

ARIA

2  $\text{♩} = 48$

M. s. *p* *poco* *p*

Va'; più non

M. s. *p*

dir - mi in - fi - da; più non dir - mi in -

*pp*

УДК 781.9

Doi 10.31773/2078-1768-2024-67-221-233

### «ЛАБИРИНТЫ» НИКОЛАЯ СИДЕЛЬНИКОВА: ОТ ЛИТЕРАТУРЫ К ТЕАТРУ

*Ивачева Дарина Андреевна*, кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры музыкально-инструментального исполнительства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: DarinaIvacheva1308@yandex.ru

Статья посвящена изучению специфики фортепианной музыки Николая Сидельникова с точки зрения ее взаимодействия и взаимовлияния с иными формами творчества, такими как литература и театр. В статье раскрываются пути музыкально-театральных связей через литературный сюжет произведения и программные заголовки. Музыкальным материалом исследования послужило последнее сочинение композитора – роман-симфония «Лабиринты». Анализ произведения позволил выявить особенности «сценического» воплощения литературных персонажей, прописанной средствами музыкальной выразительности фабулы, яркого тематизма, формообразования, различных композиторских техник и стилей, исполнительских приемов.

В ходе проведенного исследования выяснилось, что театральная природа мышления Сидельникова ярко сочетается с конкретной образностью и персонификацией. Театральность «Лабиринтов» проявляется в темах-лейтмотивах, по типу мелодизма тяготеющих к балетной музыке; в уникальной трактовке музыкальной формы, ориентированной на особенности драматургии романа

как наиболее развернутого и сложного жанра литературы; в яркой полистилистике, образующей своеобразный «театр стилей»; в большом количестве звукоизобразительных приемов фортепианной игры. Автор приходит к выводу, что тип театральности Сидельникова тесно связан с эстетикой постмодернизма, где взятый за основу сюжет о лабиринте Минотавра, выполняющий роль «сценического» обрамления, приобретает символическое значение, ярко окрашенное автобиографичностью и авторским высказыванием.

**Ключевые слова:** театральность, литературность, миф, программность, постмодернизм, автобиографичность, полистилистика, интертекстуальность, персонафицированный тематизм, событийность.

### ***LABYRINTHS* BY N. SIDELNIKOV: FROM LITERATURE TO THEATER**

*Ivacheva Darina Andreevna*, PhD in Art History, Sr Instructor at Department of Musical and Instrumental Performance, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: DarinaIvacheva1308@yandex.ru

The article is devoted to the study of the specifics of Nikolai Sidelnikov's piano music from the point of view of its interaction and mutual influence with other forms of creativity, such as literature and theater. The article reveals the ways of musical and theatrical connections through the literary plot of the work and program titles. The musical material for the study was the composer's latest work, the novel-symphony *Labyrinths*. Analysis of the work made it possible to identify the features of the *stage* embodiment of literary characters, the written plot in Sidelnikov's *Labyrinths* through the means of musical expressiveness, vivid thematics, shaping, various compositional techniques and styles, and performing techniques.

In the course of the study, it became clear that the theatrical nature of Sidelnikov's thinking is clearly combined with specific imagery and personification. The theatricality of *Labyrinths* is manifested in the following features: the themes-leitmotifs, by the type of melodism, gravitate towards the ballet music; the musical form is oriented towards the peculiarities of the drama of the novel as the most extended and complex genre of literature; the vivid polystylistics forms a kind of *the theater of styles*; the composition contains a large number of sound and image techniques of piano playing. The author comes to the conclusion that Sidelnikov's type of theatricality is closely related to the aesthetics of postmodernism, where the plot of the Minotaur's labyrinth taken as a basis, acting as a *stage* frame, acquires a symbolic meaning, brightly colored by autobiography and the author's statement.

**Keywords:** theatricality, literature, myth, programming, postmodernism, autobiography, polystylistics, intertextuality, personalized thematism, eventfulness.

На протяжении всего исторического времени театр, существующий в своем первоначальном виде с древних времен, так или иначе вбирал в себя несколько видов искусств: музыку, хореографию, изобразительное искусство. В процессе развития возникали новые идеи, которые позволили театру расширить поле своей деятельности и выйти за пределы сцены. Он стал постепенно проникать в иные виды искусства или формы человеческой деятельности. Так, в музыке возникли различные жанры музыкального театра: опера, оперетта, балет, мюзикл, водевиль и т. д. В фортепианном искусстве стали появляться новые жанры,

имеющие в своей природе театральную основу: в XVIII веке свой расцвет получили инструментальный концерт и сонатно-симфонический цикл, XIX век принес огромное количество парافраз, транскрипций и фантазий на оперные темы, XX век с приходом кинематографа и мультимедийных технологий характеризуется своей тягой к зрелищности: от пересмотра традиционных жанров до инструментального театра и прочих перформативных практик.

Именно в XX веке произошел новый виток развития и осмысления понятия театральности, внедряющейся и ассимилирующейся в разные

формы человеческого бытия. На переломе эпох возник большой всплеск философской мысли, затрагивающей проблемы театра: Ницше, Крэг, Евреинов, Арто, Иванов и т. д. Помимо переосмысления традиций драматического театра, бытовавших непосредственно в сценической реальности, возникает идея театральности, выходящей за рамки сцены.

