

Чжао Хуайчао

Российская государственная специализированная академия искусств»,
Москва 121165, Резервный проезд, 12

ЗА МАСКОЙ ИРОНИИ И БРАВАДЫ ОН СКРЫВАЛ СВОЕ ТРАГИЧЕСКОЕ ЛИЦО¹

Статья посвящена творчеству выдающегося русского композитора Николая Николаевича Сидельникова (1930–1992), который внес большой вклад в современную отечественную музыку. Композитор сочинял в различных жанрах, каждый раз избирая для них неординарную трактовку. Эрудиция музыканта, которую особо отмечали его друзья, коллеги и ученики, позволяла ему обращаться к темам из разных литературных источников, будь то своды древнерусских летописей XII–XVI веков (оратория «Поднявший меч»), философский труд Ф. Энгельса «Диалектика природы» (симфония «Гимн природе») или поэтические тексты (вокальный цикл лирических поэм на стихи испанского поэта Ф. Г. Лорки, диалогия «Сычуаньские элегии» на стихи китайского поэта Средневековья Ду Фу, вокальная симфония «Мятежный мир поэта» на стихи М. Ю. Лермонтова). Особый пласт в творчестве Н. Сидельникова составляют вокально-хоровые, в том числе духовные, сочинения, среди которых выделяются: «Литургия святого Иоанна Златоуста», посвященная 1000-летию Крещения Руси, и Духовный концерт для хора *a' cappella*. В жанрах церковной музыки сконцентрировались все основные константы его стиля, возвращенные на сплав знаменного распева и фольклорных истоков, нашедших выражение в попевочной трихордовости тематизма. Подобный синтез, осуществленный в рамках полистилистики и гармонии, апеллирует к светской музыкальной культуре вплоть до элементов джаза, что демонстрирует свободу в овладении композитором стилей разных эпох. При этом все, в том числе духовные, произведения Н. Сидельникова, пронизаны личностной эмоциональной окраской.

Ключевые слова: симфония, вокально-хоровой цикл, духовные сочинения, поэзия, М. Ю. Лермонтов, Ф. Г. Лорка, Ду Фу, полистилистика, трихордовость тематизма

DOI: 10.36871/hon.202201022

Статья поступила в редакцию: 27 декабря 2021 года

Рекомендована в печать: 2 февраля 2022 года

Сведения об авторе:

Чжао Хуайчао — аспирант (Китайская Народная Республика)

zhaohuaichao@qq.com

ORCID: 0000-0002-1167-4508

¹ В название статьи вынесена цитата из публикации ученика Н. Н. Сидельникова — композитора, пианиста и музыковеда И. Г. Соколова [2, 114]

Прошло почти тридцать лет с тех пор, как с нами нет выдающегося русского композитора Николая Николаевича Сидельникова (1930–1992), а его музыка и творчество только начинает планомерно исследоваться, в то время как его произведения все еще ждут своего часа, чтобы быть исполненными.

Николай Сидельников был неординарным человеком и творцом, достаточно приоткрыться к жанровой палитре его сочинений. Он писал симфонии (их в творческом портфеле композитора шесть), но это были, скорее, не симфонии, а «либо масштабные сюиты, либо оратории» [17], настолько поновому был трактован сам жанр.

Первую «Романтическую симфонию» (1964) композитор назвал «симфонией-дивертисментом в четырех портретах», где одно жанровое определение исключает другое. Каждая ее часть имеет программный заголовок, но заголовки метафорический, скорее намекающий на творческие и жанровые предпочтения портретируемых: «Полуденный концерт в старинном духе» (А. Вивальди), «Вечерний карнавал вальсов» (М. Равель), «Ноктюрн» (А. Берг), «Утренний балет метра и ритма» (И. Стравинский). Virtuознейший метафоризм вообще был свойством композиторского мышления Н. Сидельникова. Полистилистическая по своей сути симфония-дивертисмент стала воплощением одной из многочисленных граней его таланта, озаренной к тому же оригинальной выдумкой и юмором.

Н. Сидельников умел шутить — и шутить неординарно, об этом знали многие из тех, кто общался с музыкантом. Его шутки, «сугубо композиторские, играли на фонетических диссонансах и ассонансах, на периферийных моментах слова, но попадали *точно в центр культурного смысла*» (курсив наш — Ч. Х.) [17]. Этим свойством обладают только особо эрудированные люди, а Н. Сидельников был именно таким. Эрудицию композитора отмечали многие, в том числе его друзья, коллеги и ученики: «Это был человек с глубокими корнями. В нем чувствовалась истинная духовная связь с дореволюционной интеллигенцией. Необычайно образованный, цитировал Шпенглера, Ницше, знал русскую философию, Библию, Талмуд, Коран. Знал музыку — от нидерландских полифонистов до джазовых звезд ...» [2, 112].

Вторая, вокальная симфония «Песнь о красном знамени» (1967), по-видимому, была написана к 50-летию Октябрьской революции, но ее рукопись не сохранилась. Можно

предположить, что она трансформировалась в Пять лирических поэм для хора *a cappella* на стихи поэтов революционеров, что оказалось в русле «Десяти хоровых поэм» Д. Д. Шостаковича (1951). Н. Сидельников обращается к стихам тех же поэтов, что и мэтр — Е. Тарасова, А. Гмырева и неизвестного автора, но отбирает другие поэтические тексты (за исключением стихотворения «Смолкли залпы запоздалые»), предоставляя слушателю свое видение революционной эпохи. Цикл Сидельникова более камерный, он в два раза меньше «Десяти поэм» и пронизан личностной эмоциональной окраской, что свойственно самой природе таланта композитора.

