

**А.В. ВЕРШИННИНА**

*Московская государственная консерватория  
им. П.И. Чайковского, г. Москва, Россия  
ORCID: 0009-0006-1494-0994*

## **Симфонии Н.Н. Сидельникова как образец новой трактовки жанра в отечественной музыке второй половины XX века**

Статья посвящена исследованию симфоний Николая Сидельникова в контексте эпохи и развития жанра. Симфония, как и многие другие «статусные» жанры классико-романтического периода, претерпела большие изменения во второй половине XX века: композиторы создавали новые концепции, претворяя идею синтеза искусств на разных уровнях – от программного замысла до жанровых модификаций. Именно миксты – сочинения с двойными определениями (симфония-соната, роман-симфония и т. д.) стали основой многообразного и неоднородного по стилистике симфонического творчества Н. Сидельникова. При рассмотрении симфоний композитора автор ставились следующие задачи: понять реальное соотношение двух жанровых дефиниций в каждом конкретном случае, а также найти те признаки, по которым определение «симфония» можно было бы обосновать даже в самых неочевидных случаях. Такими признаками у Сидельникова всегда являются масштабность концепции, контрастная драматургия, опора на классико-романтические формы с преобладанием сонатности, специфическое строение цикла и внутрициклические интонационные связи. Автор отмечает, что концепция каждой симфонии Сидельникова уникальна и не воспроизводится дважды даже внутри его собственного творчества. При этом его симфонии органично вписаны в контекст эпохи, характеризуемой интенсивными жанровыми и стилевыми поисками.

Ключевые слова: симфония, жанр, жанровый микст, синтез искусств, программная симфония, Н. Сидельников, XX век.

*Для цитирования / For citation:* Вершинина А.В. Симфонии Н.Н. Сидельникова как образец новой трактовки жанра в отечественной музыке второй половины XX века // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 3. С. 36–46. DOI: 10.17674/2782-3601.2023.3.036-046. EDN: IHQWJQ

**ANASTASIA V. VERSHININA**

*Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia  
ORCID: 0009-0006-1494-0994*

## **Symphonies by N.N. Sidelnikov as an Example of New Interpretation of the Genre in Russian Music of the 20th Century Second Half**

The article is devoted to the study of Nikolai Sidelnikov's symphonies in the context of the era and developing the genre. The symphony, like many other "status" genres of the classical-romantic period, underwent major changes in the second half of the 20th century: composers created new



concepts, implementing the idea of art synthesis at different levels – from program design to genre modifications. It was the mixes – compositions with double definitions (symphony-sonata, novel-symphony, etc.) that became the basis of the diverse and very heterogeneous stylistically symphonic work by N. Sidelnikov. When considering the composer's symphonies, the author set the task, firstly, to understand the real relationship between the two genre definitions in each specific case, and secondly, to find those signs by which the definition of “symphony” could be substantiated even in the most non-obvious cases. Such signs for Sidelnikov are always the scale of the concept, contrasting dramaturgy, reliance on classical-romantic forms with a predominance of sonata, the specific structure of the cycle and intracyclic intonation connections. Even though the concept of each Sidelnikov symphony is unique and is not reproduced twice even within his own work, overall, his symphonies are organically inscribed in the context of an era characterized by intense genre and style search.

Keywords: symphony, genre, genre mix, synthesis of the arts, program symphony, N. Sidelnikov, twentieth century.

**Н**аряду с появлением в искусстве второй половины XX столетия новых художественных ориентиров и форм выражения, серьёзным трансформациям подверглись давно сложившиеся и, казалось бы, «нерушимые» в своих основах жанры, такие как симфония, концерт, соната и др. Создавая свои сочинения, композиторы чувствовали потребность освободиться от классических канонов, однако они не отвергали их полностью, а придавали им свою, индивидуальную, трактовку, приносили в них личное видение. По мысли Е.В. Назайкинского, «композитор XX века сделал палитру форм, жанров и стилей языковой палитрой» [6, с. 22].

Научных работ, посвящённых жанру симфонии в отечественной музыке второй половины XX века, очень мало, что усиливает актуальность избранной темы. Важные обобщения сделаны Высоцкой М.С. [2] и Алексеевой А.А. [1]. Теоретическим вопросам формы и жанра посвящены материалы Коробовой А.Г. [5] и Назайкинского Е.В. [6].

