

Петухова С.А.

**К ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ «ЛАБИРИНТОВ»  
НИКОЛАЯ СИДЕЛЬНИКОВА: ОРБИТА МАСТЕРА**

**ON THE CREATIVE HISTORY OF THE *LABYRINTHS*  
BY NIKOLAY SIDELNIKOV: THE MASTER'S ORBIT**

**Аннотация.** В статье сделана попытка проследить пути влияния контекста создания романа-симфонии «Лабиринты» Н.Н. Сидельникова на содержание и структуру этого сочинения.

**Abstract.** The author tries to detect the multiple influences of biographical context on the content and structure of Nikolay Sidelnikov's novel-symphony *Labyrinths*.

**Ключевые слова:** Сидельников, «Лабиринты», И. Соколов, Г. Хаймовский, последнее произведение, античный миф, Тезей, Минотавр, пианистический стиль, симфонизм, диалектика, метафизическое пространство, абсолютный текст.

**Key Words:** Nikolay Sidelnikov, *Labyrinths*, Ivan Sokolov, Grigory Khaimovsky, last work, antique myth, Theseus, Minotaur, style of piano playing, symphonic thinking, dialectics, metaphysical space, absolute text

Творить – значит убивать смерть.

*Ромен Роллан*

Первое исполнение «“Лабиринтов”, романа-симфонии в 5 фресках по мотивам древнегреческих мифов о Тесее для фортепиано соло», состоялось 23 ноября 2006 года – спустя 14 лет после завершения сочинения и смерти его автора. В Рахманиновском зале Московской консерватории монументальный опус, время звучания которого 80 минут, представил публике Иван Глебович Соколов – композитор, пианист, ученик, единомышленник и последователь Николая Николаевича Сидельникова. И обстановка, и оформление концерта изначально настраивали на знакомство с необычным произведением. Своему выступлению артист предпослал замечательные аналитические комментарии, раскрывающие содержание музыки, – они, к сожалению, до сих пор не опубликованы и традиционно «ходят» в музыкантском сообществе в виде любительских аудио-записей<sup>1</sup>.

«Абсолютно очевидно, что “Лабиринты” вряд ли станут “репертуарным” произведением современных пианистов – слишком сложен лабиринт эмоций и настроений, представленных композитором», – написано в отзыве на премьеру<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Приношу искреннюю благодарность М.П. Рахмановой за предоставление этой записи.

<sup>2</sup> *Косятова С.С.* Лабиринты судьбы // *Российский музыкант.* 2007. № 1 (1248), янв.

Однако смысловая и техническая сложность и немалый объём достаточно привычны и вполне преодолимы на уровне достижений нынешнего фортепианного исполнительства, выразительная лексика романа-симфонии далека от авангардных экспериментов, передана удобно и эффектно для солиста (поскольку принадлежит перу пианиста), насыщена ощущением живой материи («есть что поиграть»), а структура художественного текста безукоризненно выстроена архитектурно. Тем не менее вот уже на протяжении почти шести лет Соколов остаётся единственным исполнителем данного сочинения – и, думается, причина здесь не только в отсутствии печатных нот.

«Лабиринты» – последнее произведение Сидельникова, завершённое им 31 мая 1992 года в больничной палате за три недели до смерти. Контекст творческого завещания, «лебединой песни» мастера накладывает на возможные версии прочтения очень большую, можно даже сказать, избыточную ответственность. Прежде всего потому, что сейчас любой профессионал искусства (не только музыкального) хорошо понимает, в какой сфере раскрываются – и чего требуют от интерпретации – толкования позднего творчества, позднего стиля и предсмертного опуса.

На этом поле смыкаются интересы практика и теоретика, игрока и аналитика. Здесь сложились устойчивые стереотипы восприятия, основанные на осмыслении хронологически финального сочинения как непременно типологически отличного от предшествовавших и затрагивающего смысловые коннотации, балансирующие между двумя мирами, – реальным и ирреальным. И если споры о трактовках давно (во всяком случае, не при нас) написанных произведений подобного плана часто возникают из отсутствия конкретной информации, то в сфере современной нам музыки ситуация иная: мы слишком мало – и одновременно слишком много – знаем о ней. И то, и другое давит на психику: груз знаний – пресловутыми «многими печальями» обязательного в таких случаях музыкального (и околomuзыкального) философствования, эфир незнаний – сомнениями в правильности общих выводов. Ведь различные допущения, вполне естественные по отношению к истории создания, скажем, «Искусства фуги» И.С. Баха или «Реквиема» В.А. Моцарта – и даже «Четырёх строгих напевов для баса на библейские тексты» И. Брамса, – оставляют ощущение либо явной недосказанности, либо излишнего (ложного) пафоса, когда дело касается нашего современника. Знавшего то (и больше того), что знаем мы.

