**Чередниченко Татьяна**

**НИКОЛАЙ СИДЕЛЬНИКОВ 1930-1992**

Выдающийся советский композитор, заслуженный деятель искусств РСФСР, Народный артист России, Лауреат Государственной премии РСФСР имени М. И. Глинки, окончил Московскую Государственную консерваторию в 1957 году по классу композиции проф. Е. О. Месснера, аспирантуру по классу проф. Ю. А. Шапорина; с 1958 года ассистент проф. А. И. Хачатуряна и Ю. А. Шапорина; с 1961 года вёл в Московской консерватории свой класс композиции. Был одним из ведущих профессоров Московской консерватории со своей уникальной методикой преподавания теории и практики композиции. Его школа дала более десятка молодых композиторов с прочно установившимся мировым именем: среди них Вячеслав Артёмов, Эдуард Артемьев (организатор и зачинатель электронной музыки в СССР), Дмитрий Смирнов, Владимир Тарнопольский, Владимир Мартынов, Сергей Павленко, Владимир Биткин, Иван Соколов и другие.

Перу Николая Сидельникова принадлежат Три оперы, балет «Степан Разин», 6 симфоний, 3 оратории, много хоровой, камерной и инструментальной музыки. Первый международный успех в 1971 году на Трибуне Композиторов ЮНЕСКО в Париже принесли ему его «Русские сказки» — концерт для 12 инструменталистов, попавшие в десятку лучших сочинений Мирового концертного сезона 1970/71 гг. Его произведения с триумфальным успехом исполнялись в Праге и Братиславе, Загребе и Берлине, Милане, Амстердаме, Париже и Пекине.

Из последних премьер хотелось бы особенно отметить исполнения его произведений в Нью-Йорке, это Камерная Симфония для виолончели, контрабаса, 2-х фортепиано и ударных под названием «ДУЭЛИ», написанной по заказу Мстислава Ростроповича, в Концерт Меркин Холл 11 марта 1990 года и Симфонию на стихи М. Ю. Лермонтова «Мятежный мир поэта» для баритона камерного оркестра, которая с большим успехом состоялась 7-го февраля 1991 года также в Концерт Меркин Холл, и премьеру его духовного концерта в Соборе Пресвятой Девы Марии на 46-й стрит г. Нью-Йорка под управлением Эндрю Гудман.

Николай Сидельников поддерживал творческую и педагогическую связь со многими музыкантами и консерваториями стран Европы, Азии и Америки.

29 сентября 2000 года на радиостанции «Садко» (202 м, 1,484 КГц) состоялась передача-концерт, посвящённый 70-летию со дня рождения Н. Н. Сидельникова.

**Избранные сочинения**

* *Аленький цветочек*, опера по [С. Т. Аксакову](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BA%D0%BE%D0%B2,_%D0%A1%D0%B5%D1%80%D0%B3%D0%B5%D0%B9_%D0%A2%D0%B8%D0%BC%D0%BE%D1%84%D0%B5%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87) (1974).
* *Сокровенны разговоры*, кантата для хора на народные тексты (1975).
* *Чертогон*, оперная дилогия по [Н. С. Лескову](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B2,_%D0%9D%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B0%D0%B9_%D0%A1%D0%B5%D0%BC%D1%91%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87): *Загул*, *Похмелье* (1978—1981).
* *Бег*, опера по [М. А. Булгакову](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D1%83%D0%BB%D0%B3%D0%B0%D0%BA%D0%BE%D0%B2,_%D0%9C%D0%B8%D1%85%D0%B0%D0%B8%D0%BB_%D0%90%D1%84%D0%B0%D0%BD%D0%B0%D1%81%D1%8C%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87) (1987).
* *Степан Разин*, балет.
* 6 симфоний.
* *Русские сказки*, концерт для 12 исполнителей (1968).
* *Романсеро о любви и смерти* (на стихи «Цыганского романсеро» [Гарсиа Лорки](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%B0%D1%80%D1%81%D0%B8%D0%B0_%D0%9B%D0%BE%D1%80%D0%BA%D0%B0,_%D0%A4%D0%B5%D0%B4%D0%B5%D1%80%D0%B8%D0%BA%D0%BE), 1981), для смешанного хора и инструментов.
* *Сычуаньские элегии*, для смешанного хора, флейты, арфы и вибрафона (1980).
* *Сычуаньские элегии, или Мысли, обращённые к другу* (вторая тетрадь), для смешанного хора, солистов и инструментального ансамбля (1984).

**Обзор творчества**

**Ранний период: композиторы одного поколения. Увлечение джазом, рок-н-роллом, рок-музыкой.**

Николай Николаевич Сидельников (1930—1992) начинал вместе с Э. Денисовым, А. Шнитке, С. Губайдулиной. Но все время «сворачивал в сторону», тогда как сверстники «шли вперед». Показательно его отношение к неакадемической музыке. В самый разгар додекафонной революции Сидельников увлекается джазом — не поиграть-повеселиться, а всерьез. Джаз проникает у него даже в сочинения для детей (фортепианные циклы «Саввушкина флейта», 1960, и «О чем пел зяблик», 1971). Академические музыканты высокомерно отворачивались от рок-н-ролла, а в хоровом «Романсеро о любви и смерти» на стихи Ф. Гарсиа Лорки (1977) Сидельников отвел рок-музыке целую часть, и не какую-нибудь, а просветленный финал цикла.

