

ВЕНОК Н.Н.СИДЕЛЬНИКОВУ 1930—1992

...Это непреходящее человеческое побуждение и светлый долг — хранить память об ушедших от нас крупных художниках. Поэтому мы регулярно публикуем (в том числе и в нынешней книжке журнала) различные материалы о жизни и творчестве наших современников — под девизом: «Не забывать товарищей своих» — композиторов, музыковедов, артистов.

Нынешний «веночек» — только начало серьезного изучения музыки выдающегося мастера Н.Н.Сидельникова. Пройдет время и, по мере накопления знаний, мы будем возвращаться к его наследию, столь еще слабо изученному, чтобы по достоинству закрепить его в истории русской музыкальной культуры второй половины XX столетия.

Алексей Николаев

КОММЕНТАРИЙ К РЕЦЕНЗИИ

В ноябре 1981 года тогдашнее УМУ (аббревиатура Управления Музыкальными Учреждениями) Министерства культуры РСФСР обратилось ко мне с просьбой отрецензировать оперу Н.Н.Сидельникова «Чертогон». Мне вручили двухтомный клавир, написанный знаменитым каллиграфическим почерком автора (очевидно, партитура была еще не готова; я бы, конечно, предпочел иметь дело с ней, хотя и клавир оказался настолько подробно «прописан», что давал полное представление об инструментарике).

По каким-то признакам я уловил, что вокруг оперы сгущаются мрачные идеологические тучи и от тона моей рецензии отчасти зависит немаловажное для моего коллеги, сверстника и приятеля решение высокой чиновничьей инстанции — «покупать» или «не покупать» сочинение, плод многолетнего самозабвенного труда. Не

скрою, соглашаясь дать отзыв, я был заранее настроен написать его возможно благожелательнее. К счастью, мне не пришлось ни на йоту кривить душой и лукавить: сочинение, действительно, оказалось блистательным... По-моему, и сам автор любил и ценил его не меньше других.

Мне сегодня неизвестно и непонятно, почему Камерный музыкальный театр так и не поставил ее, тем более, что один из влиятельнейших соавторов либретто, он же — инициатор постановки (так по крайней мере, значится на титульном листе) был, казалось тогда, искренне увлечен этой работой. Уверен, что сегодня любой мало-мальски подвинутой и «мыслящий» коллектив надолго прославил бы себя, подвигнувшись на постановку «Чертогона», тем более, что не только клавир, но и тщательно и ярко написанная партитура доведена автором до последнего такта.

Просмотрев нынче свою рецензию двадцатилетней давности, я счел возможным не менять в ней ни одной запятой. Из недосказанного сегодняшний умный читатель поймет, что под понятием «древние, вечно живые пласты подлинных народных мелодий» скрываются песнопения духовные, о которых в те времена впрямую упоминать не полагалось ни под каким видом.

Единственное сокращение, которое я себе позволил — убрал все официальные «титуты», которыми полагалось подписывать подобные документы...

Итак, вот текст той давней рецензии.

С большим интересом ознакомился я с клавиром оперы Н. Сидельникова «Чертогон», точнее с двумя, составляющими дилогию операми, рассчитанными на исполнение в два приема: уходя с первого, вечернего спектакля («Загул»), слушатель и зритель — по замыслу автора — имеет возможность прийти в театр на следующее утро и присутствовать на втором («Похмелье»). Прежде всего замечу, что автор, по-моему, не рискует остаться без публики на утреннем спектакле, ибо предыдущий, вечерний, настолько ярок и «заманчив» по всем своим слагаемым, что трудно будет противостоять соблазну вновь посетить театр на следующий день и прожить вместе с героями еще два действия.

«Чертогон», как известно, занимает у Н. Лескова немного страниц, но время и события в этом рассказе настолько спрессованы, что допустимы (а порой и необходимы) многочисленные «вставки», «растяжки» при переводе этих событий на музыкально-сценический язык. И если места действий различных картин оперы (будем для удобства оперировать единственным числом) точно соотносятся лесковскому рассказу и являются нам в той же последовательности («Тверской бульвар», «У Яра», «Лавка дяди», «Бани», «Чай в Новотроицком», «У Всепетой»), то почти каждая из этих картин неминуемо «начинается» дополнительным литературным, событийным и музыкальным материалом, разрастаясь в самостоятельную, законченную сцену. Сделано это смело, но и тактично.

Естественно, автор испытывает потребность включить в музыкальную ткань спектакля большое количество бытовой музыки — песен, наигрышей, а также чисто словесного материала — народных пословиц, присказок и т. п. Это тоже в большинстве случаев не идет поперек неповторимой лесковской прозы.

Большая удача композитора в том, что он мыслит в этом сочинении крупными музыкальными «блоками»: каждая сцена имеет свою яркую кульминацию, которой подчинено все предыдущее нагнетание. Иными словами, автор никогда не теряет перспективы сцены — даже в тех случаях, когда велик соблазн ограничиться песенно-танцевальным дивертисментом. Один из ярких тому примеров — весь песенный «клубок» в сцене «У Яра» («Очи черные», «Светит месяц», «Дуня», «Вдоль по

Питерской», «Под вечер осени ненастной», «Хороша я, хороша»), когда с первоклассным музыкальным остроумием один мотив вытесняется другим в сплошном непрерывном движении. Или другой пример — сцена в «Новотроицком» — виртуозно, ювелирно выписанный ансамбль, где каждый из участников имеет свою самостоятельно развивающуюся линию.

Не только главные действующие лица оперы наделены ярким музыкальным характером. Даже такие казалось бы второстепенные персонажи, как Заика или Поганенький старичок, вносят свою запоминающуюся краску в общее звучание.

Можно было бы без конца перечислять удачные находки — драматургические и музыкальные («раздвоение» племянника на два персонажа — «самого по себе» и «от автора»; «концерт-загадка»; нянька, поющая басом — музыкальный «поклон» С. С. Прокофьеву; ворох самых неожиданных музыкальных цитат, разбросанных по всей опере и т. д.).

Но если бы достоинства оперы только этим и ограничивались, она не поднялась бы выше мастерски выполненного музыкального «капустника». Композитор, естественно, почувствовал необходимость раскрыть то, что в лесковском рассказе спрятано между строк, но что необходимо было вытиснить, сделать наглядным, осязаемым на театральной сцене. Это — тема «униженных и оскорбленных», жертв купеческого самодурства; так возникла линия Сидоркина и его дочери, странников-слепцов. И здесь неизбежно меняется и музыкальный строй — на смену городскому, бытовому, «сиюминутному» фольклору приходят древние, вечно живые пласты подлинных народных мелодий (прощальная песня «Ой, ты русская земля, ты родная сторона»). И хотя финальное «всепрощение», конечно, иллюзорно (вспомним, что в самый «покаянный» момент дядя не упускает своего: «А должок отдашь, когда сможешь»), все же нам, зрителям, по душе, что «чертогон» хотя на какое-то время пробудил в «миллионшике» совесть, вызволил страждущего из бездны, «просветил» жестокого.

Н. Сидельников говорит в своей новой опере очень простым и ясным музыкальным языком. Зная его оркестровое мастерство можно себе представить, насколько «расцветет» клавиш в партитуре.

Судя по всему, опера предназначена для воплощения на сцене Камерного музыкального театра и — еще точнее — под руководством Г. Н. Рождественского, имя которого значится на титульном листе в качестве инициатора и соавтора либретто.

Думаю, что этот спектакль может стать заметным событием нашей музыкальной жизни, определенной вехой в становлении той ветви сатирической оперы, которая черпает сюжеты из сокровищницы классической русской литературы.

