

ГРИГОРЬЕВА ГАЛИНА ВЛАДИМИРОВНА

*galinag35@mail.ru*

Доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

125009, Москва,  
ул. Большая Никитская, 13/6

GALINA V. GRIGORYEVA

*galinag35@mail.ru*

Doctor of Fine Arts, Professor of the Music Theory Subdepartment of the Moscow Tchaikovsky Conservatory

13/6 Bolshaya Nikitskaya St.,  
Moscow 125009  
Russia

#### АННОТАЦИЯ

**Последнее сочинение Н. Сидельникова**

Статья посвящена итоговому произведению Н. Сидельникова — роману-симфонии для фортепиано соло по мотивам древнегреческих мифов о Тесее в пяти фресках, обобщившему сущностные особенности его мышления и стиля: философичность, религиозность (opus был закончен в последние дни жизни композитора). Уникальный замысел воплотился в многочастной циклической композиции, особых структурах (идея лабиринта), многочисленных аллюзиях как на классическую музыку, так и на opусы Сидельникова прежних лет. В статье рассматриваются особенности тематизма, жанровой системы, драматургии, фортепианной фактуры.

Ключевые слова: *Николай Сидельников, «Лабиринты», стилевой итог творчества, автобиографичность, лабиринт, програмность, аллюзия*

#### ABSTRACT

**The Last Composition of N. Sidelnikov**

The article is devoted to the last composition of N. Sidelnikov — a novel-symphony for piano solo on motives of ancient Greek myths about Theseus, in five frescoes. This work generalizes the essential features of his thinking and style: philosophical logic, religiosity (the opus was finished in the last days of the composer's life). The unique concept is embodied in a cyclic composition, peculiar structures (the idea of labyrinth), numerous allusions both on classical music and on previous compositions by Sidelnikov. In the present paper the particular qualities of themes, genre system, dramatic composition and piano texture are discussed.

Keywords: *Nikolai Sidelnikov, «Labyrinth», stylistic result of creativity, autobiographical character, labyrinth, figurative, allusion*

Галина Григорьева

## ПОСЛЕДНЕЕ СОЧИНЕНИЕ Н. СИДЕЛЬНИКОВА

Полное название последнего сочинения Н. Сидельникова «Лабиринты» — *роман-симфония для фортепиано соло по мотивам древнегреческих мифов о Тесее в пяти фресках*. Автор писал этот цикл, будучи тяжело больным, в ожидании опасной для жизни операции. Из переписки Н. Сидельникова со своим другом, пианистом Г. Хаймовским, для которого сочинение предназначалось, читатель узнает сокровенные подробности последних дней жизни композитора, прошедших в работе над «Лабиринтами», обнаруживает неожиданные признания, касающиеся эстетических, философских и религиозных взглядов Сидельникова. Письма воспринимаются как кредо, высказанное композитором в трагическом ожидании своей дальнейшей судьбы. На последней странице рукописи рукой автора написано: «*Задумано в Yorktown Heights (март 90-го), начато в Троицком (май 91-го), завершено 31 мая 1992 года (Онкологический Центр, Москва, за день до операции<sup>1</sup>)*».

Г. Хаймовский не стал первым исполнителем цикла; на премьере, которая состоялась в Москве в 1996 году (Дом композиторов), сочинение сыграл ученик Н. Сидельникова, композитор и пианист И. Соколов.

Постижение содержательного смысла «Лабиринтов» невозможно без пояснения программы, без погружения в ее образно-ассоциативную сферу с заметным налетом автобиографичности. В основе «сюжета» — древнегреческий миф о Тесее, изобилующий событиями, отмеченный сложнейшим ходом повествования, воистину «лабиринтообразной» запутанностью взаимоотношений героев,

<sup>1</sup> Поясним: в марте 1990 года композитор находился в Америке, где, по всей вероятности, обсуждал замысел сочинения с Г. Хаймовским; в подмосковном Троицком расположен дом семьи Сидельниковых. Рукопись «Лабиринтов» хранится у дочери композитора, А. Н. Сидельниковой, в чьем распоряжении находится весь его архив.

