (In Russ.)
 16. Yas'kevich, I. G. *Novaya rossiyskaya opera v kontekste postmodernizma* [New Russian Opera in the Context of Postmodernism. Abstract of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts: 17.00.02]. Novosibirsk, 2009. 23 p. (In Russ.)
 17. Yas'kevich, I. G. Postmodernistskie tendentsii v sovremennoy otechestvennoy opere [Postmodernist Trends in Contemporary Russian Opera]. *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy]. 2007. No. 3, pp. 50–59. (In Russ.)

Получено: 23.11.2025

Принято к публикации: 25.03.2026

Дата публикации: 06.04.2026

Received: 23.11.2025

Accepted: 25.03.2026

Accepted: 06.04.2026