

Людмила Бакши

## Музыка, способная обогатить нас

Биографический очерк

Есть эпохи, рождающие чрезвычайно громкое эхо. И тихая исповедь лирика, и страстный призыв трибуна звучат одинаково внятно для современников в воздухе, тысячекратно усиливающим голос творца.

Композиторам, входившим в искусство в конце 50-х — начале 60-х годов, повезло — для них это была такая эпоха. Дебюты «красивых двадцатидвухлетних» Р. Шедрина, С. Слонимского, В. Тормиса, Г. Жубановой, Б. Тищенко, А. Шнитке, Г. Канчели и ряда других, чуть ли не с консерваторской скамьи во весь голос заявивших о себе, — явление характерное. Дебют Николая Сидельникова — оратория «Поднявший меч», написанная на окончание Московской консерватории в 1957 году, — не исключение из этого правила. Но творческая судьба Н. Сидельникова резко отличается от судеб многих композиторов его поколения.

Ряд произведений — концерт «Русские сказки», кантата «Сокровенны разговоры», балет «Степан Разин» — можно отнести к событиям в жизни советского искусства. Однако ни широкий резонанс «Русских сказок» (включенных в 1971 году в число лучших произведений мирового концертного сезона в Париже на Трибуне композитора ЮНЕСКО), ни успех «Сокровенных разговоров» (отдельные части получили главный приз на фестивале хоровой музыки в Италии), ни шедший в течение ряда лет на сцене Московского театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко балет «Степан Разин» не привлекли внимания к творчеству Н. Сидельникова в целом. Долгие годы его музыка оставалась на периферии слушательского интереса.

Настоящее признание пришло лишь в 80-е годы, когда Н. Сидельников был уже профессором Московской консерватории, — спустя четверть века после блистательного дебюта. Исполнение «Романсеро о любви и смерти» на стихи Лорки на фестивале «Московская осень—83» открыло широкой общественности одного из крупных мастеров современной советской музыки<sup>1</sup>. Благо-

Бакши Людмила Семеновна окончила Ростовский музыкально-педагогический институт и аспирантуру ВНИИИ. С 1977 по 1987 год работала преподавателем Ростовского музыкально-педагогического института.

<sup>1</sup> За концерт «Русские сказки» (1968), хоровой цикл «Ро-

даря Камерному хору под управлением В. Полянского мы познакомились почти со всеми его произведениями в данном жанре; появились статьи об отдельных сочинениях, а затем и первая монография о творчестве композитора<sup>2</sup>.

Однако и сегодня судьба многих произведений Н. Сидельникова незавидна. Музыка его редко исполняется, почти не издается. Странный парадокс, но, увы, не единственный.

Невольно думаешь о некоей небрежности композитора по отношению к своим партитурам: часть из них утеряна, многое не сохранилось и в звукозаписи<sup>3</sup>. Какое-то принципиальное нежелание организовывать исполнение своей музыки. Наверное, повинны и безразличие концертных организаций, отсутствие заинтересованной поддержки.

И все-таки причины «невключенности» сочинений Н. Сидельникова в нашу музыкальную жизнь вряд ли лежат на поверхности. Творчество его, как и творчество любого настоящего художника, — судьбоносно. И главный конфликт следует искать не во взаимоотношениях с чиновниками от искусства, не в чертах характера автора, а в самом искусстве, процессе его развития.

Музыка Н. Сидельникова (по крайней мере в кулуарах) вызывает постоянные споры. Критики говорят о высоком мастерстве, о блестящей работе с оркестром, и вместе с тем распространено мнение о неровности его искусства. Нередки даже обвинения композитора во «вкусовых проколах».

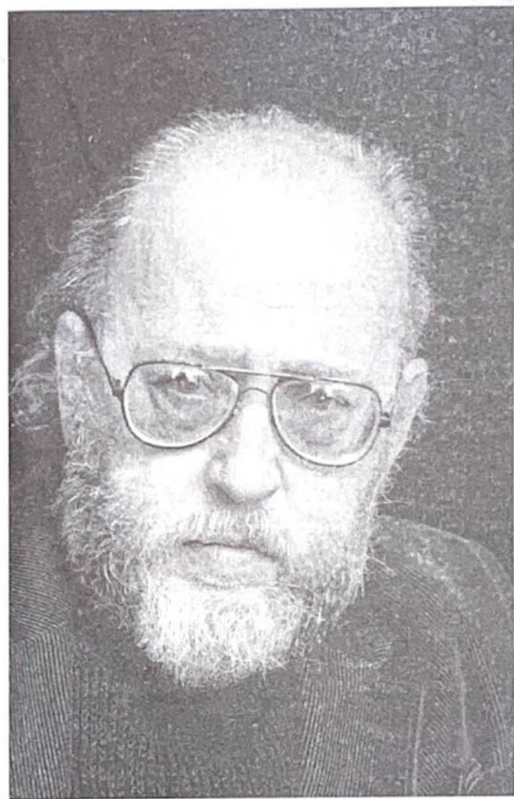
В музыкантской среде сложилось представление о нем как о композиторе академического плана, продолжателе школы Ю. Шапорина, для которой характерна открытая опора на традиции русской классики. Однако, при всей видимой традиционности, за Н. Сидельниковым закрепились и прямо противоположная репутация — композитора, мыслящего парадоксально, иногда эксцентрично. У него нет и двух сочинений, написанных в «чистых» жанрах.