целой сетью перекрестных смысловых связей; композитор выбрал из мифа несколько эпизодов: юность Тесея, его встреча с возлюбленной Ариадной, битва с чудовищем Минотавром в подземном лабиринте, путешествие героя в царство мертвых. Автобиографичность «Лабиринтов» — в глубоко «личностном» прочтении мифа как жизнеописания, в мысли о неизбежности смерти, в прощании автора с миром музыки, с человеческим миром. «Авторское присутствие» — в монограмме HDE<sup>2</sup>, в многочисленных отсылках к прежде созданным сочинениям, образующих вместе с множеством аллюзий и цитат из классической музыки сложный интертекстуальный слой «Лабиринтов».

Роман-симфония включает пять частей:

1. «Юность героя»;
2. «Танец Ариадны»;
3. «Лабиринты». Тема с вариациями;
4. «Нить Ариадны ведет в неизбежность»;
5. «Последний путь в царство теней».

Романом композитор называет цикл потому, что сюжет вмещает присущие жанру мотивы судьбы, любви, борьбы добра и зла, жизни и смерти; симфонией — ибо цикл объединен сложными внутритематическими связями, трансформацией тем, подлинно симфонической драматургией. Пять частей «Лабиринтов» — это пять фресок, достаточно детально воплощающих сюжетные коллизии. Сочинение не лишено иллюстративности: музыкальные «события» впрямую следуют за элементами сюжета; их подробно описал в одном из писем сам композитор [1, 99]. Части масштабны (сочинение длится около 80 минут), фрески отражают циклическую последовательность эпизодов, подобно тому, как сюжеты Священного писания, в частности, Крестный путь, передаются в многочастных композициях церковной фресковой живописи.

Типичная для произведений Сидельникова в разных жанрах развернутая циклическая структура связана с картинно-программным сюжетом. Если вспомнить сочинения зрелых лет, то следует назвать и концерт для 12 солистов «Русские сказки», включающий части с картинно-изобразительными названиями, и «Романтическую симфонию-дивертисмент в четырех портретах», и симфонию «Дуэли», и вокально-хоровые сочинения («Сокровенны разговоры», «испанский» и «китайский» циклы, Лермонтовская диалогия). К созданию «Лабиринтов» Сидельников пришел, написав оперы «Чертогон» и «Бег» с их уникальной драматургией, обостренным чувством театральности. Цикл «Лабиринты» вобрал и этот опыт, синтезировавший внешнюю картинность с внутренней, трагической по своей сути концепцией. Композитор писал: «...сочинение по драматургии не имеет аналога; <...> хотя это для фортепиано, но тут есть синтез всех форм — и драма, и балет, и симфония, своего рода роман-аллегория в звуках <...>» [1, 97].

«Лабиринты» Сидельников неоднократно называет сочинением, уникальным в фортепианной литературе — как по стилистике, так и с точки зрения звучания фортепиано, используемого на пределе исполнительских возможностей [1, 96, 98]. Будучи итоговым в творческом пути композитора, этот опус — при всей

<sup>2</sup> Т. Эсаулова в контексте этого сочинения называет ее «маской автора». См: [7, 149]. Расшифровка монограммы достаточно затруднительна, если не условна. Вероятно, H следует воспринимать как латинское «h», выступающее в роли русского «н» — первой буквы имени композитора; буквы D и E содержит его фамилия. Эта попевка-трихорд постоянно встречается в русских сочинениях Сидельникова, начиная с ранней оратории «Поднявший меч».

исключительности замысла и его воплощения — вобрал в себя сущностные черты художественного мышления Сидельникова, многие стилистические и технологические особенности его прежних сочинений. Не лишним будет вспомнить, что композитор начал свой творческий путь с создания фортепианной музыки.