14 ноября 1981 года

Слово ученикам

Владимир Мартынов: УЧИТЕЛЬ ЖИЗНИ

Мое отношение к Николаю Николаевичу Сидельникову в разные периоды было разным — от восхищения и преклонения перед ним, до полного разрыва и последующего примирения.

Мне повезло, я был одним из первых учеников Н.Н. Наше общение началось в 1959 году, когда мне было 13 лет. Уроки, которые я получил в первые три года, этот медовый период, несравнимы ни с чем. Каждое занятие таило в себе интереснейшие открытия. Порой, я уходил от Сидельникова в состоянии интеллектуального шока. Большая часть урока, примерно полтора часа, посвящалась анализу сонат Бетховена. Это были потрясающие по своей глубине разборы произведений на высочайшем профессиональном уровне. У него была своя система, отличная от многих. При этом, помимо обсуждения чисто профессиональных вопросов, на занятиях велись содержательные культурологические беседы. Именно под руководством Н.Н. я открывал для себя имена художников, поэтов — Клее, Миро, Хлебников, других великих мастеров XX века. И для моего учителя это был особый период — тоже по существу период открытий. Ему тоже в свое время повезло — он входил в компанию, хотя был гораздо моложе, Нейгауза, Асмуса, Габричевского. А это были сливки российского интеллектуального общества той поры.

В 70-е годы мы с Сидельниковым резко разошлись. В это время в моей творческой жизни произошел определенный перелом, в результате которого я отошел от многих композиторов и в том числе от Сидельникова. Я предъявлял к нему претензии по поводу того, что мы в свой час очень много анализировали Бетховена, а надо было заниматься и авторами XV—XVI веков. Были разногласия между нами и по ряду морально-этических проблем. Положение усугубилось тем, что к концу моего обучения в консерватории на кафедре ко мне возникло, мягко говоря, недоброжелательное отношение. Чтобы каким-то образом смягчить атмосферу, Сидельников буквально вынудил меня написать, в качестве диплома, сочинение, посвященное Ленину. Я очень долго сопротивлялся, но в конечном итоге написал «Оду Ленину», правда, на достаточно нейтральный текст Есенина: «Он не садился на коня, не летел навстречу буре и не носил он тех волос, что льют успех на женщин томных». Это было первое и последнее мое сочинение, непосредственно связанное с «партийной темой». Со временем я понял, что мне удалось окончить консерваторию исключительно благодаря Н.Н. Получив этот урок из «бережных рук» своего учителя, я практически уяснил для себя, что есть незыблемая духовная творческая установка и есть внешний потребительный спрос. Своей жесткостью в вопросе дипломной работы он привил мне своеобразный иммунитет, благодаря которому у меня возникло, как бы это сказать помягче, нечто вроде реалистического цинизма в отношении работы над конъюнктурными произведениями. После этого я смог без особых внутренних проблем написать музыку к ряду советских фильмов. Как пригодились мне жизненные установки, данные в свое время учителем! Одна из них: «Мы живем во

времена второго сорта — сейчас нужен второй сорт. Если ты делаешь что-то выше сортом, то это не пройдет — это подростку не будет воспринято». Вторая установка: «В наше время, чтобы чувствовать себя свободным, надо быть частным лицом» (он имел в виду премии, звания и прочие знаки отличия, коих у меня, к счастью, нет).

В годы ученичества Н.Н. существовал в моем сознании в большей степени как великий педагог и уникальнейшая личность. Колоссальный творческий масштаб Сидельникова я открывал и постигал постепенно. Может быть, это покажется странным, но сегодня я могу с уверенностью сказать, что как композитор он оказал на меня огромное влияние. Во-первых, его сочинение 1968 года «Русские сказки» дало мне сильнейший первоначальный толчок в сферу минимализма. Во-вторых, сам того в полной мере не осознавая, Сидельников создал совершенно новую концепцию заключительных частей в крупных симфонических и хоровых произведениях. Дело в том, что еще Бетховен в своей Девятой симфонии сделал гениальный ход, заменив традиционный быстрый финал масштабной инструментально-хоровой фугой. Однако проблема финала оставалась актуальной и в XIX, и в XX веках. Я считаю, что Сидельников сделал важнейшее композиторское открытие: нашел совершенно новый, концептуальный подход к проблеме финала — с помощью внезапной модуляции в иную стилистику. Никогда не забуду, как один очень крупный музыковед буквально на коленях умолял Сидельникова изменить «китчевый» финал в «Романсеро о любви и смерти». Он не понимал, что в этом произведении, как, впрочем, и в финалах симфонии на стихи Лермонтова «Мятельный мир поэта», «Русских сказок» осуществлялся переход уже во вне музыкальные категории. Будучи автором симфонии «По прочтении "Диалектики природы" Ф.Энгельса», он и меня заразил этой работой. Я досконально проработировал ее.

В пору своего религиозного неопитства я был достаточно категоричен и непримирим к тем людям, которые считали себя верующими, но не ходили в церковь и не соблюдали обрядов. На этой почве у меня тоже возникали существенные разногласия с учителем. Он не был церковным человеком, но верующим безусловно был. Еще в студенческие годы он написал, я считаю, эпохальную и абсолютно религиозную вещь — ораторию «Поднявший меч» с совершенно замечательной третьей частью «Плач Глеба о Борисе», которая по сути дела так и не была исполнена по-настоящему, хотя композитор в 1961 году создал вторую редакцию сочинения, значительно углубив концепцию. Позднее, в конце 80-х и начале 90-х появились «Литургия Иоанна Златоуста», «Псалмы Давида...», духовный концерт для хора «Вечернее моление о мире»...

Судьба Н.Н., как композитора, на мой взгляд, сложилась не очень удачно. Конечно же, есть ряд хоровых сочинений со счастливой концертной жизнью, в частности «Романсеро о любви и смерти» или «Сычуаньские элегии», но большая часть его творческого наследия до сих пор неизвестна и неосмыслена. Например, прошла

мимо большинства наших композиторов и музыковедов Романс-симфония для фортепиано соло «Лабиринты», которая, я убежден, является мощнейшим постмодернистским произведением. Очень обидно, что то место, которое сейчас отводят в отечественной музыке Сидельникову, не соответствует истинной природе его таланта — из нашей музыкальной истории изъят важнейший звонок, и тем хуже для всех нас...

Владимир Тарнопольский РУССКИЙ ФУТУРИСТ

У каждого из нас, учеников Николая Николаевича Сидельникова, естественно, складывались свои отношения с учителем, каждый воспринимал его сквозь призму собственных представлений о жизни, об искусстве. Вместе с тем, нас всегда потрясали масштаб его личности и мощь его интеллекта.

Это был человек с глубокими корнями. В нем чувствовалась истинная духовная связь с дореволюционной интеллигенцией. О его необычайной образованности ходили легенды. Он часто цитировал Шпенглера, Ницше, прекрасно знал русскую философию, Библию, Талмуд, Коран. Я уже не говорю о его блестящих познаниях в области истории музыки — от нидерландских полифонистов до джазовых звезд (кстати, он увлекался джазовой импровизацией, что иногда слышно в его музыке). Одним из любимейших композиторов Сидельникова был Вагнер. Причем, он восхищался не только его музыкой, но и личностью. Он не раз говорил: «Подумать только, один человек! Перевернул все законы музыки и театра, сделал все по-своему и заставил следовать за ним весь мир!».

Сама внешность Н.Н. точно соответствовала его внутреннему миру — необычайное, даже странное смещение социального революционизма и глубокой русской духовности. Его внешний облик был почти иконографичен, напоминая одновременно и лики икон Андрея Рублева, и революционера Фиделя Кастро (кстати, любимейшего героя западной интеллигенции 60-х) и радикала (в то время) Кшиштофа Пендеревского.

