АНАТОЛИЙ КУСЯКОВ:

ВРЕМЕНА ЖИЗНИ

Сборник статей и материалов

Ростовская государственная консерватория (академия) им. С. В. Рахманинова

2008

ББК Щ313/2Р=Р/7-81
К949

К949 Анатолий Кусяков: времена жизни: Сборник статей и материалов / Ред.-сост. Е. Показанник. — Ростов н/Д: Ростовская государственная консерватория (академия) им. С. В. Рахманинова, 2008. — 448 с., ил.

ISBN 978-5-9033286-20-1

Книга «Анатолий Кусяков: времена жизни» посвящена творчеству выдающегося российского композитора, автора многочисленных симфонических, вокальных, камерных сочинений. В книге представлены обзорные статьи, дающие краткую характеристику основным сочинениям А. Кусякова, аналитические очерки, в которых более подробно исследованы баянные и балалаечные произведения композитора, интервью и справочные материалы. Книга адресована музыкантам-исполнителям, педагогам, композиторам, музыковедам, а также всем, интересующимся творчеством А. Кусякова.

ISBN 978-5-9033286-20-1

ББК Щ 313/2Р=Р/7-81

© Ростовская государственная консерватория (академия) им. С. В. Рахманинова, 2008
© Показанник Е. В., редактор-составитель, 2008

От редактора



А. Кусяков (1970-е годы)

А. Кусяков (2000-е годы)



Появление книги, посвященной музыке А. Кусякова, одновременно закономерно и удивительно. Уже признанный классиком баянной литературы, Анатолий Кусяков до последних дней своей жизни не переставал удивлять слушателей все более интересными сочинениями. Поэтому совершенно логичным выглядит стремление музыковедов к детальному анализу его творчества и к обобщению, выведению закономерностей в эволюции его индивидуального стиля.

Удивительным же факт выхода книги кажется потому, что более тридцати лет своей творческой жизни Кусяков обращался к написанию музыки для баяна и балалайки. Некоторые более молодые и менее «результативные» его коллеги давно удостоились выхода монографий. О Кусякове же написано всего несколько статей и дипломных рефератов студентов, что, конечно, никак нельзя соотнести с масштабом личности самого композитора и с его музыкой. Почему так произошло? Самой очевидной и, вероятно, самой серьезной причиной тому — многомерность самих произведений, глубина мыслей и чувств, сложность языка. О такой музыке невозможно написать поверхностно, обзорно, не проникнув в самую суть композиторского замысла, не разобравшись во всех тонкостях семантики и драматургии его произведений.

Поэтому в процессе подготовительной работы над книгой стала очевидной необходимость привлечения к ее написанию лучших музыковедов Ростовской консерватории, блестяще проявивших свой научный талант в сфере изучения современной музыки академической и неакадемической традиций. Именно благодаря их способности сопоставить, оценить и проанализировать музыку Кусякова в контексте многообразной музыкальной палитры сегодняшнего дня читатели этой книги получат уникальную возможность взглянуть на знакомые произведения под новым углом. Самым вдумчивым и настойчивым из читателей будет под силу провести даже собственное небольшое расследование, поскольку каждый из авторов этой

книги так или иначе выходит на уровень обобщения, выведения закономерностей, обозначения творческого кредо композитора. Насколько оригинальны и нестандартны их выводы, совпадают ли они или противоречат друг другу? Ответы искать вам.

Структура книги многопланова, поскольку здесь представлены не только научные статьи, но и интервью, отзывы, биографические и справочные материалы, рисующие портрет не абстрактного творца, но живого человека. Такой жанровый разброс позволит читателям разобраться в тонкостях образного строя и композиционного решения произведений, проследить историю их создания, приоткрыть тайны композиторской «кухни», понять подоплеку многих творческих находок. Герои интервью, представленных в книге, выбраны неслучайно. Первое, самое объемное из них — конечно, с самим А. Кусяковым. Выбор других персон — его ученика Геннадия Толстенко и музыкантов-исполнителей, выступавших на разных этапах редакторами и первыми исполнителями сочинений (Вячеслав Семенов, Александр Данилов, Юрий Шишкин), — продиктован стремлением дорисовать портрет композитора с помощью его друзей и коллег.

В подготовке книги принимали участие музыковеды, концертирующие исполнители, преподаватели РГК им. С. В. Рахманинова, постоянно соприкасавшиеся в своей повседневной работе с самим композитором и его музыкой. И, тем не менее, для всех участников данного проекта процесс рождения книги оказался полным открытий и неожиданностей. Надеемся, что наше совместное «произведение» — книга о творчестве А. Кусякова — будет интересным и полезным не только «народникам», но каждому музыканту. Ведь музыка этого выдающегося ростовского композитора заслуживает того, чтобы быть открытой и по достоинству оцененной всеми.

Уже на заключительном этапе работы над книгой все ее соавторы были потрясены печальным известием: 11 июля 2007 года Анатолий Иванович умер. Умер, успев прочитать большинство статей в рукописных вариантах, но не успев взять в руки книгу, полностью посвященную ему, Композитору с большой буквы. И хотя редактура книги была завершена уже после смерти А. Кусякова, мне показалось важным сохранить тексты статей и интервью в исходном виде, не меняя настоящее время на прошедшее. Ушел человек, но не ушла и не уйдет в небытие его музыка. Теперь она будет жить своей самостоятельной, счастливой и гораздо более долгой жизнью, чем было отпущено Мастеру, ее сотворившему.

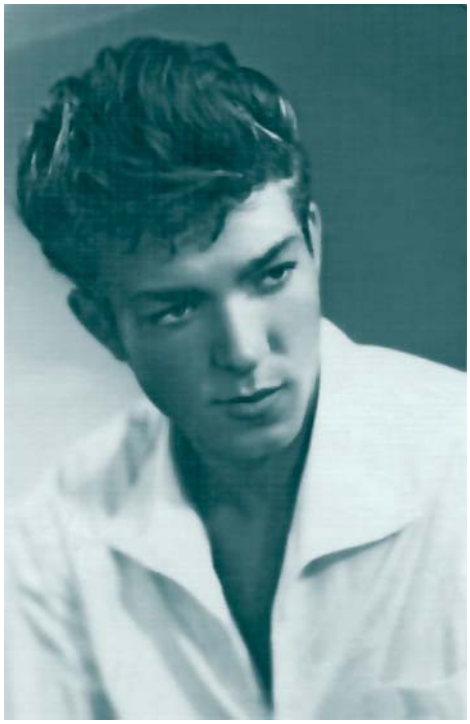
Е. Показанник

ИНТЕРВЬЮ

А. Кусяков

«Истинное искусство всегда элитарно...»

Интервью с Е. Показанник



А. Кусяков (1962)



С сыном Сергеем

С женой, матерью и сестрой



Елена Показанник: *Анатолий Иванович, в этом году Вам исполняется 60 лет[1]. Юбилей — это не только повод для заслуженного чествования, но и возможность суммировать опыт прошедших лет, окинуть взором пройденный путь, расставить определенные акценты в приоритетах.*

Период Вашего творческого становления как композитора, пишущего для народных инструментов, совпал по времени с процессом академизации баяна, аккордеона, балалайки, домры, шедшим на протяжении последних десятилетий. Вы — один из немногих, не только постоянно обогащающих академический оригинальный репертуар, но и определяющих направление его дальнейшего развития. В связи с этим мой первый вопрос: какое место в кругу Ваших творческих интересов занимают народные инструменты?

Анатолий Кусяков: Сочинением музыки «по-серьезному» я начал заниматься с 1965 г. и на сегодняшний день являюсь автором свыше 80 произведений самых различных жанров. В 1975 г. появилось мое первое произведение для баяна — Соната № 1. Именно с этого времени я начал систематически обращаться к сочинению музыки для народных инструментов, а с 1988 г. мое творчество, за редким исключением, посвящено баяну и балалайке. В результате за 30 лет написано более двадцати крупных оригинальных сочинений для этих инструментов. Согласитесь, что четвертая часть написанного — это немало. И похоже на то, что отклоняться от этого пути я пока не собираюсь. Думаю, я нашел свою нишу — перспективную и очень интересную.

— *Мне трудно не согласиться с тем, что выбранное Вами направление перспективно. Но, к сожалению, так думают не все. Многие композиторы,*

---

[1] Интервью было записано в 2005 году и опубликовано в журнале «Народник» (2005, № 1). Следует отметить, что в некоторых статьях, включенных в данную книгу, используются фрагменты этого интервью. Несмотря на возникшие повторы, авторам статей и редактору показалось важным сохранить прямую речь композитора.

однажды попробовавшие писать для баяна, предпочитают сочинять для других инструментов. С чем это связано?

— Конечно, каждый определяет свой путь в соответствии со вкусами, пристрастиями, интересами. И я написал немало сочинений для симфонического оркестра, хоров, камерной музыки, музыки для театра, песен. Но главным мне кажется не это. Жизнь композитора в искусстве — это звучание его музыки. Именно народные инструменты позволили мне в полной мере ощутить свою востребованность. К сожалению, есть сотни и тысячи талантливых сочинений, которые десятилетиями ждут своего исполнения и, будучи однажды исполненными, незаслуженно предаются забвению. Сегодня очень нелегко писать для фортепиано, скрипки, виолончели и т. д. — слишком много гениальной музыки написано для этих инструментов. Первый закон менеджмента (а мы живем в условиях рыночной экономики) гласит: не занимайтесь тем, чем занимаются многие. Дело, конечно, не только в этом прагматичном высказывании, скорее — в логике развития музыки. Пришел, как говорится, час.

Сегодня баян, аккордеон — инструменты, претендующие на настоящую большую эстраду во всем мире. Появились замечательные инструменты, талантливые исполнители, сотни международных конкурсов, композиторы-профессионалы. Не случайно, по данным ЮНЕСКО, сегодня баян и аккордеон занимают по распространенности на земном шаре первое место (рояль — лишь пятое). Композиторов же, пишущих для баяна — в десятки и сотни раз меньше, чем пишущих для фортепиано. Соответственно и спрос на музыку для баяна и аккордеона сегодня велик как никогда. Востребованность, конечно, ощущаю не только я — ее ощущают все композиторы, серьезно работающие в этой сфере. Знаковое подтверждение тому — творчество С. Губайдулиной. Будучи крупнейшим симфонистом XX века, она сочла для себя достаточно интересным сочинять для баяна, и на сегодняшний день ею написано пять крупных произведений, в том числе концерт для баяна с симфоническим оркестром. В ее интуицию трудно не верить!

— Читателям будет интересно узнать и предысторию Вашего обращения к народным инструментам. Путь любого человека — дистанция с множеством преград. С самыми первыми мы сталкиваемся еще в детстве и затем учимся преодолевать их всю свою жизнь. В молодости нам помогают в этом родители, учителя. Потом мы становимся взрослыми и сами учим других. Но воспоминания детства и юности сопровождают нас и с годами становятся все более значимыми. Расскажите о себе, своих родителях, первых учителях, о том, как Вы пришли к сочинению музыки.

— Я родился 7 июня 1945 г. в г. Шуя Ивановской области, а с 1946 г. жил в Воронеже. Мать моя, Огурцова Анна Федоровна, и сейчас живет там, а отец, Кусяков Иван Дмитриевич, умер в 1977 г. Как видите, я из послевоенного поколения, и время моего детства во многом определило мою судьбу. Никто из нескольких поколений нашей семьи не имел музыкального образования. Однако все, включая маму, отца, сестру, были людьми очень музыкальными. Это больше всего проявлялось в любви к пению. Все звучавшие по радио песни пелись в нашей семье с искренним удовольствием, чувствовалась в этом пении какая-то внутренняя потребность, тяга к искусству. Не миновала сия чаша и меня. Уже в пятилетнем возрасте я пел немало песен, и даже был записан на радио. Потом был неизменным участником школьного хора и даже его солистом. Стоит отметить, что в доме, где мы жили, никогда не выключалось радио. С утра до ночи звучала музыка Глинки, Римского-Корсакова, Бородина, Лядова, Чайковского. Радио было моим первым учителем!

Искусство в быту, в обыденной жизни ребенка — это больше чем много. Воронеж был почти полностью разрушен. На весь город была одна единственная музыкальная школа. Но зато была добрая сотня духовых оркестров. В одном из них двенадцатилетним ребенком оказался и я. Потом был Дворец пионеров, где я играл в оркестре на тромбоне. Затем музыкальное училище, в которое поступил, правда, не на тромбон (не было мест), а на валторну. Уже на 3 курсе понял, что мне не хватает «большой» музыки. Стал посещать занятия с теоретиками, чрезвычайно этим увлекся, решал по десять гармонических задач в день. Посещал все концерты. Покупал все, что издавалось из нот, многое выписывал из Москвы. Все это тогда стоило довольно дешево и было доступным. Наконец, родители купили старое пианино за 250 р. Вот тогда-то я и начал пытаться сочинять. Мне было 18 лет. Поздновато, но история знает и более поздние сроки. После окончания училища подрабатывал в опере, филармонии, играя партию второй валторны в оркестрах.

В 1966 г. поступил на заочное в Саратовскую консерваторию, но на первую же сессию не поехал. Впереди замаячил Ростов с открывшимся Музыкально-педагогическим институтом. Сдавать экзамены было очень сложно. Конкурс был фантастический — 30 человек на одно место у пианистов, 5 человек у композиторов. Б. И. Зейдман (профессор, воспитавший М. Кажлаева, Ф. Амирова и др.) поставил мне по сочинению 5+. Другие экзамены сдавал «на автомате». Конечно, мои знания ни в коей мере не соответствовали экзаменационным требованиям. Но судьба есть судьба.

Она дала мне шанс. Заниматься в институте пришлось очень много. К счастью, мы учились у замечательных педагогов: Л. Я. Хинчин, Н. Ф. Орлова, Н. Ф. Тифтикиди, В. М. Гузия, к нам приезжал из Ленинграда потрясающий музыкант, талантливый педагог, преподаватель полифонии В. Л. Майский. Это были личности, и у них действительно было чему поучиться.

После отъезда Б. И. Зейдмана я стал заниматься у его ассистента Л. П. Клиничева, обладавшего очень ценным педагогическим качеством — у него было чутье на учеников и он умел их зажечь. И «зажег» меня настолько, что я за 4 года окончил вуз. За это время я сочинил Альтовую сонату, Вариации для фагота и фортепиано, три вокальных цикла, два струнных квартета, симфоническую поэму, Виолончельный концерт, «Ораторию для трех миллиардов голосов» на стихи Ливадитиса для солистов, драматических актеров, чтеца, хоров, симфонического оркестра и бит-группы. Сейчас удивляюсь, как я смог столько написать — приходилось посещать огромное количество групповых дисциплин, не было ни общежития, ни инструмента. Помню одно: приходил в институт сочинять в шесть утра.

Потом работал по распределению в Таганрогском училище, вел семь предметов. Вскоре состоялось мое вступление в Союз композиторов СССР. И вдруг… снова судьба постучала в дверь. С. А. Баласанян был очень огорчен, узнав, что я «сослан» в Таганрог (мою музыку он слышал раньше). Он предложил мне поступать в его класс в аспирантуру Московской консерватории, где я вскоре и оказался. Вот, пожалуй, вкратце мой путь к композиции.

— *Итак, впереди была аспирантура Московской консерватории. Два года — это много? Что дала Вам Москва? Что Вы там сочинили? И, наконец, почему вернулись в Ростов?*

— Один из писателей, кажется, С. Моэм, сказал: «Каждый уважающий себя человек должен жить в столице». Безусловно, он прав, но не каждому это удается. Мне довелось прожить там два года. Много ли это? Очень! Этот срок позволяет человеку преодолеть зашоренность и провинциальность. Ощутить принципиально иную, столичную атмосферу, настроиться на другой лад. Посмотреть на себя со стороны, сквозь призму столичных достижений, и постараться соответствовать уровню. Надолго ли хватает этого заряда? Я ощущаю его и сегодня.

В аспирантуре я так же много работал, как и в институте. За два года я сочинил Фортепианное трио, Концерт для оркестра, кантату «Без счастья и воли», Концерт-симфонию для скрипки с оркестром, «Донскую праздничную увертюру». Завершением этого периода стала премьера Концерта-

симфонии для скрипки с оркестром в 1977 г. в Ленинграде в исполнении концертмейстера БСО скрипача В. Жука, дирижера А. Дмитриева, оркестра Ленинградской филармонии, да еще в зале им. Д. Шостаковича! Кстати, и по сей день это одно из самых «левых» моих сочинений, своеобразный авангард в моем творчестве.

Я с отличием закончил аспирантуру и, кажется, мог бы остаться в Москве работать. Но не позволила прописка. А сделать ее было для меня невозможно. Или фиктивный брак (а это бросить семью), или огромные деньги — их, конечно, не было.

— После окончания аспирантуры Вы оказались в Ростове. С 1974 г. и по сей день работаете в консерватории. 1975 год ознаменован началом сотрудничества с В. А. Семеновым и А. С. Даниловым, появлением первой сонаты для баяна. Это опять судьба?

— Безусловно. Наверное, меня пора причислить к фаталистам. 1975 г. — крупный поворот и обретение нового, правда, узкого, но, как мне кажется, очень плодотворного направления — сочинения музыки для народных инструментов. Вначале это было для меня экзотикой — в целом преобладала симфоническая музыка, крупные фундаментальные формы: кантаты, увертюры, симфонические поэмы, концерты, музыка к спектаклям и т. д. Но постепенно удельный вес произведений для народных инструментов стал возрастать. Сейчас подавляющее число произведений, за редким исключением, — это музыка для баяна и балалайки.

— Анатолий Иванович, насколько я знаю, Вы никогда не играли на народных инструментах. Здесь тоже пришлось учиться?

— О, да! По иронии судьбы в возрасте двух лет я «играл» на гармошке, где было семь кнопок в правой и три в левой. Правда, учить меня тогда было некому. А вот в 1975 г. судьба меня свела с выдающимися музыкантами, воспитанниками Института им. Гнесиных — баянистом В. А. Семеновым и балалаечником А. С. Даниловым. Сегодня совершенно очевидно: не встретив их, я никогда не писал бы для баяна и балалайки. Эти два уникальных человека одинаково для меня дороги, они — крестные отцы всей моей музыки для народных инструментов. Сейчас огромное удовлетворение я получаю от общения и работы с выдающимся баянистом современности Ю. В. Шишкиным. Справедливости ради следует вспомнить еще учителей, опосредованно учивших меня писать для баяна: Вл. Золотарева, А. Репникова, В. Зубицкого, В. Подгорного. Можно многих назвать своими учителями, и мне в этом смысле повезло: хорошего всегда было больше, чем плохого.

— Стоит отметить, что процесс обучения оказался обоюдным: Вы учились писать для баяна, а баянисты и балалаечники на Ваших сочинениях учились и учатся по-новому играть на своих инструментах. Задачи, которые Вы ставите перед исполнителями, заставляют искать новые приемы, открывать новые возможности инструмента. В частности, это касается музыкальной колористики. Многотембровость современного баяна — величайшее его достоинство, но Ваши сочинения при умелом исполнении звучат еще более разнообразно в тембральном отношении — это всегда краски симфонического оркестра, а не одного инструмента. Как Вам удается находить столь удачные колористические решения?

— Начиная сочинять первую сонату для баяна, я спросил у Вячеслава Семенова: «Как же писать для баяна?» Он ответил: «Как для оркестра». С тех пор так и пишется. Действительно, какой еще инструмент имеет семнадцать тембров, четырехоктавное тутти, шестиголосный бас и еще много чего такого, чем не обладает ни один из ныне существующих акустических инструментов! Все это позволяет писать для баяна как для симфонического оркестра с полной образно-смысловой нагрузкой. А если чего и следует опасаться композитору, то излишеств в использовании возможностей. Этим пользоваться необходимо разумно и самоограничительно, ибо сложность текста, перенасыщенность звучания, фактурное неблагополучие создают массу проблем исполнителю и укорачивают жизнь сочинения.

Подход к баяну как к оркестру присущ не только мне. Сейчас так пишут практически все композиторы, с теми или иными нюансами. Для меня принципиально важно другое: сочинять музыку для народных инструментов без всяких скидок — так, как я бы сочинял оперу, симфонию и т. д. Другими словами, — весь свой композиторский опыт сочинения, и, в частности, для оркестра, привнести «в баян» и никогда не сочинять для него «вторым планом».

— Какой состав симфонического оркестра Вам интереснее как композитору, какие его инструменты Вы выделили бы как наиболее яркие и индивидуальные? Могли бы Вы привести примеры из Ваших сочинений, где в партии баяна или балалайки Вы «спрятали» звучание скрипки, виолончели, кларнета, валторны и т. д.?

— В композиции существует такое понятие как струнный тематизм. Он ближе всего отвечает моим устремлениям в музыке и, естественно, находит отражение в сочинениях для народных инструментов. К примеру, у хорошего баяниста мех сродни смычку, и именно он выгодно отличает баян от рояля, позволяет выявить тончайшие градации экспрессии и динамики.

Все лирические и медитативные страницы своей музыки я поверяю именно тембром струнных — идеальным выразителем эмоций и, если хотите, красоты в музыке. Конечно, галереей прообразов для меня служат не только струнные, но и валторны, трубы, тромбоны, флейты. Во втором номере «Ликов» прообразом был хор, в Испанских картинах — гитара. Мне кажется, это помогает не только исполнителю играть более осмысленно, но и мне сочинять музыку.

Что же касается оркестра, то, конечно, полный состав симфонического оркестра — идеальный инструмент для реализации любых творческих замыслов композитора. Иногда от полного состава отказываются, иногда что-то исключают или, напротив, усиливают дополнительными инструментами. Это диктуется либо творческим замыслом, либо чисто практическими соображениями. Некоторые считают, что оба мои концерта написаны для солистов и камерного оркестра. Это не совсем так. В Концерте для баяна использовано 12 ударных инструментов, в балалаечном — 9, да и трактуются оба концерта вовсе не камерно. В баянном представлена полная группа струнных симфонического оркестра, в обоих использованы оркестровый рояль и арфа. Баян близок по тембру деревянным духовым и именно этим объясняется их отсутствие в партитуре. Отказ от медных — элементарная боязнь за баланс звучания. Что же касается балалаечного — думаю, что я ошибся, не включив в партитуру этого сочинения хотя бы несколько деревянных духовых. И если мне придется еще писать концерты для народных инструментов, то я буду использовать полный состав симфонического оркестра.

— Мне приводилось слышать аранжировки Ваших сочинений для народного оркестра, и некоторые из них показались мне весьма удачными. Не возникало ли у Вас желание написать что-нибудь специально для такого состава?

— Каждый раз, когда я иду на репетицию или на концерт, где исполняются мои баянные произведения в переложении для народного оркестра, испытываю сложные чувства. С одной стороны — это благодарность за внимание к моей музыке, с другой — страх за результат, в котором что-либо существенное изменить уже не сможешь. Бывали случаи, когда слушал с удовольствием, бывало и иное. Аранжировки, как правило, делают студенты, которые не имеют достаточного опыта, чаще вообще впервые пишут партитуру; не все, естественно, талантливы. Конечно, есть переложения, которые проигрывают. Запретить не могу. Заставить переделать партитуру? Ни разу не пошел на такой шаг. Остается только надеяться на

удачу, такт педагога по инструментовке и, естественно, на талант молодого аранжировщика.

Мне кажется, что любое переложение оправдано лишь тогда, когда оно звучит не хуже оригинала, а, в сущности, должно звучать лучше: ведь на то и аранжируется сочинение, чтобы обрести новую жизнь в более выигрышном варианте, а не служить материалом для упражнений учащихся. Хороший аранжировщик обязан переосмыслить сочинение, сочинить контрапункты, многое изменить в фактуре, чтобы добиться адекватного воздействия на слушателя. Не следует забывать, что композитор, сочиняя музыку, стремится четко определить градус эмоционального воздействия и интереса слушателя, и поэтому, меняя состав, в аранжировке необходимо учитывать все нюансы, неизбежно возникающие при переложении, и этот градус сохранить.

Относительно сочинения для народного оркестра: пока я не написал ни одного произведения специально для ОРНИ. По-видимому, это связано с недостаточным знанием специфики данного коллектива, но не только. Хорошие оркестры, имеющие большую эстраду, гастроли, платные концерты, узко ориентированы на популярный, широко известный репертуар и не очень охотно играют новую музыку. Это, впрочем, не обвинение — лишь констатация. (К примеру, очень интересное, новаторское сочинение ростовского композитора Геннадия Толстенко «Из трех времен» для ОРНИ так и не дождалось исполнения столичными оркестрами.)

И, пожалуй, самое главное. Сегодняшний состав народного оркестра — идеальный инструмент для исполнения музыки ушедшего столетия. Но будет ли он отвечать запросам грядущего времени? Чтобы широко привлечь к сочинению для ОРНИ по-настоящему талантливых композиторов, мне кажется, необходимы революционные преобразования в составе народного оркестра. И, конечно, композиторы сами должны проявлять больше инициативы. Во многом благодаря новой музыке на небывалую высоту сегодня поднят уровень солистов-баянистов, аккордеонистов, балалаечников, домристов. Надеюсь, что столь же счастливое будущее уготовано в XXI веке и народному оркестру.

— Знаю, что Вы очень самокритичны и часто остаетесь недовольны результатами своей работы. И все же, наверняка есть сочинения, которые Вы считаете более удачными. Удачными в разном смысле: органично звучащими на инструменте, интересными в работе, близкими по духу.

— Самокритичность — хорошее качество, правда, до тех пор, пока критик не опережает творца. Это уже серьезное заболевание, с которым

необходимо бороться. Работу всегда начинаю с надеждой и верой, что на сей раз придет настоящее вдохновение и мой труд, наконец, увенчается настоящим успехом. И каждый раз что-то не выходит, каждый раз одно сомнение замещается другим, и так бесконечно. Практика показывает, что удачным сочинение бывает в том случае, если есть новые подходы, новые оригинальные идеи, риск и неожиданность. Хуже всего, когда пытаешься повторить чужой или свой прошлый успех. Такое тиражирование обречено, как правило, на провал, и самокритичность отчасти помогает вовремя остановиться и трезво посмотреть: то ли ты делаешь, что нужно.

