

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ МУЗЫКИ
ИМЕНИ ГНЕСИНЫХ

**Музыкальное образование
в контексте культуры:
Вопросы теории, истории
и методологии**

Материалы X Международной научной
конференции 1 – 3 ноября 2010 года



МОСКВА 2012

Example 8 is a musical score for a string quartet. It features five staves: Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (VI.), Cello (Vc.), and Double Bass (Cb.). The key signature is two flats (B-flat major or D-flat minor). The time signature is 3/4. The score includes dynamic markings such as *rit. a tempo* and *Bassi cresc.* (Basses crescendo). The music is written in a modern style with complex rhythmic patterns and intervals.

Пример 8

Example 9 is a musical score for a chamber ensemble. It features seven staves: Flute 1 and 2 (Flauto), Oboe 1 and 2 (Oboc), Clarinet in Si-flat (Clar. in Sib.), Campanelli (bells), Celesta, Silofono (xylophone), and Arpa (harp). The key signature is two flats. The score includes dynamic markings such as *Picc.* (pizzicato), *mf* (mezzo-forte), and *arpegg.* (arpeggiated). The music is highly rhythmic and features complex textures.

ЛАБИРИНТ В «ЛАБИРИНТАХ» НИКОЛАЯ СИДЕЛЬНИКОВА. ЗАГАДКИ И СИМВОЛИКА ПОСЛЕДНЕГО СОЧИНЕНИЯ КОМПОЗИТОРА

...Работа идет трудно, так как ставлю перед собою все время «свехзадачи» и в области емкости и удельного веса материала и образов. Иначе нельзя. Пускай, опираясь на силу опыта и техники, пишут те, кто считает, что этого вполне достаточно. А у меня каждый раз ВСЕ КАК БУДТО ЗАНОВО — ЭТО МОЙ ПРИНЦИП. И новизна музыки не в ее СРЕДСТВАХ, а в ЯРКОСТИ, а уж отсюда и КОНЦЕПТУАЛЬНОСТЬ и ГЛУБИНА...

(Н. Сидельников — из письма Г. Хаймовскому)

В начале 2010 года в журнале «Музыкальная академия» под заголовком «В схватке с Минотавром» были опубликованы последние письма Николая Николаевича Сидельникова к его другу Григорию Самуиловичу Хаймовскому. В них композитор подробно рассказывает о замысле своего последнего сочинения «Лабиринты», т.к. предполагалось, что первым исполнителем этого грандиозного по замыслу и сложнейшего по технике произведения станет именно пианист Григорий Хаймовский. Николай Николаевич писал: «Я убежден, что тебе захочется это играть много-много раз, ибо это пишется для любимого мною инструмента. И для любимого мною исполнителя на этом инструменте <...> с учетом твоего кипучего темперамента и мощного в своем артистизме интеллекта большого художника... <...> Я очень хотел, чтобы ты получил от этого сочинения чисто «физиологическое» удовольствие, ибо оно написано для Фортепиано и на пределе возможностей пианиста, как в фактурно-техническом, так и в духовном планах. Имея в виду твои возможности Мастера и твой Музыкантский Масштаб <...> (здесь и далее в цитатах из писем выделено их автором. — Т. Э.) [1, с. 97–98].

«Лабиринты» были написаны на каком-то совершенно невероятном пике эмоциональных ощущений композитора, его осознания прожитой жизни. Письма этого периода содержат самые сокровенные высказывания Николая Николаевича — сильные,

яркие, броские; они поражают афористичностью и предельной концентрацией мысли.

Поясняя Хаймовскому замысел «Лабиринтов», Сидельников неоднократно подчеркивает исключительность своего последнего опуса: «Такая вот поставлена передо мной задача, и как ты понимаешь, она требует перенапряжения всех моих духовных и профессиональных мощностей, но уже видно, что сочинение получается совершенно уникальное, способное конкурировать с любой классикой, ибо по драматургии своей не имеет аналога...» [там же].

