

*Галина ГРИГОРЬЕВА*

## НИКОЛАЙ СИДЕЛЬНИКОВ: ШТРИХИ К ПОРТРЕТУ КЛАССИКА

Николай Николаевич Сидельников (1930–1992) — автор шести симфоний, двух ораторий, балета, трех опер, вокальнохоровых и камерно-инструментальных произведений, музыки более чем к 70 фильмам и радиопостановкам. Эволюционный путь его становления отразил существенные вехи художественного творчества, сохранив при этом постоянную приверженность русским традициям. Его музыка поднимает проблемы высоконравственного содержания, апеллирует к истинной духовности; искрометный юмор, беспредельная изобретательность, глубочайшая лиричность, окрасившая его поздние сочинения, — всё это составляет яркий и индивидуальный стилистический пласт современной русской музыки.

Каждый из его сверстников — А. Шнитке, С. Губайдулина, Э. Денисов, Р. Щедрин, Р. Леденёв, С. Слонимский — прочно занял свою «нишу» в многофигурном пространстве композиторов второй половины XX века. Сегодня можно с полным правом внести в этот ряд и имя Н. Сидельникова, причислить его к *классикам отечественной музыки*.

В статье пойдет речь о произведениях 1960-х — начала 1970-х годов, определивших как истоки стиля композитора, так и признаки его зрелости<sup>1</sup>.

Яркий представитель московской композиторской школы, участник непростого, противоречивого художественного процесса, Сидельников впитал разные «нововевания», возникавшие на пути композиторов того поколения, которое начало творческий путь в 1950-е годы. Исконно присущим его натуре свойством стала *русскость*, определившая компоненты творчества и стиль музыки в целом на протяжении всего творческого пути.

Музыка Сидельникова привлекает свежей, узнаваемой интонационностью, нетрафаретной драматургией, стремлением к подчеркнутой оригинальности замысла и его

---

<sup>1</sup> О творчестве композитора в полном объеме см.: [2].

убедительной художественной реализацией. У него всегда была своя тема в искусстве, ее композитор развивал и обогащал в каждом новом сочинении; эта тема выросла на почве русской музыки и литературы, живописи и поэзии, шире — мировой культуры. Композитора всегда, даже в молодые годы, отличала широчайшая эрудиция, удивлявшая его друзей и коллег: «...наслушаться его было невозможно. Я думал и удивлялся. Откуда всё знает...? Библия, Дхаммапада, Зороастр, Будда...» [1: 91].

В произведениях Сидельникова всегда ощущается характерное, устойчивое свойство — тяготение к *зримой, предельно конкретной образности*, выраженное через оригинальную *программность*, которую композитор считал чрезвычайно важной. Он говорил, что любая музыка всегда программна; если же она «пояснена» автором, то это еще более способствует точности восприятия замысла. Отсюда же и его *внимание к слову, к вокальным жанрам*, особенно развитым в музыке 1970-х годов; по той же причине композитор активно работал в области *синтетических жанров*: две из его симфоний, созданных в 1960-е годы, включают хор, солистов, чтеца и несут на себе сильный отпечаток ораториальности. Такова же и Симфония для баса и камерного оркестра на стихи Лермонтова «Мятежный мир поэта» в десяти частях.

Особую область в творчестве Сидельникова составляют вокально-хоровые произведения, необычные по жанру. Среди них: кантата «Сокровенны разговоры» на народные тексты; цикл из 13 пьес для двух сопрано, драматического тенора и фортепиано «В стране осок и незабудок» на стихи Велимира Хлебникова; «Романсеро о любви и смерти», цикл лирических поэм для смешанного хора с эпизодическим участием фортепиано, электрогитары и ударных инструментов на стихи Федерико Гарсиа Лорки (в разных переводах), а также две тетради «Сычуаньских элегий» для хора на стихи Ду Фу (перевод А. И. Гитовича). Эти произведения, созданные уже в 1970-е — в начале 1980-х годов и отразившие всё более стойкий интерес композитора к вокально-хоровой сфере, составили уникальный пласт в развитии современной русской хоровой музыки.

Крупная, концептуально значительная работа Сидельникова — сатирическая диалогия (опера-микста) по мотивам рассказа Н. С. Лескова «Чертогон», к которой естественным образом стянулись нити от предыдущих опусов: жанр синтетический, по мысли автора, высший в иерархии музыкальных жанров, немислимый без симфонизма, подлинного реализма в раскрытии характеров, обрисовке ситуаций. В опере, как полагал Н. Сидельников, наиболее широки и благодатны возможности для стилистических контрастов, взаимодействий, напластований. В 1980–90-е годы этот опыт продолжился в опере «Бег» по

пьесе Михаила Булгакова и в фортепианном романесимфонии «Лабиринты» на сюжет античных мифов.

Из программности вытекает важнейшее свойство, касающееся *драматургии*: она несет четкий отпечаток *картинности, сюжетности, «сценического» разворота музыкальных событий*.

Театральность мышления композитора подчеркнута, она проявляется в разных плоскостях: в персонификации тематических характеристик-«масок», в их контрастных столкновениях черты *жанровой характеристичности* присущи большинству инструментальных и вокальных тем композитора.

«Сюжетность», присущая произведениям Сидельникова, отражается в типе музыкальных форм: его симфонические структуры тяготеют к *сюитности*, ибо основаны на замкнутых разделах, программно обусловленных в своей законченности. Его вокально-инструментальные сочинения отражают ту же особенность: многочастная цикличность лежит в основе «Романсеро о любви и смерти», а также дилогии на стихи Ду Фу и «Мятежного мира поэта». Последнее произведение, созданное на грани 1960–70-х годов, через несколько лет пополнилось своеобразным продолжением — ораторией-реквиемом «Смерть поэта» на стихи Лермонтова, крупной сценической композицией. Цикличностью отмечена и оперная дилогия «Чертогон», рассчитанная на исполнение два дня подряд (оперы «Загул» и «Похмелье»).

Эти композиции говорят и о другом отличительном свойстве музыки Сидельникова: она всегда тяготеет к *масштабности*. «Глубищность, мощные пласты рождают ассоциации с крупными пространственными формами архитектуры или заставляют вспомнить о мощи скульптуры... “вздыхают” над популярными сейчас тенденциями к камерности, к предельной конденсации средств, сжатию времени и пространства» [3: 6].

