

Музыка XX века

Ольга Комарницкая, Минчжэ Ян

«ЛАБИРИНТЫ» — РОМАН-СИМФОНΙΑ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО СОЛО Н. Н. СИДЕЛЬНИКОВА: ПРИНЦИПЫ ДРАМАТУРГИИ, КОМПОЗИЦИИ, СОДЕРЖАТЕЛЬНО-СМЫСЛОВОЙ АСПЕКТ

Николай Николаевич Сидельников — выдающийся русский композитор, педагог, мыслитель, творец, обладавший особой художественной индивидуальностью. Обширное наследие музыканта отличается удивительной гармоничностью и искренностью чувств, глубиной содержания и оригинальностью идей. Те, кто по-настоящему знают его музыку, преклоняются перед гением композитора. Например, Г. С. Хаймовский, пианист, пропагандирующий творчество Н. Н. Сидельникова в России и за рубежом, так вспоминает своего друга в очерке «Сидельников — каким я его слышу и читаю»: *«Быть может вам, друзья, следующие мои слова о Сидельникове покажутся фантастически преувеличенными, но я их произнесу: Сидельников был гениально одаренным музыкантом, редчайшей напряженности мысли, великой глубины ощущений и острейшего восприятия явлений своего времени»* [18].

В настоящее время Н. Н. Сидельникова по праву причисляют к классикам, его наследие охватывает практически все музыкальные жанры: он обращался и к крупным симфоническим, театральным, ораториальным и вокально-хоровым сочинениям, охотно писал музыку камерно-инструментальную, работал в сфере киномузыки и музыки для радиопостановок.

В пору молодости Н. Н. Сидельников не отказывался работать и в авангардной стилистике, используя разнообразные техники, например, такие, как серийная или сонорная. Своим музыкальным вкусам он никогда не изменял — не порывал с русскими корнями, прежде всего, с опорой на выразительную мелодику. Сочинения композитора отличает подлинная духовность: обращение к нравственным проблемам, современным темам и вечным философским размышлениям. Вместе с тем в его музыке присутствует юмор, живой, колкий, даже остро социальный, есть и утонченная лирика, яркая эмоциональность, приметы романтической эстетики XIX века. И, конечно, всегда — высочайшее мастер-

ство техники, отточенность каждой детали, композиционная ясность, отсутствие привычных штампов, изобретательность, нетривиальность решений.

Камерно-инструментальные жанры составляют важнейшую область художественного творчества композитора. Среди работ на этом жанровом поле выделяется фортепианная соната E-dur, две фуги для фортепиано h-moll и G-dur, соната «Славянский триптих» для скрипки и фортепиано в трех настроях, соната-элегия для альт-соло g-moll, соната-фантазия «Памяти великого артиста» для фортепиано, посвященная П. И. Чайковскому, фантазия в старинном духе для альт-соло «Canto a cappella». Сюда же примыкают два цикла детских пьес «Саввушкина флейта» и «О чем пел зяблик».

Безусловно кульминационными являются поздние сочинения — Американские зарисовки в 12 этюдах-впечатлениях для фортепиано под названием «Америка — любовь моя» и роман-симфония для фортепиано соло «Лабиринты».

Цель настоящей статьи — раскрыть принципы драматургии и композиции итогового грандиозного сочинения для фортепиано «Лабиринты», представляющего собой сложнейшую этико-философскую концепцию. В данном произведении нашли отражение обобщающие стилевые черты всей музыки Н. Н. Сидельникова: многочисленные аллюзии и интонационные отсылки к художественному творчеству самых разнообразных эпох и композиторских стилей. Такой лексический тезаурус создает многослойность смысловой партитуры, постижение тайн которой является важнейшей задачей и исполнителя, и исследователя.

«Лабиринты» — последнее сочинение композитора, написанное незадолго до кончины. Полное название цикла — «Роман-симфония для фортепиано соло по мотивам древнегреческих мифов о Тесее в пяти фресках». Произведение-прощание, в котором совокупно отразились художественно-эстетические, религиозные, философские взгляды Н. Н. Сидельникова во всей их полноте и пронзительной кульминационной значимости. На последней странице рукописи написано: «Задумано в Yorktown Heights, март 90-го, начато в Троицком, май 91-го, завершено 31 мая 1992 г. (Онкологический центр, Москва, за день до операции)». Примечателен тот факт, что непосредственно перед операцией Н. Н. Сидельников приехал домой и сыграл полностью свое сочинение. Затем снова возвратился в больницу.

Через 20 дней 20 июня 1992 года Н. Н. Сидельников ушел из жизни.

По замыслу композитора, премьера «Лабиринтов» предназначалась, как и «Американские этюды», для его друга пианиста Г. С. Хаймовского, которому и посвящено произведение, но ввиду сложившихся обстоятельств он не стал первым исполнителем. Премьера «Лабиринтов» состоялась в Москве, после смерти композитора, в 1996 году в Доме композиторов силами известного пианиста и композитора, ученика Н. Н. Сидельникова И. Г. Соколова, который стал непревзойденным интерпретатором данного сложнейшего сочинения.

Содержательный смысл произведения, его программность, сюжетно-образные ассоциации связаны с древнегреческим мифом о Тесее¹. Некоторые события этой истории легли в основу фортепианного цикла. Это, прежде все-

го, воссоздание героического облика Тесея, его встреча с прекрасной Ариадной, борьба Тесея с Минотавром и выход из загадочного лабиринта благодаря помощи влюбленной в него Ариадны, вручившей герою клубок нити; также смерть царя Эгея — отца Тесея, который в отчаянии закончил свою жизнь, уверенный в гибели сына. Данные фрагменты получили отражение в первой, второй, третьей и четвертой частях цикла.

В последней пятой части некоторые события мифа воссозданы уже в весьма свободной обобщенной трактовке. Нашел отражение один из эпизодов жизни Тесея, когда по просьбе своего ближайшего друга Перифоя, царя лапифов, он спустился в царство мертвых, чтобы вызволить богиню Персифону², которую пожелал взять себе в жены Пирифой. Спуск Тесея в аид и возвращение является важной содержательной основой завершающей части «Лабиринтов»³.

Роман-симфонию можно считать автобиографическим циклом. Об этом свидетельствуют и исследователи, и исполнители. Даже при первом слушательском восприятии этого грандиозного сочинения неизбежно возникает мысль о глубоко личном, сокровенном: события, изложенные в мифе, невольно ассоциируются с жизнью самого автора, и может быть и не только его, а с жизнью каждого человека, приобретая глубокий символический смысл. Героизм и надежды молодости, любовь, грандиозные свершения и вместе с тем борец со страстями (человек почти всегда путается в «лабиринтах» бытия, своего краткого пребывания на этой земле), затем ощущение неизбежности ухода, прощание с дорогой ему земной жизнью и предощущение-видение другого мира — таков драматургически-сюжетный рельеф романа-симфонии. Н. Н. Сидельников оставляет и «росчерк пера» — неоднократно возникает монограмма HDE композитора, а также ее варианты, напоминающие об «присутствии» автора.

Произведение насыщено многочисленными аллюзиями к русской и западно-европейской музыке, что создает своеобразную объемность, плотность. Это широкое ассоциативное поле олицетворяет собой глубинный смысловой символический подтекст, образует изысканную стилистическую игру — возникает раздвижение музыкального пространства произведения композитора, предопределяющее, в свою очередь, и очень важное для данного сочинения интеллектуальное постижение авторского текста.

Авторское обозначение «Лабиринтов» — роман-симфония. Вдумаемся в это название. *Роман*, как известно, является крупномасштабной формой в литературе Нового времени. К его общим чертам относится изображение человека в сложных перипетиях жизненного процесса, многолинейность сюжета, охватывающего судьбы ряда действующих лиц, многоголосие. Для романа показательно отражение разнообразия и богатства интересов, состояний, характеров, жизненных отношений, создание широкого фона целостного мира. Масштабность, серьезные философские концепции, связанные подчас с мощными вселенскими идеями, не противоречат тому факту, что в центре романа обычно стоит образ человека с его сугубо личной судьбой и переживаниями. Личное и коллективно-вселенское часто находятся в неразрывной

связи в данном жанре литературного искусства. Эти качества во многом отражены и в фортепианном цикле Н. Н. Сидельникова.