Помимо всего прочего, в моем педагоге было еще одно уникальное качество, от которого я приходил в восторг. Он обладал совершенно потрясающим искрометным чувством юмора. Собеседник еще не успевает отреагировать на первую остроту, а за ней следует вторая, третья... Кстати, это качество чрезвычайно портило ему жизнь. Далеко не все обладали таким же чувством юмора, такой же быстротой ума и хлестким языком, многие просто обижались на его остроты, часто просто убийственные, а он «ради красного словца» мог не пожалеть никого, невзирая на субординацию и положение в иерархии...

В доме Сидельникова за праздничным столом всегда собирались интересные компании — и не только музыканты, художники, кинематографисты, поэты. В круг его знакомых входили очень разные люди, в частности, представители «прогрессивного» крыла ЦК КПСС, которые, по-видимому, в дальнейшем, проводили в жизнь идеи перестройки. Вспоминается один случай. У Сидельникова был день рождения, я оказался в числе пригла-

Я счастлив, что в конце 80-х годов у нас возобновились дружеские отношения с Н.Н. Мы часто встречались и много общались.

Для меня Николай Николаевич Сидельников — не просто педагог по композиции, которому в профессиональном смысле я обязан всем. Он для меня Гуру — Учитель жизни.

Было очень любопытно наблюдать психологическое и интеллектуальное взаимодействие двух абсолютно разных миров — культурных и социальных: с одной стороны — партийные деятели, с другой — блестяще образованные коллеги Н.Н. Самое интересное произошло в конце вечера, когда Сидельников, тепло распрощавшись с друзьями из ЦК, нацепил на себя кепку, забрался на стол и начал кричать что-то про броневичок и Ленина, самозабвенно пародируя знаменитую речь вождя. В этом поступке «высвечивался» весь Сидельников. В нем было какое-то скоморошество — бурный, взрывчатый, почти физический протест против диктата, против всего того, что постоянно довлело тогда над людьми искусства.

Думается, именно в этом жизненном противоречии коренилось известное пристрастие Н.Н. к выпивке. Всю глубину этой проблемы в нашей культуре я по-новому осознал, когда прочел пронзительную поэму Венечки Ерофеева «Москва-Петушки». Только Венечкина «Слеза комсомолки» помогала притупить ощущение серой, сермяжной, бесперспективной действительности и позволяла перейти в иную реальность, более «раскованную», творческую. Застолье это сопровождалось блистательными, сверх меры насыщенными остроумием тостами, длиной по 40—50 минут. Это были потрясающие литературные тексты со всеми типами лексики, где сочеталось все — исповедь, обличение, поэзия, митинг, урок, театральная сцена!

На мой взгляд, Сидельников — один из самых талантливейших композиторов своего поколения — по своему артистизму, мелодическому дару, особой интонационной пластике, по истинной музыкальности. Но, к сожалению, он вольно или невольно был вынужден идти на компромиссы. Боюсь, что для него слишком большое значение имели прикладные жанры (он написал музыку к более чем 70 кинолентам). Мне кажется, что это не позволило ему в полной мере реализовать свой огромный талант, масштаб которого представляется все еще недооцененным. И дело здесь не только в том, что на серьезную работу у него в результате оставалось гораздо меньше времени. Проблема в том, что иногда границы между «прикладным» и «высоким» размывались.

В советские времена над всем господствовала установка, что необходимо писать симфонии с доступными, красивыми песенными темами и сочинять песни, столь же серьезные и интеллектуально насыщенные, как симфонии. К сожалению, такая соцреалистическая «закваска» сыграла со многими очень злую шутку — выхо-

дила музыка, не интересная ни массовому слушателю, ни профессиональной элите. Это случилось со многими, но не с Сидельниковым. Ему всегда как-то удавалось удержаться на этой опасной грани, а иногда такого рода симбиозы он превращал в подлинные шедевры. Особенно меня потряс горький и, в то же время, ироничный финал симфонии «Мятежный мир поэта», где на мелодию походного шлягера положено стихотворение Лермонтова «Прощай немытая Россия, страна рабов, страна господ».

Иногда было ощущение, что он торопится работать, не всегда успевает шлифовать свои замыслы. И получилось — с одной стороны, исключительная отделка материала в «Русских сказках», удивительные ансамблевые находки в «Дуэлях», целое море чистой, изумительно целомудренной музыки в «Романсеро», с другой — балансирование на острие тривиального, использование полукиношных клише в ряде опусов.

Точно также и было в жизни: своими друзьями он называл Волконского, Пярта, Шнитке, Виеру, но при этом столь же легко и артистично находил общий язык с сильными мира сего. Когда же дело касалось принципиальных вопросов, он прямо шел на конфликты. Хорошо помню, как остро он переживал ряд ситуаций, связанных с цензурным вмешательством репертуарной колле-

гии Министерства культуры РСФСР по поводу той же лермонтовской симфонии. А каким ударом для него стал отказ в постановке оперы «Чертогон»! Именно в таких случаях его иногда выручали высокопоставленные друзья, которые, как это ни странно, проявляли больше доверия и внутреннего уважения к его таланту, чем некоторые коллеги по цеху.

Для меня Николай Николаевич Сидельников всегда был и остается одной из самых ярких личностей, которых я встречал на своем пути. В моем представлении он был настоящим русским футуристом, в хлебниковском толковании этого слова: его желание *прорваться вперед* означало *уйти вглубь* — к тому подлинному и вечному, что было заложено в недрах великой традиции.

У нас с Николаем Николаевичем довольно часто возникали горячие споры. Он убеждал не только логикой фактов и блестящей эрудицией, но и художническим артистизмом, парадоксальностью и обаянием. Общение с ним оставляло почти художественное впечатление.

Сидельников олицетворял собой бурный творческий темперамент, в котором сгорало и плавилось все и вся. И в этой кипящей магне рождались самые неожиданные и самые рискованные идеи.

Иван Соколов:

ЗА МАСКОЙ ИРОНИИ И БРАВАДЫ ОН СКРЫВАЛ СВОЕ ТРАГИЧЕСКОЕ ЛИЦО

Мое знакомство с Николаем Николаевичем Сидельниковым состоялось благодаря профессору консерватории Льву Николаевичу Наумову, весной 1978 года. Направляясь на встречу с Н.Н., я пытался представить себе его облик. Мне сказали, что он должен приехать на машине. Подходя к дому Льва Николаевича, я увидел, как какой-то человек возится со своим автомобилем. Он был невысокого роста, бородатый и с лысиной. Я подумал: «Должно быть, это и есть Николай Николаевич». Сидельников опоздал минут на 15. Это был не тот человек, которого я видел во дворе, но как две капли на него похожий. Меня поразило, что я каким-то образом угадал облик своего будущего педагога.

Сидельников достаточно бегло, не вдаваясь в детали, просмотрел мои сочинения и сказал, что их надо хорошо сыграть на рояле. На этом наша короткая встреча закончилась, но почему-то осталась у меня в памяти на всю жизнь. Еще один случай, который произвел на меня неизгладимое впечатление. В сентябре, после поступления в консерваторию, всех студентов первого курса, и меня в том числе, отправили на картошку в подмосковный совхоз. Я впервые попал в деревню средней полосы, увидел замечательную русскую золотую осень. Кто-то из студентов, вернувшись из Москвы в наш лагерь, рассказал мне, что Сидельников заходил в деканат и возмущался тем, что его студента, Ивана Соколова, так долго держат на картошке. Кажется, он говорил: «Дайте мне возможность заниматься с моими студентами!» Именно так, а не наоборот, это я помню. Здесь мне впервые открылась его любовь к работе, к жизни, заинтересованность людьми, постоянное внутреннее горение, невероятная активность — качества, присущие ему всю его жизнь. А мне очень нравилось быть на природе, в

этой замечательной поэтической обстановке и, честно говоря, вовсе не хотелось возвращаться в город. Значение этого мелкого, на первый взгляд, события, я осознал позже.