При явно ощущаемой тенденции к простоте музыкального языка, Н. Сидельников чрезвычайно эрудированный композитор. В его произведениях используются самые разные приемы современного композиторского письма — серийность, сонористика, алеаторика. Излюбленное средство — полистилистика. Н. Сидельников одним из первых нашел органичный сплав фольклорной интонации с принципами современной

мансеро о любви и смерти» (1977) автор удостоен Государственной премии РСФСР имени Глинки (1984).

<sup>2</sup> Григорьева Г., Николай Сидельников, М., 1986. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте указанием страниц в скобках.

<sup>3</sup> Такая судьба, как говорят, постигла (в наше-то время!) даже столь крупную партитуру, как многочастная симфоническая «Песня о красном знамени», которая прозвучала в шестидесятые в исполнении радиокolleктивов. Трудно поверить в такую утрату...



композиторской техники в концерте «Русские сказки».

Неутихающие споры вокруг музыки Н. Сидельникова (повторю: по преимуществу в кулуарах) не случайны. Они ею же провоцируются. Творчество композитора насквозь полемично. Оно развивалось своим путем в постоянном взаимодействии и диалоге с тем, что на каком-то отрезке времени многими осознавалось как некий эстетический эталон.

В 60-е годы композитор отдал дань всеобщему увлечению новыми техниками композиции. Однако образ композитора-конструктора, эстетика звукотворчества ему оказались органически чужды. И даже свое единственное произведение, написанное в чисто серийной технике, — концертную симфонию «Дуэли» — Н. Сидельников наделяет конкретной программой, театрализует, разделяя исполнителей на «дуэлянтов» и «секундантов».

Народное, национальное в музыке композитора занимает важнейшее место. И хотя голос его здесь явно перекликался с голосами представителей «новой фольклорной волны», он никогда с ними не сливался. Впрочем, обо всех этих конкретных проблемах речь пойдет ниже...

Творчество Н. Сидельникова не вписывается в прокрустово ложе определений: для традиционалистов он — слишком новатор, для новаторов — слишком традиционалист. В той привычной для 60-х годов расстановке творческих сил Н. Сидельников едва ли не оказался «один — против всех». Отсюда и те неожиданные «выражи», которые ошарашивали, вызвали недоумение.

Ярче всего дух полемики ощущается в финалах его сочинений. Они поражают, порой даже шокируют своей кажущейся нарочитостью. В последней части вокальной симфонии «Мятежный мир поэта» звучит полуэстрадная «Полковая походная песенка». Аналогичный прием использован и в более позднем сочинении — «Романсеро о любви и смерти».

Сам факт включения бытовой интонации в ткань крупного симфонического произведения в конце 60-х — 70-е годы уже не вызывал бурных реакций. Полистилистика сделала привычным сочетание ранее несочетаемого. Подобного рода интонации появлялись во многих сочинениях разных композиторов. Характернейший пример — творчество А. Шнитке. Композитор охотно пользуется расхожей бытовой интонацией в своих крупных сочинениях — Первой симфонии, Concerto grosso, «Истории доктора Фауста». И всегда эта интонация символизировала обывательность, пошлость. А в драматической «Истории доктора Фауста» она несет и функцию образа «зла». Дьявол, поющий танго, по общему признанию критиков, едва ли не сильнейшая находка в этом сочинении.

У Н. Сидельникова осмысление бытовой интонации прямо противоположно по тенденции, тем более что он обращается к ней в совершенно иных «эстетических условиях». В основу финала «Романсеро о любви и смерти» положено знаменитое «Memento», поэтическое завешание Лорки:

Когда умру,  
схороните меня с гитарой  
в речном песке.  
Когда умру...  
В апельсиновой роще старой,  
В любом цветке.  
Когда умру,  
буду флягером я на крыше,  
на ветру.  
Тише...  
когда умру!

Перевод И. Тыяновой

А теперь обратимся к вокальной симфонии «Мятежный мир поэта», в финале которой звучит хрестоматийное лермонтовское «Прощай, немытая Россия».

Исполнение вокальной симфонии вызвало в свое время скандал. И не только потому, что в 70-е годы — время, как мы теперь говорим, об-



шествя застоя — последняя часть воспринималась чуть ли не как политическая сатира. Сама «легкомысленная» интонация финала, снимающая остроту предыдущих частей, трактовалась как некое «подмигивание» в зал. Это был эстетический вызов тем творческим установкам, согласно которым сосуществование современного напряженного интонирования и бытового начала воспринималось только как конфликтное.

Финал «Романсеро» тоже вызвал сомнения, но уже гораздо более слабые. Во времени что-то изменилось. И сегодня позиция Н. Сидельникова вовсе не кажется вызывающе фрондерской. 80-е годы принесли с собой повышенное внимание к традиции в самом разном значении этого слова. Именно теперь легче стало понять и принять поэтизацию бытовой музыки как важнейшую черту отечественной да и мировой музыкальной культуры.