С «Лабиринтами» Сидельникова исследователям и исполнителям, по крайней мере, на ранних стадиях освоения музыки, в какой-то степени повезло – сохранились и опубликованы письма композитора к другу и адресату посвящения опуса, пианисту Григорию Хаймовскому. В них подробно зафиксированы чрезвычайно важные направления сочинительского алгоритма – вызревание и коррекция замысла, жанрового наклонения, структуры и сюжетных изменений.

На последней странице рукописи произведения автором указано: «Задумано в Yorktown Heights (март 90-го)». 11 марта 1990 года Николай Сидельников с сыном присутствовали на премьере симфонии «Дуэли»<sup>3</sup> в Нью-Йорке (написанной по заказу Мстислава Ростроповича, однако исполненной Марией Байзер). Эта 17-дневная поездка – один из нечастых зарубежных триумфов композитора – оставила у него тёплые и яркие воспоминания. Возникновение идеи сочинения на сюжет мифа о Тезее<sup>4</sup> хронологически совпало с публичным подтверждением законности творческого самоощущения мастера. По-видимому, название сразу

<sup>3</sup> «Дуэли», симфония для виолончели, контрабаса, 2-х фортепиано и ударных. Подробнее об этом сочинении см.: *Чередниченко Т.В.* Николай Сидельников // *Чередниченко Т.В.* Музыкальный запас, 70-е: проблемы, портреты, случаи. М., 2002. С. 199–200.

<sup>4</sup> В цитируемых далее письмах имя героя написано как Тезей, в окончательном варианте названия сочинения – Тесей.

было дано будущему опусу, достаточно быстро стали появляться и музыкальные эскизы, так как уже в августе композитор сообщил о них другу.

К июлю 1991-го Сидельников «в карандаше» завершил две первые части, а жанр и общий драматургический план тогда выглядели следующим образом: «Соната-фантазия по сюжетам Античных Мифов – “Лабиринты” в пяти сценах для фортепиано соло. <...> 1) Юность героя, 2) Интерлюдия – танец Ариадны, 3) “Лабиринты”, 4) “Морская интерлюдия” <...>, кончающаяся трагическим срывом, ибо Тезей забыл переменить чёрный парус на белый, что было условным знаком для ожидающего его отца, царя Афин – ЭГЕЯ. И тот, увидев траурный парус, думая, что Тезей погиб, бросился со скалы... 5) “Исход” – траурное шествие с просветлённым (в духе финала Песни о Земле Малера) концом. <...> Ибо смерть для всех времён неразгаданная тайна, а просветлённый конец – это те страстные надежды, которые позволяют человеку надеяться на воскрешение после смерти»<sup>5</sup>.

Спустя три месяца автор заменил «сонату-фантазию» «симфонией-сонатой», «пять сцен» – «5-ю частями», «Морскую интерлудию» – интермедией «Нить Ариадны», а о финальной части записал: «Интродукция, Интерлюдия и Финал, названия соответственно: Хмурое небо Эллады, Гибель Эгея и Исход в Царство теней – томительное и скорбное Funeral, в котором утопают все основные темы, и в самом конце щемяще-лирический всплеск красоты перед тем, как всё уйдёт в последний мрак, чтобы все, кто это услышит, вздохнули о своей, не так прожитой, жизни, с сожалением и тоской»<sup>6</sup>.

Окончательно и жанр, и характер частей, и структура целого определились в марте 1992 года – об этом свидетельствует письмо композитора, написанное в Онкологическом центре на Каширке. Здесь Сидельников, по-видимому, ограничил материал 5-й части её третьим разделом («Исход в Царство теней») и вернулся к первоначальной концепции завершения цикла, согласно которой «последний мрак» всё-таки уступил «свету в конце туннеля», ибо мы до конца не знаем, что ТАМ?»<sup>7</sup>. В целом же содержание и план произведения зафиксированы автором в итоговом виде (время звучания, появившееся, разумеется, позже, я добавила для ясности понимания количественных пропорций цикла):

- I. Юность Героя (15:05)
- II. Танец Ариадны (10:33)
- III. Лабиринты (тема с вариациями) (21:04)
  - Тема
  - Вариация 1. *Idée fixe*
  - Вариация 2. Обманчивое эхо катакомб
  - Вариация 3. Лихорадочный поиск
  - Вариация 4. Вызов Тесея
  - Вариация 5. Появление Минотавра
  - Вариация 6. Поединок
  - Вариация 7. Апофеоз героя
- IV. Нить Ариадны ведет в Неизбежность (9:27)
  - Последний Путь в Царство Теней (24:58).