В театроведческой мысли особое место занимает вопрос значения литературного первоисточника. В театральном искусстве наблюдается стремление к делитературизации. Можно увидеть, как это проявляется в различных театральных концепциях: символизм Крэга, футуризм Мариетти, сюрреализм Арто, театр Гротовского, антропологический театр, постдраматический театр Лемана. В музыке же, наоборот, одним из путей проникновения театральности выступает особо острое ощущение программности, литературного сюжета, через который происходит визуализация музыкального пространства в представлении слушателя. Этот тип композиторского мышления, природы таланта и личностных качеств свойственны многим композиторам XX века: И. Стравинскому, С. Прокофьеву, Д. Шостаковичу, Р. Щедрину, С. Слонимскому, Л. Десятникову.

Николай Николаевич Сидельников безусловно входит в данный ряд. Этот выдающийся отечественный композитор работал во множестве жанров. В его творческом наследии имеются хоровая музыка, симфонии, оратории, три оперы и балет, камерно-инструментальные сочинения и фортепианные опусы. Примечательно, что еще во время обучения в консерватории, в 1954 году, первым сочинением, вышедшем из-под пера Сидельникова, стала фортепианная соната. Завершение жизненного и творческого пути композитора пришлось на роман-симфонию «Лабиринты» в пяти фресках по мотивам древнегреческих мифов о Тесее для фортепиано соло в 1992 году.

«Лабиринты» стали своеобразным «реквиемом» Сидельникова. На последней странице рукописи написано: «Задумано в Yorktown Heights, март 90-го, начато в Троицком, май 91-го, завершено 31 мая 1992 года (Онкологический центр, Москва, за день до операции)»<sup>1</sup>. Непосредственно перед операцией Н. Н. Сидельников приехал домой и сыграл полностью свое сочинение. Затем

<sup>1</sup> Слова Н. Сидельникова цитируются по рукописи нотного текста «Лабиринты».

снова возвратился в больницу. Через двадцать дней 20 июня 1992 года Н. Н. Сидельников ушел из жизни.

Премьере «Лабиринтов» суждено было состояться уже после смерти Сидельникова в исполнении Ивана Глебовича Соколова в 1996 году (Москва, Дом композиторов). Долгое время никто больше не брался за столь сложное произведение и в техническом плане, и с точки зрения композиторского замысла. Но в 2017 году прошел концерт в Казани, где прозвучали «Лабиринты» в исполнении пианиста Никиты Морозова, который включает в свой репертуар сочинения современных композиторов. К сожалению, ноты «Лабиринтов» так и не были опубликованы, а сохранилась лишь рукопись, написанная самим композитором.

Фортепианное творчество Сидельникова не столь обширно. Это соната-фантазия для фортепиано «Памяти великого артиста» (1964), два цикла по двадцать пять легких детских пьес «Саввушкина флейта» (1966) и «О чем пел зяблик» (1971), и американские зарисовки в 12 этюдах-впечатлениях для фортепиано «Америка – любовь моя» (1990).

Фортепианные произведения Сидельникова в подавляющем количестве имеют программные названия. Композитор считал, что всякая музыка программна и в большинстве случаев максимально конкретизировал ее. Практически каждое из написанных сочинений у Сидельникова программное и привязано к действию, событию, персоне или явлению. Не всегда программность сочетается с театральностью в музыке, но в случае с Сидельниковым – это неотъемлемая часть его таланта, мышления и личностных качеств. Будучи таковым по своей природе, Сидельников мыслил образами и событиями. Эту мысль подтверждает одно из воспоминаний Григория Хаймовского, пианиста и близкого друга композитора. В предисловии к опубликованным фрагментам их переписки Хаймовский описывает первую встречу с Сидельниковым, который буквально из-за двери «увидел» воплощаемый на клавиатуре образ «Бабы Яги» Мусоргского: «Видно, еще из-за двери Коля “услышал-увидел” образ, который мне удалось здесь “нарезать”. Когда я повторил пассаж, поворачивая вправо-влево, вправо-влево стелящуюся по клавиатуре кисть руки, Сидельников расхохотался: “Здорово... ступа-то у вас дном

гребет и давит все на своем пути”. “Схватил”, – мелькнуло у меня» [1, с. 91].

Театральную природу мышления Николая Сидельникова невозможно не заметить. Этот факт отмечают все исследователи творчества композитора (Галина Григорьева, Ольга Комарницкая, Татьяна Эсаулова [3, 5, 8–11]), его друзья и ученики. Григорьева в своей монографии, посвященной творчеству композитора, неоднократно говорит о театральности его музыки, яркости образов, зримости, картинности, сюжетности и т. д. Она отмечает, что «в персонификации тематических характеристик – “масок”, в их контрастных столкновениях выявляется театральность мышления композитора» [3, с. 9].

Такой способ воплощения словесного образа через средства музыкальной выразительности свойственен композиторам, имеющим большой опыт работы в области жанров музыкального театра: Дж. Россини, С. Прокофьеву, Д. Шостаковичу и др. Сидельников относится к их числу. В статье Комарницкой, посвященной «Лабиринтам», можно встретить следующую мысль: «В подчеркнутой театральности, зрительности образов, картинной изобразительности, безусловно, сказался опыт Н. Н. Сидельникова – оперного композитора» [5, с. 49].

