

*Маргарита Иванова*

## ПАРАДОКСЫ ЛАБИРИНТА В СУДЬБЕ ХУДОЖНИКА

*В лабиринте не теряются,  
а находят себя в борьбе с собой.*

*Н. Сидельников*

Судьба русского художника порой необъяснима и трагична. Поэтому тема «поэт и общество» стала ведущей у многих соотечественников России. Неоднократно привлекала она композитора московской школы второй половины XX ст. Н. Сидельникова. В 1971 г. им была написана симфония для баритона и ансамбля инструментов на стихи М. Лермонтова «Мятежный мир поэта» из 10 частей с чертами вокального цикла, в которой композитор показал всю сложность мироощущения поэта. Осмыслению трагической судьбы великих русских поэтов России – Ю. Лермонтова и А. Пушкина – посвящена одночастная полистилистическая оратория-репортаж с солистом чтецом «Смерть поэта» (1976), написанная как продолжение предыдущей вокальной симфонии через пять лет. К вечным темам жизни и смерти обращён цикл лирических хоровых поэм «Романсеро о любви и смерти» для смешанного хора, электрогитары и ударных этого же периода 70-х годов (1977), напоминающий о напряжённом мире поэм испанского поэта Ф. Гарсиа Лорки.

Вокальный цикл **«В стране осок и незабудок»** (на стихи В. Хлебникова) стал последним сочинением, посвящённых этой теме. Написанный в 1978 г., он словно подвёл итоговую черту музыкальных воплощений ведущей темы этого периода, и по мнению исследователя Г. Григорьевой, оказался «наиболее оригинален и непохож на другие произведения в вокальном жанре» [2, с. 64]. Сегодня возникает закономерный интерес к особенностям драматургии этого этапного сочинения Н. Сидельникова, не получившего аналитического исследования, что и определило **цель** данной статьи.

Вокальный цикл для двух сопрано, меццо-сопрано, драматического тенора и фортепиано весьма сложен и тонок по содержанию, как, собственно, и поэзия В. Хлебникова. Известно, что своим творчеством поэт во многом опередил свое время и в этом глубоко чувствовал свое трагическое одиночество – одиночество непризнанного поэта в огромном мире литературы и общества. Возможно поэтому он неоднократно называл себя «ребенок других миров», «одиноким лицедей», «вечный узник созвучия». Не нашла признания поэзия

В. Хлебникова и у потомков. После смерти поэта и в период с 1940 по 1970-е годы стихи В. Хлебникова почти не издавались (за исключением серии «Библиотека поэта», где в 1960 г. были напечатаны некоторые из его сочинений). Спустя несколько лет стало очевидным, что, несмотря на то, что официального запрета на публикацию произведений В. Хлебникова не было, они оказались почти недоступными целому поколению читателей.

Тема отверженного обществом, непонятого и забытого поэта стала определяющей в образной драматургии вокального цикла Н. Сидельникова «В стране осок и незабудок». Созданное композитором название цикла является напоминанием не только о трудной судьбе поэта, но и о неугасающем интересе к творчеству поэта в среде русской интеллигенции 70-х годов XX ст., представителем которой был композитор. В название вокального цикла вошли «*незабудки*» как символ забывания, о котором мечтал поэт, и «*осоки*» как духовная эмблема единения двух миров в его поэзии – горной природы Персии с голубыми призраками, жёлтыми реками и речных прибрежных знаков азиатских окраин России.

Впоследствии в цикле композитор будет неоднократно отказываться от многих названий стихотворений поэта, чтобы акцентировать главную идею цикла. Так, например, он заменил название «Ещё раз» на свой авторский вариант – «Псалом отверженного».