Строение цикла отражает его название: в центре симметричной пятичастной композиции расположена смысловая кульминация произведения — «Лабиринт» с семью вариациями. На феномен лабиринта как одно из краеугольных понятий постмодернистской эстетики указывает Т. Эсаулова [7, 149]; она проводит интересную аналогию между центральной частью опуса Сидельникова и греческим лабиринтом, который упоминает римский ученый Плиний Старший. Автор предлагает графическую схему «лабиринта Тесея», имеющего симметричное строение, и анализирует в соответствии с этим центральную часть опуса Сидельникова (см.: [6, 303–315]). Идею симметрии композитор распространяет не только на структуру цикла, но и на структуру разделов формы, а также на особенности тематизма.

В нем гармонично сочетаются признаки классичности с современным «слышанием» интонационности, гармонии, особенностей ритмики, фактуры, структуры. В любой из тем цикла прослушиваются те или иные узнаваемые стилистические приметы — то Баха, отраженного в одном из Симфонических этюдов Шумана («Юность героя» — этюд №8 у Шумана), то Скрябина с типичным для его прелюдий триольным «плетением» фактуры («Нить Ариадны» — Скрябин, ор. 11 №3, 12 и др.); стиль Скрябина явно оказал воздействие на фактуру цикла с ее почти всюду трехстрочным партитурным изложением, что связано с огромным звуковым объемом, обилием «оркестровых» эффектов. Плотные аккордовые гроздья с мощными дублировками, экстастические кульминации — от Рахманинова; длительные остинато токкатного типа — от Прокофьева; мощные волны динамических подъемов и последующих спадов, повсеместное использование техники секвенций с приемом «мелодического сопротивления» — от Чайковского [3, 107].

Симметричность волн по-своему символична, как символичны и их тонально-вариантные повторы: воплощая волевой порыв, стремление к свету, к победе, она отражает идею тщетности борьбы, неизбежности спада напряжения. Особенность «техники волн» в этом сочинении — в их неоднократных повторениях с тональным смещением. Таково изложение и развитие основной темы цикла — темы Тесея (часть первая); волевой мотив, избегающий к вводному тону как к кульминационному, тут же сникает в хроматическом спаде, в структурном дроблении. Волновой принцип Сидельников использует и в разработке сонатной формы первой части, романтический «накал» которой приводит к трансформации главной темы в мощную тему копыя Тесея (так она будет звучать в сцене схватки с Минотавром). Сонатность сочетается с рондообразностью, «круговым» возвратом к главной теме (идея лабиринта, схема АВА'В'А").

Многое в первой части «Лабиринтов» живо напоминает первую часть ранней фортепианной сонаты Сидельникова: героический пафос главной партии, четкость структур, секвентное строение разделов. В некоторых моментах обнаруживается явное мелодическое сходство, тот же метр 9/8, использование объемной «скрябинской» трехстрочной записи, к которой Сидельников прибегнул чуть позже и в фортепианной сонате-фантазии «Памяти великого артиста». Мастерское владение фортепианной фактурой было заметно еще в начале

творческого пути — в этом немаловажную роль сыграло пианистическое образование композитора.

В «танце Ариадны» — свои ассоциативные «полюса». Стилистика этой изысканной музыки, с одной стороны, обращена к французскому импрессионизму с его полимодальной хроматикой<sup>3</sup>, к неоклассической его ветви — к Паване Раделя, например (особенно в теме, которая сопровождается мерным остинато восьмых в аккомпанементе).

С другой стороны, это чистый образец балетной музыки, воплощенной в четких квадратных структурах, опоре на периодичность тематических построений, четкости общего контура трехчастной формы (реприза сокращена, что продиктовано сюжетом: Тесея прощается с Ариадной и вступает в лабиринт).