Третья симфония, названная «Гимн природе» и имеющая подзаголовок по прочтении «Диалектики природы» Ф. Энгельса (1968), написана для смешанного хора, органа, двух концертирующих фортепиано и симфонического оркестра на тексты основополагающего труда немецкого философа в преддверии 100-летия В. И. Ленина. Каждая часть этого циклического произведения имеет программное название: «Монумент», «Движение мира», «Размышление», «Вечная весна мироздания».

При различии концепций это сочинение наследует принципам кантаты «К двадцатилетию Октября» С. Прокофьева, которая была написана на неадаптированные тексты К. Маркса, Ф. Энгельса и И. Сталина. Сидельников обращается к прозаическому тексту, из которого вычленил не «зацитированные» в периодике, а ключевые фразы: «...вся природа движется в вечном потоке и круговороте. Начиная от мельчайших частиц и до величайших тел...»; «...одной и той же вечно пребывает, сколько бы миллионов солнц и земель ни возникало...». Объединение симфонического жанра с ораториальным как своего рода противопоставление канону потребовалось композитору для выражения глобальных философских проблем бытия. И именно после «Диалектики природы» подобный синтез станет характерной чертой его творчества. Философское размышление Н. Сидельникова при этом обогащает чертами концертирования, для чего вводит в состав оркестра орган и два фортепиано, чьи партии близки по своей сути солирующим.

Четвертая, вокально-инструментальная симфония, названная «Мятежный мир поэта» (1971), вновь демонстрирует отступление от канона. Она написана на стихи М. Ю. Лермонтова для бас-баритона и камерного ин-

струментального ансамбля, состоящего из квартета духовых (флейта, кларнет, труба, валторна), струнного квартета, почитаемой Сидельниковым арфы и ударных, что говорит о возрастании интереса к ним.

Поэзия М. Ю. Лермонтова, несомненно, была внутренне созвучна мировоззрению композитора, его страстной художественной натуре. Ироничность при некоторой доле скепсиса, а главное — мятежный дух, связывают крепкими узлами этих двух великих творцов. В произведении, где черты вокального цикла оказываются в паритете с симфоническими, неизбежным становится усиление дискретности. Однако композитор находит объединяющий фактор не столько в логике продвижения текста, сколько в приближении структуры десятичастного цикла к сонатному *allegro*, не закрепляя за главной и побочной частями определенный тематический материал. Тематический материал распределяется между этими частями в зависимости от драматургического контекста [15, 155].

Особого внимания заслуживает финал симфонии, где после высокого стиля монолога и молитвы появляется «Полковая походная песенка» на текст стихотворения «Прощай немытая Россия», положенная на мотив солдатской песни-марша, в коде которой певец переходит на свист. В контексте симфонии «горькая ирония, предсмертные предчувствия поэта, написавшего знаменитое стихотворение... перед ссылкой на Кавказ, незадолго до гибели, звучат гротескно, опрошено и от этого, быть может, еще более трагично» [5]. Подобный стилистический перепад, резко контрастирующий высоким жанром молитвы и ариозо, а также ставший особенно заметным подтекст стихотворения породили неприятие даже среди коллег Н. Сидельникова по профессии, не говоря о чиновниках от культуры. Это, по-видимому, стало главной причиной, почему Министерство культуры запретило исполнение симфонии.

Именно тогда проявляется новый подход композитора к проблеме финала, где происходит «внезапная модуляция в иную стилистику» [2, 111], что, кстати, несколько в ином ключе обнаруживается и в так называемых «тихих финалах» А. Шнитке.

Продолжением симфонии «Мятежный мир поэта» стала оратория-реквием «Смерть поэта», написанная на текст знаменитого стихотворения Лермонтова, что способствовало рождению специфической структуры — своеобразной диалогии, где вокально-симфо-

нический цикл смыкается с сугубо хоровым жанром. Помимо обозначенных в «Смерти поэта» оратории и реквиема, здесь налицо еще и признаки репортажа. Хор, как нередко бывает у Н. Сидельникова, выступает не только как резонатор стихотворного содержания, но и как комментатор трагических событий, а оркестр высказывается о них эмоционально. Роль чтеца, декламирующего бессмертные стихи Лермонтова, написанные на смерть Пушкина, также разнопланова. Этот персонаж можно отождествить как с самим поэтом, так и с голосом автора оратории.

По замыслу Н. Сидельникова, оба сочинения должны были исполняться в один вечер, но по иронии судьбы они так и не прозвучали в России, а их мировая премьера незадолго до смерти композитора состоялась в Америке. К этому приложил свои силы друг Н. Сидельникова, пианист и писатель-публицист Г. С. Хаймовский².

Концертная симфония «Дуэли» для виолончели, контрабаса, двух фортепиано и ударных (1973) — единственное сугубо серийное произведение композитора. Она вновь демонстрирует неординарное решение, начиная от инструментального состава, названия частей («Соотношение неопределенностей», «Борьба гармонии и хаоса», «Поединок закономерности и случая»), близких своей философской концепцией «Гимну природе», и заканчивая элементами театрализации: «...исполнители разделены на “дуэлянтов” и “секундантов”, их “схватки” определяют процесс развития и создают дополнительный почти сценический эффект» [6, 47].