На мой взгляд, у меня нет ни одного сочинения без серьезных недостатков. Успокаивает то, что я не одинок, и даже великие сталкивались с проблемой формы, содержания, идеи и т. д. Но, как и большинство родителей, я люблю своих «детей». Если говорить конкретно, то, пожалуй, к наиболее удачным отнес бы оба Концерта, сюиты для баяна «Весенние картины» и «Лики уходящего времени», Сонату № 3 для балалайки и фортепиано. Кажется, моим лучшим сочинением многие считают сюиту «Зимние зарисовки».

— Я думаю, что тут следует учитывать тот смысл, который эти «многие» вкладывают в выражение «лучшее сочинение». Не секрет, что более поздние Ваши сочинения часто оказываются «не по зубам», а точнее — «не по рукам» и «не по ушам» баянистам среднего уровня. Сочинение, написанное современным языком, которое трудно исполнить, кажется слишком сложным и для восприятия. Я бы назвала «Зимние зарисовки» не столько самым лучшим, сколько самым доступным и, соответственно, репертуарным Вашим сочинением.

— Да, некоторые говорят о сложности разучивания моих произведений. Что ж, согласен. Трудно. Но ведь именно трудный язык современных академических сочинений способствует развитию инструмента, его росту. Более того, я понимаю, что не способен писать легкую музыку, которую каждый второй вынесет на любую эстраду и неплохо на этом заработает; не способен подходить к народным инструментам с коммерческих позиций. Это не укор. Баян, балалайка могут и должны быть инструментами с самым различным по жанровому и стилистическому диапазону репертуаром. Может быть, в этом разнообразии, в мобильности и заложен резерв популярности этих инструментов — как на сегодняшний, так и на завтрашний день. Но мой путь — академический. Как мне кажется, самой серьезной проблемой, препятствием для дальнейшего развития народных инструментов является узость музыкального и общекультурного образования не только в

училищах, но и в вузах. Думаю, именно с этим связано и недопонимание многими современных сочинений, в том числе и моих.

— Мне кажется, что баянисты больше готовы к восприятию современной музыки, нежели струнники. И все же Вы рискуете писать для балалайки без всяких скидок на традиции, сложившиеся в исполнительстве. Концерт для балалайки, фортепиано, струнных и ударных и Сонату № 3 действительно можно выделить как одни из наиболее удачных Ваших сочинений. Но сегодня их исполняют лишь лучшие балалаечники, большинству же эти произведения не сыграть. Вы сознательно пошли по этому пути?

— Как я уже сказал, выбранный мною путь — академический. И реверансы в сторону доступности мне делать очень трудно. Пишу так, как пишется. Вероятно, причиной меньшей популярности моих балалаечных произведений является то, что среди них нет сюит, из которых можно исполнить выборочно одну-две части. Сонатно-симфонические циклы требуют иного подхода — здесь на первый план выходит умение исполнителя охватить и провести драматургическую линию; это музыка для более зрелых музыкантов, чем учащиеся училищ.

И еще один момент: Александр Степанович Данилов определил первоначальное направление моих поисков и задал очень высокий уровень требований к сочиняемым произведениям. Именно он был редактором всех моих балалаечных сочинений, ему посвящены Первая и Третья сонаты, он впервые их исполнил. В его лице я всегда находил и нахожу единомышленника: он не только поддерживает все мои композиторские начинания, но и принимает личное участие в решении вопросов, связанных с публикацией моих произведений, активно пропагандирует мою музыку. Уже многие годы его лучшие студенты и аспиранты на всех международных и всероссийских конкурсах играют мои сонаты, обсуждается возможность включения моих сочинений в качестве обязательных для исполнения на различных конкурсах. Новое поколение исполнителей, воспитываемых А. Даниловым, унаследовало от своего учителя высокий профессионализм, самокритичность, интеллигентность. И писать для таких музыкантов проще уже не стоит.

— Широта взглядов, высокий интеллектуальный и культурный уровень несомненно необходимы. Но их наличие, к сожалению, — не гарантия эволюции исполнительства. Технологическая составляющая не менее важна и столь же трудно постигаема. Слишком уж часто приходится слышать исполнение с дисбалансом в одну или другую сторону — или пальцы, или мысли. Ваша музыка задает работу и голове, и рукам. Может быть, надо писать «попроще» в техническом отношении?

— Многими уже неоднократно отмечалось, что баян и балалайка в своем развитии за 20 лет прошли путь, равный столетиям. Конечно, известную роль сыграли в этом и композиторы. Все, что накапливалось академическими инструментами на протяжении столетий, семимильными шагами перекочевало в народные. Сегодня становится как никогда актуальным сочетание таланта композитора и исполнителя в одном лице, так замечательно воплотившееся в творчестве Ф. Листа, Ф. Шопена, А. Скрябина, С. Рахманинова. Среди баянистов упомяну В. Зубицкого, счастливо сочетающего и то, и другое. Чем больше будет таких талантливых «единиц», тем быстрее подрастет и общая масса исполнителей. Писать же проще и в техническом, и в содержательном отношении уже не могу. Настало время бешеной динамики и космических скоростей. Не миновало это и искусство, поэтому установка на поиск нового — единственно правильная позиция, и я в силу своих возможностей пытаюсь этому соответствовать.

— Впрочем, усложнение языка Ваших поздних сочинений уравновешивается широтой жанровых и стилистических решений. Вспомним «Пять испанских картин», Дивертисмент, «Лики», поздние сонаты, концерты... Везде присутствует своя изюминка, отличающая и украшающая произведение. Это может быть тембр, жанр, стиль, форма, фактура... Что подталкивает Вас на очередной эксперимент и определяет его направление?

— Несмотря на то, что оригинальной музыки для народных инструментов существует относительно немного, развитие этой сферы идет очень быстро и я, естественно, ощущаю насущную потребность в обновлении образно-интонационного мышления. Мешает банальное: желание нравиться и критике, и широкой публике, а, может быть, и другое — недостаток веры и способностей. Впрочем, эта проблема — не только моя. Недаром в искусстве появилось художественное направление полистилистики, что-то вроде «и нашим, и вашим», отчасти снимающее противоречие сплошного негатива и романтической красоты. Сегодня полистилистика — одно из доминирующих творческих направлений, определяющих широту, а порой и разброс отдельных составляющих.

— Но, мне кажется, все-таки не полистилистика является доминантой Вашего творчества. Большинство музыкантов-исполнителей и музыковедов, обращающихся к Вашей музыке, отмечают ее удивительную романтичность — не как слащавую «красивость», но как творческо-философскую концепцию, положенную в основу каждого произведения. Не кажется ли Вам, что век романтики давно прошел, и окружающая

нас жизнь, жесткая и безжалостная, равнодушная и унифицирующая, устремленная и хаотичная одновременно, не оставляет времени на глубину чувств, неспешность размышлений и индивидуальность отклика? Стоит ли говорить о вещах, потерявших, к сожалению, ценность для многих наших современников?

— Это очень большой и сложный философский вопрос, на который дать однозначный ответ, на мой взгляд, невозможно. Романтизм многолик, вездесущ и является одной из фундаментальных, если так можно выразиться, «религий» музыкального искусства. Тут следует уточнить, о каком романтизме идет речь. Если это художественное направление, возникшее в XIX веке, — это одно. Если же это его метаморфозы (неоромантизм, постромантизм) — то другое. Хотя в любом случае мы имеем дело с такими понятиями, как жизнь и смерть, любовь и ненависть, красота и стремление к идеалу.

С тем, что век романтики прошел, согласен. Романтизм как система ценностей прошлых веков ушел, но вот романтическое осталось. Человечество явно не желает расставаться с красивым и эмоциональным искусством. И это не просто привычка — это потребность. Мозг человека на протяжении многих тысячелетий развивался под эгидой отрицания старого, понимал и принимал этот путь. Сердце же человека оставалось неизменным. Сердце страдающего человека, который хочет найти в искусстве разрядку и отдохновение, возможность духовного роста и возможность укрыться от жестокого урбанистического мира. Не совсем верно понятая гегелевская «самость художника» в неуемных поисках непохожести привела к тому, что стала нарушаться связь творца со слушателем. Мы попросту его потеряли! Весь XX век академическое искусство шло по пути дегуманизации, старалось все меньше и меньше говорить с человеком о человеке и тем самым разрушало гармонию ума и души.

Сила романтической традиции — в непознаваемости, в вере, мечте и надежде. Отказываясь от нее, мы лишаем музыку ее вселенской сущности, освобождаем место массовой культуре, ширпотребу, тому, что в конечном счете зомбирует человека и лишает его потребности общения с высоким. Да, жизнь не остановишь. Нельзя остановить и развитие искусства. Романтическое сегодня приобретает совсем иные черты в средствах музыкальной выразительности, форме, образах. Лучшие сочинения К. Пендерецкого, С. Губайдулиной, Г. Канчели написаны современным языком, но при этом они гуманистичны и страстны. Они не лишены романтического.

Можно предположить, что я против авангарда в музыке. Нет! Я стремлюсь в своих сочинениях выразить современным языком то, что мне под

силу и отвечает моим художественным устремлениям. Не приемлю лишь абсолютно чистого конструктивизма, хотя и здесь не все так просто — ведь именно авангард призван открывать новые страницы творчества. Однако из тысяч этих страниц прочтут, признают, отберут лишь немногое. Увы, к тем, кто делает революции, я не принадлежу. Но, как говорится, каждому свое.

— Процесс создания музыки, революционная она или не очень, мне кажется одним из самых больших таинств. Как Вы сочиняете музыку?

— Трудно. Для меня процесс сочинения — это тяжелая и очень ответственная работа. Еще С. А. Баласанян учил меня: «Сочинение должно быть выстрадано». Но не вымучено, нет! Быстро, «наскоком» написанные произведения считаю легковесными и не заслуживающими долгого успеха. Не верьте автору выдающегося сочинения, что он написал его за неделю. Как говорится, лучшая импровизация — это колоссальный труд.

Перед началом работы над новым произведением мне необходимо «начитываться». Особенно помогает философская и биографическая литература. Самое сложное и трудное для меня время — это поиск идеи и адекватного интонационного решения. Когда найден нравящийся материал, сочиняю быстро. Четко отдаю себе отчет: каждое сочинение должно быть хотя бы для самого себя очередной ступенью в новое. Это стремление, к сожалению, не всегда реализуется.

Поскольку я «жаворонок», то работаю с утра, и если сочинение пошло — по 15–16 часов в сутки. Сочиняю чаще за роялем, листы сочиненной музыки склеиваю, так как эти «простыни» мне помогают лучше ощущать форму произведения и, что имеет немалое значение в динамике развития, его графику. Люблю переделывать, что-то изменять, улучшать, и каждый новый вариант произведения — это новый этап. Этих этапов порой набирается достаточно много — пока внутренний голос не скажет: «достаточно». Но, к сожалению, мне еще не удалось написать ни одного произведения, в котором я не видел бы недостатков.

— Анатолий Иванович, Вы считаете себя талантливым композитором?

— Смотря что понимать под словом «талант» — процесс или результат. Если талант — это скорость письма, плодовитость, легкость сочинения — то, пожалуй, нет. Эти качества не очень-то мне присущи. Все, что мне удалось, — это мой труд. Если же талант оценивать как конечный результат, то, смею надеяться, мне удалось написать хотя бы одно талантливое сочинение.

— Нельзя не отметить еще одну, очень важную, составляющую Вашего творчества — его удивительную поэтичность. Она сквозит, разумеется, и в самой музыке. Но не меньше ее и в названиях сочинений, особенно в поздних. На смену краткости названий ранних произведений приходит подробность, определяющая более ясно круг образов и, в то же время, набрасывающая романтическую дымку недосказанности. Названия становятся своеобразными программными шифрами, с помощью которых определяется направление дальнейших размышлений слушателя. Как Вам удается найти столь емкие и «многослойные» слова?

— Возьму за точку отсчета слово «программа», прозвучавшее в вопросе. Расцвет программной музыки нередко связывают с романтизмом, а так как мне романтическое совсем не чуждо, то и программность в моих произведениях представляется вполне оправданной, хотя с небольшой оговоркой: это не развитие какого-нибудь сюжета или события, скорее это настрой, облегчающий восприятие музыки, или повод для рассказа о ней. (Последним, кстати, очень часто пользуется Ю. Шишкин перед исполнением моих произведений. Более того, он всячески приветствует введение образного ряда в название произведения и внутритекстовые ремарки.) Известно также, что программной музыке близки поэзия и живопись — это, конечно, придает музыке и поэтичность, и выразительность.

Конечно, как и в случае с романтизмом, в программности также произошли метаморфозы. Сегодняшняя программность — это нечто иное, чем 100–150 лет назад. Она более многомерна, аллюзивна, парадоксальна. На мой взгляд, это уже не просто программа, а программа-символ, или, как Вы выразились, шифр, который именно в сознании слушателя вырастает в конкретный образ, задуманный композитором. Нередко в ней заложена и интрига. К примеру, одна из частей симфонии «Турангалила» О. Мессиана называется «Кровавое ликование звезд». Может быть, это далеко и не лучшая часть симфонии, однако, согласитесь, такая программа восхищает. И не стоит искать в этой музыке море крови и каскады ликований — все сложнее и… проще.

Придумать, а точнее, сочинить программу или название части произведения так же трудно, как и написать собственно музыку. Удачное вербальное решение — это нередко уже полдела. Названия моих произведений рождаются чаще всего при общении со смежными искусствами: поэзией, литературой, живописью или философией. Чаще переосмысливаю, иногда заимствую. Таким образом, мне приходится быть не только музыкантом, но отчасти и поэтом, и философом, и психологом.

— В связи с разговором о поэтической составляющей Вашего творчества уместным будет и разговор о предпочтениях в области литературы и изобразительного искусства. Кто Вам ближе из писателей, поэтов, художников, философов?

— Это мог бы быть большой список. Перечислю лишь некоторых: Достоевский, Бунин, Камю, Гессе, По, Пушкин, Ахматова, Фет, Лорка, Элиот. Импрессионисты, Левитан, Дали. Фейербах, Шопенгауэр, Ницше.

— Один из наиболее проблемных вопросов и жизни, и философии — отношение человека к Богу. Многие композиторы так или иначе в своем творчестве затрагивают религиозную тематику (вспомним лишь С. Губайдулину). Слушая «Весенние картины»— поистине вдохновенный гимн природе, — кажется, что мир воспринимается Вами пантеистично. В «Лики уходящего времени» Вы вводите христианские мотивы: начальные слова молитвы («Как страшно тонуть в голубых небесах»), сюжетную ссылку («Сон про ангела»). Вы верующий человек?

— Смотря что под этим понимать. Я с большим трепетом отношусь к культовым сооружениям — многие из них являются выдающимися памятниками истории и культуры. С уважением отношусь к религиозным чувствам верующих, но к официальной церкви со всеми ее атрибутами равнодушен. Что-то есть в этом внешнее и показное, а подлинная вера, на мой взгляд — таинство. По моему, и Бог, и Дьявол живут в душе каждого человека, и именно он, человек, решает, кому он служит и как будет его называть. К примеру, А. Энштейн называл их плюсом и минусом. Кант же, не отрицая возможности выбора, все же полагал высшими ценностями звездное небо над нами и нравственный закон внутри нас. Мне это близко. В любом случае выбор термина — это выбор интеллекта, а выбор веры — это выбор души. Человечество верит в Бога, и это — самое гениальное, что оно придумало для своего спасения. И в какой бы политической формации мы ни жили, благоразумнее в этом не сомневаться.

— Но вернемся непосредственно к музыке. Можете ли Вы назвать композиторов, которых считаете своими Учителями? Чье творчество Вам наиболее близко?

— Лет тридцать, а может быть, и двадцать назад я бы с легкостью ответил на этот вопрос, просто перечислив своих учителей из Ростовской и Московской консерваторий. Сегодня же для меня понятие «учитель» представляется более сложным и многообразным. Дело в том, что научить сочинять музыку нельзя. Да и вообще чему-то научить нельзя, можно лишь научиться! Поэтому не каждый ученик считает учителя учителем. Сочинять

музыку я учился не только у своих непосредственных учителей по композиции; я старался изучать партитуры композиторов самых различных стилевых направлений, слушать больше современной музыки и, что мне представляется особенно ценным сегодня, — учиться через обращение к смежным искусствам: поэзии, литературе, живописи, философии, истории и т. д. Но это не все.

Музыкальная одаренность, бесспорно, является основополагающей для творчества, однако без воли, характера, целеустремленности, наконец, здоровья, трудно достичь результатов. Композитору необходимо видеть мир, встречаться с крупными творческими личностями, интересными людьми. Два года учебы в аспирантуре Московской консерватории позволили мне общаться на заседаниях кафедры, экзаменах, в беседах с такими корифеями музыкального искусства как А. Хачатурян, Т. Хренников, Д. Кабалевский, А. Леман и др. Мне посчастливилось видеть живым гениального Д. Шостаковича и даже иметь честь узнать его положительное мнение о моем сочинении — Альтовой сонате. Никогда не забуду авторского концерта в Москве В. Лютославского. И, конечно же, уроки С. Баласаняна, Б. Зейдмана, многих других педагогов. Уроки музыки и уроки жизни. По-видимому, все перечисленное можно назвать школой.

Конечно, у меня есть любимые композиторы, чье влияние я испытывал в течение всей своей творческой жизни, испытываю и сейчас. Это Р. Вагнер, Г. Малер, П. Чайковский, А. Скрябин, С. Рахманинов, импрессионисты. Из современных — О. Мессиан, К. Пендерецкий, В. Лютославский. Очень близко мне творчество А. Шнитке, С. Губайдулиной, Г. Канчели, А. Эшпая. И разве может современный композитор не учиться у И. С. Баха, В. А. Моцарта, Л. В. Бетховена, не испытывать влияние С. Прокофьева, Д. Шостаковича, И. Стравинского! А сколько жемчужин создано композиторами за всю историю музыки, которые порой являлись мощнейшими катализаторами создания более поздних гениальных творений!

— Кстати, в Ваших сочинениях проскальзывают интонации, гармонии, а иногда и целые фрагменты, напоминающие нам музыку композиторов предшествующих поколений, а порой и довольно явно стилизованные. Что это — сознательное цитирование, дань уважения или подсознательное проявление предпочтений?

— Каждый настоящий композитор стремится сказать что-то свое, а когда у него ничего не получается и доля влияния кого-либо непомерно высока, приходится принимать решение: уничтожить, переработать или (бывает и так) посвятить памяти композитора, оказавшего сильное влияние на

произведение. Конечно, элементы стилизации или цитирования (их не так уж и много) имеются и в моем творчестве. Они носят сознательный характер и порой продиктованы стремлением найти своеобразный компромисс с публикой. Но почти всегда это переосмысление исходного материала, приспособление к драматургии того или иного авторского замысла. К примеру, в моих произведениях есть аллюзии «Тристана» Р. Вагнера, монограмма Д. Шостаковича, фрагменты стилизации под Р. Щедрина и К. Дебюсси. Что касается похожести, то в творчестве любого, даже великого, композитора, встречаются места, которые на кого-то похожи. Это неизбежно и, по-моему, бояться этого не надо. А вот сознательно злоупотреблять этим не стоит. Хуже, когда весь замысел оказывается вторичным. Тут уж ничего не сделаешь: такое произведение неизбежно уйдет в небытие.

— А кто из современных композиторов привлекает Ваше внимание, чья музыка Вам интересна? Ведь Вас часто приглашают членом жюри на различные конкурсы и фестивали, так что Вы имеете возможность слушать оригинальную музыку в достаточном количестве и весьма хорошем исполнении.

— В 1979 г. мне посчастливилось быть членом жюри II Всероссийского конкурса исполнителей на русских народных инструментах в Ленинграде, где были обязательными два моих произведения (Фуга и бурлеска для баяна и Соната для балалайки и фортепиано № 1). Я трижды был членом жюри международного конкурса баянистов и аккордеонистов «Кубок Кривбасса» на Украине, где имел честь общаться с такими выдающимися деятелями музыкального искусства, как Герой Украины, Народный артист СССР и Украины А. Т. Авдиевский, Народные артисты Украины и России В. В. Бесфамильнов, А. В. Скляров, С. С. Гринченко, А. А. Семешко, композиторы В. Я. Подгорный, В. Д. Зубицкий, В. П. Власов. В 2003 г. имел честь быть председателем жюри этого конкурса. Регулярно являюсь членом жюри Южно-Российского конкурса учащихся музыкальных училищ, проводимого кафедрой народных инструментов РГК.

На этих конкурсах звучит много хорошей музыки. Ранее я уже называл имена А. Репникова, В. Зубицкого, В. Подгорного. Это, конечно, и произведения замечательного украинского композитора В. Власова, сочинения В. Семенова, Е. Дербенко, А. Цыганкова, обработки А. Данилова, и музыка безвременно ушедших А. Белошицкого, С. Беринского, А. Тимошенко, Вл. Черникова, кстати, моего ученика по композиции. Интересными мне показались и сочинения молодого украинского композитора В. Рунчака.

— Ваши музыкальные предпочтения проявляются «внутри» музыки. А о чем говорят предшествующие ей посвящения?

— Для меня посвящение — не конъюнктурное действо, а факт благодарности и любви к тем людям, которые приняли серьезное и глубокое участие в моей личной судьбе или в жизни того или иного произведения. Это мой отец Кусяков Иван Дмитриевич, моя жена и друг Каминская Алла Ивановна, с которой мы уже 35 лет идем по жизни вместе. Мои, ныне покойные, учителя: М. В. Рудаков, Г. Т. Ставонин, Б. И. Зейдман, С. А. Баласанян. Первые исполнители и пропагандисты моих произведений В. А. Семенов, А. С. Данилов, Ю. В. Шишкин, М. А. Зацепин. Посвящение всем им — моя скромная плата за их участие и труд.

— В своих сочинениях помимо посвящения Вы почти всегда указываете имена редакторов исполнительской партии. Какова их роль?

— Создание произведения — прерогатива композитора. А вот обеспечение успеха — это труд многих людей. Уровень требований к произведению сегодня столь высок, что без работы целой команды успех невозможен. Перечислю: сочинение, редакция, издание, исполнение, запись, раскрутка, реализация и т. д. Редактор — важное лицо в этом процессе. Я не играю ни на баяне, ни на балалайке. И, естественно, при сочинении музыки для этих инструментов у меня возникают фрагменты фактурно неблагополучные, неоправданно трудные, иногда просто неисполнимые. Задача редактора — исправить эти недостатки и сделать сочинение более удобным и легким для исполнения, оставив в неприкосновенности авторский текст в виде нот, гармоний, ритма, фактуры.

Конечно, редакция редакции рознь. Процесс совместной работы при создании сочинения и последующее исполнение редактором — это, как говорится, высший пилотаж и идеальный вариант. Но бывают, к сожалению, и курьезы, которые с трудом выдерживает как композитор, так и его сочинения. Мне, как и в случае с учителями, очень повезло. Мои сочинения редактировали В. Семенов, А. Данилов, Ю. Шишкин, А. Горбачев, М. Зацепин, А. Заикин, А. Буряков, В. Замула. Благодаря Л. В. Варавиной появились на свет редакции для аккордеона Второй и Четвертой сонат для баяна, «Пяти испанских картин» для флейты и баяна, Партиты, «Прощаний», Трех миниатюр, десяти частей «Ликов уходящего времени».

— Немногие современные композиторы, к сожалению, могут похвастаться тем, что их произведения издаются. Может быть, сегодня это становится уже не таким актуальным — ведь можно размножить и рукопись?

— Еще 10–15 лет назад публикация порой отражала не столько спрос на произведение, сколько степень «конъюнктурной приближенности» ком-

позитора к власть имущим. Многие же действительно ценные произведения переписывались от руки, позже — копировались на ксероксе. Сегодня условием издания становится реальная востребованность музыки. Но, конечно, и по сей день издать произведение очень нелегко. Сколько требуется усилий, нервов, терпения, везения, содействия влиятельных людей, чтобы дождаться сначала включения в план, а затем и собственно издания! Мне, к счастью, в этом отношении повезло: большинство моих баянных сочинений опубликовано и в России, и за рубежом, четыре из них включены в Антологию литературы для баяна, составленную Ф. Липсом, издательство Ростовской консерватории регулярно публикует мои сочинения. В любом случае издание — это и подтверждение популярности композитора, и залог дальнейшей концертной жизни произведения.

— Ваше музыкальное творчество непосредственно связано с работой в Ростовской государственной консерватории им. Рахманинова. Будучи профессором кафедры теории музыки и композиции, Вы на протяжении трех десятилетий сотрудничаете и с кафедрой народных инструментов. Как развивались Ваши «отношения»?

— Сегодня планка кафедры народных инструментов РГК им. С. В. Рахманинова, вот уже более десяти лет успешно возглавляемой профессором, Заслуженным работником высшей школы Л. В. Варавиной, очень высока. Достаточно сказать, что за этот период кафедра подготовила более 200 лауреатов всевозможных конкурсов, ведет огромную организационную, научно-методическую работу. На кафедре работают три педагога-баяниста, получившие профессиональное композиторское образование в моем классе: автор целого ряда сочинений для баяна, профессор, лауреат международного конкурса, Заслуженный артист России В. И. Шишин; дирижер, ныне председатель правления Ростовской композиторской организации, доцент Ю. Б. Машин и член Союза композиторов, доцент Г. Ю. Толстенко. Я горжусь словами, сказанными о последнем Г. Канчели в одном из интервью: «В Ростове живет и работает композитор европейского уровня…».

Хочется особо подчеркнуть, что мои творческие взаимоотношения с кафедрой сложились самым наилучшим образом. На протяжении всех тридцати лет мне помогали, поддерживали добрым словом и советом, постоянно играли мои сочинения. Первыми исполнителями и пропагандистами моей музыки всегда были ростовчане: В. А. Семенов, А. С. Данилов, А. В. Заикин, В. И. Шишин, М. А. Зацепин, молодые и весьма одаренные лауреаты международных конкурсов А. Стаценко, А. Летунов, А. Буряков, В. Замула, А. Шалыгин и др. Не могу не упомянуть и талантливых

пианистов-аккомпаниаторов, принявших самое деятельное участие в жизни моих сочинений, — Е. В. Горбенко, Н. С. Морозову, Е. С. Экнадиосьянц.