«Лабиринты» — центральная часть цикла, воплощающая смысловой пафос мифа; Сидельников писал: «Сейчас приступаю к собственно “лабиринтам”, музыке страшной и современной; это будет тема с вариациями, очень образная, полная сюрреализма, основанного на чувстве страха перед неизвестностью, где герой ищет свою судьбу в образе Минотавра. Здесь сюжет древнего мифа должен проецироваться в современность, где лабиринт следует понимать как нашу жизнь, где у каждого, кто борется, предстоит встреча со своим Минотавром» [1, 96].

Часть построена как тема и семь вариаций, в то же время, композитор указывает и на «элемент развития сонатного allegro, в плане борьбы двух тематических начал. В этом — *ключ драматургии этой части!* (курсив Н. Сидельникова. — Г. Г.)» [1, 99].

Тема — это символ подземелья Минотавра; в ней композитором используется арсенал выразительных средств «устрашения»: басовый регистр, гул низких струн рояля, кластеры, глissандо, сгущение хроматики. Мотив (он станет темой Минотавра в пятой вариации) примитивен, по-минималистски краток, к тому же симметричен. По интервальной структуре он представляет собой одну из гемитонных Веберн-групп. Тема изложена в виде вариаций на этот мотив, с каждым новым проведением обрастающих новыми устрашающе-изобразительными подробностями — гармонизацией жесткими кварто-тритоновыми гармониями, эффектом гулкового эха. Балетная природа повторов проявляется достаточно ярко, накладываясь на изобразительность приемов.

Первая вариация — «*Idée fixe*» — минималистские повторы трехзвучного мотива из темы; Т. Эсаулова видит в нем трансформацию монограммы композитора HDE, момент автобиографичности [7, 150]. Возможно, это и так, хотя сам Сидельников никак не комментирует подобное отождествление; в контексте цикла мотив прежде всего связан с продвижением сюжета (поиски Тесея, его попытки проникнуть внутрь лабиринта и т. д.). Напомним, что в раннем и зрелом творчестве композитора монограмма-трихорд постоянно использовалась как своеобразный «русский росчерк пера» (оратория «Поднявший меч», «Русские сказки» и другие опусы). В стилистике более поздних произведений монограмма вписывается в совсем иной контекст. В остинатном повторе мотива проявляется устойчивая примета стиля и техники композитора — попевочный принцип, здесь передающий *idée fixe* сюжета.

<sup>3</sup> Термин Л. Дьячковой. См.: [2, 47].

Вторая вариация чисто сонорная: «Обманчивое эхо катакомб» — в регистровых переключках темы с «партитурной» фактурой фортепиано, расслоенной на шесть (!) строк.

Вариации с третьей по седьмую переводят развитие сюжета в действенную сферу; картинность с ее остиной статикой, присущая начальным вариациям, уступает место работочности — именно это имел в виду Сидельников, говоря об «элементе развития сонатного *allegro*». «Лихорадочный поиск» (третья вариация) — своеобразная вступительная часть разработки, она построена на токкатообразных «волнах», в них — мотив Минотавра, применен прием консеквентных сдвигов. Постепенно в разработочный ток включается мотив Тесея, бетховенский «мотив судьбы»; безостановочное триольное движение время от времени обостряется типично сидельниковскими синкопированными ритмическими фигурами. Так готовится следующая вариация («Вызов Тесея»), преобразующая мотив Минотавра в мотив с джазовой ритмикой. Процитируем слова И. Соколова: «Композитор пародирует самое святое в музыке, а именно — фугу» (цит. по: [7, 151]). Токкатное движение не останавливается, фуга развивается как непрерывное нагнетание энергии — в неоднократных волновых проведениях со все большим обострением ритмики, зловещим сгущением хроматики. Фугированная разработка тем — также один из классических приемов в образцах классико-романтической музыки; джазовая сфера при этом воспринимается и как далекий аналог в музыке Сидельникова (вспоминается «Леший» из «Русских сказок», где джазовая стилистика оказалась столь подходящей для изображения «нечисти»).