В произведениях Николая Сидельникова широко представлены самые разнообразные «языки культуры» [4], — на этот раз композитор обращается к древнегреческому мифу о Тезее. Он говорит о том, что хочет сделать этот опус неповторимым во всех отношениях, подчеркивая, что до него «в искусстве нашей страны никто таких проблем еще не ставил, ибо в древнем мифе сосредоточена такая сила обобщения, какую может нести только лишь пока “умирающая” европейская цивилизация», к которой он также себя причисляет [1, с. 96].

Композитор рассуждает о своем понимании национального: «Для меня сегодня существует лишь одна национальность на этой планете Земля — Национальность Неповторимой и Уникальной (но только Созидающей, а не Разрушающей) **ЛИЧНОСТИ**... И далее: «Что же касается **НАЦИОНАЛЬНОГО** в общепринятом смысле слова, то я признаю, опять-таки только через **ЛИЧНОСТЬ**. Достоевский — как национальное явление, отражает великие просторы и непостижимость Духа праведников России... <...> В себе я воспринимаю русское лишь как только **ГЕНЕТИЧЕСКОЕ**, в плане Достоевских категорий...» [там же, с. 94].

Сидельников формулирует свое понимание творческого процесса: «**ТВОРЧЕСТВО — ЭТО ДУХ** — т.е. работа **ИНТУИЦИИ, ВО-ОБРАЖЕНИЯ**, иными словами, **присутствие в душе творца во время акта творчества непредсказуемого Божьего Провидения, которое определяет все и вся...**» [там же].

Эти важные, очень глубокие мысли Николая Сидельникова позволяют по-новому постичь творческий процесс работы над его последним, итоговым сочинением.

Первоначально «Лабиринты» были задуманы как **Соната-фантазия** по сюжетам Античных мифов в пяти сценах для фортепиано

соло. Сидельников так обозначает форму и контуры своего сочинения: 1) «Юность героя», 2) «Интерлюдия — танец Ариадны», 3) «Лабиринты», 4) «Морская интерлюдия», 5) «Исход — траурное шествие с просветленным (в духе финала из “Песни о Земле” Малера) концом». Описывая первые наброски «Лабиринтов», композитор дает весьма метафоричные определения будущим сценам: 1-я часть — это «виртуозное, романтическое аллегро, — возвышенное, единого дыхания начало»; 2-я — «исполненная тоски и щемящей грусти по несбывшейся любви к Тезею» Интерлюдия; 3-я часть — собственно «Лабиринты» — «музыка страшная и современная», «очень образная, полная сюрреализма, основанного на чувстве страха, где герой ищет свою судьбу в образе Минотавра»; затем 4-я часть — вторая — «Морская интерлюдия», «кончающаяся трагическим срывом, ибо Тезей забыл переменить черный парус на белый»; и 5-я часть — «погребальное шествие, обобщенного характера...» [там же, с. 96].

В процессе работы над сочинением у композитора рождается другое определение жанра — **Роман-симфония**. Сидельников пишет: «...хотя это — для фортепиано, но тут есть синтез всех форм — это и драма, и балет, и симфония, своего рода **роман — аллегория в звуках...**» [там же, с. 97].

Роман Сидельникова, повествующий о подвиге Тезея и его любви к Ариадне, имеет глубокие символические обобщения, восходящие к одному из древнейших понятий, а точнее символов — Лабиринт. Этот символ имеет невероятное количество подходов и значений.

Римский ученый Плиний Старший (23/24 — 79 н. э.) упоминает четыре древних Лабиринта. Среди них — Критский, которого не видел никто из античных авторов даже в виде руин! Согласно наиболее распространенной трактовке, Лабиринт, в котором Тезей сражался с Минотавром, находился на Крите, в Кносском Дворце. По преданию он был построен знаменитым Дедалом.

Данное исследование будет опираться на символическую **линейно-графическую схему** Критского Лабиринта, представляющую собой округлую (или прямоугольную) форму, где линиями обозначены стены, а пространство между ними образует дорожку (путь), по словам немецкого исследователя лабиринтов Германа Керна, — «легендарную нить Ариадны» (Ил.). Вход в Лабиринт — начало пути, который непременно выведет к **центру**, если пройти все его круги. В отличие от Лабиринта-головоломки, дорожка

в Критском — одна. Она не имеет ответвлений и не пересекается с другими путями. В Критском Лабиринте, еще раз подчеркнем, не нужно делать выбор — путь неотвратно приведет к *центру*, который также является его единственным тупиком.