\* \* \*

Чем отпугивали джаз и (особенно) рок-н-ролл добропорядочных советских традиционалистов, понятно: «гнилым Западом» — на словах; а на деле — популярностью, которая им, провозглашавшим народность искусства, и не снилась. А последователей Веберна рок-н-ролл смущал посягательством на их личную собственность — музыкальное переживание свободы. Рок-н-ролл показывал, что этого духовного статуса можно достигнуть не учась, без особых профессиональных сложностей, на «грубом», «примитивном» пути ритмического и акустически-динамического утяжеления танцевальной песни.

Сидельникова в рок-музыке привлекала именно «грубость». В ее натуральности он слышал то же, что в фольклоре: стихию музицирования, которая шире и мощнее любого авторского мира, да и толерантнее по отношению к слушателям. Композитор уходил от авторского сектантства, авторизуя широкую музыкальную реальность.

\* \* \*

**Об исполнении произведений Сидельников Н.Н.**

Проблема композитора: кто и где будет его исполнять. Ходовой концертный репертуар от современной музыки далек. Надо иметь «своих» исполнителей. «Своими» вначале становятся солисты, а уж за ними дирижеры и оркестры. Сидельников мало писал сольной и камерной музыки; его ближний исполнительский круг так и не сформировался. Поэтому его сочинения звучали, как правило, однократно, в премьерной обстановке, или не звучали вовсе.

Исполнение сочинений Сидельникова запрещало Министерство культуры (так случилось, например, с премьерой симфонии «Мятежный мир поэта» для баса и ансамбля на стихи Лермонтова, 1971). Когда премьеры не запрещались, они просто не происходили — по причинам масштабности опусов, которая наталкивалась на общесоветский дефицит. Театры откладывали с года на год постановку его оперы «Чертогон» по Лескову (1981). «Чертогон» состоит из двух частей: «Загул» и «Похмелье»; они должны идти два вечера подряд. Вначале театры останавливались перед объемом постановочной работы, потом подоспела антиалкогольная кампания. «Чертогон» так и не увидел сцены. Оперу «Бег» (по Булгакову, 1984) автор тоже только и мог что показывать коллегам на рояле в своем консерваторском классе. И последняя его симфония «Лабиринты» (для фортепиано-соло, по мотивам мифа о Тесее), законченная в Онкоцентре на Каширском шоссе 31 мая 1992 года, за три недели до кончины автора, никогда не исполнялась. Немногочисленные записи музыки Сидельникова сохранились на малоиспользуемом теперь виниле…

А речь-то идет о композиторе, наследие которого ничуть не менее значительно, чем, например, А.Г. Шнитке.

\* \* \*

**Воспоминания современников о личности, характере**

В консерватории Сидельников являл бесконечно привлекательный тип либерального и притом академичного профессора. Социальная травимость и кастовое достоинство запечатлевались во всем, даже в его костюме. Помню его в одном и том же темно-синем вельветовом пиджаке (неснимаемость которого свидетельствовала о небрежении внешним видом, характерном для творца, отодвинутого от официальных благ; «вельветовость» же говорила о либеральной демократичности). Сутуловат, в очках с едва затемненными стеклами, со взглядом, вечно ищущим отзывчивости в собеседнике и не доверяющим первым реакциям, он постоянно был готов к тому, чтобы мимолетный разговор на лестнице превратился в определение начал и последних выводов, но не слишком на это надеялся. В глазах Сидельникова жили два главных чувства: доверие и скепсис. Он верил, что его поймут, но не верил, что поняли. Что ни скажет, то значительно, но сказано как бы для себя самого, даже шутка.

Его шутки, сугубо композиторские, играли на фонетических диссонансах и ассонансах, на периферийных моментах слова, но попадали точно в центр культурного смысла. Например, по поводу художественного качества и идеологической окраски известного балета P.M. Глиэра «Красный мак» Сидельников выражался назывательно: «Галет Блиэра "Мрасный как"». Ему принадлежит емкий афоризм на литературно-идеологическую тему: «Человек — это звучит горько. Максим Гордый». Шутки всегда импровизировались. Помню, что-то вдруг заговорили о Джеке Лондоне. «Ну да, — сказал Сидельников, — Лжек Дондон. И это целая традиция» (к слову, Сидельников не слишком любил так называемую бардовскую песню; видимо, за «лжек»-романтизм или за «дондон»-нонконформизм).