И, конечно, отдельной строкой следует сказать о Юрии Шишкине. К сожалению, он не работает на кафедре, но именно с его именем связано все мое баянное творчество последнего десятилетия. Общение с этим выдающимся музыкантом (а Юрий талантлив во всем!) доставляет мне огромную творческую радость и обогащает. Он — мой единомышленник и друг. Ему удается идеально воплощать в звуки мои замыслы как сегодняшнего, так, надеюсь, и завтрашнего дня. Интересные творческие взаимоотношения намечаются и с домристом М. Савченко, осуществившим переложение для домры моего Балалаечного концерта. Возможно, результатом этого общения станет открытие еще одной страницы в моем творчестве — музыки для домры.

— *Анатолий Иванович, а как вообще сочетаются преподавательская работа и композиторское творчество?*

— Конечно, очень сложно. Проблема «композитор и педагогическая работа» общеизвестна. В идеале, конечно, пишущий человек не должен заниматься педагогической деятельностью. Но где же найти Н. Мекк и М. Морозову[2]? Конечно, в общении с молодежью всегда есть и положительные моменты, но с талантливой молодежью! Основная масса — увы! — нагрузочный балласт. Кроме того, педагог по композиции — это жертвенная профессия. Он вынужден делиться идеями, своими кровными, иначе не получается. А идей на поверку не так-то и много. Однажды почувствуешь, что отдал все! Благородно, но не умно…

Помимо преподавательской работы я два года был директором Ростовского училища искусств и семь лет ректором института (нынешней консерватории). В те времена работать было, как мне кажется, значительно тяжелее, чем сейчас. У меня была еще и масса всевозможных общественных обязанностей, нужных и совсем ненужных. Все это, к сожалению, отвлекало от творчества, мешало мне сосредоточиться.

— *Вы девять лет отдали административной работе! Неужели Вы стремились к ней?*

— Ах, Елена Владимировна! Если бы мы учились на чужих ошибках! Проходят тысячелетия, а человек остается неизменным в желании набивать себе шишки. Это, конечно, одна из моих ошибок, но мною в тот период руководило чувство гражданской ответственности, желание отдать часть

[2] Как известно, Н. фон Мекк была меценаткой П. Чайковского, М. Морозова — А. Скрябина (*Е. П.*).

жизни обществу на наиболее трудном участке. Я нашел в себе силы вовремя уйти, и теперь вижу, что административная работа — это ошибочное отклонение в жизни творческого человека.

На протяжении девяти лет стресс, который абсолютно несовместим с композицией, практически не прекращался. Но я заставлял себя совмещать, возраст позволял. Сочинял я только в отпуске. Теперь знаю, что жил в долг своей последующей жизни, и ничего кроме потери здоровья эта должность мне не принесла. Оставить же пост было достаточно сложно — лишь после третьего заявления наконец отпустили по собственному желанию. А что было потом — знаю лишь я один. Получается, что все должности довольно жестоко мстят. И тот, кто не находит в себе сил освободиться от всего, что мешает композиции, обречен на большие потери.

— Вы являетесь лауреатом целого ряда областных творческих конкурсов, лауреатом Всесоюзного конкурса композиторов, имеете правительственные награды. Недавно награждены почетной премией СІА за большой вклад в аккордеонное движение. В декабре 2004 г. с огромным успехом прошел Ваш авторский концерт на фестивале «Баян и баянисты», Вам был вручен Серебряный диск — самая престижная награда в области баянной музыки. Все это говорит об официальном признании Вашего творчества и в России, и за рубежом. Что такое популярность и как Вы относитесь к регалиям?

— Мое отношение к популярности? Сложное. Остановлюсь лишь на одном моменте. Популярность невозможна без исполнения музыки. Далеко не каждому композитору удается услышать все свои сочинения при жизни. Все, что мною написано, было исполнено, включая и все симфонические произведения. Некоторые из них звучали на съездах и пленумах Союза композиторов СССР и РСФСР, в залах Московской и Ленинградской филармоний, во многих городах России и за рубежом. В 1980 г. в зале Ростовской филармонии состоялся авторский концерт симфонической музыки, своеобразный отчет за 10 лет творческой работы, в котором прозвучало шесть крупных сочинений. Ростов — город с богатыми музыкальными традициями, постоянно ищущий обновления. У нас регулярно проводятся «Донские музыкальные весны», другие фестивали. Уже трижды проводился новый прекрасный фестиваль «Ростовские премьеры», представленный такими именами как А. Эшпай, Г. Канчели, В. Сильверстов, В. Артемьев, В. Казенин и др. Звучала на этом фестивале и музыка ростовчан, в том числе моя. Думаю, что такая широкая панорама является серьезной предпосылкой популярности и дело только за качеством музыки, всецело зависящим от таланта композитора.

Одним из ярчайших событий моей творческой жизни стал авторский концерт в Москве в рамках фестиваля «Баян и баянисты», на котором были представлены «Весенние картины», Дивертисмент, Шестая соната, Концерты для балалайки и баяна. Низкий поклон всем исполнителям, выступавшим на этом концерте, и особенно — коллективу Тамбовского симфонического оркестра п/у Д. Васильева. Благодарен за добрые слова в свой адрес от Ф. Липса, вручавшего мне Серебряный диск, от С. Колобкова, от В. Семенова, открывавшего мой авторский концерт, от многих известных баянистов и композиторов, с которыми удалось пообщаться в этот недолгий приезд в Москву. Конечно, хочу высказать признательность оргкомитету фестиваля и лично Ф. Липсу за приглашение. Нетрудно представить себе, как сложно организовывать и проводить такие фестивали — и, тем более, уже в пятнадцатый раз! Мне кажется, такие мероприятия заслуживают государственной оценки. Конечно, отдельно хочу поблагодарить Юрия Шишкина — без его заинтересованности, активного участия в подготовке и вдохновенного исполнения этот концерт не состоялся бы.

К регалиям отношусь в целом положительно. Важно, чтобы они были адекватны реальным заслугам и чтобы за них не было стыдно ни сейчас, ни потом. По существу, при почти нищенской зарплате, отсутствии должного внимания к академическому искусству со стороны средств массовой информации и падению интереса общества в целом, это, пожалуй, то немногое, что греет душу.

— *Кстати, о падении популярности академического искусства. Сегодня нередко возникают споры, нередко доходящие до открытого противостояния: стоит ли идти по пути академизации наших инструментов, какими им быть? По одну сторону баррикад — сторонники традиций, по другую — радетели революционных преобразований. Как Вы относитесь к такой постановке вопроса?*

— Мне кажется, по существу предмета спора нет. Согласен с М. Имханицким, обозначившим этот вопрос в статье «Так все же народны ли русские народные инструменты?». Конечно, они — народные, но все дальше и дальше эволюционируют в академические сферы. В чем же проблема? В инерции и узости мышления. Посмотрите, в каких случаях на телевидении звучат балалайка и баян — синонимы дремучей деревни и бескультурья. Вспомните фильм «Собачье сердце» по М. Булгакову. Чему же удивляться?

Должны на равных сосуществовать и взаимообогащаться две ипостаси — и народная, и академическая. Мне представляется, что одно не

должно мешать другому. Ведь скрипка когда-то тоже была народным инструментом. А вывел ее на большую эстраду симбиоз трех условий: качество инструмента — качество исполнения — качество музыки. Не то же ли самое происходит сегодня, к примеру, с баяном? Лично я — приверженец академического направления. Но если есть у кого потребность в тульской гармошке — да ради Бога!

Падение же интереса к академической музыке в целом — наша главная боль, но отнюдь не повод отказываться от нее. Истинное искусство всегда было элитарным, и не стоит унижать его, приспосабливая к вкусам толпы. Надеюсь, что со временем дистанция между элитой и массами сократится — предпосылки к тому есть и сегодня. Может быть, я и ошибаюсь, но это моя принципиальная позиция.

— *В своей жизни Вы сделали много ошибок?*

— Если честно, я этого еще не понял. Видно, не пришло время. Порой мне кажется, что некоторые ошибки каким-то фантастическим образом превращаются в достоинства, доказывая, что путь вверх и путь вниз — в сущности, один и тот же путь.

— *Многие годы рядом с Вами Ваша жена, сыгравшая, насколько я знаю, очень важную роль в Вашей жизни. Однако одиночество — удел многих художников, черпающих в череде впечатлений свое вдохновение. Семейная жизнь многим кажется лишь рутиной. На Ваш взгляд, помогает или мешает она творчеству?*

— Это как повезет. Одному — повезет, другому, может быть, и нет. Совместное везенье (и мужу, и жене) встречается очень редко. История знает много примеров и за, и против, однако перечислить случаи удачных браков куда сложнее, чем плохих. Жить с человеком искусства всегда трудно, так как творческий эгоизм ничуть не лучше обычного. Все приносится в жертву во имя будущих успехов и славы. Но ведь успех — это на девяносто процентов иллюзия, и нужно иметь крепкую веру, чтобы брак выдержал испытание временем. Творцу предстоит сделать выбор: стать хищным индивидуалистом, неким ницшеанским героем, стремящимся к максимальному развитию своей личности за счет других, или найти золотую середину, или остаться одному. Ко мне судьба была благосклонна.

— *Вы счастливы?*

— Да! В целом — да. И если бы мне пришлось прожить жизнь еще раз, то я хотел бы все повторить сначала, но с другими ошибками.

— *У большинства людей помимо основной работы есть увлечения. Какие они у Вас?*

— В своей жизни мне приходилось заниматься многим. В спорте — шахматы, акробатика, настольный теннис, коньки и лыжи. В молодости занимался живописью, пробовал писать стихи и даже роман. До самозабвения люблю среднерусскую природу. Люблю собирать грибы, ловить рыбу, просто отдыхать. В 1993–2000 гг. вдвоем с женой (никто в это и сейчас не верит) построили на даче в Петровке большой кирпичный дом, освоив с десяток строительных профессий. В общем, выполнили заповедь: вырастили сына, посадили сад, построили дом. Ничто человеческое оказалось мне не чуждо. Сегодня мои увлечения не столь разнообразны. Это чтение книг, работа на даче. Остальное время — музыке.

— И в конце традиционный вопрос. Ваши ближайшие творческие планы?

— Наконец закончить цикл «Времена года — времена жизни», т. е. сочинить «Лето», четвертую сюиту для баяна. Что касается остального — не могу сказать. Суеверен.

В. Семенов

«Кусяков — тот, кто диктует моду...»

Интервью с Е. Показанник



А. Кусяков и В. Семенов (1970-е годы)

А. Кусяков и В. Семенов (2006)



Е. Показанник: *Середина 70-х — знаковый период для отечественной баянной музыки. Ваша совместная с А. Кусяковым работа началась именно тогда. В этот же период Ф. Липс начал работать с С. Губайдулиной, О. Шаров — с Г. Банщиковым. Почему именно в эти годы, практически параллельно, вы пришли к идее сотрудничества?*

В. Семенов: Таких творческих альянсов в истории музыки можно привести множество (достаточно вспомнить М. Ростроповича). Настоящие музыканты-исполнители всегда сотрудничают с композиторами, ведь если нет репертуара — нет музыки, нет инструмента, нет жанра. Кстати, с Банщиковым я первым встретился, он был у нас в Ростове и я его убедил написать баянную сонату. Но, поскольку Шаров был ближе, то, конечно, целесообразнее Банщикову было сотрудничать с ним.

— *Так что же произошло в середине 70-х? Почему в этот период так возросла потребность в новой музыке?*

— Это был взлет. Мы устали от переложений. Конечно, работа с переложениями много дала. Я «перелопатил» такое количество литературы — наверное, как никто другой. Но игра переложений вела нас в тупик. Нужна была оригинальная, отражающая специфику инструмента, современная музыка. К сожалению, тогда почти никто из композиторов не писал музыку, которая была бы баянной по своей сути. Впрочем, нет, писались бесконечные обработки и вариации на народные темы. Порой они были неплохи, но настолько шаблонны, что я даже шутил: «Одни и те же вариации на разные темы».

Вл. Золотарев первым натолкнул нас, что надо посмотреть на баян с другой стороны, не как на народный инструмент, а как на академический; надо увидеть его основные выразительные возможности. Нельзя сказать, что никто из композиторов не пытался это сделать. К примеру, у А. Репникова местами проявлялось тяготение к этому направлению. Но только тяготения не хватало, хотелось погрузиться в новый мир целиком… Многие, вслед за Золотаревым, пробовали писать по-другому, но я чувствовал, что за этими нотами и звуками мало что стоит.

— *Как ваш выбор «пал» на Кусякова, почему именно он?*

— Я почувствовал, что, наверное, у Анатолия Ивановича это может получиться. В его музыке была та глубина, которую я искал. И хотя его симфонические и вокальные сочинения еще только начинали звучать — мы оба тогда были молоды, примерно одного возраста — я сразу услышал ту «золотую жилу», которую искал. Может быть, сыграл роль и мой опыт — я к тому времени переиграл музыку многих современных композиторов и имел возможность сравнивать.

Когда я пришел к Анатолию Ивановичу, то первой его реакцией был отказ, он сказал: «Я же не умею писать для баяна!». Моей задачей стало убедить его, что ничего не надо «уметь» или приспосабливать, что нужно писать как для оркестра, просто писать Музыку. Своей же задачей я видел помощь в адаптации написанного для баяна. К тому времени я столько транскрипций сделал, что умел озвучить почти любую фактуру.

— И как вы оцениваете тот, первый, этап вашей совместной работы?

— Было очень сложно и очень интересно. Я впервые оказался в ситуации, когда мог наблюдать за тем, как рождается произведение. И мог, хоть немного, но участвовать в его рождении. Играть и эту сонату, и последующие произведения, над которыми мы вместе работали, мне было чрезвычайно сложно. В голове было огромное количество вариантов, которые мы либо проработали и отставили, либо «просто» изменили фактурно. Первую сонату я переучивал раз десять. Вы знаете, что когда уже что-то выучено, менять очень сложно. Сказать, что это была тройная работа — ничего не сказать.

— Итак, Соната № 1 для баяна появилась в 1975 г. Расскажите подробнее о том, как ее приняли.

— Тут стоит сразу обозначить аудиторию, которая приняла или не приняла эту сонату. Даже сонату, которую мы назвали Донской, написанную демократично, с опорой на фольклорные элементы, было очень непросто «пробить». Ведь это — вовсе не фольклор в привычном тогда понимании, и вариации в первой части — это показатель того, какими «ненародными» они могут быть. Вы не поверите, но когда я предложил на радио записать эту сонату, то она была одобрена с одним условием: играть ее без первой части, без вариаций! Я, конечно, согласился, а потом «нечаянно» записал целиком.

— И на радио не разобрались?

— Когда худсовет услышал запись, они были очень впечатлены. Так что сонату не просто приняли, а отметили запись на худсовете — это тогда было

равноценно какой-нибудь лауреатской премии, это был успех. Но моей задачей, конечно, была не только запись; надо было, чтобы соната пошла на конкурсы, в концертные программы. Вскоре В. Шишин, которому я помогал работать над этой сонатой, исполнил ее на конкурсе в Клингентале, где она произвела огромное впечатление. А дальше — запись на пластинке, премьера в Германии на самом престижном конкурсе, мое скандинавское турне, где я представлял ее всем известным исполнителям и педагогам, в том числе М. Эллегаарду. В общем, музыку Кусякова узнали во многих странах. Помогло этому еще одно обстоятельство: наши ленинградские музыканты очень интересовались западной рок- и поп-музыкой. И у них была возможность в обмен на советские пластинки получать из-за границы записи популярных групп. Они отсылали пластинки, в том числе и мои, и невольно сделали мне и Кусякову такую рекламу! Никто из композиторов не получил так быстро признания за рубежом. Но это было только начало.

— *Как Вы оцениваете ваше сотрудничество?*

— У нас получился настоящий творческий союз — мы учились друг у друга, делились идеями, подсказывали, корректировали свои действия. У нас были не только творческие, но и очень доверительные дружеские отношения. Меня как композитора, наверное, не было бы, если бы не было Анатолия Ивановича — три года я даже учился у него на кафедре композиции. Закончить обучение, к сожалению, не хватило времени — слишком много в то время на мне висело обязанностей по работе… Но писать музыку Анатолий Иванович меня, смею надеяться, научить успел. Я ему, в свою очередь, помогал разобраться в специфике фактурных решений, иногда давал советы по «строительству» формы. Мне кажется, что никто так не вмешивался в его творчество, как я. И он мне это прощал.

Общей нашей удачей считаю Вторую сонату, которая стала одной из самых популярных. А вот Третью сонату не удалось «довести» — в целом она казалась мне немного сюитной, не хватало конфликтности, драматичности. А времени ее доделать Анатолий Иванович все не находил. Потом и вовсе отказался от нее, сказав, что лучше напишет Четвертую. В результате от Третьей сонаты остались только две части — фуга и бурлеска. Но, как только появилась возможность (в Ленинграде на Всероссийский конкурс понадобилась обязательная пьеса), я ее рекомендовал и она тоже зазвучала.

Что касается Четвертой сонаты — то для меня это особая страница. Я очень много ее играл. И лучшее мое исполнение было на Пленуме композиторов в Свердловске в огромном зале филармонии, полном слушателей.

Успех был просто ошеломляющим — я не столько за себя радовался, сколько за сонату и за Анатолия Ивановича (хотя, конечно, и за себя тоже — удалось на таком нерве это сыграть!). Вы знаете, как неоднозначно порой принимают сегодня современную баянную музыку, а тогда, двадцать с лишним лет назад… Но что творилось в зале — об этом можно книжки писать, так она была хорошо принята!

— Я об этом событии уже неоднократно слышала. Юрий Шишкин также говорил о том исполнении как об исключительно удачном, самом лучшем. Сохранилась ли запись?

— К сожалению, качество записи совсем плохое — на кассете, и тиражировать ее в таком виде вряд ли стоит.

— Четвертая соната была последним произведением, над которым Вы работали вместе с Анатолием Ивановичем в качестве редактора?

— Да, к сожалению, вскоре я уехал в Москву, и возможность работать с Кусяковым «рука об руку» для меня была потеряна. Но я был, есть и буду самым первым пропагандистом его музыки — всю жизнь играл ее сам и с моими учениками. Признаюсь, что тяга к редактированию, к сотворчеству с Анатолием Ивановичем у меня и поныне очень сильна. Пусть он меня извинит за мои эксперименты, я всегда старался аккуратно вторгаться в его сочинения — все-таки они мне не чужие. Я написал редакцию его «Осенних пейзажей»— сделал Финал в трехчастной форме, где в качестве середины использовал «Забытые звоны», изменил фактуру, форму, но своих нот не добавлял — ни одной! Мы уже проверяли этот вариант как концертный — он более эффектный, особенно для конкурсных программ.

— То есть изменения в текст вносились прежде всего по коньюнктурным соображениям?

— Нет, просто мне не хотелось, чтобы осень была унылой. Хотелось большего накала эмоций. Но если рассматривать «Осенние пейзажи» в контексте мегацикла «Времена года — Времена жизни», то, конечно, исходный вариант более оправдан.

— Наверное, Вы дольше и больше всех работали с произведениями Кусякова — и в качестве исполнителя, и в качестве педагога. Из всех произведений — не только тех, которые Вы играли, но и тех, которые играют Ваши ученики — есть ли любимые, есть ли менее предпочтительные?

— О менее предпочтительных говорить не буду. Есть произведение, с которым я еще не до конца разобрался, — Партита. Слишком, как мне кажется, для этого жанра много «наворотов», слишком она сложна. Я вспоминаю нашу работу над «Зимними зарисовками»: мы просмотрели с Ана-

толием Ивановичем первую часть, и когда мы убрали больше половины фактуры, она стала изумительной! Может быть, и здесь просто что-то нужно изменить?.. А вообще я даже не могу выделить, что лучше. Пожалуй, в последнее время у аккордеонистов чаще звучит Дивертисмент в силу его фактурных особенностей; очень много играют «Весенние картины», на последнем «Кубке мира» я показал с учеником Шестую сонату. Что касается Пятой — медитативную музыку играть на конкурсах слишком опасно. Сам я ее не играл, а с ребятами времени не хватает, поскольку стараемся брать лишь те произведения, которые подойдут для конкурсов. Но она мне очень нравится! Надеюсь, что будут программы конкурсов, где понадобится образная сфера Пятой сонаты. Хотя боюсь загадывать — возможно, все-таки придется делать ее редакцию.

— *Может быть, она просто не по возрасту студентам — для ее исполнения требуется определенный жизненный опыт, глубина, мудрость, не свойственная юности?*

— Студенты тоже бывают разные, просто востребованность ее пока низка. Каждое сочинение имеет свой срок «созревания»: порой проходит семь — десять лет, пока пьеса набирает популярность. Например, моя Первая соната написана в 1984 году, а начали ее играть намного позже. «Баскариаду» я написал в 90-е гг. — ее тогда вообще не играли, а сейчас играет каждый второй. И непонятно, почему это происходит. Видимо, приходит новое поколение, которое в этой музыке находит отклик своим эмоциям, своим мыслям.

— *Хорошо было бы, если бы следующее поколение исполнителей было способно оценить Пятую сонату...*

— Да, надеюсь, придет время и Пятой. Даже когда чего-то до конца не понимаю, я против категоричных суждений. В музыке нельзя высказать негативное отношение к какому-то произведению композитора — это может похоронить следующее его сочинение. Поэтому я всегда говорил Анатолию Ивановичу только о тех моментах, которые касались формы — чтобы музыка была понятна не только мне и ему, но и другим. У Кусякова божий дар: у него есть суть и он умеет работать с материалом. Я лишь иногда его провоцировал на то, чтобы его музыка была «играбельной», чтобы не было длиннот. Я, к примеру, в своем Концерте выбросил примерно половину материала (около 25 мин.) не потому, что он был плохой — просто не стоит говорить одно и то же разными словами, пропадает острота восприятия. Может произойти, что пьеса будет редко играться не потому, что сложна, а потому, что форма выражения не совсем удачна. На этот момент я старался

особенно обращать внимание и в своих сочинениях, и при работе с Анатолием Ивановичем. Я понимал, что с его музыкой мне выходить на сцену, и, конечно, я больше всего боялся, что мне придется уходить со сцены под стук собственных каблуков. К счастью, этого ни разу не произошло.

— *Вы говорили о том, что учились композиции в классе Кусякова. Общение с ним повлияло на стиль, язык, технику Ваших сочинений?*

— Конечно! Уж на технику — точно. Стиль, наверное, тоже перекликается. Я даже, когда написал Концерт, то сразу передал партитуру «на суд» Анатолию Ивановичу. И был счастлив, что он не изменил ни одной ноты, ни одной гармонии, лишь помог со скрипичными штрихами. Хотя, если бы он сказал, что нужно пересмотреть что-то, я бы послушал — со стороны виднее.

— *Все творческие люди, успешные в своем деле, живут не столько воспоминаниями, сколько перспективами. Чего Вы ждете от Кусякова?*

— Сложный вопрос… Он уже состоялся как композитор, так что даже если он не напишет ни одной ноты — низкий ему поклон за то, что уже есть. Что пожелать? Прежде всего — здоровья. Я знаю, как это важно в таком возрасте: чтобы был духовный и душевный запас, чтобы было что сказать и как это выразить. Я знаю, что он — человек, который умеет идти вперед и находить новые формы выражения. Важно не писать формально более современным языком, важно расширить образную сферу. И это — пожелание и ему, и себе: избежать тиражирования. Я думаю, он — достаточно мудрый человек, и желаю ему вдохновения. Кусяков найдет и появится что-то новое, ведь он не из тех, кто подстраивается под моду, он — тот, кто диктует моду. Единственное пожелание — пусть не боится писать только для баяна. В симфонической музыке он не перевернет мир, но в нашей баянной музыке он совершил просто невероятное.

— *Позволю себе немного провокационный вопрос. Какое место занимает Кусяков в сегодняшней «табели о рангах»?*

— У нас уже во многих статьях и в устных высказываниях однозначно определен первый ряд современных композиторов — С. Губайдулина, А. Кусяков, Э. Денисов, С. Беринский, Е. Подгайц, Г. Банщиков. Но если выбирать уже из этих композиторов, то для баяна одинаково важны и первостепенны два имени — Губайдулина и Кусяков. Третьего я бы и не добавлял. Именно они оказали наибольшее влияние на развитие баяна, и именно они определяют сегодня, каким ему быть в скором будущем.

А. Данилов

«Мы еще не доросли до высоты его музыки...»

Интервью с Е. Показанник



А. Кусяков и А. Данилов (1980-е годы)

А. Кусяков и А. Данилов (май 2007)



Елена Показанник: *Время появления Первой сонаты для балалайки и фортепиано — 1978 г. Кому пришла идея ее создания — Вам или Кусякову?*

Александр Данилов: Феномен музыки Кусякова открылся для меня сначала в процессе его сотрудничества с Семеновым — в Сонате № 1 для баяна. Поскольку мы тесно общались, то я, естественно, обратился с просьбой к Кусякову написать сочинение в сонатной форме для балалайки. Надо сказать, что еще в 60-е, в годы учебы в Гнесинке, меня угнетала необходимость играть лишь переложения и обработки — ведь качественной, современной по языку оригинальной музыки было очень мало! В тот период многие композиторы стали писать для народных инструментов, в основном для оркестров. Некоторые из них пробовали сочинять и для балалайки, но для этого им нужен был редактор-исполнитель… Глухов и Нечепоренко, к которым с подобными вопросами подходили композиторы, зная о моих интересах, направляли их ко мне. Я начал редактировать сочинения, самыми запоминающимися из которых были две трехчастные сонаты З. Черной (Первую я исполнял на госэкзамене, Вторую — в аспирантуре; показывал их Федосееву — он слушал с удивлением, положительно отреагировал), Соната-каприччио Ю. Объедова, первые опусы А. Тимошенко. С тех пор у меня лежит много нот, хранящих отблески того этапа поисков и экспериментов. Но все это было лишь предысторией… И вот я приехал в Ростов: начал работать в РГМПИ, гастролировать, стал лауреатом трех конкурсов… Проблема оригинального репертуара, отсутствия в нем сонатной формы по-прежнему была острой. Так что обращение к Кусякову было продиктовано, прежде всего, моим стремлением к современной музыке.

