

Иванова Маргарита Анатольевна

кандидат искусствоведения
преподаватель высшего училища искусств и культуры
им. Д.С.Бортнянского (г.Сумы, Украина)
wxrita@mail.ru

К ПРОБЛЕМЕ ЖАНРОВОЙ ПОЭТИКИ РОМАН-СИМФОНИИ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО СОЛО «ЛАБИРИНТЫ» Н. СИДЕЛЬНИКОВА

Лабиринт (греч. labyrinthes — сложное переплетение, сеть, запутанность)

Мир всё чаще оказывается в сложных хитросплетениях лабиринта — растерянные метания и сомнения современного человека в поисках выхода из «тупиковых» ответвлений жизни, поиски в «паутиновых сетях» технических изобретений XXI века (подземных туннелях, метро, всемирной сети Интернета), «блуждания» в огромном потоке современного информационного поля. Поэтому не удивительно, что в XXI веке этот архаический символ культуры снова стал актуальным. Довольно часто его очертания появляются в постмодернистской культуре: литературе Х.Борхеса, У.Эко, Ж.Ф. Лиотара, живописи Ф.Хундертвассера, П.Гринуэя. Современные исследователи всё чаще включают его в систему опознавательных знаков постмодернизма. В словарях И. Ильина, А. Грицанова и М. Можейко, В.Бычкова «лабиринт» обозначен не только как элемент культуры, а именно «образ-метафора постмодернизма»[8]. Как воспринял этот древний знак композитор московской школы второй половины XX века Н.Сидельников и как отразилась суть этого символа на жанровой структуре его сочинения «Лабиринты» — эти вопросы определили цель статьи.

Автор книги «Демон и Лабиринт» М. Ямпольский доказывает, что создатели художественных творений, ещё со времён классики, перестали видеть за этим знаком архитектурные сооружения или изобразительные начертания. Небольшой экскурс по страницам этого произведения позволит

Иванова М.А. К проблеме жанровой поэтики роман-симфонии для фортепиано соло «Лабиринты» Н. Сидельникова

убедиться в многообразии существующих художественных видений графического символа. Довольно достоверно, пишет М.Ямпольский, описывает В.Гюго в романе «Отверженные» блуждания по подземным лабиринтам Парижа, но за этим скрывается совсем иная суть — любовь, как свет, внедряется в тёмный лабиринт и возникает в его недрах. Далее находим у М.Ямпольского, что в «Монахе» М. Льюиса лабиринт связывается с образом предначертаний судьбы, вызывая невольный ужас и страх, а у Ж. Гобино в «Акриви Франгопуло» погружение в темноту лабиринта рассматривается как погружение в самого себя. Ф. Кафка в рассказе "Нора" лабиринт связывает с телом, его трансформациями и идеей жертвенности. Также, как архитектурный двойник тела с многочисленными следами памяти, понимает его А. Арто в «Гелиогабале». В подземном эпизоде «Мучеников» Ф. Шатобриана выход из лабиринта это путь в христианский храм света, а в блужданиях по туннелям видится Ж. Дерриде воспроизведение истории письма и истории человечества. Символом напряжённого становления и исчезновения этот графический знак становится в «Субъекте» Р.Рильке. Сам автор, М.Ямпольский, за всем этим видит многочисленные деформации и мимесис, связанные с телом человека [13].

Бесспорно, Н.Сидельникову возможно были знакомы многие художественными трактовками понимания этого символа. Но более вероятно, что определяющей для него оказалась идея видения лабиринта его современником — итальянским семиотиком, историком средневековой литературы, писателем и критиком У. Эко (1932). В сюжетной фабуле сочинения писателя «Имя розы» (1981), лабиринт¹ — путь для организации средневекового монастырского книгохранилища, закрытого для непосвящённых, трактуемого автором романа как своего рода символ

¹ Изображения лабиринта существуют во многих древних культурах. Известны здания в форме лабиринта в древнем Египте, Риме и Греции, каменные изображения знака обнаружены на Соловецких островах. Очевидно в двух указанных сочинения У. Эко и Н. Сидельникова речь идёт о наиболее известном, Кносском подземном лабиринте, на острове Крите.