Но в 70-е годы эстетические устремления Н. Сидельникова весьма отличались от распространенных в тот период. Скажем, в центре внимания несхожих в стилевом отношении композиторов оказался образ художника, находящегося в трагическом конфликте с окружающим миром. Этот герой в разном облике переходил из сочинения в сочинение: в вокальном цикле, в кантате, в оратории, в симфонии — художник, не принимающий действительности, считающий искусство единственной ценностью жизни, оправдывающей бытие вообще. Позиция эта, идущая от романтиков, получила новые импульсы в атмосфере того времени. Но Н. Сидельникову, который никогда не был конформистом, тем не менее позиция эта — именно в романтизированном виде — оказалась органически чужда. В его концепциях конфликт преодолевается иначе: индивидуальное сознание в конечном итоге сливается с массовым, народным. Собственно, это традиционная для русской классической музыки идея. И, конечно, опора на фольклор не вызывала возражений в период подъема «новой фольклорной волны». Но в музыке Н. Сидельникова звучала и интонация, которая не является фольклорной, — песенно-эстрадная, современная бытовая. Для композитора тривиальный, расхожий язык улицы — неотъемлемая часть жизни и природы<sup>4</sup>.

Эта плодотворная, благородная позиция, в своем словесном изложении не вызывающая возражений, тем не менее поначалу породила глухую, то есть скрытый отпор «и справа, и слева». Может быть, поэтому пафос утверждения ее Н. Сидельниковым носил несколько демонстративный характер. Вероятно, можно согласиться с теми критиками, которые далеко не все принимают в сочинениях этого автора. Но «стили-

ческие неровности» или «вкусовые проколы» у такого мастера вряд ли связаны с отсутствием вкуса или мастерства. Это, по-видимому, естественные эмоциональные перепады, которые вполне понятны в обстановке творческой композиторской полемики.

Как бы то ни было, именно желание отстоять традиционные ценности в новом историческом времени приводит к тому, что критики отмечают как парадоксальность мышления Н. Сидельникова. Ведь многие из этих ценностей в 60–70-е годы оказались настолько стертыми и «автоматизованными» (определение Ю. Тынянова), что стало необходимым найти тот неожиданный ракурс, при котором они предстанут живыми. По-видимому, что надежной опорой служила здесь великая русская литература.

В оратории «Смерть поэта» композитор обращается к одноименному стихотворению М. Лермонтова. Стихотворение это известно каждому школьнику, опыт его прочтения с эстрады бесконечен. И композитор «заинтриговывает» слушателя: оратория начинается с малоизвестных строк из трагедии Ж. Ротру «Венцеслав» (1648):

Отмщенья, государь, отмщенья!  
Паду к ногам твоим:  
Будь справедлив и накажи убийцу,  
Чтоб казнь его в позднейшие века  
Твой правый суд потомству возвестила,  
Чтоб видели злодеи в ней пример.

Откуда появились эти строки в современной партитуре? Чтобы ответить на вопрос, надо вспомнить историю знаменитого лермонтовского творения. Как известно, долго распространялось оно по стране в копиях (особенно способствовал его популяризации С. А. Раевский). И вот в некоторых списках стихотворению — в качестве эпиграфа — предшествовала популярнейшая в то время первая строка из приведенного фрагмента: «Отмщенья, государь, отмщенья!»<sup>5</sup>.

Напоминать ли нашим современникам, что смерть Пушкина вызвала громадный общественный резонанс, всколыхнула всю Россию? Голос Лермонтова отнюдь не был голосом бунтующего гения — он сливался с голосом народа. Для того чтобы стереть «хрестоматийный глянец», ощутить первоначальную остроту переживания, композитору и понадобился неожиданный, на первый взгляд, жанровый «перевод» сольной инвективы-элегии в народную хоровую сцену. Этой цели и способствовало сочетание двух поэтических планов — стихов Лермонтова и Ротру.

В целом оратория представляет собой причудливое смешение самых разнообразных жанровых закономерностей: помимо только что

названных упомянем реквием, а с другой стороны — радиорепортаж (определение Г. Григорьевой). Не вдаваясь в подробности, укажем лишь на то, что ни в этом сочинении, ни в любом другом парадоксальность решения не носит характера игры «моделями», но всегда впрямую подчинена логике раскрытия программы.

Итак, наконец-то характерные для Н. Сидельникова установки — традиционность и тесно связанная с ней программность — оказались близки эстетическим установкам времени. Поясним, что имеется в виду. Многие композиторы с конца 70-х — начала 80-х годов тяготеют к упрощению стиля, к резкому повороту от сложных ультрасовременных звучаний к прозрачности и ясности письма. В этот период восстанавливаются контакты с музыкальными эпохами, как бы вычеркнутыми из сознания иных авторов в 60-е годы. Традиционность Н. Сидельникова никогда не носила ситуационный характер. Для него нет традиций злободневных или незлободневных. В его музыке ощущаются и по-прежнему тонкое импрессионистское оркестровое письмо, и острая сатирическая характерность Даргомыжского, Мусоргского, Шостаковича, и попевочная вариационность Стравинского, и динамизм мощных лапидарных ритмов Прокофьева... Разные культурные пласты, и прежде всего — русские! Талант Н. Сидельникова — особый и единственный. Традиция для него — не только время, с которым он переключается, но и пространство, в котором он живет.