Среди наиболее известных отечественных авторов симфоний второй половины

века назовём А. Пярта, К. Пендерецкого, Г. Канчели, М. Вайнберга, А. Шнитке, Б. Тищенко, Б. Чайковского, С. Слонимского. Подавляющее большинство симфоний у этих и других композиторов вполне соответствует канонам жанра, уже преобразованного и переосмысленного ближайшими предшественниками. Однако в относительно строгих рамках традиции композиторы чувствовали ещё большую свободу в плане музыкальной стилистики (в т. ч. за счёт использования новых авангардных техник), тематики сочинений и исполнительских составов. Найти две «похожие» по концепции и языку симфонии в XX столетии может быть весьма проблематично.

Одновременно с «традиционными» симфониями писались и «альтернативные» симфонические опусы, в которых композиторы проявляли изобретательность не только в плане разработки нового музыкального языка, но, по сути, и в пересоздании жанрового канона. При этом фундаментальные признаки жанра симфонии остались нетронутыми. Так, М.С. Высоцкая о симфониях 1960–1980-х годов пишет: «При всей мобильности, изменчивости конкретных форм, неизменными

остаются идея симфонии и суть симфонического метода – высшая степень художественного обобщения, философичность и концептуальность как главные качества мышления» [2, с. 60].

Жанровые закономерности многих симфоний второй половины XX столетия ускользают при первом «прочтении». Сами композиторы иногда дают своим сочинениям двойные жанровые определения, подразумевающие совмещение композиционных и эстетических принципов разных жанров в рамках одного опуса. Среди жанровых микстов встречаются симфонии-кантаты, симфонии-концерты, симфонии-поэмы, симфонии-реквиемы, симфонии-баллады, симфонии-балеты и т. д.

Подобные авторские определения в таких случаях не формируют жанровый «стандарт», как правило, отражая индивидуальный, во многом субъективный, взгляд композитора на своё сочинение. А.Г. Коробова пишет: «Многие прежние нормы искусство XX века превращает из “правил игры” в “предмет игры”» [5, с. 234]; в данном случае предметом игры становится сам жанр, точное и порой неожиданное определение которого для композитора является паратекстуальной частью воплощения творческого замысла.

С одной стороны, возникает большая путаница в жанрах и их определениях, с другой – исследователю, равно как и слушателю, открывается возможность глубже понять и прочувствовать композиторский посыл, который не скрывается за общепринятыми «обезличенными», устоявшимися жанровыми атрибутами. В исследо-

вательском аспекте различения «чистого» жанра и жанрового микста необходимо принимать во внимание не только собственно музыкальную составляющую (количество частей, исполнительский состав, темпо-тональные соотношения и т. д.), но и творческое наследие композитора в других жанрах, потенциально возможные символические знаки, историю создания, программу и даже конкретный сюжет (если он есть). Иными словами, следует ориентироваться на контекст сочинения – музыкальный и историко-биографический.

У Н.Н. Сидельникова обращение к жанру симфонии и нетрадиционное его претворение – отнюдь не единичный случай; напротив, «чистых» жанров в его музыке довольно мало<sup>1</sup>. Необходимо учесть и тот факт, что его творческая эволюция миновала этап создания «классических» симфоний, от которых потом он последовательно бы уходил в сторону большей свободы и деконструкции жанра.

Литературы о творчестве Н.Н. Сидельникова на сегодняшний момент не так много. Важнейший труд – единственная в настоящее время монография Г.В. Григорьевой «Николай Сидельников» [3]. Эта книга включает краткий обзор всех сочинений композитора, библиографию, существующую на момент издания книги, и хронологический список всех сочинений композитора. Кроме того, у Г.В. Григорьевой есть несколько статей, посвящённых отдельным сочинениям и разной проблематике в творчестве Сидельникова. Ещё одна обстоятельная работа принадлежит Т.И. Эсауловой – это книга «Языки куль-

<sup>1</sup> Н. Сидельников является автором следующих симфоний: Романтическая симфония-дивертисмент в четырёх портретах («Времена суток») (1964); Драматическая симфония «Песнь о красном знамени» для хора, солистов, чтеца и оркестра (1967); «Гимн Природе», симфония № 3 по прочтении «Диалектики природы» Ф. Энгельса для смешанного хора, органа и симфонического оркестра (1968); «Мятежный мир поэта», вокально-инструментальная симфония на стихи М. Ю. Лермонтова для баритона-баса и ансамбля инструментов (1971); Венская симфонietta в тоне Es для медных духовых инструментов (1981); Симфония-соната для виолончели и фортепиано (1982); «Симфония о гибели Земли Русской» для большого оркестра (1989); «Лабиринты», роман-симфония для фортепиано соло по мотивам древнегреческих мифов о Тесее в пяти фресках (1992).