Несколько лет назад, когда я узнал, что в монастырях были старцы, которым монахи открывали все свои помыслы и вообще полностью отсекали свою волю, я, наконец, понял, что должен был относиться к Сидельникову, как такому старцу в атмосфере музыки, и так же, отсекая свою волю полностью — творческую, композиторскую, даже человеческую, — брать от него все, что он так щедро отдавал своим ученикам. Увы, я был очень своевольным студентом. Тем не менее, я искал к нему пути и, по моему, наконец, нашел их...

Н. Н. обладал потрясающей работоспособностью. Он вставал в четыре часа утра и садился работать, в девять был уже в консерватории. От нас неукоснительно требовалось присутствия на всех его уроках, то есть два раза в неделю с 9 до 15, несмотря на то, что в это время могли быть и другие занятия (к прогульщикам в консерватории в то время относились очень сурово). Когда кто-нибудь из студентов просил разрешения уйти на лекцию по расписанию, Сидельников говорил: «Очень жаль, что ты уходишь. Это тебе не пригодится в жизни, а мои занятия — пригодятся!». Со своей стороны, он пытался облегчить нам жизнь, просил в деканате не назначать на время его уроков другие лекции, но, к сожалению, никто не шел ему навстречу.

Сейчас я понимаю, что мой учитель был прав: за 45 минут невозможно получить полноценный урок по композиции. К тому же на занятиях Сидельников давал слушать очень много музыки. Например, мы могли с 9 до 15 слушать и обсуждать оперу Вагнера «Тристан и

Изольда». Он мог помногу часов подряд говорить о старинной музыке, перебирая имена, фамилии, а мы слушали, затаив дыхание. Аналитические разборы Сидельникова, в отличие от Денисова, не выстраивались в строгую, до мельчайших деталей отточенную систему. Это был скорее индивидуальный процесс, то есть нужно было, как сказал Блок, «говорить о несказуемом», то есть о невыразимом, видеть невидимое, чувствовать то, что нельзя почувствовать. В результате оставалось максимальное напряжение всех духовных сил, но не детали.

На уроках Николай Николаевич очень часто использовал меня как иллюстратора. Например, мы брали сонаты Скарлатти и подряд играли с листа, или вариационные циклы Моцарта, сонаты, квартеты (по партитуре) Гайдна. Все сидели и слушали, а Сидельников обращал наше внимание на удачные места, переходы, гармонические обороты, сочетания. Нередко учитель заставлял меня переводить с немецкого книги, где изложены были какие-то интересные факты из жизни того или иного композитора. Одной из таких книг была книга о Гайдне. Сидельникова поразил тот факт, что всю жизнь Гайдн ужинал только хлебом и вином (Тайная Вечеря!?).

Он был уникальным педагогом, так досконально все объяснял, что не усвоить его уроки было просто невозможно. Для меня очень ценно то, что буквально с самого начала у нас с Н.Н. сложились настоящие дружеские отношения. Я мог задавать ему вопросы, связанные с самыми сокровенными, личными проблемами моей юношеской жизни, и получал глубокие советы мудрейшего человека. «Вы ведь все мои дети», — часто говорил Н.Н. нам, своим ученикам. И действительно, он был для нас отцом, по крайней мере в области музыки.

Сидельников много рассказывал о своем детстве. Он родился в Твери. Его отец, насколько я знаю, был крупным музыкальным деятелем города, кажется, заведовал духовыми оркестрами. Музыкой Сидельников начал заниматься достаточно рано. В шестилетнем возрасте его заставляли переписывать горы нот в разных ключах. Еще он рассказывал, как в детстве познакомился с одним старым наборщиком, который работал в издательстве Юргенсона на Неглинке. Этот 95-летний старичок поведал ему историю о том, как П.И. Чайковской приходил к ним в типографию для того, чтобы проверить корректуру «Щелкунчика». Если все было сделано хорошо, то Петр Ильич, в знак благодарности, давал всем работникам билеты на свои спектакли, но если где-то проскальзывали ошибки, он ругался так, что лошади отворачивались на улице.

Была замечательная история про то, как Н.Н. исключили из консерватории. Будучи студентами, он и Андрей Волконский играли в классе переложения в четыре руки произведений Стравинского и Хиндемита, тогда, в 50-е годы запрещенных авторов. Кто-то из студентов донес на них, и в 11 часов вечера в общежитии устроили обыск. Потом выяснилось, что у студента Марутаева из чемодана пропали ноты «Просветленной ночи» Шёнберга и... 7 пар кальсон. Как тогда полагалось, было собрано комсомольское собрание, на котором должны были вынести наказание Сидельникову, Волконскому и Марутаеву. Кто-то из президиума спросил у Н.Н.: «Зачем вы интересуетесь такой ужасной музыкой?» На что Сидельников ответил: «Еще неизвестно, хорошая это музыка или плохая, — история рассудит. Но скажите, пожалуйста, почему у студента Марутаева исчезли из чемодана 7 пар кальсон, которые Вам по-моему не по размеру?» В зале кто-то засмеялся, кто-то под партой захопал в ладоши, но комиссия была в бешенстве. Сидельников на год был исключен из консерватории.

Когда я пересказал эту историю А. Волконскому, он ее не подтвердил, сказав, что такого не помнит. Действительно, многие рассказы Н.Н. скорее походили на байки, они были какими-то необычайно красочными, даже декоративными. Я собирал, коллекционировал его шутки — их было безумное количество совершенно не разделявшихся по принципу цензурных и нецензурных, но неизменно остроумных и тонких. Я их не записывал, но выдавал устно в семье, на что мои родители иногда неодобрительно покачивали головами, но чаще не могли удержаться от смеха. (Говорят, что даже врачи, оперировавшие Н.Н., жаловались, что у них руки дрожали от смеха — так он смешил их, лежа на операционном столе.) Если его ученику что-то удавалось как композитору, он говорил: «Молодец, возьми с полки пирожок». Для меня у него была «персональная» присказка: «Ванечка, не хочешь ли пряничка?». Один раз я ответил: «Спасибо, я уже взял с полки пирожок». На что получил мгновенный ответ: «Молодец, отточился!». В этих фразах, как и во всем характере Н.Н., мне видится театральность. Эта театральность выявляет для меня что-то в его характере — человека и художника.

Вообще он был потрясающе артистичен — он был лицедеем и любил немного поработать на публику. Его лицедейство распространялось и на творчество. Работая над такими сочинениями, как «Романсеро о любви и смерти», «Сычуаньские элегии», «Лабиринты», он как бы проигрывал образы, которые задумывал выразить в музыке, воображал себя то испанцем, то китайцем, то греком (кстати, у него была греческая кровь, по его словам, «колхидских греков», переселившихся из Греции в Грузию). Но даже тогда, когда он сочинял на его родную, русскую тему («Сокровенны разговоры», «Русские сказки»), у меня было чувство, что он делает некую стилизацию. Это был для меня невероятно красочный, мастерский, остроумный — но лубок. И это при том, что Н.Н. всегда сочинял «кровью сердца» — это для меня очевидно. И это не парадокс. Только потом я понял, что некая дистанция, отдаление композитора от его темы, как в содержании, в концепции произведения, так и в его форме и в его стиле, — именно эта дистанция и есть то, что отличает Сидельников в музыке. Может быть даже, эта дистанция — ярчайшая черта его стиля. Недаром он так любил Малера, особенно похоронный марш из Первой симфонии, процитированный им в «Лабиринтах».