Иванова М.А. К проблеме жанровой поэтики роман-симфонии для фортепиано соло «Лабиринты» Н. Сидельникова

Библиотеки культуры, план которой связан с географическими названиями. По такому же принципу лабиринта построена жанровая структура романа. Он прочитывается то как детектив, то как исторический роман, а порой притча или постмодернистский философский трактат [7].

В «Лабиринтах» (1992) Н. Сидельникова также очевидна многозначность в выборе жанра. По авторскому указанию — это роман-симфония для фортепиано соло по мотивам древнегреческих мифов о Тесее в пяти фресках. Сочинение отражает основные эпизоды из жизни античного героя, отмеченные в подзаголовках: путешествие в Афины и первые подвиги («Юность Тесея»), встреча с Ариадной («Танец Ариадны»), поиски Минотавра в лабиринтах, битва и победа Тесея («Лабиринты»), выход из лабиринта и расставание с Ариадной («Нить Ариадны ведёт в неизбежность»), посещение Аида в поисках Персефоны («Последний путь в Царство Теней»).

Миф и исторические события средневековья стали сюжетными источниками двух романов — литературного и музыкального. Выбор указанных истоков стал свидетельством определённых позиций авторов. У.Эко, обратившись к историческому роману, указал на возможность противостояния модернизму, отказывавшегося от исторического прошлого. Композитор, напротив, подчеркнул иную позицию постмодернистского художника, учитывающего весь художественный опыт, в том числе и модернизма, принимавшего миф в свой новаторский мир.

Общим в античном и историческом сюжетах оказался образ лабиринта. У. Эко считает его не только символом культуры и мироздания. Как художник-постмодернист, он видит в нём специфику неклассической модели произведения — отсутствие понятия центра, периферии, границ, входа и выхода из лабиринта, асимметричности [6] и использует жанрово-структурную особенность романа как иллюстрацию своих эстетико-философских взглядов.

Иванова М.А. К проблеме жанровой поэтики роман-симфонии для фортепиано соло «Лабиринты» Н. Сидельникова

В чём же кроется причина обращения композитора Н.Сидельникова к сюжету с этим древним символом ? Причин здесь может быть несколько. Одна из них несомненно сводится к тому, что в самом символе лабиринта заложены истоки парадоксальности — феномена довольно распространённого в творчестве и судьбе композитора.¹

Для начала обратимся к смысловой основе самого слова «лабиринт». За этим древнейшим графическим знаком закрепилось положение символа, который имеет множество трактовок, порой и противоречивых: знак неба и потустороннего мира, преисподнии (А. Голан), путь солнца в небе (Дж. Фрэзер), идея круговорота «жизнь-смерть-жизнь» (Х. Зикард), идея движения человека к истине (Дж. Найт), пространственным выражением «игры» (Дж. Геллер), сакральный знак обрядов посвящения (В. Кабо), демонический символ (Ф. Гудман), знак паломничества на святую землю (В. Летаби), знак подсознания или отдалённости от источника жизни (П. Дилу), космический символ расходящихся планет (К. Юнг), знак потери духа и потребность к возврату духа (Х. Керлот), идея грехопадения (И. Дюмотц), путь к тайне

(Г. Бидерманн). Множество точек зрения всё же можно привести к единому толкованию. Эта идея проводится автором Л.Стародубцевой: «Символ лабиринта... может выражать противоположные понятия, но кажется просто призван показывать, как они перетекают друг в друга» [10]. Автор находит пары противоположностей соответственно модели лабиринта: истина и заблуждение, воспоминание и забывание, свобода и несвобода, сон и пробуждение, свет и тьма. И в этих амбивалентных толкованиях символа лабиринта действует логика парадоксального: теряя — обретаем, отдаляясь от цели — приближаемся к ней, возносясь — падаем, исчезая — возрождаемся. [10].