туры в вокально-хоровом творчестве Николая Сидельникова». Очень ценны статьи и воспоминания учеников, опубликованные большим циклом «Венок Сидельникову» в «Музыкальной академии» (2001, № 1). Несколько важных статей посвящены «Лабиринтам» – среди них «Лабиринт в “Лабиринтах”» Т.И. Эсауловой, а также «К истории создания “Лабиринтов” Николая Сидельникова: орбита мастера» С.А. Петуховой [7].

С самого начала Н. Сидельников избрал путь создания авторских симфонических концепций, ни одна из которых впоследствии не повторилась; каждая его симфония – индивидуальный проект. При этом во всех непременно есть элементы, составляющие музыкальную основу классической симфонии, будь то тонально-тематические отношения с выраженным контрастом материала или воспроизведение структуры традиционного цикла.

На протяжении всего творческого пути композитор создаёт симфонии разного плана, в которых точно идентифицировать жанровую принадлежность порой очень сложно, поскольку сочинения в смешанных жанрах часто выходят за пределы авторских определений, формируя характеристики, свойственные лишь данному конкретному произведению.

Только две из девяти симфоний Сидельникова написаны для симфонического оркестра – это Романтическая симфония-дивертисмент в четырёх портретах «Времена суток» (1964) и «Симфония о гибели Земли Русской» (1989). Во «Временах суток» Сидельников обратился к стилистике других композиторов (Вивальди, Равель, Берг, Стравинский), «переплавляя» её в рамках своего цикла с помощью квазиромантического звучания оркестра, сглаживающего резкие стиливые контрасты.

«Симфония о гибели Земли Русской», поводом к созданию которой стало тысячелетие крещения Руси, представляет собой масштабное симфоническое полотно, требующее большой мощи оркестрового звучания; это кульминация в раскрытии одной из любимых композитором тем – темы русской старины (после «Русских сказок» для 12-ти исполнителей и «Славянского триптиха» для скрипки и фортепиано).

Другие симфонии Сидельникова написаны для различных исполнительских составов. Это вокально-оркестровые и вокально-инструментальные симфонии: Симфония № 3 «Гимн Природе». Симфония № 3 по прочтении «Диалектики природы» Ф. Энгельса для смешанного хора, органа и симфонического оркестра (1968), а также «Мятежный мир поэта» на стихи М.Ю. Лермонтова для баритона-баса и ансамбля инструментов (1971). Есть симфонии, предназначенные для камерного инструментального состава, – Концертная симфония «Дуэли» для виолончели, контрабаса, двух фортепиано и ударных (1973), Симфония-соната для виолончели и фортепиано (1982), роман-симфония «Лабиринты» для фортепиано соло по мотивам древнегреческих мифов о Тесее в пяти фресках (1992).

В определении жанров своих опусов композитор старался, в том числе, вербально подчеркнуть «симфоническое», избегая слова «камерный» даже в сочинениях с небольшим исполнительским составом и, напротив, акцентируя масштабность и симфоническое развитие в условиях малого. Впрочем, это было общей тенденцией времени. Так, А. Алексеева по поводу русской симфонической музыки второй половины XX века отмечает следующее: «Наметился переход от объёмных симфонических концепций к камерным композициям, где на передний план выступает не столько действующий, сколько

размышляющий герой. Отказ от масштабности, предпочтение камерности являлось одной из заметных тенденций в жанре симфонии этого периода. Отсюда – трактовка оркестра как ансамбля солистов, повышенное внимание к деталям, психологическим нюансам, монологичность художественных высказываний» [1, с. 185]. Это наблюдение, бесспорно, актуально и в отношении творчества Сидельникова.

От симфонии в классическом её понимании у Сидельникова всегда присутствует внешний признак в виде циклической структуры. Однако нужно пояснить, что части могут соотноситься по типу сюитного, а не симфонического цикла. Таковы, например, Романтическая симфония-дивертисмент «Времена суток» и «Венская симфония-етта». Кроме того, структура сочинения может быть завуалирована следованием частей *attacca*. Также в симфониях практически всегда можно обнаружить наличие обусловленных каноном симфонического жанра тональных/высотных отношений между частями и внутри каждой части.