При всей своей необозримой красочности и многогранности, все то, о чем я рассказывал, — только внешняя, видимая всем часть природы Сидельникова. Узнав его поближе, я почувствовал в нем грандиозную внутреннюю значительность: она выражалась в глазах, в интонациях его речи. За маской иронии и бравады он скрывал истинное трагическое лицо, которое мало кто знал. Скрыть свое величие и не дать почувствовать его окружающим — в этом, как мне кажется, есть главный смысл высочайшего явления духа — юродства, и таким был, в моем представлении, Николай Николаевич Сидельников. По-моему, в каком-то смысле Н.Н. является творческим родственником Николая Ивановича Глазкова (это он придумал слово «самсебяиздат», ставшее потом «самиздатом»), замечательного поэта, который, как и Сидельников, стоял у истоков российского поставангарда. В сложных условиях того времени Н.Н. полностью усвоил и повторил весь путь развития мирового искусства, часто даже предугадывая развитие культурно-исторического процесса. Еще в середине 50-х годов он, будучи студентом, написал Сонату для фортепиано, где не было ни одного нормального звука, произведенного обычным нажатием на клавиши). От оратории «Поднявший меч»

до «Дуэлей» для двух роялей, виолончели и ударных, которые он создал для Мстислава Ростроповича, и от «Дуэлей» до «Лабиринтов» для фортепиано — последнего сочинения, — как говорится, дистанции огромного размера. После «Дуэлей» он пошел, на первый взгляд, назад, назад, как композитор. Однако, все его романтические «пассажи», я имею ввиду романтизацию стиля, на самом деле, как сейчас уже выясняется, свидетельствовали о целенаправленном движении *вперед*. И его «Лабиринты» — это по существу *открытие нового стиля*. И это сочинение, и многие другие работы Н.Н. еще далеко не до конца познаны, изучены, исследованы, многое ждет еще своего первого исполнения.

До сих пор его музыка звучит редко. Вероятно, причина в том, что он никогда не шел на компромиссы — ни в жизни, ни в творчестве. Он частенько говаривал: «Любям нравится искусство второго сорта — чем пошлее, тем башлее». И еще: «Кучкисты утверждали, что музыку надо писать под народ, но это не так, музыку надо делать прежде всего под себя!». Его опера «Чертогон», по рассказу Н.Лескова, была задумана как диалогия, где первая часть называется «Загуд», а вторая — «С похмелья». По замыслу Н.Н., первая часть должна была идти вечером, а вторая рано утром. И именно это и стало, насколько мне известно, главной причиной невозможности поставить эту оперу в Камерном музыкальном театре, для которого она была написана.

Как жаль, что зритель так и не увидел «Чертогона», талантливого воплощения в музыке сюжета небольшого рассказа Лескова: Сидельников сам написал либретто, где в сатирической форме, изящно и остроумно, обходя цензурные запреты, он отразил атмосферу последних лет застоя. Когда Н.Н. играл и пел нам, его студентам, эту оперу, то наш класс буквально взрывался от хохота. Я убежден, что нашим дирижерам необходимо обратить внимание на это блестящее сочинение и если не воплотить оперу в сценическом варианте, то хотя бы сделать запись на компакт-диск. Не увидела свет рамы и позднее написанная опера «Бег», где каждое слово Булгакова положено на музыку. В истории музыки, увы, есть такие примеры. Могу назвать несправедливо забытую оперу Бородина «Богатыри», схожую с «Чертогоном» не только своей судьбой, но и ярчайшей пародийностью.

Н.Н. Сидельников был очень своеобразным человеком. Это был титан, слово, которое возникает, когда мы говорим о Льве Толстом. Что-то огромное, величественное, не укладывавшееся ни в какие рамки, чувствовалось даже в его домашней жизни. Большой дом в Троицком, широкий гостеприимством которого мы часто пользовались. Три огромные собаки с очень характерными именами — Пимен, Ипат... Зеркало из охотничьего домика

Геринга, его пепельница. Большое количество редких старинных манускриптов, церковных книг, икон — все это создавало неповторимую атмосферу, все это он показывал нам с горящими от счастья, от неугасающего интереса к жизни глазами. Рассказывал он и страшные истории об эвакуации из Твери в 40-градусный мороз, о том, как на глазах у одиннадцатилетнего мальчика блокадники, с жадностью съев буханку хлеба, замертво падали от заворота кишок.

Ассоциация с Толстым возникла у меня и в связи с тем, как работал Н.Н., исписывая тонны партитур, сорок раз переделывая одно и тоже (как известно, Толстой много раз переписывал свой роман «Война и мир»).

Он никогда не писал просто ноты. Он всегда удивлялся, как можно определить правильную и неправильную ноту. Наверное, именно поэтому у него такие разные ученики, хотя сейчас я очень чувствую нашу *общность* — всех, даже самых внешне непохожих на него. Эта общность в том, что мы все близки стилю Н.Н. Я считаю, что у нас у всех если не *один стиль*, то гораздо больше общих стилистических черт, чем кажется, — у В. Мартынова, Д. Смирнова, Э. Артемьева, В. Тарнопольского, у меня — при том, что мы *абсолютно разные композиторы*. Но на всех нас в какой-то степени отразилась ярчайшая индивидуальность нашего учителя. Мы все, по его же словам, «ударилась» об нее, как учил он нас «ударяться» о Вагнера, Дебюсси, Малера...

Н.Н. постоянно находился в кругу художественной богемы, общался с очень многими и очень разными людьми — с А. Тарковским и М. Хуциевым, Ю. Олешей и Г. Айги, А. Ахматовой и С. Рихтером, с Ю. Шапоринным и В. Шибалиным; он был дружен с А. Волконским, А. Шнитке, В. Сильвестровым, Э. Денисовым, С. Губайдулиной, М. Ростроповичем, Н. Дорлиак, Н. Шаховской, Д. Кахидзе, Г. Рождественским...

Потрясающую вещь сказал А.С. Леман: «Мне позволил Н.Н. и сказал такую фразу — меня кладут в больницу, Альберт Семенович, мне предстоит испытание, которое мой дух безусловно вынесет, но вынесет ли это испытание мое тело, я не знаю. И поэтому, на всякий случай, я хочу с Вами попрощаться и поблагодарить Вас за все, что вы сделали для меня». ...Я был у Н.Н. в больнице 2 июня 1992 года, на следующий день после операции... Он спрашивал о консерваторских делах, шутил... Его смерть для всех нас была огромной потерей...

...Николай Николаевич Сидельников лучше всех нас осознавал фразу Льва Толстого о том, что уйдут родители, дома, планеты, звезды, но если ты написал хоть частичку, крупицу того, что идет от души и от сердца, это будет жить вечно.

Ираида Юсупова:

ОН РАБОТАЛ ДО ПОСЛЕДНЕГО ВЗДОХА

Масштаб личности Николая Николаевича Сидельникова и как человека, и как музыканта никак не укладывался в регламенты его времени. Он, на мой взгляд, в отечественном искусстве *преждевременная фигура, он — композитор будущего*. Вот такой парадокс. Музыкант, который великолепно знал публику, потому что его музыка всегда открывала сердца, не был по достоинству

оценен современниками. То есть то, к чему стремится сегодня современное искусство, к психоделическому эффекту, к ловле душ, этим секретом он владел в совершенстве. Именно в этом он человек будущего.

На первый взгляд может показаться, что музыка Сидельникова слишком традиционна, но для самого композитора не имело никакого значения, новыми или ста-

рыми музыкальными средствами пользоваться. За этими средствами стояла главная цель — *разбудить музыку сердца людей*. Он говорил: «Произведение конца XX века должно высекать искру ассоциации». На его взгляд, чтобы быть понятным, существует единственный путь — научиться просто излагать серьезные идеи и создавать форму, в которой было бы несколько уровней, понятных как искушенному слушателю, так и простому любителю музыки. На мой взгляд, Сидельников — отец отечественного постмодернизма. Все, что сегодня делают композиторы этого направления, уже было заложено в музыке Сидельникова, и превзойти его еще никому не удалось.