¹ Об этом подробнее в дис. на соискание науч. ст. канд. искусствовед автора данной статьи [2].

Иванова М.А. К проблеме жанровой поэтики роман-симфонии для фортепиано соло «Лабиринты» Н. Сидельникова

На первый взгляд в сочинении Н. Сидельникова всё должно быть подчинено раскрытию содержания мифа и таинственности древнего знака. Но существует ещё один аспект сочинения, которого нельзя не коснуться.

Вполне можно согласиться с мнением И. Соколова, в комментариях к концерту Н.Сидельникова [5], что авторская ремарка в выборе варианта имени Тесей, а не Тезей, может указать на некоторую связь с инициалами самого композитора (замена на начальную букву «С» в фамилии композитора), и возможно с его личностью. В дополнении к этому, вспоминая все действия древнегреческого Тезея, невольно поражаешься возникающим параллелям с некоторыми взглядами Н.Сидельникова. Известный факт, что в мифах легендарному герою приписывалась демократичность действий, преобразовательная сила, направленная к объединению всех жителей Аттики. Прочитав некоторые из высказываний композитора: «Чтобы быть понятным нужно просто излагать серьёзные мысли и создавать форму, в которой было бы несколько уровней понятных искусственному и неискушённому слушателю» [4]. «Я не случайно обращаюсь к разным языкам, к творчеству разных народов..... мне хочется своими скромными силами доказать в наш тревожный век, что существует всё таки больше вещей, которые объединяют людей, чем разъединяют их»[4]. Не сближают ли эти суждения композитора с идеями древнего мифа о Тесее? Действительно становится возможным предполагать, что образ Тесея и личность композитора имеют сходные черты. Можно также заметить, что герой Н. Сидельникова сражается с Минотавром не ради выполнения гражданского долга, как предусмотрено мифом¹. Композитор переводит конфликт сюжетной фабулы в субъективный план — герой ведёт борьбу, побеждает ради самого себя или Ариадны (количество действующих лиц в цикле ограничено). Именно об этом свидетельствует программный сценарий

¹ По сюжету, связанному с Кносским лабиринтом, в подземных шести этажах находился Минотавр (человекобык Астерий или «звёздный»), в жертву которому отец Тезея каждый год отправлял семь юношей и девушек. Желание Тезея спасти отца и его государство заставило спуститься в лабиринт для борьбы с Минотавром.

Иванова М.А. К проблеме жанровой поэтики роман-симфонии для фортепиано соло «Лабиринты» Н. Сидельникова

«Лабиринтов»¹, созданный Н. Сидельниковым не по сюжету мифа, только лишь по его мотивам. Общий замысел тогда, обозначенный в названии как «лабиринты», может быть направлена к теме поисков героем-автором истины в запутанных лабиринтах собственной жизни и одновременно становится возможным объяснение акцента на жанр литературного романа, прозвучавшего в программном жанровом объяснении композитора.

Продолжая размышления в этом направлении, вспомним, что в литературоведении нет однозначного определения жанра романа и в силу «незавершённости развития из-за многочисленных исторических модификаций, роман принято считать незавершенным, окончательно не сформировавшимся жанром, претерпевающим разнообразные метаморфозы»[9]. Всё же существует суждение, что первоначально этот литературный жанр возник как разновидность эпоса, имел повествовательный характер и особенно активно стал развиваться в периоды самосознания и самоутверждения личности. Поэтому одним из главных его качеств стал интерес к отдельной личности: в драматических конфликтах с внешней средой или внутренних духовных противоречиях. Достаточно интересны наблюдения французского писателя Г.Мопассан, который пишет в предисловии к «Пьер и Жан» о многообразных проявлениях жанра романа и о таком его качестве как выражение личностной авторской позиции. Так или иначе, одними из основополагающих качеств жанра становятся его личностный характер.