Почему *симфония*? Об этом свидетельствуют многие факторы: та же масштабность, крупность, грандиозная оркестральность фортепианной фактуры, фресковое письмо, процесс качественной трансформации тематического материала, неуклонно-поступательное сквозное развитие, бетховенское «выращивание» темы-идеи из зерна, сложные внутренние перекрестные связи частей, осознание драматургии целого как этапов человеческой жизни — от рождения до смерти, что создает философскую всеобъемлемость.

Важнейшее значение в симфонической «лепке» тематизма отводится двум сквозным идеям — монограмме композитора H D E (другие варианты — H D E S или H D D I S, B C D E S) и интонации восходящей малой секунды (*a-b*), символически отражающей название произведения «Лабиринты», первые буквы этого слова (*ла, б*).

Н. Н. Сидельников еще при жизни неоднократно называл свое произведение уникальным в фортепианной литературе. Действительно, аналогов этого сочинения практически невозможно найти. Произведение свехдлительно — почти 80 минут, равное двум симфониям (как, впрочем, и большинство произведений композитора, отличающихся огромной протяженностью). Однако этого времени слушатель, как правило, не замечает, находясь под магическим воздействием мощнейшей концепции. Произведение ярко самобытно с точки зрения фортепианного звучания и исполнительских возможностей. Тип фортепианной фактуры подчеркнуто оригинален — доминирует изложение на трех, четырех, даже шести строчках, что вызывает невероятное удивление: способен ли пианист сыграть этот сложнейший текст двумя руками? «Рояль-оркестр» у Н. Н. Сидельникова воспроизводит все тембральное разнообразие симфонического звучания. «Аккорды-гроздь», «аккорды-пирамиды», разбросанные по всем октавам, феерические пассажи, перемежающиеся с «кластерами-пятнами», требуют от пианиста головокружительных чудес исполинской фортепианной техники. Вместе с тем вертикальные сооружения в фактуре сосуществуют наряду с рельефной мелодической полифонизацией линий. Пожалуй, со времен сонат и концертов С. С. Прокофьева, которые и по сей день считаются ярко современными (и трудно исполнимыми), не было создано принципиально *новаторского* типа фортепианной фактуры. Индивидуальная манера письма, почерк Н. Н. Сидельникова здесь чрезвычайно самобытны.

Н. Н. Сидельников ставит перед собой в этом произведении сверхзадачи. В одном из писем к Г. С. Хаймовскому он отмечает: здесь «**ВСЕ КАК БУДТО ЗАНОВО — ЭТО МОЙ ПРИНЦИП. И новизна музыки не в ее средствах, а в ЯРКОСТИ, а уже отсюда КОНЦЕПЦИОННОСТЬ и ГЛУБИНА**» [выделено автором письма — Н. С.]. Продолжая дальше, он обращает внимание на то, что «*произведение получается совершенно уникальное <...> ибо по драматургии своей не имеет аналога <...> хотя это для фортепиано, но тут есть синтез всех форм — и драма, и балет, и симфония, своего рода роман — алле-*

горя в звуках, ну и, конечно, фактура», «здесь рояль звучит в полном объеме, как и достойно этого Божественного инструмента». [2, 97]. В другом письме к тому же корреспонденту он затрагивает вопросы гармонической системы: «*Вещь написана в ладово-тональной системе намеренно, ибо я хочу, чтобы она была доступна всем, у кого нет партийной тенденциозности, как в жизни, так и в искусстве; и пока человек испытывает радость и печаль, он будет воспринимать музыку через мажор и минор — это объективные категории, которые Господь Бог во времена Творения заложил в Чудесном Феномене Обертонового звукоряда и все ухищрения человека отрицать или изменить это положение — от лукавого*». Композитор подчеркивает, что произведение написано на «пределе возможностей пианиста, как в фактурно-техническом, так и в духовном планах» [2, 98].

Роман-симфония состоит из пяти частей-фресок, каждая из которых имеет название: I. «Юность героя»; II. «Танец Ариадны»; III. «Лабиринты». Тема с вариациями; IV. «Нить Ариадны ведет в неизбежность»; V «Последний путь в царство теней».

Цикличность произведения, его программная сюжетность исходит во многом из предшествующих сочинений, созданных в разных жанрах. Это — «Русские сказки», концерт для 12 солистов-инструменталистов, «Дуэли», концертная симфония для виолончели, контрабаса, двух фортепиано и ударных, «Сокровенны разговоры», кантата для смешанного хора без сопровождения (с эпизодическим участием ударных инструментов), «Романсеро о любви и смерти», цикл лирических поэм на стихи Ф. Гарсиа Лорки для смешанного хора с эпизодическим участием фортепиано, гитары, бас-гитары и ударных, также хоровое сочинение «Сычуанские элегии» в двух тетрадах на стихи китайского поэта Ду Фу, вокальный цикл «В стране осок и незабудок» на стихи В. Хлебникова и многие другие сочинения. И так же, как и в «Лабиринтах», название каждой из частей отражает программное содержание реалистично, звукописно.

В подчеркнутой театральности, зрительности образов, картинной изобразительности безусловно сказался опыт Н. Н. Сидельникова — оперного композитора. Его блестящие сочинения — оперная диалогия «Чертогон» и опера «Бег» — так или иначе отразились в данном фортепианном цикле, вплоть до конкретных тематических аллюзий-совпадений. Полистилистическая игра многочисленными цитатами и аллюзиями русской и западно-европейской классики, народного и городского фольклора, массовых песен, джаза, столь любимого автором — соносфера, окружающая композитора — предопределила создание богатого лексического тезауруса в его оперных сочинениях. Фактически та же авторская манера проявилась и в последнем итоговом произведении Н. Н. Сидельникова.

Композиция как целое отражает идею *зеркальной симметрии*: осью симметрии, ее драматургическим и концептуальным центром является третья часть «Лабиринты», арочно связаны между собой вторая часть «Танец Ариадны» и четвертая часть «Нить Ариадны ведет в неизбежность». Более драматургически опосредованно взаимодействуют между собой первая часть «Юность

героя» и завершающая пятая часть «Последний путь в царство теней» — в содержательно-смысловом значении они знаменуют начало жизни человека, энергию, героизм молодости и венец его пути. Симметричность распространяется также на строение отдельных разделов, тематических и динамических волн, сказывается в зеркальном инверсионном, иногда ракоходном отражении характеристических пластов фактуры, кратких мотивов. Вместе с тем с концентричностью связан и общий динамический профиль всего цикла романа-симфонии — с мощнейшими оглушительными *sff* в третьей части. Эта идея проявляется в тематических арках и тонально-вариантных повторах, образующих корреспонденцию отдельных частей цикла на расстоянии.

Первая часть «*Юность героя*» — воплощение волевого порыва, стремления к свету, победе, вера в грандиозные свершения, осознание творческой силы, способной активно воздействовать на преобразование мира. Здесь представлен образ Тесея-демиурга, воителя, которому открыты тайны божественного замысла мироздания.

В композиции части сосуществуют на паритетных началах два принципа — сонатный и рондальный. Схема части такова: вступление-интродукция, основная часть — А, В, А1, В1, А2 и кода (1 т., 35 т., 117 т., 198 т., 268 т., 373 т., 410 т.).

Интродукция зрительно звукописна. В ее первой теме (1 т.) с выразительными грозными восходящими и нисходящими тиратами скрыты интонационные идеи двух основных тем части — главной и побочной (А, В). Тяжеловесная и грандиозная, она, быть может, олицетворяет известную в греческой мифологии гору Олимп, символ верховной власти. Неизменны аллюзии с «Симфоническими этюдами» Р. Шумана, а именно с суровой аскетичностью этюда № 8, который исполнители часто сравнивают с изображением готического собора. Вторая тема интродукции (27 т., *alla breve*) воплощает картину сказочно-прекрасного моря, залитого солнцем, с колыханием волн, бьющихся о скалы. Ее манящая красота и звукописность вызывают несомненные ассоциации с известным произведением Н. А. Римского-Корсакова «Шехеразада».

Главная партия (А, 35 т.), тема Тесея, — волевой мотив, «взбегающий» к вводному кульминационному тону, но затем снижающийся в хроматическом нисхождении. Трехтактная фраза затем повторяется консеквентно на кварту выше. Развитие данной темы строится на вариантно-волновом принципе (пример 1).

Ярко изобразительна связующая партия (71 т., *fis-moll*) — тема копья Тесея, являющаяся вариантом главной партии, темы Тесея. В глубоком низком регистре оstinatно повторяющийся терцовый мотив (*fis-a*) воплощает образ бегущего человека. Взлетающий императивный мотив в верхнем регистре дополняет суровый бетховенский ритм «судьбы». Тема связующей партии является точной автоцитатой из оперы Н. Н. Сидельникова «Бег».