В шутках Сидельникова происходит игровая ревизия устоявшихся содержаний, которая дает неожиданно адекватный теме смысл. В сочинениях Сидельникова принцип комбинаторной перестановки смысловых элементов с иронией не был связан. Свойство его композиторского мышления — виртуознейший метафоризм; умение уравнять несравнимое по неким неочевидным признакам и тем самым найти тождество там, где никто его не замечал, и различие там, где не видели почвы даже для нюансов. При таком потенциале компонирования не то что рок-музыка, а самый бедный архаический напев мог обнаружить бездонную глубину.

\* \* \*

**Сидельников и современные композиторские техники**

Сидельников был безукоризненным мастером. Основные свойства его сочинений — покоряющая яркость звучания, идущая от «фольклорной», т.е. всегда терпкой и в то же время естественной, интонационной интуиции (композитора можно было бы причислить к неофольклористам, если бы он не сочинял в любых техниках и стилях), и ясность формы, которая словно светится изнутри самых авантюрных звукособытий невозмутимым светом продуманной до конца мысли. Мысль композитора не нуждается в объясняющих стимуляторах. Нет такого, что «тише-тише, кот на крыше», — мол, вот сейчас -начало, дальше будет громче, сосредоточьтесь и ждите. Или: грохнем-ка оркестровым tutti, чтобы публика догадалась, что вот она, кульминация. Или: пусть литаврист поработает, проколотит гулкой дробью основной тон заключительного созвучия, чтобы слушатель понял: дальше ехать некуда, последняя точка. Перечисленные злоупотребления динамикой — нормальный композиторский обиход. Ведь проблема, как начать, чтобы достойно закончить, и как закончить, чтобы не было мучительно больно за начало, главная в композиции, какие бы андрологические ассоциации она ни вызывала (не получается ее решить, приходится колотить в литавры).

\* \* \*

**Продолжение обзора творчества - произведения конца 60-х годов**

Сидельников — концептуалист, но без наготы концепта. Ему был свойствен азарт художественной вещественности. Концепты рождались из материала, к которому обращался автор.

В 1967 году были написаны «Пять лирических поэм для хора a'capella на стихи рабочих поэтов-революционеров». Жест в духе новой левой. Топорный и наивный пафос революционных стихов в звучании хора без сопровождения никак не вуалируется; напротив, их шершавая фактура подается крупным планом, превращается в чистосердечный гротеск. Музыка заставляет видеть в политической героике дитя, ряженное чудищем. Сидельников и в прямом, и в переносном смысле «показал язык» идеологии; ее ревнители, онемевшие от возмущения и невозможности возражать (с рабочими-революционерами не очень-то поспоришь), попали в положение спровоцированной сочинением концептуальной декорации.

В том же ряду нечто совсем неожиданное для полуопального преподавателя композиции: симфония для большого оркестра, хора, органа и двух роялей «По прочтении "Диалектики природы" Ф. Энгельса» (1968). Решение, сравнимое с идеей Лучано Берио взять в качестве текста для оратории телефонную книгу1 , ведь писания основоположников марксизма в советских условиях были такими же рутинно-сорными наборами знаков, как столбцы телефонных номеров. Текст Энгельса использован Сидельниковым в виде ключевых фраз (иногда без начала и конца) — вовсе не тех, которые цитировались в учебниках: «…вся природа движется в вечном потоке и круговороте. Начиная от мельчайших частиц и величайших тел …»; «…одною и тою же вечно пребудет, сколько бы миллионов солнц и земель ни возникало…». Но все равно: диалектика, политзанятия, противопожарная инструкция… Опешившая критика поспешила на всякий случай отрапортовать: есть, мол, «музыка, вдохновленная Энгельсом!»2

Между тем никакой диалектики в симфонии нет — ни в тексте, ни в музыке. Сидельников вообще не любил диалектики.

\* \* \*

Сидельников не любил диалектики — его угнетал тип симфонической большой формы. Две противоположных темы классической симфонии контрастируют и приходят к согласию: чем не «единство и борьба противоположностей»! Сидельников был симфонистом-ревизионистом3 . Все его симфонии -не-симфонии: либо масштабные сюиты, либо оратории. В противовес бетховенскому симфонизму, живому для Н.Я. Мясковского, С.С. Прокофьева, Д.Д. Шостаковича и даже А.Г. Шнитке типу музыкальной драмы, симфонии Сидельникова драмами не были. Идеология действующего героя его не привлекала. Не действие, а состояния; не борьба противоположностей, а рядоположность видов, типов, констант.