*Национальный элемент* у Сидельникова внешне выражен как будто бы не слишком очевидно: композитор не стремится к воспроизведению русских народных мелодий, считая их ценностью, к которой должно быть особое, предельно бережное отношение; примеры их цитирования в его музыке единичны. Для композитора важен сам *дух русской музыки*, ее внутренний интонационно-содержательный смысл. По его словам, коренные, глубоко почвенные связи с национальной культурой более важны, чем воссоздание ее жанрово-семантической системы путем подчеркнутого сходства или цитирования.

Наиболее органичной и естественной для Сидельникова оказалась *традиция Стравинского* с его глубоко современным ощущением исконных свойств русского мелоса, с его ладоритмической остротой и интонационной терпкостью. «Именно Стравинский

научил меня относиться к фольклору из глубины, изнутри», — говорил композитор. В этом отношении творчество Сидельникова близко соприкасается с «новой фольклорной волной» — одним из ярких стилевых направлений русской музыки 1960–70-х годов. В письмах Г. Хаймовскому композитор написал: «Что же касается *национального* в общепринятом смысле слова, то я его признаю... только через личность. <...> В себе я воспринимаю русское лишь как только *генетическое*, в плане Достоевских категорий» [1: 94].

Русское у Сидельникова проявляется в опоре на типичные ладоинтонационные обороты в их *вариантно-вариационном типе развития*. Последняя особенность — важнейшая в творческом методе композитора: именно в ней в наибольшей степени проявляется исконно национальное. Вариационность, применяемая в разнообразных формах, чаще всего в виде «глинкинских вариаций»<sup>2</sup>, служит ярким, органичным средством воплощения тех свойств, которые вытекают из картинности, «сюжетности», эпических признаков драматургии. В синтезе с различными формами вариационности в музыке XX века (например, бытующими в сфере джаза), в произведениях Сидельникова этот метод дает интересные и своеобразные художественные результаты.

Специфичны для композитора и контуры тематизма: тяга к *попевке* определяет его краткость, броскость, рельефность. Именно в этом качестве тематизма заключены такие свойства, как *характеристичность*, «*жестовость*», отмеченные ранее. Заметен в его технике и *прием* длительных остинато, особенно там, где используется джазовая синкопированность.

Уже в ранних «русских» опусах для композитора стал важен *лейтмотив-трихорд*, обозначивший его приверженность фольклорной стилистике. В сложном пути стилистического продвижения трихорд постепенно приобрел значение «маски автора», а в поздних опусах стал его своеобразной «визитной карточкой» (мотив-монограмма H-D-E) [11: 145].

Ладогармоническое мышление Сидельникова достаточно сложно; национальное в своей основе, вытекающее из типических особенностей русского фольклора, оно объединяет в разных формах такие ладовые системы, как гемитоника и микрохроматика, в сочетании с композиционными приемами додекафонии («*смешанная техника*»).

Сидельников использует разные типы звуковысотного «смещения»; в большинстве случаев он мыслит исходя из тональности. Атональные анклавы в его музыке эпизодичны,

---

<sup>2</sup> 2 Остинатное повторение мелодии, особенно характерное при ее ясной фольклорной основе.

они всегда обусловлены «сюжетно», «программно» оправданы введением ярко контрастной образности, требующей именно данных выразительных средств.

Такая «смешанность» раскрывается и на иных уровнях: в соотношении образных, жанровых, драматургических, фактурных и иных аспектов. Особое значение приобретает *взаимодействие интонационно-стилистических пластов*: именно нем отражается принципиально новый способ образного развития и формообразования. Композитор выбирает самые разные, порой полярно противоположные технико-стилевые приемы исходя из той практики, которая отразила эволюцию художественных закономерностей музыки второй половины XX века и осуществилась в практике *полистилистики*.

Сидельников впитал разные традиции — «полюса стилового притяжения» в формировании его стиля скрещивались сложно, порой противоречиво. Яркий и заметный синтез такого рода — творчество русских композиторов: Глинки, Лядова, Бородина, Прокофьева. Именно с музыкой названных авторов связаны перечисленные ранее основные качества стиля Сидельникова: картинность, «сюжетность», склонность к эпичности. Позже его творчество обогатилось стилиевыми чертами музыки Чайковского, Рахманинова, Скрябина.

Сидельников последовательно отдал дань классическим основам в ранние годы своего творческого пути, позже — радикальным новациям и полистилистике. В поздних сочинениях можно говорить о принципах постмодернистской эстетики.

Владимир Мартынов называет «Лабиринты» Сидельникова «мощнейшим постмодернистским произведением» [5: 112], а Ираида Юсупова считает его «отцом отечественного постмодернизма» [12: 116]. Иван Соколов так характеризует творческий путь композитора: «В сложных условиях того времени Н<иколай> Н<иколаевич> полностью усвоил и повторил весь путь развития мирового искусства, часто даже предугадывая развитие культурно-исторического процесса» [8: 114]. Не случайно эти оценки принадлежат ученикам Сидельникова и звучат сегодня уже со значительной временной дистанции; думается, такие высказывания вполне точно отражают значимость творческих свершений учителя.

**Оратория «Поднявший меч»** — сочинение, созданное в консерваторские годы<sup>3</sup>. Значение оратории для дальнейшей эволюции стиля композитора огромно: она сфокусировала многие сущностные стороны его музыкального мышления, несмотря на то что была в сущности студенческой работой.

---

<sup>3</sup> Три части оратории послужили ее автору дипломной работой (1957), затем она была переработана во второй редакции (1961).

Либретто оратории Сидельников написал сам по мотивам летописей XII–XVI веков, сохранив стилистику древнерусского языка. В основе лежит сюжет из истории Руси, связанный с междоусобными войнами — смутным временем, наступившим после кончины князя Владимира; Святополк, киевский правитель, убивший князей Бориса и Глеба, насаждает на Руси смуту и жестокость. Битва дружины Ярослава со Святополком, месть за убитых братьев, победа Ярослава, — таково содержание оратории. Героическая тема, эпический разворот событий, гражданственный пафос — характерные черты ее образно-драматургического содержания.