Итак, в Критском Лабиринте:

- путь несколько раз проводит человека мимо *центра*,
- путь неизбежно выводит человека к *центру*,
- путь заканчивается в *центре*.

В основе построения Критского Лабиринта лежит прямоугольный крест. Лабиринт имеет 7 окружностей, организованных не в последовательном порядке. Схема восхождения четко делится на четыре этапа. По словам Г. Керна, чем дальше углубляться в Лабиринт, «тем меньше становится активный радиус», тем «слабее становится ощущение окружающего мира». Возрастающее уменьшение радиусов пути усиливает напряжение. Путь представляет собой ритмичную смену фаз направления движения: сначала это приближение к *центру*, а затем удаление от него.

Кроме этого, в Критском Лабиринте заключены другие символические значения. Так, при построении квадрат (а также крест и прямоугольные углы, лежащие в его основе) превращаются в круг. Если круг — это символ небес, а квадрат — символ Земли, то создание Лабиринта символизирует «союз двух этих сфер». И еще — в классическом Критском Лабиринте присутствует магическое число 7.

Лабиринт — внутреннее пространство, отделенное от внешнего мира. Чтобы войти в него, нужна определенная степень зрелости. При достижении *центра* требуются определенные усилия Идущего. На пути к цели он лишен возможности общаться с внешним миром, он лишен права выбора. Достигнув *центра*, «идущий остается в полном одиночестве, наедине с самим собой, с божественным принципом, с Минотавром или же с чем-то другим, чем может быть наполнено содержание понятия *центр*» [2, с. 20]. Именно в *центре* дается возможность обнаружить что-то очень важное и значительное. Именно в центре может произойти смерть и новое рождение. По мысли Керна, «извилистая форма, постоянная смена направлений слева (направление, противоположное движению солнца, т.е. движение к смерти) направо (направление движения

солнца, т.е. к жизни) символизируют переход от одной формы существования к другой»¹ [там же].

Тема данного исследования «ЛАБИРИНТ в «ЛАБИРИНТАХ»» обусловлена, прежде всего, самой программой этого уникального сочинения — 3-я, центральная фреска, носит название «Лабиринт». Она представляет собой тему и 7 вариаций...

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

7 вариаций — 7 кругов Лабиринта... Нетрудно заметить это соответствие. Если рассматривать 1-ю вариацию — *Idée fixe* как 1-й круг линейно-графической схемы Лабиринта, то поражает, насколько точно по смыслу, образному содержанию каждая новая вариация отражает путь восхождения или освоения нового круга Лабиринта. Радиус 2-го круга — «Обманчивое эхо катакомб...» больше чем 1-й — «*Idée fixe*»; 3-й круг, самый большой, — «Лихорадочный поиск...»; 4-й, его местонахождение посередине Лабиринта, — устрашающий «Вызов Тесея»; 5-й, самый короткий и самый близко расположенный к центру, — «Появление Минотавра»; 6-й — «Поединок» — радиус увеличивается; и, наконец, 7-й круг — прорыв (выход) к *центру* Лабиринта — «Апофеоз героя». Путь завершен.

Тема 3-й фрески — **тема Минотавра** — заключена в рамки уменьшенной квартиры (*ais-d*). Ее энергетическая сила изначально сокрыта, она звучит таинственно, настороженно, на фоне полутонного кластера, очерчивающего интервал малой терции — *a-ais-h-c*, с ремарками автора — *Allegro misterioso, pp* (Пример 1).

На наш взгляд, интересным является также сопоставление линейно-графической схемы Лабиринта с 4-й фреской — «Нить Ариадны ведет в неизбежность», написанной в форме вариаций, каж-

¹ В некоторых древних цивилизациях Лабиринты символизировали смерть и были связаны с захоронениями, а в Индии, напротив, их наделяли магической силой, облегчающей деторождение.