Одно из ранних сочинений Сидельникова называется «Романтическая симфония-дивертисмент в четырех портретах» (1964). Определение «симфония-дивертисмент», по идее, невозможно, потому что дивертисмент — это набор номеров без сквозного развития, а симфония как раз наоборот. Странен и подзаголовок: «Времена суток». Он подразумевает, что время идет само по себе, без человеческого участия. Симфония же тем и отличалась от сюитных и концертных циклов, ей предшествовавших, что в ней музыкально определилось страдающее и волящее «Я». Названия частей у Сидельникова и вовсе расползаются от симфонии во все жанровые стороны: «Полуденный концерт в старинном духе», «Вечерний карнавал вальсов», «Ноктюрн» , «Утренний балет метра и ритма». Мало того, каждая часть — стилевой портрет композитора: Антонио Вивальди, Мориса Равеля, Альбана Берга, Игоря Стравинского. Вивальди с его «Временами года», Равель с его «Болеро», Берг с его «Лирической сюитой» и Стравинский с его «Петрушкой» и «Симфонией псалмов»: где одно и где другое! — Но это если мыслить линейно и/или в категориях противоречий. Сидельников же мыслил категориями «расстановки» (К. Леви-Строс об оперировании элементами мифа).

История в несимфоническом преломлении — не время, а классификационная таблица, в которой по вертикали эквивалентны балет, утро и Стравинский, а по горизонтали оппозициональны концерт и карнавал, полдень и вечер, Вивальди и Равель. Но, в свою очередь, оппозиции по вертикали эквивалентны друг другу, и полдень/вечер — то же, ночь/утро, концерт/карнавал равны ноктюрну/балету и т.д. В результате все обретает равные права носителей тождества и/или контраста; все рядоположно, а не противоположно. Возникает универсализм стабильности, внутри которого возможна масса связей, уподоблений, тонких различий, неожиданных сходств.

Показательна хронология выбираемых композитором литературных текстов. За русскими летописями (оратория «Поднявший меч», 1961) следуют стихи рабочих поэтов-революционеров, за Энгельсом — Овидий (Полифоническая токката для женского хора на фрагмент из «Метаморфоз», 1975—1983), потом тексты деревенских быличек (кантата «Сокровенны разговоры», 1975) и снова Лермонтов (оратория 1976 г, «Смерть поэта»). Далее, последовательно, Лорка («Романсеро…»), Хлебников (вокальный цикл «В стране осок и незабудок», 1978), Ду Фу («Сычуаньские элегии», две тетради для хора и солистов-инструменталистов, 1980, 1984), Лесков (опера «Чертогон»)… В конце жизни Псалмы Давида (духовная кантата для хора и

двух флейт, 1991) и миф о Тесее (роман-симфония «Лабиринты», 1992)…

Каждый новый литературный источник уводит в сторону от только что проложенной колеи. Возникают «лабиринты», но без тупиков и опасности потеряться, поскольку подразумевается одновременное присутствие путешественника в каждом хронологическом коридоре.

\* \* \*

**Концерт для 12 солистов "Русские сказки"**

Просматриваемость хрологическим лабиринтам Сидельникова обеспечивают три музыкальные яркости: сонорика, джаз-рок, фольклор. Нередко они смешиваются. В концерте для 12 солистов «Русские сказки» (1968) народная интонация «свингует». Как написал о сочинении Сидельникова его друг композитор Роман Леденев, Леший из «Русских сказок» — несомненный поклонник Бенни Гудмена4 . Поражает в «Русских сказках» и инструментовка, крайне далекая от привычных темброво-народнических ассоциаций. Инструменты работают как актеры, в острой мейерхольдовской эстетике изображающие сказочных персонажей. Обильно, но не взахлеб (как в тогдашних авангардных поисках нового звука), а функционально точно используются ударные. Взять хотя бы самое начало концерта. В атмосферу фантастической жути вводит гулкое и стремительное глиссандо вибрафона — сверху вниз через все октавы. На него мелкой звончатой россыпью накладывается нисходящий хроматический пассаж у рояля. В таинственно-угрожающем звуковом тумане поблескивают какие-то призрачные золотинки… Страшно и весело, и хмельной кураж, и «чур меня»… Прямо-таки новейшие музыкальные «Вечера на хуторе близ Диканьки».

«Русские сказки» — игра (в том числе изобретательная и виртуозная игра солистов-инструменталистов). Но амальгама фольклора, джаз-рока и сонорики возможна у Сидельникова и в совсем неигровых условиях. В написанной в 1989 году «Симфонии о погибели Земли Русской», посвященной подвигу рязанского ратника Евпатия Коловрата, первая часть представляет собой сплошное динамическое нарастание, доходящее до грандиозных масштабов. Непрерывность роста обеспечивают церковный и фольклорный мелос, с их широким дыханием, долгим развертыванием мысли; динамику же вносит джазовая ритмика. В кульминации мелодические пласты и ритмический «драйв» сливаются в пульсации сонорных плотностей, которые акустически разбухают и стремительно обрушиваются на головы слушателей (эффект усилен завываниями глиссандирующих литавр и арфы). Повторения этого движения словно хлещут и рубят восприятие (в тембровый состав плотностей входят выкрики оркестрантов на слоге «х-ха!», имитирующие рассечение воздуха мечами воинов).