— Может быть, тут присутствовал и элемент соперничества между Вами и В. А. Семеновым?

— Нет, никакого соперничества не было — мы были дружны, играли вместе, в 1973 г. ездили на конкурс дуэтом. Я думаю, Слава понимал, что может получиться что-то интересное, а, может, и не придавал значения, — ведь это был эксперимент и неизвестно было, чем он закончится. Но первый блин не оказался комом.

— *Как начиналась работа над сонатой?*

— Самое сложное для композитора — разобраться в специфике незнакомого инструмента, понять, что и как можно для него писать. Моей задачей было показать лучшее, что было создано ранее, дать отправную точку для творческих поисков. Я наиграл Кусякову одни из лучших на ту пору сочинений крупной формы: Концерт Шишакова, Сюиту и Концерт Василенко. Анатолий Иванович потом демонстративно использовал квинтовый мелодический ход из Концерта Шишакова в начальных трех звуках темы главной партии первой части Сонаты — возможно, это было жестом жанровой и мелодической преемственности. Но дальнейший материал был, безусловно, новым словом: подобной протяженной, рахманиновской, русской темы нет больше в сочинениях для балалайки.

— *Уже через год после создания Первая соната стала обязательной для исполнения на II Всероссийском конкурсе исполнителей на народных инструментах в Ленинграде (1979 г.). Как она была выбрана?*

— Естественно, как первый исполнитель, я начал ее повсюду пропагандировать. К тому времени я уже сыграл ее в Москве, в гастрольной поездке, на концерте Пленума союза композиторов СССР, который проходил в Концертном комплексе в Суздале. Там был Шишаков, и то, что это сочинение стало обязательным для исполнения на конкурсе — его заслуга, он поддержал новую яркую музыку. Это символически и фактологически знаменательная деталь: композитор, который всю свою творческую жизнь посвятил народным инструментам — на тот момент лучший и универсальный — услышал новизну музыки Анатолия Ивановича. Он предлагал в качестве обязательных обе части, но первая — сложнее, непривычнее, а вторая — более жанровая. «Наш брат» лучше воспринимает все яркое и доступное, а посему выбор остановился на финале.

— *Были ли в тот период достойные конкуренты?*

— В тот период уральским композитором Н. Пузеем была написана Соната для балалайки, которую почти никто не знал. Музыка этой Сонаты немного напоминает стиль Метнера, она была издана с опечатками и ее играли только ученики Блинова. А если говорить вообще о хронологии возникновения сонатной формы для балалайки, то первую сонату написал, как это ни странно, еще в 1952 г. А. Гречанинов — видный русский композитор, живший за рубежом, в Нью-Йорке.

— *Но она у нас в то время не была известна.*

— В начале 60-х была опубликована лишь первая ее часть в редакции Лукавихина (оригинал всех трех частей сонаты я привез из Германии в

1989 г., потом отредактировал и издал ее). Но вернусь к Первой сонате Кусякова. То, что она стала обязательным произведением на конкурсе, сыграло свою роль: она начала звучать везде. Немаловажным оказалось и то, что ее большим тиражом опубликовали в «Советском композиторе» и что мы с О. Барсовым сразу же записали ее на пластинку. Так же было и с Третьей сонатой. Очень важно, чтобы новая музыка одновременно была издана и озвучена, особенно в развивающемся жанре.

После меня, надо отдать должное, Первую сонату вскоре исполнил мой друг В. Зажигин (он же сыграл и Третью), — именно он «внедрял» сочинения Кусякова в Москве, в отличие от нашего мэтра П. И. Нечепоренко, который в отношении к современному репертуару всегда был оппозиционером. Сейчас Первая соната звучит повсюду (в основном, к сожалению, II часть) — на конкурсах, в концертах, в учебных программах училищ и вузов.

— Следующая соната, под номером 3, появилась в 1985 г, а № 2 — в 2001 г. С чем связана путаница в нумерации?

— Тут никакой интриги нет. Первую сонату наш выдающийся учитель Нечепоренко так и не воспринял. Тогда я попросил Кусякова пойти навстречу демократическим пожеланиям нашего цеха балалаечников, консервативному вкусу и традициям, и написать сонату с красивыми темами для Павла Ивановича и ему посвятить. И Кусяков написал пару частей удивительно мелодичной, почти шопеновской, музыки (ноты до сих пор где-то у меня лежат). Рассчитана она была на исполнение на любом инструменте … кроме балалайки. На кларнете, гобое это было бы великолепно, или на другом инструменте, у которого звук течет непрерывно. А когда к этим чудным мелодиям «прилагается» бурдон — это превращается в шарж. Анатолий Иванович это услышал и остановил работу, начав писать через какое-то время следующую, Третью сонату. Возможно, он рассчитывал вернуться позже к тому материалу. Так что Вторая соната была почти готова, но он сам, взвесив все, от нее отказался. Через шестнадцать лет появилась еще одна, третья по счету соната, — ее-то композитор и решил считать номером «два» взамен отвергнутой им ранее.

Именно эта Вторая соната, написанная в 2001 г. и до сих пор не изданная, звучала в концерте, где впервые были представлены все три балалаечные сонаты Кусякова в исполнении моего ученика, лауреата международных конкурсов А. Бурякова.

— Получается, что материал «первой» Второй сонаты не был здесь использован?

— Нет, это совершенно другой материал, совершенно другая музыка — очень лиричная, в современной гармонической «упаковке» и, как во всех сочинениях Анатолия Ивановича, с философским созерцанием мира «с высоты неба».

— Почему же она не издана?

— Работа над редакцией, к сожалению, до сих пор не завершена. Мы с Кусяковым остановились на том, что я должен был посмотреть фактурное воплощение — там коротковатая кода в финале, надо органичнее приспособить балалаечную партию. Все это будет сделано. Сонату уже играют. В ней есть гениальные находки: он понял, почувствовал «прокрустову» специфику инструмента, его возможности и, особенно, «невозможности». Ведь балалайка, действительно, — такой специфичный для композитора инструмент! Только исполнитель в рамках ограниченных возможностей может придумать какое-то фактурное решение для передачи экспрессии. Я думаю, что тандем композитора с исполнителем, способным его понять, почувствовать идею и предложить варианты органичного воплощения в фактуре, приемах, диапазоне инструмента, — единственное условие того, чтобы получилась сонатная форма для балалайки. Написать обработку или короткую пьесу — не проблема. А вот написать крупную форму хотя бы с основными элементами развития, драматургии — совсем иное дело. Наш инструмент имеет ограниченные динамические и тесситурные возможности, но колоритен разнообразием приемов (их очень много, но они декоративного, статичного свойства). А у Кусякова везде присутствует симфоническое мышление — он по-другому не мог писать. Любую из его сонат, особенно Третью, можно было бы инструментовать для симфонического оркестра. Даже народный не выразил бы напряженность драматургии его балалаечных произведений! Третья соната — замечательное достижение, одно из лучших камерных сочинений конца XX века в советской музыке вообще. Когда я ее показываю композиторам, далеким от нашего жанра, они просто в восторге от того, что возможно так услышать балалайку, так воплотить философский уровень музыкального восприятия жизненных состояний.

Конечно, у редактора при соприкосновении с музыкой Кусякова — особая ответственность. Я чувствую свою вину и перед Кусяковым, и перед нашим жанром за то, до сих пор окончательно не отредактирована и не издана последняя соната, и за то, что не увлек Анатолия Ивановича в последние годы какой-нибудь новой идеей. Сколько неиспользованных возможностей! Как много в жизни зависит от желания, выбора приоритетов,

наличия или отсутствия времени! Пользуясь доверием и дружескими отношениями с Анатолием Ивановичем, можно было сделать гораздо больше. Такой талант — не отгороженный, многоликий, заинтересованный в сотрудничестве — надо было ценить и использовать максимально.

— А в чем была специфика Вашей работы в качестве редактора над сочинениями Анатолия Ивановича?

— Кусяков — уникальный по широте одаренности композитор, он очень доверял и мне, и Славе Семенову; это не тот человек, который каждую нотку считает неприкосновенной. Кусяков — философ, он видел прежде всего форму, концепцию и предоставлял редактору определенную свободу в каких-то эпизодах, которые надо было «приспособить» к инструменту, чтобы они органично вписывались в общий контекст. Так, например, начальная тема II части Первой сонаты была написана более крупными длительностями, а я предложил раздробить ее, придать подвижность, легкость. Кусяков сразу согласился — видимо, у нас с ним были какие-то художественные «совпадения». В Третьей сонате тоже есть эпизод в разработке, где он изменил фактуру по моей просьбе. Мне кажется, что и в работе со мной, и в работе с Семеновым он чувствовал, что мы не очень «вредим» его музыке, лишь придаем естественность, удобство, соответствие в средствах.

— Вы — автор исполнительских редакций всех балалаечных сочинений Кусякова, Вы видели процесс рождения этих произведений изнутри. Можно ли говорить об эволюции его стиля на примере балалаечных сочинений?

— Я не думаю, что это эволюция. Это — свидетельство его неограниченных потенциальных возможностей, которые он реализовывал, приступая к новым сочинениям. Мне кажется, что он хотел быть разным, он об этом сам говорил: «Я не хочу повторяться». И все же, в Концерте для балалайки, наверное, можно усмотреть эволюцию. Сама форма Концерта предопределила другое слышание, и здесь он лишь попытался сделать невозможное — «вытащить» балалайку как современный, полноценный инструмент. В его баянных сочинениях эволюция, конечно, присутствует, а здесь, скорее всего, мы сталкиваемся с заданным им самим разнообразием. Конечно, по мере того, как он шел вперед, приходило ощущение все новых и новых возможностей, которые под силу были бы балалайке. В этом и кроется трудность и притягательность музыки Кусякова — ее могут играть только зрелые музыканты. Если бы в этом ряду, наряду с сочинениями Гречанинова, Василенко, Подгайца, появлялись бы регулярно новые имена, нам можно было бы с большей уверенностью смотреть в будущее, с большими основаниями претендовать на статус художественно самостоятель-

ного, концертного академического инструмента. Мы, исполнители, много об этом говорим, но пока репертуарных приобретений для приближения к подобной цели недостаточно.

— Да, мне кажется, Кусяков так высоко поднял планку, что не много есть композиторов, способных ее «перепрыгнуть».

— Во многом это зависит от стечения обстоятельств. Очень важно, я повторюсь, чтобы рядом с талантливым композитором был музыкант-исполнитель, способный его «услышать», увлечь, «перетянуть на свою сторону». При этом такой творческий союз должен быть более-менее равноправным. Ведь писать современному композитору надо и оригинально, не повторяясь, и удобно технически. Надо познать и «невозможности» инструмента (что очень важно), и разобраться в его выразительной специфике. А для этого партнер-инструменталист должен объяснять, демонстрировать, что «играемо», а что нет, что соответствует идее, а что ее дискредитирует… Но все же это нисколько не означает и намека на соавторство. Композитор творит форму и содержание Музыки, а редактор лишь «подравнивает» предрешенное русло для ее течения.

— Ну, тогда уж надо упомянуть и третью «инстанцию»— того, кто воплощает созданное в концертной ситуации. Записи Вашего исполнения Первой и Третьей сонат — до сих пор, по моему мнению, недостижимые, вершинные по художественному результату версии прочтения. Как Вы оцениваете сегодняшних музыкантов, рискующих (и, одновременно, имеющих счастье) играть балалаечные сочинения Кусякова?

— Об этом можно говорить постоянно, лейтмотивом: мы все еще не доросли до высоты его музыки (особенно — до Третьей сонаты, Концерта). Настолько еще акустические, технологические задачи, а, самое главное, — ощущение цельности, процессуальности, — оказываются недостижимыми для большинства исполнителей. Потому балалаечная музыка Кусякова — в большей степени музыка будущего (можно надеяться, что качество исполнительства будет развиваться). Неспособность молодых исполнителей понять и воплотить суть его музыки проявляется часто в неорганичности интонирования, отсутствии звука в кульминациях, в неумении озвучивать верхнюю тесситуру, естественно воплощать статику и движение, агогику расслабленности и напряжения. И Третья соната, и Концерт ставят перед исполнителем настоящие сложные, философские вопросы…

— Может быть, эта музыка для более интеллектуальных и зрелых музыкантов?

— Иногда есть зрелость, а нечем играть. И я повторюсь: музыка Кусякова симфонична и экспрессивна — а это, по сути, сопротивляющийся ма-

териал для наших малозвучных инструментов. В этом — противоречие и сверхзадача, и в этом — какая-то идеальная притягательность Концерта и сонат: когда у исполнителя есть и техническая оснащенность, и зрелость, появляется возможность говорить о том, о чем могут повествовать все академические инструменты с элитной родословной.

Я часто упрекаю и своих учеников, и коллег-балалаечников в Москве, Питере и других городах, что они недостаточно активно привлекают к сочинению молодых композиторов. Только в конце 90-х гг. появились сочинения Е. Подгайца, потом М. Броннера, С. Слонимского и др. композиторов. Это уже новое поколение. Теперь судьба балалайки как самостоятельного концертного инструмента зависит, прежде всего, от исполнителей. Не устаю повторять: надо играть прежде всего оригинальную музыку, и не эксклюзивно, в форме разовых показов, а постоянно. Когда я активно концертировал, то играл в одном отделении только оригинальную музыку, хотя какая-нибудь Тарантелла Вьетана или Вторая рапсодия Листа обеспечивают гораздо более громкие аплодисменты. Нельзя идти по этому пути — прежде эффектность, а уже потом академичность и собственное лицо. Думаю, что надо, по крайней мере, сочетать. В этом смысле у баянистов, может быть, слишком большой крен в другую сторону, но Липс, Семенов, Шишкин и другие исполнители в основном играют уже «свою» музыку, написанную специально для баяна или аккордеона.

— У Кусякова, как мне кажется, уникальное соотношение, с одной стороны, высокого академизма в музыке, а с другой — достаточной ее «понятности». Даже «простую» публику его сочинения не пугают.

— Я думаю, что он никогда не думал об этом, он был искренним и не конъюнктурничал. Собственно, он и не мог себе этого позволить, потому что это было не в его духе — писать демократично. И слава Богу, что он не пытался это делать.

— По поводу демократичности: все-таки создание версии Савченко[1], когда он меняет местами разделы, исключает некоторые эпизоды, изменяет общую концепцию — это ведь тоже в угоду публике. Как Вы относитесь к этому варианту?

— Он воспринимается как осознанная, вынужденная «посадка» в угоду публике. Это взгляд исполнителя в той конъюнктурной обстановке, которая существует на концертных площадках Европы: все должно заканчи-

[1] Речь здесь идет не о редакции Концерта для домры, осуществленной Михаилом Савченко и опубликованной Издательством Ростовской консерватории, а об исполнительской версии, в которой текст сочинения значительно изменен. — *Ред.*

ваться «Ах!» или «Ох! «, должен присутствовать «хэппи энд». Этот вариант никоим образом не отражает философию сочинения, примитивизирует его: сама логика событий искажается, исчезает смысл развития. Ясно, что в такой версии Концерт становится упрощенным, нефилософичным, незрелым. Я с этим не согласен и как исполнитель, и как редактор, и как потребитель: я хочу эту музыку воспринимать не только эмоционально, но и рационально. Однако, опять-таки, напомню реакцию Анатолия Ивановича. Когда он услышал новую версию, то сказал: «Ну что ж, наверное, это возможно. Это более эффектно». И хотя в жизни он был человеком сложным и в необходимых случаях бескомпромиссным, в том, что касается его музыки, он был бескорыстным, не эгоистичным, позволяющим исполнителям экспериментировать.

— Но сейчас многие домристы играют оригинальный вариант. Как вы относитесь к новой инструментальной версии? Домровый тембр накладывает свой отпечаток?

— Да. У домры, к сожалению, еще большее тембральное однообразие, чем у балалайки. У балалайки есть больший набор тембральных, колористических, фактурных возможностей. Зато у балалайки нет в верхних регистрах такой яркости и необходимой пронзительности, как у домры. Впрочем, это тоже индивидуально. Напомню хотя бы запись сонат в моем исполнении или исполнение Концерта А. Горбачевым, Третьей сонаты В. Зажигиным и А. Буряковым — эти варианты подтверждают, что можно приблизиться к задуманному композитором. К сожалению, чаще сегодня слышишь обратное… Музыка Кусякова предполагает высочайший уровень общей культуры, интеллектуализма, технической оснащенности. И слава Богу, что сейчас мы имеем эти произведения как путеводные звезды! Сочинения Кусякова — лучшее, что есть в репертуаре балалаечников, и, я думаю, они будут вести за собой вперед еще многие поколения исполнителей.

Ю. Шишкин

«Путь длиною в жизнь»

Интервью
с Е. Показанник



А. Кусяков и Ю. Шишкин

На премьере Баянного концерта
(Ростовский академический симфонический оркестр, дирижер А. Милейковский)



Елена Показанник: *Последние десять лет Вы, насколько я знаю, работаете только с А. Кусяковым, делаете исполнительские редакции всех его новых произведений, играете все премьеры. Есть ли еще композиторы, с которыми Вы хотели бы работать?*

Юрий Шишкин: Анатолий Иванович, знаете ли, очень плодовит. Я не успеваю насытиться каждой новой его пьесой, как появляется следующая. За последние годы я осуществил премьеры всех его новых сочинений. Правда, на Седьмой сонате — она уже написана — такая традиция прерывается. Соната посвящена Мике Вяюрюнену, и премьеру должен играть он. Что касается других композиторов, то, конечно, я читаю с листа современную литературу, мне дарят ноты после концертов, присылают по почте, но сердце пока отзывается на совсем малую их часть…

— *Когда Вы открыли для себя Кусякова?*

— С появлением Пятой сонаты. Я имею в виду такого, какого я знаю сейчас. А вообще открыл в 1982 г. В тот год я заканчивал училище и учил первую часть Сонаты № 1. Мало что понимая в этой музыке, я с трудом разбирал ее, нащупывая, как впотьмах, характер, образы. Помог мне мастер-класс В. А. Семенова. Позже, когда уже в вузе я играл ее всю, у меня сложилась достаточно убедительная, как мне тогда казалось, концепция сонаты: для меня это произведение эпическое, рассказывающее о конкретном времени в истории Руси. Я мог бы даже, образно говоря, фильм снять — настолько мне был ясен каждый такт. Визуальный ряд сценария, возникшего у меня, удивительно ложился на музыку. Уверен, впрочем, что Кусяков совершенно по-иному ее ощущает, потому что многие годы спустя, выслушав мою версию, он сказал, как всегда с небольшой долей иронии: «Ну, наверное, так и должно быть…».

Раньше меня часто спрашивали, когда я играл эту сонату на конкурсах, почему я ее не записываю. Не знаю, тогда мне все представлялось сплош-

ным несовершенством. Возможно, к записи ее я еще приду… А в последние годы именно Пятая соната стала для меня открытием. Был большой перерыв после Первой сонаты, и я чувствовал, что если сыграю ее, то поднимусь на несколько ступеней над самим собой. Не пугал даже объем трудностей. Мои извилины буквально скрипели, когда разбирал пьесу, — настолько тяжелым было начало.

— Вы сыграли все произведения Кусякова или остались еще какие-то «белые пятна»?

— Конечно, остались. Из произведений, написанных в период сотрудничества Кусякова с Семеновым, я не сыграл Фугу и бурлеску, Вторую и Четвертую сонаты. Когда я услышал запись Сонаты № 4 в исполнении Семенова на Съезде композиторов в Свердловске, то решил, что вряд ли буду играть ее, — для меня это исполнение стало вершиной. Я также не играл «Прощания», Три миниатюры, «Осенние пейзажи», но очень много работаю над ними, особенно над «Пейзажами» с другими исполнителями во время мастер-классов в разных странах мира — это очень конкурсная, часто исполняемая пьеса.

— Ваша совместная работа началась с Пятой сонаты или с Дивертисмента?

— С сонаты. Мы как-то встретились с Анатолием Ивановичем на перроне ростовского вокзала, и он спросил, почему не слышит в моем исполнении своих сочинений. Я постарался объяснить, что мне сейчас интересно в музыке. Это был короткий разговор, но вскоре он позвонил мне и предложил посмотреть новое сочинение — Пятую сонату.

— То есть Дивертисмент Вы редактировали позже?

— Да. Я играю и записал на компакт-диск обновленный его вариант, так же, как новую редакцию Партиты. Если я углубленно редактирую пьесу, то не могу не «проживать» ее. И пусть не обижаются те, кто работал с ней до меня, — я подхожу к пьесе совершенно открыто, безоглядно, без опыта проделанной ими работы. Я адаптирую пьесу под свое мышление, ведь для меня важно отразить свое понимание, свое видение произведения буквально в каждой ноте. Естественно, любые изменения мы обсуждаем с Анатолием Ивановичем. Так были подготовлены новые редакции Дивертисмента и Партиты.

— Пятая соната, Концерт для баяна, «Лики…», «Весенние картины» — самые значительные сочинения для баяна последнего десятилетия XX века — не только отредактированы и впервые исполнены Вами, но и Вам посвящены. Тяжело справляться с таким грузом ответственности?

— Если бы мне тяжело было играть эту музыку, то груз был бы большой. А так… Мы с Кусяковым взаимопроникновенны. Мне настолько все близко в его нотной фактуре, в замыслах, в масштабе идеи, в гармонии, что я оживаю уже от первых нот его пьес. Это отражение и моего мира. Но, конечно, музыку Кусякова трудно удержать в репертуаре, если мало занимаешься.

— *Вас, как редактора и первого исполнителя всех последних сочинений для баяна, по праву можно считать сопричастным к акту их рождения. По-моему, нелюбимых среди них у Вас нет. Но ведь каждое произведение дорого и ценно для Вас по-особому, не так ли?*

— Безусловно. И тайну этого отличия я храню очень глубоко. Если рассказать «Весенним картинам» о том, за что я люблю «Лики», то, я уверен, «Весенние картины» могут обидеться на меня или даже закрыться. А если, к примеру, Концерту поведать, за что я люблю «Весенние картины» (пьесу, которую я могу сыграть, практически не занимаясь, — настолько она у меня «в руках», в душе, в мыслях) — то, по-видимому, без ревности со стороны Концерта не обойтись. И это не шутка. Я не говорю о беседах с пьесами. Мы можем не придавать значения своим отношениям с пьесами, они это делают сами, они определяют уровень взаимоотношений с исполнителем. Я очень осторожен, стараюсь не обижать пьесы, не сравнивать, искренне любя каждую из них.

— *У Вас богатый опыт исполнения Баянного концерта. Со сколькими коллективами Вы его играли?*

— С десятью или даже больше. Впереди, на ближайшие месяцы, запланировано еще два выступления.

— *Какому оркестру удалось наиболее полно раскрыть замысел произведения? С каким оркестром совпало Ваше ощущение Концерта?*

— Мое ощущение совпадало со многими оркестрами, но в наибольшей степени — с тульским. С ним мы играли премьеру Концерта в Москве. Тогда у нас было больше недели на подготовку. Думаю, это сыграло ключевую роль (обычно удается провести с оркестром не больше двух репетиций). Каждый из нас к моменту встречи знал свою партию превосходно, и от репетиции к репетиции мы все точнее выверяли концепцию. К сожалению, с другими оркестрами повторить такое не удалось. Все слишком заняты, у всех мало времени.

— *В каких «иерархических» отношениях Вы находитесь с дирижерами во время работы над Концертом — кто из вас диктует больше?*

— В музыке Кусякова всегда получается, что диктую я. Во-первых, она нова для дирижеров и традиции ее исполнения еще не сложились. К тому же, мне совсем не импонирует, когда дирижеры зачастую относятся к музыке Кусякова просто как к современной музыке: «есть ноты, и мы их сыграем». Музыка Кусякова по природе своей очень импрессионистична, богата самыми изысканными чувствами. И продирижировать ее схематично, как смену размеров и вступлений инструментов? — Нет! Поэтому я стараюсь объяснить, вдохновить, напитать своим музыкальным дыханием оркестр. Я оперирую тончайшими терминами, каждой секунде репетиции отдаюсь полностью — только так можно достучаться до сердец тех, с кем играю. Нередко, разумеется, натыкаюсь на удивление: зачем столько сложностей, к чему такая многослойная драматургия? Но, в конце концов, наступает понимание. Благодарят, объясняют, сколь ярким событием стало в их жизни соприкосновение с этой музыкой. По-другому еще не было.

— *Не возникает ли у оркестрантов в начале работы неприятие из-за того, что это баян? Ведь сфера народных инструментов — чуждая симфоническому оркестру. Стереотипы не срабатывают?*

— Срабатывают, конечно. Что бы я ни играл — Кусякова, Пьяццоллу, Гершвина… Это не всегда озвучивается, но всегда чувствуется. Был даже случай, когда я вошел в зал на первую репетицию, поздоровался, а концертмейстеры всех групп в знак протеста встали и ушли. И знаете, как они объяснили свое поведение? — «На сцене места мало, мы все не поместимся». А случай, когда мне на стул наклеили жвачку?.. Я спокойно смотрю на подобные подвохи, потому что знаю, что это или неисправимо, или исправимо одной только игрой, одной только Музыкой.

— *А какой музыкой это легче исправить? Вы говорили, что играете много музыки с симфоническими оркестрами. Кусяков в этом — какой-то особенный?*

— Кусяков не раскачивает инстинкты, не апеллирует к бытовым чувствам; он требует и от слушателей, и от исполнителей высокой частоты настройки на их собственный внутренний мир, а не простого созерцания. Поэтому с Кусяковым — всегда сложно. Эта музыка ментальная, и от каждого, кто с ней соприкасается, требуется особое пространство души.