В оратории отчетливы множественные связи с традициями: с русской эпической оперой и с советским кантатно-ораториальным жанром 1940–50-х годов. Однако автор избежал «трафаретных» героико-патриотических сюжетов, решив актуальную в те годы тему борьбы за мир в оригинальном ключе: собственная работа с текстами древнерусских летописей и их воплощение смело раздвинули рамки тогдашнего академического музыкального мышления. Одно из примечательных достоинств оратории — ее внутреннее единство, вырастающее уже в этом раннем произведении в подлинную симфоничность целого.

Основу тематического единства оратории составляют три лейттемы. Они имеют общий образный оттенок, воспроизводя атмосферу эпохи с ее грозным и суровым, исполненным драматизма, характером. Особенно важна первая тема: она вводит в обстановку действия; полная тревожных предчувствий, отголосков набатных ударов, она пронизывает далее все части в различных формах оstinatного движения, становясь то поступью военной дружины, то горестным похоронным шагом (см. *пример 1*).

В тематизме оратории особенно важна трихордная попевка *d-f-g*, впервые звучащая у Сидельникова и предвосхищающая лейттему будущих «Русских сказок». Она же появится позже в виде лейтмотива в балете «Степан Разин», а также во многих других его произведениях, вплоть до последней симфонии, и станет ярким воплощением русскости композитора.

Специфика интонационности уже в этом раннем произведении сложна и многопланова: национальная окрашенность музыки несомненна, она заметна в партии хора — в рассредоточенных интонациях плача, молитвенного распева, в эпически-сказительных интонациях, а также тех, которые связаны со сферой русской классической оперы. Здесь Сидельников предвосхитил начало волны неофольклоризма, окрасившей сочинения многих композиторов его поколения: Щедрина, Слонимского, Гаврилина, Кикты и других.

В оратории можно встретить яркий прием полиладовости<sup>4</sup>. Симфонический пласт музыки зиждется на очевидных связях со стилистикой Стравинского «русского» периода Сидельников находит для этого необходимый и естественный «общий знаменатель» интонационности: им и является сквозное симфоническое развитие лейтмотивов, распространяемое также на хоровую партию. Прозаический текст, изобилующий повторами слов, фраз, особой лексикой, движет развитием хоровой партии, поэтому столь развиты в партии оркестра остинатные формы, в которых сосредоточены проведения лейтмотивов с их активной образной трансформацией. Принцип «настойчивой остинатности» с ощутимым «налетом» джазовости станет в дальнейшем излюбленным фактурно-тематическим приемом композитора.

1. «Поднявший меч»: часть 1 (1-я лейттема)

«Плач Глеба о Борисе» — 3-я часть оратории, ее замечательная по силе экспрессивная кульминация. Здесь ярко проявляется образная сфера плача, горестного

<sup>4</sup> Начало Хоровой сцены, где приведенная ранее попевка трихордовой структуры звучит в сопоставлении *g—fis*.

причета, введенная Сидельниковым в «стилистический обиход» отечественного неофольклоризма:

2. «Плач Глеба о Борисе»: часть 3

После оратории Сидельников довольно долго не обращался к хоровой музыке. Лишь в 1967 году, к 50-летию Великого Октября — к знаменательной дате, которая тогда широко отмечалась, — композитор пишет *Пять лирических поэм для смешанного хора а cappella на стихи поэтов-революционеров* (см.: [7]). Здесь продолжена традиция отечественной музыки середины столетия: Десять хоровых поэм Шостаковича сочинены достаточно близко по времени (1951). Сидельников использует стихи тех же поэтов: Е. Тарасова (1882–1944), А. Гмырёва (1887–1911); а один из хоров, «Смолкли залпы за-поздалые», написан на текст, использованный и в цикле Шостаковича. Однако музыкальный язык хоров Сидельникова уже во многом принадлежит эпохе «оттепели», в отличие от множества произведений официозного толка.

Поэмы Сидельникова составляют небольшой цикл лирико-драматического содержания; революционная тема звучит в тонах и печально-торжественных, и светлых, овеянных поэзией природы, и грозным призывом к борьбе; преобладает глубоко личностная, эмоциональная окраска в выборе и «прочтении» стихов. Три первых хора на стихи Е. Тарасова лиричны, выдержаны в скорбном духе. Открывающий цикл хорреквием «Смолкли залпы запоздалые» содержит неброские, но типично сидельниковские приемы: среди них знакомый мотив в характере плача, построенный на трихордах и помещенный здесь в кульминационный полустрофный распев. Звучащий после диссонантных гармоний зачина, он также концентрирует скорбь с помощью характерного приема, выражающего



стон: хор подхватывает сонорный согласный последнего слова («mmm...») и распевает его с закрытым ртом.

Этот прием повторяется не только на протяжении всего хора, но и в последующих частях цикла. Четвертый хор «Я погибну» (стихи А. Гмырёва) напоминает о трихордной попевке в распеве конца строфы (ремарка *con passione*, а также заключительные такты), повторяя прием первого хора. Сонорные отзвуки исчезают лишь в финале («Набат», стихи неизвестного автора); активный призыв к борьбе композитор воплощает мелодико-ритмическими средствами, напоминающими хор «Вставайте, люди русские» из оратории Прокофьева «Александр Невский». Контрапунктом к этой теме служит всё та же попевка, построенная на трихордах и получающая здесь значение лейтмотива.

Заметную часть раннего творчества Сидельникова составила *камерная инструментальная музыка*. Самые ранние его фортепианные сочинения относятся к консерваторскому периоду — времени, когда композитор был близок с семьей Г. Г. Нейгауза: ему посвящены две фуги для фортепиано. Сидельников с симпатией отзывался о своих первых опусах, полагая, что в накоплении зрелых черт стиля «всё засчитывается», ничто не пропадает даром, даже если этим произведениям и не хватает еще мастерства, а молодому автору — той глубины, которая обретается с годами.

*Две фуги для фортепиано* (1954) в своем мелодическом строении уже содержат некоторые ростки будущей интонационности. Здесь отчетливо проявляется связь классического контура полифонической темы «императивного» характера с лирическими мотивами протяжной песни (опевание основного тона; «чувствительная» секвенция, неожиданно нисходящая по полутонам).