Один из ранних симфоническихopusов – Романтическая симфония-дивертисмент в четырёх портретах («Времена суток») (1964). Это сочинение написано для симфонического оркестра в четырёх частях, каждая из которых имеет подзаголовки и отсылку к стилю другого композитора: I. Полуденный концерт в старинном духе (Вивальди); II. Вечерний карнавал вальсов (Равель); III. Ноктюрн (Берг); IV. Утренний балет метра и ритма (Стравинский). У Сидельникова концепция цикла совмещает в себе жанровые признаки симфонии и дивертисмента. Наличие сложного симфонического развития сочетается с подчеркнуто беззаботным характером музыки и отсутствием драматических коллизий. Важным компози-

ционным и драматургическим средством является контраст – тональный, стилевой, а также темповый, обеспечивающий соотношение частей в духе традиционного варианта сонатно-симфонического цикла: 1. *Allegro ma non troppo, quasi a primo vista*; 2. *Allegretto grazioso*; 3. *Andante piacere*; 4. *Allegretto giocoso*.

Нетривиальным в контексте творчества Сидельникова оказалось воплощение замысла «Венской симфония-етты» в тоне *Es* для медных духовых (1981). Это единственное сочинение композитора для подобного инструментального ансамбля (басс-квintет – две трубы, валторна, тромбон и туба), причём оно является камерным не только по составу, но и по масштабу – четыре части по времени звучания занимают около 15–16 минут. Все части имеют подзаголовки, связанные с образами старой Вены: I. Кернтнер-Концерт (*Allegro molto*); II. Воспоминание о вальсе (*In tempo di jazz-walzer*); III. Венок на могилу Гайдна (*Andante cantabile*); IV. Прогулка на старинном «Мерседесе» (*Allegretto scherzando e grazioso*). Не будет преувеличением назвать музыку симфония-етты «лёгкой» и даже развлекательной, несмотря на мрачный подзаголовок третьей части, – в каждом из разделов сочинения есть элементы танцевальности, причём с характерным для стилистики Сидельникова джазовым оттенком.

Достаточно необычен для цикла тот факт, что все части написаны в главной тональности (*Es-dur*), в то время как тональные контрасты призваны быть важнейшим средством развития в симфоническихopusах; более того, тоника всячески подчёркивается гармоническими средствами. Однако строение цикла – количество частей, темповые соотношения и функции частей (сонатное *allegro* – скерцо – лирический центр – финал) – вполне соответствует



традиционной классицистской симфонии (в данном случае представленной как бы в уменьшённом и упрощённом варианте).

Сидельников в своём симфоническом творчестве ориентировался преимущественно на классико-романтические формы – песенные, рондо и сонатную. Сонатность как принцип особенно важна для композитора – процессы противопоставления и взаимодействия контрастного материала формируют определённый тип драматургии, развивающейся по законам диалектики. Так, даже в концертной симфонии «Дуэли» для виолончели, контрабаса, двух фортепиано и ударных (1973), самом «авангардном» сочинении композитора, при наличии 12-тоновой серийной техники, в двух из трёх частей – первой («Соотношение неопределённостей») и второй («Борьба гармонии и хаоса») – отчётливо «слышна» сонатность. Обозначить контуры разделов гипотетической сонатной формы можно благодаря авторским ремаркам и сменам типов движения, однако реально границы между разделами размыты и на слух практически не воспринимаются, а сам материал (атональный, 12-тоновый) не вписывается в традиционную форму-схему. В третьей части «Дуэлей» («Поединок закономерности и случая»), играющей роль быстрого финала цикла, сонатной формы нет, но есть репризная трёхчастность. В целом «Дуэли» представляют собой трёхчастную конструкцию с типичным для сонатно-симфонического цикла темповым контрастом (*Allegro molto*, *Andante*, *Allegro ma non troppo*), где части сближены интонационным родством и техникой цитирования материала. Концепция всего сочине-

ния основывается на идее музыкального поединка, участников которого композитор называет «дуэлянтами» и «секундантами» [3, с. 35]; отсюда – концертность как ведущая характеристика и принцип диспозиции тематического материала.