Последняя «Симфония о гибели Земли Русской» для большого оркестра (1989) посвящена событиям времен татаро-монгольского нашествия. Это программное произведение, пожалуй, наиболее близко традиционной трактовке симфонического цикла. Бессмертный подвиг «древнего рязанского витязя Евпатия Коловрата, с малой дружиной вру-

² Григорий Самуилович Хаймовский родился в Москве, с блеском окончил Московскую консерваторию как пианист по классу Якова Зака в 1950 году. С Сидельниковым их «свел» город Калинин, куда Николай вернулся после отчисления из консерватории, а Григорий приехал по распределению. Позже, в 1966 году, когда Хаймовский работал в Нижегородской консерватории и учился в аспирантуре, он проявил себя как талантливый пианист. Известность пришла к нему позже, после его концертов и публикаций о французской музыке XX века, в частности Клода Дебюсси и Оливье Мессиаана [об этом см.: 3].

бившегося в полумиллионную орду Батыея, погибшего, но не побежденного»³, композитор осмысливает с философско-этических позиций, что просматривается даже в названиях частей — «Последний псалом», «Помни о Китеже», «Унесите меня, ветрь». Преемственность симфонии с более ранними «русскими» опусами Н. Сидельникова очевидна, в то время как вторая часть, посвященная образам врага, апеллирует к «Сече при Керженце» Н. А. Римского-Корсакова, что говорит о глубинных связях композитора с истоками.

Оригинальное решение симфонических концепций Николая Сидельникова нередко происходит благодаря введению хора, что неслучайно. Хоровая музыка представлялась композитору «близкой по духу театральному действу» [7, 3]. Ученики же подчеркивают удивительную артистичность, свойственную их профессору, и даже театральность, проявляющуюся в его облике, который поражал странным смешением «социального революционизма и глубокой русской духовности» [2, 114]. Лицедейство композитора распространялось и на его творчество; работая над «Романсеро о любви и смерти», «Сычуаньскими элегиями», «Лабиринтами», «он как бы проигрывал образы, которые задумывал выразить в музыке, воображал себя то испанцем, то китайцем, то греком...» [там же].

Именно в «вокально-хоровой сфере Сидельникову удалось максимально раскрыться как личности, достигнуть наиболее ярких и самобытных художественных высот, притом что, в отличие от своих современников (например, Р. Щедрина или В. Кикты), он не получил специального хорового образования» [5, 45].

Действительно, в Калининском музыкальном училище Н. Сидельников обучался на фортепианном отделении, позднее он учился на композиторском отделении сначала училища при Московской консерватории, а затем консерватории. Пианистическую форму композитор поддерживал на протяжении всей жизни, владея инструментом настолько хорошо, что мог демонстрировать свои новые сочинения сам.

Тем не менее нельзя сказать, что с хором или хоровой музыкой Н. Сидельников не был знаком. Отец композитора, Николай Михайлович Сидельников, длительное время был музыкальным руководителем и дирижером Калининского драматического театра. В 1948 году

он возглавил областную филармонию и основал Калининской филармонической оркестр, став его художественным руководителем. Можно сказать, что отец Н. Сидельникова принадлежал к музыкальной элите города. Сидельников-старший руководил хоровыми коллективами и сам обладал хорошим драматическим тенором. Не исключено, что в юности будущий композитор мог познакомиться с хоровыми произведениями в исполнении одного их руководимых отцом коллективов. Тем более что музыкальная жизнь Твери (в 1990 году городу было возвращено его исконное название), находившейся на полпути от Москвы и Петербурга, была достаточно активной. В музыкальном отношении город никогда не был провинциальным захолустьем.

Первым из хоровых сочинений Н. Сидельникова стала оратория «Поднявший меч», написанная в 1957 году в качестве дипломной работы. Ее появление совпало по времени с начавшимся периодом «оттепели», который охарактеризовался возросшим интересом композиторов к истории своей страны. К этому времени относится, например, оратория Р. Леденева «Слово о полку Игореве». К сводам древнерусских летописей XII–XVI веков обратился и Н. Сидельников, взяв их за основу либретто и сохранив при этом стилистику древнерусского языка. Обращение к ораториальному жанру могло произойти и по причине приближавшейся 40-й годовщины Октябрьской революции. Какими бы ни были побудительные моменты, в любом случае они счастливо совпали. Содержание оратории относится к периоду междоусобных войн — смутному времени, наступившему после кончины князя Владимира. Основой образно-драматургического содержания произведения становится героическая тема, поданная в эпическом ракурсе.

Оратория теснейшим образом связана с отечественными традициями — как с русской героико-эпической оперой («Князем Игорем» А. П. Бородина и «Сказанием о невидимом граде Китеже» Н. А. Римского-Корсакова)⁴, так и кантатно-ораториальными жанрами первой половины XX века (симфо-

³ Так говорится в программном посвящении, предпосланном симфонии композитором.

⁴ По мнению М. П. Рахмановой, начальная интонация краткого мотива-рефрена из первого раздела «Плача Глеба о Борисе» ассоциируется «с началом темы пустыни из „Сказания о невидимом граде Китеже“, благодаря образному сходству и общей тональности *h-moll*. В оратории эта тема воплощает собирательный, символический образ героя и в этом значении проводится в других частях» [см.: 14, 16].

ния-кантата «На поле Куликовом» Ю. Шапорина, кантата «Александр Невский» С. Прокофьева). Не обошлось и без влияния глубоко почитаемого композитором Стравинского, что проявилось в симфонической разработке лейтмотивов и их трансформации. В то же время хоровая фактура оратории пронизана эпически-сказительными интонациями в духе веяний новой фольклорной волны, которая чуть позже захватила многих композиторов. Знаменательно, что помимо программного названия все восемь частей оратории также имеют подзаголовки⁵.