В «Появлении Минотавра» (пятая вариация) варьирование его темы продолжается по пути все большего «звукового утрашения» (аккордовые глоссандо, предельные контрасты регистров); столкновение его с Тесеем («Поединок», шестая вариация на тему Тесея) рождает длительные динамические нагнетания, новые, всё более мощные подъемы к кульминации почти зримо воплощают «попытки наступления Тесея». Если разработку толковать как столкновение тем, столь актуальное для классико-романтической сонатной формы, то здесь происходит именно оно: «попытки Тесея» в буквальном смысле разбиваются о тему Минотавра. Музыка предельно «зрелищна», конкретна в воплощении сцены поединка, кажется, что не хватает только балетной реализации этой ситуации. Театральность, всегда присущая Сидельникову, здесь проявляется в максимальной степени — неслучайно в перечислении элементов жанрового синтеза в этом опусе композитор называет балет. Романтический прием жанровой трансформации он использует в кульминации, где тема Тесея звучит героически, ликующе, как победный жест Героя; аккордовые «гроздь» в спаде после кульминации напрямую ассоциируются с динамическими проведениями лирических тем в концертах Рахманинова.

«Апофеоз Тесея» (вариация VII) закрепляет посткульминационную стилистику, обе темы Тесея из «Юности героя» в преображенном виде составляют материал репризы этой рассредоточенной, «сюжетно обусловленной» сонатной формы.

«Нить Ариадны ведет в неизвестность» — предфинальная, четвертая часть цикла; композитор называет ее «второй “Морской” интерлюдией» (она симметрична «Танцу Ариадны» по драматургии). Эта вариация кончается трагическим срывом — отец Тесея Эгей бросается со скалы, ибо сын забыл сменить траурные черные паруса на белые; возвращение кораблей под черными парусами означало



гибель Тесея. В музыке звучит погребальное шествие (пятая часть, «Последний путь в царство теней»).

Внешние события мифа имеют глубокий внутренний, автобиографический смысл; в финале он выходит на первый план — музыка наполнена невероятной болью, исповедальной искренностью, мольбой и «страстными надеждами на воскрешение после смерти» [1, 96].

Финал цикла — обобщение всего творческого пути композитора, и дело не только в том, что к этому подводит сюжетно-автобиографическая основа произведения. Финал в большей степени, чем другие части, обращен ко многим страницам прежних сочинений Сидельникова: удивительным образом композитор «вспоминает» здесь страницы опусов, казалось бы, весьма далеких от «Лабиринтов» по времени создания. Похоронный марш на 5/4 — одна из двух главных тем финала — воспроизводит остинатную ритмику «шагов» баса, возникших в музыке композитора еще в его дипломном опусе — оратории «Поднявший меч», финальная часть которой названа «Прощальная песнь». Очевидно сходство как в «траурной» драматургической функции обоих финалов, так и в выразительных средствах. Ритмическая фигура аккордового пласта в точности воспроизводит аналогичный мотив из финальной части другого произведения — оратории «Мятежный мир поэта», в частях которой был запечатлен трагический жизненный путь Лермонтова. Строки стихотворения говорят о неизбежности смерти (напомним, часть оратории называется «Последний монолог»). В то же время — это и бетховенский «мотив судьбы» (он появляется в первой части, «Юности героя» как мрачное предзнаменование его гибели).

Вторая тема финала «Лабиринтов» — молитва, ее хоральная фактура — от этого жанра, ритмика мотивов основана на «бетховенской» аллюзии из темы марша. И здесь находим аналог — в «Молитве» из оратории «Мятежный мир поэта» на стихи Лермонтова, этом первом обращении Сидельникова к церковному жанру — те же плотные аккордовые «гроздья», истовые интонации православного пения.

Траурный характер финальной части («томительное и скорбное *Funeral*» [1, 97]) не обходится без аллюзий с Шопеновским образцом; она заметна в тональности *b-moll*, в мерной остинатности басовых ходов, в почти цитатных нисходящих мотивах во втором проведении темы марша. В них, к тому же, отчетлив ритм сарабанды.