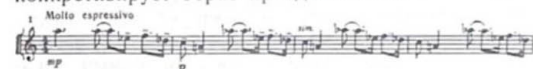
Характерный поворот от проблем языковых к семантическим (после многочисленных формальных «музык для...» на свет появились произведения с открыто содержательными задачами) также не затронул творчества Н. Сидельникова: ведь он никогда не разделял, не разъединял два этих ряда. И как раз потому, что программность — существенное свойство его мышления. «По его мнению, любая музыка всегда программна; если же она «пояснена» автором, то это еще более способствует точности восприятия замысла», — пишет Г. Григорьева (с. 5). На наш взгляд, именно это свойство является движущей пружиной музыки Н. Сидельникова. И на нем следует остановиться. Программность во многом определяет сильные и слабые стороны его творчества.

Чем вообще характеризуется программность? Разумеется, повышенным вниманием к конкретно-понятийному началу, хранилище которого — прежде всего слово. Большинство произведений композитора непосредственно связаны со словом. Это или вокальные жанры (оратория, кантата, вокальный цикл, хоровой цикл, опера, вокальная симфония), или программные инструментальные сочинения. При этом характерно, что даже в вокальной музыке поэтический текст нередко трактуется как программа. «Русская мелодия» — первая часть вокальной симфо-

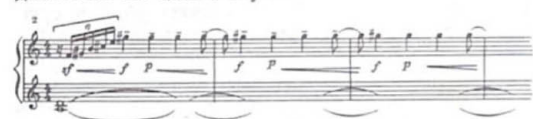
нии «Мятежный мир поэта» — наглядный пример того, как на стихотворной основе создается развернутая музыкальная картина. Тема использованного здесь стихотворения Лермонтова «В уме своем я создал мир иной» — одиночество поэта. Мир поэтической мечты противопоставлен разрушающему его «вою зимних бурь», поэт — окружающей толпе. Сквозь все стихотворение проходит мотив трагического предчувствия конца.

Каждому образу стиха композитор находит точный «музыкальный эквивалент». «Грозный вой зимних бурь» воплощен в развернутом разделе, построенном на динамическом нагнетании, уплотнении инструментальной фактуры, в которой произрастают призывы валторны, трубы, «повизгиванье» флейты. Достигнув *siff*, звучность стихает.

Плясовой мотив, напоминающий «Барыню», конкретизирует образ праздной толпы:



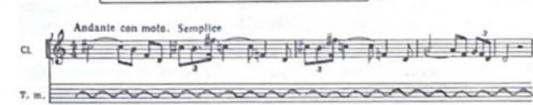
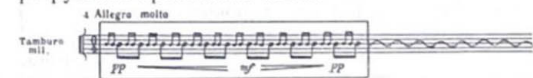
Печальным словом: «...и звук напрасно струны оборвет», — соответствует резкое переключение динамики на одном звуке:



А концовке этой строфы («...И слышится начало песни! — но напрасно! — никто конца ее не допоет») соответствует «недопетая» мелодия в духе народной песни:



Приемы звукоизобразительности, жанровой конкретизации не только иллюстрируют поэтический текст, но и насыщают ткань живой образностью. «Действие» стиха перемещается в инструментальную партию. Основной конфликт части выражен в инструментальном вступлении столкновением двух планов, самостоятельность которых подчеркнута темпово, темброво и метроритмически. Жесткий рисунок малого барабана (*Allegro*, 6/4) ассоциируется с картинами жандармской России. Лирический лейтмотив поэта (*solo* кларнета, *Andante*, 4/4) решен в характере русских протяжных песен:



<sup>4</sup> Как известно, очень активно, хотя и по-другому, развивали данное творческое русло В. Гаврилин, ряд других музыкантов в России и братских национальных республиках.

<sup>5</sup> См. об этом: Лермонтовская энциклопедия, М., 1981, с. 513.



Развитие конфликта — «подавление» лирической темы. В среднем разделе части это достигается кластерными средствами. В репризе очертания лирической темы изменяются под влиянием мотива плясовой. От развернутого мелодического построения остается одна никнущая ниспадающая попевка («никто конца ее не допоет»). В коде лирический образ окрашивается в траурные тона...

Примеры такого рода можно найти во многих сочинениях композитора. Все характерные для программной музыки выразительные средства — звукообразность, жанровость, театральная драматургия в самых разных ее проявлениях (от персонализации отдельных тембров до непосредственного применения сценических форм) — в изобилии представлены в партитурах Н. Сидельникова.