Первая фуга — двойная (см. *пример 3*). В среднем разделе (*Poco più mosso*) появляется вторая тема с хроматическим нисходящим ходом; композитор мастерски обыгрывает типичные для классических фуг мотивы в хроматическом контексте. Реприза возвращает первую тему со сдвигом в однотерцовый B-dur. При всей «академической» выверенности сложной полифонической техники, обе фуги отличаются живой и свежей интонационностью; они пронизаны упругой ритмической энергией, ощущением движения — особенно вторая, построенная на скерцозной теме. Ощущение жанра как главного «двигателя» тематического развития в фугах проявилось уже достаточно полно; заметно и профессиональное владение композитором фортепиано.

### 3. Фуга № 1 для фортепиано



Истоки его *фортепианной сонаты*<sup>5</sup> — в стилистике Рахманинова и особенно Прокофьева. Сонатное *Allegro* сменяется *Adagio sostenuto*, финал — полифоническое *Allegro scherzando*. Яркий мажорный тонус, упругость ритма, четкость контуров формы уже в столь раннем произведении обнаруживают хорошее владение композиторской техникой, навыками академической школы.

«Прокофьевское» разными путями проникает в стилистику сонаты: в сфере побочной партии оно прослушивается в далеких тональных сдвигах построений, в тонких аккордовых параллелизмах с их типично прокофьевской, таинственной «косвенной лиричностью»<sup>6</sup>, в квадратности членения.

Во 2-й части — вновь ассоциация с Прокофьевым: неторопливость, размеренность движения парящей темы на фоне остигатного сопровождения, — такие медленные части типичны для фортепианных сонат Прокофьева с их пластичностью, «дансантизмом», нередко с ясной жанровой танцевальной основой. Изысканность ритмики, изящество мелодического рисунка в единовременном контрасте со строгим остигато басов создают утонченный лирический образ. Тональный сдвиг в репризе (E-dur вместо As-dur) сопровождается тонко разработанным фактурным варьированием.

В финале со стилистикой Прокофьева сходна токатная напористость, а полифонический склад темы восходит ко многим известным страницам классической фортепианной музыки в ее обобщенно-финальном типе движения. Некоторая традиционность мышления сказывается в приеме, который композитор использует в заключительном разделе финала: неоднократно звучит динамизированное проведение главной партии 1-й части, провозглашая ее торжественный характер, в духе многих примеров, сходных по типу кодового апофеоза.

*Соната-фантазия для фортепиано «Памяти великого артиста»*<sup>7</sup> одночастна. Композиция ее свободна и построена на чередовании контрастных разделов: музыке присущ патетический характер; темы различны по жанру, фактуре. Между разделами

<sup>5</sup> Посвящена Анатолию Ведерникову (1954).

<sup>6</sup> Термин В. А. Цуккермана, который он использовал в своем курсе анализа музыкальных произведений.

<sup>7</sup> Посвящена П. И. Чайковскому (1964).

произведения (в фантазии это естественно) как будто бы нет органической связи: один художник «размышляет» о судьбе другого, перемежая траурные маршевые мотивы с патетическим речитативом, бурное движение пассажей — со светлыми гимническими фрагментами. Кода построена на теме танца феи Драже из «Щелкунчика» Чайковского: на фоне хроматических пассажей она звучит почти inferнально, загадочно (ремарка *presto misterioso*), в самом конце сонаты «проясняя» ее посвящение автору цитаты.

25 детских пьес для фортепиано (1966) композитор назвал «Саввушкина флейта». Этот цикл — своеобразный «микрокосмос» для фортепиано, миниатюры которого имеют поэтичные заголовки: «Настенька будет балериной», «За околицей несутся поезда», «Облака и море». Круг образов навеян трогательной любовью к детям, к их душевному миру, забавам, фантазиям. Яркая образность, характеричность, программность оборачиваются стремлением на самой ранней ступени приобщить ребенка к звучанию музыкальных инструментов («Саввушкина флейта», «Наш горнист играет зорю», «Хороводы»), к разнообразию и богатству ритма («Всадник», «За рекой поют частушки»), к современной фактуре («Пастушок»). Главное, что привлекает в пьесах этого цикла, — русская интонация, прослушиваемая и в развитии тематического материала отчетливо жанровой природы, и в гармониях, и в ладовой окраске. Попевочность, характер наигрыша, тонкость и прихотливость метроритмических перебоев, варьирование в пределах кратких построений, сменяющих друг друга в квазиимпровизационном порядке, достаточно развитые ладовые структуры, складывающиеся из простейших звуковысотных комплексов, продолжают развитие стиля. Каждая пьеса — маленькая сценка, ярко раскрашенный «лубок» со своими красками, колоритом, атмосферой. Фортепиано трактовано оркестрально: здесь и переборы гармошки, и пастушья флейта, и фанфары. Специфическое качество авторского стиля — метод работы с попевкой в технике, близкой остинатным вариациям глинкаевского типа и усложненной современным метроритмическим варьированием:

#### 4. «Саввушкина флейта»



Написанный позже цикл *25 детских пьес для фортепиано* (1971) называется не менее поэтично: *«О чем пел яблук»*. Эти пьесы сложнее по образным и техническим задачам, но стилистически они вырастают на сходной почве. Программность обуславливает характеристический образный облик каждой пьесы («Бал молодых гусят», «Ночные шорохи леса»). Заметная усложненность музыкального языка тонко, умело приобщает детей к самым новым выразительным средствам: здесь и красочные аккордовые пятна, выступающие в функции сонорных элементов, близких кластерам («Утонул в лесу закат», «Восходит солнышко»), и откровенная политональность в пьесе «Пастух гонит стадо» (*Ges—C*), и современные приемы неожиданных фактурных смен («Весенняя песнь»). Иные пьесы подчеркнута классичны, «методичны»: часть из них ставит целью выработку полифонических навыков, часть — виртуозно-технических. Общее их свойство — яркая, почти зрелищная образность. Выдумка, яркое ощущение жанра детской пьесы, мастерское владение арсеналом современных средств ставят этот и более ранний циклы Сидельникова в ряд лучших произведений отечественного фортепианного репертуара для детей.