Почти все инструментальные симфонии Сидельникова программны (за исключением виолончельной симфонии-сонаты): программа прочитывается и в названиях сочинений, и в подзаголовках частей, и во внемузыкальных ресурсах и ассоциациях, используемых композитором. В разных случаях она может быть как обобщённой<sup>2</sup>, так и детализированной, «сюжетно» обоснованной на мельчайшем уровне – в том числе благодаря подробным авторским ремаркам и пояснениям<sup>3</sup>.

Отношение Н.Н. Сидельникова к жанру в целом можно было бы назвать консервативным, поскольку в определениях, которые он даёт своим сочинениям, содержатся отсылки к прототипам классико-романтической эпохи. Но не всегда эти определения отражают тот или иной жанровый канон в строгом его понимании. Так, довольно трудно рассматривать с позиций симфонизма Третью симфонию для смешанного хора, органа и оркестра («По прочтении “Диалектики природы” Ф. Энгельса», 1968). Несмотря на определение «симфония», она примыкает, скорее, к оратории, входя в некую промежуточную группу на основе жанрового синтеза<sup>4</sup>, что, однако, является важнейшим признаком композиторского метода Сидельникова, поскольку в его творчестве вокально-хоровая музыка, наряду с инструментальной, занимает ведущие позиции. Примечательно, что черты оратории,

<sup>2</sup> Например, в «Симфонии о гибели Земли Русской» внемузыкальное содержание прочитывается по подзаголовкам частей, в то время как музыка служит своего рода звуковой «иллюстрацией» легендарных событий.

<sup>3</sup> Такова роман-симфония «Лабиринты».

<sup>4</sup> Вероятно, здесь можно было бы сослаться и на Драматическую симфонию для хора, солистов, чтеца и оркестра «Песнь о Красном знамени» (1967), однако рукопись нот утеряна, и мы можем лишь упомянуть об этом сочинении.

так существенно проявившиеся в этой симфонии, не только не противоречат, но, напротив, способствуют воплощению масштабного симфонического замысла. Г.В. Григорьева пишет: «...В ней смешаны признаки жанров, изначально более близких друг другу – оратория всегда была связана с масштабной, склонной к симфонизации концепцией» [3, с. 30].

Выделяется в творчестве композитора своим замыслом вокально-инструментальная симфония «Мятежный мир поэта» на стихи М.Ю. Лермонтова для баритон-баса и ансамбля инструментов (1971)<sup>5</sup>. Объединение в одном сочинении жанровых признаков камерно-вокального цикла и симфонии образует довольно сложную структуру. Цикл состоит из 10 частей (три из них – IV, VII, VIII – инструментальные), в общем строении и последовательности которых сам Н. Сидельников видел черты сонатного *allegro* [3, с. 31]. Эти характерные признаки широко понимаемой «сонатности» действительно можно обнаружить в сменах и чередовании контрастных образов, тем не менее говорить о строгом следовании методу не приходится.

Наиболее ярко симфонические принципы у Сидельникова воплощены в сочинениях 1980–1990-х годов – в виолончельной симфонии-сонате, «Симфонии о гибели Земли Русской» и «Лабиринтах». Все три сочинения очень масштабные, наполнены глубоким философским смыслом, богаты в плане фактуры, насыщены контрастным материалом и имеют сложные тематические и тональные соотношения внутри циклов.

Отметим, что фактура является важнейшим средством для реализации симфонических замыслов композитора, и этот фактор особенно актуален в сочинениях с минимальным исполнительским составом.

Так, к примеру, партия фортепиано в виолончельной симфонии-сонате и «Лабиринтах» превосходит по фактуре обе сольные фортепианные сонаты Сидельникова и его цикл этюдов «Америка – любовь моя». Она сложна технически, характеризуется многозвучием и многопластовостью, что порой находит отражение в нотном тексте в виде многострочной нотной записи (примеры 1, 2):

Ещё одно свойство фактуры в симфониях Н. Сидельникова заключено в обширном использовании ресурса имитационной и контрастной полифонии, которой пронизана буквально вся музыкальная ткань. Приведём пример из финала («Последний путь в царство теней») «Лабиринтов», где на трёх строках уместились четыре пласта (два из них на самой нижней строке), один из которых (на верхней строке) дан с дублировкой в сексту (пример 3):

Важнейшая составляющая последних сочинений композитора – наличие интонационных связей в пределах части и на уровне цикла. Эти моменты прорабатываются композитором очень тонко. Так, объединяющим элементом может стать не только интонация или лейтмотив, но даже звуковая структура<sup>6</sup>, которую выявить, на первый взгляд, очень сложно. Авторские лейтмотивы (повторяющиеся попевок из 3–4 нот, включая буквенную символику имени композитора), проходящие через многие сочинения Сидельникова, стали узнаваемым элементом его стиля. Таким образом, даже непрограммная виолончельная симфония-соната, где используются определённые звуковые структуры и монограмма композитора, наполняется скрытым программным содержанием.