— *Прогнозы — дело неблагодарное. Но все же, чего Вам не хватает в музыке Кусякова, чего Вы от него ждете?*

— Второго концерта для баяна с оркестром.

— *А состав оркестра для Вас важен?*

— Да, полный.

— *Не боитесь такого массива?*

— Массива не боюсь, здесь сложность в другом. Баян — сам по себе мини-оркестр, соединять оркестр с оркестром — задача крайне неблагодарная. Поэтому композитор сам изберет близкую ему форму. Я же очень надеюсь, что дождусь еще одного, а может и не одного концерта.

— *Какой из жанров, с которыми работает Кусяков, Вам ближе?*

— Соната — мой любимейший жанр у Кусякова. Сюита, даже если и приближена по глубине и размаху к сонате, все-таки не может с ней сравниться. И «Лики» не могут перекрыть впечатление от исполнения Пятой или Шестой сонаты. Кусяков пытается остановить себя, говорит, что больше не будет писать сонаты. Но я верю, что успехи, которые сопровождают исполнение его сонат, подтолкнут его к написанию пьес именно в этом жанре.

— *Если проследить историю жанров концерта и сонаты для баяна, то окажется, что концерты, как правило, появлялись раньше, чем сонаты. Тогда, на первом этапе, на мой взгляд, это было связано с тем, что композиторы не владели спецификой звукоизобразительных возможностей баяна соло, они не знали, как писать для него столь масштабные сочинения. И писали концерты, где неполную компетентность можно было прикрыть партией оркестра. Сейчас, конечно, ситуация другая. Но жанр концерта все же дает возможность композитору «улизнуть» от решения сложных проблем, поставить оркестр «впереди» как заслон, который спасет исполнителя от многих неудобств. Есть это у Кусякова?*

— Могу сказать, что и Баянный, и Балалаечный концерты Кусякова — это не совсем концерты в привычном понимании этого жанра как соревнования солиста и оркестра. И баян, и балалайка в этих произведениях (и это заметил не только я) являются частью оркестра, звучат как сольная партия внутри оркестровой партитуры. Кроме того, у Кусякова немного другая судьба написания концертов — он общался с лучшими представителями баянного и балалаечного жанра Семеновым и Даниловым, поэтому у него сначала появлялись не концерты, а сонаты и сюиты. И Кусяков не столько «прикрыл» оркестром недостатки фактуры, сколько вплел звучание солирующих инструментов в оркестр. В результате «народные» инструменты не стали дискомфортными, дисбалансирующими камерный состав, они стали ему родными — как бы парадоксально это ни звучало. Конечно, это результат очень большого спектра решений, не только фактурных, но и философских, поданных на таком уровне, что балалайка обретает совершенно иные колористические качества. Она не звучит как народный инструмент.

А баян — тем более. Он приближен к флейтовым, валторновым звукам, и если достойно исполнять эту музыку, то можно попробовать… обойтись и без оркестра. Прошу простить меня за это преувеличение — я лишь хочу подчеркнуть, что партия баяна в Концерте настолько насыщена тембрально, что в ней можно услышать и струнные, и деревянные и медные духовые, и ударные. И я не одинок в своем мнении. Практически все исследователи баянной музыки Кусякова говорят об оркестровом мышлении как основополагающем принципе его творчества.

— Вы исполняете музыку Кусякова по всему миру, в разных странах, перед разной аудиторией. Какая часть его музыки воспринимается лучше всего — ранние сочинения, средние или поздние, более сложные для восприятия? Что востребовано и есть ли отличия между слушателями в разных странах?

— Самая трудная для меня аудитория — аудитория, которая не думает. Чаще такую можно встретить на Западе, особенно в Америке — за все пять приездов туда я очень остро это почувствовал. Что касается музыки Кусякова, то, конечно, если ее играть формально, как это делает подавляющее число баянистов при исполнении современной музыки, то отношение к ней публики будет ровное, так сказать, без учащенного сердцебиения. У меня же именно оно, сердце, определяет, как я должен ее играть. Мозг лишь присутствует при этом в качестве корректора. И в музыке Кусякова, и в любом другом произведении из моих программ, я каждую ноту… (есть такая хорошая фраза) «стараюсь пропустить как белую нить сквозь свое сердце, чтобы она стала красной от крови». Такое не может быть не понято слушателем! Тут — движение напрямую от сердца к сердцу.

После одного выступления в Китае, где я играл Шестую сонату, у меня спросили:

«— А у Кусякова есть современная музыка?

— А это разве не современная? — спросил я.

— Нет, она нам понятна».

И это о Шестой сонате! По-моему, прекрасный комплимент для такого сложного и глубокого композитора! Везде, где бы я не играл музыку Кусякова, — в Голландии, Португалии, Греции, Китае или в России — везде ее слушают на едином дыхании, везде люди говорят, что что-то произошло в их жизни, что они что-то обрели в эти минуты. Наибольшее число отзывов я получил пока на два произведения — на «Весенние картины» и «Лики…». В «Весенних картинах» поражает картинная сторона, вызывающая визуальные ассоциации, а в «Ликах» поражает масштаб. После исполнения этой

пьесы-гиганта люди смотрят с удивлением на часы — им кажется, что прошло всего минут двадцать, а на самом деле прошло 45 — их потрясает, что они так незаметно погрузились в мир этих образов. Думаю, что еще больше откликов будет на Шестую сонату.

Истинная ценность музыки Кусякова в том, что она позволяет человеку открывать в своей душе нетронутые уголки. На Западе очень боятся трогать эти уголки. Общество живет по таким законам, что любая дестабилизация, которая связана зачастую с эмоциями, нарушает привычный ритм жизни, создает невроз. Когда человек начинает понимать, что он Человек, когда он начинает ощущать и жить по-человечески, чувствами реагировать на те или иные моменты, ему всегда трудно. Легче жить в автоматическом режиме — знать каждую минуту, что происходит, что нужно сделать, выполнять свои «семь шагов», вести себя четко, как счетная машина. И тогда очень просто уложиться в тот ритм жизни, в то понятие жизни, которое там существует. И вдруг Кусяков… Как вообще любая русская музыка. Насколько я заметил, русскую музыку всегда сложнее играть, чем зарубежную. Она требует какого-то особого резерва души, особой плотности чувств. Ты можешь ее многократно играть на концертах, а она тебе так и не откроется. И ты даже не поймешь, что играешь только процентов двадцать от того, что в ней есть. Она сама выбирает, кому открыться, с ней — нелегко. Вроде бы все делаешь так же, как делал в зарубежной — с теми же эмоциями, так же искренне… Не хватает, и все! Тебя самого не хватает! Начинаешь огромную работу в себе, как режиссер в театре, которому на сцене мало пространства: он тогда открывает задники, сценические карманы, убирает кулисы… Так же и Кусяков — он открывает створки в иной мир, тончайший и запредельный, буквально переворачивает душу. Конечно же, есть те, кто не хочет слушать такую музыку — мол, слишком болезненно и неудобно. И одновременно есть многие, особенно в славянских странах, кто счастлив узнать ее.

Вообще, я очень люблю играть в Польше — там прекрасный отклик на музыку Кусякова, поляки обладают большими традициями исполнения и слушания современной музыки, знают ее очень хорошо и ценят. Я играл там и «Весенние картины», и «Лики», и, кстати, премьера Шестой сонаты для узкого круга была там.

— *Расскажите о первых шагах работы над этой сонатой. В памяти наверняка еще свежи впечатления, какие-то подробности, детали этого процесса. Все-таки нечасто мы имеем возможность проследить глазами*

композитора или исполнителя-редактора за тем, как рождается произведение, как оно обретает первое концертное воплощение.

— Всего, насколько я знаю, было три варианта. Первый не был закончен, это была одночастная соната, в которой, по словам Анатолия Ивановича, не хватало финала. И не просто финала — не хватало какого-то мощного звукового сооружения, по сути, купола, наполненного духовным светом и глубиной. Он говорил: «Я ищу Аллилуйю»… Работа эта так и осталась незавершенной. Затем, спустя много месяцев, на смену одночастной пришла трехчастная соната с названиями частей из Ницше на немецком языке. Но и она не стала окончательным вариантом. И, наконец, зимой 2005 года у видоизмененного первого варианта появился финал, да еще с такой грандиозной кодой. Соната обрела стройную форму и законченность. И, главное, — осталась программа, которая изначально была задумана. Она такова: в средние века в Германии была образована община, которая отвергла законы общества и стала жить по своим законам свободы и равенства. По сути это было идеальное общество. Конечно, церковь не могла допустить такой вольности: эти несколько семей схватили, посадили в железные клети и стали возить по всей Германии, мучая, унижая, моря голодом. Потом подвесили над кострами в клетях и сожгли. Ныне эти клети можно увидеть, подойдя к собору св. Апостола Павла в Мюнстере. Когда солнце пробивается сквозь голубые облака, оно окрашивает эти черные, обуглившиеся клети своими цветными лучами. Соната так и называется: «Витражи и клети собора Апостола Павла в Мюнстере». Мюнстеру она и посвящена.

Я потом спрашивал у Анатолия Ивановича: «Как были найдены эти аккорды в конце финала, их же просто в природе не существует?» *(см. стр. 29 и 30 нотного издания. — Е. П.)*. На что он ответил: «Я пишу не аккордами, я пишу линиями, которые затем складываются в аккорды уже сами».

Первое знакомство с окончательным, третьим, вариантом Сонаты состоялось у меня в Суздале, на святой земле — я там ее разбирал. Открыв ноты, я начал играть с конца второй страницы *(начало главной партии. — Е. П.)*. Это были непередаваемые ощущения, которые я хотел бы еще хоть раз когда-нибудь пережить — мороз по коже, я словно видел и слышал себя со стороны…

— Содержательная сторона настоящей музыки действительно намного глубже любого вербального ее объяснения. Но введение программной составляющей в произведение всегда обязывает исполнителя идти определенным «маршрутом». Все же, программа в этой сонате — больше сюжетная основа или отправная точка для дальнейших поисков?

— Думаю, сюжет здесь — как настройка для исполнителя, дающая направление мышлению. Если взять творения Омара Хайяма, то, не зная сакрального смысла его текстов, можно подумать, что писал гуляка, увлекающийся вином. Но если знать, что, допустим, вино — это знание, а виночерпий — это тот, кто идет к знаниям, то читаешь уже совершенно иной текст. И это — только один, самый элементарный, уровень его прочтения, так сказать, один слой вуали. А их несколько, до семи-восьми. Все зависит от твоей готовности понять, или, вернее, принять глубину знания. Так и здесь. Программа призвана дать точку отсчета для дальнейших поисков: что прочесть, как открыть себя, как выстроить эту пьесу… Пьеса должна быть похожа на многоэтажное здание, по которому ты, как экскурсовод, водишь слушателей: чтобы они могли видеть одновременно все этажи или какую-то конкретную пилястру. Программа задает направление мышлению, а уж дальше все будет зависеть от исполнителя. Или ты используешь программу как картинку, просто изобразительный ряд — это как бы второй уровень. А можно перейти на третий, четвертый, пятый — это уже зависит от тебя.

— *Да, музыка Кусякова, бесспорно, многоуровневая. И общая его склонность к усложнению, углублению достаточно явно просматривается в поздних сочинениях. После Пятой сонаты казалось, что Шестую вряд ли будет по силам осмыслить и озвучить большинству исполнителей. И вдруг оказалось, что последняя соната — достаточно демократичная по языку, не столь интровертно закрытая. С чем связан, на Ваш взгляд, этот разворот?*

— Это Кусяков так говорит — «демократичная»… Еще надо подумать, где найти демократизм в Шестой…

— *А Вам какой из трех ее вариантов показался более близким?*

— Последний. Возможно, в языке Финала *(в использовании риффа в левой руке. — Е. П.)* Анатолий Иванович допускает какую-то толику демократичности — это, так сказать, его испытанное композиторское средство, но мне как исполнителю как раз такой музыки и не хватает. Я не вижу в этом какого-то ослабления, упрощения. В быстрой музыке сложности не нужны, она развивается по своим законам. Здесь идет не упрощение, а как бы сведение к общему знаменателю. Повторю мысль Кусякова, с которой полностью согласен: «Самое главное — управление временем и масштаб идеи. Ноты, интервалы — второстепенны». В этом отношении Шестая соната — на громадной высоте: масштаб идеи грандиозный, он здесь виден, ощутим; управление временем безупречно, строение формы — уникально.

— *Если сравнивать эту сонату с тем, что появляется сейчас и что было написано раньше, — это следующий шаг или она подтверждает определенные приоритеты в баянной музыке?*

— Давайте дадим сонате время «пожить на сцене», не будем сейчас определять ее место и значение.

— *А по степени сложности как бы Вы ее оценили?*

— Она сама оценит исполнителей.

— *Но многих ли она сможет оценить? Фактура все-таки очень насыщена, и левая весьма сложна для исполнения.*

— В этом отношении Кусяков безусловно сделал шаг вперед. Олег Михайлович Шаров, например, после премьеры Сонаты в Москве сказал А. Кусякову, что это — наверняка идеальная фактура для баяна в такой мощной, токкатного плана музыке. Обычно игра на баяне аккордами проигрывает из-за левой руки, которая в силу своей рыхлой тембральности с трудом помогает правой, не является частью целого. Здесь же, в Шестой сонате, левая рука не только более сложная из-за совмещенных линий баса и выборной, но и зачастую более звучащая. Она становится конкурентоспособной правой, помогающей реализовать токкатность.

— *Есть ли какие-то звуковые и технологические находки в этой сонате?*

— Я давно хотел сыграть музыку для одной руки, пытался убедить Кусякова сделать «Голос одинокой души» из цикла «Лики уходящего времени» только для правой: «Пускай это будет шедевр, не нужна левая, хватит возможностей правой, я докажу, что это возможно». И все-таки он включил в этом произведении левую. Сорвалось! Зато удалось в Шестой сонате. Мы по взаимному согласию исключили в первой части в одном из эпизодов пассажи в правой руке и оставили только партию левой; наконец-то я получил несколько искомых мгновений.

— *Программа Сонаты — настолько захватывающая, воздействующая прежде всего эмоционально — в нотах никак не обозначена. Не думали ли вы с Анатолием Ивановичем о том, чтобы более ясно направить будущих исполнителей именно по этому пути?*

— Честно говоря, раньше я наивно полагал, что, берясь за новое сочинение Анатолия Ивановича, смогу от него получить какие-либо подробности. Я надеялся, что он мне расскажет, где, в каком эпизоде что зашифровано. Ни по одной пьесе я не смог этого сделать. Узнать что-либо возможно было только путем многократного общения — тогда проскальзывают фразы, которые потом складываются в единую, очень тонкую сеть

намеков на общую программу. В «Ликах», в «Весенних картинах» многое отражено обозначениями в нотах. Поэтому иногда кажется, что текст Кусякова перенасыщен артикуляционными добавлениями, указаниями, уточнениями: точка с акцентом или точка с *tenuto*, ***sf*** или ***sff*** … Но все эти градации подвигают исполнителя к другому восприятию музыки, углубленному и все более углубляющемуся. Этому, к сожалению, совершенно не учит наша жизнь, ориентированная на то, чтобы разорвать мышление на мелкие клочки. Жизнь, дробная и мелкая как «клип нон стоп»… Все это очень пагубно отражается и на мышлении в музыкальном исполнительстве. Но это отдельная тема.

Итак, музыка Кусякова. Чем поверхностнее становится восприятие жизни, чем больше тебе предлагают и, следовательно, чем более ленным человек становится в ощущении жизни, ее глубины, в понимании космических, вселенских законов, тем сильнее противодвижение Кусякова. Я вижу, что он находится в зоне этой борьбы: ведь все дальше расходятся добро и зло, все напряженнее становятся между ними отношения — мы это замечаем. И тем определеннее становится выбор — кто на какой стороне окажется. Все меньше дается человеку возможностей найти компромисс. Ты не можешь быть и там, и там, быть где-то «чуть-чуть» невозможно — нужно или полностью раздеться, или полностью одеться. И Кусяков, идя в своем направлении, далеко видном для него самого, призывает исполнителя перейти на его сторону. Он дает музыканту возможность самому возбудить душевные поиски, докопаться до самой глубины, домыслить. Становясь на этот путь, ты развиваешь свою мысль, вдохновляешься, ищешь. Ты ищешь ту вибрацию, которую он не обозначил вербально, а скрыл в нотах. И в конце концов ты до нее «докапываешься». Она пронзает тебя и ты начинаешь многое понимать.

— *О музыке Кусякова чаще всего хочется говорить словами в превосходной степени, и разговор этот всегда бывает долгим — есть о чем поговорить, что оценить по достоинству. К сожалению, рамки интервью не дают нам возможности для размаха.*

— А может быть, это и не нужно? Пусть каждый, прочитав то, о чем мы говорили, пройдет остаток пути сам. И, я думаю, этот остаток, если только вступить на путь общения с музыкой Кусякова, окажется длиною в жизнь.



С Ю. Шишкиным



Г. Толстенко

«Я горд за своего учителя!»

Интервью с Е. Показанник



А. Кусяков и Г. Толстенко (1983)

А. Кусяков и Г. Толстенко (май 2007)



Елена Показанник: *Известно, что композиции у нас в стране до недавних времен учили лишь в музыкальных вузах. Так что, очевидно, Анатолий Иванович был первым Вашим учителем? С чего все для Вас начиналось?*

Геннадий Толстенко: Сочинением я начал заниматься до поступления в вуз и в Ростов попал не случайно, а по рекомендации профессора Московской консерватории С. А. Баласаняна. Именно он был первым моим наставником-опекуном по композиции и в своем письме посоветовал мне учиться у Анатолия Ивановича Кусякова, одного из ярких и талантливейших его аспирантов. Мой приезд совпал с феерическим восхождением Кусякова по административной лестнице. Представьте себе: когда я поступил в 1979 г., Анатолий Иванович стал директором Ростовского училища искусств (ему в то время было всего тридцать четыре). А уже через два года он возглавил институт (так тогда называлась консерватория), став ректором.

Так что начиналось все для меня весьма насыщенно и в творческом, и в житейском плане. С юношеским максимализмом я тогда наивно радовался назначениям моего патрона и не догадывался, что административная работа Анатолия Ивановича отчасти коснется и меня. И дело здесь не в качестве и регулярности занятий; к нему, кстати, можно было приходить и каждый день, если в этом была необходимость — важен был результат. Но любая должность имеет не только плюсы, но и минусы. Представляете себе, сколько «доброжелателей» было тогда у Анатолия Ивановича! Головокружительная карьера молодого, талантливого, красивого композитора быстро сформировала совсем не дружественную среду. И мы — его ученики — сполна почувствовали ее влияние. Приведу только один пример: уже будучи лауреатом Всесоюзного конкурса композиторов в Москве (что само по себе гарантировало автоматическое вступление в Союз композиторов), автором двух симфоний и других сочинений, имея рекомендации Канчели

и Сильвестрова, я, тем не менее, целых полтора года ждал решения правления Ростовской организации по отправке моих документов в столицу для приема в члены Союза композиторов СССР. Думаю, что дело здесь было не только и не столько в моей скромной персоне…

— Но время все расставило по местам. Ведь сегодня Вы — самый успешный ученик Анатолия Ивановича.

— Если это утверждение — спасибо за комплимент. А если вопрос, то что Вы подразумеваете под успешностью? И в чем, по-вашему, мой успех? Во всяком случае, внешне это никак не проявляется. Ведь успех — понятие публичное, не так ли?

— И так, и не так. Называя Вас успешным, я, прежде всего, имела в виду творческую состоятельность, которая как раз мало зависит от карьерных виражей. С талантом у Вас все в порядке. Да и внешняя составляющая — статус, общественное признание, уважение коллег — имеет место быть. Какая часть успеха для Вас важнее?

— Ответ, как кажется, должен быть однозначным. Но Вы, наверное, знаете, что любой композитор тесно связан с исполнителем (если не сказать «зависит» от него) и, через слушателя, с общественным мнением, которое, как правило, формируют музыкальные критики с помощью средств массовой коммуникации: ТВ, радио, прессы. Или не формируют… Лишь немногие из моих коллег-музыковедов, к сожалению, обладают независимым, неангажированным профессиональным мнением, на которое не влияет ни время, ни мода, ни статус субъекта творчества. Однако жаль, что они — музыковеды с большой буквы — своими мыслями не делятся, а хранят их до удобных времен. Анатолию Ивановичу в этом смысле повезло больше. В период его административного взлета музыковеды не стесняли себя в восторженном красноречии, чего не скажешь о последующих годах. Почему? Я думаю, понятно…

Теперь о творческой составляющей успеха. Для меня успех состоит не в количестве и географической широте исполнения моей музыки, а в добросовестной расшифровке и озвучивании моих сочинений талантливым, высокопрофессиональным исполнителем-солистом, камерным ансамблем, оркестром, дирижером. И, как итог, — в качественно исполненной и записанной, пусть даже единожды, музыке. Вы спроси́те у Анатолия Ивановича: много ли своих сочинений, особенно оркестровых, он смог бы показать в записи, не сконфузившись при этом от заурядного исполнения или непрофессиональной записи? И это в 60 с лишним лет! Только его камерным сочинениям для баяна и балалайки в этом смысле повезло благодаря та-

ким мастерам как А. Данилов, В. Семенов, Ю. Шишкин. Иметь таких исполнителей — редкая удача и настоящее композиторское счастье! Знаю, что в свое время отлично были исполнены Фортепианное трио (в составе: В. Деревянко [ф-но], М. Вилькер [скр.], М. Дробинский [виол.]), Квартет (в составе: Ю. Юрасов, Л. Айзенберг, Я. Лещинер, А. Вольпов), Концерт для скрипки с оркестром (в исполнении В. Жука и дирижера А. Дмитриева). Многие оркестровые сочинения Анатолия Ивановича качественно продирижировали С. Коган, К. Кримец, В. Вербицкий, однако, к сожалению, не осталось профессиональной записи этих исполнений, а, следовательно, ушла в забвение и музыка. Это трагично. В том числе и потому, что многие исполнители-народники, я уверен, хотели бы услышать произведения других жанров и форм А. Кусякова. Поверьте, там есть что послушать!

— Появление книги о творчестве Кусякова, надеюсь, поможет прервать период «забытья», привлечет внимание читающих, слушающих и играющих к творчеству Кусякова в целом. А о чем не забываете Вы, какие самые яркие воспоминания об учителе из студенческой поры (и не только)?

— Да, книга поможет восполнить информационный пробел, но не звуковой… Пожалуй, самое яркое воспоминание, которое приходит в голову, — это чувство гордости от того, что я занимаюсь по композиции в классе А. И. Кусякова. В те годы в концертных залах филармонии и консерватории звучало много музыки ростовских композиторов, и я мог воочию убедиться, что мой педагог — самый талантливый. Да и сейчас, если бы у меня спросили: «У кого ты хотел бы учиться в Ростове?»— я бы также был неизменен в своем выборе. Конечно, я хотел учиться в Москве, и такая, реальная, возможность была. Однако это другая, печальная история…

Конечно же, незабываемы события, связанные с появлением новых сочинений Кусякова, тем более что при Союзе композиторов тогда действовала творческая комиссия и показ новых произведений был регулярен и практически обязателен. Еще свежи в памяти эпизоды одного из заседаний комиссии, которое было посвящено показу Четвертой сонаты для баяна. Исполнителем был, конечно же, В. А. Семенов, заседание проходило в консерватории, и известный наш музыковед Л. Я. Хинчин попросила дважды (!) исполнить это сочинение — такой оно вызвало интерес. Неизгладимо впечатление от первого прослушивания Третьей сонаты для балалайки, вскоре вышедшей на пластинке в блестящем исполнении А. Данилова и О. Барсова. Меня просто поразила выразительная естественность течения звуковой материи как в целом, так и отдельно солиста и аккомпанемента. Органично проявлена тембровая природа инструментов и, в то же

время, неожиданно свежо их акустическое сочетание. А великолепное появление контрастной каденции у балалайки и каденции у фортепиано!? На мой взгляд, это просто идеальное сочинение в подобном жанре и, пожалуй, лучшее из написанного для балалайки. Здесь соната больше жанр, нежели форма. И это правильно!

В те годы Анатолий Иванович продолжал активно пробовать себя в самых различных жанрах. И результаты тоже бывали разными. К примеру, появление в 1983 г. кантаты «Без счастья и воли» на стихи Некрасова для солиста, хора и оркестра было действительно ярким художественным событием в жизни города. А созданная несколькими годами ранее симфоническая картина «Строительство Атоммаша» была даже удостоена премии на Всесоюзном конкурсе композиторов. Вскоре Анатолием Ивановичем была написана еще одна кантата, «Знамя Октября», продолжавшая линию, заданную в «Атоммаше». Конечно, сегодня подобные названия звучат несколько претенциозно, но тогда… Тогда к сочинению произведений так называемого «социального жанра» обращались многие, в том числе и самые великие композиторы: Прокофьев, Шостакович, Хачатурян… Я думаю, что подобные «датские» опусы — не лучшая страница в творчестве Анатолия Ивановича и их появление было связано больше с номенклатурными обязанностями, чем с творческими потребностями. Однако подобная тематика не смогла нивелировать высокое качество самой музыки. К сожалению, в дальнейшем за все это художнику приходится платить, и платить частью своего существа — частью, которая навсегда утеряна… (Кстати, об этом в своем интервью говорил и А. Шнитке).

Слава Богу, попрощавшись с ректорством, Анатолий Иванович, как говорится, «с головой» окунулся в творчество. Однако и здесь было не все так уж гладко. Административная работа повлияла и на мышление Кусякова в целом, и на его творчество в частности. Сколько бессонных, мучительных ночей провел Анатолий Иванович — можно только догадываться… Горжусь тем, что тогда я был одним из немногих, кто старался быть рядом. Сочинения последующего периода стали своего рода переосмыслением всего созданного ранее. Появился целый ряд выдающихся произведений для баяна: «Осенние пейзажи», «Весенние картины», «Лики уходящего времени», Концерт, Пятая, Шестая, Седьмая сонаты. И в этот же период, оставаясь по своей сути композитором-симфонистом, Анатолий Иванович создал одно из самых талантливых своих сочинений — масштабную симфонию «Осенний ноктюрн» для большого симфонического оркестра.