Побочная партия (В, 117 т., *Listesso tempo, ma sempre esaltazione*) лирико-экстатична, порывиста, выдержана в духе А. Н. Скрябина. Два начальных предложения построены по принципу дробления с замыканием (2, 2, 1, 1, 2). Вариантно-симфонический принцип развития тематизма здесь также становится определяющим (пример 2).

Пример 1. Н. Н. Сидельников. «Лабиринты». Первая часть «Юность героя», главная партия (*Allegro molto*)



Пример 2. Н. Н. Сидельников. «Лабиринты». Первая часть «Юность героя», побочная партия (*L'istesso tempo, ma sempre esaltazione*)



Разработочный раздел (198 т.) начинается с темы копыя Тесея (A1, *g-moll*). Мощное нагнетание, возникающее благодаря упорному прокофьевскому *ostinato* в нижнем регистре и зловещему ритму «судьбы», приводит, наконец, к «кульминации-шпилю» (244 т., *tempo primo, maestoso, ma rubato*). Тема Тесея (главная партия) звучит экстаично, пламенно, космически-полетно (охват всех регистров рояля, динамика *ff*). Неизбежны ассоциации с выдающимися образцами музыки А. Н. Скрябина, его лихорадочными *crescendo* к таинственной и завораживающей цели, знаменитыми грандиозно-экстаическими кульминациями, олицетворяющими прорывы в высшие непостижимые сферы.

Возникновение репризного проведения побочной и главной партий (B1, A2, 268 т. и 373 т.) симметрично уравнивает композицию целого. Развитие репризного раздела приводит к коде (410 т.), основанной на теме копыя. Непредсказуемо завершение первой части цикла: выразительные «аккорды-пирамиды», подобно непреодолимой преграде, останавливают бег Тесея.

Герой замирает, созерцая перед собой невиданную до того времени красавицу Ариадну (440–443 гг.): театральный эффект имеет важное значение.

Вторая часть — «Танец Ариадны» — завораживает изысканной звукописью. С одной стороны, эта музыка обращена к французскому импрессионизму с его полимодальной хроматикой (термин Л. С. Дьячковой): возникают связи с музыкой Равеля — «Паваной», балетом «Дафнис и Хлоя». С другой стороны, неизменны ассоциации с неоклассическими опусами И. Ф. Стравинского, в частности, с балетом «Орфей». По меткому замечанию И. Г. Соколова, первые такты «Орфея» и «Танца Ариадны» имеют явное сходство в мелодическом и ладовом отношении благодаря размеренному поступательному гаммообразному движению во фригийском ладу (от звука *e* — и у И. Ф. Стравинского, и у Н. Н. Сидельникова). Тонкая пластика, хореографичность музыки Н. Н. Сидельникова, зрительно-иллюзорное изображение танца с его изяществом, кружением, легкостью и плавностью движений воссоздают чарующий мир балетной сцены, представленной женскими персонажами — афинскими девушками во главе с прекрасной Ариадной. В этот картинно-изобразительный танец проникает яркое театральное начало — сцена-диалог между Тесеем и Ариадной.

В композиции части явно прочерчиваются контуры трехчастности. Вместе с тем драматургическая логика развертывания формы, связанная с сюжетной канвой, имеет также весьма важное значение. Схему можно проиллюстрировать следующим образом: А (а, в, с, а1, в1, а2, в2), В, А1 (на материале в); А, разделы — 1 т., 5 т., 9 т., 25 т., 33 т., 40 т., 47 т., В — 55 т., А1 — 92 т.

Первый раздел — танец Ариадны с девушками — имеет рондообразную структуру, где каждый из следующих подразделов связан с обновлением тематического материала. Вместе с тем существенную роль играет и вариантнo-симфонический метод развертывания, создающий ощущение целостности и органичности (пример 3).

Тема (раздел А) предстает в различных красочных фактурных и гармонических нарядах, что отвечает картинно-иллюзорной пластике сцены: танцуя, девушки появляются перед зрителем-слушателем с новыми разноцветными шальями, веерами, в новом красочном убранстве. К концу раздела тема истончается, дробится на небольшие краткие мотивы — возникает эффект удаления-эха (девушки исчезают, оставляя Ариадну одну). Зрительно-пространственное ощущение данного фрагмента (47 т.) напоминает произведение Н. Н. Сидельникова «Русские сказки», IX часть «Девки красные по ягоды ходят далеко... далеко», где воссоздан сходный прием.

Во втором разделе (В, 55 т., *Doppio movimento, semplice e sempre legato*) слышна легко узнаваемая цитата из оперы из Глинки «Руслан и Людмила» — персидский хор из третьего действия «Ложится в поле мрак ночной». Тема изложена параллельными квинтами, благодаря чему обретает архаичное звучание, образуется эффект полиладовости (*a* натуральный — *d* дорийский). Идея развития тематического материала также сходна с «первоисточником», используется принцип глинкиных вариаций (пример 4).

Пример 3. Н. Н. Сидельников. «Лабиринты». Вторая часть «Танец Ариадны», первый раздел (*Andantino piacevole*)



Пример 4. Н. Н. Сидельников. «Лабиринты». Вторая часть «Танец Ариадны», второй раздел (*Doppio movimento, semplice e sempre legato*)



Атмосфера ночи, все замерло, чарующая тишина, Ариадна ожидает на свидание Тесея и при его появлении вручает возлюбленному клубок нити. Выразительная «арфовая» каденция (73 т.) — изысканные переборы этого «балетного» инструмента зрительно-ассоциативны, создают впечатление разматывающегося клубка.

В выразительных секундовых интонациях сцены-прощания Ариадны и Тесея слышна тема *dies irae* (голос Тесея, говорящий о предстоящем страшном испытании).

Репризный раздел (A1, 92 т.) — яркий образец контрастной полифонии, в котором тема Ариадны в высоком верхнем регистре и тема Тесея в глухом низком регистре вступают в диалог-спор. Прощание перед разлукой подходит к концу — темы Ариадны и Тесея истаявают, возносясь в предельно высокий регистр, флажолетное звучание инструмента вносит ощущение чистоты, света и надежды.

Третья часть — «*Лабиринты*» — является центром грандиозной композиции, воплощающим образно-философский и патетический смысл мифа. Н. Н. Сидельников отмечал: «*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*» [2, 96].

Третья часть представляет собой вариационный цикл — *тему и семь вариаций*. Вместе с тем композитор указывает и на черты развития сонатного *allegro* ввиду того, что здесь осуществляется борьба двух тематических начал. И именно в этом синтезе он видит ключ к *драматургии части*. Третья часть, как и две предыдущие, поражает яркой театральной образностью. Здесь происходит схватка Тесея с Минотавром, в которой Тесей одерживает сокрушительную победу над чудовищем-человекобыком.

Тема олицетворяет подземелье Минотавра с его зловещей таинственностью, фантасмагорией. Все средства музыкальной выразительности способствуют созданию этой атмосферы: гул низких струн рояля в басовом регистре (звуки *a, ais, h, c*), «кластеры-пятна», глиссандо, сгущение хроматики. Основной мотив, который станет в дальнейшем темой Минотавра в пятой вариации, нарочито примитивен, по-минималистски краток — из трех звуков (*cis, e, f*), которые затем повторяются в инверсии (пример 5).

По замечанию Г. В. Григорьевой, интервальная структура мотива представляет собой одну из гемитонных веберн-групп [5, 158]. Интонационный профиль мотива напоминает монограмму композитора HDES, изложенную от других звуков. Возникает ряд вариаций на основную тему (тему Минотавра). Каждая вариация способствует созданию новых эффектов звукоизобразительности: пространственное гулкое эхо катакомб создается благодаря корреспондированию разных регистров, таинственно висящие сталактиты звукописуют застывшие жесткие кварто-тритоновые гармонии и «вытянутые» аккорды из нескольких октав, охватывающие большое звуковое пространство. Выразительные нисходящие пассажи на основе симметричных ладов также подчеркнута изобразительны (один из них — увеличенный лад 3.1, по теории симметричных ладов Ю. Н. Холопова, 12 т.).