дая из которых может быть также соотнесена с кругами Лабиринта, имеющими разный радиус и степень удаления от центра.

«Нить Ариадны ведет в неизбежность» — символический путь, нить, при помощи которой можно выбраться из Лабиринта, т.е. пройти назад семь кругов. Эта часть также содержит 7 вариаций, но затем аттасса переходит в 5-ю, заключительную фреску — «Последний путь в царство теней». Выход из Лабиринта неизбежно ведет к концу.

Из воспоминаний дочери композитора Анастасии Сидельниковой известно, что Николай Николаевич, создавая Роман-симфонию «Лабиринты», был увлечен разными литературными произведениями, по-своему интерпретирующими миф о Тезее. Композитор был впечатлен трагедией Марины Цветаевой «Тезей», которая первоначально была задумана ею под названием «Ариадна»². Можно предположить, что образ Ариадны Сидельникова был создан под влиянием образа Ариадны Цветаевой: «Интерлюдия Ариадны в дорийских тонах, исполненная тоски и щемящей грусти по Chesбывшейся любви к Тезею... это музыка красоты, недостижимости обладания ею, стремления к ней, томление и наив...» [1, с. 99].

Прекрасный образ Ариадны фантастически нежно выписан композитором во 2-й фреске Романа-симфонии — «Танце Ариадны». Основная тема похожа на меандровый орнамент с неизменно повторяющимся элементом, своего рода закруглением и возвращением к исходной точке. Тему отличают тончайшие переливы эмоций: невыразимая грусть, затаенная страсть, небесная чистота и удивительная простота высказывания. Фригийский ми минор, изысканная гармоническая и фактурная аранжировка воссоздают ассоциации с прозрачным звучанием древнегреческих инструментов — струнных и ударных, одновременно навевая ассоциации с колористикой в духе импрессионизма.

У Цветаевой при встрече с Тезеем Ариадна говорит загадками. Она предрекает ему жизнь «в снах дней» с ее «ликотом и следом». Себя она уже видит в мире ином — для нее истинном и жалеет этот — мир иллюзий: «Белый беден / Свет!».

² В 1923 году Цветаевой была задумана драматическая трилогия «Гнев Афродиты», главным персонажем которой должен был стать древнегреческий герой Тезей, счастливый в подвигах и несчастный в любви. Части трилогии должны были называться по именам женщин, которых любил Тезей: «Ариадна», «Федра», «Елена». Первую часть трилогии «Ариадна» Цветаева окончила в 1924 г.

«Сон», мир «теней», «следов», находящийся в непрерывном движении, необычайно точно характеризует образ пути, выпавшего на долю Героя. Его путь, претерпевающий постоянные изменения, подчинение «гераклитовскому закону вечного превращения», находит выражение в самой «нити Ариадны», которая становится символом Лабиринта:

Будет краткою эта речь:
Принесла тебе нить и меч.

Дабы пережило века
Критской девы гостеприимство.
Сим мечом поразишь быка,
Нитью — выйдешь из лабиринта.

Символику Лабиринта в трагедии Марины Цветаевой — также олицетворяет магическое число 7:

ХОР ЮНОШЕЙ
Семь звезд угаснет,
Семь роз опадет...

ХОР ДЕВУШЕК
Ни роз, ни лилий,
Аида сень!
Семь струн у лиры
Нас тоже семь!

ХОР ЮНОШЕЙ
Семь струн порвется!
Семь слез на весле...

ХОР ДЕВУШЕК
Семь дев, семь чаек
Над гладью вод...

ХОР ЮНОШЕЙ
Семь дев отчалит,
Семь жертв отплывет.

Тема 4-й фрески, т.е. тема «нити Ариадны», представляет собой переплетение двух мелодических линий (Пример 2):

1-я — это остигатный повтор, концентрирующийся на тонической терции a-moll (a-c-h-c) — напомним, в теме Минотавра также присутствует интервал малая терция a-c.