Музыкальный театр Николая Сидельникова включает в себя три оперы: «Аленький цветочек» по С. Т. Аксакову (1974); оперная диалогия «Чертогон» по Н. С. Лескову: «Загул» и «Похмелье» (1978–1981); «Бег» по М. А. Булгакову (1987). Композитору не представилась возможность увидеть ни одной своей оперы в сценическом воплощении. Мировая премьера всех трех произведений состоялась через много лет после кончины автора. Концертный вариант оперной диалогии «Чертогон» был представлен Пермским театром оперы и балета под руководством Георгия Исаакяна в рамках Международного фестиваля «Дягилевские сезоны: Пермь – Петербург – Париж». Мировая премьера оперы «Бег» состоялась лишь 29 апреля 2010 года в Камерном музыкальном театре имени Б. А. Покровского. Из-за слишком больших объемов авторский текст оперы подвергся редакции для камерного состава оркестра Кирилла Уманского, ученика Николая Сидельникова, с сохранением всей драматургии и формы произведения. Опера «Аленький цветочек» увидела свет 1 ноября 2012 года в Центральном

Доме Актера. Партитура оперы была утеряна при жизни композитора. Огромный вклад в восстановление нотного материала внесла дочь композитора Анастасия Сидельникова, которая приняла участие в постановке и исполнила партию фортепиано (см. [8]). Кроме того, у Сидельникова есть балет «Степан Разин», премьера которого состоялась 26 декабря 1977 года на сцене Московского музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко под управлением А. В. Чичинадзе (см. [4]).

Большая практика создания сочинений для музыкального театра привнесла в творчество Сидельникова новые композиторские приемы, которые впоследствии воплощались в иных музыкальных жанрах. Но стремление к образному лицедейству было заложено в самом характере композитора. В своих воспоминаниях, объединенных общим названием «Венок Н. Н. Сидельникову», его именитые ученики неоднократно указывают на яркий темперамент композитора, артистизм, искрометное чувство юмора, склонность к «скоморошеству». И. Г. Соколов отмечает театральность в самой натуре Сидельникова, в его искрящемся остроумии и метафоричности: «Вообще он был потрясающе артистичен – он был лицедеем и любил немного поработать на публику. Его лицедейство распространялось и на творчество» (см. [2, с. 114]). Но, по словам Соколова, «за маской иронии и бравады он скрывал свое трагическое лицо» (см. [2, с. 114]).

Особенное отношение Сидельникова к программности можно рассмотреть на примере романа-симфонии «Лабиринты». Это грандиознейшее сочинение композитора, практически не имеющее аналогов в мировой музыкальной культуре. Длющиеся около восьмидесяти минут «Лабиринты», по замыслу композитора, выходят за пределы существующих жанров фортепианной музыки своими масштабами. Но это лишь внешнее впечатление от композиции. Автор демонстрирует в ней различные способы театального воплощения программности инструментальными средствами. Посмотрим, как это происходит.

В письмах Сидельникова Григорию Хаймовскому (для которого «Лабиринты» и сочинялись) можно проследить, как протекала работа над созданием сочинения. Изначально «Лабиринты» задумывались как соната-фантазия, затем трансформировались в симфонию-сонату и, наконец,

обрели свой окончательный вид в романе-симфонии. В первичном варианте части произведения Сидельников назвал сценами, обыгрывающими сюжеты мифов о Тесее. Впоследствии из-за грандиозной монументальности он назовет их фресками. Подобно художникам-монументалистам, композитор создал свои масштабные музыкальные росписи. Такое яркое сочетание литературности, живописности и театральности придает произведению «Лабиринты» особую уникальность. Т. И. Эсаулова называет это «языками культуры» (см. [11]), особой категорией, реализующей стремление композитора к синтезу искусств, идей и иных форм творчества.

Сидельников пишет: «...хотя это для фортепиано, но тут есть синтез всех форм – и драма, и балет, и симфония, своего рода роман-аллегория в звуках...» (см. [1, с. 97]). Не случайно то, что в основе произведения лежит литературный жанр – роман, эпическое повествование о судьбах героев, охватывающее большой промежуток времени. И действительно, как отмечает сам автор, «Лабиринты» описывают «в звуках» жизнь Тесея от «Юности Героя» до «Последнего пути в царство теней».

В процессе сочинения «Лабиринтов» своеобразное «либретто» произведения постоянно подвергалось кристаллизации. Сидельников несколько раз подробно прописывает сюжет и образную сферу каждой части. С одной стороны, музыка «Лабиринтов» насыщена яркими зрелищными исполнительскими приемами, требующими от пианиста колоссальной технической подготовки, с другой – все произведение и каждая его часть тщательно продуманы по драматургии и несут в себе глубокий философский подтекст. Как отмечает сам автор, «Лабиринты» должны исполняться «на пределе возможностей пианиста, как в фактурно-техническом, так и в духовном плане» [1, с. 98].

Пять частей-фресок «Лабиринтов» по классической драматургии романа условно можно разделить на следующие этапы, в которых выявляется не просто нарративность фабулы, но поистине театральная подача этого сюжета:

– экспозиционный цикл, включающий две фрески («Юность Героя», «Танец Ариадны»), где завязка действия и кульминация приходятся на заключительный раздел «Танца Ариадны»;

– развитие событий происходит в композиционно и драматургически центральной фреске «Лабиринты» (с первой по шестую вариации);

– развязка выпадает на седьмую вариацию «Апофеоз Героя» третьей фрески «Лабиринты»;

– последние две фрески, заключительные («Нить Ариадны ведет в неизбежность» и «Последний путь в царство теней»), где событийный ряд постепенно останавливается; пятую фреску можно обозначить как своеобразный эпилог.