И если ранее Сидельников как на самую важную по смыслу указывал на центральную часть, то теперь он несколько раз подчеркнул особое значе-

<sup>5</sup> В схватке с Минотавром: из писем Н.Н. Сидельникова к Г.С. Хаймовскому // Музыкальная академия. 2010. № 1. Письмо от 21 июля 1991 г. С. 96. Выделение отдельных слов текста посредством написания заглавными буквами или курсивом здесь и далее принадлежит автору писем либо редактору публикации.

<sup>6</sup> В схватке с Минотавром.... Письмо от 13 сентября 1991 г. С. 97.

<sup>7</sup> В схватке с Минотавром.... Письмо от 14 марта 1992 г. С. 98.

ние и главную драматургическую нагрузку финала, а также сложность его создания для композитора и будущей интерпретации для исполнителя. Замечательный художник, в творчестве которого постепенно сложилась индивидуальная концепция финальных разделов сочинений, на этот раз опасался художественного несоответствия заключительной части «Лабиринтов» цельности, выверенности и громадности всей музыкальной постройке. Ибо точно знал, что создал произведение выдающееся и уникальное.

Из писем совершенно ясно, что с наступлением болезни удельный вес этой музыки в сознании композитора возрастал. И в последние недели работы и жизни хотел ли Николай Николаевич Сидельников, завершив этот «роман», оставить для нас памятник – художественный артефакт такого типа, какой подразумевается при рассуждениях о «итоговых опусах»?

Хотел. И оставил – ему удалось.

Сидельников – безусловный мастер, чья виртуозная композиторская техника не подлежит никакому сомнению – на заключительном отрезке существования умудрился намеренно и кардинально перестроить своё мышление. «Лабиринты» содержательно, структурно и по стилю изложения не похожи ни на одно из более ранних сочинений композитора. Этот опус – плод опосредованно взаимосвязанных предпосылок, неявных и тонких биографических и метафизических перекрестий.

Название произведения во множественном числе столь же множественно символично – здесь уместно говорить о степени степеней, об отражениях отражений, самое буквальное из которых есть отражение современной автору ситуации в искусстве. Графика и поэтика Лабиринта Минотавра – как символа лабиринта вообще<sup>8</sup> – на протяжении XX столетия неоднократно становились объектами различных художественных интерпретаций: от балета Марты Грэм «С поручением в лабиринте» (1947) на музыку Дж.К. Менотти<sup>9</sup> до фантастической повести Роберта Шекли (1990). И в каждом случае смысловое варьирование темы лабиринта обязательно охватывает круг понятий, раскрывающих коннотации реального и мистического, материального и воображимого, единичного и множественного, личностного и надличностного, вплоть до привлечения сюжетного инварианта «внутреннего странствования» (или «погружения в закоулки собственной души»), по отношению к данной истории постепенно превратившегося в нарицательное определение некоего стандартизированного подхода.

Однако в сюжете появления «Лабиринтов» Сидельникова реальные события творческого пути композитора и поэтическое пространство написанного им сочинения удивительным образом перекликаются и взаимодействуют. Колоссальное энергетическое поле созидания – сомнений – отчаяния – борьбы – преодоления властно затягивает действительность в сферу художественного вымысла, синтезируя общую мифологическую структуру.

Геометрия лабиринта сама по себе апеллирует к символике движения по замкнутому пространству, куда можно войти и не выйти обратно. Нахождение в данной герметичной системе нередко ощущается в прямой связи с окончательностью жизненного пути, на последнем отрезке которого традиционно воз-

<sup>8</sup> Как известно, в современной Греции (на Крите) Лабиринт Минотавра существует только символически – как одна из рекламных туристических тем. Географически он находился некогда на территории города Кносса (недалеко от столицы острова города Ираклиона). В 1930-х Кносский лабиринт был открыт и частично раскопан английским археологом Артуром Эвансом. Однако мировая сенсация не стала до конца научной: специалисты до сих пор спорят, насколько остатки нынешнего «древнего» лабиринта являются настоящими. Самые радикальные противники истинности сохранившихся построек предполагают даже, что в поисках сенсации Эванс лично создал некоторые фрагменты сооружений.