И тут явственная связь с одним из прежних сочинений — ораторией-реквиемом «Смерть поэта», где в политональном, гармонически искаженном звучании использована та же траурная тема Шопена.

Названные примеры — из тех произведений, где тема смерти определяет смысл концепции; в «Лабиринтах» она стягивает все прежние выходы к ней в единый узел, композитор выходит здесь на уровень высочайшей трагедийности, «пропуская через себя», через свои прежние откровения в этой сфере образности самые тяжкие переживания, практически стоя на пороге смерти.

Когда собственные средства уже кажутся исчерпанными, в траурную музыку включается малеровская тема (из финала его Первой симфонии). Она сплетается с лейтритмом финала, сопровождается в буквальном смысле рыдающими мотивами верхних голосов в «бетховенской» ритмике. Повторяется молитва, затем словно всплывает в памяти глинкавский мотив («...мрак ночной...» — блуждание в лабиринтах памяти?). Реприза марша (дань традиции жанра!) — *tempo primo*, *b-moll*. Сидельников по-баховски заканчивает траурное шествие в одноименном

мажоре («...просветленный конец...»). Поразительно простым приемом композитор создает ощущение конца движения — пятидольные «шаги» становятся трехдольными, затем останавливаются.

На страницах переписки с Г. Хаймовским Сидельников неоднократно говорит об исключительности этого сочинения для всего его творческого пути — «...ставлю перед собою все время “сверхзадачи” и в области емкости и удельного веса материала и образов» [1, 97]. Они воплотились в уникальном по форме замысле, действительно не имеющем аналогов в мировой фортепианной литературе. Кажущееся традиционным по стилистике — композитор намеренно опирается на классико-романтическую в своей основе ладотональную систему, — оно воплощает сущностные стороны постмодернистской эстетики, к которой композитор шел, начиная с полистилистических опусов шестидесятых-семидесятых годов. Об этом говорит сложная система интертекстуальных связей, пронизывающая «Лабиринты» на всех уровнях, начиная от внешнего, цитатного и кончая внутренним, основанном на монограммах разного рода [1, 149], на обращении к страницам многих прежних сочинений<sup>4</sup>. Композитор страстно мечтал услышать «Лабиринты», но судьба распорядилась иначе: этот опус стал своего рода реквиемом — напоминая слушателю о символическом значении последнего сочинения В. А. Моцарта в судьбе его автора.

#### Использованная литература

1. В схватке с Минотавром. Из писем Н. Н. Сидельникова к Г. С. Хаймовскому // Музыкальная академия. 2010. № 1. С. 91–101.
2. Дьячкова Л. Гармония в музыке XX века: Учебное пособие. М.: РАМ им. Гнесиных, 2003. 296 с.
3. Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. М., 1967. С. 107.
4. Петухова С. А. К истории создания «Лабиринтов» Николая Сидельникова: орбита мастера // Искусство музыки: теория и история. № 7 (2013). С. 46–55. URL: <http://sias.ru/upload/iblock/8fc/petuhova.pdf> (дата обращения 12.02.2014).
5. Эсаулова Т. Древнегреческий миф о Тесее в поэтике постмодернизма «Лабиринтов» Н. Сидельникова // Вестник Российской академии музыки имени Гнесиных. 2006. Вып. 1. С. 202–212. URL: <http://www.gnesin-academy.ru/vestnikram/file/esaulova.pdf> (дата обращения 12.02.2014).
6. Эсаулова Т. Лабиринт в «Лабиринтах» Николая Сидельникова. Загадки и символика последнего сочинения композитора // Музыкальное образование в контексте культуры: Вопросы теории, истории и методологии. Материалы X Международной научной конференции 1–3 ноября 2010 года. М.: РАМ им. Гнесиных, 2012. С. 303–315.
7. Эсаулова Т. Языки культуры в вокально-хоровом творчестве Николая Сидельникова. М.: Композитор, 2007. 192 с.

<sup>4</sup> Автобиографичности сочинения посвящена статья С. А. Петуховой [4].