Такая драматургия согласуется не только с программностью, но и со структурными и функциональными компонентами «Лабиринтов», которые образуют четырехчастность, тяготеющую к форме сонатно-симфонического цикла: I ч. – «Юность Героя», II ч. – «Танец Ариадны», III ч. – Лабиринты (тема с семью вариациями), IV ч. – «Нить Ариадны ведет в Неизбежность» и «Последний Путь в Царство Теней». Отсюда понятно, что оригинальное авторское определение жанра неслучайно. Более того, как в функциях частей, так и в функциональной основе их тематизма (особенно в сонатной форме первой части) отчетливо выявляется опора на риторическую диспозицию. Это, в свою очередь, уводит к театральности, что, собственно, связано и с опытом Сидельникова как оперного композитора.

Нельзя не заметить и тяготение к полистилике, которая еще более провоцирует ассоциативность восприятия, узнаваемость персонажированных в цитатах и аллюзиях образов. «Полистилистическая игра многочисленными цитатами и аллюзиями русской и западноевропейской 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», – пишет Комарницкая [5, с. 49]. Наконец, в этом «четырёхактном фортепианном спектакле» всплывают очертания фигуры рассказчика – периодическое появление монограммы композитора «HDE». Различные ее варианты часто встречаются на начальной попевке темы-лейтмотива Тесея («BDE», «CDES», «BCDES», «HDDIS»). В наиболее искаженном, трансформированном виде монограмму можно увидеть в теме Минотавра («AISCDE», «HDDIS», «BDES»). Компози-

тор как бы примеряет на себя маски главных героев, и сам лабиринт приобретает символическое значение.

Экспозиция приходится на две первые части. Здесь нет ярких контрастов, противоборства и конфликтов. Театральность, скорее, заложена в природе мелодизма, пластичности построения линии, приближенной к балетной музыке. Первая фреска «Юность героя» изображает молодого Тесея, еще не совершившего свои подвиги. Написанная в сонатной форме часть построена на чередующихся между собой темах-лейтмотивах. Основной части предшествует монументальное вступление. Соколов описывает это как «картину Олимпа». Главная партия, тема-лейтмотив Тесея (см. Приложение, пример 1), порывистая, волнообразная мелодия, восходящая в едином движении и раздроблено спадающая в более мелких попевах – *rerertum mobile*, непрерывный бег «юношеского восторга, бесшабашной отваги и героизма» [1, с. 99].

Побочная партия (см. Приложение, пример 2), стилизованная под раннего Скрябина, символизирует образ романтического отдаленного счастья, а нисходящая хроматическая гамма в партии левой руки напоминает дуновение морского ветра – стихии Тесея, сына бога Посейдона.

Связывает эти две образные сферы внезапно врывающаяся декламационная мелодия, ярко напоминающая «тему судьбы» из Пятой симфонии Л. Бетховена (см. Приложение, пример 3). Она проводится на фоне стремительной темы Тесея, как бы символизируя предстоящие героические подвиги. Линия баса строится на остиноматном чередовании звуков малой терции: такой прием Сидельниковым был использован в его опере «Бег».

Разворачивается большая сцена, где образные сферы не сталкиваются в классическое противоборство между собой, а чередуются по принципу эпической смены картин в разработанной экспозиции. Драма разыгрывается не через борьбу противоположностей, а в своеобразной рядоположенности персонажей и образов. Возможно, такой эффект достигается за счет смягчения сонатности элементами рондальности, не сталкивающий непосредственно две темы, а бесконечно возвращающий к теме-лейтмотиву Тесея. Образуется схема: А-В (экспозиция), А<sub>1</sub> (разработка), А<sub>2</sub>-В-А<sub>3</sub> (реприза).

Вторая фреска «Танец Ариадны» – завораживающая картина изысканной танцовщицы, «музыка красоты, недостижимости обладания ею, стремления к ней, томление и наив» [1, с. 99]. В своей бесконечной повторности и симметричности форм этот номер наиболее близок балетной музыке, что подмечают исполнители. Так, И. Соколов в своей видеолекции высказывает мысль о том, что весь роман-симфония «Лабиринты» может обрести свое сценическое воплощение в виде балета [7]. По стилистике музыка близка сочинениям Мориса Равеля, его «Паване» и сюите «Дафнис и Хлоя». Образ пасторали и нежности выражается в мерном движении, красивых гроздьях аккордов, разложенных в *arpeggiato*.

Средняя часть танца построена на цитате из третьего действия оперы Глинки «Руслан и Людмила», персидском хоре «Ложится в поле мрак ночной». Сидельников не столь часто использует прямые цитаты, гораздо более свойственно его полистилистике создавать свои музыкальные аллюзии. Данная тема (см. Приложение, пример 4), изложенная параллельными квинтами, многократно повторяющаяся на *pp* с ремаркой *misterioso*, символизирует трагичность судьбы Ариадны. Звучание несколько напоминает заведенную музыкальную шкатулку, которая с течением времени угасает.

Последующие затем пассажи (см. Приложение, пример 5), имитирующие переборы арфы, постепенно опускаются в нижние регистры (нюанс *f*) и приобретают зловещее звучание. Подобные исполнительские приемы часто использовались в оперной и балетной музыке для создания звукоизобразительных эффектов. Так и здесь, стремительные *arpeggiato* символизируют спуск Тесея в подземный мир – именно с этого момента начинается завязка действия.