<sup>9</sup> Справедливости ради необходимо добавить, что этот балет был, конечно, не первым обращением к данному сюжету в рамках жанра. В частности, в Санкт-Петербурге в 1776 г. состоялась премьера балета «Тезей и Ариадна» на музыку и в собственной постановке Доменико Анджелини, а в 1817 г. – балета «Тезей и Ариадна, или Поражение Минотавра» на музыку Фердинандо Антониони, на либретто и в постановке Шарля Дидло.

рождается древняя стихия игры со смертью. В этих условиях образ дороги в будущее вырастает до мифологической обобщённости, обретая чёткие контуры предопределённости и диалектически неотрывной от неё потенциальной энергии судьбоносных случайностей-преодолений-подвигов<sup>10</sup>. А достижения (и в принципе – наличие) цивилизации в такой ситуации вообще не имеют смысла: постижение тайн лабиринта предстаёт ритуалом, связующим разные эры, итоговым странствованием, презрением человеческих слабостей – страха души, немощей тела, – испытанием мужества и обретением (или утратой) надежды. Миф лабиринта – единый во все эпохи – таким образом отвергает линейное течение времён, наслаивающихся здесь друг на друга и составляющих единую вертикаль символического «времени вообще».

Переплетение лабиринтов судьбы отражает выбор композитором сюжетного первоисточника, который сам по себе не является завершённым, а пребывает в стадии вечного становления, сложного взаимодействия нескольких мифологических историй. Мифов о Тезее множество, и развиваться они имеют возможность по крайней мере в трёх плоскостях: хронологически последовательно и подряд (структура линейного времени), хронологически последовательно и не подряд, а «от случая к случаю» (та же структура, но требующая заполнения сюжетных разрывов-пустот в рамках исследования логики необходимого и случайного) либо хронологически параллельно (в пространстве времени-символа).

Среднестатистический читатель, как правило, знаком лишь с главным мифом о Тезее – именно с тем, где герой побеждает Минотавра. Однако Сидельников таким читателем не был. Григорий Хаймовский вспоминает: «В их [Сидельниковых] обширной <...> трёхкомнатной квартире две комнаты были отведены библиотеке. Стеллажи – и все с пола до потолка – буквально нависали над тобой. Стояли не только по стенам, а рёбрами посреди комнат – ряд в ряд... Читать, читать! У Коли это было страстью. Какую книгу ни назовёшь, он уже на лестнице и через мгновение нужное издание в руке. Казалось, вся музыка застыла в папках этого дома: от Грегорианского хора до Стравинского, Дебюсси, Шёнберга и Хиндемита. А уж о классике и говорить не приходилось, особенно русской»<sup>11</sup>.

И колоссальная книжная эрудиция Сидельникова, и мифологизированность его сознания, во всяком случае, в условиях современной ему культурно-музыкальной атмосферы, во многом являются выдающимися. Обращения к основному вселенским мифологемам – христианским, фольклорным, природным – начинал он свой путь в искусстве, и уже его ранние сочинения есть художественный и музыкально-выразительный опыт философского постижения общих алгоритмов мышления как такового – в области сакрального, национального и экологического пространств<sup>12</sup>. А художественный метод композиторского осмысления мифологических констант можно охарактеризовать, пользуясь терминологией К. Леви-Стросса: не пересказ содержания, а передача его основных двигательных мотивов, выявление общих черт и потенциалов, свойственных развитию «мифа вообще»<sup>13</sup>. Подобный принцип толкования смысловых притяжений древнегре-

<sup>10</sup> В этой связи интересно обратиться к выводу Я.Э. Голосовкера: «Всё, что совершается в мифе, предопределено. Тайна грядущего явна. Свершение же – дело героев. Судьбу героев и смертных, участь стран и городов, миф предваряет. Но все <...> бессмертные и смертные, зная всегда исход, всё-таки не знают всего. Мир открыт для них – но не до конца» (см.: *Голосовкер Я. Э. Логика мифа*. М., 1987. С. 32).

<sup>11</sup> В схватке с Минотавром... С. 91–92.

<sup>12</sup> См., например: оратория «Поднявший меч» на тексты древнерусских летописей (1957, дипломная работа), симфония «По прочтении «Диалектики природы» Ф. Энгельса» (1968), «Русские сказки», концерт для 12 исполнителей (1968), кантата «Сокровенны разговоры» (слова народные, 1975). И в принципе – основные содержательные и мировоззренческие направления творчества композитора, за немногими исключениями, укладываются в художественное пространство, гипотетически ограниченное указанными смысловыми полюсами.