В 1965 году Сидельников написал небольшую пьесу в трехчастной форме — *Сонату-элегию для альты соло*. Это экспрессивная музыка, навеянная лирикой элегического плана в духе Чайковского. Инструмент трактован кантиленно, широко используются выразительные возможности тембра — меланхолически-сдержанного, матового, печального. В сонате меньше характерных признаков стилистики композитора: «инструктивный» характер произведения оттесняет их на второй план<sup>8</sup>.

«Детская» тема, на русской почве которой вырос совершенно особый образный мир, в творчестве Сидельникова позже дала интересные художественные результаты. В 1968 году композитор создает свой шедевр — «Русские сказки», концерт для 12 солистов (1968). Позже он сочиняет *Сонату для скрипки и фортепиано в трех настроениях* под названием *«Славянский триптих»* (1974).

По-сидельниковски изобретательны названия частей триптиха: «За горизонтом скрылось солнце берендеев», «В стране журавлей», «Метель заметет все следы». Подчеркнутая программность обуславливает общий настрой произведения, несет в себе наивную, поэтическую сказочность, представленную в виде то архаических зовов (начальные мотивы глиссандо у скрипки), то изобразительных пассажей в финале. Интонационная сущность тем-попевок относится к разным слоям стилевых напластований:

---

<sup>8</sup> Для альты соло также написана небольшая пьеса «Canto a carpella» — фантазия в старинном духе (1969), относимая к ряду методических работ Сидельникова (рукопись, библиотека МГК имени П. И. Чайковского). Современная хроматическая гармония использована в типичных для старинной музыки общих формах движения (развертывание, секвенцирование и т. д.).

если главная тема первой части, построенная на трихордах, восходит к древним пластам фольклора, то предваряющая ее вступительная фраза скрипки (хроматического строения), поддержанная фортепиано, — дань совсем другому времени: именно из нее рождается главная тема (попевочного характера).

Развитие тематического материала течет по типично «сидельниковскому» руслу. Внешне оно почти статично, ибо содержит неброские, почти незаметные изменения: сдвиги на иную высоту при сохранении ритма (типичная для него остинатность ритмического рисунка с синкопой), тонкие вариантные прорастания в теме скрипки на фоне сопровождения. Образ зачарованного «Берендеева царства» предстает в картинном, словно зримо осязаемом виде; его неуловимо «современные» очертания рисует диссонантная гармония, в виде устоев предлагающая слуху ряд септим, квартовые гармонии и секундовые сцепления в аккордах. Ритмическая «изюминка» (синкопа) — отголосок джазовой музыки: сам принцип остинато, произрастая на почве гликинских вариаций, неожиданным образом ассимилируется с современным типом развития совсем иного жанрово-стилевого слоя.

Вторая часть сонаты (см. *пример 5*) развивает картинную повествовательность: «Страна журавлей» предстает как цепь тонких вариантных изменений простейшей попевки, изложенной одногласно и развиваемой в сторону всё большей красочности. «Модуляция» осуществляется плавным переходом от простейших фольклорных звукокомплексов к сфере хроматики; выразительный эффект, связанный с нагнетанием напряженности, усилен и постепенным переходом к джазовой ритмике. Внезапно «события» переходят в иной жанровый план: звучит музыка, которой автор предпосылает ремарку *funebre*. В средних голосах фортепианной темы можно расслышать начальный оборот секвенции *Dies irae* (*es-d-es-c*). Отзвуки траурного шествия вторгаются сюда как событийный «второй план», окрашивая гротескный журавлиный пляс совсем не в те идиллические краски, которые предполагает название этой части.

##### 5. «Славянский триптих»: часть 2

[Allegro, ma non troppo]

Финал — итог программной концепции: он «растворяет» в общих формах движения отчетливые контуры танцевальности, возвращает музыке характер начальных зовов, наигрышей (партия скрипки). Непрерывная «фигурация метели» постепенно сходит на нет, обрывая музыку, но не завершая ее.

Стилевые поиски Сидельникова были особенно активными в области *симфонического жанра*. Здесь композитор сразу заявил о себе как приверженец полистилистики. Уже в симфонии 1964 года, названной *«Романтическая симфония-дивертисмент»*, показательны заголовки: «Дивертисмент» и «Времена суток». Цикл содержит четыре контрастные части, следующие друг за другом вне каких-либо внутренних связей, кроме «кругооборота» в пределах суток: полудня, вечера, ночи и утра. Соответственно им части несут в себе определенный «временной» музыкально-стилевой портрет: «Полуденный концерт в старинном духе» обращен к Вивальди, «Вечерний карнавал вальсов» — к Равелю, «Ноктюрн» — к Бергу, «Утренний балет метра и ритма» — к Стравинскому<sup>9</sup>.

Сполна проявилось в симфонии стремление композитора к выдумке, к оригинальности, даже к некоторому эпатажу, — столь экстравагантными кажутся названия частей, драматургия целого, его контрасты. Здесь еще много молодой несдержанности, стремления к необычному, желания поразить непохожестью ни на кого. Если же вдуматься и вслушаться в музыкальный мир симфонии, то откроются незаметные, на первый взгляд, ростки будущего: через шутливо-дивертисментный характер музыки проглянут характерные черточки Сидельникова — автора по-настоящему глубоких произведений последующих лет.

Через сложную систему ассоциативных связей композитор постигает опыт Стравинского: ведь сочинение музыки в духе какого-либо «маэстро» ввел в обиход музыкальной практики именно он — вспомним о «Пульчинелле», об опере «Похождения повесы» и о других опусах, давших музыке XX века массу произведений типа «вариаций на стиль». В «Романтической симфонии» впервые раскрылось стремление Сидельникова к синтезированию «разного» в форме, близкой стилизации, но освоенной с позиций масштабной симфонии. В чередовании частей она отражает ход музыкальной истории: от ее начального этапа в сфере симфонического жанра (Вивальди) через дальнейшие эпохально-стилевые «сгустки» — Равель, Берг и, наконец, Стравинский — завершает

---

<sup>9</sup> Композитор так отозвался о симфонии после ее долгожданной премьеры (1991): «Симфония-дивертисмент, то есть симфония, не претендующая ни на какие... глобальные страсти. Мне хотелось просто показать красоту этих культур, воссоздать образы великих музыкантов... если и есть здесь признаки стилизации, то они скрываются в побочных элементах — штрихах, в ритмической стороне и т. д.» [6: 119].