Кульминация событий и развязка приходится на третью фреску «Лабиринты», представляющую собой центральную часть всего цикла, масштабную по времени и драматургическому замыслу. Это самая зрелищная и театральная часть всего романа-симфонии «Лабиринты». Помимо прописанного сюжета, который связующей нитью тянется в программных заголовках вариаций, композитором используется огромное количество звукоизобразительных приемов, шумовых эффектов, кластеров, имитирующих крики ворон, брызги воды, удары в ходе поединка и т. д.

Интересно обращение композитора с музыкальной формой, которая способствует проникновению театральности. Сюжетная фабула, раскрывающаяся через форму вариаций, – редкий пример. Основная тема, по-минималистски краткая (см. Приложение, пример 6), с каждой новой вариацией трансформируется на ином витке разворачивающихся событий, происходящих в лабиринте Минотавра. Тема как бы меняет костюмы, декорации и образы, бесконечно преобразуясь: то это навязчивая *Idee fixe* в Вариации I на основе остигатного ритма, то «Обманчивое эхо катакомб» в Вариации II, где многократное эхо, наполненное обертоновыми наслоениями, выписано на шести строчках. Вдруг в Вариации IV «Вызов Тесея» она становится темой джазовой фуги, и вот, наконец, в Вариации V «Появление Минотавра» на *Moderato pesante* основная тема превращается в лейтмотив Минотавра (см. Приложение, пример 7).

Сидельников в своих письмах прямо указывает, что «ключ драматургии этой части» [1, с. 99] кроется в элементе сонатного *allegro*, где происходит борьба двух тематических начал. Сонатность фрески «Лабиринты» заключается в противостоянии основной темы, которая к пятой вариации преобразуется в «маску» Минотавра и темы-лейтмотива Тесея из первой части «Юность Героя». Впервые мотивы Тесея появляются в Вариации III «Лихорадочный поиск», по стилю движения очень близкой части «Юность Героя». Но если в первом случае представляются восторженные порывы юноши, то теперь это адская токката, бесконечный бег в темном лабиринте. Здесь мы вновь видим появляющуюся контрапунктом к основной мелодии «тему судьбы».

Разработочный материал, где два тематических начала вступают в стремительное противоборство, буквально вплетаясь друг в друга, приходится на Вариацию VI «Поединок». Самая масштабная по размеру, она представляет собой сцену поединка Тесея и Минотавра с большим количеством звуковых, даже шумовых эффектов, воспроизводимых средствами фортепиано. Сидельникову здесь удается максимально «зрелищно» столкнуть две темы, буквально борющиеся друг с другом. В нотном тексте видно, как сначала элементы тем сталкиваются по горизонтали, чередуясь между собой; затем они противоборствуют в вертикальном параметре, полифонически соче-

таясь в партиях двух рук одновременно. С т. 448 начинаются длинные динамические волны темы Тесея от *sub.p* к *f*, разбивающиеся о тему Минотавра (см. Приложение, пример 8).

В разделе *Pesante* остается одна тема Минотавра, чередующаяся с эффектными аккордовыми тремоло, гроздьями зловещих аккордов с последующим хроматическим нисходящим ходом, изображающие смертельный исход битвы.

Наконец в Вариации VII «Апофеоз Героя» и последующей Коде, основанных на теме-лейтмотиве Тесея и побочной партии первой части, происходит развязка конфликта. Торжествующий герой ликует о своей победе: тема звучит по-особенному празднично в аккордовом расположении, *Es-dur*. Данная вариация как бы выполняет функцию репризы и сюжетно окольцовывает произведение от «Юности» до «Апофеоза Героя».

Последующие две фрески завершают цикл. Четвертая фреска «Нить Ариадны ведет в неизбежность» представлена самим композитором как «вихревое *scherzo*» [1, с. 100]: бесконечная мелодия, как нить Ариадны, прокладывает свой путь. Данная фреска постепенно сворачивает череду событий, связанных с мифологическим сюжетом. Сидельников сам отмечает это: «Здесь нет присутствия предыдущим частям дифференциации образов. Здесь важно показать полет, единый полет в неизбежность» [1, с. 100]. Но тем не менее она выполняет функцию интерлюдии, симметрично второй части, где представлен образ Ариадны. Поэтому в небольшом среднем разделе вновь появляется томная тема Ариадны, по лаконичности фактуры звучащая уже как напоминание о ней. В конце фрески вновь появляется образ Тесея. В небольшом эпизоде, согласно сюжету древнегреческого мифа, отец Тесея царь Эгей, увидев черный парус на корабле сына, который забыли поменять на белый, бросается со скалы. Здесь вновь возникает остигатное движение в басу на интервале малой секунды, а фрагменты темы Тесея проносятся волнами в партии правой руки.

Финальная пятая фреска «Последний путь в царство теней» наполнена автобиографичностью и исповедальностью. Здесь больше нет тем-лейтмотивов главных героев. Автор снимает с себя все «маски». Возможно, поэтому он пишет в своих письмах, что это основная часть всего произведения. Он закончил путешествие в своих «лабиринтах». Большой траурный марш, длящийся

ся примерно 25 минут, погружает слушателя в ре-минисценции композитора о собственном творчестве, где звучат аллюзии на его сочинения: здесь можно услышать ритмические аналогии (пяти-дольный размер) с его ораторией «Поднявший меч», фактурные приемы из симфонии «Мятежный мир поэта». Тональность b-moll и мрачное Funerale отсылает к Marche Funebre Фридерика Шопена. Встречается и прямая цитата из Похоронного марша Первой симфонии Густава Малера, и вновь отдаленно возникает цитата персидского хора из оперы «Руслан и Людмила» Глинки. Невольно думается, что композитор прощается с искусством и вновь совершает свое путешествие по творчеству так любимых им композиторов.