Обратившись к жанру романа и продекларировав это в названии сочинений, У. Эко и Н. Сидельников составили оппозицию тенденции «антиромана» постмодернистской культуры, провозгласившей «конец романа». «Новые романисты с помощью иррационального монтажа создавали подлинные лабиринты из разгулявшихся означающих, утративших

¹ 1.Юность Героя 2.Танец Ариадны 3.Лабиринты (тема и 7 вариаций):Idee fixe ;Обманчивое эхо катакомб; Лихорадочный поиск; Вызов Тесея; Появление Минотавра ;Поединок ;Апофеоз Героя 4.Нить Ариадны ведёт в неизбежность 5.Последний путь в Царство Теней.

Иванова М.А. К проблеме жанровой поэтики роман-симфонии для фортепиано соло «Лабиринты» Н. Сидельникова

связь со значением, смыслом»[1], призывали к «деперсонализации повествования» (Барт) и отмене жанровых различий поэзии и прозы (Роб Грэйе). Иными словами, так называемые "антироманисты" приступили к «обновлению» романа, отбрасывая его такие традиционные качества как «герой» и «сюжетная фабула», что явно противоречит выбранным вариантам сочинений У.Эко и Н.Сидельникова, так как, в них господствует и занимательность детективного сюжета (у писателя), и определённая сюжетная связь с мифом (у композитора), и конечно же, наличие героев.

Роман У.Эко – своеобразная «двойная метафора» на модель лабиринта универсальной Вселенной в «Саду расходящихся тропок» Х.Борхеса [8]. Эта метафора в полемической форме отрицается в романе. У.Эко называет такой лабиринт «безальтернативным лабиринтом Минотавра». В нём нет разветвлений и тупиков, поэтому выход предопределён — все дороги ведут к неизбежной встречи с чудовищем. В силу этого, по мнению У.Эко, роман обладает системностью и структурной определённостью, а его героями всё больше движет фатальная обречённость, пессимизм. В противоположность такому лабиринту У.Эко предлагает «маньеристический». В нём много запутанных тупиковых ответвлений из которых возможно иногда и можно выйти, путём ряда заблуждений и проб. Но всё же, Эко в романе подводит к мысли, что суть лабиринта приближается к ризоме¹ —его тропинки, не приводят к цели и в своих хаотичных переплетениях подобны корневищу дерева [8].

Искал ли композитор пути реализации особенностей жанровой модели романа в музыкальном сочинении или опирался на уже существующий конкретный образец в художественной практике? Использовал ли он вообще жанровые признаки литературного жанра или обратился к нему только лишь для декларации своих взглядов?

¹ Слово ризома переводится с французского «корневище». Противоположные по смыслу слова—структура, система.

Иванова М.А. К проблеме жанровой поэтики роман-симфонии для фортепиано соло «Лабиринты» Н. Сидельникова

В одном из интервью Н.Сидельникова находим строки, которые помогают прояснить подход автора к любому жанру: «Если композитор будет ставить перед собой в смысле жанра только внешние задачи, например сюжетные, — это не способствует развитию жанра. Композитор должен, прежде всего, изучить то, что было до него». Из первоначальных авторских определений жанра, действительно, очевиден выбор жанров, с давно устоявшимся «генетическим кодом» — роман, миф, фреска, симфония, сольный концерт. Прослеживаются также такие авторские позиции при выборе жанров как возможность философских обобщений через симфонию, поиск истины в вечных ценностях античных мифов и фресок, личностный аспект через роман и сольный концерт. Но чтобы до конца ответить на поставленный вопрос необходимо выяснить на какие неизменные постулаты опирался Н. Сидельников на практике, создавая новое жанрообразование.

При рассмотрении жанровых особенностей цикла Н. Сидельникова нельзя уйти от аналогий с творчеством Ф. Листа, явившегося, как известно, создателем программной симфонической поэмы. Н. Сидельников претворяет традиции Ф. Листа многопланово. Он создаёт пятичастный цикл, который имеет признаки слитно-циклической, одночастной композиции, где первая часть уподобляется главной партии, вторая — побочной, третья — эпизоду в разработке, четвёртая и пятая — зеркальной репризе. Придерживается Н. Сидельников характерного для поэм Ф. Листа принципа монотематизма и трансформации.