<sup>13</sup> См.: *Леви-Стросс К. Структура мифов // Леви-Стросс К. Структурная антропология / Пер. с франц. под ред. и с примеч. Вяч.Вс. Иванова*. М., 2001. С. 219–222 и далее.

ческого (языческого) сюжета «Лабиринтов» позволил раскрыть его максимальную вписанность в эстетику христианского мировоззрения.

В повествовательном поле произведения соотнесённость разных по значению и качествам величин – материальных и духовных символов, физических и виртуальных странствований, геометрических структур, географических пространств и исторических времён – выстраивается в жёсткий каркас и логичную конструкцию единого – и потому неисчерпаемого «вглубь» – сюжета: жизнь — искушение — предопределённость (дорога к смерти) — смерть Минотавра = апофеоз героя (жизнь) — искушение — предопределённость (дорога к смерти) — иная жизнь = бесконечность.

Сюжетную заданность мифа герой старинного первоисточника преодолевает трижды: убивает Минотавра, забывает поднять белый парус, освобождается из Царства теней (Аида) спустя многое время при помощи Геракла. Тесей Сидельникова добавляет к этому финальное – и потому самое важное – преодоление: он преодолевает/разрывает мифологическую фабулу – направляется в Царство теней (ад), в результате оказываясь в сияющем безвременье, в горних высях (в раю). И в конце концов словно «выходит в жизнь» из сюжетных рамок, где изначальная оборачиваемость понятий/сфер смерти-жизни инспирирует апокрифичность авторского завершения – однозначно и отчётливо нетрагического.

Из множественности составляющих истории, которую композитор предощущал в качестве соразмерной итоговому этапу собственного существования, он выбрал самые жизненные – в значении истинные, первозданные – повествовательные повороты. Его обращение к мифу вдохновлено прежде всего жаждой обладания изначальной материей, желанием прорваться сквозь рыхлость необязательных (субъективных) наслоений/настроений и добраться до объективной вещественности подлинной конструкции, нащупать неизменную суть мифа/жизни, лишь косвенно связанную с грузом порождаемых ею эмоций и сантиментов. Отсюда обращение к роялю, к его определённой цельному тембру, к графичности его фактуры, к стилистике его звучаний – «прямых» и непосредственных по сравнению с возможной «размытостью» большого романтического оркестра, гипотетически необходимого для масштабных сочинений такого рода.

«Лабиринты» – очень строгая, можно даже сказать, аскетически структурированная музыка, не нуждающаяся в визуальных и вербальных параллельных «объяснениях» посредством пластического или словесного текстов. В процессе её создания показателен уход от театральных «сцен» к нейтральным «частям», а затем к «фрескам». Фреска (в переводе с итальянского fresco – свежий, сырой) – картина водяными красками, нанесёнными не на холст, а на свежую штукатурку, то есть на стену (фрагмент) архитектурной постройки. Понятие фрески традиционно связывается с росписью церквей, не с живописью, а с иконописью. Там внешняя плоскость (стена, свод) и её внутреннее наполнение (изображение с «обратной» оптической перспективой) отражают цельность (храм-здание и храм-веру) и отражаются ею. В области выразительных средств «Лабиринтов» ощутимо сознательное отстранение не только от живописности / звукоизобразительности оркестра. На смену яркости и (нередко) даже демонстративно подчёркиваемой избыточности полистилистических характеристик, казалось бы, имманентно свойственной музыкальному мышлению Сидельникова, здесь приходит стилевое самоограничение, обеспечивающее монолитное единство звучащего пространства и естественное состояние пребывания символического – безусловного – времени-места-действия.

«Сидельников не любил диалектики – его угнетал тип симфонической большой формы. Все его симфонии – не-симфонии: либо масштабные сюиты, либо оратории. В противовес бетховенскому симфонизму <...> симфонии Сидельникова драмами не были. Идеология действующего героя его не привлекала. Не действие, а состояния; не борьба противоположностей, а рядоположность

видов, типов, констант», – отмечает Т.В. Чередниченко. И в качестве примера приводит «Романтическую симфонию-дивертисмент в четырёх портретах “Времена суток”» (1964), где «подзаголовок <...> подразумевает, что время идёт само по себе, без человеческого участия»<sup>14</sup>.