Н.Н. очень четко представлял себе всю цепь мировой музыкальной культуры и свое место в ней, а следовательно и свою миссию в этом процессе. Нравится тебе или нет, хочешь ли ты этого или нет, но тебе дано выполнить предначертанную тебе миссию. И он ее выполнил. Мне кажется, ему было откровение от Бога, так как творческая позиция Сидельникова никогда не зависела от внешних факторов признания или непризнания — ведь Господь ведаёт истинным назначением искусства, а оно, к сожалению, не всегда адекватно потребностям людей.

Такое же отношение к сочинению музыки он воспринимал и в своих учениках. Он часто говорил, что композиторство — мужская профессия. Будучи студенткой, я в полной мере не понимала, что он этим хотел сказать, но постепенно до меня дошел смысл его слов. Самоотверженно выполнять свою миссию, нести свой профессиональный крест способен только мужчина, в меньшей степени женщина. В ней больше эгоизма и стремления к самореализации. Вероятно, поэтому по отношению ко мне было жесткое, мужское воспитание. Я, со своей стороны, принимала его установки как некие императивы, которые в полной мере осознались со временем и приобрели для меня все большую и большую ценность.

Все требования, советы педагога я выполняла неукоснительно, поскольку полностью ему доверяла. Однажды, по требованию Сидельникова, я переделывала финал одной из своих сонат 11 раз, а кончилось тем, что во время каникул я сочинила 12-й вариант на абсолютно новом материале, который устроил и Н.Н. и меня. Еще один пример: Сидельников сказал, что переписал от руки оркестровые пьесы Шёнберга (ор. 10) и посоветовал мне сделать то же самое. Я выполнила его задание, и это занятие колоссально продвинуло и обогатило мое музыкальное сознание.

Н.Н. часто приглашал нас, своих учеников на дачу, и там знакомил нас с самыми интересными новинками современной музыки, с классикой. По ходу звучания в нужной точке он давал точные короткие комментарии. Он говорил: «У Холопова — количественный анализ, а у меня — качественный», и требовал от нас по 8-ми тактам отличить произведение, например, Моцарта от Бетховена. Это был метод разбора, раскрывающий нам глубинное, духовно-сущностное понимание всего процесса развития мировой музыкальной культуры.

Сидельников был и остается для меня великим учителем. Он не учил нас писать музыку в прямом, дидактическом, смысле слова, но вдохновлял невероятно. «Конечная цель моего преподавания — вытащить из вас индивидуальность», — говорил своим студентам Н.Н. Его духовное влияние было настолько велико, что к концу обучения у меня была предельная настроенность на его восприятие. Когда он просматривал мои работы, я уже без слов понимала, что будет сказано.

Несколько лет после окончания консерватории я не показывала свои сочинения Сидельникову, решив для себя, что попытаюсь сделать самостоятельные творческие шаги и буду опираться только на свои собственные ощущения. В результате я поняла, что мой путь лежит не в сторону развития и освоения традиций, а в абсолютно иную область музыкальных категорий, которым, как кажется, еще нет аналогов. Спустя какое-то время Сидельников познакомился с одним из моих сочинений, и я услышала от него долгожданные слова: «Ты мастер!».

Для Николая Николаевича Сидельникова самым важным в жизни было творчество. Он говорил: «Может исчезнуть все — деньги, дом, жена, друзья, но никогда вас не предаст профессия, если вы ей будете верны». Он четко следовал своим убеждениям. Даже в больнице, умирая от страшной болезни, он продолжал работать над своим последним — потрясающим произведением — «Лабиринтами». Кажется, ни болезнь, ни физические страдания не отразились на его аккуратном каллиграфическом почерке. Он работал до последнего вздоха.

По эмоциональному и творческому складу личности Сидельников для меня — великая фигура русского панка. Я имею в виду не людей с экзотическими прическами, не таких, как те, кто бродят по улицам, а *внутреннее ощущение свободы и предельную искренность*. Ваня Соколов это называл юродством. Мне ближе слово «punk». Это и есть главные свойства души моего учителя.

Кирилл Уманский:

«ИСКУССТВО СОЗДАЮТ ЛИЧНОСТИ»

Первая встреча с Николаем Николаевичем Сидельниковым произвела на меня неоднозначное впечатление. Его необузданный темперамент, манера говорить чуть-чуть взалхлеб с чрезмерным эмоциональным напором, раздражала и рождала ощущение позерства и псевдоартистизма. Сидельников рассказал о том, как проходят занятия в классе. Меня несколько озадачила фраза, с которой он начал свое повествование: «Мы, с моими

ребятами...». «Следовательно, есть *его ребята*, соответствующие определенному интеллектуальному и творческому уровню, и есть все остальные студенты...», — подумал я. Создавалась впечатление, что ученики Сидельникова существуют в каком-то особом мире. И сразу же у меня появилось опасение: «Вдруг, придушь не ко двору и возникнет ко мне глубокое отчуждение?». Опасения были небезосновательными. Мне очень долго пришлось привыкать к атмосфере класса.

Состояние внутреннего смятения еще больше усугубила музыка Н.Н. Я не в силах был постигнуть, какими средствами он оперировал для того, чтобы добиться невероятного эмоционального накала. Я понял только одно: мне будет нелегко войти в контакт с композитором, пишущим такие сочинения, как «Сокровенные разговоры» или «Романсеро о любви и смерти», ибо его творческие установки совершенно отличны от моих.

Но странным образом, при всех моих сомнениях и опасениях, я для себя решил, что непременно должен попасть в класс к этому человеку. Во мне нарастало ощущение того, что в жизни случилось непоправимое и вернуться назад уже нельзя!

Во времена студенчества я вел дневник, куда, помимо всего прочего, записывал суждения разных людей по поводу того или иного моего сочинения. Сохранилась запись первого занятия с Н.Н.: «Ничего из того, что я показал Сидельникову, не понравилось. Вот его слова: "Внутри вас существует какой-то барьер. За ширмами вы скрываете некую истину... Если у человека есть в жизни желание, которое он не может осуществить, то его необходимо сублимировать в творчестве. Говоря языком Павлова, у вас действует не первая, а вторая сигнальная система. Знаете, что такое безусловный рефлекс? Я ткну вас под лопатку, а вы скажете ой!»

(На эту тему есть анекдот: Священник читает пастве проповедь о грехах: нехорошо — то, нехорошо — это, и с публичными женщинами общаться тоже нехорошо! А! Вот, где я забыл свои галоши!) Вот, что такое первая сигнальная система.

Ваши сочинения уж очень продуманы и рассчитаны, создается впечатление, что их написал старый композитор. Вам сколько лет? 19? Самый возраст для творчества... А вы делаете из себя какого-то молодого старичка!»

Выслушивать в свой адрес такие вещи было чрезвычайно огорчительно. «За что боролся, на то и напоролся!» — думал я про себя. Мне казалось, что то самое «старчество» — явление закономерное после добросовестного обучения в Мерзляковском училище. Я всегда был чрезмерно примерным и послушным студентом, на первом же занятии моей законопослушности и интеллектуальной правильности был нанесен сильнейший удар!

Понемногу, со временем, я начал понимать Сидельникова. Позже он мне сказал: «Я хочу убить в тебе маленького человека, твоя творческая суть — в подсознании, и я тебя за это люблю». Общась с ним, я постепенно отходил от первоначально сидевшего во мне обывательского мышления. Тогда мне казалось, что многое я постигаю самостоятельно, но на самом деле именно Н.Н. исподволь помогал мне подняться на более высокий уровень...