Роман-симфония «Лабиринты» является ярким примером, демонстрирующим как театральность проникает через программную литературность музыкального материала. Сама фабула мифа, взятого за основу программы, наполненная автобиографичностью, разворачивается в целый роман-эпопею о жизни человека с непростой судьбой, прошедшего ряд сложных обстоятельств, пережившего горечь разочарований и потерь, радость побед и обретений. Ведь лабиринт Минотавра становится в XX веке символом смыслового лабиринта вообще. Лабиринт – образ-метафора постмодернизма – один из центральных элементов системы понятий философского миропонимания Х. Л. Борхеса («Сад расходящихся тропок»), «Абенхакан эль Бохари, погибший в своем лабиринте» и др.), У. Эко (роман «Имя розы»), А. Роб-Грийе (роман «В лабиринте», «Ревность») и других представителей литературного постмодернизма.

Татьяна Эсаулова в своих статьях упоминает, что древнегреческий миф о Тесее был не единственным литературным источником к написанию «Лабиринтов» Сидельникова. По воспоминаниям дочери композитора Анастасии Сидельниковой, в период работы над романом-симфонией автор находился под впечатлением от романа «Тезей» английской писательницы Мэри Рено и трагедии Марины Цветаевой «Ариадна» (см. [9, 10]). Такая многоплановая литературная основа создает полипрограммность: на миф накладываются разные голоса других произведений, через которые «кристаллизуются» образы главных героев. Так, не теряя свою «мифологичность», через условность

языка музыки Тесей и Минотавр обретают и человеческие качества, как две противоположные сущности. Такое «очеловечивание» Минотавра близко к идеям художников сюрреалистов, которые представляли его как воплощение неуправляемой сверхсилы. Это подтверждает и сам автор, говоря о центральной фреске «Лабиринты»: «...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, который неизвестно когда появится из мрака лабиринта жизни, чтобы пожрать идущего всю жизнь к этой окончательной битве за себя и свершение своей судьбы» [1, с. 96].

Примечательно, что часть «Лабиринты», будучи самой зрелищной и театральной по средствам музыкального языка, максимально отдалится от мифа и приобретает черты субъективного высказывания автора. Напротив, в крайних разделах, когда музыкальные события «пересказывают» сюжет древнегреческого мифа, театральность ослабевает и возрастает повествовательность, последовательность образных сфер, без стремления к яркой действенности. Ведь миф тяготеет к обобщенности, где конечной целью является не пересказ событийного ряда, а чередование закрепленных мифологем, имеющих общие черты и понятия. Это подтверждают научные исследования ученых в различных областях знаний: культурология, философия, филология, социология, этнография, история (Б. Малиновский, Л. Леви-Брюль, К. Леви-Стросс, О. Фрейденберг и т. д.), трактующих миф как регулятор социальной жизни в неизменных кодах, «больших структурных единицах» [6, с. 187].

В этом природа мифа расходится с театральностью, для которой характерно стремление к детализации, персонификации, логичной последовательности событий, яркой зрелищности и эмоциональности. Поэтому миф о борьбе Тесея с Минотавром в «Лабиринтах» Сидельникова – это лишь сюжетная рамка, в которую встраивается множество элементов мировой культуры (и не только музыкальной), осмысленной автором в жанре романа-симфонии, который явно тяготеет

к интерпретации на сцене музыкального театра. В чем же проявляются черты театральности в этом масштабном фортепианном произведении?

1. Изначально предлагаемые обстоятельства, события и персонажи преобразовываются в большие «театральные сцены», ограниченные показом определенного события с присущим ему театральным единством времени, места и действия, о чем свидетельствует почти наглядная «смена декораций» в виде названий частей.

2. Все фазы композиции подчинены драматургической канве, на которую наносятся узоры музыкального материала разного свойства – лейтмотивы, монотематизм, цитаты, аллюзии, монограммы, темы звукоизобразительного характера. Такое разнообразие повышает градус театральности произведения.

3. Через свободную трактовку музыкальной формы и структуры тематизма композитор в разных ее разделах то обостряет конфликтность и учащает событийность, то, наоборот, сглаживает и рядопологает музыкальные построения.

4. Явное тяготение композитора к полистилистике, характерной для эстетики постмодернизма, порождает большой ряд персонифицированных аллюзий, своеобразный «театр» музыкальных цитат из разных эпох и стилей.

5. Мастерски вписанные варианты авторской монограммы в темы-лейтмотивы позволяют воспринимать композитора как полноценного участника сценического действия. Такое влечение автобиографичности в событийную, по театральному окрашенную канву произведения придает ему уникальную символичность.

Николай Сидельников открывает новые горизонты видения музыкального искусства и его сосуществования с иными формами творчества. Этот композитор еще не столь многогранно изученный, но, безусловно, требующий внимания к своему творчеству как со стороны исполнителей, так и со стороны музыковедов. Свойственная его музыке литературность и театральность взаимодействуют внутри между собой по-особенному живо и естественно. Роман-симфония «Лабиринты» – невероятно сложное по замыслу произведение. Это сочинение обрело черты интертекстуальности в контексте эстетики постмодернизма и может иметь множество прочтений. Ведь как замечает сам автор про свое творение: «Оно для всех, у кого еще осталось сердце и вера в истинные и вечные категории. Оно для тех, которые подобно тебе и мне, рефлектируют всей душой, всем организмом на Свет Божий, на Чудо Его Творения» [1, с. 100].