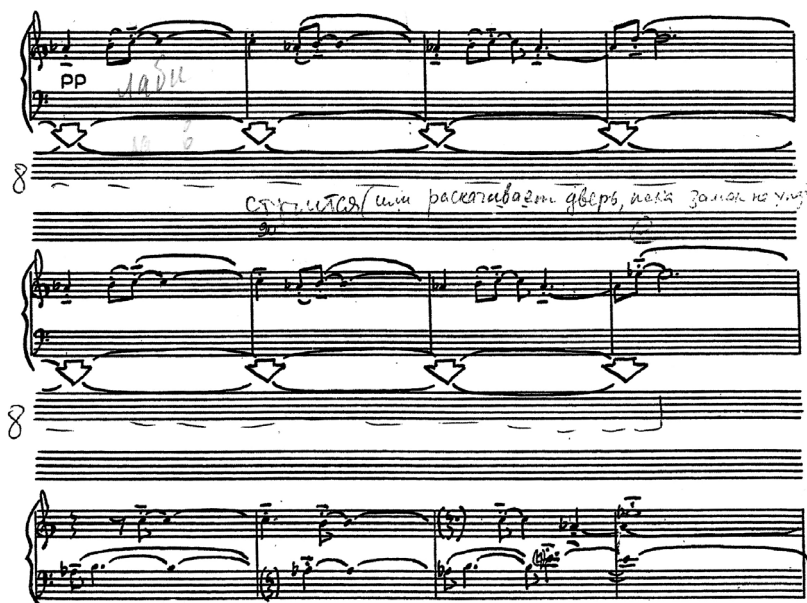
Вариация I «Idée fixe» также основана на повторах трехзвучного мотива Минотавра (звуки *as, h, c*). Примечательно, что звуки мотива связаны с самим словом *лабиринт* (буквы *ла* и *б*), что раскрывает символический смысл.

Пример 5. Н. Н. Сидельников. «Лабиринты». Третья часть «Лабиринты», тема (*Allegro misterioso*)

В данной вариации происходит дальнейшее развитие сюжета — Тесей лихо-радочно ищет вход в лабиринт, начиная неистово раскачивать двери. Упорное остигатное повторение одного и того же мотива с ярким динамическим нарастанием и постепенным захватом все больших регистров создают эту удивительную картину. Наконец, двери со скрежетом открываются (нисходящие хроматические пассажи, 137 т.), и перед взором героя предстают своды лабиринта (зловеще-таинственно пассажи, звучащие в медленном темпе в басовом регистре, в тритоновом ладу 5.1, 155 т.).

Форма этой вариации основана на многократном, более десяти раз, проведении одной и той же фразы. Фраза состоит из четырех тактов, в каждом из которых представлен один и тот же мотив, обладающий яркой звукоизобразительностью. Данная особенность формы также соответствует названию ва-

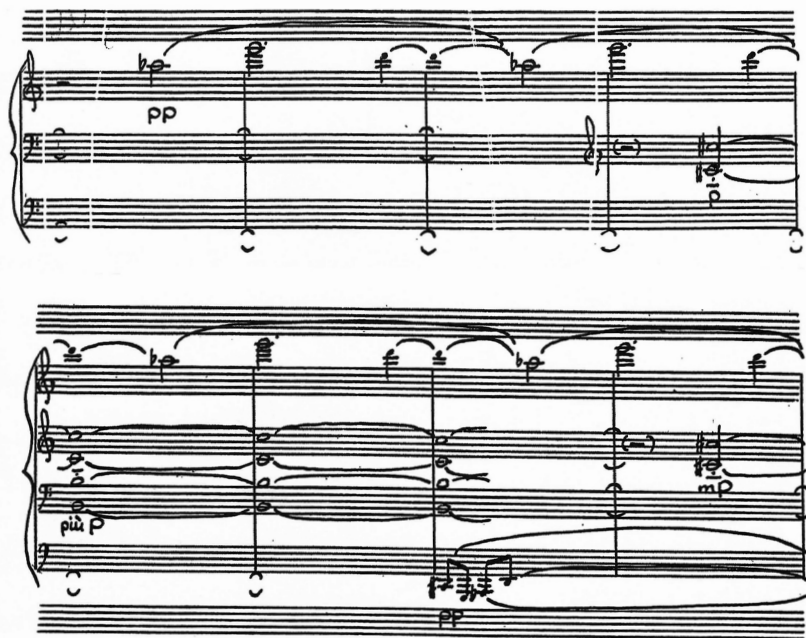
Пример 6. Н. Н. Сидельников. «Лабиринты». Третья часть «Лабиринты». Вариация I, «Idee fixe» (*tempo primo*)



риации — «*Idee fixe*». В ней раскрываются особенности сюжетной фабулы: неопределимое твердое героическое желание Тесея попасть в демоническое жилище (пример 6).

Вариация II — «Обманчивое эхо катакомб» — сонорна по своей звукописи. Необычное фактурное изложение напоминает оркестровую партитуру: фактура фортепиано расслоена на шесть (!) строк. В глухом, предельно низком регистре неизменно возникает мотив Минотавра, отзываясь гулким инфернальным эхо. На его фоне подчеркнуто изобразительно звучат мгновенно взлетающие пассажи в необычайно быстром темпе — «летучие мыши», по меткому замечанию И. Г. Соколова, данному в одном из его устных комментариев. Обращает на себя внимание тематическое насыщение этих пассажей: угадывается героически-апофеозная тема Тесея из I части цикла, и это, по-видимому, не случайно. Драматургически-сюжетный конфликт, противостояние Тесея и Минотавра, воплощается и в интонационном конфликте двух основных тем, что свидетельствует о внесении принципов симфонического развития. «Лепка» материала во всех частях цикла связана с динамическим процессом бесконечной трансформации, модификации тем, обнаружении непредсказуемых арочных связующих нитей, раскрывающих преемственность традициям симфонического письма великих композиторов прошлого (пример 7).

Пример 7. Н. Н. Сидельников. «Лабиринты». Третья часть «Лабиринты».
Вариация II, «Обманчивое эхо катакомб» (*tempo primo*)



Замечательны «арфовые» эффекты, так называемые «брызги подземных вод» (29 т., 32 т.) — стремительно «рассыпающиеся» нисходящие пассажи.

Представленная в этой части иллюзорно-изобразительная картина вызывает реминисценции со звукописной сонорикой «Русских сказок».

В вариациях с III по VII действие драмы получает «театрально-сценическую» интерпретацию. Картинность, статика предшествующих вариаций, имеющих экспозиционное значение, уступает место разработочному характеру повествования. Новый этап развития переводит в иную плоскость, что знаменует усиление сонатных принципов, о которых говорил композитор.

Вариация III «Лихорадочный поиск...» — своеобразная вступительная часть разработки. Тесей мечется, наталкиваясь на различные предметы. Инфернальное звучание этого скерцо-токатты вызывает ассоциации сражения с невидимой бесовской силой, чертенятами, которые скачут и вовлекают в свою страшную вакханалию (пример 8).

Остро стаккатные мотивы с их зеркально-симметричным отражением, диссонантные секундовые аккорды-кластеры, сидельниковские синкопированные ритмические фигуры создают ток безостановочного развития, в который вторгается героическая тема Тесея. (224 т., 226 т.). Зрительно ассоциативен эпизод «битвы» — с нагнетающей силой ритмического *ostinato* в глухом басовом регистре (235 т.). В нем слышна и тема Тесея, и бетховенская тема

Пример 8. Н. Н. Сидельников. «Лабиринты». Третья часть «Лабиринты». Вариация III, «Лихорадочный поиск...» (*tempo primo*)



«судьбы». Безусловна реминисценция с балетом П. И. Чайковского «Щелкунчик» — эпизодом битвы мышей и деревянных солдатиков (из первой картины первого действия). Эта фантазмагорическая сцена на *crescendo* переходит *attacca* в следующую вариацию.

Вариация IV «Вызов Тесея» продолжает идею разгула inferнальных сил, дьявольского шаша. С точки зрения стилистики можно отметить переход в иную сферу — звучит, как ни парадоксально, джазовая fuga (пример 9).

Приведем высказывание И. Г. Соколова, прозвучавшее на концерте во вступительном слове перед исполнением «Лабиринтов»: «Композитор пародирует самое святое в музыке, а именно фугу». Нагнетающе-токатное движение не прекращается за счет непрестанного накопления энергии, со все большим обострением ритмики, зловецим сгущением хроматики. Шлейф классического барочного письма возникает лишь в самом начале: первое проведение ответа звучит строго на квинту выше (точный, реальный ответ). Затем композиция фуги постепенно «ломается», шквал остро диссонантных аккордов доминирует, возникают секундовые «гроздь-кластеры», пианисту даже приходится играть кулаком (313 т.). Отзвуки веберновских партитур угадываются подчас в зеркально-симметричном расположении мотивов (355–359 тт.), но эти краткие мгновенья смываются потоком хроматической стихии — вихревыми пассажами, каскадами многозвучных аккордов. Тема фуги основана на мотиве Минотавра, в процессе симфонического развертывания периодически возникает и тема Тесея — обе темы снова сталкиваются в противоборстве.