Когда читаешь «Войну и мир» Толстого, кажешься себе очень умным, но, закрыв книгу, понимаешь, что это не так.

Я с большим трудом привыкал к тому, что Сидельников проводил занятия не один на один со студентом, а в присутствии всего класса. Индивидуальность ученика отчуждалась и рассматривалась как нечто, находящееся в становлении. Впоследствии я понял, что таким образом, во-первых, он искоренял в нас чувство нарциссизма и, во-вторых, давал возможность самостоятельно развиваться, следовательно, чувствовать себя самодостаточными.

Все уроки проходили в разговорном жанре, точнее, в форме высокой темпераментной проповеди, причем, ин-

формация выдавалась не столько на интеллектуальном, сколько на эмоциональном уровне. Речи Сидельникова представляли собой уникальную ценность. Они никоим образом не были выстроены вокруг какого-то одного предмета. Это — цепочка ассоциаций между музыкой, литературой и философией. Ученик Н.Н., Владимир Мартынов, вспоминая наши занятия, сказал: «Сидельников, выходя за грань музыкальных категорий, вырывался в область космогонии и философии, находящейся над композиторским творчеством. И тогда становился уже неважен факт — будешь ли ты композитором или нет».

Но мне думается, что Сидельников — прежде всего композитор, а не тибетский философ, и именно поэтому был движим жадой своим философско-литературным шквалом выдуть из нас все мелкое и случайное. Каждый раз, выходя из класса, я испытывал то самое чувство шока, которое возникало у меня после первого знакомства с Сидельниковым. И снова и снова возникала мысль, что невозможно вернуться к тому состоянию, в котором я пребывал до урока.

Н.Н. сформулировал для себя целый ряд афоризмов, которые от занятия к занятию проговаривал своим студентам в любых комбинациях и по разному поводу. Я задавался вопросом: зачем так часто, одними и теми же словами, повторять одно и то же? Но, как выяснилось, со временем, эти магические повторения оказали на меня определенное воздействие. Подобных формул было огромное количество. Я представляю те, которые он любил больше всего:

1. *Нужно биться о великие шедевры.* Он имел в виду то, что необходимо создавать в себе состояние внутреннего конфликта между качеством собственного произведения и качеством шедевра.
2. *Формула молитвы, какие слова сколько раз произносить.*
3. *Нужно видеть разницу между высшим и первым сортом, а не между 86-м и 87-м.*
4. *В произведении очень важен тональный план.* На первый взгляд, мысль достаточно проста, как «Волга впадает в Каспийское море». Очень трудно объяснить, почему в устах Сидельникова это высказывание имело особый и неповторимый аромат.
5. *Большое значение имеет каданс.*
6. *У каждого великого композитора своя гамма. Гамму Раделя из квартета нельзя спутать с гаммой из прелюдии Дебюсси «Паруса».*
7. *Есть три вида движения: вверх, вниз и на одном месте.*
8. *Нужно быть стратегом формы.*
9. *Слуховое ощущение должно быть основано на орбитоном ряде.*
10. *Нужно исходить из ощущения лада.*
11. *Нужно найти свое время.*
12. *Нет плохих средств, есть плохие композиторы.*
13. *Нужно биться о противоположности.* Вероятно, в этом афоризме коренилась причина прослушивания на уроках самых разных произведений и по стилистике, и по времени их создания — от Окегема до Штокхаузена.
14. *Искусство не любит тяжелодумов.*
15. *Полифония позволяет экономить материал.*
16. *Профессия композитора — не из трусливых.*
17. *Профессия композитора — одна из самых сложных профессий.*
18. *Надо всегда ставить себе задачу немного выше, чем позволяют тебе твои возможности.*

19. Материал и его развитие должны возникать по закону острой необходимости.

20. Хороший тематический материал — есть предельная концентрация душевных и творческих сил, прохождение сквозь самое Ты.

21. Во время сочинения нужно доходить до состояния экстаза, невменяемости, особого трепета.

22. Должна действовать не вторая, а первая сигнальная система.

23. Если какой-нибудь мастер не близок тебе, его нужно изучать с особенной настойчивостью.

24. Нужно ориентироваться на самый высокий уровень в искусстве.

25. Нельзя кому-либо подражать, а нужно найти свое отношение к общим объективным вещам, закономерно-стям.

26. Искусство создают личности, индивидуальности, а не школы.

27. Нельзя учить технике. Учить технике — прикрывать бездарность. Главное — раскрыть себя, свою индивидуальность.

28. Ничего не может существовать без тематизма.

29. Магия повтора.

30. В жизни у каждого человека есть желания, которые он не может исполнить, их надо сублимировать в творчестве.

Мне хотелось подробнее остановиться на 25-м пункте: «Нельзя кому-либо подражать, а нужно найти свое отношение к общим объективным вещам, закономерно-стям». В дальнейшем для меня данная позиция стала важнейшим — фундаментальным творческим принципом. Но на первых порах я никак не мог уяснить для себя, что имеет ввиду Сидельников, когда говорит: «Необходимо работать над отточенностью своей интервалки (он очень любил это слово)». Совершенно неожиданно, на третьем курсе, работая над первой частью Скрипичного концерта, я почувствовал, что попал в такое состояние, когда каждый интервал, каждая ритмическая формула — были моими!

Николай Николаевич был в каком-то смысле пифгарейцем в музыке. Он выработывал в нас субъективное, философски-абстрактное отношение ко всем элементам музыкального языка.

Сидельников очень не любил, когда критиковали произведения великих композиторов и не позволял делать этого своим студентам. Он считал, что критика рождается от комплекса неполноценности. «Чтобы понять истинные художественные ценности, — говорил Н.Н., — нужно отправиться в Музей имени Пушкина и смотреть, примерно 2 часа, на статую Аполлона, а потом прийти домой, раздеться и тоже 2 часа стоять перед зеркалом. И потом сказать себе: какая же я сволочь!».

Однажды, еще на первом или на втором курсе, я позволил себе, при Сидельникове, негативно высказаться по поводу второй части Струнного квартета Лютовского. Эта музыка показалась мне слишком невыразительной и тягучей. На что мой педагог, откинувшись на спинку стула и как-то отдалившись от меня, задал вопрос: «Может ли тувинский охотник иметь мнение о второй части «Фауста» Гёте?..» После таких реплик становилось очень совестно, обидно и досадно.

Н.Н. не слишком подробно анализировал эскизы своих учеников, но при этом всегда давал очень емкие, интересные и неожиданные советы. Бывало и такое: принесешь на урок несколько страниц нотного текста — Сидельников, просмотрев первый лист, и похвалит, и пора-

дуется тому, что есть определенные успехи, а потом, вдруг, переводит разговор как будто бы в совершенно иное русло. Но постепенно, в процессе разговора, я начинаю ощущать в душе чувство полной изничтоженности и понимаю, что сочинение, оставшееся сиротливо стоять на пиюитре, абсолютно не соответствует моим тщеславным претензиям.

Сидельников был очень сильным человеком — и духовно, и душевно, с очень ярким темпераментом. При этом он был раним и раздражителен. В моей жизни встречалось только два человека, раздражительность которых доставляла мне эстетическое удовольствие — один из них мой учитель. Это было нечто более высокое, чем просто акт злобы. Своей аристократической раздражительностью Сидельников напоминал мне булгаковского героя — профессора Преображенского. Темперамент Н.Н. непременно требовал эмоционального выплеска, причем на грани фюла. Чувство протеста вскипало в нем прежде всего по отношению к самолюбванию и равнодушно-томной молчаливости, так распространенным в художественной среде.

Обидчивость моего учителя, как ни странно, давала мне силы сопротивляться собственным обидам и раздражительности, но, к сожалению, с его уходом эта способность исчезла.