\* \* \*

**Концертная симфония "Дуэль" в серийной технике**

Тяга к красочному, будоражащему, стихийному удивительно сочетается со строгой рациональностью, твердым и ясным расчетом. Не слишком близкий к нововенцам и додекафонии, композитор однажды все же создал сочинение в серийной технике — одно из лучших как в его наследии, так и во всей нововенской традиции. Концертная симфония «Дуэли» (1974) -это музыкальное исследование логики необходимого и случайного, отраженное и в названиях ее частей: «Соотношение неопределенностей», «Борьба гармонии и хаоса», «Поединок закономерности и случая». Но рассудочной сухости в симфоническом «исследовании» нет. Симфония захватывающе театральна, если даже не карнавальна. Исполнители разделены на дуэлянтов и секундантов, их поединки образуют рельеф развития основных тем. Что же касается самих тем, то они представляют собой транспозиции ряда из 12 звуков, к которому добавляется в качестве внесистемного 13-й (случайный) тон. Он-то и вносит в развитие элемент непредсказуемости, пока в

конце второй части не становится основой базового аккорда. Непредсказуемость побеждает? Однако в финале непредвиденное и закономерное отождествляются. Форма поделена напополам так, что ее вторая половина зеркально отражает первую, и заключительный такт совпадает с начальным. Симфония закольцовывается, и остановка сочинения словно находится за пределами музыки. Это значит, что финальный жест дирижера — не то акт произвола, не то дань необходимости. Финалам Сидельникова вообще свойственно убеждать, но озадачивать: восклицательный, он же вопросительный знак.

\* \* \*

**О воплощении русского фольклора в творчестве Сидельникова**

Сидельникова называют «истинно русским композитором», прибавляя, что «"Русское" в его музыке, в его мировоззрении трактовано широко, творчески, многогранно»5 . Похвалы образцово обезличены, и все же очень верны, особенно слово «творчески». Дело в том, что Сидельников в буквальном смысле сотворил, сочинил заново русский фольклор (а уже как бы после этого — основанные на нем композиции), так же как А.П. Бородин — половецкую народную музыку, «по мотивам» которой (так мы слышим) написаны его «Половецкие пляски». Сложились две концепции композиторского претворения фольклора. Первая коренится в XIX веке. Речь идет о произведениях крупной оркестровой формы, варьирующей народно-песенный материал. Начиная с гениальной «Камаринской» Глинки, вернее, с ее одностороннего понимания Балакиревым и другими членами «Могучей кучки», возведение национальной мелодической интонации на симфонический подиум было связано с отвлечением от слов народных песен. Восприятие непроизвольно подтекстовывало известные мелодии, но только при первом их появлении. Симфоническое развитие очищало мелодии от подразумеваемого текста, и эмпирический крестьянин начальных слушательских ассоциаций вырастал в эпического богатыря, а дальше — в художественный монумент величию народного духа. Родоначальник другой концепций — И.Ф. Стравинский. В «Жар-птице», 1910, «Петрушке», 1911, «Весне священной», 1913, «Свадебке», 1917—1923, он тоже освобождал народную интонацию от фольклорных текстов, но не в сторону возвышенной симфоничности, а в сторону интеллектуального аналитизма и балетной наглядности. Формульность народных напевов и наигрышей, их цепные структуры предрасполагали к «кубистским» сдвигам. Нарочитая асинхрония ритмических и мелодических рисунков, которой играл Стравинский, выводила музыку из горизонта слова. Тот же эффект создавала острота модернистской пластики. Она требовала резкого членения мелодических и ритмических фигур — сверх и вне той меры, которую допускали привычные песенные слова. Угловатости метра, терпко-диссонантная гармония, нетрезвучное многоголосие работали не на высветляющее обобщение «мужик — богатырь — народ как духовная общность», а в отстраняющем направлении: «мужик — кукольный Петрушка — игровая маска аналитического интеллекта». (Вероятно, именно игровой невозмутимости по отношению к главному объекту идеологических манипуляций - народу — не могли простить Стравинскому советские культурные начальники, запрещавшие его раннее фольклористическое наследие, хотя в целом фольклоризм приветствовавшие.)

Русское — не монумент и не маска — до сих пор остается нашей ментальной трудностью, и не только в музыке. Между тем однажды она была разрешена. Вернемся к не совсем понятому современниками симфоническому скерцо Глинки «Камаринская» на тему русской плясовой песни (1848). Ни Балакирев, ни Римский-Корсаков, ни кто-либо еще не решались взять за основу своих русских увертюр (именно увертюр -жанра серьезного и торжественного, но уже никогда не скерцо; «скерцо» же буквально означает «шутка») шутейно-плясовые мелодии, как Глинка. Композиторы обращались к протяжным песням, легче поддававшимся эпическому осмыслению. Глинка же извлекает грандиозный духовный подъем из пляски возле кабака. Фольклор берется как конкретное жанровое (житейское) событие, в котором композитор выявляет житийную структуру.