С этой точки зрения «Лабиринты» – по крайней мере в плоскости трактовки формы – представляют собой первую (последнюю и единственную) «настоящую» симфонию в творчестве Сидельникова. В ней особенно ощутима романтическая потенция личностного «Я» – индивидуальной авторской воли, с первых звуков властно захватывающей слушательские внимание и атмосферу. И парадоксальным образом аллегорическая объективизация структуры/содержания, свойственная музыке доклассической эпохи, здесь соотносится с классицистской диалектикой циклического развития и – одновременно – с погружением в экспрессивный и конфликтный мир «большой» (метафорически приподнятой) человеческой эмоции «фаустианского вызова <...> прометеевских подвигов <...> гамлетовских страданий <...> мефистофельской властности <...>»<sup>15</sup>.

Слитность, связанность «всего со всем» открывает в этой музыке сознательно искомый автором абсолютный смысл, а выбор (можно даже сказать – отбор, подбор) её тематизма обеспечивает выход в пространство абсолютного текста – равно соотносённого с направлениями-стилями, стоящего над приметами времён-эпох в виде их конкретных характеристик, воплощающего слово как логос неограниченного толкования и психологического воздействия. (По-латыни *absolutus* – безусловный, то есть лишённый в том числе условности сравнений).

Сам композитор в письмах указывает на многие тематические и стилистические языковые истоки сочинения. Это музыка Г. Малера (на стадии формирования замысла «Песнь о Земле», в итоге – перверсия интонаций Первой симфонии в траурном шествии финальной части), Ф. Листа (соната *h-moll*), особенно любимого им Р. Вагнера (лейтмотивизм; конкретно – главная тема финала), Л. Бетховена и С.В. Рахманинова (в области собственно пианистического подхода). Помимо этого, музыкальное высказывание «Лабиринтов» насыщено таким количеством разного рода выразительных отсылок и ассоциаций («Страсти по Матфею» И.С. Баха, «Щелкунчик» и Шестая симфония П.И. Чайковского, «Шехерезада» Н.А. Римского-Корсакова, «Шаги на снегу» К. Дебюсси, «Картинки с выставки» Мусоргского-Равеля, Прелюдии и «Остров мёртвых» Рахманинова, «Орфей» И.Ф. Стравинского, фонемы и обороты современного джаза), что простое фиксирование их вряд ли имеет смысл. Хотя бы потому, что по историческим функции и месту «Лабиринты» близки (или продолжают линию) Первой симфонии Василия Калинникова (1895), столь же отличной от актуальных в её эпоху жанровых и содержательных поисков и новаций и столь же мощно завершившей минувший (XIX) век развития отечественного симфонизма. А по структурному мета-типу «Лабиринты» находятся в одной плоскости с романом «Улисс» Джеймса Джойса (1914–1921), где сквозь бытовую канву реальности постепенно проступают чёткие контуры истинного мифологического сюжета.

Структура «Лабиринтов» вполне канонична со всех точек зрения; уникальным же в ней является организация внемузыкального пространства посредством музыкальных данностей – пластов и фонем. Сакральное повествование развивается в строгой иерархии геометрической вертикали: от «самого низкого» низа (как известно, лабиринт Минотавра имел 6 этажей, 3 из которых находились под землёй) до предельно вознесённого над землёй и земным «верха» – сияющих высей, куда в итоге уходит Тесей. А географические (действительные) перемещения героев происходят в центре, связующем оба полюса, – на суше и на море. В рамках фортепианной клавиатуры и фактуры семантика «верха-низа»

<sup>14</sup> Чередниченко Т.В. Указ. соч. С. 196.

<sup>15</sup> Там же. С. 468.

отражена звуковысотно: разделы развития странствований героя в обстановке линейного времени (нечётные части) начинаются от предельно низких регистров и уплотнённых акустических частот и открываются в бесконечные дали высоких звучностей. В интермедиях-пасторалях, связанных с образом Ариадны и искушением (чётные части), где течение времени задерживается, погружая персонажей и слушателей в созерцательное состояние, движение тематизма постепенно «стекает вниз», причём прозрачность высоких частот подчёркивает и обильность ритмически дробного рисунка, «на расстоянии» контрастирующего с неповоротливыми, редкими «шагами» мрачного баса. Противопоставление подземного и воздушного миров уравнивает 5-я часть – «Исход», – где сюжетный перелом завершающего раздела довольно долго готовится: сначала неторопливым регистровым и гармоническим освещением фактуры, затем пассакальными переключками нисходящих басовых остинато и восходящих ламентозных мотивов в верхних голосах, а непосредственно перед вступлением героя в горнее пространство наступает остановка, отмеченная обращением к «нейтральному» среднему регистру.