Думается, что программностью, конкретной понятийностью мышления можно объяснить и парадоксальные жанровые симбиозы, присущие творчеству композитора. Пожалуй, самый показательный пример в этом плане — лермонтовская диалогия. Первый ее раздел, «Мятежный мир поэта», названный, как уже упоминалось, вокальной симфонией, представляет собой, в сущности, вокально-инструментальный цикл для баритона и инструментального ансамбля, состоящий из одиннадцати завершенных частей. Вторая, оратория-реквием «Смерть поэта», напротив, монументальна и одночастна. Ее исполнительский состав — четыре солиста, чтец, два хора, большой симфонический оркестр и электроорган. Ни в музыкальном языке, ни в формообразовании целого связи между ними нет — объединены они только обращением к творчеству одного поэта. Замысел диалогии скорее не строго музыкальный, но литературный. Тема — мир поэта во всей его сложности и противоречивости. Стремление воплотить образ поэта-романтика, с одной стороны, и в то же время поэта-трибуна, с другой, повлекло за собой обращение, соответственно, к двум музыкальным жанрам — вокальному циклу и народно-хоровой сцене с чертами реквиема. Известно, что вокальный цикл, возникший в XIX столетии, стал тонким инструментом познания человеческой души. Задача Н. Сидельникова — раскрыть мир чувств поэта — сродни именно этой направленности самого жанра. А лермонтовская исповедальная лирика в вокальном цикле обрела свой психологический эквивалент. То же самое относится к «Смерти поэта», где преобладают, как мы уже отмечали, закономерности народно-хоровой сцены.

Лермонтовскую диалогию вряд ли можно отнести к вершинным достижениям композитора. Заметим, кстати, что в виде диалогии произведение никогда и не исполнялось. Но она показательно тем, что здесь наиболее наглядно проявились черты мышления, которые обрели качественно новое «звучание» в более поздних

сочинениях — «Романсеро о любви и смерти», «Сычуаньские элегии».

Тема «Романсеро о любви и смерти» — тоже мир поэта. Несколько позже мы убедимся в том, что, как и в диалогии, здесь проведена громадная работа по отбору стихов, наиболее показательных для творчества Лорки. Н. Сидельников отбирает и смешивает также особенности музыкальных жанров, которые соответствуют этому творчеству, где рафинированная утонченность чувств, интимность экспрессивного высказывания неотделимы от народного «площадного» начала.

В сочинении переплетены признаки романсового цикла с чертами театрализованного кантато-ораториального полотна, позволяющего развернуть цепь разнохарактерных картин-сцен. Такой сплав дает возможность и бережно сохранить лирико-драматическую интонацию стихов Лорки, и широко, эпически представить панораму жизни, трагичный мир, в котором живет поэт. Иначе говоря, лирико-жанровая драматургия обогащается чертами конфликтного драматического симфонизма. Присущие Н. Сидельникову рельефность мышления, стремление к открытому «показу» сочетаются с тенденцией прямо противоположной — уйти от конкретного факта, жизненного наблюдения, подняться на уровень философского осмысления.

Тот же принцип жанрового решения характерен и для «Сычуаньских элегий». Наряду с исходными чертами хоровой кантаты здесь есть явные признаки камерного вокального цикла. Они прослушиваются в разделении хоровой ткани на солирующий и аккомпанирующий пласты, где ощущается техника инструментального сопровождения (прием опробован в «Романсеро»), в лирической, личностной окраске интонируемого текста. Введение этих жанровых черт подчеркивает исповедальный характер лирики средневекового китайского поэта Ду Фу.

Программное, понятийное мышление композитора, естественно, сказывается и на музыкальном языке его сочинений.

Показательно в какой-то мере парадоксальное для 60-х годов решение его первой «Романтической симфонии-дивертисмента», где все части стилистически контрастны. Четыре раздела цикла — четыре стилистических «портрета». Первый, «Полуденный концерт в старинном духе», обращен к Вивальди. Второй, «Вечерний карнавал вальсов», — к Равелю. Третий, «Ноктюрн», — к Бергу. Четвертый, «Утренний балет метра и ритма», — к Стравинскому. Симфония эта, написанная в 1964 году, — один из первых в советской музыке опытов техники стиливых взаимодействий.

В зрелый период творчества полистилистикой отмечены почти все сочинения композитора — опера «Чертогон», оратория «Смерть поэта», вокальный цикл «В стране осок и незабудок».

Причем слагаемые стилистические элементы используются как стабильные семантические единицы, как образы-символы.

Звуковая палитра вокального цикла «В стране осок и незабудок» на стихи В. Хлебникова вбирает в себя ассоциации с музыкой Моцарта, импрессионистов, русской классики. Конкретно в музыкальной ткани сочинения прослушиваются аллюзии и с обворожительной «Маленькой ночной серенадой», и с оркестровой красочностью камерно-вокального письма Рахманинова (романс «Здесь хорошо»), и с терпкой выразительностью «Бергамасской сюиты» Дебюсси. Чем все это обусловлено? Думается, стремлением максимально приблизиться к мироощущению поэтического первоисточника, максимально «вжиться» в него. Вот одна из частей — «Моцартиана полуночной земли»:

Усадьба ночью — Чингисхан!

Шумите, синие березы.