Сидельников словно восполнял непонятость «Камаринской» Глинки с учетом опыта Стравинского: достигал высоты житийности, взятой, однако, в имморально-натуральном ореоле, так что житийность превращалась в бытийность. Опираясь не на мелодику, а на фольклорные тексты6 , композитор устранял возможность той торжественной интерпретации «народного духа», которая подразумевалась традиционным очищением в высоких композиторских обработках деревенских напевов и наигрышей от аутентично-конкретных слов. Народ из приложения к своим истолкователям, из предмета их пиететных или критических медитаций превратился в «народ в себе и для себя».

Сидельников поступил, если мыслить категориями советского официоза, еще «хуже», чем Стравинский: не играл с темой народа, а вообще лишил народ статуса «темы». Он сочинил непроницаемый для адаптирующих интерпретаций натуральный космос, рядом с которым вопиюще неадекватной суетой выглядело тогдашнее властное мироустроительство вроде поворота рек и подъема Нечерноземья. Да и теперь в соседстве с этим самодостаточным фольклоризмом апокалипсические камланья патриотов (как и экономически-просветительский лепет их антагонистов) кажутся фантомной рябью на спокойно-загадочном народном бытии. И дело не в архаизаторском утопизме, — для него музыка Сидельникова слишком рациональна. Скорее речь идет об опыте принципиальной неангажированности, о переживании «чистой» свободы быть самим собой. Языком этой свободы и становится отторгающий интерпретации «фольклор в себе».

\* \* \*

**Центральный период творчества. Произведения 70-х годов. Кантата "Сокровенны разговоры"**

В основу кантаты для хора без сопровождения «Сокровенны разговоры» (1975) положены подлинные народные тексты из репертуара зимних вечерних посиделок: страшные былички о нечистой силе, проклятых местах, разбойниках, несчастной любви, потонувших моряках… Музыка вторит им дословно, буквально, с наивной подробностью, напоминающей о лубочных картинках (если бы был возможен лубок в стиле Пикассо).

В тексте первого и последнего номеров цикла идет речь о гармонисте: хор разворачивает и сжимает вертикаль, звучат гармошечные «вдох» и «выдох». Этот хоровой эффект надо было придумать! Да еще и остроумно и естественно оправдать его структурным местоположением: кантата начинается «вдохом» гармошки, а заканчивается «выдохом» (как сама жизнь). И не просто «выдохом». В последних тактах хоровой аккорд сводится к шепчущему пианиссимо, как если бы мехи инструмента, выпавшего из рук гармониста, инерционно шипели. Сидельникову фантастически удавались финалы. Его финалы не только логичны, они наглядны, как ни у кого другого. И этот тоже — из ряда раз, два и обчелся.

Развороты хоровой гармошки пригодились не только для начала и конца. Оказалось, они образно универсальны и при этом никогда не утрачивают акустической наглядности. В рассказе о терпящих бедствие моряках они ассоциируются с посвистом ветра (расширения аккордовых вертикалей приходятся на свистяще-шипящий слог «юш» из слов «В Россиюшку в Россиюшку»).

Еще примеры изобретательной иллюстративности музыки. На словах «сильный, ах, шквал» хор глиссандирует вверх. Возникает звукоизображение испуганного вскрика при виде надвигающегося гребня волны, а заодно и картинка самой волны, грозящей смыть людей с палубы. Когда же в тексте эскадра уходит под воду, в музыке в паузу-безмолвие, как в глухую пучину, сползают вниз диссонантные хоровые кластеры. Они рисуют

сразу и траекторию погружения накренившегося корабля, и расстройство его оснастки.

В хоре «Туманы» волнисто стелется и расползается четырех-полутоновый аккорд — настоящий звуковой туман. «Атаманова полюбовница» плачет об убиенном брате — хоровое звучание расступается, чтобы выделить захлебывающийся вокализ сопрано…

Музыка передает доверчивую зрячесть народного восприятия. Участники «сокровенных разговоров» готовы немедленно и непосредственно перенестись внутрь события, о котором ведется рассказ.

Дословная звукоописательность задает музыке соразмерность событиям. Имеется в виду и совсем единичное событие рассказывания страшилки, и не совсем единичное (поскольку его можно воспроизводить в предании) событие-быль, о котором рассказывают. Но композиция цикла кантаты ведет еще глубже: к совсем не единичному событию — к совокупному бытию народного мифа, порождающему фольклорные рассказы.

\* \* \*

Сидельников не цитирует народные мелодии. Он воссоздает сами принципы фольклорного мелодического мышления.

Народные мелодии являются вариантами ограниченного количества инвариантов. Инварианты условно различаются двумя показателями: амбитусом (объемом высот между нижним и верхним тонами мелодии) и положением в нем наиболее часто повторяемых тонов (реперкусс). В русском фольклоре два основных инварианта, сводимые в пределе к одному. Протяжные песни: выделен амбитус, а реперкуссы даны мягко, без специальной акцентуации, — отсылка к дыханию, которое в озвученном пением виде простирается в окружающий мир, акустически очерчивая «свою» территорию. Плясовые песни: выделены реперкуссы, амбитус же служит им рамкой, — отсылка к ногам, которые «утаптывают» освоенное пространство. В наиболее архаичных магических напевах амбитус и реперкуссы равноправны — человек не делится на дух и тело, на дыхание и ноги.