Реализованный в сочинении листовско-рахманиновский исполнительский стиль *al fresco*, предполагающий приподнятый ораторский пафос крупномасштабной фортепианной техники, а также внешняя иллюстративность, «картинность» частей цикла, связывают сочинение с предполагаемой в авторском названии жанром фрески. Аналогии с указанным жанром живописи явно направлены на античную фреску, возникшую в эгейском искусстве 2 тыс. до н.э. Известно, что фреска этого

Иванова М.А. К проблеме жанровой поэтики роман-симфонии для фортепиано соло «Лабиринты» Н. Сидельникова

времени создавалась путём нанесения натуральных пигментов, растительных красок на свежий слой штукатурки (слово «fresco» от итальянского «свежий»), при этом ни один компонент не проникал и не растворялся в известковой основе, создавая поверхность из разных слоёв. Помимо характерных для античной фресковой живописи монументальности, простоты и доступности образного мира, обобщенно-демократичного языка, чёткости композиции, в данном сочинении присутствует фресковая «многослойность», реализовавшая себя в сочинении прежде всего на жанровом уровне.

При этом нельзя не сказать, что сочинение Н. Сидельникова довольно масштабное и протяжённое по времени — «оно совершенно уникально в фортепианной музыке и идёт восемьдесят минут без антракта» [5]. Эта особенность сочинения, в сочетании с виртуозностью и концертностью его стиля, позволяет также вспомнить жанр «большой сонаты» для фортепиано, истоки которой восходят к творчеству Л. Бетховена и продолжены Ф. Листом, П. Чайковским, С. Рахманиновым, А. Скрябиным.

Несомненно, что общая расстановка частей имеет некоторое сходство с сонатно-симфоническим циклом. Первая часть, как самая активная и действенная, написана в сонатной форме. Вторая часть имеет аналоги с Менуэтом сонатно-симфонического цикла через авторские указания на танец. Третья часть ближе всего к медленной части сонатно-симфонического цикла — она написана в типичной для медленных частей вариационной форме, представляя построение из темы и семи вариаций. Четвёртая часть, вместе со второй воспринимается как танцевальное обрамление к третьей части. Последняя часть выполняет функцию финала.

Этот источник не единственный. Авторское название «Лабиринты» находит воплощение в драматургическом решении цикла. Общеизвестно, что с самых древних культур графическое изображение символа лабиринта было связано с рядом концентрических колец, близких спиралевидным, и с

Иванова М.А. К проблеме жанровой поэтики роман-симфонии для фортепиано соло «Лабиринты» Н. Сидельникова

постепенным расхождением их от оси симметрии. Можно заметить, что драматургия цикла «Лабиринты» напоминает о пространственно-графическом изображении этого знака. Композиция сочинения из пяти частей имеет концентрическую форму, с центром в третьей части «Лабиринты». Подобное начертание могло сводиться к таким идеям как погружения в самого себя и восхождение к вершинам духа, дорогам странствий в преисподнюю и восхождение к вечной жизни, а также к иным, связанным с темой лабиринта. По сюжету мифа в этом запутанном мире подземелья Тесей вступает в борьбу с Минотавром. У Н.Сидельникова скорее это внутренний аспект, связанный возможно с блуждания в лабиринтах своего подсознания и памяти. Не случайно музыкальное воплощение двух противоположных образов построено на монограмме композитора «Si- d- e». Возникают параллели с одним из выводов романа У.Эко: «По ту сторону себя, как я есмь, я встречаю вдруг существо, которое вызывает у меня смех, поскольку оно без головы, которое переполняет меня тоской, поскольку составлено оно из невинности и преступления: в левой руке его — кинжал, в правой — пылающее сердце бытия. Его фигура вздымается в едином порыве рождения и смерти. Это не человек. Но это и не Бог. Это не я, но это больше, чем я: в чреве его лабиринт, в котором он теряет себя, теряет меня, в котором, наконец, я нахожу себя, став им, т.е. чудовищем» [11]. Но композитор идёт в поисках выводов далее — в третьей части таится важная смысловая суть сочинения, но не итоговая, за ней последуют выводы следующих частей.