Г. В. Григорьева отмечает: «Джазовая сфера при этом воспринимается и как далекий отзвук прежних сочинений Сидельникова (вспоминается “Леший” из “Русских сказок”, где джазовая стилистика оказалась столь подходящей для изображения “нечисти”)» [5, 160].

Пример 9. Н. Н. Сидельников. «Лабиринты». Третья часть «Лабиринты».
Вариация IV, «Вызов Тесея» (*L'istesso tempo, sempre risoluto*)



Пример 10. Н. Н. Сидельников. «Лабиринты». Третья часть «Лабиринты».
Вариация V, «Появление Минотавра» (*tempo primo*)

*)

8 ppp *sempre tremolando poco a poco*

16

8 c m 8 e s c e n d o

16 16

380

*) Здесь этот раздел до 380 должен быть ровным, нарастающим и неотвратимо-грозным гулом, переходящим в рёв.

Вариация V — «Появление Минотавра» — начинается с яркой алеаторической каденции рояля. Примечательна авторская ремарка: «Весь этот раздел до *ffff* должен быть ровным, с нарастающим и неотвратно-грозным гулом, переходящим в рев» (пример 10).

Выход Минотавра, исполинскую поступь человекобыка знаменует тяжело-весная устрашающая тема, изложенная чистыми квинтами (389 т., *Maestoso pesante*). Обращает на себя внимание звук *e*, символически воссоздающий появление чудовища (нота «ми» воспроизводит первые буквы имени чудовища). Вместе с тем зашифрованность этой темы связана еще с одним важным моментом: звуки *h*, *d*, *dis* отражают один из вариантов монограммы композитора. И здесь облик композитора каким-то образом начинает как бы невольно, по касательной совпадать с образом Минотавра.

Содержательно-философский аспект становится очень важным. Грехи, соблазны мира, берущие нередко в плен человека и властвующие над ним, это и есть тот Минотавр, с которым ему приходится бороться в жизни. Справедливо в данном отношении высказывание И. В. Соколова по поводу данного сочинения, прозвучавшее также во вступительном слове перед исполнением сочинения: «В лабиринте себя не теряют, в лабиринте себя находят». Вспоминаются некоторые идеи литературоведов по поводу произведения Гоголя «Мертвые души», в котором писатель обнажил низменные стороны человеческой натуры, ее пороки, в ярких колоритных персонажах, ставших нарицательными по своему художественному смыслу. Великий писатель переносил эти грехи общества как бы на самого себя, изживая их из собственной натуры.

Звучание темы Минотавра приобретает еще более устрашающий inferнальный характер благодаря усилению динамики, взвизгивающим нисходящим *glissando* многозвучными аккордами-кластерами.

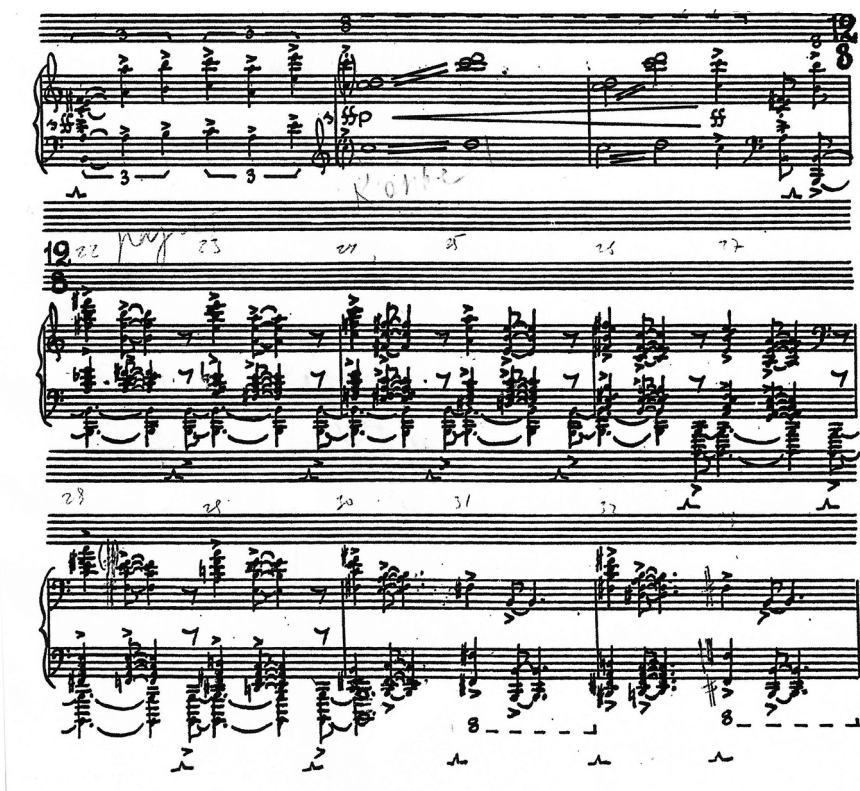
Вариация VI «Поединок» является центральной, кульминационной.

Это зримая «коррида», театральная сцена, связанная с яркой визуализацией действия (пример 11).

Длительные неустанные динамические нагнетания, мощные подъемы к кульминации почти зримо воплощают попытки наступления Тесея. В противоборстве вновь участвуют две главные темы — Тесея и Минотавра. Волновой принцип развития становится определяющим. Вместе с тем в силу вступают и принципы контрастной полифонии, основанной на столкновении разнохарактерных тематических пластов (440 т.). На гребне кульминации, в точке золотого сечения, возникает вдруг ослепительно звучащая в октавном изложении на *ff* тема копыя Тесея (519 т.). Это победный жест героя — он пронзает копьем тело Минотавра. Следующие затем каскады «аккордов-гроздьев» вызывают ассоциации с фактурой фортепианных сочинений Рахманинова, в частности, его концертов.

Вторая важнейшая кульминация, «стук падающего тела исполина», — удар по нижним струнам рояля (динамика *sfpp*, 552 т.), переходящий в каденцию глиссандирующих октав, символизирующих рев Минотавра. Нараста-

Пример 11. Н. Н. Сидельников. «Лабиринты». Третья часть «Лабиринты». Вариация VI, «Поединок» (*Pesante*)



ющий гул октавных тремоло захватывает все более высокий регистр. Но эта волна нарастания спадает, вновь достигая глубокого басового регистра.

С точки зрения сонатных закономерностей VI вариацию можно считать центром разработочного раздела.

Вариация VII — «Апофеоз Героя» — имеет репризное значение прежде всего по отношению к самому началу цикла. Тематической основой вариации является тема Тесея в ее победно-ликующем гимническом звучании. Первое проведение этой темы отсылает к первой части романа-симфонии — к пламенно-экстатическому эпизоду в разработке, в котором она изложена в аналогичном эмоционально-образном ключе (244 т. первой части). Сходство здесь, по-видимому, не случайно. В первой части победа героя была уже предрешена. В коде седьмой вариации снова появляется побочная партия первой части, звучащая с еще большим экстатическим накалом (598 т.). В заключительных тактах возникает плотная фактура, связанная с охватом всех регистров инструмента — с доминированием звенящего верхнего, торжественно утверждает светлая тональность *A-dur* (пример 12).

Пример 12. Н. Н. Сидельников. «Лабиринты». Третья часть «Лабиринты». Вариация VII, «Апофеоз героя» (*Allegro eroicamente*)



Четвертая часть — «Нить Ариадны ведет в неизбежность» — по своей стилистике и драматургическому значению, безусловно, отсылает ко второй части романа-симфонии, «Танцу Ариадны». Композитор называет ее «второй морской интерлюдией».

Музыка завораживает тончайшей звукописью, колоритом. Кружевная тонкость фактуры, ее безостановочное узорчатое плетение имеет некоторую общность с импрессионистическими произведениями — мы зрительно ощущаем водную стихию во всей ее первозданной красоте и манящем очаровании, игру волн, брызги воды на ослепительно-лучезарном солнце, испытывая упоительное восторженное чувство при созерцании непостижимой для нас прекрасной природы, созданной Творцом. Вместе с тем музыка также может отражать и название этой части, в котором ключевым словом является «нить» — Тесей-победитель выходит из лабиринта, держась за нить Ариадны.