Сочинение ярко демонстрирует приверженность Н. Сидельникова определенной тематике, в нем уже проступают характерные черты его творчества. Так, в начальных тактах оратории на словах «Поднявший меч погибнет от меча» провозглашается трихордовая лейтпопевка (*d-f-g*), которая в транспозиции воспроизводит монограмму композитора (*h-d-e*), словно идентифицирующую его принадлежность традициям русской культуры. В дальнейшем она станет одной из ключевых лейттем сначала в «Русских сказках», а затем — центральным лейтмотивом балета «Степан Разин», появится она и в «Сычуаньских элегиях».

В хоровой партии к этому времени уже откристаллизовались характерные черты почерка композитора, что выражено в частых повторях слов прозаического текста, остигатных формах, понижывающих оркестровую партию, с вторжением в них джазовых оборотов. Ярko заявил о себе в оратории мелодический талант Н. Сидельникова: партия хора пронизана здесь русской интонационностью, которая словно «обволакивается» хроматизированной тканью. Интересно подана композитором и ладовая переменность, возникающая благодаря хроматическому смещению тонов лада.

Говоря о хорах *a cappella*, отметим две разнонаправленные тенденции, которые в них прослеживаются. С одной стороны, композитор попадает в сферу «новой фольклорной волны», утвердившейся в российской музыкальной культуре в 1960-е годы. Следствием этого стало появление кантаты «Сокровенны разговорь» (1975) на народные тексты. На другом полюсе его творчества находятся

вокальный цикл лирических поэм «Романсеро о любви и о смерти» на стихи испанского поэта Федерико Гарсиа Лорки и две тетради «Сычуаньских элегий», вдохновленных поэзией Ду Фу — китайского поэта Средневековья.

Кантата «Сокровенны разговорь» (1975) написана для смешанного хора без сопровождения с эпизодическим участием ударных инструментов. В ее основу положены подлинные тексты русских народных песен и плачей, тексты «зимних вечерних посиделок», во время которых крестьяне разговаривают, что и дало название сочинению. Текст заимствован композитором из разных источников — сборника П. В. Киреевского и «Великорусских народных песен», изданных А. И. Соболевским. Народные тексты с их метафорами и лирическими отступлениями насквозь пропитаны приметам повседневного быта: музыка Н. Сидельникова «вторит им дословно, буквально, с наивной подробностью, напоминающей о лубочных картинках» [17].

Семь частей цикла⁶ сменяют одна другую по принципу контраста, который проявляется многопланово: в сменах темпа, хотя и достаточно неторопливого (*Allegro* и *Allegretto* появляются только в третьей и пятой частях, что оправдано содержанием, в остальных случаях это *Andante*, *Andantino* и даже *Lento*), многообразии жанров (от плача и былины до разбойничьих и солдатских песен) в чередовании разных составов хора. Повествование о тяжелой доле народа перемежается с лирическими частями.

Стройность всей композиции придает принцип репризности и арочных переключек, что свойственно Н. Сидельникову. Так, «Последний плач гармошки» строится на тематизме Эпиграфа, что придает кантату завершенность. В этих номерах речь идет о гармонисте, и композитор применяет здесь колоритный прием: «...хор разворачивает и сжимает вертикаль, звучат гармошечные “вдох” и “выдох”». Более того, “вдохом” гармошки Сидельников открывает кантату, а “выдохом” ее заканчивает. «В последних тактах хоровой аккорд сводится к шепчущему пианиссимо, как если бы мехи инструмента, выпавшего из рук гармониста, инерционно шипели» [17].

Подобные арочные переключки образуются между второй и шестой частями, в основу которых положен жанр плача. Связь

⁵ I часть — Вступление и Пролог, II часть — Хоровая сцена, III часть — Плач Глеба о Борисе, IV часть — Погребальное пение, V часть — Прелюдия и речитатив, VI часть — Большая хоровая сцена, VII часть — Интерлюдия, VIII часть — Прощальная песня.

⁶ 1. Эпиграф «Зима». 2. «Ходил, гулял Ванюшка». 3. «Разбойная песня». 4. «Уж вы, горы мои». 5. «Шла эскадра». 6. «Тумань». 7. «Последний плач гармошки».

этих частей подчеркнута также неторопливым темпом (*Andantino* и *Lento*) и введением тембра солистки плакальщицы. Для третьей и пятой частей характерна остигатность с вторжением джазовых оборотов.

В кантате, таким образом, возникает «кольцевая» драматургия (№ 1–№ 7; № 2 – № 6; № 3 – № 5) с кульминационным центром в № 4 («Уж вы, горы мои»), который занимает это положение в связи со значимостью и глубиной контрастов, целенаправленностью драматургии, а также масштабами.

Стройность всей композиции поддерживается и уравновешенностью каждой из частей, где преобладает принцип репризности, выступающей как на уровне текста, так и тематизма. Композитор свободно обращается со словесным текстом, в отдельных случаях повторяя его и подчиняя музыкальной репризе («Туманы», «Разбойная песня»), в других, — текстовая реприза опускается, а музыкальная, напротив, возникает («Ходил, гулял Ванюшка», «Уж вы, горы мои»).

Жанровые истоки «Разговоров» многообразны, но главными здесь становятся пляс и плач. Последний играет определяющую роль в драматургии кантаты, что позволило исследователю трактовать всю кантату «как обобщенный, большой динамической силы плач» [11, 34]. Сидельников не прибегает к прямым цитатам народных мелодий, он воссоздает их, обращаясь к генетической памяти. Все его темы словно «пропитаны» рускостью, что ощущается в их ангемитонном складе, свободной метрической сетке с чередованием несимметричных размеров, в хоровых унисонах и подголосочности изложения. Обращается композитор и к характерным приемам русского народного пения, например к скороговорке («Эпиграф», «Разбойная песня», «Уж вы, горы мои»). При этом фольклорные приемы подаются композитором сквозь призму современного музыкального языка.