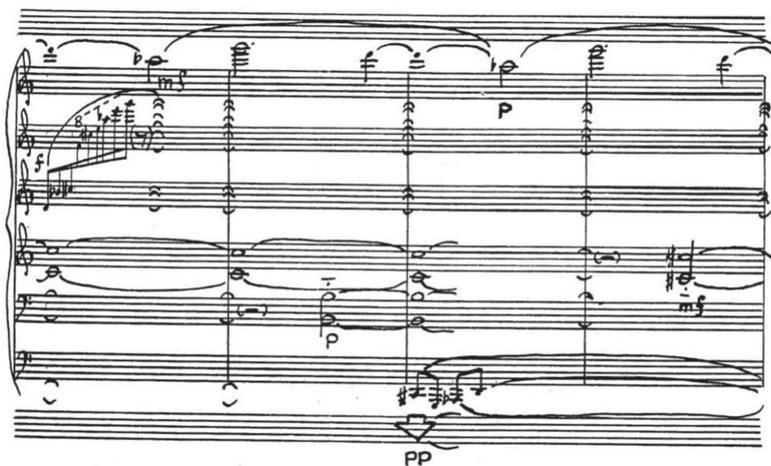
Во всех трёх сочинениях интонационно-тематические связи можно обнаружить

<sup>5</sup> Ансамбль инструментов включает флейту, кларнет, трубу, валторну, арфу, скрипку, альт, виолончель, контрабас и ударные.

<sup>6</sup> Трактовка структуры в качестве объединяющего и центрирующего фактора является одной из главных тенденций композиции XX столетия.



Пример 1. Н. Сидельников. «Лабиринты», III ч., вар. 2  
(«Обманчивое эхо катакомб»)



Пример 2. Н. Сидельников. «Симфония-соната»  
для виолончели и фортепиано,  
фрагмент III части



Пример 3. Н. Сидельников. «Лабиринты»,  
фрагмент V ч.



в прямом цитировании материала, переходящего из одной части в другую, а также в использовании определённых звуковых структур в качестве сквозных интонационных образований. Так, в виолончельной симфонии-сонате это симметричные лады,

в «Симфонии о гибели Земли Русской» – терции и трихордовые интонации в финале, в «Лабиринтах» – структура 3.1 в центральной части.

В Симфонии-сонате для виолончели и фортепиано (1982) единство тематизма, высотные отношения в цикле и общая драматургия свидетельствуют о претворении симфонического принципа в его «классическом» виде. Сочинение состоит из четырёх частей, формы которых восходят к классико-романтическим образцам, а в плане жанра осуществлён синтез камерной соны и симфонии.

«Симфония о гибели Земли Русской» (1989) – одно из последних творений Н.Н. Сидельникова, наиболее соответствующее жанровому прототипу: здесь нет жанрового смешения, присутствуют характерные для симфонии драматические коллизии и сложное развитие, демонстрирующее композиторскую работу с материалом. В часовой по длительности симфонии три части с характерными темпами: I. Последний псалом (*Allegro bruscamente*); II. Помни о Китеже! (*Lento*); III. Унесите меня ветры (*Allegro molto, sempre leggiero, con nostalgia*). Сидельников здесь использует четверной состав симфонического оркестра с двумя трубами, шестью валторнами, расширенной группой ударных, челестой, двумя фортепиано и двумя арфами. Такой огромный состав не встречается ни в одном другом его инструментальном сочинении.

О структуре симфонии Н. Сидельников высказывался в письме к своему другу Г. Хаймовскому: «Часть первая – “Последний псалом” представляет токкату, написанную в сложной сонатной форме. Часть вторая – “Помни о Китеже” <...>, также написана в очень сложных сонатных отношениях. Часть третья – “Унесите меня ветры” – рондо-соната» [8]. Сонатные принципы действительно пронизывают симфонию, и особенно очевидны они в крайних частях. Масштаб и драматургическое развитие позволяют считать это сочинение одним из самых ярких в симфоническом творчестве композитора.