Тринадцать стихотворений, отобранные Н. Сидельниковым, не образуют последовательной сюжетной линии. Композитор использует в цикле стихотворения разных лет и таким образом охватывает многообразие стилистических интересов поэта, отражает его мировоззрение. В расположении стихов цикла можно проследить некоторые хронологические принципы: обрамляют цикл поздние сочинения поэта «Ещё раз» (1922) и «Точит деревья и тихо течёт» (1920), далее появляется ряд стихотворений раннего символистского периода – «Лягушечка» (1908), «Кузнечик» (1909), «Муха» (1908). Большинство использованных стихотворений основной части цикла созданы в центральный – футуристский – период творчества поэта (1912–1915). Но более всего объединяет эти разные стихотворения В. Хлебникова внутренний глубинный смысл.

Первые две части цикла представляют своего рода вступление, в котором ведущей становится тема непонимания.

Первая пьеса «Псалом отверженного» создаёт образ поэта, испытывающего чувство отчуждённости от всего мира. Изломанная

хроматизмами попевка со словами *«и камни будут насмехаться над вами, как вы насмехались надо мной»* становится музыкальной темой страданий поэта. Стихи В. Хлебникова «Ещё раз» литературоведы неоднократно сравнивали с «Памятником» А. Пушкина – строки поэта здесь звучат словно речь, обращённая к потомкам, в надежде на признание. Очевидно именно так и воспринял её Н. Сидельников, назвав «Псалом отверженного». Строки хлебниковской поэзии с излюбленной им темой звёзд, композитор постиг и воссоздал в духе вокальных песенных жанров. Распевная мелодия со словами *«Ещё раз, я для вас звезда»* построена на основе пентатоники в сопровождении цепочки нонаккордов джазовой стилистики.

Непонимание поэта его окружением оборачивается личной трагедией Поэтому во второй пьесе «Когда умирают кони» появляется тема смерти. Жизнь оказывается бессмысленной, если существует отчуждённость в мире людей. Художник в таком мире не может творить, и ему остаётся только умереть.

Третья часть цикла «О, Достоевский мой» представляет аспект взаимоотношений поэта и общества через призму мира искусства. Мир классических традиций ушёл в прошлое, отстранился от внутренних противоречий поэта и не указал ему путей выхода из состояния трагической обречённости. Неслучайным здесь оказался выбор додекафонной техники письма, с помощью которой и создалась эмоциональная отрешённость музыки части.

Пьесы-миниатюры (№ 4–6) «Лягушечка», «Кузнечик», «Муха» напоминают о мире природы, образуя своего рода миницикл. За духовными эмблемами – символами птиц, растений, животных у В. Хлебникова скрывались древние пласты национального сознания, а свободное чередование разнообразных ассоциаций в подтексте раскрывали одну из главных идей поэта – единение людей, растений, животного мира. Образы лягушечки, кузнечика, мухи представляют единение мира природы, которого нет в атмосфере отчуждения и изоляции людей друг от друга.

Музыкальный стиль пьесы «Лягушечка» приближается к избранному поэтом жанру детской считалки. Вместо напряжённого вокального интонирования предыдущих частей, в данной части ведущими оказываются бытовые речевые интонации, имеющие «опосредствованные связи с речитативно-песенной стилистикой Даргомыжского – Мусоргского» [2, с. 67].

Четвёртая часть воссоздаёт метафорические перевоплощения *«лягушечки»* в реальный образ *«барыньки»*, а затем в образ *«девы»*

*ветренной воды*», задуманные поэтом В. Хлебниковым. В фортепианной партии, с одной стороны, кластеры в разных регистрах изображают прыжки болотной «красавицы», с другой – в «мягко стелющихся» вокальных интонациях, «блуждающих» во внетональной сфере, узнаётся «неважная, угодливая барынька». Беззаботно-скерцозное звучание постепенно сменяют токкатные ритмы в низком регистре фортепиано, звучащие с симфоническим оркестровым размахом. Далее неожиданно происходит переключение восприятия в мир прекрасных весенних лесных образов с «девой ветренной воды» – распевная, «рахманиновского типа мелодия звучит на фоне таинственных арпеджированных аккордов, невольно противореча тонально-гармоническому плану сопровождения.