Н. Сидельников добивается чрезвычайной выразительности путем обогащения хорового звучания средствами, заимствованными из инструментальной музыки, но не допуская при этом уменьшения вокального начала. Подобный вокально-инструментальный сплав хорового звучания характерен для кульминационных зон кантаты. Нередко «инструментализм» хоровой партии обуславливается подражанием игре не только на гармошке, но и на балалайке, на что указывает авторская ремарка: *quasi balalayka*, помещенная во втором номере кантаты.

Резкий поворот к иному фольклорному пласту композитор совершает в «Романсеро о любви и смерти» (1977). Этот цикл написан для смешанного хора с эпизодическим участием фортепиано, гитары, бас-гитары и ударных инструментов. Выход за рамки традиционного инструментария, а также симбиоз лирического хорового цикла с элементами рок-культуры вызвал в свое время недоумение среди функционеров Союза композиторов СССР, которые всячески препятствовали подобным жанрово-тембральным кроссоверам, якобы способствующим снижению художественного стиля произведения и навязыванию «враждебного» эстетического вкуса. Но Сидельникова трудно было переубедить, в нем существовало «какое-то скороморшество — бурный, взрывчатый, почти физический протест против диктата, против всего того, что постоянно довлело тогда над людьми искусства» [2, 112].

Поэзия Федерико Гасиа Лорки не могла не заинтересовать композитора, так как она насквозь музыкальна (самого Лорку на родине называют Моцартом испанской поэзии). Его известные «Канте хондо» вдохновившие Сидельникова, представляют собой поэтическое переложение народных мелодий⁷.

Из стихов Гарсиа Лорки композитор создает собственную музыкально-поэтическую композицию, изменив при этом последовательность стихотворений и некоторые из названий. Контрастные образы цикла связываются сольными импровизациями гитары, что естественно, так как виртуозное владение этим инструментом является национальной чертой народных музыкантов Испании:

Неустанно гитара плачет,
как вода по каналам — плачет,
как ветра над снегами — плачет,
не моли ее о молчанье!⁸

Драматургия произведения строится на квинтэссенции образов, заимствованных из по-

⁷ Канте хондо (с андалузского диалекта название переводится как «глубокое» или «глубинное пение», то есть пение в серьезном, драматическом стиле) представляет собой сплав индийских и арабских элементов на почве музыкально-поэтической культуры Андалузии. Устойчивы в «Канте хондо» только тексты, обычно это четырехстрочные петиеры и сигирийи, но чаще — трехстрочные солеа, а в остальном — «это вечно меняющийся и потому вечно живой поток народной поэзии» [4, 12], который испанцы впитывают с детства.

⁸ Начальные строки стихотворения Ф. Г. Лорки «Гитара» в переводе Марины Цветаевой.

эзии Лорки. Н. Сидельников разделяет цикл на две контрастные части, первая из которых посвящена образам любви, а вторая — образам смерти. Финал — *Memento* — представляет «своего рода катарсис, просветление, победу возвышенной человечности над силами смерти и разрушения» [12, 17]. Страстность испанского национального тематизма уступает здесь место русской лирической песенности. Подобный «стилистический перепад» вновь демонстрирует особое отношение Н. Сидельникова к финалам своих сочинений.

Эффектную театрализацию образов «Романсеро» и эмоциональный накал повествования композитор подчеркивает интонационно-мелодическим и ладо-гармоническим строем и особой ритмикой, свойственной канте хондо. Бубен и гитара усилили в цикле национальный испанский колорит. Однако гитарные импровизации появляются не только в оригинальном звучании, но и в своеобразном инструментализме хоровой *a'capPELL'*ной имитации.

В начале 80-х годов прошлого века вновь происходит резкий поворот в творчестве композитора. Создание двух тетрадей «Сычуаньских элегий» приходится на период застоя в политической, социальной и общественной жизни страны. В это время мироощущению Н. Сидельникова оказались созвучными стихи китайского поэта эпохи Тан Ду Фу, относящиеся к позднему периоду его творчества. Стихи пронизаны болью за свою родину и свой народ, что отразилось и в жанровом обозначении диптиха — «Элегии». Несомненно и то, что поэта и композитора сблизил общность главной темы их творчества, которая нашла отражение в образе «художника, находящегося в трагическом конфликте с окружающим миром» [1, 18].

Первую тетрадь в устной беседе с Г. В. Григорьевой композитор назвал «Мысли о самом себе», вторая тетрадь имеет подзаголовки «Мысли, обращенные к другу».

Одной из главных в танской поэзии была тема отшельничества и близкие ей темы одиночества, разлуки и верной дружбы. Этими мотивами пронизаны и стихи Ду Фу, которые отличает искренность высказывания, проявление интереса к окружающему миру, людям и природе. Стихи Ду Фу полны лирических откровений и философских размышлений, значительное место в них занимает тема старости, что пронизывает его поэзию дымкой грусти. С темой старости тесно связана печаль о смерти, которая воспринимается

со спокойной отрешенностью, отсюда возникает и тема смены времен года. Как один из представителей величайшей когорты поэтов Средневековья Ду Фу возлагал на себя еще и миссию обличения и заступничества, выступая в стихах против жестоких чиновников, защищая простых людей и призывая к добросердечному к ним отношению.