Памятным, ярким и незабываемым событием стал авторский концерт А. И. Кусякова 18 декабря 2005 г. в Большом зале Российской академии музыки им. Гнесиных в Москве. Публика на протяжении многих минут стоя скандировала «Браво!» и бурными овациями приветствовала обладателя «Серебряного диска». Я по-настоящему был рад и горд за своего учителя!

— *У каждого композитора есть более или менее удачные сочинения. Но творческая состоятельность, как мне кажется, определяется способностью найти свой неповторимый, индивидуальный почерк. Эта способность, очевидно, Кусякову дана «от Бога». Как коллега, что Вы могли бы сказать о манере его письма, о сильных и слабых его сторонах?*

— Конечно, как и любой композитор, Анатолий Иванович пережил период поиска, когда талант его только раскрывался, период расцвета, когда талант, раскрывшись, наиболее ярко о себе заявлял, и период переосмысления, переоценки ранее пройденного, когда таланту пришло время искать новые пути. Об этом, кстати, говорит и сам Кусяков в своем интервью, это отмечают и музыковеды, исследующие его творчество. Но мне кажется, что если человек талантлив, то это проявляется сразу, как вспышка или озарение. Послушайте ранний Струнный квартет № 1 А. Кусякова (созданный в 1968 году)! Его музыка просто потрясает и трогает до глубины души… Будет совершенно справедливо поставить это сочинение в один ряд лучших квартетов великих композиторов. И это не красное словцо!

Мы просто недостаточно хорошо знаем музыку Кусякова, да и эта книга посвящена всего лишь одной творческой грани выдающегося мастера. Помню, когда появились «Зимние зарисовки», они показались мне слишком классичными. По сравнению с новаторством Золотарева, как мне виделось тогда, это был шаг назад. И лишь сейчас, по прошествии стольких лет, я понимаю, насколько это гармоничное произведение, соединяющее в себе классичность формы, современное мышление на уровне языка и органику народно-инструментального жанра. Не случайно сюита до сих пор так популярна.

Практически каждое последующее сочинение Анатолия Ивановича также чем-то удивляло, восхищало, заставляло думать и сомневаться. А как меня поразили, буквально потрясли «Лики уходящего времени»! В этом сочинении я впервые услышал не многонотные высказывания, прежде столь характерные для Анатолия Ивановича (последователя столь же многонотных по фактуре Бетховена, Вагнера, Скрябина), а блаженные, застывшие созвучия, какое-то космическое ощущение пульсации. Во многих частях проявилась такая естественность и глубина высказывания, такая тишина!

Вовремя возникшие паузы дали по-новому звучать музыке, длинноты стали ее украшением, пришло время осмысления — вот истинное мастерство!

И при этом поздние сочинения Кусякова отличаются поразительной концентрацией мысли, информации. Музыка столь глубока, закодирована, что при поверхностном прослушивании, в общем потоке звучания это чаще всего услышать не удается. Лишь когда соприкоснешься с этой музыкой подробнее, в процессе работы, анализа, исполнения, она постепенно раскрывается, дает возможность переходить на новые уровни ее восприятия. У Анатолия Ивановича удивительно богатый гармонический язык и чрезвычайно многослойная полифоничность, его мышление — линеарно. Не все удачно звучит на баяне — в оркестре, как мне кажется, звучало бы лучше и в тембральном, и в гармоническом отношении. Не зря его баянные сочинения, оркестрованные для симфонического или народного состава, звучат неожиданно и неузнаваемо. Причиной тому — специфика самого мышления Кусякова, по большому счету — композитора-симфониста. Как-то в разговоре он даже высказал сомнение на этот счет: «Наверное, я ошибся, что посвящаю столько времени баяну, балалайке». Я же думаю, что именно здесь он нашел свой неповторимый голос, и именно здесь он нашел музыкантов, могущих по достоинству оценить его творчество. Такого серьезного, вдумчивого отношения к его музыке со стороны пианистов и скрипачей не было бы. А музыка его не заслуживает поверхностного восприятия.

Еще одна, определенная симфоничностью мышления, особенность его баянной музыки — колоссальный потенциал оркестровых ресурсов. Там есть все, всего в достатке! Как мне кажется, будущее многих его сочинений — в оркестровых версиях, потому что именно в таком «мультиинструментальном» прочтении может ярче раскрыться не только их фактурная и тембральная многомерность, но, прежде всего, — содержательность.

К «недостаткам» манеры письма Анатолия Ивановича можно, пожалуй, отнести лишь невозможность точно зафиксировать нотными знаками все находки — структурированный текст их формализует, порой просто губит! Поэтому так часто Семенов и Шишкин играли и играют не так, как записано. И хотя Анатолий Иванович очень щепетилен в нотописи, исполнителям можно и нужно искать. Не могу не сказать и еще об одном, существенном, на мой взгляд, минусе Анатолия Ивановича. Он слишком щедро и часто расточительно обращается с материалом! Порою создается впечатление, что смена эпизодов, разделов, частей противоречива, неожиданна и нелогична. Однако при анализе оказывается, что буквально каждый музыкаль-

ный звук семантически насыщен, там нет места столь любимым многими композиторами формальным связкам и переходным эпизодам «ни о чем».

— Ну, я думаю, что это гораздо меньший «грех», чем обратное — отсутствие идей и неубедительность композиционных решений, чем так часто страдают другие композиторы, пишущие для баяна.

— Согласен!

— *Чему научил Вас Анатолий Иванович и чему не научил?*

— Вопрос прямой и, извините, провокационный. Хочу отметить, что мы все приходим в класс неоперившимися птенцами. У каждого своя музыкально-теоретическая база, свои языково-стилистические привязанности и предпочтения. Наконец, у каждого своя мера одаренности. И, представьте, всего за пять лет необходимо выпустить композитора-профессионала. Какова задача! А ведь в училище композицию не преподают. И вот ты бросаешься в этот огромный океан звуков, стилей, форм и жанров. И педагог здесь выступает как опытный капитан, который указывает направление, куда и как необходимо плыть. А уж твоя задача — найти свой остров, или плот, или так и не причалить, утонув в пучине звуков.

Удавалось ли Кусякову направлять меня? И да, и нет. Да — в том смысле, что он, несомненно, учил меня — подсказывал, корректировал, вел по тому пути, который считал правильным. Нет — потому что он никогда не пытался доминировать, навязывать свою точку зрения, диктовать. Он всегда настраивал меня учиться всему у всех: у Бетховена, у Вагнера, у Лядова, у Малера и т. д. В те годы хронически не хватало информации — и звуковой (в записях), и визуальной (нот, партитур), а также книг и статей, раскрывающих основы современной композиторской техники (о ритмике и ладовой системе О. Мессиана, о сонористике Д. Лигети, о конкретной музыке П. Шеффера, А. Пуссера, о серальности К. Штокхаузена, П. Булеза, Л. Ноно, об электронной музыке Л. Берио, Г. Кёнига, П. Гредингера, о вариабельных метрах Б. Блахера, об алеаторике Дж. Кейджа, Ф. Донатони, о пуантилизме К. Гейварта, об открытой форме Я. Ксенакиса, о минимальной музыке Т. Райли, С. Рейча, об инструментальном театре М. Кагеля, о концентрической музыке П. Хамеля…). К сожалению, этих знаний были лишены и наши педагоги. Поэтому Анатолий Иванович никогда не препятствовал моим стремлениям получать творческие консультации у других мастеров. Сейчас бы это назвали семинарами или мастер-классами. Я каждые полгода ездил к С. А. Баласаняну в Москву (пока он был жив), к Г. А. Канчели в Тбилиси или Боржоми, к В. В. Сильвестрову в Киев, к Б. И. Тищенко в Ленинград. И каждый из них дал мне что-то особо ценное, свое. А ведь тогда,

четверть века назад, это было так важно для меня! Поверьте, не каждый педагог способен обуздать и сдержать свои амбиции и ревность. И за это я Анатолию Ивановичу очень благодарен. Но, конечно, именно Кусяков вел меня на протяжении всех пяти лет обучения, мудро, настойчиво и деликатно корректируя мои юношеские полеты. И после окончания консерватории я показывал ему свои новые сочинения, поскольку его мнением я всегда дорожил.

— В своем интервью Кусяков говорит, что «педагог по композиции — это жертвенная профессия. Он вынужден делиться идеями, своими кровными, иначе не получается. А идей на поверку не так-то и много. Однажды почувствуешь, что отдал все! Благородно, но не умно…». Так чего же в вашей совместной работе было больше — благородства или ума?

— Смотря с чьей стороны, конечно :-) На самом деле, в этих словах Анатолий Иванович не оригинален. Любой мастер, если он действительно мастер, вынужден делиться секретами своего ремесла. Вероятно, кому-то кажется, что новых идей не так уж и мало. Однако то, что мастер считает ценным, может оказаться не увиденным, не услышанным и не понятым, как нечто важное, его учеником. Кстати, секретами может делиться не только учитель со своим учеником. Ведь, уходя из-под крыла педагога, ты продолжаешь учиться всю жизнь, все больше углубляясь в тайны и тонкости композиторского искусства, «подглядывая» или обмениваясь секретами с другими композиторами.

— Какие же формы такое обучение может принять?

— Всевозможные. Я, к примеру, в последние годы придумал своеобразную игру «в секреты», провоцируя известных композиторов на участие в ней. За один секрет из нашего композиторского ремесла я у Эшпая выиграл целых три. У Канчели — два. У Сильвестрова — пока один. И у других понемногу. Глядишь, к старости стану весь «засекреченный». Поверьте, главное — понять ценность и значение подобных идей. Ведь Вы знаете истину, что можно слушать и не услышать, смотреть и не увидеть, и можно знать — и не познать. Истина где-то там…

— Многие педагоги со студентами работают так, как занимались с ними их учителя. Вы как педагог похожи на Кусякова-педагога?

— Воспитание ученика композитором — это одно из самых штучных ремесел. Думаю, что прежние традиции преподавания безвозвратно ушли. Как преподавали Чайковский, Танеев, Лядов, Римский-Корсаков — можно только гадать. Раньше учитель был не только педагогом. Это был своего рода многофункциональный наставник: и мастер твоего ремесла,

и нянька, и воспитатель, и поводырь в твоей дальнейшей жизненной и творческой судьбе. Мне хотелось бы поучиться у такого учителя. Но наши взаимоотношения с Анатолием Ивановичем в студенческую пору строились на принципе делового, конструктивного и далекого от межличностной эмпатии сотрудничества. Плохо ли это? Думаю, нет. Сегодня такой тип взаимоотношений между педагогом и учеником, как мне кажется, — норма. Время ставит перед нами слишком жесткие рамки. Я, кстати, при всей своей эмоциональности и спонтанности, в педагогике стараюсь строго структурировать весь процесс преподавания и еще дальше ухожу от прежних педагогических традиций. Хотя, по большому счету, мне всегда была близка в этом отношении восточная традиция: ученик ищет своего Учителя, а Учитель, в свою очередь, терпеливо ждет своего ученика. Дождался ли Анатолий Иванович того главного и единственного ученика, которому не жалко идей, секретов, времени и даже жизни? Отвечать не мне…

— *Почему Вы не пишете для баяна?*

— Ваш вопрос я могу продолжить: почему я не пишу для арфы, валторны, гобоя, трубы, домры, кларнета и т. д.? Этот вопрос либо банален, либо подтверждает факт, что я действительно пишу очень мало. Уверяю Вас, что я очень хочу написать для скрипки, виолончели, флейты, кларнета, балалайки, баяна, фортепиано, органа… А знаете, почему Анатолий Иванович не пишет для фортепиано, саксофона, альта, виолончели и т. д.? Думаю, отчасти спрос рождает предложение. Но не только это. Еще будучи студентом, я усвоил главное: одно неудачное сочинение перечеркнет десять удачных. И еще: не стоит писать для того инструмента или в том жанре, в котором тебе нечего сказать или добавить свое, особое. Надеюсь, придет время, когда мне будет что сказать в музыке для баяна, балалайки.

Кроме того, порой не менее важным, чем ощущение собственной состоятельности, для композитора становится стечение обстоятельств. К примеру, если бы Анатолию Ивановичу не встретился настолько одаренный и выдающийся музыкант как А. С. Данилов, я уверен, что Кусяков написал бы большое количество произведений для скрипки, а не для балалайки. Что касается баяна, то тут, конечно, главную роль сыграли талант и увлеченность В. Семенова, М. Зацепина, Ю. Шишкина. Так что, возможно, и мне нужен такой внешний толчок.

— *Сегодня вы — коллеги. Какие у вас точки соприкосновения?*

— Взаимоотношения с Анатолием Ивановичем сложны и неоднозначны. Их можно охарактеризовать так: и не общаться невозможно, и общать-

ся тяжело. Он сосредоточен только на творчестве и на себе. В равных пропорциях. Возможно, это и верная формула выживания в нашем социуме для творческого человека. Как говорит С. Губайдулина в одном из интервью, «сочинение музыки требует максимальной сосредоточенности, максимально отложить все житейские попечения, убрать «житейскую линию» из сознания. Нужно добиться одиночества. Я не представляю, что я могла бы сочинять что-нибудь, скажем, вдвоем».

И Анатолий Иванович, как любой талантливый человек, подобен сильной энергоемкой планете, вокруг которой вращаются спутники, полностью ей принадлежащие: семья, коллеги, знакомые. Если ты приблизишься — будешь всецело поглощен ею, сохранишь расстояние — придется следовать траектории ее движения. И только удалившись, останешься собою… Поэтому, наверное, я в какой-то момент и постарался отдалиться — мне важно было найти себя, а не находиться под влиянием личности Кусякова. Но главное — что бы мы ни говорили друг другу о нас и о нашей музыке — приятное или нелицеприятное — мы всегда были честны и откровенны. Поэтому нового о себе Анатолий Иванович здесь не прочтет. Мне кажется, ценно то, что мы можем себе это позволить. Вряд ли Вы найдете еще один такой дуэт.

— Любой человек, которого мы знаем на протяжении многих лет, видится нам одновременно и таким, каким он был раньше, и таким, каким он стал теперь. Из этих многочисленных образов складывается его портрет. И впереди, даст Бог, еще тоже достаточный отрезок пути. Каким Вы видите Анатолия Ивановича сегодня?

— Постоянство сформировавшейся личности Кусякова — завидно. Даже самые тяжелые жизненные испытания не меняют его характера, отношения к кому-либо и чему-либо. Он всегда отличался особым трудолюбием и прилежанием и учил меня тому же. Уверен, что Анатолий Иванович подписался бы под словами Геродота: «Лучше быть предметом зависти, чем сострадания». И, конечно, сам он вызывал у людей отнюдь не иронично-сочувственное отношение. Его таланту, неординарности, признанию и мудрому отношению ко всем своим достижениям завидовали и завидуют многие.

— И последний вопрос. Чего Вы пожелали бы Анатолию Ивановичу, которого знаете почти тридцать лет, на будущее?

— Прежде всего — здоровья, а также долгой физической и творческой активности. Анатолий Иванович достиг многого, и мне хотелось бы, чтобы он не оглядывался на прошлое и не заботился о том, что подумают и

скажут другие и как будет выглядеть он сам, его творчество. Сегодня он может позволить себе авторитетно и смело занять активную жизненную и творческую позицию, в которой нуждается не столько он сам, сколько его ученики, коллеги, консерватория и Союз композиторов. И еще. Думаю, что своими высокими творческими успехами и статусом Анатолий Иванович обязан трем обстоятельствам. Первое: дару Божьему и своим родителям. Второе: терпимой, мудрой, редкой по своим достоинствам женщине и супруге Алле Ивановне, а также замечательному сыну Сергею, которые во многом отказывали себе, всегда были рядом и помогали. И третье: своему таланту и таланту тех музыкантов, которые окружали Кусякова и его поддерживали. Надеюсь, что Анатолий Иванович это ценит и помнит.

Пифагор как-то сказал: «Одно и то же, что от полыни отнять горечь и что у слова отсечь дерзость». Ни сам Кусяков, ни его музыка никогда не были пресными и скучными. Так что, надеюсь, Анатолий Иванович и мне простит некоторую дерзость этого интервью.



С учениками Г. Толстенко и Ю. Машиным (1989)

С А. Даниловым и Г. Толстенко (2007)



СТАТЬИ

А. Цукер

Анатолий Кусяков: путь к себе



Ростовская организация Союза композиторов РСФСР (1978).
Стоят: Б. Левенберг, В. Ходош, Л. Клиничев, А. Соколова, Л. Израйлевич, А. Кусяков, П. Гутин, В. Красноскулов. Сидят: А. Матевосян, А. Артамонов, Г. Гонтаренко

III Фестиваль «Ростовские премьеры» (2006).
К. Пендерецкий, Г. Толстенко, А. Кусяков. На переднем плане — А. Цукер



Предлагаемая вниманию читателей книга — заслуженный и, как мне представляется, достойный вклад в осмысление личности и творчества крупного современного художника, коим без сомнения является Анатолий Иванович Кусяков. В книге немало аналитических очерков, исследующих особенности его композиторского стиля, отдельные жанры его наследия. Мне же хотелось бы предварить эти наблюдения и анализы размышлениями о человеческой и творческой судьбе А. Кусякова как едином художническом акте, где все сложно и подчас противоречиво взаимосвязано, причем размышления эти будут носить исключительно субъективный характер. Для подобного взгляда есть достаточно оснований, и главное из них — без малого сорокалетний срок нашего знакомства.

Мы встретились впервые в 1967 году в только что открывшемся Ростовском музыкально-педагогическом институте. Это было счастливое время: нам предстояло учиться в самом молодом музыкальном вузе страны, мы чувствовали себя пионерами, испытывая от этого определенную эйфорию, нас было мало, мы были все дружны и с радостной заинтересованностью наблюдали за успехами друг друга. Анатолий Кусяков сразу же обратил на себя внимание какой-то особой вдумчивостью, серьезностью размышлений о жизни, музыке и, конечно же, талантливостью первых студенческих работ. Каждое появлявшееся из-под его пера сочинение становилось для нас событием, открывало все новые и новые грани его дарования, свидетельствовало о стремительном обретении зрелости, заставляя угадывать в нем будущего большого мастера. Многие из этих произведений и сегодня не утеряли способности вызывать у слушателей яркие художественные впечатления (к сожалению, они звучат несправедливо редко, а иные и вообще забыты).

Вот лишь некоторые, наиболее памятные мне, сочинения студенческих лет: Альтовая соната и Струнный квартет, в которых ясно обозначились типичные для композитора образы (медитативная лирика, передающая напряженную экспрессию мысли, жесткая токкатность, гротесковая жанро-

вость), а также излюбленные средства их воплощения (декламационная заостренность мелодической линии, техника монотематизма, когда конфликт произрастает изнутри, захватывая всю интонационно-тематическую ткань сочинений, ясная композиционная логика, органично сочетающая вариационные и сонатные принципы, насыщение фактуры полифоническими приемами развития).

В вокальном цикле на стихи Анны Ахматовой «Уголки сердца» композитор заявил о себе как тонкий психолог, склонный к углубленному, пронзительно искреннему раскрытию человеческой судьбы, жизненной драмы, мира сильных чувств и страстей в их бесконечных градациях: от трагического отчаяния и одиночества до просветляющей душу надежды. Само название цикла было для А. Кусякова знаковым. Отныне проникновение в «уголки сердца» станет доминантой лучших его сочинений, а исповедальность — стилеобразующим качеством всего творчества композитора (если понимать стиль в широком значении данной категории: «стиль — это человек»).

В вокальном цикле «Памяти Аполлинера», названном композитором «Поэмой о любви и смерти», наметилась тенденция к расширению образного диапазона творчества. Лирико-субъективная сфера здесь вошла в более широкий тематический спектр. Личность с ее внутренними коллизиями столкнулась со злом и жестокостью окружающего мира, ужасами войны, ее беспощадной разрушительной силой. Любовь и смерть, мир чувств и мир социальных потрясений стали для А. Кусякова двумя образными полюсами, главным конфликтом, связав его творчество с традициями великих предшественников: Малера и Шостаковича. Цикл был показателен еще в одном отношении: он со всей очевидностью обнаруживал, что композитору становится все более тесно в рамках лирико-интимного камерного жанра, что его влечет к жанрам драматургически сложным, дающим простор для широких идейно-образных обобщений.

На этом пути и появилась монументальная «Оратория для трех миллиардов голосов» для хора, драматических актеров и большого симфонического оркестра на стихи греческого поэта Т. Левадитиса, сочетающая в себе черты брехтовского эпического театра, баховских «Страстей» и принципы эпико-драматического симфонизма. Замысел этого произведения был смелым, даже дерзновенным и, как это часто бывает в начале пути, он превзошел творческие возможности молодого автора. Произведение получилось неровным как по музыке, так и по драматургии. И, тем не менее, было понятно тогда (и уж тем более ясно сейчас), что значение его в твор-

ческой биографии композитора отнюдь не проходящее. «Оратория», как и созданная годом раньше симфоническая поэма «Данко», стали первыми опытами А. Кусякова в освоении масштабных симфонических форм, в решении сложных социо-философских концепций. Можно сказать больше: здесь было намечено главное направление творческого пути композитора. Именно с ним будут связаны его самые значительные (разумеется, с моей точки зрения) творческие свершения и взлеты. Именно на этом направлении появятся и первые свидетельства творческой зрелости А. Кусякова, отмеченные стабилизацией его композиторского стиля, «лица необщим выраженьем»: Концерт-симфония для скрипки с оркестром и Концерт для оркестра.

Об этих произведениях в свое время уже писалось[1], поэтому ограничусь лишь одним соображением: в них А. Кусяков предстал как подлинный композитор-симфонист, мыслящий масштабно, концептуально, остро конфликтно, склонный к созданию «картин мира» (именно так определял Малер основной пафос симфонического жанра), блистательно владеющий всем арсеналом средств оркестрового развития, умеющий строить крупную форму, в которой все логически обусловлено, внутренне взаимосвязано и соподчинено. Приведу еще для подтверждения сказанного мнение Сергея Баласаняна (более чем авторитетного критика) об одном из названных сочинений: «Концерт-симфония — это не только большая удача Кусякова. Без преувеличения можно сказать, что это одно из лучших сочинений данного жанра в советской музыке… Богатство возникающих образов и железная логика их развития, смелая и необычная трактовка концертирующей скрипки вызывают у слушателя неослабевающий интерес»[2].

Стремительность композиторского восхождения А. Кусякова имела не только творческие последствия. С ним был связан не менее стремительный карьерный взлет: премии (в том числе Ленинского комсомола Дона, конкурса к 60-летию Октября), награды, почетное звание, руководство Ростовской организацией Всероссийского хорового общества, Ростовским училищем искусств, а с 1981 года — ректорство в Ростовском музыкально-педагогическом институте (ныне Ростовской консерватории им. С. В. Рахманинова). Понятно, что на административную деятельность уходила масса времени и сил, которые отрывались от композиторской работы. Но коллизия состояла не только в этом. В условиях жесткого партийного ре-

[1] См. *Цукер А., Уринсон Е.* Обретение зрелости // Композиторы Российской Федерации. Вып. 3. — М., 1984. — С. 108–110, 113–115.

[2] *Баласанян С.* [Б. н.] // Сов. музыка. — 1975. — № 11. — С. 55.

гламентирования за карьерный рост нужно было платить, причем платить самой дорогой валютой — своим творчеством. Из-под пера композитора одно за другим стали появляться произведения открыто номенклатурного свойства, написанные вполне добротно и профессионально, но лишенные того, что принято называть творческим озарением: Увертюра на темы революционных песен, симфоническая поэма «Строительство Атоммаша», кантаты «Встречный ветер», «Знамя Октября».

Не берусь судить (в те годы жизнь развела нас по разным социальным этажам), но, возможно, у композитора была иллюзия, что конъюнктурная дань не повлияет на активность творческой мысли. А, может быть, в административной суете над этим просто не было времени задумываться. Однако душа художника — материя хрупкая и не допускает подобных экспериментов. Не исключено: будь А. Кусяков художником, склонным к лицедейству, выполнение социального заказа стало бы для него не более чем попыткой примерить еще одну маску. Но для композитора, тяготеющего к исповедальности, искренности музыкального высказывания, начавшего свой путь с исследования «уголков сердца», это было равносильно саморазрушению. Признаки кризисности, пусть не в столь категоричной форме, были отмечены в свое время в упоминавшейся выше статье «Обретение зрелости» (в связи со «Строительством Атоммаша»): «Симфоническая поэма «Атоммаш», непосредственно отразив стремление композитора к воплощению гражданственных тем, в то же время поставила перед ним определенную творческую проблему… Ведь при всей содержательности композиционно-драматургического решения поэмы оно, в принципе, являлось довольно традиционным. Во всяком случае, в нем уже почти не остается места для художественной непредугаданности течения мысли, все повороты как бы заранее прочитываются. Правда, это обеспечивало доступность восприятия и, казалось бы, прямо соответствовало программной установке автора. Как, однако, совместить требования доступности и активности восприятия? Не повторяться, а продолжать искать поэтически многозначные средства воплощения волнующих идей?»[3].

Социальные процессы второй половины 80-х годов (так называемая «перестройка»), если не взорвавшие, то изрядно пошатнувшие всю административно-управленческую систему, сказались и на судьбе А. Кусякова. Он оставил ректорский пост, более того, отошел от общественной деятельности, полностью изменив стиль жизни. Редко, лишь в дни занятий, его можно было увидеть в консерватории — начался длительный пе-

[3] *Цукер А., Уринсон Е.* Обретение зрелости. — С. 112–113.

риод затворничества. Нам неизвестно, какими внутренними процессами был наполнен этот период. Могу лишь предположить, что шла титанически сложная душевная работа, сопряженная с пересмотром жизненных ценностей, освобождением от наслоений времени социальной ангажированности, очищением от всего случайного и наносного, иными словами, шел поединок с самим собой, возвращение к себе, к художественным и этическим основам своего творчества. Если это так, то могу со всей определенностью констатировать, что из этого поединка Кусяков-художник вышел победителем, свидетельство чему — сочинения последнего десятилетия.