В том, как общался с нами Сидельников, да и вообще с людьми, ощущался рембрандтовский пафос. Он каждый раз как бы принуждал собеседника к активному эмоциональному контакту, хотел тот того или нет. Редкое качество, не все его разделяют, ибо всегда считается, если человек импульсивен в разговоре, пытается тебя в чем-то убедить или увлечь, значит он лезет к тебе в душу. У Сидельникова иное: он просто *тягиивал в поле своего общения* благодаря тому, что был разносторонне образован, владел различными сферами знаний, в том числе философскими системами. По форме это могли быть просто каламбуры или искрометная игра слов. С годами эта форма общения становилась все более изысканной, а взаимопонимание происходило на очень тонком уровне. Не каждый из преподавателей склонен выводить на такой уровень свои отношения с учениками. Нужно было обладать особой силой, создав доверительность общения такого рода между собой и студентом и не превратить его ни в панибратство, ни в какое-то сюсюканье, псевдородственную близость.

На уроках мы слушали довольно много музыки, причем, Сидельников любил давать произведения в сочетаниях, например, квартет Бетховена, потом могюь быть произведение Лютовского, потом вдруг, под конец, на десерт, Симфония памяти Дебюсси Стравинского. Такие «салатного типа» прослушивания были подстать очень пестрым по ассоциациям, неожиданным по переходу беседам и разговорам, которые в изобилии велись на уроках. Н.Н. очень часто увлекался, а ты сидишь и думаешь, когда же я покажу свое сочинение. Потом надо было приучить себя к мысли, что важнее было выслушать учителя. С годами я убедился, что та форма, в которой проходили уроки, была наиболее целесообразной для творческого роста ученика.

По воскресеньям мы ездили к Н.Н. домой, на дачу. Его дочь, Глаша, пекла совершенно изысканные печенья, приносили кофе, с европейским шармом, и мы слушали Симфонию Л.Берио, композиции К.Штокхаузена. Н.Н. любил говорить, что после Штокхаузена и к Шуберту относиться будешь по-другому. Тут опять происходило столкновение. Особенно Сидельников любил Вагнера и

Малера, он говорил, что Вагнер — это абсолютно свободная стихия духа, а Малер — это разлив в бутылке... Но все же он очень любил Малера, и только Н. Н. я обязан тем, что этот композитор стал *моим*. Уроки слушания музыки, соединявшие в себе разных авторов и различные эпохи, Вагнера и венских классиков, к примеру, имели целью выработать ощущение *единосущности* этой музыки. И наш учитель, будучи по натуре абсолютно русским человеком, даже в лесковском купеческом смысле, чрезвычайно высоко ставил немецкую музыку, подчеркивая ее приоритет в мировой музыкальной культуре.

Самыми великими людьми в русской музыке, по его мнению, были Глинка и Стравинский, потому что они больше всех глядели по сторонам. Прокофьева он ставил значительно ниже Стравинского, и вообще не очень его жаловал. Любил Рахманинова, хоры Танеева, за их тонкость.

Что касается музыки самого Сидельникова, то мне кажется, что его личность наиболее ярко и полноценно раскрылась в хоровой сфере. У него, конечно, есть значительные оркестровые сочинения — «Романтическая симфония-дивертисмент в четырех портретах», симфонии «Мятежный мир поэта», «Дуэли», — но все-таки, на мой взгляд, нигде, как в хоровых сочинениях, не найдено столько изумительных — собственно авторских — смысловых, тембровых особенностей, тонкостей, нигде так ярко не выявился сидельниковский стиль: «Сычуаньские элегии», «Романсеро о любви и смерти», «Сокровенны разговоры». Эта обостренность ощущения интонационной выразительности через хор в значительной степени выражала и его кредо, и его вкусы, и главное — *суть его художественных и человеческих идеалов*. Очень трудно отделить его собственно музыкальные идеалы от ху-

дожественных. Многие отмечают близость хоров Сидельникова Свиридову, что, несомненно, мне кажется, верно.

В свое время музыканты очень высоко оценили «Романсеро о любви и смерти» с его неожиданным финалом, в котором почему-то все видели что-то необычное и новое, хотя нечто подобное есть в более ранней лермонтовской вещи (я имею в виду симфонию «Мятежный мир поэта»). А вот что касается «Сычуаньских элегий», то тут, думается, произошел какой-то кризис восприятия, потому что сам композитор считал их более удачным, более тонким (тоньше, а следовательно, и лучше), чем «Романсеро», сочинением. А многие стали говорить, что он просто подобрел, постарел. Между тем, для меня это сочинение, особенно его первая тетрадь, есть *овеществленное поле общения с ним*. Видимо, его нелюбовь к нарциссизму и замкнутости формировала и в музыке нелюбовь к объективно-холодной значимости, как таковой — будь то структурная ценность или некая совершенная найденная субстанция, хотя вообще-то у Сидельникова есть произведения, как будто бы претендующие на воплощение некоего абстрактного замысла («Дуэли», например). Но надо сказать, что как раз самыми яркими и может быть показательными и ценными сочинениями являются те, где композитор в наименьшей степени заботится о какой-то стилистической выверенности концепции. Тем не менее, особенно важен для него очень мощный эмоциональный выплеск навстречу слушателю, что в наибольшей степени воплощается в хоровых или вокальных произведениях...

Сидельникова хватало на все по-настоящему. То, что в консерватории не осталось таких людей, — это весьма прискорбно...

Литературная запись МАРИНЫ ЕФРЕМОВОЙ

ПОСЛЕДНЕЕ ИНТЕРВЬЮ НИКОЛАЯ СИДЕЛЬНИКОВА

В ноябре 1991 года на XIII фестивале «Московская осень» впервые — спустя почти четверть века со времени своего создания в 1967 году — прозвучала «Романтическая симфония-дивертисмент в четырех портретах».

— У меня много партитур, которые ни разу не исполнены. Не знаю, по всей вероятности, Союз композиторов и концертные организации думают, что я буду жить вечно, как библейский Мафусаил, 969 лет... В этом году у меня не исполнено два сочинения, которые написаны к «красному» дню. Это опера «Бег» к 100-летию Булгакова, написанная 6 лет тому назад, и оратория-реквием на стихи Лермонтова «На смерть поэта». Такое ощущение, что никто не заинтересован. Меня поражает то обстоятельство, что, скажем, в Соединенных штатах Америки, где я чужой, пришлый человек, у меня была премьера лермонтовской симфонии, прошедшая «на ура». Здесь никто не интересуется. А ведь в этом году исполняется 150 лет со дня смерти поэта. В общем-то меня это не удивляет, я как-то прибил уже к этому, привык...

— Композитор привык к тому, что его музыка не звучит. Ситуация парадоксальная. И тем не менее,

такой крупный мастер, как Николай Сидельников, десятилетиями ждет исполнения своих сочинений. Его оратория «Поднявший меч» ждала своей премьеры 30 лет. И вот такая же участь постигла его «Симфонию-дивертисмент в четырех портретах...» Это сочинение обращено к великим музыкантам прошлого. И каждая из его частей имеет название: Вивальди, Рагелль, Берг, Стравинский...

— Это — представители четырех великих музыкальных культур Европы — Италии, Франции, Австрии и России. Симфония-дивертисмент — то есть симфония, не претендующая ни на какие, так сказать, глобальные страсти. Мне хотелось просто показать красоту этих культур, воссоздать образы великих музыкантов. Это не стилизация. Это мое восприятие творчества названных музыкантов, восприятие культур в целом, выразителями которых они являлись. Если и есть здесь признаки стилизации, то они скрываются в побочных элементах — штрихах, в ритмической стороне и т. д.

«Премьеры "Московской осени"»
ноябрь 1991 года