По своей стилистике данная часть во многом родственна и музыке С. В. Рахманинова, его некоторым прелюдиям и этюдам-картинам. Этюдность фактуры проявляется в непрестанном повторении и вариантно-симфоническом разворачивании одного краткого интонационного зерна, состоящего из четырех звуков (*a c h c*) — вариант темы *dies irae*, данный в ракоходе. Основ-

Пример 13. Н. Н. Сидельников. «Лабиринты». Четвертая часть «Нить Ариадны ведет в неизбежность». Тема-рефрен (*Allegretto con agitazione e leggiero*)



ной мотив четвертой части интонационно близок теме, прозвучавшей в завершении «Танца Ариадны», в сцене прощания влюбленных (90 т. второй части). Эти тонкие арочные связи не случайны, они обнаруживают целостность сюжетно-драматургического замысла (пример 13).

Композиция части близка пятичастному рондо: А (а, в, а1), В, А1, С, А2 (1т., 25 т., 83 т., 105 т., 127 т., 151 т., 173 т.). Обращает на себя внимание игра тональностями основной темы-рефрена, что также весьма символично: первое проведение рефрена звучит в тональности *a-moll* (начальный звук *a* совпадает с первой буквой имени Ариадна), третье проведение рефрена звучит уже в тональности *h-moll* (начальный звук *h* теперь совпадает с первыми двумя буквами фамилии Сидельников).

Первый эпизод (В, *leggierissimo*, 105 т.) обладает яркой живописностью, образной конкретностью: каскады хроматических нисходящих пассажей малых терций и тритонов воссоздают облик смеющейся счастливой Ариадны. Ее образ узнаваем и во втором эпизоде (С, *andantino dolce ma marcato*, 151 т.). Вновь возникают очаровательные балетно-пластичные темы из второй части («Танец Ариадны») — материал *a* и *c* из основного раздела А (151 т., 159 т.).

Наряду со строгими композиционными архитектурными закономерностями в данной части существуют, как, впрочем, и во всех предыдущих, драматургические принципы, исходящие из сюжетно-фабульной логики. В завершении четвертой части происходит трагический слом — отец Тесея Эгей, увидев корабль сына под черным парусом (что означало смерть), в отчаянии бросается со скалы в море. Этот театрально-изобразительный момент обладает мощной трагической экспрессией: слышен резкий удар в предельно низком регистре (*ff*, 251 т.), утверждается мрачная тональ-

ность *b-moll*, зловещее *ostinato* в басу олицетворяет траурную неизбежность, безысходность; создается зрительно-иллюзорный эффект погружения в морские глубины — звучит нисходящий хроматический полутоновый ход (риторическая фигура *passus duriusculus*) в крупных длительностях (целые), влетающие пассажи отображают последние всплески волн. Фактура теряет свою плотность, истает, остается лишь краткий мелодический спуск из нескольких звуков в глухом предельно низком регистре, последний звук *b* в субконтроктаве символизирует достижение дна.

Вновь, как и во вступлении-интродукции сочинения, возникают неизменные ассоциации с симфонической партитурой «Шехерезада» Н. А. Римско-го-Корсакова, с фрагментом из последней части, где корабль Синдбада-морехода разбивается о скалы.

Пятая часть «Последний путь в царство теней» — финал грандиозного сочинения, наполненный невероятной болью, исповедальностью, финал-прощание, в котором трагическое мироощущение достигает высочайшего уровня экспрессии. По поводу пятой части Н. Н. Сидельников писал: «И последняя, завершающая все сочинение сцена — это погребальное шествие, также обобщенного характера, ибо смерть для всех времен неразгаданная тайна, а просветленный конец — это те страстные надежды, которые позволяют человеку надеяться на воскрешение после смерти» [2, 96].

Стилистически эта часть многослойна за счет присутствия ликов-теней русских и западно-европейских композиторов предшествующих эпох — М. И. Глинки, П. И. Чайковского, С. В. Рахманинова, И. Ф. Стравинского, И. С. Баха, Ф. Шопена, Л. Бетховена, Р. Вагнера, Г. Малера. Тончайшие стилиевые аллюзии создают многозначность, глубинные подтексты, своеобразный «стилевой фундамент». Данная ассоциативная сфера представлена, по-видимому, не случайно — это прощание большого художника с жизнью, близкими, с миром музыки, миром великого искусства, столь дорогого для автора.

В архитектонике пятой части отражены сонатные закономерности. Композицию можно представить следующим образом: экспозиция — г. п., п. п. (1 т., 31 т.), разработочный раздел (67 т.), реприза — г. п., п. п. (171 т., 203 т.), кода (237 т.).

Основная тема-шествие в траурной тональности *b-moll*, размере 5/4 (1 т.) вызывает в памяти похоронный марш из второй *b-moll*'ной сонаты Шопена, в ней также отчетливо слышен бетховенский ритм «судьбы», звучащий приглушенно и настороженно. Возможными видятся также аллюзии с такими сочинениями, как «Остров мертвых» С. В. Рахманинова (с доминирующим размером 5/8), «Симфония псалмов» И. Ф. Стравинского (финал). Сама амбивалентность ритма (5/4) в русской культуре отражает нередко двойственность лирико-драматического чувства — иногда с уклоном в траурную семантику (пример 14).

По утверждению Г. В. Григорьевой, в финале возникают прямые параллели с другими, более ранними сочинениями самого Н. Н. Сидельникова [5, 164]. Похоронный марш на 5/4 — главная партия — воспроизводит

Пример 14. Н. Н. Сидельников. «Лабиринты».

Пятая часть «Последний путь в царство теней», главная партия (*Larghetto funerale*)



остинатную ритмику «шагов» баса из заключительной части оратории «Поднявший меч». Ритмическая фигура аккордового пласта в точности воспроизводит аналогичный мотив из последней части другого произведения — вокально-инструментальной симфонии на стихи М. Ю. Лермонтова «Мятежный мир поэта». Совершенно отчетлива, на наш взгляд, аналогия с грандиозной оперной дилогией «Чертогон» — эта характерная, ярко выразительная, запоминающаяся тема-ритм практически точно заимствована из оперы, где имеет сквозное значение во второй картине третьего действия («В монастыре. У Всепетой Божьей матери»). Тема связана с идеей исповедальности, покаяния.

Побочная партия (31 т., *tranquille, elevato e con dolore*) — молитва, поражающая тонкой экспрессией, звучит приглушенно-сокровенно, как бы видение иного мира. Тема основана на той же ритмической идее — ритме «судьбы». В верхнем пласте фактуры слышится вариант авторской монограммы Н. Сидельникова — BCD_{es}. В процессе симфонического развертывания тематического материала «наплывает» вдруг «тень» П. И. Чайковского — угадываются интонации и ритмика финала Шестой симфонии великого классика русской музыки (40 т., *espressivo molto*).

Разработочный раздел (67 т., *tempo primo*) начинается проведением основной темы на терцию ниже (*fis-moll*). Идея постепенного восхождения, отраженная в фактуре — захватывание все более высоких регистров с мерной поступью-шестьюем в басах — вызывает в памяти первый номер («Шествие на Голгофу») из «Страстей по Матфею» И. С. Баха. Важное семантическое значение имеет и возникающая в верхнем пласте фактуры тема креста (*pas-*

sus duriusculus, 69 т.). Н. Н. Сидельников проявляется и как удивительный мелодист, вобравший в себя культуру своих гениальных предшественников: четырехзвучные, девятизвучные кварто-квинтовые и октавно-секундовые ходы-мотивы обладают невероятной силой экспрессии — мольбы, стоны человека, обращенные ко Всевышнему.

Относительно самостоятельное значение отведено следующему эпизоду, являющемуся, по утверждению И. Г. Соколова, как бы «вторым траурным маршем» (105 т., *In modo di Gustav Mahler*). Он проводится уже в тональности *d-moll* (еще на терцию ниже по отношению к *fis-moll*). Возникает аллюзия на траурный марш из первой симфонии Малера, но уже без гротескного начала. Здесь нет издевки, напротив, мрачная торжественность и суровость воплощают внутренний мир глубоко страдающего человека.

«Спуск» тональностей по большим терциям вниз (*b-moll*, *fis-moll*, *d-moll*) выразительно-символичен — Тесей спускается в аид, в преисподнюю, в царство теней; не случайно и акцентирование во втором траурном марше в нижнем пласте фактуры остиаточно повторяющихся звуков *a* и *d* (что означает слово *ад*). Похоронный марш в *d-moll* символически олицетворяет пребывание Тесея во владычестве Аида.