Такому итогу в немалой степени способствовала область творчества, в которой композитор всегда оставался верен себе, которую в силу ее специфичности в наименьшей степени коснулась конъюнктура (исполнительский заказ — не в счет, он лишь стимулировал творческую фантазию композитора), и в которой, продолжая активный поиск, Кусяков стремился высказать все то, что ранее было присуще другим сферам его творчества (прежде всего, симфоническим произведениям). Речь идет о музыке для народных инструментов и, в первую очередь, для баяна.

О самодостаточной ценности баянных сочинений, об их востребованности (фактически — мировой известности) много сказано, в том числе и на страницах данной книги. Меня же сейчас больше интересует другой аспект. Позволю себе высказать предположение (надеюсь, на меня не обидятся баянисты): именно то обстоятельство, что баянное творчество стало для композитора на определенном этапе своеобразной сферой «сублимации» его незаурядного творческого дарования, и позволило произведениям для баяна (во всяком случае, лучшим из них) выйти за рамки музыки, пусть и архипопулярной, но «для своих», стать просто большой, настоящей Музыкой. В них присутствует такая многоплановость образов, такой размах симфонического развития, такая оркестральность мышления, что, признаюсь, мне иногда бывает жаль, что они не звучат в большом симфоническом оркестре.

Так или иначе, но в последний период А. Кусяков вновь предстал перед слушателями как крупный современный симфонист. Его вторая симфония «Осенний ноктюрн» стала вершиной творчества композитора, вобравшей все его предшествующие искания. На мой взгляд, это сочинение может стоять в одном ряду с лучшими, самыми выдающимися творениями симфонического жанра, созданными в конце XX века. Оно потрясает (я, во всяком случае, испытал именно такое чувство при первом его прослушивании) своим удивительным сочетанием мирозданческой масштабности и тончайшей

интимности. Само название «Осенний ноктюрн» для симфонии, на первый взгляд, достаточно странное: оно скорее подошло бы для небольшой романтической пьесы, раскрывающей мечтательно-меланхолические настроения, овеянные осенней печалью. На самом же деле все куда глубже и значительней. Ведь ночью оживает подсознание, обостряются все впечатления и переживания, ночью, вопреки «дневной логике», все может соединяться со всем. Лирический герой произведения пребывает наедине с собой, в напряженном внутреннем диалоге, но сквозь его сознание проходит окружающий мир с его трагическими катаклизмами, борьбой разумного, возвышенного, прекрасного и жесткого, агрессивного, подчас саркастически-искаженного. Произведение отмечено сильной, глубоко личной экспрессией, эмоциональным накалом. И, вместе с тем, оно отличается высочайшей конструктивной логикой, предельной концентрированностью и ясностью высказывания, семантической наполненностью каждого элемента музыкальной ткани, когда любая деталь — интонационно-тематическая, тембровая, фактурная — оказывается значимой.

И еще одно произведение по глубине и масштабности я бы поставил рядом со Второй симфонией: в нем счастливо соединились две композиторские ипостаси Кусякова — симфониста и баянного композитора — это Концерт для баяна, клавишных, струнных и ударных инструментов. По сути своей это концерт-симфония — жанр, с которого начался зрелый этап творчества Кусякова-симфониста. Тембровая поляризация струнных и ударных персонифицированно отражает в нем полярность воплощаемых образов, идею двоемирия, заключенную в концепции сочинения: один мир — чистый, катарсически возвышенный, пленяющий своей красотой, второй — жестокий и разрушительный. А между ними — герой произведения (солирующий баян), рефлексирующий, ранимый, борющийся и страдающий («на разрыв аорты»), с отчаянием и надеждой пытающийся найти опору в окружающей его жизни.

Окидывая взглядом пройденный А. Кусяковым путь, скажу в заключение следующее. Перед нами еще одна современная «исповедь сына века», написанная художником искренним, честным, не утерявшим романтической остроты переживаний и вместе с тем многое испытавшим, обретшим понимание истинных человеческих ценностей и высокую мудрость. Именно таким и видится мне сегодняшний Анатолий Кусяков в абсолютном единстве личностных качеств и композиторских устремлений, жизненных и творческих позиций.

Е. Показанник

Музыкальные миры Анатолия Кусякова



Губернатор Ростовской области В. Ф. Чуб и А. Кусяков
на церемонии вручения почетного звания «Народный артист России»



Очень редко бывает так, чтобы музыка нестоличного композитора была знакома за пределами его родного города[1]. Обычно знакомство с творчеством яркого, талантливого провинциала остается уделом профессионалов — коллег по цеху, музыковедов, в лучшем случае исполнителей и музыкальных педагогов. В биографии Анатолия Кусякова, к счастью, все сложилось по-иному. Произведения композитора звучали на съездах и пленумах союзов композиторов, в залах Московской и Ленинградской филармоний, во многих городах России и за рубежом, многие записаны в Фонд радио, на грампластинки и диски. 18 сочинений неоднократно изданы в России и Германии. И сегодня музыка А. Кусякова постоянно звучит в концертных залах России, европейских, азиатских, американских стран. Творческие достижения композитора нашли подтверждение и в официальных регалиях. За свой почти сорокалетний композиторский стаж он получил множество званий, наград и премий. Перечислю лишь некоторые: **Народный артист России, Кавалер Ордена «Знак почета», Лауреат премии Союза композиторов России им. Д. Д. Шостаковича[2], Заслуженный деятель искусств России, профессор Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова, победитель Всесоюзного конкурса композиторов и семи творческих конкурсов Ростовской области, обладатель Диплома Ростовской областной администрации «Человек года — 2002», Диплома и Почетной премии Международной конфедерации аккордеонистов (CIA) «За выдающийся вклад в международное аккордеонное движение» (2003 г.), «Серебряного диска» — высшей награды Международного фестиваля «Баян и баянисты», проводимого РАМ им. Гнесиных (2004 г.), Памятной медали Российской муниципальной академии к 100-летию М. А. Шолохова (2005 г.)** и т. д.

---

[1] Статья была написана по заказу Издательского дома «Композитор» для сборника, представляющего в обзорном виде творчество ростовских композиторов. К сожалению, опубликована она была с значительным числом редакторских ошибок, опечаток и сокращений, искажающих смысл (Неоромантизм Анатолия Кусякова // Композиторы Ростова-на-Дону. Сборник статей. — М., 2007). Здесь приводится полный текст статьи в авторском варианте.

[2] Премия дана за Концерт для баяна, клавишных, струнных и ударных и Сонату № 6 для готово-выборного баяна.

Путь, пройденный этим ярким композитором, позволяет выделить основные характеристики его творчества: тяготение к философскому осмыслению окружающей действительности и вечных ценностей, тонкое «вчувствование» в красоту природы и болезненное ощущение несовершенства человеческого мира, глубокий психологизм и изысканный лиризм в восприятии и передаче любого художественного явления. Удивительное сочетание бытийности и трансцендентности, ощущение одновременного присутствия «здесь» и «там», сиюминутности и вечности в их вечном антагонизме и неразрывной связи — практически в каждом произведении А. Кусякова.

Среди сочинений, отмеченных высокой пробой истинного мастерства — оратория, крупные симфонические произведения (симфонии, поэмы, Концерт-симфония для скрипки с оркестром[3]), концерты, кантаты, камерная музыка, музыка для русских народных инструментов, хоровые произведения, музыка к театральным постановкам[4]. С середины 80-х годов композитором были созданы две симфонии, два концерта, шесть сонат, целый ряд сюитных циклов. Именно эти произведения и окажутся в центре нашего внимания. Но для начала немного о самом авторе и о его музыке в целом.

Анатолий Иванович Кусяков родился в г. Шуя Ивановской области 7 июня 1945 г., с 1946 г. жил в Воронеже. С 1967 по 1972 годы — студент класса профессора Б. И. Зейдмана, затем профессора Л. П. Клиничева (кафедра теории музыки и композиции Ростовского государственного музыкально-педагогического института, ныне РГК им. С. В. Рахманинова). В 1972 г. состоялось его вступление в Союз композиторов СССР, с 1972 по 1974 годы он обучался в очной аспирантуре Московской консерватории в классе С. А. Баласаняна. Затем более 30 лет А. И. Кусяков работал на кафедре теории музыки и композиции РГК им. С. В. Рахманинова.

По-настоящему широкую известность не только в России, но и во всем мире А. Кусякову принесли произведения для баяна и балалайки. По сви-

---

[3] Премьера Концерта-симфонии состоялась в 1977 г. в Ростове-на-Дону (оркестр Ростовской областной филармонии, дирижер — Народный артист России К. Кримец, солист М. Хаин), в этом же году сочинение было исполнено в Ленинграде (зал Ленинградской филармонии им. Д. Шостаковича, дирижер — Народный артист России А. Дмитриев, солист — И. Жук).

[4] Анализ произведений, созданных до 1984 г., представлен в статье А. Цукера и Е. Уринсона «Обретение зрелости» (см. «Композиторы Российской Федерации». Вып. 3. — М., 1984), поэтому большее внимание в нынешней статье будет уделено сочинениям следующих десятилетий.

детельству сотен программ, афиш, отзывов в прессе музыка композитора постоянно звучит в концертных залах России, Европы, Азии, Америки и пользуется большой популярностью и любовью у слушателей. Сочинения А. Кусякова прочно вошли в учебные программы всех звеньев музыкального образования в России, нередко являются обязательными на конкурсах самого высокого уровня. А. И. Кусяков регулярно принимал участие в качестве члена и председателя жюри на различных конкурсах, в т. ч. международных. В мае 2005 г. в рамках X Международного фестиваля «Дни гармоники» в Сербии был проведен научно-практический семинар, посвященный музыке А. И. Кусякова. Его творчеству посвящен целый ряд научно-методических изданий: книг, статей, журнальных и газетных публикаций.

Однако неверно было бы сводить творческие достижения композитора лишь к музыке так называемого народно-инструментального жанра, переосмысленного им и поднятого на высочайший уровень истинного академизма. Отличительным качеством, выделяющим А. Кусякова, является **симфоничность мышления** во всех разрабатываемых им жанрах и направлениях и на уровне художественной концепции, и на уровне формы, и на уровне фактурных и тембральных решений. Конечно, и само понятие симфонизма им в значительной степени переосмыслено — как в рамках достижений композиторской мысли XX века, так и в рамках индивидуального художественного метода.

Две противоположные, на первый взгляд, тенденции ярко характеризуют творческий почерк Кусякова: при обращении к сонатно-симфоническим жанрам (симфонии, концерты, сонаты) композитор тяготеет к переосмыслению формы в пользу свободных одночастных композиций поэмного типа, и, одновременно, он полностью отказывается от создания отдельных пьес в пользу излюбленного жанра сюиты во всевозможных вариантах. Стремление к цикличности при выборе драматургических решений оказывается принципиальным — за последние три десятилетия А. Кусяков не создал ни одной миниатюры! В противовес этому увлечению многочастностью в поздних сюитах также усиливается **тяготение к поэмности**: части следуют без перерыва, объединены общим драматургическим вектором, интонационно и гармонически взаимосвязаны. При этом в музыке А. Кусякова просматривается склонность к «укрупнению» и смешению жанров: в сонатах прорисовываются черты сюитности, а в сюитах, наоборот, — сонатности; в обоих этих жанрах проявляется концертность, а сами концерты становятся, по сути, концертами-симфониями.

Еще одной отличительной чертой творчества А. Кусякова является **программность**. Склонность к откровенному или скрытому сюжетному «обоснованию» своих музыкальных мыслей, — это, конечно, одно из проявлений романтической традиции, важной и ценной для композитора, сознательно выбранной им в качестве основного художественного ориентира. Эта «музыкально-философская доктрина» становится определяющей практически для всех его сочинений последних десятилетий и на уровне языка, и на уровне формообразования, и на уровне общей концепции.

Композитор не боится говорить о вещах, потерявших, к сожалению, ценность для многих наших современников. Порой кажется, что век романтики давно прошел, и окружающая жизнь, жесткая и безжалостная, равнодушная и унифицирующая, устремленная и хаотичная одновременно, не оставляет времени на глубину чувств, неспешность размышлений и индивидуальность отклика. Глубина чувств, неспешность размышлений, индивидуальность отклика… — это как раз те черты, которые отличают музыку Кусякова! Как говорит он сам в интервью, «мозг человека на протяжении многих тысячелетий развивался под эгидой отрицания старого, понимал и принимал этот путь. Сердце же человека оставалось неизменным. Сердце страдающего человека, который хочет найти в искусстве разрядку и отдохновение, возможность духовного роста и возможность укрыться от жестокого урбанистического мира. Не совсем верно понятая гегелевская «самость художника» в неуемных поисках непохожести привела к тому, что стала нарушаться связь творца со слушателем. Мы попросту его потеряли! Весь двадцатый век академическое искусство шло по пути дегуманизации, старалось все меньше и меньше говорить с человеком о человеке и тем самым разрушало гармонию ума и души. Сила романтической традиции — в непознаваемости, в вере, мечте и надежде. Отказываясь от нее, мы лишаем музыку ее вселенской сущности, освобождаем место массовой культуре, ширпотребу, тому, что в конечном счете зомбирует человека и лишает его потребности общения с высоким. Да, жизнь не остановишь. Нельзя остановить и развитие искусства. Романтическое сегодня приобретает совсем иные черты в средствах музыкальной выразительности, форме, образах. Лучшие сочинения К. Пендерецкого, С. Губайдулиной, Г. Канчели написаны современным языком, но при этом они гуманистичны и страстны. Они не лишены романтического»[5].

---

[5] См.: *Показанник Е.* Узоры на стекле или Неисправимый романтик. Интервью с А. Кусяковым // Южно-Российский музыкальный альманах — 2005. — Ростов н/Д, 2005.

Проявлением сочетания программности и романтического мироощущения является удивительная **поэтичность** как самой музыки А. Кусякова, так и слов, найденных им для названий, эпиграфов, внутритекстовых ремарок[6]. На смену краткости или формальности заглавий ранних произведений приходит развернутость, более ясно определяющая круг образов и, в то же время, набрасывающая романтическую дымку недосказанности. Нередко в слова заложена и интрига. Названия становятся своеобразными шифрами, с помощью которых определяется направление дальнейших размышлений слушателя. Программность сочинений Кусякова многомерна, аллюзивна, парадоксальна — это уже не просто программа (как 100–150 лет назад), а программа-символ, который именно в сознании слушателя вырастает в конкретный образ, задуманный композитором.

В дополнение к различным проявлениям романтической доминанты, красной нитью проходящей сквозь все сочинения, А. Кусяков применяет полистилистическую технику. Пожалуй, именно **сочетание романтического начала и полистилистических экспериментов** позволяет композитору в полной мере раскрыть своеобразие своего творческого мира и, одновременно, компенсировать усложнение языка поздних сочинений, «не потерять аудиторию».

Итак, в центр внимания в данной статье поставлены произведения, которые на сегодняшний день являются самыми известными, самыми «репертуарными» и, по мнению большинства музыковедов и исполнителей, самыми лучшими. Именно эти сочинения относятся к последнему, по характеристике самого композитора, «медитативному» этапу его творчества, начавшемуся в конце 80-х гг. Лишь симфония «Подвиг», созданная несколькими годами ранее, не совсем укладывается в рамки общих формулировок, характеризующих произведения этого периода.

Созданная в 1984 году и посвященная сорокалетию победы, Симфония № 1 «Подвиг» для большого симфонического оркестра являет собой пример органичного сочетания традиций претворения жанра в XIX веке с техниками и приемами, найденными в веке двадцатом[7]. Программа, вынесенная в название, и юбилейная приуроченность весьма определенно очерчивают

---

[6] По признанию самого композитора, названия его произведений рождаются чаще всего при общении со смежными искусствами: поэзией, литературой, живописью или философией. В качестве примера можно привести названия частей сюиты «Лики уходящего времени» (см. далее по тексту).

[7] Симфония «Подвиг» исполнялась в Ростове-на-Дону, а также в Москве в зале Московской филармонии им П. И. Чайковского, дирижер — Народный артист России С. Коган, (1986 г.).

круг образов и тем, затрагиваемых в симфонии. Очевидно, что в лирических темах проступают воспоминания о мирной довоенной жизни, нотки ностальгического сожаления перемежаются с фрагментами, полными надежды на возвращение утраченного. В блестяще написанной батальной сцене перед глазами буквально встает картина битвы (важно, что при этом композитору удается избежать излишней натуралистичности). В разделе *"funebre"* слушатели, не знакомые с партитурой и ремарками автора, наверняка услышат траурные, скорбные интонации, полные суровой мужественности. Гимническая кода явно ассоциируется с прославлением героев. Но, несмотря на использование сюжетных клише, А. Кусякову удается создать действительно яркое и художественно полноценное симфоническое полотно. В чем секрет? Думается, прежде всего в том, что тема, затронутая в симфонии, не может стать предметом формально-юбилейных спекуляций. Отсюда — искренность высказывания и точность музыкальных «формулировок».

Банальности в изложении композитору удается избежать за счет использования приемов, пришедших в технику музыкальной композиции из кинематографии: чередование (подчас мелькание) эпизодов, объединенных общей сюжетной линией, техника стоп-кадра, смена ракурса показываемого объекта, эффект приближения, удаления и т. д. Именно этим обусловлены нестандартная, с позиций классического симфонического цикла, одночастная структура произведения и предельная концентрация тем-образов (иногда даже мотивов-образов), которые невозможно классифицировать как главную, побочную и заключительную партии. Соответственно и в развитии материала композитор не следует традициям развертывания сонатного аллегро. Поэмность в сочетании с кинематографичностью создает эффект наслоения двух сюжетно-концептуальных линий — непосредственного присутствия на месте событий и наблюдения за происходящим, с одной стороны, и, с другой стороны, возможности попасть в калейдоскоп ощущений, мыслей, чувств самого героя, главного действующего лица.

Еще дальше идет композитор при создании Второй, также программной, симфонии «Осенний ноктюрн» для большого симфонического оркестра, которая была завершена в 1998 г. По сравнению с Первой симфонией второй опыт обращения к столь серьезному жанру уводит композитора совсем в иную сторону — от объективности, общезначимости затрагиваемой темы к предельной субъективности и индивидуализации. Само название — «Осенний ноктюрн»— несет значительную долю информации о том, что запрограммировано в этой музыке. Ноктюрн — ночная музыка, и

именно ночью человек, окруженный тишиной, чаще всего остается наедине с собой. Осень — пора увядания, а в человеческой жизни осень — период осмысления, предварительного подведения итогов. Ассоциативная цепочка сразу настраивает слушателя на определенное восприятие звучащего как размышлений человека о прожитом, о достигнутом и несвершенном. При таком развороте сюжета самой яркой характеристикой сочинения оказывается монологичность высказывания — и это при полном составе оркестра!

Создание эффекта «разговора с самим собой» достигается А. Кусяковым с помощью нескольких средств: длинных и кратких, но в каждом случае предельно индивидуализированных высказываний лирического героя — флейты (одного из любимых «персонифицирующих» инструментов композитора), ее внутреннего диалога с другими инструментами оркестра (голосами окружающих), прозрачности, зыбкости фактурного сопровождения, свободной, словно поток сознания, форме развертывания материала, семантической насыщенности буквально каждой интонации.

Лейттембр представлен в симфонии двумя инструментами — флейтой альт и флейтой пикколо. Чем продиктовано такое решение? Очевидно, что использование флейты альт в спокойных, повествовательно-размышляющих эпизодах так же оправданно, как оправданна ее замена флейтой пикколо в более взволнованных, драматичных фрагментах: неспешное рассуждение сменяется возгласами, звучащими «на повышенных тонах». Интересно, что в заключительном разделе эти два внутренних «я» сходятся и говорят «в один голос» — диалог «с самим собой» закончен, ответ найден (впрочем, ответ, скорее, становится новым вопросом).

Важно отметить тонкость, деликатность обращения с инструментами оркестра, предельно экономное и самоограничительное их использование. Ни при прослушивании, ни при знакомстве с партитурой не возникает ощущения присутствия лишних звуков, лишних нот: и звучание, и сам нотный текст прозрачны и графически ясны. Показателен и состав оркестра: в партитуре строго оговорено количество играющих в струнной группе (14 первых скрипок, 12 вторых, 10 альтов, 10 виолончелей, 6 контрабасов), а также солирующая роль рояля — своеобразного носителя образа внешнего мира. В таком контексте противопоставление флейты и рояля становится ясно очерченным, роль же точно сбалансированного по звучанию оркестра — в создании предельно живого, изменчивого фона.

Симфония № 2 неоднократно исполнялась с большим успехом в концертных залах Ростова-на-Дону, в том числе на юбилейном концерте в

Большом зале Ростовской филармонии, посвященном 60-летию композитора. Нечастое, к сожалению, звучание симфонических произведений А. Кусякова за пределами Ростова компенсируется повсеместным исполнением других, камерно-инструментальных, его сочинений и, прежде всего, — музыки для баяна и балалайки[8].

Как уже было сказано выше, именно мастерство в работе с непривычными для композитора-академиста музыкальными инструментами — баяном, балалайкой, домрой — является особым качеством, выделяющим А. Кусякова среди коллег. По-новому проявив их звукоизобразительные возможности, автор создает картины, наполненные экспрессивным напором и пасторальным очарованием, созерцательной отстраненностью и действенной включенностью в круговорот событий. Язык музыкальных сочинений А. Кусякова — яркий, индивидуальный, запоминающийся — при всей своей современности понятен и близок каждому слушателю. Но в этой музыке нет азбучных истин, она чаще задает вопросы, нежели дает ответы.

В 1975 г. появилось первое произведение для баяна — Соната № 1. Именно с этого времени А. Кусяков начал систематически обращаться к сочинению музыки для народных инструментов, а с 1988 г. его творчество, за редким исключением, посвящено баяну и балалайке. В результате за 30 лет

---

[8] Впрочем, никак нельзя сказать, что музыка А. Кусякова не звучит — все сочинения автора прошли апробацию и были многократно исполнены не только симфоническим оркестром Ростовской областной филармонии и в стенах Ростовской государственной консерватории (РГК) им. С. В. Рахманинова, но и на съездах и пленумах Союзов композиторов СССР и РСФСР в исполнении великолепных оркестров, солистов, дирижеров. Так, Донская праздничная увертюра, впервые прозвучавшая в Горьком (оркестр Горьковской филармонии, дирижер — Заслуженный деятель искусств РФ И. Гусман, 1973 г.), стала впоследствии «визитной карточкой» Ростовского симфонического оркестра. Широко известная на Дону симфоническая поэма «Атоммаш» открывала IV съезд Союза композиторов России (Москва, оркестр Московской филармонии, зал им. П. И. Чайковского, дирижер — Заслуженный артист России В. Кожин, 1978 г.). Концерт-симфония для скрипки с оркестром была исполнена в Ленинграде (оркестр Ленинградской филармонии, зал им. Д. Шостаковича, дирижер — Народный артист России А. Дмитриев, солист В. Жук, 1977 г.). Симфония «Подвиг» также звучала в зале Московской филармонии им П. И. Чайковского (дирижер — Народный артист России С. Коган, 1986 г.), Концерт для оркестра — в Воронежской филармонии (дирижер — Заслуженный деятель искусств РФ В. Вербицкий, 1986 г.), симфоническая поэма «Данко» многократно исполнялась в городах России и Украины (дирижеры Р. Каспаров, Л. Кац, С. Коган). Концертную жизнь обрели и камерные сочинения композитора: Альтовая соната, впервые прозвучавшая в Москве (1968 г.) и получившая одобрение Д. Д. Шостаковича, репертуарные и по сей день Струнный квартет № 1, Фортепианное трио, вокальный цикл «Уголки сердца» на стихи А. Ахматовой, песни.

им написано более двадцати крупных оригинальных сочинений для этих инструментов[9]. Как говорит сам композитор, «я нашел свою нишу — перспективную и очень интересную… Конечно, каждый определяет свой путь в соответствии со вкусами, пристрастиями, интересами. И я написал немало сочинений для симфонического оркестра, хоров, камерной музыки, музыки для театра, песен. Но […] жизнь композитора в искусстве — это звучание его музыки. […]Сегодня баян, аккордеон — инструменты, претендующие на настоящую большую эстраду во всем мире — занимают по распространенности на земном шаре первое место (рояль — лишь пятое). Композиторов же, пишущих для баяна — в десятки и сотни раз меньше, чем пишущих для фортепиано»[10]. К сочинению для баяна уже обратились С. Губайдулина, Г. Банщиков, К. Волков, А. Журбин, С. Беринский, Е. Подгайц, М. Броннер и многие другие. И А. Кусяков в этом ряду — один из первых и по качеству, и по количеству написанного.

Особенно важным представляется тот факт, что в этом направлении у А. Кусякова не было периода поиска, проб и ошибок — первые же сочинения для баяна (сюита «Зимние зарисовки», Соната № 1) принесли ему известность не только в России, но и за рубежом. И в дальнейшем композитор каждый раз подтверждал свой высочайший уровень понимания специфики инструмента, находил все новые фактурные, стилистические, жанровые, образные решения. В перечне произведений, написанных для баяна, — семь сонат, три сюиты из мегацикла «Времена года — времена жизни», сюиты «Лики уходящего времени», «Прощания», «Пять испанских картин» (для флейты и баяна), Партита, Дивертисмент, Три миниатюры, Концерт для баяна, клавишных, струнных и ударных инструментов. Практически все перечисленные произведения постоянно звучат в программах лучших концертирующих баянистов и аккордеонистов, включаются в конкурсный и учебный репертуар, становятся обязательными пьесами на международных и российских конкурсах. Не менее блестящие результаты принесло обращение А. Кусякова к балалайке. Для этого уникального по своим темброво-акустическим и выразительным возможностям инструмента композитором написаны три сонаты и Концерт для балалайки, фортепиано, струнных и ударных инструментов (позже адаптированный для

---

[9] Над баянными сочинениями композитор работал в тесном контакте с баянистами, в том числе с всемирно известными музыкантами В. Семеновым и Ю. Шишкиным, выступавшими в роли редакторов и первых исполнителей этих произведений.