Заря ночная — Заратустра!

А небо синее — Моцарт!

И сумрак облака, будь Гойя!

Ты ночью, облако, — Роопс!

Но смерч улыбок пролетел лишь,

Котьями криков хохоча,

Тогда я видел палача

И озирать ночную смел тишь.

И вас я вызвал смелюликих,

Вернул утопленниц из рек.

Их незабудка громче крика —

Ночному парусу изрек.

Еще плеснула сутки ось,

Идет вечерняя громада.

Мне снилась девушка — лосось

В волнах ночного водопада...

Пусть сосны бурей омамаены,

И тучи движутся Батья,

Идут слова — молчанья Каины —

И эти падают святые.

И тяжелой походкой на каменный бал

С дружиною шел голубой Газдрубал.

Как кажется, в поэтике Хлебникова есть нечто близкое живописной манере П. Филонова, когда, глядясь в знакомое изображение (в данном случае в облик ночной природы), вдруг по-новому ощущаешь глубину и бесконечность: за первым планом — второй, третий... Слышится грозная поступь Чингисхана, Батья, Мамая. Краски ночной зари вызывают в сознании образ Заратустры, синее небо — гармоничного Моцарта, а сумрак облака — тревожного Гойи. Выстраивающийся ассоциативный ряд отсылает наше воображение в разные страны, эпохи, к конкретным историческим именам и героям Библии. В этом ряду с Моцартом или с Роопсом (бельгийский художник XIX века) появляются Каин, Газдрубал (карфагенский полководец). В контексте данного стихотворения эти имена не только несут важный ассоциативный шлейф, но и становятся символами трагических собы-

тий, предательства и героизма, красоты и дисгармонии.

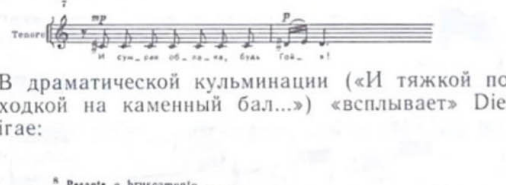
Каждый такой поэтический образ-символ Н. Сидельников наделяет своим музыкальным «знаком». На словах: «Усадьба ночью — Чингисхан!» — появляется активная музыкальная интонация:



Мрачному образу («Заря ночная — Заратустра!») соответствует скорбное хоральное построение (es-moll), сдержанное псалмодирование:



Во фразе: «И, сумрак облака, будь Гойя!» — ярко выражен испанский колорит:



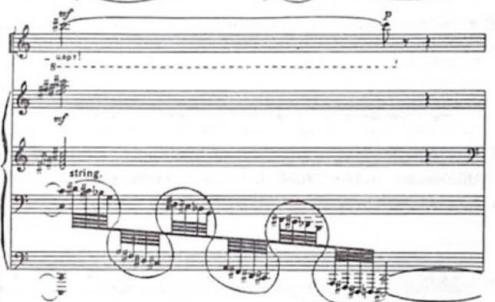
В драматической кульминации («И тяжелой походкой на каменный бал...») «всплывает» Dies irae:







И само собой разумеется, тема из «Маленькой ночной серенады» появляется на словах: «А небо синее — Моцарт!»:



Такое обилие цитат, стилевых ассоциаций невольно заставляет задуматься: не распадается ли звуковая ткань произведения на отдельные эмбрионы? На наш взгляд, нет — она организуется в музыкальное единство и подчиняется законам музыкального развития. Драматические образы стягиваются единым потоком напряженного развития, приводящего к кульминации с

Dies irae. Им противостоят свет и изящество Моцарта. Это — «побочная партия», контраст оттенение. К стати, здесь мы сталкиваемся еще одной особенностью мышления Н. Сидельникова — знаковой трактовкой избранных форм Сонатности или ее элементы в этой части, как и в ряде других — в десятой, «Боярыне», а также в первой и девятой частях первой тетради «Сычуаньских элегий», в первой части вокальной симфонии «Мятежный мир поэта», используются композитором — опять в полном соответствии с традицией — для выражения драматических коллизий.

Конкретная содержательность — сильнейшее качество произведений Н. Сидельникова. Его музыка всегда обращена к слушателю, которому композитор несет выстраданные мысли, которого стремится эмоционально увлечь. Художники, лишенные общения со слушателями, без их эмоционального отклика замыкаются в себе. Композитор такого склада, как Н. Сидельников, должен особенно остро ощущать постоянную немоту своих партитур. Возможно, именно желание быть во что бы то ни стало услышанным и понятиям подчас приводит к «литературности» замысла, а конкретная понятность — к иллюстративности образов. Этим грешат отдельные страницы разных сочинений, в том числе и вокального цикла на стихи В. Хлебникова. Вероятно, это вообще главная опасность такого мышления, при котором конкретная понятность распространяется едва ли не на все уровни организации музыкальной ткани.

Рамки журнального очерка, конечно, не позволяют достаточно полно осветить разные стороны стиля Н. Сидельникова. За пределами статьи остаются такие важные проблемы, как слово и музыка в его понимании, театрализация, синтезирующий характер творчества и сохранение единства авторского письма. Предметом специального разговора могут стать вопросы языка, в частности оркестрового... Но есть проблема (речь о ней уже шла), которая является едва ли не центральной для всего творчества композитора, — проблема национального.