2-я — представляет собой большой минорный тонический септаккорд, который как бы постепенно разворачивается в звуковом пространстве: сначала поступенный ход от V-й ступени к VII# (e-f-g-gis). Эта восходящая интонация звучит вопросительно-наивно и одновременно создает ощущение безысходности. Затем мелодическая линия охватывает все больший диапазон, очерчивая многослойные терцовые гармонии — от септаккорда к ундецим- и теццесимаккордам.

Ладовая основа «нити Ариадны» тяготеет к блюзовому ладу, но основная минорная тональность как бы маскирует его. Сидельников словно следует строкам романа Мэри Рено: «на середине Лабиринта по извилистой ломаной линии белого мрамора, сплетя руки, двигались женщины — живая гирлянда, — раскачивались их волосы, ожерелья и платья, изгибались в танце стройные тела, и весь хоровод был похож на змею, что меняет кожу: сворачивается, разворачивается, свивая голову с хвостом...» [3, с. 279]³.

Композитор неоднократно подчеркивал вихревой характер этой темы. Действительно, ее закручивающийся, вьющийся рисунок очень соответствует образному определению автора: «Вихревое скерцо — та метель, которая закручивает все последующие события в единый вечерний неброский и сумрачный вихрь. Здесь нет присущей предыдущим частям дифференциации образов. Здесь важно показать полет, **единый полет в неизбежность...**» [1, с. 96].

Чтобы выйти из Лабиринта, нужно развернуться на 180 градусов. Такой поворот можно рассматривать как полное отрицание собственного прошлого и как новый путь, вбирающий в себя обретенный опыт при достижении *центра*. Этот поворот в противоположную сторону — новый этап, новый уровень существования. Ведь именно при достижении *центра* Лабиринта происходит смерть и новое рождение. Но одним из толкований пути возвращения является дорога одиночества, ведущая к смерти...

Напомним, что первоначально 4-я фреска была задумана композитором как «Морская интерлюдия». Затем, в процессе создания «Лабиринтов», программность 4-й части уступила место философскому обобщению. В окончательном варианте она приобрела сле-

³ Существует гипотеза, что выложенные дорожки лабиринтов — это схематические изображения площадок для танцев. Линии определяли танцевальные движения, которые должны были выполнять участники танцевальной цепочки.

дующее драматургическое значение: «Легчайшее и стремительное скерцо — “Нить Ариадны ведет в неизбежность”. Смысл этой вихревой части в том, что **триумф, который мы иногда испытываем в жизни, не может изменить нашей трагической судьбы**, и даже если имя Героя остается в веках, как память и пример, то его самого постигает судьба неумолимая, судьба, которая ведет его в личное и безвозвратное небытие. **И посему эта призрачная и вихревая часть ведет аттасса в часть пятую**» [1, с. 98].

4-ю фреску можно соотнести и с формой вариаций, и с формой сопрано остинато. Все разделы (или вариации) этой части неравнозначны. Этот путь символизирует выход из Лабиринта и переход, по словам композитора, «...в Царство теней — томительное и скорбное Funerai⁴, в котором утопают все основные темы и в самом конце щемяще-лирический всплеск красоты перед тем, как все уйдет в последний мрак, чтобы все, кто это услышит, вздохнули о своей, не так прожитой жизни, с сожалением и тоской» [там же, с. 97].

Следует заметить, что путь к *центру* Лабиринта имеет следующую последовательность кругов: 3 2 1 4 7 6 5, а путь к выходу: 5 6 7 4 1 2 3. Путь к *центру* и от него зеркально симметричны:

3 2 1 4 7 6 5

5 6 7 4 1 2 3.

Тональный план 4-й фрески, если рассматривать движение к *центру*, таков: h B a-b fis a As g, а при движении от *центра* тональности распределяются следующим образом: a As g fis a-b B h.

h B a-b	fis	a As g
a As g	fis	a-b B h

При движении от центра — явно восходящее движение в сторону просветления. В 4-й, центральной вариации (fis) Сидельников использует цитату — тему Ариадны из 2-й фрески. Ее характер сильно меняется по сравнению с первоначальным появлением (во 2-й фреске). Здесь она звучит как далекое воспоминание, как-то по-особому пронзительно... — на пределе срыва в бездну... (Пример 3).