череду композиторов, так непохожих друг на друга, но связанных фантазией автора в единый цикл. Интересно, что в ряду этих фигур нет композиторов XIX века: стилевой скачок минует этап классической музыки, сразу после Вивальди погружая слушателя в томный мир равелевских вальсов, в нервно утонченную экспрессию Берга, в импульсивную ритмику Стравинского, в современные джазовые звучания.

«Стилевые адреса» выбраны композитором по принципу наибольшего контраста, однако именно это дает возможность решения циклической драматургии с типичных для избранных эпох жанровых позиций.

*Третья симфония*, написанная под впечатлением от «Диалектики природы» Ф. Энгельса, отделена от первой сравнительно небольшим промежутком времени (1968)<sup>10</sup>. Четырехчастная симфония программна: части, ярко и образно названные автором, отражают размышление композитора о проблемах бытия, о сущности живого на земле, его преклонение перед философской мыслью автора фундаментального философского труда.

Снова перед нами замысел более чем необычный: симфония с участием хора, органа, двух концертирующих фортепиано, написанная на прозаический текст («...вся природа движется в вечном потоке и круговороте. Начиная от мельчайших частиц и до величайших тел...» [10: 354]). Обращение к жанру оратории, вступающей с симфонией в сложные «отношения», отныне станет характерной чертой творчества Сидельникова. Оно естественным образом родилось из стремления к глобальным темам, отразило интерес к философским проблемам, —ранняя оратория «Поднявший меч» во многом определила эту линию его творчества. Симфония стала смелым шагом на пути к постижению закономерностей жанра, его сложных модификаций; молодой композитор сознательно стремится к углублению симфонической концепции, к воплощению темы, связанной с проблемами бытия, их философским осмыслением. «Альтернатива канону»<sup>11</sup>, как определяющий принцип поисков в симфоническом жанре 1960-х годов, увела здесь Сидельникова в сферу смелого синтеза музыки и слова — в их «союзе» и заключенной в нем основной образно-выразительный потенциал. Эта симфония совершенно не похожа на предыдущую, «Романтическую».

Удельный вес ораториального начала здесь достаточно велик, ибо партия хора является главным выразителем образной философской идеи. При этом она является органической частью целого, развертывающегося в связи с содержанием текста, но всё

<sup>10</sup> Между Первой и Третьей симфониями была создана Драматическая симфония с хором на стихи поэтов-революционеров «Песнь о Красном знамени» (1967, рукопись утеряна). Третья симфония написана к столетию со дня рождения В. И. Ленина.

<sup>11</sup> Термин М. Г. Арановского.

время находящегося в сфере подлинно симфонического обобщения. Залог этого — в единстве тематического материала, развиваемого на протяжении частей по лейтмотивному принципу, т. е. через варьирование, динамизацию, жанровую трансформацию тем. Симфония, таким образом, пронизана сквозной музыкальной идеей, методы развития которой продиктованы мыслью о вечном круговороте материи, о непрерывных ее преобразованиях, т. е. воистину философской концепцией. Если прибавить к этому черты концертирования, связанные с трактовкой инструментов (органа и двух фортепиано), то сложный жанровый облик произведения станет еще более очевидным<sup>12</sup>.

В том же 1968 году Сидельников пишет *«Русские сказки»*, концерт для 12 солистов<sup>13</sup>. После грандиозной Третьей симфонии — камерное произведение сюитного плана; вместо углубленной философской концепции — сказочные картины и персонажи, образы природы; и всё это — в совершенно ином музыкальном «ключе». «Сказки» — наиболее «фольклорное» из симфонических произведений Сидельникова. Русскость стилистики проявилась здесь в варианте, характерном для радикальных устремлений отечественной музыки 1960-х годов, когда поиски интонационной новизны были связаны не только с открытиями неизведанного в глубинах народной музыки: насущной задачей стало современное «слышание» фольклорной интонации в сонорном контексте<sup>14</sup>. Характерный для музыки тех лет инструментарий (с обилием ударных, с ярко выраженным концертующим характером соло) Сидельников умело ставит, с одной стороны, на службу красочности, а с другой — на службу рельефной, поистине сказочной образности.

Части концертной сюиты названы с выдумкой, поэтично, так, чтобы детям было интересно, чтобы возникала атмосфера волшебства: «Леший с русалками хороводы водит»; «Города волшебные в озерах отражаются, кинешь камень — нету города». Вместе с тем образный мир, продиктованный сказкой, отнюдь не ведет к упрощению музыкальных средств — напротив, здесь композитор мыслит в весьма широких пределах: от попевочного варьирования до алеаторических приемов, от ладово-определенных до свободно-хроматических звуковысотных образований. Это ощущается с первых же тактов: «Там за холмами земля русская» — своеобразная эпическая заставкакартинка, в которой

<sup>12</sup> Состав оркестра тройной, с большой группой ударных.

<sup>13</sup> Сочинение посвящено детям композитора: Саввушке, Настеньке и Глашеньке. Состав ансамбля: флейта, гобой, кларнет, фортепиано, ударные и струнные (по одной партии). Опус задумывался как фортепианный концерт для Г. Хаймовского, однако первоначальный замысел изменился и воплотился в жанре концерта для двенадцати солистов. Здесь же говорится, что это первое сочинение, принесшее его автору мировое признание после исполнения в Париже (1971). «Русские сказки» стали самым часто исполняемым произведением Сидельникова (см.: [1: 92]).

<sup>14</sup> Напомним о «Плачах» Э. Денисова (1966), где «сплавлены» додекафонный тематизм, опора на попевку, скрытая в его недрах, и ее сонорное преломление.



угадываются волшебные, далекие очертания привольных русских просторов. Фактура вступления прозрачна, она складывается из коротких «мазков»-мотивов и их отзвуков, звенящих переборов. Три мотива у фортепиано и вибратона, поддерживаемых колоколом, обрисовывают хроматический ряд. Трихорд *d-f-g* (у валторны) далее станет лейтмотивом целого.