В целом ряде произведений Н. Сидельникова это качество становится определяющим; таковы концерт «Русские сказки», оратория «Поднявший меч», кантата «Сокровенны разговоры», балет «Степан Разин». Национальное сказывается здесь в воссоздании черт народного музицирования — в точном ощущении специфики фольклорных жанров, в использовании попевочной техники, огромной роли вариационности. Однако, как говорит сам композитор: «...коренные, глубоко почвенные связи с национальной культурой более важны, чем воссоздание ее жанрово-семантической системы путем подчеркнутых сходств или цитирования» (с. 8). Поэтому так велик интерес композитора к разным проявлениям народной жизни, народного мироощуще-

ния — к сказке, вымыслу, фантазии («Русские сказки», опера «Аленький цветочек»); к истории на ее узловых этапах (балет «Степан Разин», оратория «Поднявший меч» на русские летописные тексты, опера «Бег» по Булгакову); к специфическому юмору («Сокровенны разговоры»). С этим же связан и повышенный интерес к отечественной культуре в целом — как памяти народа и связующей нити поколений. И даже там, где эта мысль не звучит напрямую, она так или иначе становится неотъемлемой частью концепции. В лермонтовской дилогии, рисуя портрет художника, Н. Сидельников воссоздает и атмосферу окружающей героя жизни — современной ему России. При этом нередко возникают ассоциации с музыкой Даргомыжского, Мусоргского, ибо музыка эта сама есть высокий знак времени — русского XIX века. Традиции Даргомыжского или Мусоргского слышатся не только в обобщенном использовании типичных для их творчества жанров: драматических монологов, характерных песен-зарисовок, портретов (в вокальной симфонии), принципов народной хоровой сцены (в оратории). Есть и непосредственные интонационные связи. Так, общность музыкального прочтения стиха «Я, мать божию», в частности, опира на черты древнерусской культовой мелодики, сближает «Молитву» Н. Сидельникова с «Молитвой» Мусоргского.

Конечно, в подавляющем большинстве сочинений Н. Сидельникова национальное — это прежде всего русское. Но есть у него и целый ряд произведений, где национальное выражается в материале инонациональном: «Сычуаньские элегии» — на основе китайской поэзии, «Романсеро о любви и смерти» — испанской, а «Вечернее моление о мире» написано на древнееврейские народные тексты.

Вернемся еще раз к «Романсеро». Бережно сохраняя образный мир испанского искусства, который живет в творениях Лорки, композитор как бы отсылает наше воображение к их музыкально-поэтическим корням. Испанское в «Романсеро» — не внешне понятый экзотический колорит, но именно эти корни. Без преувеличения можно сказать, что сочинение явилось новым открытием испанского в музыке и в этом смысле оно продолжает вполне определенную традицию русского искусства — испанских увертюр Глинки, «Испанского каприччио» Римского-Корсакова.

Обращаясь к поэзии Лорки, композитор избрал не «местно-натуралистические» и не экспрессионистские стихи поэта, но такие, где ярко выражена мощная фольклорная природа. Не случайно восемь из десяти стихотворений цикла взяты из сборника «Стихи о канте хондо». Показателен и выбор темы — любовь и смерть. Это — центральная тема и поэзии Лорки, и испанского фольклора. Сам Лорка писал: «Несутся ли... песни эти из сердца гор, или из апельсиновых рощ Севильи, или с чарующего побережья мо-

ря — в их основе одно и то же: Любовь и Смерть...»<sup>6</sup>.

Традиционные для испанского фольклора образы — гитара, нож, свет, дождь, луна — проходят, повторяясь, подобно лейтмотивам, через весь цикл композитора.

Представление об испанском фольклоре у нас тесно связано с гитарой и сольным пением под ее аккомпанемент. И Н. Сидельников вводит в исполнительский состав произведения гитару — «Романсеро» создано, как известно, для хора с эпизодическим участием электрогитары и ударных инструментов. А пятая часть, «Вздохи гитары», и кода десятой части, «Колокол», написаны для гитары solo. Здесь воспроизводятся черты, характерные для импровизационной манеры народного музицирования (дифференциас).

Естественно, что в сочинении, названном «Романсеро», не могли не воплотиться и черты, свойственные жанру испанского романса. Ведь этот жанр и зародился в Испании в XIV веке. Народные певцы-сказители (хугляры) пели романсы под аккомпанемент виуэлы, позже гитары. Сборники таких романсов назывались «романсеро». Но хоровая трактовка жанра Н. Сидельниковым крайне непривычна. Композитор виртуозно воспроизводит типичные его черты в многоголосой фактуре, имитируя и соответствующую структуру: звуковая ткань, как уже говорилось, делится на два пласта — мелодический и аккомпанирующий. Так, в первой части, «Шесть струн», партии сопрано противопоставлена партия теноров, альтов и басов — характерная гомофонная поддержка! Опора в гармонии на пустые квинтовые созвучия создает хоровой образ «большой гитары». В третьей части, «Ампаро», воспроизведен гитарный ход с популярным квартетно-квинтовым «шагом» (басы).