Звуковысотная архитектура опирается на вертикальное соподчинение трёх стихий: воды (по которой путешествует Тесей), земли (на которой находится вход в лабиринт) и воздуха. Для космологической завершённости мира здесь не хватает стихии огня, ибо факел, по сюжету обнаруженный героем в лабиринте, музыкой никак не упомянут. Вполне возможно, что в функции символа «недостающей» стихии вымышленного пространства композитор мыслил вмешательство реальной силы – исполнительской интерпретации. Во всяком случае, именно с субстанцией огня-как-бытия, с образом бога Огня – Вулкана – сравнивал Сидельников личностный темперамент и артистический потенциал пианиста, для которого написаны «Лабиринты»<sup>16</sup>. Если представить ситуацию «вторжения исполнителя» в качестве инварианта/отражения финального «выхода героя» из границ сюжетной предначертанности, становится понятным, чего именно и сколь много ожидал композитор от будущей сценической трактовки «Лабиринтов»<sup>17</sup> – сочинения столь же вулканически-непредсказуемого. И был совершенно уверен, что не ошибся в выборе артиста, на которого возложил тяжкую ответственность проводника музыкальной материи в сферы вечного бытия.

Конструкция произведения устроена концентрически: помимо сопоставления линейного и нелинейного времён в развитии нечётных и чётных частей, составляющих в целом систему А–В–А–В–А, в центр «Лабиринтов» помещена форма вариаций – такого жанра, принцип развития и время протекания которого дают возможность множественного «вхождения в одну реку». Нить Ариадны в данном случае предстаёт символом безопасного перемещения сквозь ответвления постройки и параллельные им временные ряды – количество «вхождений» и повторений закономерно сокращается, обеспечивая попадание героя к цели.

Метафизическое пространство мифа, как и положено, установлено не только на хорошо продуманной платформе соподчинённости структурных пластов сакральной и геометрической вертикали и горизонтали. Соотнесение более локальных элементов структуры – интонационных фонем, константных и изменяемых – прочно цементирует все этажи музыкального целого, оборачиваясь ощутимой «пред-понятностью» для восприятия. В своём «Вступительном слове» И.Г. Соколов подробно проанализировал лейтмотивную систему произведения, охватывающую совокупность и взаимопроникновение лейт-тем (моря, копия

<sup>16</sup> См.: В схватке с Минотавром.... Письмо от 25 июля 1991 г. С. 96.

<sup>17</sup> Для Хаймовского Сидельниковым созданы два последних опуса: Двенадцать фортепианных этюдов-впечатлений «Америка – любовь моя» (1990) и «Лабиринты». Однако ещё до завершения этюдов у артиста начала болеть рука, и потому ни одного из посвящённых и предназначенных ему произведений он в дальнейшем исполнить не смог.

Тесея, усталости, судьбы, нити Ариадны, траурного марша) и лейтмотивов (автора, Минотавра, ада). В данном случае необходимо отметить несколько наиболее важных деталей.

Основной лейтмотив по существу является автомонограммой. В ней три ноты – *h*, *d* и *e*. Причём, в отличие от широко применяемых в музыкальном искусстве автомонограмм, опирающихся на латинское написание букв/нот (BACH – *b, a, c, h* или DSCH – *d, es, c, h*), здесь автор использует менее употребительный синтез двух типов фиксации<sup>18</sup>: русского (восточного) как *si = h* и латинского (западного). Получается диатоническая попевка (трихорд), близкая славянским фольклорным образцам.

Подобным же образом сгруппирован и лейтмотив ада – исходя из русского написания слова, проецируемого на латинские названия нот, – *a* и *d*. Едва появившись в финале, эта конструкция дополняется обратной – *d-a*, – которая затем пронизывает всё движение части, последовательно опускаясь до *b-f* и «удерживая» последнее странствование героя «на земле» практически до последних тактов остинатным шагом тяжёлого баса. А итальянские терминологические обозначения в музыкальном тексте при появлении сферы ада впервые (и далее до конца) заменяются на русские.

Закономерная оборачиваемость смыслового вектора, заданная зеркальными противопоставлениями букв-звуков-слов («ад» – «да»), скорее всего, также принималась во внимание композитором: упомянутое осветление выразительной сферы направлено от минорных и предельно диссонантных «подземных» звучаний к мажорной прозрачности «воздушных»<sup>19</sup>.

Характерно, что автомонограмма не выполняет в сочинении функцию контрастирующей, однако отражает предельную симфоничность, многогранность диалектики мифа: в момент решающего сражения Тесея и Минотавра лейтмотив Сидельникова персонифицируется в образе этого персонажа и присваивается им. Минотавр здесь – зло материальности (несовершенства быта, немощей тела), которое необходимо победить в себе, сохранив для вечности свободный дух<sup>20</sup>. Тесей же в схватке представлен двумя темами – копьё (она же – ликования, апофеоза) и усталости (первоначально – «усталости от бега» в период путешествия в Афины, 1-я часть). Следовательно, герой произведения и его история существуют отдельно от личности, но влекомые несгибаемой волей автора-Демиурга.