В своей диалогии Н. Сидельников создает «образ Художника-Творца, затерянного в просторах мироздания» [18, 70] и описывает его жизнь вплоть до последнего вздоха. Герой «Сычуаньских элегий» охарактеризован в духе романтических традиций: тема природы, странствий и отшельничества становится в цикле одной из главных наряду с мотивом обличения.

Композитор не стремился к стилизации, но с помощью особых музыкальных средств он «пропитывает» «Элегии» специфическим китайским колоритом. Это относится, в частности, к инструментарию, который, несомненно, сложился под влиянием ассоциативных связей со старинными китайскими инструментами⁹.

Музыкальный язык «Элегий» насыщается пентатоникой, которая складывается из двух попевок с малой терцией и большой секундой, ограниченных чистой квартой (связь с русской трихордовостью). В них зашифрованы монограммы Сидельникова и Ду Фу. Они-то и становятся лейтмотивами сочинения, появляясь в различных гармонических комбинациях, инверсиях и ракоходе. Русская трихордовость органично «встраивается» в китайскую пентатонику, в чем обнаруживается стремление композитора постичь культуру другого народа изнутри.

Китайский колорит проникает и в хоровую партию, однако ее четкое четырехголосие (в том числе с дублировками голосов), с хорошо выстроенными аккордами «либо с имитационностью, — наследует не китайской, а общеевропейской и русской традициям» [16, 141].

В жанровом многообразии оратории «в персонификации тематических характеристик-“масок”, в их контрастных столкновениях выявляется театральность мышления композитора» [8], которому удалось эстетически

⁹ Девятичастный цикл первой тетради написан для хора, флейты, арфы и вибратона; вторая тетрадь, состоящая из тринадцати номеров, помимо хора имеет расширенный инструментальный состав, в который кроме флейты, арфы и вибратона входят флейта пикколо, фортепиано и группа ударных.

обобщить и представить сквозь призму китайского национального колорита те общечеловеческие духовные ценности, которые равно близки всем людям.

Духовные сочинения составляют особый пласт в творчестве Н. Сидельникова. Хотя композитор не был воцерковленным человеком, но, как замечали его друзья, по-своему верующим он был. К 1988 году относится появление «Литургии святого Иоанна Златоуста», посвященной 1000-летию Крещения Руси, премьеры которой состоялась в исполнении Ленинградской Государственной хоровой капеллы под управлением В. Чернушенко. В интервью музыкальному критику С. Бэлзе, композитор так охарактеризовал суть этого сочинения: «В отличие от Чайковского, Рахманинова и Гречанинова, я не ставил целью, чтобы моя Литургия исполнялась в церкви. Я хотел создать образ нравственной темы, которой пронизана эта таинственная и великая служба, может быть, самая великая служба в христианском богослужении. Мне хотелось донести нравственный смысл этого великого произведения доступными эстетическими музыкальными средствами. Поэтому я не претендовал на канон и заранее прошу извинения у верующих людей, если они увидят какие-то новшества в этом сочинении. Тем не менее я делал это искренне, каждый верит, как может. Это мое видение Литургии».

К сфере духовной музыки композитор обратился на исходе своего жизненного пути, что стало своеобразным итогом его творчества. В жанрах церковной музыки сконцентрировались все основные константы его стиля, возвращенные на сплав знаменного распева и фольклорных истоков, нашедших выражение в певочной трихордовости тематизма. Однако подобный синтез осуществлялся им в рамках полистилистики и гармонии, апеллирующих к светской музыкальной культуре, что продемонстрировало «свободное владение стилями разных эпох», а именно использованием фактуры канта и фуги, а также разного рода лексем, как, например, «золотого хода» валторн и даже элементов джаза «наряду с естественным стремлением истинно русского композитора к раскрытию национальной самобытности духовной музыки» [10]. Более того, хоровую партитуру Литургии отличает «повышенный эмоциональный градус» [9, 503], что проявилось в ремарках, предпосланных Литургии.

В работе исследователя приводятся несколько примеров «вторжения» в культовое сочинение современных музыкальных средств. Так, в № 10 «Тебе поем» после воз-

глашения «Твоя от Твоих...», что соответствует призыванию Святого Духа — вершине евхаристического священнодействия, появляется нисходящее гаммообразное движение в верхнем голосе на фоне ладовой переменности параллельных *E-dur — cis-moll*, рождающих аллюзию на Адажио Феи Драже и Принца Оршада из балета «Щелкунчик» П. И. Чайковского — кульминационный момент произведения. Можно сделать предположение, что подобная параллель в представлении композитора могла навести слушателя на понимание образа выстрадавшего райского блаженства [10].

Не противоречащими стилю сочинения оказалась и автоцитата — одна из главных тем балета «Степан Разин». Вразрез с нормами православного богослужения шли также расхождения с каноническим текстом литургии. Однако фольклорная традиция, столь близкая композитору, проявляется вполне в духе литургийного цикла. Жанр плача и протяжной песни предстает как воплощение «небесного» и «земного», единство «служения» предстоятеля и народа, «едиными усты и единым сердцем» воспевающих Бога [там же]. Тем не менее Литургию Н. Сидельникова чаще причисляют к жанру Литургического концерта, предполагая его к исполнению исключительно в концертном зале.