В каждой части композитор находит свои приемы звукописи, прибегая к разнообразным типам глиссандо: на струнах фортепиано, в партиях валторны, струнных. Наиболее общими становятся те, которые возникают в условиях разнообразных полифонических средств: элементы фактуры, представленные отдельными партиями концертирующих солистов, дополняют друг друга по принципу одновременного контраста и гетерофонии. Тянущиеся педали и движущийся на их фоне тематический элемент, то оstinатно повторяемый («Высоко по небу журавли летят»), то вариантно меняющийся («Леший с русалками хороводы водит»), — это единый фактурно-тематический прием, используемый во всех частях. Как и в «Саввушкиной флейте», Сидельников придает фольклорным мотивам «Сказок» танцевальный характер, особенно там, где жанровой основой служит движение с оstinатными повторениями басовых и мелодических формул (см. примеры 6–7).

Парадоксальным образом, композитор соединяет признаки глинкинских вариаций с оstinатностью типа «буги-вуги» и другими джазовыми формами. Яркий пример — появление лейтмотивного трихорда *d-f-g* в 5-й части («Леший...») на фоне джазовой ритмики (ц. 13). От этого столь «современными» становятся образы Лешего и Русалок, Пастушков<sup>15</sup> и других «персонажей». Скрещивание разнородных стилистических единиц создает юмористический подтекст: авторская улыбка просвечивает и в обрисовке «жутких» образов нечисти, словно извивающейся в современных ритмах, и в звучании нежных частушечных переборов, и в «страданиях» заключительной части («Девки красные по ягоды ходят далёко... далёко...»).

6. «Русские сказки»: часть 2 («Пенье комариное, да страхи болотные»)

<sup>15</sup> Название VII части: «Пастушки там песни старые играют, да на новый лад».

Violin I (V-no) part: *p*, arco

Violin II (V-la) part: arco

Viola (V-c.) part: *p*

## 7. «Русские сказки»: часть 5 («Леший с русалками хороводы водит»)

Clarinet (Cl.) part: *f*, *ff*

Bassoon (Fag.) part: *mf*, *ff*

Bongos part: *sf*

P-ito sosp. part: *sf*

Piano (P-no) part: *p*, *mf*, *p*

Contrabass (C-b.) part: *p*, *mf*, *p*

«В «Русских сказках», — говорил композитор, — я впервые поставил перед собой новую для себя задачу: добиться в смешении всех, порой диаметрально противоположных средств и техник стилистического единства»<sup>16</sup>. Склад произведения, произрастающий на почве русских традиций (Глинки, Лядова, Римского-Корсакова), также вобрал в себя характерные приметы времени: сонорное начало, владение сферой хроматики в ее тонком сплаве с модальностью и с алеаторическими приемами. Сидельников использовал современные средства композиции на пути, который кажется наиболее далеким от них, — детской образности, — достигнув при этом интересных и ярких художественных результатов. Разнообразные остигатные формы разностилистического толка использованы здесь поистине новаторски. Много позже ученик Сидельникова, Владимир Мартынов,

<sup>16</sup> Из устной беседы композитора с автором статьи.

рассказывал: «...“Русские сказки” дали мне сильнейший толчок в сферу минимализма» [5: 111]. Другой его ученик, Кирилл Уманский, в свое время конспектировавший педагогические постулаты учителя, называет среди них «магию повтора» — излюбленный сидельниковский прием длительных попевочных остинато [9: 117].

Следующая симфония Сидельникова, названная «*Мятежный мир поэта*»<sup>17</sup>, — образец смешанного вокально-инструментального жанра. Симфония включает партию баритонабаса и ансамбль инструментов. Созданная в 1969–1971 годах, она обозначила новый этап в становлении стиля Сидельникова; его музыка обрела тогда всё более устойчивый индивидуальный характер, несмотря на резкие жанровые повороты.

Этот опус — первое обращение композитора к классической поэзии; вслед за Михаилом Лермонтовым в его музыку войдут Федерико Гарсиа Лорка, Ду Фу, Велимир Хлебников, позже Александр Блок<sup>18</sup>.

Мир поэзии Лермонтова Сидельников называет *мятежным*, отразив в названии симфонии весь краткий путь поэта-гражданина, восставшего против жестокости, пороков и пошлости света, трагически погибшего в расцвете таланта. В этой симфонии автор использует иной вариант вокально-инструментального жанра, нежели в Третьей: «инородным» жанровым признаком, внедренным в симфоническую концепцию, оказались не признаки ораториальности, а черты вокального цикла. Впрочем, возможно, именно они определяют ее жанр. Так же как и Третья симфония с хором, «Мятежный мир поэта» в музыке 1960-х годов вошла в целый ряд жанров смешанного типа<sup>19</sup>.

«Мятежный мир поэта» состоит из десяти частей, контрастно сменяющих друг друга. Части 4-я, 7-я и 8-я инструментальны, остальные представляют собой различные жанровые варианты музыки с текстом: речитатив, ариозо, «песенка».

«Русская мелодия», «Монолог», «Молитва» с инструментальным обобщением «Светлая тропа»<sup>20</sup> составляют первый раз дел внутри симфонии, ее «экспозицию»; далее следует конфликтная «разработка» — ряд действенно-гротесковых частей: «Война», «Возвращение», «Панихида вояке», «Вихри». «Последний монолог» — реприза, возврат к философской лирике; кода-финал, под названием «Полковая походная песенка», написан на текст стихотворения «Прощай, немытая Россия»:

8. «Мятежный мир поэта»: часть 10 («Прощай, немытая Россия...»)

<sup>17</sup> Посвящена памяти М. Ю. Лермонтова.

<sup>18</sup> Состав ансамбля: флейта, кларнет, труба, валторна, арфа, скрипка, альт, виолончель, контрабас.

<sup>19</sup> Напомним о Четырнадцатой симфонии Шостаковича, о камерных симфониях Локшина и др.

<sup>20</sup> Тропа — малая молитва Богородице по византийскому требнику.



Полистилистическая основа произведения отличается предельной контрастностью; внутри нее — элементы, которые композитор использовал раньше. Таков плач<sup>21</sup>, трихордная попевка, к этому времени уже ставшая его лейтинтонацией (в этой симфонии — «Русская мелодия»). Задействовались ранее и джазовая интонационная сфера как средство характеристики «враждебных сил» (8-я, инструментальная часть симфонии: «Вихри»). Новым стилистическим компонентом стал знаменный распев, на котором строится центральная, «психологическая» кульминация («Молитва»). Гротескные образы («Война», «Возвращение», «Панихида вояке») вызывают аллюзии с музыкой Шостаковича, чередой его полек и галопов.