Обретение им абсолютной свободы духа – и свободы творчества – инспирирует максимальное расширение фабульного, семантического, фактурного, ладогармонического пространства финала. Моменты временных остановок/отторжений тут могут быть мгновеньями – а могут эпохами. Это эпохи возникновения гимна *Dies irae* и «Страстей» Баха, траурных эпизодов симфоний Чайковского и Малера. Трагическое «схождение во ад», имея в основе малеровские интонации, по пути цепляет «звучания эфира» – бетховенский «лейтмотив судьбы», импрессионистские напластования, джазовые ритмы – и запоминает их ненадолго, и следит за ними, как за уходящим дыханием мира краешек уходящего сознания. Музыка то продвигается, то застывает; мерность и однообразие остинатного ритма аккомпанемента размыты бесконечными повторе-

<sup>18</sup> Как известно, подобный синтетический тип монограммы использован в Десятой симфонии Д.Д. Шостаковича (1953), где знаменитая валторновая тема 3 части состоит из звуков *e-a-e-d-a*, с помощью которых автор зашифровал имя своей ученицы Эльмиры Назировой – *E-l[a]-mi-r[e]-a*.

<sup>19</sup> Идея раскрытия позитивности «да» через отрицание минорности наиболее отчётливо проявляется в одноимённом сочинении Николая Корндорфа – ритуале для трёх певцов, камерного ансамбля и магнитофона под названием «Да!», написанном в 1982 году и, скорее всего, хорошо известном Сидельникову.

<sup>20</sup> Симптоматичны высказывания Сидельникова, приводимые в словесных комментариях Соколова: «В лабиринте себя не теряют, а находят. В лабиринте борются не с Минотавром, а с самим собой».

ниями ламентозных нисхождений и задержаний в мелодии – наверное, так плачет душа, прощаясь с землёй. Периоды сюжетных межвременных пустот (где ничего не происходит) заполняются реальным временем существования – последних недель жизни композитора, когда и была завершена эта часть.

«Древние финикийцы измеряли прожитые дни в категориях веса <...> Должно ли время быть не тяжёлым? Не выяснилось ли, что лёгкость времени опасна? <...> Ведь по определению нетяжёлое мало весит – и стдит»<sup>21</sup>. Степень весомости тяжёлых и лёгких времён отражается в том числе и на качестве художественных произведений, которые от этих времён остаются. Однако зависимость здесь не прямолинейная, а множественно и порой неуловимо опосредованная. В данном случае мы можем ощутить её через пространство мифа, уловившее реальность жизненных биений и претворившее её в единственную правду – веру в неистребимость духа, в неиссякаемость творчества.

Тяжёлые времена – времена силы – отзываются в «Лабиринтах» всей историей мировой музыки, протеканием и напластованием мифологических пространств подлинного искусства. В этом «окончательном опусе» они сконцентрированы в единый абсолютный текст, вдохновлённый стремлением к истине и неделимый между жизнью и смертью. И ставший, как провидчески написал некогда его автор, не точкой, а многоточием.

## Запись концерта Сидельникова Н.Н. «Лабиринты»

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

В схватке с Минотавром: из писем Н.Н. Сидельникова к Г.С. Хаймовскому // Музыкальная Академия. 2010. № 1.

*Голосовкер Я.* Логика мифа. М., 1987.

*Косятова С.* Лабиринты судьбы // Российский музыкант. 2007. № 1 (1248), янв.

*Леви-Стросс К.* Структура мифов // *Леви-Стросс К.* Структурная антропология / Пер. с франц. под ред. и с примеч. Вяч. Вс. Иванова. М., 2001.

*Чередниченко Т.* Николай Сидельников // *Чередниченко Т.* Музыкальный запас, 70-е: проблемы, портреты, случаи. М., 2002.

*Чередниченко Т.* Онкология как модель // Новый мир. 2002. № 1. [Эл. ресурс] режим доступа: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2002/1/chered.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2002/1/chered.html).

<sup>21</sup> *Чередниченко Т.В.* Онкология как модель // Новый мир. 2002. № 1. -- [Эл. ресурс]. -- Режим доступа: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2002/1/chered.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2002/1/chered.html). -- Дата обращения: 04.04.2013.