### Литература

1. В схватке с Минотавром. Из писем Н. Н. Сидельникова к Г. С. Хаймовскому // Музыкальная академия. – М., 2010. – № 1. – С. 91–100.
2. Венок Н. Н. Сидельникову // Музыкальная академия. – М., 2001. – № 1. – С. 106–119.
3. Григорьева Г. В. Николай Сидельников. – М.: Московская консерватория, 2014. – 176 с.
4. Ковалев А. Б. Балет Н. Н. Сидельникова «Степан Разин»: особенности сценического воплощения // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. – М., 2023. – № 1 (84). – С. 6–16.
5. Комарницкая О. В., Минчжо Ян. «Лабиринты» – роман-симфония для фортепиано соло Н. Н. Сидельникова: принципы драматургии, композиции, содержательно-смысловой аспект // Музыка XX века. – М., 2007. – С. 45–70.
6. Леви-Стросс К. Структура мифов // Структурная антропология. – М.: АСТ, 2011. – 544 с.
7. Николай Сидельников. «Лабиринты». Часть 1 [Электронный ресурс] // Композитор Иван Соколов о музыке. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=eП0j66Mck0> (дата обращения: 16.03.2024).
8. Эсаулова Т. И. Николай Сидельников. Опера «Аленький цветочек» – утерянное сочинение – вне времени, вне моды, вне суждений... // Музыкальное образование в контексте культуры: Вопросы теории, истории и методологии. – М., 2013. – С. 198–205.
9. Эсаулова Т. И. Живопись в художественном пространстве романа-симфонии «Лабиринты» Николая Сидельникова // Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории и методологии. – М., 2009. – С. 111–124.
10. Эсаулова Т. И. Лабиринт в «Лабиринтах» // Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории и методологии. – М., 2012. – С. 303–312.
11. Эсаулова Т. И. Языки культуры в вокально-хоровом творчестве Николая Сидельникова. – М.: Композитор, 2007. – 192 с.

## References

1. V skhvatke s Minotavrom. Iz pisem N.N. Sidelnikova k G.S. Khaymovskomu [In a fight with the Minotaur. From letters of N.N. Sidelnikov to G.S. Khaimovsky]. *Muzykal'naya akademiya [Music Akademiy]*, Moscow, 2010, pp. 91-100. (In Russ.).
2. Venok N.N. Sidel'nikovu [Wreath to N.N. Sidelnikov]. *Muzykal'naya akademiya [Music Akademiy]*, Moscow, 2001, vol. 1, pp. 106-119. (In Russ.).
3. Grigoryeva G.V. *Nikolay Sidelnikov [Nikolay Sidelnikov]*. Moscow, Moskovskaya konservatoriya Publ., 2014. 176 p. (In Russ.).
4. Kovalev A.B. Balet N.N. Sidel'nikova "Stepan Razin": osobennosti scenicheskogo voploshcheniya [Ballet by N.N. Sidelnikov "Stepan Razin": features of stage execution]. *Vestnik Akademii Russkogo baleta imeni A.Y. Vaganovoy [Bulletin of the Academy of Russian Ballet named after A.Y. Vaganova]*, 2023, vol. 1 (84), pp. 6-16. (In Russ.).
5. Komarnitskaya O.V., Minchzhe Yan. "Labirinty" – roman-simfoniya dlya fortepiano solo N.N. Sidelnikova: printsiipy dramaturgii, kompozitsii, sodержatel'no-smyslovoy aspekt ["Labyrinths" – a novel-symphony for solo piano by N.N. Sidelnikov: principles of dramaturgy, composition, content and semantic aspect]. *Muzyka XX veka [Music of the 20th century]*. Moscow, 2007, pp. 45-70. (In Russ.).
6. Levi-Stross K. Struktura mifov [The structure of myths]. *Strukturnaya antropologiya [Structural anthropology]*. Moscow, AST Publ., 2011, pp. 183-208. (In Russ.).
7. Nikolay Sidel'nikov. "Labirinty". Chast' 1 [Nikolay Sidelnikov. "Labyrinths". Part 1]. *Kompozitor Ivan Sokolov o muzyke [Composer Ivan Sokolov about music]*. (In Russ.). Available at: <http://https://www.youtube.com/watch?v=eII0j66Mck0> (accessed 16.03.2024).
8. Esaulova T.I. Nikolay Sidelnikov. Opera "Alen'kiy tsvetochek" – uteryannoe sochinenie – vne vremeni, vne mody, vne suzheniy... [Nikolay Sidelnikov. The opera "The Scarlet Flower" is a lost composition – timeless, beyond fashion, beyond judgment...]. *Muzykal'noe obrazovanie v kontekste kul'tury: Voprosy teorii, istorii i metodologii [Music education in the context of culture: Issues of theory, history and methodology]*. Moscow, 2013, pp. 198-205. (In Russ.).
9. Esaulova T.I. Zhivopis' v khudozhestvennom prostranstve romana-simfonii "Labirinty" Nikolaya Sidel'nikova [Painting in the artistic space of the novel-symphony "Labyrinths" by Nikolai Sidelnikov]. *Muzykal'noe obrazovanie v kontekste kul'tury: voprosy teorii, istorii i metodologii [Music education in the context of culture: issues of theory, history and methodology]*. Moscow, 2009, pp. 111-124. (In Russ.).
10. Esaulova T.I. Labirint v "Labirintakh" [Labyrinth in "Labyrinths"]. *Muzykal'noe obrazovanie v kontekste kul'tury: voprosy teorii, istorii i metodologii [Music education in the context of culture: issues of theory, history and methodology]*. Moscow, 2012, pp. 303-312. (In Russ.).
11. Esaulova T.I. *Yazyki kul'tury v vokal'no-horovom tvorchestve Nikolaya Sidel'nikova [Cultural languages in the vocal and choral creativity of Nikolai Sidelnikov]*. Moscow, Kompozitor Publ., 2007. 192 p. (In Russ.).

## ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1



Пример 2

9  
260  
stesso tempo con entusiasmo

This musical score is for Example 2, measures 260-269. It is written for piano and features a 9/8 time signature. The tempo and performance instruction are "stesso tempo con entusiasmo". The score consists of two systems of staves. The first system contains measures 260-262, and the second system contains measures 263-269. The music is characterized by a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a more complex, flowing melody in the right hand with various articulations and dynamics.

Пример 3

71  
8  
74

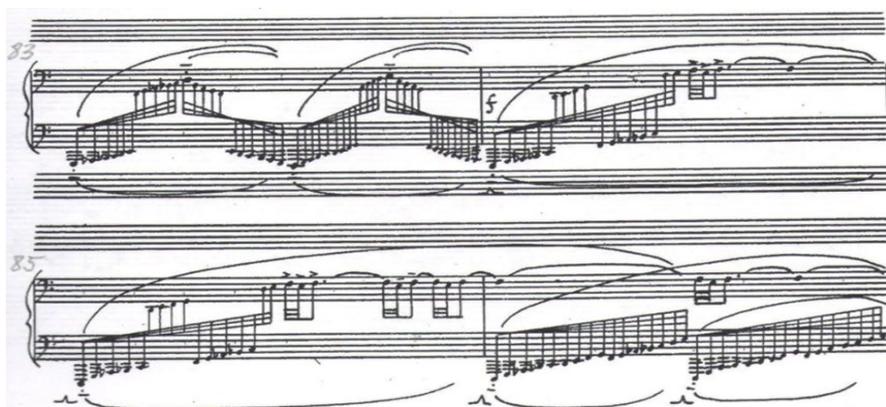
This musical score is for Example 3, measures 71-74. It is written for piano and features a 3/4 time signature. The score consists of two systems of staves. The first system contains measures 71-73, and the second system contains measures 74-74. The music features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a melody in the right hand with various articulations and dynamics.

Пример 4

55  
p  
58  
doppio movimento, semplice e sempre legato

This musical score is for Example 4, measures 55-58. It is written for piano and features a 3/4 time signature. The tempo and performance instruction are "doppio movimento, semplice e sempre legato". The score consists of two systems of staves. The first system contains measures 55-57, and the second system contains measures 58-58. The music features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a melody in the right hand with various articulations and dynamics.

Пример 5



Пример 6



Пример 7





УДК 784.04(470+476)»19/20»+821.09-1  
 Doi 10.31773/2078-1768-2024-67-233-246

## ПОЭТИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ БО ЦЗЮЙ-И И ИХ МУЗЫКАЛЬНОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ КОМПОЗИТОРОВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА

*Сюе Юйбо*, соискатель кафедры теории музыки, Белорусская государственная академия музыки (КНР) (г. Минск, Республика Беларусь). E-mail: 466508679@qq.com

Статья посвящена рассмотрению тематики поэзии Бо Цзюй-и в зеркале камерно-вокальных музыкальных произведений композиторов второй половины XX – начала XXI века. В центре внимания автора – сочинения российских и белорусских композиторов (Н. Пейко, Э. Денисова, А. Рудянского С. Бельтюкова). Актуальность представленной научно-исследовательской проблематики связана с все больше возрастающим интересом к изучению взаимодействия «Восток – Запад» в различных аспектах. В русле заявленной тематики на настоящий момент существуют отдельные работы, в том числе и китайских авторов, в которых анализируется то или иное вокальное сочинение на стихи древнекитайских поэтов (Ма Ша, Чжан Юань, Ма Цзяцзя, Ван Сяотун, Чжэн Янь, Шэнь Хунбо и др.). В то же время не существует отдельного исследования, посвященного комплексному изучению камерно-вокальной музыки на древнекитайские тексты, что подчеркивает научную новизну настоящей работы. Цель статьи – рассмотреть музыкальное воплощение поэтических образов Бо Цзюй-и в вокальных миниатюрах второй половины XX – начала XXI века, акцентируя внимание на жанрово-стилистических чертах музыкального языка и особенностях тематизма. Подчеркивается круг основных тем в поэтическом наследии Бо Цзюй-и в тесной взаимосвязи с символизмом поэтических образов древнекитайской поэзии. Методология исследования основана на принципах анализа слова и музыки в их взаимодействии, сложившихся в отечественном музыкознании (В. Васина-Гроссман, Е. Ручьевская, И. Степанова, и др.). Результаты аналитической работы с представленным музыкальным материалом позволяют более глубоко