В № 5 «Кузнецик» в одном образном ряду переплетается реальное и сказочное: прибрежные травы, камыши, кузнецик с блестящими крылышками, вымышленный камышовый воробей зинзивер, лебедь-диво. В музыкальный тематизм вплетаются элементы скерцо, ритмоинтонации джазовых жанров, пассажи этюдного типа. Композитор не отказывается здесь от методов иллюстративности текста. Форшлагги в верхнем регистре фортепиано на фоне выдержанных остинатных звуков имитируют чирикание камышового воробья, представленное в тексте словами «пинь-пинь» и стрекотание кузнецика. В заключительном построении пьесы композитор неожиданно нарушает общую иллюстративную направленность музыки и уделяет особое внимание подчёркнуто-восторженным восклицаниям на словах «лебедиво» с традиционными приемами кульминаций романсовой лирики XIX ст.

В части «Муха» Н. Сидельников, как и В. Хлебников, обратил внимание на образы фольклорной, сказочно-детской простоты и наивности. Вокальная партия шестой части построена на попевах чистых кварт и больших-малых терций, взятых из своего фольклорного прототипа – трихорда. Схематично симметричные построения фраз, «сухость» и моторное скандирование иллюстративно приблизили слушателя к внешней красоте и симметричной стройности природного создания. Более того, всё это лишило тему всякого рода лиризма и распевности, напоминая о заложенных в стихотворном варианте жанрах народных поговорок и прибауток.

Судьба личного чувства перерастает в общие вопросы философии жизни в следующих двух частях цикла. Седьмая часть «В этот день голубых медведей» и восьмая «Годы, люди, народы» раскрывают важный постулат о быстротечности жизни. Образы весенней мечты,

нереализованных надежд и философские размышления о жизни занимают ведущее положение в этих частях цикла. Переводя повествование к подобного рода размышлениям, композитор отодвигает проблему человеческого «отчуждения» на второй план.

Строки и фразы стихотворения «В этот день голубых медведей» звучали в вокальном цикле Н. Сидельникова как хлебниковская «явь во сне», вызывая при этом яркие зрительные и чувственные аллюзии – весенний гром, морское побережье, пространства России и состояния одиночества, «безнадежья». Музыка части создана из множества жанровых переплетений: вокального и оркестрового, фанфарного и романсового.

Первая строфа звучит таинственно и завораживающе. Мягко сползающие секундовые «интонации-вздохи» на пианиссимо в вокальной партии со словами «в этот день голубых медведей, пробежавших по тихим ресницам» не лишены томления и нежности. Мелодия дублируется цепочкой «сползающих» по хроматизмам терцовых созвучий, в которые вплетаются лёгкие «взлетающие» пассажи в верхнем регистре, иллюстрируя слово «пробежавших». Приёмы музыкальной звукописи оркестровых сочинений (ассоциации с тембрами деревянных духовых) обновляют основной жанровый вариант пьесы камерно-вокального цикла. В основу второй строфы (слова «*провижу*», «*приказанье*», «*буревестник*») положены более решительные, квартовые интонации в ритме восьмая две шестнадцатые, напоминающие скорее о фанфарных звучаниях. Трактовка вокальной партии приближается к инструментально-оркестровому варианту, теряя свою вокальную природу. В дополнении к этому, ярким фоническим эффектом звучит аккордовый кластер в фортепианной партии, выполняющий функцию «оркестрового педального фона».

Следующие части продолжают линию «преодоления отчуждения». В части «РА» парадоксальным и неожиданным является тот факт, что найденный композитором музыкальный приём красочно-стагичной остинатной полипластовости является ведущим для текста русской и восточной образности. Композитор и не стремится к воссозданию контраста между ними, объединяя их одним миром колористических созвучий. Идея единства культур, утвердившаяся во многих произведениях В. Хлебникова и воплощённая музыкой Н. Сидельникова, приводит к мысли о законах универсальности в мире. Именно в этой девятой части цикла впервые происходит самоосознание своей личности художником и единение его с Вселенной. В вокальной

партии повторяющийся звук **b** воспринимается не иначе, как настройка Вселенской гармонии на одного человека, который составляет единую сущность с природой, культурой, обществом. Данный образный перелом позволяет трактовать эту часть, как начало нового жизненного пути поэта.