Тексты еще одного религиозного сочинения — четырехчастного Духовного концерта для хора *a cappella* (1990) Н. Сидельников заимствовал из разных книг для служб Великого поста (Часослов, Молитвослов, Постная Триодь). Он прозвучал уже после кончины автора, на исходе XX века. По внутреннему настрою Духовный концерт Сидельникова близок и Концерту на слова Нарекаци, и «Стихам покаянным» А. Шнитке, так как главной идеей в нем стала тема покаяния. Но даже этот опус композитора, самый близкий из современных сочинений к церковной традиции, не может звучать за службой целиком (а лишь отдельными частями, исполняемыми порознь), ибо разные части цикла по содержанию текста приурочены к разным седмицам Великого поста.

При сохранении яркой индивидуальности композитор верен в этом Концерте романтической традиции Чайковского и Рахманинова, что проявляется «как в самом типе интонационно-гармонической экспрессии, так и в характере, динамике и структуре тематического развертывания» [13, 241]. Связь проявляется и в приоритете волновой драматургии

и в секвентном развитии. Общность обнаруживается и в приверженности композиторов авторским ремаркам в партитуре.

Вполне вероятно, что кончина Н. Сидельникова прервала его замысел создать широкую панораму жанров русской духовной музыки, что, несомненно, было бы оплодотворено его неординарной композиторской мыслью.

Творчество Николая Николаевича Сидельникова до настоящего времени не оценено

по достоинству. Говоря словами Владимира Мартынова, «из нашей музыкальной истории [все еще] изъят важнейший позвонок, и тем хуже для нас...» [2, 112]. Произведения Н. Сидельникова должны занять место в русской музыке, подобающее величине таланта композитора, его сочинения должны издаваться и звучать в концертных залах, и это возлагает на музыкантов и деятелей культуры и искусства большую ответственность.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бакиш Л.* Музыка, способная обогатить нас. Советская музыка. № 5. 1988. С. 16–24.
2. *Венок Н. Н.* Сидельникову // Музыкальная академия. 2001. № 1. С. 106–119.
3. Вспоминая былое. URL: <https://7iskusstv.com/2014/Number4/Nestjev1.php> (дата обращения: 27.11.21)
4. *Гелескул А.* Предисловие к книге Федерико Гарсиа Лорка. Лирика. М.: Художественная литература, 1966. С. 5–22.
5. *Григорьева Г. В.* Николай Сидельников: монография. Москва: Московская консерватория, 2014. 175 с.
6. *Григорьева Г.* О музыке Николая Сидельникова // Музыкальная академия. 2005. № 4. С. 44–48.
7. *Григорьева Г. В.* Посвящение композитору Н. Н. Сидельникову // Российский музыкант. 2015. № 8 (1328). С. 3.
8. *Григорьева Г. В.* Николай Сидельников: штрихи к портрету классика. URL: <http://www.musigi-dunya.az/pdf/76/4.pdf> (дата обращения: 24.09. 2021)
9. История отечественной музыки второй половины XX века / отв. ред. Т. Н. Левая. Санкт-Петербург: Композитор, 2005. 553 с.
10. *Ковалев А. Б.* Литургия в творчестве русских композиторов конца XVIII–XX веков. Специфика жанра и организация цикла. URL: <http://libed.ru/knigi-nauka/87523-5-liturgiya-tvorchestve-russkih-kompozitorov-konca-xviii-vekov-specifika-zhanra-organizaciya-cikla.php> (дата обращения: 16.12.21)
11. *Маслов А. Ф.* Новаторские черты хорового стиля Н. Н. Сидельникова (на примере кантаты «Сокровенны разговорь») // Вестник АХИ. 2015. № 5. С. 28–47.
12. *Нестьев И. В.* Поэзия горя и гнева. Советская музыка. 1982. № 7. С. 16–21.
13. *Паисов Ю. И.* Духовный концерт в современной музыке России // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность / ред.-сост. Ю. Паисов. М., 2004. Вып. 2. С. 231–258.
14. *Рахманова М. П.* О «фольклорном направлении» в современной русской музыке // Советская музыка. 1972. № 1. С. 9–20.
15. *Сидельников Н.* Мятёжный мир поэта // Советская музыка. 1971. № 7. С. 155.
16. *Холопова В. Н.* Российская академическая музыка последней трети XX – начала XXI веков (жанры и стили). М., 2015. 227 с.
17. *Чередниченко Т. В.* Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. URL: <https://knigogid.ru/books/86986-muzykalnyy-zapas-70-e-problemy-portrety-sluchai/toread> (дата обращения: 20.12.2021)
18. *Эсаулова Т. И.* Языки культуры в вокально-хоровом творчестве Николая Сидельникова: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Москва, 2005. 237 с.

Zhao Huaichao

Russian State Specialized Academy of Arts
12 Rezervny pr., Moscow, 121165, Russian Federation

BEHIND THE MASK OF IRONY AND BRAVADO HE HID HIS TRAGIC FACE¹⁰

The article is devoted to the work of the outstanding Russian composer Nikolay Nikolayevich Sidelnikov (1930–1992), who made a great contribution to modern Russian music. The com-

¹⁰ The title of the article contains a quote from the publication of N. N. Sidelnikov's student — composer, pianist and musicologist I. G. Sokolov [2, 114].

poser worked in various genres, each time choosing an extraordinary interpretation for them. The musician's erudition, which was especially noted by his friends, colleagues and students, allowed him to address the topics from various literary sources, whether from the ancient Russian chronicles of the XIIth – XVIth centuries (the oratorio "The Sword Raised"), F. Engels' philosophical work "Dialectics of Nature" (the symphony "Hymn to Nature") or poetic texts (a vocal cycle of lyrical poems to the verses by Spanish poet F. G. Lorca, the "Sichuan Elegies" dilogy to the poems by Chinese Medieval poet Du Fu, the vocal symphony "The Rebellious World of the Poet" to verses by M. Yu. Lermontov). A special place in Sidelnikov's oeuvre belongs to vocal and choral works, including spiritual compositions, among which "The Liturgy of St. John Chrysostom", dedicated to the 1000th anniversary of the Baptism of Rus, and the Spiritual Concerto for a cappella choir stand out. The genres of church music concentrated all the main constants of his style, nurtured on the fusion of Znamenny chant and folklore origins, expressed in the trichordism of the thematicism. Such a synthesis, carried out within the framework of polystylistics and harmony, appeals to secular musical culture up to the elements of jazz, which demonstrates the composer's freedom in mastering the styles of different eras. At the same time, all of Sidelnikov's works, including spiritual pieces, are permeated with personal emotional overtones.