Симметрично от центра расположены части, связанные с образом Ариадны (II ч. «Танец Ариадны» и IV ч. «Нить Ариадны ведёт в неизбежность»). В музыкальном содержании частей появление моторно – двигательных образов возможно ассоциативно напоминает о ритуальном действе с так называемым «танцем журавлей», которое повторяло проход героя по лабиринту. Но главное смысловое назначение частей — указать на

Иванова М.А. К проблеме жанровой поэтики роман-симфонии для фортепиано соло «Лабиринты» Н. Сидельникова

те источники, которые помогают выйти герою сочинения из запутанных жизненных лабиринтов. Один из них символическая нить Ариадны — за ней закрепилось значение магического действия жертвенной женской любви.

Внимание в частях привлекают две темы. Одна — тема Ариадны, представленная цитатой восточной песни М. Глинки «Ложится в поле мрак ночной» из оперы «Руслан и Людмила» в сопровождении цепочки параллельных чистых квинт. Другая тема — зримо нарисованный звуками след вьющейся нити в виде звукорядов разных древнегреческих ладов. Подчеркнём, композитор не создал в этих частях ни одной темы любви, которая ожидалась как по символике образов, так и по особенностям жанра романа. Вместо неё в момент вручения нити Тесею (2 ч.) и обрыва её в момент разлуки (4 ч.) появляется цитата средневековой секвенции «Dies irae», как известно, являющаяся символом смерти. Возможно, Н.Сидельников знал, что лабиринтный танец (слово «танец» подчёркнуто в названии части) ритуально начинается движением влево, в сторону смерти [13], и кончается тем, что цепочка танцующих меняет направление и символически воскресает. Но воскресение здесь не наступит и можно ли вообще его ожидать далее в цикле. Обрамляют цикл «Юность Тесея» (I ч.) и «Последний путь в Царство Теней» (V ч.). Эти части посвящены противоположным полюсам жизни — юности и последнему пути жизни человека, и очевидно, что последняя часть тоже не предполагает воскресения.

Важным драматургическим звеном сочинения является финал. Часть построена на двух маршах, имеющих стилевые аллюзии с темой судьбы симфонии № 5 Л. Бетховена и похоронным маршем третьей части симфонии №1 Г. Малера. Развитие музыки финала приводит к просветлённому итогу в коде — 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

Иванова М.А. К проблеме жанровой поэтики роман-симфонии для фортепиано соло «Лабиринты» Н. Сидельникова

противопоставления, тем самым объявляя об их совпадении в Абсолюте, в сфере «исконного единства» вне времени и пространства» [10].

Построенный на двух маршах, финал не обнаруживает характерный для композитора приём парадоксального «жанрового вторжения» в общую драматургическую направленность цикла. Парадоксальность проявилась здесь скорее в возникшем на фоне трагического контекста, через приём трансформации тем, тихого умиротворения и покоя, воспринимаемого не иначе как духовное прозрение и итог нравственного пути. В просветлённой коде раскрылась истинность знака лабиринта, для Н.Сидельникова по сути парадоксальная.