Немаловажно, что многие аспекты этой симфонии и виолончельной симфонии-сонаты проложили путь к последней симфонии композитора – роману-симфонии для фортепиано соло «Лабиринты».

Последний опус Н.Н. Сидельникова – «Лабиринты», роман-симфония в пяти фресках по мотивам древнегреческих мифов о Тесее (1992). Огромная полуторачасовая композиция для фортепиано соло отличается поразительной глубиной, силой, мощью – и в плане концепции, и в плане её музыкального воплощения. В этом сочинении можно найти отголоски прошлых произведений Сидельникова, отработанные ранее методы развития материала – «Лабиринты» стали своеобразной квинтэссенцией творчества композитора, и в том числе его подхода к симфоническому жанру.

Программный сюжет «Лабиринтов» опирается на древнегреческий миф о подвиге Тесея, спасшего многих невинных людей от чудовищного Минотавра в лабиринте на острове Крит. Сидельников прослеживает жизненный путь Тесея от самого рождения («Юность Героя») до смерти («Последний путь в царство теней»). В «Лабирин-

тах» происходит синтез жанров на новом уровне: это соединение музыкального (симфония) и литературного (роман) начал, живописи («фрески» вместо «частей») и даже, можно предположить, кино (сюжетное действие разворачивается с мельчайшими нюансами, отражёнными в музыке: оно «наглядно» и слышимо).

«Лабиринты» включают в себя пять частей: I. «Юность героя», II. «Танец Ариадны», III. «Лабиринты», IV. «Нить Ариадны ведёт в неизбежность...», V. «Последний путь в царство теней». Каждая часть играет свою роль в цикле. Смысловым центром является III часть (тема, 7 вариаций и кода) – самая развёрнутая и содержащая основные события. Окружают её части, связанные с лирическим образом – Ариадной (II и IV части). Они в некоторой степени носят интермедийный характер и оттеняют драматические коллизии окружающих частей. Крайние – I и V части – показывают начало и конец жизненного пути Героя (юность и смерть). Таким образом, получается симметричная и замкнутая композиция.

Цикл объединён общим тематизмом и ладовыми структурами, а программная идея развивается постепенно и целенаправленно. Во многих случаях тематизм одной части используется в других: так, в III части звучит несколько тем из первой, в IV – две темы из второй части (а в переходе к пятой части – тема I части), в V – одна из тем второй части. Каждая такая автоцитата не случайна и несёт в себе определённый смысл, связанный с программной трактовкой. В отдельных частях и разделах Н. Сидельников заимствует формы классико-романтической эпохи (сонатную, рондо, вариации, песенные формы) и даже барочную концертную форму<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Она позволяет яснее выразить идею, заложенную в двух последних частях, – идею пути, движения (IV. «Нить Ариадны ведёт в неизбежность», V. «Последний путь в царство теней»).



Путь Н. Сидельникова в симфонии был непрост хотя бы потому, что писать новую музыку в жанре, в котором работали великие предшественники и представления о котором в достаточной степени укоренились, – смело и ответственно. Сидельников создавал «экспериментальные» симфонии на основе новых техник композиции (додекафония, свободная 12-тоновость, сонорика), внедряя в музыкальную стилистику, казалось бы, чуждые симфонии джазовые элементы, используя разные составы исполнителей<sup>8</sup>, в программных заголовках и комментариях обращаясь к глобальным и вневременным темам. Симфоническое творчество Сидельникова едва ли можно рассматривать с позиции стилевого единства, в отличие, скажем, от наследия его современников, авторов значительного количества симфоний (С. Слонимского, Б. Тищенко, А. Тертеряна, А. Караманова, М. Гагнидзе и др.). Все опусы композитора очень не похожи друг на друга –

каждый раз, обращаясь к симфонии, он словно «испытывает» жанр, словно впервые работает с ним, не следуя предыдущим моделям.

Вместе с тем симфонии Н. Сидельникова достаточно естественно вписываются в картину симфонических исканий второй половины XX века. Можно сказать, что композитор работал в русле традиций, но именно современных ему традиций, сопряжённых с поиском новых звучаний и техник, традиций, ознаменованных претворением самой разнообразной тематики и построением индивидуализированной концепции жанра. Этими же идеями были одухотворены его современники и ближайшие коллеги – А. Волконский, А. Шнитке, Р. Щедрин, Э. Денисов и др. Запечатлевая в симфониях круг идей и образов своей картины мира, Н. Сидельников отражает и дух современной ему эпохи, динамичной и противоречивой.