Цитирование средневековой секвенции *Dies irae* в пьесе № 10 «Боярынька» вновь напоминает о трагических образах экспозиции цикла. Однако здесь образ смерти не вызывает устрашающего впечатления, являя составную всего существующего.

Важную драматургическую роль в цикле выполняет «Моцартиана на полуночной земле». В тесном переплетении появляются основные темы цикла – жизнь, смерть, культура, природа, общество, что делает её кульминацией, расположенной в «точке золотого сечения» (одиннадцатая часть из тринадцати).

Постепенное просветление происходит в двух последних частях вокального цикла, следующих друг за другом без перерыва. Они выполняют роль финала с составной композиционной формой (сложная двухчастная). Двенадцатая часть – «Весны пословицы и поговорки» – вновь возвращает к образам «весенних надежд» части «В тот день голубых медведей». Однако здесь они возникли в возрождающемся желании новой жизни.

Двенадцатая часть вокального цикла «Весны пословицы и скороговорки» построена на сопоставлении двух образов: ранней весенней «стыдесной земли» (неологизм В. Хлебникова – неприкрытая снегов и поэтому стыдлива) и «золотого мира весенней природы». Благодаря приёму «атака» образуется одна большая часть цикла (вместе с «Хоралом речной воды»). Части дополняют друг друга контрастной образностью, создавая многоплановое заключение.

Вокальная мелодия со слов *«весны пословицы и скороговорки по книгам зимы проползли»* построена на едва заметных переходах от скороговорок, речевых оборотов к распевным попевкам, наполненным «весенними» трелями. Общая атмосфера лёгкости, на словах «полёты золотистого мячика», создаётся в фортепианной партии путём периодических повторений пентатоники и трихорда, «застывающих» далее в сонорных звуковых «пятнах», а красочные переливы аккордовых фигураций словно напоминают о золотистых бликах солнца на «черепашке», листьях «мать и мачехи», воссоздавая звуками тот золотой мир природы в архаическом язычестве, который воспет был В. Хлебниковым.

Последняя часть цикла «Хорал речной воды» контрастирует всем предыдущим, что проявляется, главным образом, в жанрово-стилистическом плане. Композитор отстраняется от напряжённо-обострённого мира современных звуков, заменяя их лирическим звучанием хора. Музыкальная стилистика части от внетональных, сонорных приёмов в сторону кантилены и простоты гармонических средств. Стилиевые аллюзии с «Утренней молитвой» П. Чайковского направляют восприятие в мир детской открытости и чистоты. Скрытая аллегорией истина становится очевидной: человек в единении с природой возвращает утраченное детское ощущение жизни.

Ансамблевое пение в заключительной части нарушает привычные установки на вокальный цикл и напоминает о традициях хорошего пения более крупного вокально-симфонического жанра, хотя лиричность звучания музыки её от торжественных финалов кантатно-ораториальных жанров.

«Хорал речной воды» наполнен возвышенными мыслями и настроениями, ничто не напоминает о состоянии отчуждённости, образах смерти. Хорал ансамбля солистов звучит как прославление жизни и её Создателя-Творца. Просветлённые образы приближаются к хорошим традициям «Аллилуя» в христианской литургии.

Тема личности художника, представленная как путь его восхождения к вечной истине и миру Творца, возникает и в романе-симфонии «Лабиринты» для фортепиано соло в пяти фресках (по мотивам древнегреческих мифов о Тесее). Это – последнее сочинение, которое завершает творческий путь Н. Сидельникова. На первый взгляд, всё подчинено мифу и не имеет иных аналогий. Но уже первая авторская ремарка в выборе варианта имени Тесей, а не Тезей, может указать на некоторую связь с инициалами самого композитора (на начальную букву *С* в фамилии автора), а связь ведущих тем сочинения с монограммой композитора подчёркивает это родство.