Композитор Н. Сидельников нашёл свой выход из лабиринта, не согласившись с пессимистической неизбежностью Х.Борхеса и ризоматической направленностью своего современника У.Эко. Однако, как художник постмодернистского периода, он не мог не объединить весь опыт накоплений художественной культуры прошлого и настоящего и в его сочинении усматривается определённая связь с романами указанных писателей. Линейная направленность симфонического жанрового прообраза направляет по пути «безальтернативного лабиринта» Х.Борхеса — к неизбежности встречи со своим Минотавром. В то же самое время, концентрическое строение, определяемое программным источником, создаёт начертания круга, напоминающего о невозможности найти выход, а значит о непрекращающихся поисках и блужданиях, приближает к «маньеристическому» лабиринту У. Эко. Направленность к этим основным разновидностям постмодернистского художественного толкования знака, подразумевает скрытые за ними идеи — системности и ризомы [8]. Две несовместимые противоположности оказались в сочинении Н. Сидельникова в объединении, создавая ощущение парадоксального.

Статья Лотман Ю. «Выход из лабиринта», посвященная роману «Имя роза» и написанная по времени намного позже этого сочинения, стала своего

Иванова М.А. К проблеме жанровой поэтики роман-симфонии для фортепиано соло «Лабиринты» Н. Сидельникова

рода ответом автору, не увидевшему в своём романе выхода из лабиринта. Нельзя не восхититься как автор статьи пишет о поисках жанра У. Эко, происходящих непосредственно в момент написания сочинения и напоминающего сети лабиринта: «Автор как бы открывает перед читателем сразу две двери, ведущие в противоположных направлениях. На одной написано: детектив, на другой: исторический роман. Мистификация с рассказом о якобы найденном, а затем утраченном библиографическом раритете столь же пародийно-откровенно отсылает нас к стереотипным зачинам исторических романов, как первые главы — к детективу. В какую же из дверей войти? А может быть, вообще не торопиться следовать этим лукавым приглашениям и посмотреть, нет ли каких-либо других дверей?» [7]. Все подсказки У. Эко лукавы, пишет Лотман, «коварный автор» словно подбрасывает множество «ложных ключей», а какой выбрать решает сам читатель. Возможно, такие «блуждания по жанровым лабиринтам», как свидетельство создания сочинения «открытого типа», в котором вместе со своим слушателем возможно несколько интерпретаций текста, и воспринял композитор Н. Сидельников у автора современного романа?

Герои романа «Имя Розы» Вильгельм и Хорге пытаются найти пути выхода и расколдовать тайные сети паутины лабиринта. Удаётся это сделать, считает Ю. Лотман, именно Вильгельму, и только потому, что он может растолковывать знаки: «Вильгельм не сыщик, безошибочно сопоставляющий улики, - он семиотик, знающий, что один и тот же текст может шифроваться многими кодами, а один и тот же код может порождать разные тексты, он пробирается по лабиринту, ищет путь методом проб и ошибок». Герой Н. Сидельникова ищет не выход из лабиринта, а Минотавра, двигаясь по «безальтернативному» лабиринту. Достигнув цели и победив чудовище, он продолжает «блуждать» за истиной, переходя на «маньеристический» лабиринт. На своём пути Тесей Н. Сидельникова, также как и герой У. Эко, встречает и постигает истину с помощью множества знаков, представленных

Иванова М.А. К проблеме жанровой поэтики роман-симфонии для фортепиано соло «Лабиринты» Н. Сидельникова

в виде стилизованных цитат и разноплановых жанровых элементов — это лейтмотив судьбы Л. Бетховена, тем из И. Стравинского («Орфей» и «Симфонии псалмов»), Паванны М. Равеля, Шестой симфонии П. Чайковского, К. Дебюсси, Г. Малера, М. Глинки и самого Н. Сидельникова. Так же как У. Эко, Н. Сидельников счёл возможным возрождение античного сюжета через цитирование текстов многих эпох, и в цепочке этих переосмыслений порой создавал парадоксальные переплетения. Эта особенность двух романов XX столетия вновь ставит их в один ряд с произведениями открытой структуры постмодернизма. «Диалог между новым произведением и другими, ранее созданными произведениями, свидетельствует об открытой структуре эстетики постмодернизма» [6].

Таким образом, абстрактно-обобщенные вечные категории мифа существуют в симфонии для фортепиано соло Н. Сидельникова по законам романного жанра, что приводит к актуализации мифа, как одному из путей в постижении идеи универсальности Н. Сидельниковым.