## 🌀 ЛИТЕРАТУРА 🌀

1. Алексеева А.А. Отечественная симфоническая музыка второй половины XX века: некоторые итоги // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2018. С. 183–205.
2. Высоцкая М.С. Между логикой и парадоксом: композитор Фарадж Караев: монография. М., 2012. 568 с.
3. Григорьева Г.В. Николай Сидельников: монография. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Московская консерватория. 2014. 176 с.
4. Григорьева Г.В. Последнее сочинение Н. Сидельникова // Научный вестник Московской консерватории. 2014, № 1. С. 168–175.
5. Коробова А.Г. Судьба феномена и понятия «жанр» в музыкальной культуре новейшего времени // Проблемы музыкальной науки. 2013, № 1. С. 233–237.
6. Назайкинский Е.В. Теория взаимодействия форм // Стоянов П. Взаимодействие музыкальных форм. М., 1985. С. 22.
7. Петухова С.А. К истории создания «Лабиринтов» Николая Сидельникова: орбита мастера // Искусство музыки: теория и история. 2013, № 7. С. 46–55.
8. Письмо Н. Сидельникова, адресованное Г. Хаймовскому от 22 октября 1989 года // URL: [http://www.gregoryhaimovsky.com/?page\\_id=1257](http://www.gregoryhaimovsky.com/?page_id=1257) (дата обращения: 15.08.2023).

<sup>8</sup> Инструмент соло, несколько вариантов инструментальных ансамблей, симфонический оркестр, в т. ч. с включением голоса.

*Об авторе:*

**Вершинина Анастасия Владимировна**, аспирант, Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского (125009, Москва, Россия), **ORCID: 0009-0006-1494-0994**, korotina\_93@mail.ru

## REFERENCES

1. Alekseeva A.A. Otechestvennaya simfonicheskaya muzyka vtoroy poloviny KhKh veka: nekotorye itogi [Domestic Symphonic Music of the Second Half of the 20th Century: some results]. *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka* [Theater. Painting. Movie. Music]. 2018, pp. 183–205.
2. Vysotskaya M.S. *Mezhdru logikoy i paradoksom: kompozitor Farajh Karaev: monografiya* [Between Logic and Paradox: Composer Farajh Karaev: Monograph]. Moscow, 2012. 568 p.
3. Grigor'eva G.V. *Nikolay Sidel'nikov: monografiya* [Nikolai Sidelnikov: Monograph]. 2nd edition, revised and supplemented. Moscow: Moskovskaya konservatoriya. 2014. 176 p.
4. Grigor'eva G.V. Poslednee sochinenie N. Sidel'nikova [N. Sidelnikov's Last Composition]. *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii* [Scientific Bulletin of the Moscow Conservatory]. 2014, No. 1, pp. 168–175.
5. Korobova A.G. Sud'ba fenomena i ponyatiya «zhanr» v muzykal'noy kul'ture noveyshego vremeni [The Fate of the Phenomenon and the Concept of “Genre” in the Musical Culture of Modern Times]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2013, No. 1, pp. 233–237.
6. Nazaykinskiy E.V. Teoriya vzaimodeystviya form [Form Interaction Theory]. Stoyanov P. *Vzaimodeystvie muzykal'nykh form* [Stoyanov P. Interaction of Musical Forms]. Moscow, 1985, p. 22.
7. Petukhova S.A. K istorii sozdaniya «Labirintov» Nikolaya Sidel'nikova: orbita мастера [To the history of the creation of “Labyrinths” N. Sidelnikov: the Orbit of the Master]. *Iskusstvo muzyki: teoriya i istoriya* [The Art of Music: Theory and History]. 2013, No. 7, pp. 46–55.
8. *Pis'mo N. Sidel'nikova, adresovannoe G. Khaymovskomu ot 22 oktyabrya 1989 goda* [Letter from N. Sidelnikov Addressed to G. Khaimovsky, 22.10.1989]. URL: [http://www.gregoryhaimovsky.com/?page\\_id=1257](http://www.gregoryhaimovsky.com/?page_id=1257) (15.08.2023).

*About the author:*

**Anastasia V. Vershinina**, Postgraduate student, Moscow State Tchaikovsky Conservatory (125009, Moscow, Russia), **ORCID: 0009-0006-1494-0994**, korotina\_93@mail.ru