Keywords: symphony, vocal and choral cycle, spiritual compositions, poetry, M. Yu. Lermontov, F. G. Lorca, Du Fu, polystylistics, trichordism of the thematicism

DOI: 10.36871/hon.202201022

Received: December 27, 2021

Accepted: February 2, 2022

Information about the author:

Zhao Huaichao — Ph.D. student (People's Republic of China)

zhaohuaichao@qq.com

ORCID: 0000-0002-1167-4508

REFERENCES

- Bakshi L. S. Music That Can Enrich Us. *Sovetskaya muzyka [Soviet Music]*. 1988, no. 5, pp. 16–24. (In Russian)
- A Wreath to N. N. Sidelnikov. *Muzykal'naya akademiya [Music Academy]*. 2001, no. 1, pp. 106–119. (In Russian)
- Vspominaya byloe [Remembering the Past]. (In Russian). Available at: <https://7iskusstv.com/2014/Nomer4/Nestjev1.php> (accessed: 27.11.21)
- Geleskul A. Predislovie k knige Federiko Garsia Lorki [Preface to the Book by Federico Garcia Lorca. Lyrics]. Moscow, 1966, pp. 5–22. (In Russian)
- Grigor'eva G. V. Nikolay Sidelnikov. Moscow, 2014. 175 p. (In Russian)
- Grigor'eva G. V. About the Music of Nikolay Sidelnikov. *Muzykal'naya akademiya [Music Academy]*. 2005, no. 4, pp. 44–48. (In Russian)
- Grigor'eva G. V. Dedication to the Composer N. N. Sidelnikov. *Rossiiskii muzykant [Russian Musician]*. 2015, no. 8 (1328). 3 p. (In Russian)
- Grigor'eva G. V. Nikolay Sidelnikov: shtrikhi k portretu klassika [Nikolay Sidelnikov: Few Touches to the Portrait of a Classic]. (In Russian). Available at: <http://www.musigi-dunya.az/pdf/76/4.pdf> (accessed: 24.09.21)
- Levaya T. N. (ed.) Istoriya otechestvennoi muzyki vtoroi poloviny XX veka [The History of Russian Music of the second half of the XXth century]. Saint Petersburg, 2005. 553 p. (In Russian)
- Kovalev A. B. Liturgiya v tvorchestve russkikh kompozitorov kontsa XVIII – XX vekov. Spetsifika zhanra i organizatsiya tsikla [Liturgy in the Works of Russian Composers of the late XVIIIth – XXth centuries. Specificity of the Genre and the Cycle Organization]. (In Russian). Available at: <http://libed.ru/knigi-nauka/87523-5-liturgiya-tvorchestve-russkikh-kompozitorov-konca-xviii-vekov-specifika-zhanra-organizatsiya-cikla.php> (accessed: 16.12.21)
- Maslov A. F. Innovative Features of N. N. Sidelnikov's Choral Style (on the Example of the Cantata "Hidden Conversations"). *Vestnik AKhI [Bulletin of the Academy of Choral Art]*. 2015, no. 5, pp. 28–47. (In Russian)
- Nest'ev I. V. Poetry of Grief and Anger. *Sovetskaya muzyka [Soviet Music]*. 1982, no. 7, pp. 16–21. (In Russian)
- Paisov Yu. I. Spiritual Concert in Contemporary Music of Russia. *Traditsionnye zhanry*

- russkoi dukhovnoi muzyki i sovremennost'* [Traditional Genres of Russian Sacred Music and Modernity]. Moscow, 2004, vol. 2, pp. 231–258. (In Russian)
14. Rakhmanova M. P. About the "Folklore Direction" in Modern Russian Music. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1972, no. 1, pp. 9–20. (In Russian)
15. Sidel'nikov N. The Rebellious World of the Poet. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1971, no. 7, pp. 155. (In Russian)
16. Kholopova V. N. Rossiiskaya akademicheskaya muzyka poslednei treti XX – nachala XXI vekov (zhanry i stili) [Russian Academic Music of the last third of the XXth – early XXIst centuries (genres and styles)]. Moscow, 2015. 227 p. (In Russian)
17. Cherednichenko T. V. Muzykal'nyi zapas. 70-e. Problemy. Portrety. Sluchai [Musical Stock. The 1970^s. Problems. Portraits. Cases]. (In Russian). Available at: <https://knigogid.ru/books/86986-muzykalnyy-zapas-70-e-problemy-portrety-sluchai/toread> (accessed:20.12.2021)
18. Esaulova T. I. Yazyki kul'tur v vokal'no-khorovom tvorchestve Nikolaya Sidel'nikova [Languages of Cultures in the Vocal and Choral Work of Nikolay Sidel'nikov]. PhD dissertation. Moscow, 2005. 237 p. (In Russian)