Композиция кантаты «Сокровенны разговоры» воплощает соотношения протяжного и танцевального начал, вырастающих из магического и в нем приходящих к единству.

Формы отдельных хоров в кантате «Сокровенны разговоры» воспроизводят жанровый контраст плясового (А) и протяжного (В) в разных порядках: АВа' (а' означает вариантное сокращение А); ВАb'. Но и кантата в целом построена на этом контрасте — начала частей образуют ряд А В А'В'А"В"А.

Так возникает сквозная эквивалентность друг другу структур отдельных частей структуре цикла, а кантаты как целого — своим частям. Каждый из хоров и все они вместе одновременно и больше и меньше самих себя, поскольку любой элемент в этой системе оказывается моделью любого другого, равно как и моделью целого, и обратно: 1 (одна часть) = 7 (последней части и всем частям вместе); 7 (последняя часть; все семь частей) = 1 (первой и каждой части)7 .

Эти равенства имеют логическую природу, но композитор превращает логические тождества в акустические, непосредственно слышимые. Последний хор почти без изменений повторяет первый. Но при этом он незаметно суммирует основные вехи предыдущих.

Набор признаков подобия от начала к концу кантаты плавно расширяется. Первый номер цикла («Зима!») отдает второму («Ходил, гулял Ванюша») исходный мелодико-гармонический материал. Третий («Разбойная песня») заимствует из второго полифоническую фактуру, а из первого ритмическую модель. Четвертый хор («Уж вы, горы мои») все предыдущие «отложения» полифонически удваивает. Пятый («Шла эскадра») добавляет к накопленному гармошечные вздохи из первого хора, но в виде, изображающем порывы ветра и морскую качку. Шестой хор («Туманы») превращает гармошечные вздохи-свисты в переборы + «туманная» модификация всего того, что уже было. После этого остается лишь один шаг до повторения музыки первого хора в заключительном седьмом («Последний плач гармошки»). И вот оказывается, что финальный номер не просто равен начальному; он еще и ровно в семь раз больше!

«Больше» он потому, что к нему вело нарастание подобий: (1=7) - 1 =/+ 2 =/+ 3 =/+ 4 =/+ 5 =/+ 6 =/+ 7 = 1 =/+ 2… (и т.д.) Поскольку последний, седьмой, хор, оставаясь равным первому, оказывается в семь раз больше его, то ретроспективно и первый хор, оставаясь равным последнему, тоже в семь раз больше самого себя. Если так, то при новом обращении слуха к последнему хору он уже в семижды семь раз больше первого; то же в ретроспективе происходит с первым хором, а следовательно, вновь семикратно укрупняется последний, и так до бесконечности. В магическом круге вариантного повторения одной и той же структурной модели, в наслоении эквивалентов, подобий, сходств микромасштаб событий вырастает в макромасштаб бытия.

Тут следует присмотреться к народным текстам, отобранным для кантаты. Открывается цикл «зимним» зачином: «Зимушка, зима, не морозь меня, не морозь меня при дороженьке…». В фольклорной поэтике «зима» представляет собой семантический эквивалент смерти, разлуке, плачу и т.п.8 Эти эквиваленты и появляются в последующих текстах. Во втором хоре: «Сидит Маша (разлученная с возлюбленным), горько плачет». В третьем хоре к разлуке и плачу добавляется смерть: «Слезно девушка, слезно плакала,/ На духу попу она каялась:/ Я зарезала своего брата,/ Своего брата, брата родного». В четвертом рядом с разлукой, плачем, смертью и убийцей-сестрой из предыдущего текста возникают аналоги сестры — мать и жена: «Уж как мать-то плачет, как река течет… А сестра-то плачет, как ручей бежит… А жена-то плачет, как роса падет». В пятом хоре смерть выделяется крупным планом: «Наше судно, братцы, погибает… спасаться было никак нельзя». В шестом — снова разлука и плач: «Нынче с миленьким разлука,/ По нем плакать не велят». Финальный, седьмой хор, в котором воспроизводится «зимний» текст первого, назван «Последний плач гармошки», а заключительный звуковой эффект ассоциирует с «предсмертным »: выдохом выпавшей из рук гармошки.