По словам Николая Сидельникова, «сюжет древнего мифа должен проецироваться в современность, где лабиринт следует понимать как нашу жизнь, где у каждого, кто борется, предстоит встреча со своим Минотавром, который неизвестно когда появится из

⁴ В переводе с английского — похоронная процессия.

мрака лабиринта жизни, чтобы пожрать идущего всю жизнь к этой окончательной битве за себя и свершение своей судьбы» [1, с. 96].

В своих последних письмах композитор говорит о том, что сочинение «получилось весьма концептуальное и во многом символическое». Его «несколько тревожит», что оно кончается обширным Fugato, но «**правда, в конце его все-таки „свет в конце туннеля“ появляется...**» [там же, с. 98]. Заключительную фреску «Последний путь в Царство теней» Сидельников представляет как «погребальное шествие», но это понятие для него — обобщенно-философская метафора, ибо смерть, как замечает композитор, «**для всех времен — неразгаданная тайна, а просветленный конец — это те страстные надежды, которые позволяют человеку надеяться на воскрешение...**» [там же].

Невозможно не привести еще и такие строки из последних писем Николая Николаевича: «Я эту концепцию вынашивал долго. Это трудное сочинение, как для автора, так и для исполнителя, требующее отдачи всех духовных и физических сил. Это итоговое сочинение для меня, ибо в мыслях я давно его задумал и так все к данному моменту совпало!.. <...>

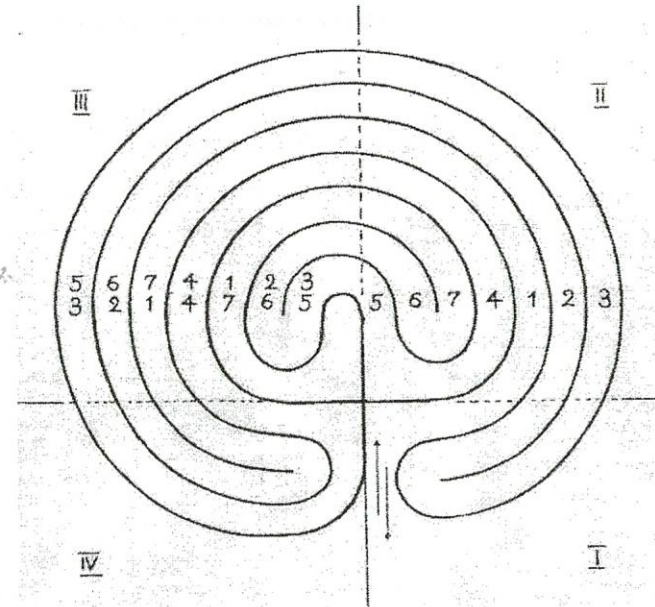
Я намеренно не хотел делать это сочинение для глупой современной элиты. Совсем наоборот. Оно для всех, у кого еще осталось сердце и вера в истинные и вечные категории. Оно для тех, кто *рефлектирует* всей душой, всем организмом на Свет Божий, на *Чудо Его Творения*» [там же, с. 100].

ЛИТЕРАТУРА

1. В схватке с Минотавром. Из писем Н.Н. Сидельникова к Г. С. Хаймовскому // Музыкальная академия. 2010, № 1.
2. Керн Г. Лабиринты мира. СПб., 2007.
3. Рено М. Тесей. М., 1991.
4. Эсаулова Т. Языки культуры в вокально-хоровом творчестве Николая Сидельникова. М., 2005.

ИЛЛЮСТРАЦИЯ И НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Иллюстрация



Пример 1

3. ЛАБИРИНТЫ

Thema

Allegro misterioso



Пример 2

4. НИТЬ ДРИАДНЫ ВЕДЁТ
В НЕИЗВЕСТНОСТЬ.

Allegretto con agitazione e leggero



Пример 3