Авторское название находит воплощение в драматургическом решении цикла. С самых древних культур графическое изображение символа лабиринта было связано с рядом концентрических колец, близких спиралевидным, и с постепенным расхождением их от оси симметрии. Заметим, что драматургия цикла «Лабиринты», в отличие от драматургии линейного типа вокального цикла, напоминает о пространственно-графическом изображении этого знака. Композиция сочинения из 5 частей имеет концентрическую форму, с центром в третьей части. В ней таится важное смысловое зерно сочинения – погружение человека в свой

мир, за которым после дорог испытаний в преисподнии последует восхождение к вершинам духа. По сюжету в запутанном мире подземелья Тезей вступает в борьбу с Минотавром. У Н. Сидельникова же это скорее внутренний аспект – блуждания в лабиринтах своего подсознания и памяти. Не случайно, музыкальное воплощение двух противоположных образов построено на монограмме композитора «Si-d-e».

Симметрично от центра расположены лирические части, связанные с образом Ариадны (III ч. «Танец Ариадны» и IV ч. «Нить Ариадны ведёт в неизбежность»). Обрамляют цикл части, посвящённые противоположным полюсам жизни – юности («Юность Тесея», I часть) и уходу («Последний путь в Царство Теней», V часть).

Важным драматургическим звеном сочинения является финал. Он построен на двух маршах, имеющих стилевые аллюзии с лейттемой судьбы из Пятой симфонии Л. Бетховена и похоронным маршем из третьей части Первой симфонии Г. Малера. Развитие музыки финала приводит к просветлённому итогу в коде (авторские ремарки возвышенно, нежнейше) – путь приближения к концу оказался возвращением к началу, к Всевышнему Творцу. Мысль Л. Стародубцевой о метафорах лабиринта может помочь приблизиться к пониманию такого сближения двух начал в одной части: «...символ лабиринта оказывается как бы выше их противопоставления, тем самым объявляя об их совпадении в Абсолюте, в сфере «исконного единства» вне времени и пространства» [7, с. 254].

Древнейший графический знак «лабиринта» имеет множество трактовок, порой противоречивых. Такие из них, как идея круговорота «жизнь – смерть – жизнь» (Х. Зикард), идея движения человека к истине (Дж. Найт), идея потери духа и потребность к возврату духа (Х. Керлот) нашли своё отражение в драматургических замыслах двух сочинений Н. Сидельникова, написанных в разные периоды творчества. Драматургия вокального цикла «В стране осок и незабудок» строится по принципу контрастных сопоставлений жанров и стилей, представляя разные стороны творческой личности поэта, его духовные поиски, когда словно в лабиринте, в ситуациях безысходности на «дне пещеры души “разрывается мир”, и всё словно озаряется светом нового понимания» [7, с. 253]. Идея симфонии для фортепиано соло с обозначенной в названии идеей также направлена к теме поисков истины в сложных лабиринтах жизни художника, а исходя из некоторых точек соприкосновения образа Тесея с личностью композитора – духовных поисков самого автора.



**ВЫВОДЫ.** По наблюдению Л. Стародубцевой, «Символ лабиринта удивительно универсален. Лабиринт не только может выражать противоположные понятия, но кажется, просто призван показывать, как они перетекают друг в друга <...> В парах противоположностей модели лабиринта – истина и заблуждение, воспоминание и забывание, свобода и несвобода, сон и пробуждение, свет и тьма – таится действие логики парадоксального: теряя – обретаем, отдаляясь от цели – приближаемся к ней, возносясь – падаем, исчезая – возрождаемся...» [7, с. 250–251].

В двух разных по жанровому воплощению сочинениях, связанных с темой «поэт и общество», нашла отражение логика парадоксальности лабиринта: забвение ведёт к приобретению вечности, отчуждение – к Вселенскому единству. В этой логике Н. Сидельников увидел свой путь к Истине.

#### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Бакиш Л. Музыка, способная обогатить нас / Л. Бакиш // *Сов. музыка*. – 1988. – № 5. – С. 16–25
2. Григорьева Г. В. Николай Сидельников / Г. В. Григорьева. – М. : Сов. композитор, 1986. – 135 с.
3. Дуганов Р. В. В. Хлебников (природа творчества) / Р. В. Дуганов. – М. : Сов. писатель, 1990. – 350 с.
4. Сидельников Н. Н. Интервью с Н. Сидельниковым / Н. Н. Сидельников // *Новая жизнь традиций в советской музыке : статьи и интервью* / [Н. Шахназарова, Г. Головинский]. – М. : Сов. композитор, 1989. – С. 318–331.
5. Сидельников Н. Н. «В стране осок и незабудок» / Н. Н. Сидельников. – М. : Сов. композитор, 1986. – 88 с.
6. Соколов И. Комментарии к юбилейному концерту Н. Сидельникова / И. Соколов. – М., 2005.
7. Стародубцева Л. В. Метафизика лабиринта / Л. В. Стародубцева // *Альтернативные миры знания*. – СПб., 2000. – С. 238–296.
8. Тарнопольский В. Русский футурист // *Венок Н. Сидельникову*. – Муз. академия. – 2001. – № 1. – С. 112–113.
9. Эсаулова Т. Древнегреческий миф о Тесее в поэтике постмодернизма «Лабиринтов» Н. Сидельникова [Электронный ресурс] / Т. Эсаулова. – Режим доступа : <http://www.vestnikram.ru/file/esaulova.pdf> – загл. с экрана.

**ИВАНОВА М. ПАРАДОКСЫ ЛАБИРИНТА В СУДЬБЕ ХУДОЖНИКА.** Рассматривается проявление логики парадоксальности лабиринта в сочинениях Н. Сидельникова.

**Ключевые слова:** лабиринт, вокальный цикл, роман-симфония для фортепиано.

**ИВАНОВА М. ПАРАДОКСЫ ЛАБИРИНТА В СУДЬБЕ ХУДОЖНИКА.** Розглядається прояви логіки парадоксальності лабіринту в творах Н. Сидельнікова.

**Ключові слова:** лабиринт, вокальний цикл, роман-симфонія для фортепіано.

**IVANOVA M. THE PARADOXES OF MAZE IN THE FATE OF THE ARTIST.** The article is revealed the paradoxicality logic of labyrinth in the compositions of N. Sidelnikov.

**Keywords:** maze, a song cycle, a novel, a symphony for piano.

УДК 78.071. 1:787.1«19»

*Викторія Сушанова*

**БОРИС ИОФФЕ: «ШЕСТЬ НАБРОСКОВ К СОНАТЕ  
ВЕНТЕЙЛЯ»: ОПЫТ ПРОЧТЕНИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО  
ПЕРВОИСТОЧНИКА**

Конец XX начало XXI века ознаменовано множеством нововведений в искусстве и литературе, являющихся следствием изменений в общественном сознании. Музыкальное искусство этого периода наполнено новаторскими идеями, которые связаны с широтой и многообразием эстетических установок. Для нашего времени характерно образование нового синтеза, обусловившего проникновение в музыку других видов искусств: живописи, графики, архитектуры, литературы и кинематографии. Художественная литература часто служила источником вдохновения для создания музыкальных произведений. Соприкасаясь с литературными сочинениями, музыкант находит в них для себя моменты, вступающие в резонанс с его чувствами, моменты, которые он ощущает на интуитивном уровне и видит точно сформулированными, выраженными в тексте.

Одним из примеров обращения к литературным образам может служить сочинение современного композитора Бориса Иоффе<sup>1</sup> (род.

---

<sup>1</sup> Б. Иоффе родился в Санкт-Петербурге, с восьми лет начал обучаться игре на скрипке, а в десять лет занялся композицией под руководством Жанэтты Лазаревны Металлиди (род. в 1934 г.), признанного композитора и педагога [см. 3]. В 1989 г. Б. Иоффе окончил музыкальную школу при консерватории им. Н. Римского-Корсакова, а затем, уже после репатриации в Израиль, учился в музыкальной академии