Мифологическая эквивалентность зимы — смерти — разлуки — плача как раз и воплощена круговым укрупняющим подобием частей кантаты, о котором говорилось выше. В бытийном круге между зимой и ЗИМОЙ события разлуки, плача, смерти замкнуты в сияющую оправу природного порядка. Их трагизм погашается. Но, с другой стороны, нарастает. А вместе с ним парадоксально растет «белая» устойчивость бытия:

(зима=смерть=разлука=плач=зима) — зима =/+разлука =/+ смерть=/+ плач =/+ смерть =/+ разлука =/+ последний плач = ЗИМА (= РАЗЛУКА = СМЕРТЬ = ПЛАЧ… ЗИМА)

Многозначительная конструктивная деталь. Кантата написана в технике центрального созвучия (к определенным комплексам интервалов восходят все мелодии, фактурные рисунки, аккорды). В окаймляющих цикл зимах центральное созвучие — диссонантный аккорд, сложенный из вставленных друг в друга малых и больших терций. Хроматически темное сделано из консонантно светлого. Две симметричные разлуки ( второй и шестой номера цикла) разрежают аккорд: терции вынуты друг из друга, акустически просвечивают («белое» изображение пустоты, отсутствия, т.е. «черной» разлуки). Серединные смерть-плач-смерть держатся на созвучиях, составленных из секунд: темнее терции, но светлее, чем диссонанс из перемешанных терций.

Темное как светлое переходит в светлое как темное, и обратно. При этом созвучие-модель последней части и светлее, и темнее аналога из первой части.

В неподвижном движении цикла растет интенсивность ключевых смыслов.

\* \* \*

Наследие Сидельникова — пробы альтернатив главным во второй половине XX века версиям «истинно современного», которые негативно определяются как усталость от массовидности и усталость от индивидуализма. Первая усталость давала силы Скрябину, Шенбергу, Булезу… Вторая — Сати, Орфу, Райли… Обе усталости боролись друг с другом, пока не пришли не то к конвергенции, не то к паритету.

Парадокс Сидельникова в том, что его альтернативы современности тоже современны. И в них нет усталости.

1 . См.: Berio L. Musik und Dichtung — eine Erfahrung // Darmstдdter Beitrдge zur Neuen Musik, 1959, N 2.

2 . См.: Советская музыка. 1971. № 4. С. 10.

3 . В этом он тоже был первым. В 1990-х гг. форма симфонии уже массово осознается как неадекватная времени: «Если композитор говорит: сейчас я буду подходить к побочной партии — это гроб». Цит. высказывание композитора Юрия Каспарова (род. в 1955 г.). См.: Поспелов П. Юрий Каспаров. Тоника музыкальной жизни // Музыка из бывшего СССР. Вып.2. М., 1996. С. 166.

4 . См.: Леденев Р. Николай Сидельников и его «Русские сказки» // Музыкальная жизнь. 1969. № 1. С. 10.

5 . См.: Григорьева Г. Истинно русский композитор: о музыке Н. Сидельникова // Музыка из бывшего СССР. Вып. 2. М., 1996. С. 75—76.

6 . К фольклорным текстам и напевам из этнографических собраний стали систематически обращаться в начале 60-х годов. Один из первых совершенных образцов создал Георгий Свиридов в хоровых «Курских песнях» (1964). Народные тексты репрезентируют в «Курских песнях» ту степень житейской конкретности, которую у Глинки означал популярный плясовой наигрыш. У Свиридова народное начало — не монумент и не маска, но и не натуральная деревенская реальность. В хоровой партитуре курское гулянье разворачивается сочно, естественно, органично, но оно тем не менее эстетически дистанцировано от собственного прообраза. Помимо живого фрагмента крестьянского быта слышна еще и идеализирующая любовь к нему, подчиненная культурфилософской цели уяснения национального начала. Свиридову его дарование отвело роль собирателя русского звукового пространства. И оно было собрано и сконцентрировано в его музыкальном языке — и стало личным пространством Свиридова. Свиридов сам стал монументом народного духа, вырос в идеальную величину, в которую превращались народные напевы в симфонических обработках русских классиков. И «Курские песни», при всей непридуманности их текстов, звучат двойным — коллективно-народным и индивидуально-авторским голосом. Второй голос несет возвышающе-интерпретационное отношение.

См. специально о творчестве Свиридова ниже.

7 . Читатель, знакомый с разборами В.Я. Проппом народных сказок (см., в частности: Пропп В.Я. Поэтика фольклора. М., 1998. С. 253—254), соотнесет с этой схемой так называемые кумулятивные, или цепные, сюжеты (в начале сказки разбивается яичко; в конце сгорает деревня). Тонкость композиции кантаты состоит в том, что финальная часть цикла тождественна начальной, хотя и многократно больше ее: в обоих случаях разбивается яичко, но в конце — с эффектом сгоревшей деревни. Композитор добивается эффекта грандиозного неподвижного роста — космического «разбухания» времени, тонко маскируя аналогии музыкального материала под тавтологии, и обратно. В композиции идет виртуозное аналитическое микрочленение мелодий, ритмов, фактур и постоянное пересинтезирование очередных результатов этого анализа.

8 . См.:Лотман М.Ю. Происхождение сюжета в типологическом освещении //Лотман М.Ю. Статьи по типологии культуры. Вып. 1. Тарту, 1970. С. 10.

9 . См.: Леви-Строс К Структурная антропология. М., 1983. С. 206. 2014