Как и в предыдущем разделе, большое значение отведено «лирическим высказываниям» в самом верхнем этаже «партитуры» — скорбным нисходящим терцовым и многосоставным аккордовым мотивам. «Партитура» сочинения становится многослойной, складывается из нескольких характеристических пластов.

Далее начинается неуклонно-поступательный подъем вверх — Тесей возвращается из царства мертвых. Охват все большего количества регистров, постепенное уплотнение фактуры, усиление динамики — возникает зрительный эффект раздвижения пространства — приводит в экстатичной кульминации на *fff* (143 т., *ben marcato*): ослепительное звучание основной темы-ритма траурного шествия в предельно высоком регистре олицетворяет идею торжества победы — через тернии непреодолимых препятствий.

В разработочном разделе вновь возникает тема побочной партии в характере русских православных церковных песнопений (145 т., выразительная ремарка «В молитвенном экстазе»). Ее «говорящую» интонационность можно выразить словами: «Я прошу, помоги мне, Господи!» Это музыка тишины, покоя, внутреннего сосредоточения, она звучит сокровенно-возвышенно, в ней чувствуется нечто неземное — отблеск иного мира.

Как тень воспоминаний о прошлой жизни, ностальгических чувств о неотразимо-прекрасном, появляется тема Ариадны из второй части цикла (квазичитата из оперы М. И. Глинки «Руслан и Людмила», «Ложится в поле мрак ночной», 163 т.). Фактура уже иная — вместо квинтового изложения, создававшего во второй части пространственно-иллюзорный эффект, звучит одноголосная мелодия с легким «арфовым» сопровождением из одного аккорда. Прекрасная Ариадна исчезает в сознании героя, ее облик становится почти бесплотным.

Симметрично уравнивает композицию финальной части репризный раздел (171 т.). В основной тональности *b-moll* возникает главная партия (динамика *pp*) с выразительными одиночно повисающими молитвенными звуками — «каплями слез» в верхнем регистре. Побочная партия, проводимая в той же тональности (203 т., *tranquillo, elevato e con dolore*), звучит тихо, в прозрачной фактуре, поражает тончайшей выразительной экспрессией. Вспоминаются в этой связи «тихие» репризы некоторых произведений Ф. Шуберта, например, реприза последней, написанной уже незадолго до смерти фортепианной сонаты *B-dur*, ее первой части.

Тема в данном фрагменте последней части «Лабиринтов» становится еле слышимой, еле осязаемой — открывается видение горного мира, необозримого и непостижимого. Об этом напоминают и авторские ремарки композитора — *dolcissimo, enfaticamente* (207 т., *fis-moll*).

И, наконец, минор, сменяется *мажором*! Тональность *B-dur* знаменует начало последнего кодового раздела (237 т., *tempo primo*). Неуклонное восхождение приводит к созерцанию света — благодатного и умиротворяющего. Постепенное усиление динамики (доходящее до *ff*) и уплотнение фактуры, охватывающее все пространство инструмента, приходит, наконец, к своему ликующему, торжественно-гимническому завершению, апофеозу: основная тема-ритм достигает предельно высокого регистра, звучит ослепительно и жизнеутверждающе.

Такой итог заставляет вспомнить великие произведения композиторов-классиков, например, поздние фортепианные сонаты Л. Бетховена № 31 и № 32, представляющие грандиозные религиозно-философские концепции. Произведение Н. Н. Сидельникова во многом наследует этим традициям. В последних тактах указанных сонат Л. Бетховена и романа-симфонии Н. Н. Сидельникова слышится провозглашение евангельских строк от лица Спасителя: «Дана мне всякая власть на небе и на земле. Итак, идите, научите все народы, крестя во имя Отца и Сына и Святого Духа, уча их соблюдать все, что Я повелевал вам; и се, Я с вами во все дни до скончания века. Аминь» (Мф., гл. 28).

Произведение Н. Н. Сидельникова, при всем ярчайшем новаторстве и самобытности, аккумулирует приметы различных эпох. Прослеживается влияние романтических тенденций, музыки более позднего времени — С. Рахманинова, А. Скрябина. Блестящая виртуозность, концертность, разнообразие и сложность технических приемов, свойственная великим композиторам прошлого, воплотились и в романе-симфонии «Лабиринты». Также нашел отражение и фортепианный стиль М. Равеля — в обильной колористичности и тончайшей рафинированной импрессионистической звукописи. Данное сочинение безусловно предназначено для музыкантов с выдающимися пианистическими возможностями, подразумевающими не только технический уровень, но и тембровый слух, повышенную эмоциональную экспрессию в воплощении музыкального текста. Помимо этого, сочинение Н. Н. Сидельникова адресовано зрелым, мыслящим исполнителям, которые обладают широким кругозором в музыкальном ис-

кусстве, также и в других областях знания, например, мировой литературе, истории религии. Исполнитель должен осознавать и «расшифровать» музыкальный контекст сочинения — богатейший мир русской музыки, разнообразие течений, техники и стили западно-европейского искусства, неакадемической культуры, в частности, джаза. Роман-симфония «Лабиринты», в силу своей интеллектуальной «нагруженности», способствует развитию у исполнителя *музыкально-смыслового слуха*, который представляется одним из самых необходимых профессиональных качеств. Эти высокие требования ставит перед пианистами выдающийся художник современного отечественного искусства Н. Н. Сидельников. В своей музыке он запечатлен не только как композитор-мастер, профессионал, новатор, творец, открывающий неожиданные горизонты, но и как истинный философ, самобытный, глубокий, подлинно русский мыслитель.

ЛИТЕРАТУРА

1. Венок Н. Н. Сидельникову (1930–1992) // Музыкальная академия 2001. № 1. С. 106–119.
2. В схватке с Минотавром. Из писем Н. Н. Сидельникова к Г. С. Хаймовскому // Музыкальная академия 2010. № 1. С. 91–100.
3. Григорьева Г. Великий труженик // Музыкальная академия 2001. № 1. С. 106–107.
4. Григорьева Г. Истинно русский композитор: о музыке Н. Сидельникова // Музыка из бывшего СССР. Сб. статей. Вып. 2 / ред.-сост. В. Ценова. Москва: Композитор, 1996. С. 75–92.
5. Григорьева Г. Николай Сидельников: монография. 2-е изд., перераб. и доп. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2014. 176 с.
6. Григорьева Г. Последнее сочинение Н. Сидельникова // Научный вестник Московской консерватории, 2014. № 1. С. 168–175.
7. Комарницкая О. Русская опера второй половины XX — начала XXI веков: жанр, драматургия, композиция. Аналитические очерки. Москва: ПКЦ «Альтекс», 2011. 306 с.
8. Комаров В. Учитель. Памяти Николая Сидельникова // Музыкальная академия, 2012. № 2. С. 19–20.
9. Мартынов В. Учитель жизни // Музыкальная академия, 2001. № 1. С. 111–112.
10. Мифологический словарь / Гл. ред. Е. М. Мелетинский. Москва: Сов. энциклопедия, 1991. 736 с.
11. Последнее интервью Николая Сидельникова // Музыкальная академия, 2001. № 1. С. 119.
12. Сидельников Н. О музыке, о себе // Музыкальная академия, 2001. № 1. С. 107–108.
13. Соколов И. За маской иронии и бравады он скрывал свое трагическое лицо // Музыкальная академия 2001. № 1. С. 113–115.
14. Соколов И. Праздник духа, мысли и чувства // Музыкальная академия 2010. № 3. С. 1–3.
15. Тарнопольский В. Русский футурист // Музыкальная академия, 2001. № 1. С. 112–113.
16. Уманский К. Искусство создают личности // Музыкальная академия 2001. № 1. С. 116–119.
17. Хаймовский Г. Впечатлительные образы // Советская музыка 1969. № 6. С. 15–20.
18. Хаймовский Г. Сидельников — каким я его слышу и читаю. URL: http://www.gregoryhaitovsky.com/?page_id=1257, режим доступа свободный.
19. Эсаулова Т. Лабиринт в «Лабиринтах» // Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории и методологии: Материалы X международной научной конференции 1–3 ноября 2010 года / РАМ имени Гнесиных / сост. и отв. ред. Л. Дьячкова. Москва, 2012. С. 303–312.
20. Эсаулова Т. Языки культуры в вокально-хоровом творчестве Николая Сидельникова. Москва: Композитор, 2007. 475 с.