Сочинение Н. Сидельникова ещё раз доказало, что «символ лабиринта «вообще» удивительно универсален» [10]. Через него оказалось возможным представить разнообразные явления, в том числе и универсальное жанровое целое, сводимое в большинстве своём у Н. Сидельникова к парадоксальности объединений. Из жанрового множества инструментальных и литературных сочинений композитор в «Лабиринтах» выбирает жанры оркестровой симфонии и симфонических поэм, постмодернистского романа и античного мифа, программной романтической симфонии и сочинений для сольного фортепиано. Композитор словно «блуждает» в лабиринтах многообразия жанровых прообразов — начиная путь в одном жанровом поле, он отказывается от него, и словно оказавшись в «тупике» начинает новый поиск «жанрового выхода». Это приводит к ощущению жанрового парадокса как принципа создания жанрового целого, который диктует выбор жанра,

Иванова М.А. К проблеме жанровой поэтики роман-симфонии для фортепиано соло «Лабиринты» Н. Сидельникова

приёмов и средств его воплощения, тенденцию смешения жанровых видов, обуславливает неповторимый облик сочинения и позволяет приблизиться к сути композиторской индивидуальности.

Идея роман-симфонии для фортепиано-соло, с обозначением в названии как «лабиринт», направлена к теме поисков истины в сложных и запутанных туннелях внутренней жизни художника. Мир творца, его духовные поиски, представлены в цикле сквозь призму символа лабиринта, когда в ситуациях безысходности на «дне пещеры души «разрывается мир» [10] и после поисков и заблуждений всё неожиданно словно озаряется светом нового понимания — поиск выхода приводит к вечной истине, к миру Творца.

Список литературы:

1. Андреев Л. Чем же закончилась история второго тысячелетия? (Художественный синтез и постмодернизм.) / Л.Андреев // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000-2000. Учеб. пособие / Под ред. Л. Г. Андреева. —М.: Высшая школа, 2001. — С. 292-334 .
2. Иванова М. Жанровая поэтика Н.Сидельникова в аспекте взаимосвязи слова и музыки: дис. на соискание науч. ст. канд. искусствовед: спец. 17. 00. 03 «Муз. искусство» / М.Иванова. — Харьков., 2009. – 186 с.
3. Ильин И. Постмодернизм (словарь терминов) /сост. И.П. Ильин, науч.ред. А.Е. Махов [Электронный ресурс]. — М.: Интрада, 2001. – Режим доступа: <http://yanko.lib.ru/books/philosoph/ilyin-book.htm>
4. Интервью с Н. Сидельниковым //Новая жизнь традиций в советской музыке.— М.:Сов. композитор,1989.—С.318—331.
5. Комментарии И.Соколова к юбилейному концерту Н.Сидельникова.—М:2005.
6. Лексикон неклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. / Под ред. В.В.Бычкова. — М.: Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2003. — 607 с.
7. Лотман Ю. Выход из лабиринта [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Lotman/Lotman_Vuhod.php 9/07 2007
8. Можейко М., Грицанов А.Постмодернизм (энциклопедия) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.infoliolib.info/philos/postmod/index.html>
9. Пронин В.А. Теория литературных жанров [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Pronin/01.php
10. Стародубцева Л. Метафизика лабиринта/ Л.Стародубцева // Альтернативные миры знания.—Санкт-Петербург:2000.—С. 238—296 .
11. Эко У. Имя розы / У. Эко. – Санкт-Петербург: Симпозиум, 2003. – 632 с.

**Иванова М.А. К проблеме жанровой поэтики роман-симфонии
для фортепиано соло «Лабиринты» Н. Сидельникова**

12. 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.
13. Ямпольский М. Демон и Лабиринт (Диаграммы, деформации, мимесис)/ М.Ямпольский .— М.: Новое литературное обозрение, 1996.— Вып. VII. — 156 с.