Контраст, возникающий в результате сопоставления всей музыки симфонии с ее финальной частью, особенно дерзок, почти вызывающ. Используя тривиальные обороты походного марша — сопровождаемого песенкой, которую солист напевает вполголоса, причем ее последний куплет он просто насвистывает, — композитор переводит данный образно-содержательный ряд в совершенно неожиданный аспект: в контексте симфонии и горькая ирония поэта, написавшего свое знаменитое стихотворение «Прощай, немытая Россия» перед ссылкой на Кавказ, незадолго до гибели, и его предчувствие скорой смерти звучат гротескно и опрощено, а от этого, быть может, еще более трагично. Столь контрастная стилистика в качестве «закрывающей перемены» вызвала разные суждения после исполнения симфонии; Роман Леденёв, например, писал, что «неожиданно возникающий “второй план” дает гротескную зарисовку не столично-помпезной, а какой-то провинциальной России, углубляющую детали текста, но оставляющую в стороне... главное настроение» [4: 22]. Необычность финала в ряду некоторых других сочинений Сидельникова («Романсеро», «Русских сказок») спустя много лет Владимир Мартынов оценил как «новую концепцию заключительных частей в крупных симфонических и хоровых произведениях» [5: 111].

В этом опусе во весь голос зазвучал молитвенный жанровый «пласт», в 1960-е годы еще только «выходивший из подполья». «Молитва» сопровождается ремаркой: «В духе

<sup>21</sup> Напомним об оратории «Поднявший меч».

октоиха, дьяконским распевом многолетия, постепенно усиливая, довести в конце до неистовства». Стилизованная мелодия, исполняемая солистом, чередуется с экспрессивными речитативными вставками, партия солирующего фортепиано построена на аллюзиях со стилистикой Рахманинова, с ее «перезвонном колоколов, как во время благовеста» (ремарка автора). К «Молитве» примыкает «Светлая тропа» — инструментальное послесловие завершающего раздела «Русской мелодии», в котором солист поет с закрытым ртом; печальная тема вновь и вновь повторяет трихордный лейтмотив, растворяя его в затихающих колокольных звучностях:

9. «Мятежный мир поэта»: часть 4 («Светлая тропа»)



Значение вокально-инструментальной симфонии «Мятежный мир поэта» для последующего творчества Сидельникова чрезвычайно велико: оформился в целостную концепцию полистилистический тип мышления; его «авторская» стилистика в этом оригинальном программном замысле обрела отточенность, определенность выражения через удачный выбор темы, внутренне оказавшейся автору столь близкой, решенной в том интонационно-жанровом ключе, который определил неповторимый образный мир этой симфонии.

В завершение статьи — немного о «Лабиринтах», последнем опусе Сидельникова. Финал этого грандиозного цикла — обобщение всего творческого пути композитора, и дело не только в том, что к нему подводит сюжетно-автобиографическая основа (см.: [1]). Удивительным образом, композитор «вспоминает» здесь страницы опусов, казалось бы весьма далеких по времени создания. Похоронный марш на 5/4, одна из двух главных тем финала, воспроизводит оstinatную ритмику «шагов» баса, возникших у Сидельникова еще в его дипломном опусе — в оратории «Поднявший меч». Ее финальная часть названа «Прощальная песнь»: очевидно сходство как в драматургически подобной ей «траурной» 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 запечатлен трагический жизненный путь Лермонтова. Строки стихотворения говорят о неизбежности смерти<sup>22</sup>.

Вторая тема финала «Лабиринтов» — молитва. И здесь находим аналог в «Молитве» из лермонтовской оратории: в этом первом обращении Сидельникова к церковному жанру — те же плотные аккордовые «гроздья», 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.

Примеры взяты из тех сочинений, где тема смерти определяет смысл концепции: в «Лабиринтах» она стягивает все прежние выходы к ней в единый узел. Композитор мыслит здесь на уровне высочайшей трагедийности, «пропуская через себя», через свои откровения в этой сфере образности самые тяжкие переживания, практически стоя на пороге смерти.

Фигура Сидельникова ярко воплотила характерные признаки того трудного времени, в котором протекал его жизненный путь. «Сидельников был страдальцем... большинство его финалов в его камерно-инструментальных сочинениях, да и в последнем фортепианном опусе, открыто или замаскированно раскрывают личную трагедию их автора, так и не вписавшегося в эпоху, в которой пролегла его жизнь» [1: 93]. Его имя по праву занимает видное место в ряду знаковых фигур русской музыкальной культуры XX века.

### Литература

1. В схватке с Минотавром. Из писем Н. Н. Сидельникова к Г. С. Хаймовскому // Музыкальная академия. 2010, № 1. С. 91–100.
2. Григорьева Г. Николай Сидельников. М., 2014.
3. Леденёв Р. Знамя правды красное // Советская музыка. 1967, № 4. С. 6–8.
4. Леденёв Р. На авторском концерте Н. Сидельникова // Советская музыка. 1975, № 10. С. 22–23.
5. Мартынов В. Учитель жизни // Музыкальная академия. 2001, № 1. С. 111–112.

---

<sup>22</sup> Напомним: часть называется «Последний монолог».

6. Последнее интервью Николая Сидельникова // Там же. С. 119.
7. Революционная поэзия 1890–1917 гг. / Сб. / подг. текста, вступ. статья и примеч. В. Куриленкова. Л., 1959 (Библиотека поэта).
8. *Соколов И.* За маской иронии и бравады он скрывал свое трагическое лицо // Музыкальная академия. 2001, № 1. С. 113–115.
9. *Уманский К.* Искусство создают личности // Там же. С. 116–119.
10. *Энгельс Ф.* Диалектика природы // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. Т. 20. М., 1961, 2-е изд. С. 339–626.
11. *Эсаулова Т.* Языки культуры в вокально-хоровом творчестве Николая Сидельникова. М., 2007.
12. *Юсупова И.* Он работал до последнего вздоха // Музыкальная академия. 2001, № 1. С. 115–116. \_\_