REFERENCES

1. Venok N. N. Sidelnikovu (1930–1992) Muzikalnaya akademiya [A Wreath to N. N. Sidelnikov (1930–1992) Musical Academy]. 2001. № 1. P. 106–119.
2. V skhvatke s Minotavrom. Iz pisem N. N. Sidelnikova k G. S. Khaimovskomu // Muzykalnaya akademiya [Fighting the Minotaur. From N. N. Sidelnikov's letters to G. S. Khaimovskiy // Musical Academy]. 2010. № 1. P. 91–100.
3. Grigoriyeva G. Velikiy truzhenik // Muzykalnaya akademiya [Hard Worker // Musical Academy]. 2001. № 1. P. 106–107.
4. Grigoriyeva G. Istinnno russkiy kompozitor: o muzyke N. Sidelnikova // Muzyka iz byvshego SSSR. Sb. statey. Vyp. 2 / red.-sost. V. Tsenova [A Truly Russian Composer: about N. N. Sidelnikov's Music // Music from the former USSR. Digest of articles. Issue 2 / Edited and compiled by V. Tsenova]. Moscow: Composer. 1996. P. 75–92.
5. Grigoriyeva G. Nikolay Sidelnikov: monografiya. 2-e izd., pererab. i dop. Moskva: Nauchno-izdatelskiy tsentr «Moskovskaya konservatoriya» [Nikolay Sidelnikov: Monograph. 2nd edition, reworked and expanded. Moscow. Research and Publishing Center «Moscow Conservatory»]. 2014. 176 p.
6. Grigoriyeva G. Poslednee sochinenie N. Sidelnikova // Nauchniy vestnik Moskovskoy konservatorii [N. Sidelnikov's Last Composition // Moscow Conservatory Scientific Bulletin]. 2014. № 1. P. 168–175.
7. Komarnitskaya O. Russkaya opera vtoroy poloviny XX — nachala XXI vekov: zhanr, dramaturgiya, kompozitsiya. Analiticheskie ocherki [Russian Opera of the 2nd Half of the 20th — beginning of the 21st Centuries: Genre, Dramaturgy, Composition. Analytical Studies]. Moscow: PKS «Alteks», 2011. 306 p.
8. Komarov V. Uchitel. Pamyati Nikolaya Sidelnikova // Muzykalnaya akademiya [Teacher. In Memory of Nikolai Sidelnikov // Musical Academy]. 2012. № 2. P. 19–20.
9. Martynov V. Uchitel zhizni // Muzykalnaya akademiya [Teacher of Life // Musical Academy]. 2001. № 1. P. 111–112.
10. Mifologicheskii slovar / Gl. red. E. M. Meletinskiy [Mythological Dictionary / Chief Editor E. M. Meletinskiy Moscow: Soviet Encyclopedia]. 1991. 736 p.
11. Poslednee interv'yu Nikolaya Sidelnikova // Muzykalnaya akademiya [Nikolai Sidelnikov's Last Interview // Musical Academy]. 2001. № 1. P. 119.
12. Sidelnikov N. O muzyke, o sebe // Muzykalnaya akademiya [N. Sidelnikov. About Music and Myself // Musical Academy]. 2001. № 1. P. 107–108.
13. Sokolov I. Za maskoy ironii i bravady on skryval svoe tragicheskoe litso // Muzykalnaya akademiya [Behind the Mask of Irony and Bravado He Hid His Tragic Face // Musical Academy]. 2001. № 1. P. 113–115.
14. Sokolov I. Prazdnik dukha, mysli i chuvstva // Muzykalnaya akademiya [The Feast of Spirit, Ideas and Feelings // Musical Academy]. 2010. № 3. P. 1–3.
15. Tarnopolskiy V. Russkiy futurist // Muzykalnaya akademiya [Russian Futurist // Musical Academy]. 2001. № 1. P. 112–113.
16. Umanskiy K. Iskusstvo sozdayut lichnosti // Muzykalnaya akademiya [The Art of Creating Personalities // Musical Academy]. 2001. № 1. P. 116–119.
17. Khaimovskiy G. Vpechatlitelnye obrazy // Sovetskaya muzyka [Impressive Images // Soviet Music]. 1969. № 6. P. 15–20.
18. Khaimovskiy G. Sidelnikov — kakim ya ego slyshu i chitayu [Sidelnikov — The one I hear and read]. URL: http://www.gregoryhaimovsky.com/?page_id=1257
19. Esaulova T. Labirint v «Labirintah» // Muzykalnoe obrazovanie v kontekste kultury: voprosy teorii, istorii i metodologii: Materialy X mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii 1–3 noyabrya 2010 goda / RAM imeni Gnesinyh / sost. i otv. red. L. Dyachkova [Labyrinth in «Labyrinths» // Musical Education in the Context of Culture: Papers of the 10th international scientific conference, November 1–3, 2010/ Russian Academy of Music after The Gnesiny, / compiled and edited by L. Dyachkova]. Moscow, 2012. P. 303–312.

20. *Esaulova T. Yazyki kultury v vokalno-horovom tvorchestve Nikolaya Sidelnikova [Languages of Culture in Nikolai Sidelnikov's Vocal and Choral Works]. Moscow: Composer, 2007. 475 p.*

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Тесей, или *Тезей*, в греческой мифологии является сыном афинского царя Эгея и Эрфы. Имя Тесей указывает на силу (возможно, от догреческого пеласгического «быть сильным»). Тесей принадлежал к поколению героев до Троянской войны.

Тесей воспринимается исследователями скорее как античный, а не общегреческий герой (как Геракл). Ему приписывается преобразовательская деятельность, которая, как считали древние, стала образцом для всей Греции. Мифологический герой приобрел черты легендарно-исторической личности.

Тесей прославил себя как достойный наследник царской власти во время столкновения Афин с царем Миносом, который требовал раз в девять лет дань (семерых юношей девушек) — своего рода искупление за смерть его сына Андрогее, подстроенную якобы царем Эгеем.

Когда Минос в третий раз приехал за данью, храбрый Тесей решил сам отправиться на Крит, чтобы помериться силой и сразиться со страшным чудовищем Минотавром (человекобыком по имени Астерий, что означает «звездный»), на съедение которому обрекали невинные жертвы. Корабль героя вышел под черным парусом, но Тесей захватил с собой и белый парус, под которым он должен был вернуться домой в случае победы над чудовищем. Тесей и его спутники были помещены в лабиринт, где Тесей убил зловещего Минотавра. Из загадочного лабиринта Тесей и его сподвижники вышли благодаря помощи Ариадны, дочери царя Миноса и Пасифаи, внучки солнца Гелиоса. Влюбившись в Тесея, она спасла его. Ариадна бросила ему клубок нити («нить Ариадны»), разматывая который, он нашел выход из лабиринта. Ночью Тесей с афинской молодежью и Ариадной тайно бежал на остров Наксос. Однако там она была похищена влюбленным в нее Дионисом (Бахусом или Вакхом, в греческой мифологии являющимся богом плодоносящих сил земли, растительности, виноградарства, виноделия). По другой версии мифа, Тесей сам покинул спящую Ариадну.

Тесей отправился дальше, забыв сменить паруса. Данное обстоятельство и стало причиной гибели царя Эгея, который, увидев черный парус, тем самым уверился в смерти возлюбленного сына и в отчаянии бросился в море.

- ² Персефона, будучи богиней, являлась супругой Аида — в греческой мифологии, бога-владыки царства мертвых. Персефона, с позволения ее отца бога Зевса, была в свое время похищена Аидом. Это произошло в тот момент, когда она вместе с подругами играла на лугу и собирала цветы. Из расселины земли появился Аид и умчал ее на золотой колеснице в царство мертвых.

Тесей спустился в аид за Персефой, совершив дерзостный поступок, но все же ему удалось покинуть это место.

- ³ *Аид* — близкое понятие слову *ад*. В «Божественной комедии» Данте (часть первая, «Ад») *ад* изображается «как подземная воронкообразная пропасть, которая, сужаясь, достигает центра земного шара; центры пропасти опоясаны концентрическими уступами, “кругами” ада (их девять), в каждом круге мучаются определенные категории грешников. В дантовом аде протекают реки античного аида, образующие как бы единый поток, превращающийся в центре земли в ледяное озеро Коцит. В данное место попадают души умерших античного аида. Степень наказания грешников назначает Минос, один из судей античного аида» [10, 17].