Такое решение — не просто оригинальная тембровая находка композитора. Оно носит концепционный характер. Если русский бытовой романс обычно исполнялся в салонах или на студенческих вечеринках, то испанский бурлил на площади, был адресован массе. И в свои лирические миниатюры Н. Сидельников вводит «голоса толпы»; тогда хор трактуется как комментатор происходящего. В первой части — это горестные стоны. Во второй, «Квартал Кордовы», — вздохи «Ах... М... Ах...». В «Ампаро» — подхватывание сольных реплик хоровыми tutti. Так создается театрализованный образ романса, исполняемого на площади, среди огромного количества людей. Так воплощается здесь способ бытования жанра.

Разумеется, черты стиля народной музыки Н. Сидельников запечатлевает и в собственно интонационной среде. Не предпринимая здесь

<sup>6</sup> Гарсиа Лорка Ф., Канте хондо. — В кн.: «Гарсиа Лорка Федерико», Избр. произв. в 2-х томах, т. 1, М., 1975, с. 414.



подробного анализа (тем более, что он уже проделан критиками), заметим лишь, что в мелодике песенно-романсовых частей встречаются сочетания строгой диатоники с хроматическими ходами, образуемыми повышением и понижением ступеней лада (II, VI, VII). О подобных оборотах, как о весьма характерных для испанской музыки, писал И. Мартынов<sup>7</sup>. Значение же для народной музыки натуральных ладов общеизвестно. Н. Сидельников также пользуется ими: фригийским в первой части, мелодическим и натуральным минором в третьей. Наконец, упомянем, что мелодика «Романсеро» обильно уснащена орнаментикой (группетто, морденты, форшлаги). В ритмике метрические смещения внутри мелодического рисунка, обилие разнообразных синкоп усиливают ориентальный колорит.

Испанская тема, напомним еще раз, характерна для русской художественной традиции. Но с сочинениями подобного рода, никогда, сколько нам известно<sup>8</sup>, не связывалась философская проблематика. В сложной многозначной концепции «Романсеро о любви и смерти» философские размышления о категориях, вынесенных в заголовок сочинения, а через них и о творчестве, миссии поэта в мире, драматизме и красоте бытия, воплощены Н. Сидельниковым с симфоническим размахом. И, может быть, ярче всего понимание композитором национального чувствуется именно здесь, где оно не декларируется внешне, а носит характер внутренний, основательный, почвенный и, следовательно, до известной степени мировоззренческий.

\*

Советская музыка сегодня переживает сложные времена. Отрыв от слушателя стал следствием довольно длительного периода, названного и композиторами и критиками интонационным голоданием.

Чем-то похожую ситуацию в поэзии в середине 20-х годов Ю. Тынянов назвал промежутком. «В период промежутка, — писал он, — нам ценны вовсе не «удачи» и не «готовые вещи»... Нам нужен выход. «Вещи» же могут быть «неудачны», важно, что они приближают возможность «удач»<sup>9</sup>.

И, наверное, не случайно среди тех, кто стал значительно лучше слышен именно в 80-е годы, — Н. Сидельников. «Удачи» и «неудачи» композитора нам одинаково важны — творчество его представляется на редкость перспективным.

Художественный плюрализм второй половины XX века нередко приводит к размыванию понятия своего лица. У одного и того же композитора произведения, эстетически как будто бы взаимоисключающие друг друга, часто сосуществуют на равных правах. Потребность в яркой, самобытной индивидуальности, сумевшей при всех сменах эстетических установок и даже моды сохранить свое лицо, сегодня ощущается особенно остро. Творчество Н. Сидельникова в этом смысле — образец внутренней цельности, единства авторского стиля, художественной бескомпромиссности. Глубоко национальная, эмоционально открытая, содержательно конкретная музыка композитора всегда искренна и нефальшиво демократична.

Размышляя над парадоксами искусства Н. Сидельникова, нужно признать, что те из них, с которых мы начинали свои заметки — «второе открытие» композитора в 80-е годы и неисполнение его музыки, — не подвластны решению усилиями музыковеда, они требуют не только осмысления и оценки, но и конкретных и немедленных действий. Отмеченная нами немота многих партитур композитора — явление нездоровое. И не для одного лишь автора, для всех нас мы лишены возможности услышать произведения, которые способны обогатить наш духовный мир.

Такой возможностью нельзя пренебрегать.

<sup>7</sup> См.: Мартынов И., Музыка Испании, М., 1982, с. 33.

<sup>8</sup> Оговариваем не ради осторожности; действительно, многие сочинения даже москвичам негде послушать: автору настоящих заметок, к глубокому сожалению, не удалось познакомиться, например, с оперой В. Рубина «Крылатый всадник», в основе которой — поэзия и личность Лорки.

<sup>9</sup> Тынянов Ю. Н., Промежуток. — В кн.: «Поэтика. История литературы. Кино», М., 1977, с. 195.