[10] См.: *Показанник Е.* Узоры на стекле или Неисправимый романтик. Интервью с А. Кусяковым // Южно-Российский музыкальный альманах — 2005. — Ростов н/Д, 2005.

исполнения на домре). Остановимся на сочинениях для баяна и балалайки подробнее.

Середина восьмидесятых знаменуется созданием произведения, которое становится связующим звеном между симфоническим, камерным и баянным направлениями в творчестве А. Кусякова. «Пять испанских картин» — сочинение, уникальное по составу (в тот период никто из отечественных композиторов не пробовал писать для флейты и баяна) и жанровым «проявлениям» (в нем присутствуют черты как минимум трех жанров: концерта, сюиты, фантазии). Концертность, изначально заложенная в тексте, проявляется в противопоставлении двух солирующих образов — «женского» у флейты и «мужского» у баяна (баян, что показательно, принимает на себя одновременно функцию оркестрового обрамления). Сюитность, конечно, просматривается в пятичастной структуре, а тяготение к фантазии определяется импровизационностью развития, непрерывностью следования частей и введением программной составляющей.

Исходным тематическим посылом для создания произведения стало увлечение творчеством великого испанского поэта Ф. Г. Лорки[11]. Соответственно в основу положены традиционные для испанской культуры образы страдающих героев — тореадора и его возлюбленной (части не имеют названия, но сюжетная канва достаточно определенна: первая часть несет обобщенный образ Испании, представляет главных героев; вторая рисует картины испанской природы, создает жанрово-бытовой фон; третья часть отдана сфере любовной лирики; в четвертой в центре внимания оказывается Коррида; пятая часть состоит из двух разделов — Плача по погибшему возлюбленному и Рассвета). Музыка, несмотря на вкрапления стилизации и кое-где проскальзывающие отголоски фламенко, не заимствована, а полностью оригинальна. Композитору удалось создать совершенно удивительную поэму о любви — полную утонченной, романтически возвышенной, страстной лирики, трагического накала в кульминационном разделе, скорби в финале и умиротворенности в коде. Сюита «Пять испанских картин» неоднократно звучала не только в России, но и в европейских странах, неизменно вызывая восторженную реакцию публики.

Сонатный жанр, столь любимый А. Кусяковым, представлен в его творчестве весьма объемно и предельно разнообразно. С работы над сонатами началось знакомство композитора с баяном и балалайкой, и сегодня из-

[11] Один из неосуществленных проектов композитора — опера по «Кровавой свадьбе».

под его пера продолжают выходить разные, имеющие порой диаметрально противоположные концепции и фактурные решения сочинения, объединяющим признаком для которых становится не столько их жанровая принадлежность, сколько концертная востребованность. При рассмотрении вопроса об эволюции стиля композитора в сонатном жанре можно выделить следующие закономерности:

— усиление программного начала;

— тяготение к поэмности (как формообразующему принципу);

— проявление медитативности (как основного концептуально-мировоззренческого начала);

— усложнение образного строя произведений;

— расширение палитры звукотворческих решений.

Вместе с тем, пожалуй, именно в жанре сонаты композитор позволяет себе наибольший размах экспериментаторства в формообразовании. Так, среди его баянных сонат (и балалаечных также, но о них речь пойдет ниже) нет двух идентичных по структуре произведений — отсюда, естественно, вытекают и значительные концептуально-образные различия. При сравнении количества частей оказывается, что Соната № 1 четырехчастна, № 2 и № 4 — трехчастны, № 3 и № 6 — двухчастны, № 5 — одночастна, № 7 — шестичастна (!). Что касается принципа темпового контраста, типичного для сонатного цикла (быстро — медленно — быстро), то тут композитор следует традиционной схеме лишь во Второй сонате, представляя Четвертую (вроде бы тоже привычно трехчастную) в совсем ином обличье: *feroce con forza* (чередующееся с вкраплениями *lamentoso, amoroso, lento*) — *presto* — *lento*.

Именно в этой, Четвертой сонате впервые явно обозначился разворот в сторону медитативности, ставшей, как уже говорилось выше, определяющей характеристикой более поздних сочинений композитора. Смысловым итогом развития в большинстве произведений является теперь не действенный финал, а постепенное истаивание, растворение звучания, согласно концепции окрашенное то грустью, то надеждой, то безысходностью, то просветлением…

Пятая соната, созданная через десять лет после Четвертой, оказывается в этом отношении самой «радикальной»[12]. Здесь композитор представляет квинтэссенцию своего мироощущения. Одночастное произведение стано-

[12] Пятая, Шестая и Седьмая сонаты для баяна относятся к периоду творчества А. Кусякова, рассматриваемому в данной статье. Написаны они в 1994, 2001 и 2005 гг. соответственно.

вится своеобразным «тихим манифестом» новых устремлений А. Кусякова: тяготение к «медленной» музыке, дальнейшее усиление поэмности и программности (именно последние три баянные сонаты имеют названия), значительное усложнение техники письма, стремление к предельной полифонизации фактуры и, одновременно с этим, отказ от «многонотия».

Драматургическое решение сонаты оказывается совершенно неожиданным для слушателей. Казалось бы, в достаточно протяженном произведении (звучащем четырнадцать с половиной минут) должно «найтись место» и для подвижных, динамично-драматичных эпизодов, и для контрастирующих им спокойных разделов. Но само название («Монолог о вечности») программирует совсем иной разворот — в сторону медитативности. Предельная свобода высказывания в музыке, рождающейся будто бы «сейчас», подобно потоку сознания, отражена даже (насколько это возможно) в формальном нотном тексте: темп задан только в начале (четверть равна 52 ударам в минуту), тактовые черты отсутствуют вовсе, метрическая организация отдельных ритмических образований подчинена лишь логике музыкального развития каждой структурной единицы[13].

Конечно, талантливый исполнитель привносит в это произведение еще большую свободу, спонтанность и индивидуальность высказывания. В результате звучание достигает удивительного эффекта — само время, наряду с медитирующим субъектом, становится живым и непредсказуемым: сжимается, растягивается, уплотняется, растворяется… Именно временной континуум ставится в центр сюжетного развертывания согласно программному названию, и, соответственно, именно этот «параметр» композиторской техники является определяющим в общей композиционной логике.

Следующая, Шестая соната для баяна одновременно продолжает тему предыдущей и противоречит ей. Название «Витражи и клети собора Апостола Павла в Мюнстере» и скрытая программа (оговоренная композитором устно, но в нотах и предваряющих комментариях никак не обозначенная) отсылают нас к другой исторической эпохе, к другой культурной ситуации. После прослушивания, однако, оказывается, что в этой музыке нет буквального следования программе — там нет места прямой звукоизобразительности, нет развития сюжета, нет «живописания», нет исторической «реминесцентности». Что же тогда вызывает неизменно восторженную реакцию слушателей? В неукротимом звуковом потоке каждый

[13] Здесь не стоит искать четко очерченные, квадратные фразы, предложения, периоды. В одном случае это будет лаконичная реплика-мотив, в другом — поток нерасчлененных шестнадцатых.

слышит созвучный и понятный ему отклик ныне живущего человека на события, покрытые пылью веков, но не потерявшие своей эмоциональной и этической значимости. В центре внимания оказывается вечная проблема Выбора, с которой, так или иначе, сталкивается в своей жизни каждый. Кроме того, автор, не склонный к «смакованию» религиозных тем в своем творчестве, впервые выходит здесь на разговор, действительно очень для него актуальный. Финал сонаты — ликующий, устремленный к Богу и в будущее — звучит как утверждение принципиально важной позиции автора: вера в Бога совершенно необходима, и закон ее «абсурдной необходимости» проявляется тем сильнее, чем сильнее противодвижение бескультурья, косности, зла во всех его проявлениях[14].

В Седьмой сонате для баяна А. Кусяков вновь возвращается к программе-шифру, отказываясь от сюжетных комментариев или названия частей. В заглавие вынесено лишь одно слово: «Misterium». Совершенно неожиданное обращение к шестичастной структуре в сонатном цикле, конечно, продиктовано логикой драматургического развертывания. Впрочем, шестичастность здесь весьма условна — части не просто следуют *attacca*, но буквально «перетекают» друг в друга благодаря связующим их интонационным сопряжениям. Вообще, Седьмую сонату, не вошедшую еще на день написания статьи в исполнительскую практику, можно считать концентратом всех предшествующих находок композитора[15]. И речь здесь вовсе не идет об отсутствии новизны или о простом использовании ранее найденного. Нет, в данном случае можно говорить о переосмыслении, обобщении, развитии на более высоком уровне таких, ставших уже характерными для техники А. Кусякова приемов, как серийность, полифонизация фактуры, полярность и (одновременно!) взаимопроникновение образных сфер, отсутствие формально-переходных разделов, семантическая насыщенность буквально каждого звука.

Композиторское мастерство проявляется и в масштабности замысла, и в технике мотивного прорастания, когда исходная серия становится

---

[14] В этом отношении композитор говорит о своей близости к кантовскому пониманию Бога как звездного неба над нами и нравственного закона внутри нас. Приведу здесь слова А. Кусякова, сказанные в вышеупомянутом интервью: «Выбор термина — это выбор интеллекта, а выбор веры — это выбор души. Человечество верит в Бога, и это — самое гениальное, что оно придумало для своего спасения».

[15] Соната была написана по заказу одного из лучших баянистов мира — финна Мики Вяюрюнена, ему посвящена и должна быть впервые сыграна, по договоренности между композитором и исполнителем, именно им. На данный момент премьера еще не состоялась.

основой для интонационно-гармонических преобразований во всех шести частях, и в создании кристаллически ясной конструкции. Шесть частей оказываются гранями драгоценного камня, то бликующими на солнце и отражающими свет, то поглощающими его и затягивающими в глубины неизведанных измерений. Само название, кстати, становится в данном случае даже не программной установкой, а лишь констатацией факта — настолько сама музыка завораживающе таинственна, волнующе изменчива, непредсказуемо многомерна.

Знакомство со всеми баянными сонатами А. Кусякова может привести исследователя к неожиданному выводу: в эволюции сонатного жанра, наряду с вышеуказанными параметрами, наблюдается подсознательное стремление композитора к цикличности более высокого порядка. В творчестве Кусякова нельзя найти две похожие сонаты, все они существенно отличаются друг от друга. Они одновременно становятся и своеобразным дополнением, и антитезами ранее сказанному, нисколько не выпадая при этом из единой семантико-концептуальной стилистики. Пожалуй, уместной будет параллель с мегациклом «Времена года — времена жизни», поскольку в данном случае о сонатах можно также говорить не только как об отдельных, законченных произведениях, но как о своеобразных частях сонатного мегацикла.

Еще одним проявлением склонности к детальной проработке и переосмыслению ранее испробованного является создание А. Кусяковым трех сонат для балалайки. Казалось бы, после появления первой сонаты, ставшей уже через год после написания известной по всей стране[16], композитор вполне мог бы обратиться к сочинению произведений, в том числе сонат, для других инструментов. Однако дальнейший интерес к жанру сонаты для балалайки и фортепиано был продиктован как внешними, так и внутренними причинами. Немаловажную роль в желании А. Кусякова продолжать писать для этого состава сыграл блестящий дуэт Александра Данилова (балалайка) и Олега Барсова (фортепиано)[17]. Их исполнение до сих пор считается эталонным для всех, желающих прикоснуться к музыке ростовского композитора. И, конечно, для самого автора уже первый опыт показал перспективность дальнейшей разработки этого направления.

Уже в Сонате № 1 А. Кусяков обозначил основные позиции, ставшие определяющими для следующих сонат: трактовка балалайки как академи-

[16] Соната № 1 для балалайки и фортепиано была обязательным произведением на II Всероссийском конкурсе исполнителей на народных инструментах (Ленинград, 1979 г.).

[17] Александр Данилов — один из лучших балалаечников, ныне Народный артист России, выступил в роли редактора всех балалаечных сочинений А. Кусякова.

ческого инструмента с соответствующими требованиями к ее звукоизобразительным возможностям, трактовка состава как дуэта равноценных участников, трактовка жанра сонаты как миниконцерта.

Вообще, для творческого почерка композитора определяющими оказались два принципа: всегда писать «как пишется» (в случае с баяном и балалайкой — без скидок на народное происхождение, на неготовность аудитории к слишком сложной музыке, без включения фольклорных компонентов, столь привычных даже в самых серьезных произведениях других авторов) и, одновременно, учитывать специфику инструмента, проникать в тонкости его возможностей, писать технически удобно. А. Кусяков оказался единственным композитором, который, не владея сам ни баяном, ни балалайкой, сумел найти столько оригинальных, порой новаторских, не имеющих аналогов специфических приемов, фактурных и тембровых решений в сочинениях для этих инструментов. И, пожалуй, в музыке для балалайки это было в конце 70-х — середине 80-х гораздо более очевидным и революционным, поскольку исполнители того периода довольствовались, в основном, исполнением обработок народных мелодий.

С появлением уже Первой сонаты для балалайки и фортепиано планка требований к уровню исполнительства была поднята чрезвычайно высоко. С выходом же в свет Третьей сонаты оказалось, что балалайка может быть представлена на концертной сцене не только как инструмент камерный, изящный и грациозный по своим возможностям, но и поистине драматический, раскрывающий весь спектр эмоционально-образных решений.

Третья соната могла бы быть названа поэмой (согласно одночастной структуре и сквозному развитию), а могла бы быть развернута и в концерт. Предпосылки тому заложены в тексте: значительный объем, блестяще-виртуозные и одновременно чрезвычайно концентрированные в образном плане партии обоих инструментов, их непрерывный диалог, наличие двух полноценных каденций (сначала у фортепиано, затем у балалайки)[18]. По признанию самого композитора, он сознательно отказался в этом сочинении от следования даже самым условным нормам сонатного жанра, поставив «во главу угла» линеарность развития и сонористику как основополагающий принцип звукописи. Действительно, одним из главных достижений в этом произведении можно считать не блестяще найденные фактурные решения в каждой из партий, а их уникальное по акустическому результату сочетание. Балалайка — казалось бы, очень скромный по своим динамическим и

[18] В Первой сонате каденция есть только у балалайки.

тембровым ресурсам инструмент — становится на один уровень с фортепиано, говорит с ним «на одном языке», органично вписывается в контекст новой, камерно-инструментальной академической атмосферы.

Еще дальше идет композитор в Концерте для балалайки, фортепиано, струнных и ударных инструментов, написанном в 1997 г. Концерт раздвигает границы художественных возможностей балалайки, позволяет исполнителю обогатить тембр этого струнно-щипкового инструмента в изысканном переплетении с тембрами инструментов симфонического оркестра, ставит перед исполнителем целый ряд сложнейших технических задач. Будучи написанным современным языком, произведение не теряет своей «концертности» — темы и образы ярки, индивидуальны, легко узнаются и запоминаются. Концерт одночастен, написан в форме сонатного аллегро с развернутым эпизодом *(Allegro)*, имеющим свою главную и побочную партии.

Сюжетный план сочинения представляет череду образов, связанных с круговоротом, столкновением ностальгических воспоминаний, действительных событий и размышлений о будущем. Эмоциональное восприятие этих временны́х образов становится смысловой доминантой Концерта — для художника важна не столько реальная последовательность событий, сколько душевный отклик на них. Основой, объединяющей и одухотворяющей все произведение, становится тема, несущая образ русской музыкальной традиции. В этой широкой, распевно-лирической, взволнованно-приподнятой теме ясно слышатся интонации С. Рахманинова и П. Чайковского. Именно она является центром, вокруг которого нарастают, ширятся концентрические круги современной жизни. И в первом, и во втором разделах эта тема становится кульминацией, венчающей ход предшествующих событий, осмысляющей и оценивающей их. Звучащая в разных своих проведениях трепетно, вдохновенно, страстно, благоговейно, траурно, она воспринимается не только как тема, интонационно отсылающая нас к русской музыке XIX века. В контексте обрамляющих образов это тема русской культуры, переживающей сегодня непростые времена.

Не случайно включение в ткань Концерта и наивно-простодушной темы саратовских страданий. В первый раз она звучит после траурного плача, во второй — открывает коду, предваряемую скорбным хоральным эпизодом. Трогательность и беззащитность, сквозящие в теме страданий, еще больше подчеркивают глубину разлома, на грани которого оказалась сегодня русская культура. В таком контексте все остальные темы ярче проявляют свой

событийный характер. Череда образов, продиктованных непосредственными эмоциональными впечатлениями от реальной жизни, поистине удивительна: настороженно угрожающая, глухо рокочущая тема вступления и решительная, ожесточенная тема главной партии; стенающие, траурные эпизоды-связки и удивленно-взволнованная тема первой побочной партии; агрессивно-наступательная тема *Allegro* и язвительно-подпрыгивающая его средняя джазовая часть…

В калейдоскопе образов, вовсе не хаотичном, проявляется своя закономерность: жизнь идет своим чередом — печали и радости, взрывы и затишья. Ощущение кризисного состояния отечественной культуры, ставшее центральной идеей сочинения, не создает атмосферы безысходности. Композитор заставляет слушателя острее чувствовать несовершенство окружающего мира и искать в нем свои нравственные ориентиры. И хотя в заключении Концерта звучат стекленеюще-безнадежные интонации оркестра, за солистом остается последняя реплика, обращенная в будущее. Ее восходящие интонации в обрамлении флажолетов — как робкий вопрос-надежда. Надежда на возрождение, росток которой всегда должен быть в душе каждого из нас…

Совсем иной (и, как всегда у А. Кусякова, очень близкий) сюжетный план вырисовывается в другом сочинении, созданном годом ранее — в Концерте для баяна, клавишных, струнных и ударных инструментов. Здесь отправной точкой для создания целостной концепции становится символ, заложенный в начальных и заключительных репликах солирующего инструмента: в первом случае это мучительно спускающиеся вниз, во втором — просветленно поднимающиеся вверх гроздья аккордов. Именно эта смысловая арка (если знать о ней заранее) помогает слушателю создать удивительно цельный и яркий сюжетный план: от нисхождения в «жизнь земную», ее постепенного «узнавания», ее «проживания» — до возвращения, восхождения, вознесения обратно ввысь. Но вряд ли тут будет уместным поиск аналогий с этапами человеческой жизни от детских радостей до умудренности седин. Это, скорее, взгляд некоего идеального существа, для которого мир людей постепенно становится все более понятным — привлекательным, пугающим, трогательным, затягивающим, восхищающим и… отторгающим.

Конечно, образный ряд может быть и иным, но принцип развития, заложенный в основу всего Концерта, основан на постоянном взаимодействии, противопоставлении и переосмыслении двух серий с их столкновением в кульминации и истаиванием, катарсисом в коде. Метаморфозы, проис-

ходящие с исходными образами-сериями («ангел» и «мир людей»), позволяют говорить о симфонизации всей ткани Концерта. Этому способствует и соответствующая трактовка партии солирующего инструмента, и отказ от каденции. Баян здесь представлен вовсе не в традициях концертной соревновательности, он включен в общую ткань звучания главным героем, образ которого, сохраняя свою «лейттембровость», во взаимодействии со звучанием оркестра постоянно преобразуется. Герой переживает предельно противоречивые чувства: неприятия, непонимания, любопытства, раздражения, влюбленности, восторженности, агрессивности, жестокости, разочарования, очищения…

Масштаб этических проблем, затрагиваемых в Концерте, конечно, выводит это сочинение за пределы традиционной трактовки жанра, поднимая его до истинно симфонических высот. Большой удачей композитора можно считать и сам выбор состава — не имеющего аналогов, уникального по акустическому результату. Отказ от духовых, продиктованный боязнью заглушить тембр баяна, позволяет солирующему инструменту звучать предельно рельефно и индивидуально. Остальные группы принимают на себя не просто оркестровые, но символические функции: клавишные (фортепиано, клавесин), струнные (полный квинтет оркестра), арфа, ударные (вибрафон, ксилофон, маримба, колокольчики, колокола, том-томы, бонги, литавры) становятся выразителями той новой многоликой стихии, в которую погружен герой. Сколь разными могут быть проявления самой жизни — столь разны и ее отражения в музыкальных звуках.

Очень показательным выглядит желание композитора продолжить затронутую тему и в следующем сочинении — сюите для баяна «Лики уходящего времени» (1999). Действительно, в одном, даже столь масштабном как Концерт, сочинении вряд ли возможно отразить весь спектр мыслей и чувств по поводу сегодняшнего дня. Ретроспективность, появляющаяся в названии сюиты, — очевидно, лишь дань ощущению рубежности периода, в который она была написана. Музыка не отсылает нас в далекое прошлое, это отклик на события двадцатого века человека, стоящего на пороге нового тысячелетия. Сюита адресована современникам, говорит о современном современным языком. Поэтому использование временно́й перспективы — это, скорее, прием, позволяющий добавить интриги, отграничить прошлое и будущее, создать ощущение неопределенности, недосказанности, промежуточности. Чем ценна наша жизнь: что в ней вечно, а что преходяще, что заслуживает упоминания, а что хочется поскорее забыть? Ответы, как всег-

да, рождающие новые вопросы, — в самой музыке. Впрочем, и названия оказываются не менее говорящими[19].

Двенадцать частей сюиты, звучащей около 45 минут, представлены двумя полярными блоками: жанрово-бытовым и медитативно-философским. Точнее было бы сказать, что первый блок, лишь условно обозначенный как жанрово-бытовой, представляет череду внешних, более объективированных событий, на фоне которых предстают пронзительные по искренности высказывания, индивидуализированные образы, темы, состояния второго блока. Принципиально важным в этом сочинении оказывается все тот же принцип — автор снова и снова говорит о том, что его волнует. Но слова при этом найдены совсем иные, а глубина мысли соответственна мудрости, приходящей с годами.

Временна́я перспектива, демонстрирующая эволюцию образного строя и языковых средств композитора, пожалуй, наиболее наглядно может быть прослежена на примере трех сюит, входящих в качестве составных частей в вышеупомянутый мегацикл «Времена года — времена жизни». Это сочинение было начато композитором написанием сюиты «Зимние зарисовки» в 1975 г. Вторая сюита, «Осенние пейзажи», появилась в 1988 г., а третья — «Весенние картины»— в 1997 г. Лишь «летний» цикл все еще находится в работе. Такой разброс придает особую значимость названию, объединяющему сюиты.

Общеизвестно, что к написанию циклов, приуроченных к временам года, обращались многие композиторы. Несмотря на структурные, стилевые, жанровые различия, во всех этих циклах просматривается идея соотнесения определенного времени года с настроением человека, его мироощущением. Но только в цикле А. Кусякова такое соотнесение — не просто одна из граней музыки, это — принципиальный, идейно- и формообразующий компонент. Впервые появляется новый разворот: каждая сюита — не только настроение, состояние, но и этап жизни, очередной «шаг в неизвестность». В истории создания этого сочинения и в его незавершенности, в эволюции образного строя, ладо-гармонического языка и метроритмических формул — везде можно ощутить связь времен, ход постепенных, но необратимых преобразований, прорастание нового, обретение потерянного.

---

19 «Торнадо», «Как страшно тонуть в голубых небесах», «Голос одинокой души», «Вальс-каприз», «За тенью входит тень», «Бурлетта», «О любви», «И только ночь их слышала слова», «Из восточных мелодий», «Сон про ангела», «Мерцание угасающих звезд», «Шествие».

Знакомясь с сюитами, мы как бы проживаем вместе с композитором его жизнь — от экстравертной, полной сил и энергии действенной молодости к интровертной, философски-суммирующей зрелости. Сколько здоровой жизнерадостности в первой сюите! И как непросты наши чувства при знакомстве с, казалось бы, самой светлой, весенней, сюитой… Происходит полное смещение стандартных представлений о соотнесении времен года с периодами жизни человека. От жанровых и пейзажных зарисовок (зима — конец жизни) к глубоким философским обобщениям (весна — юность). И это, в духе А. Кусякова, — парадоксально и закономерно.

Конечно, неоднозначность сюит проявляется не только во временно́й перспективе. Образные коллизии многомерны и в психологическом аспекте: мы слышим и «поток индивидуального сознания», и обобщающе-суммирующий, надличный «взгляд с высоты». Общечеловеческие мотивы, однако, не выглядят формально гуманистическими — они близки и понятны каждому. Три сюиты складываются из следующих частей:

I. «Зимние зарисовки»: «Узоры на стекле», «Тройка», «Посиделки», «Северный ветер», «Былина», «Праздничная».

II. «Осенние пейзажи»: «Осенние грезы», «Листопад», «Вечерок», «Забытые звоны», «Журавли», «Танец ветра».

III. «Весенние картины»: «О земле», «Весенние голоса», «Эхо зимы», «Сны и тени», «Неистовые птицы», «К солнцу».

Все части сюит можно условно распределить на два блока: лирико-драматический и жанрово-бытовой. Первый представляет оттенки эмоциональных переживаний героя, отражение его внутреннего мира через картины природы. Второй — более объективен, оттеняет психологические этюды чередой жанровых зарисовок. Показательно, что в первой сюите доля жанровых зарисовок велика (три части из шести), во второй сюите жанрово-бытовой блок представлен лишь одной частью, в третьей же сюите их нет вовсе. Таким образом, тяготение к лирико-философскому отражению окружающего мира в полной мере проявляется в драматургической линии развития, проходящей через все сюиты и объединяющей их в мегацикл. Тем труднее будет композитору найти решение для последней, четвертой сюиты, которая, соответственно своей приуроченности, должна быть самой светлой, солнечной и беззаботной. Будет ли? Каким быть этому, не написанному еще, Лету? В чем причина столь долгого «нежелания» композитора завершить цикл?[20]

20 Думается, что отчасти здесь присутствует неосознанное желание автора «длить интригу». Но, конечно, основной причиной сам А. Кусяков называет сложность продолжения на заданном «Весенними картинами» уровне — ведь важно, чтобы финал был еще лучше!

Что же касается конкретного содержания уже написанных сюит — на то есть названия частей, не говоря уже о собственно музыкальной образной емкости буквально каждого звука. В то же время каждый исполнитель переживает эти произведения по-своему, создает свой мир, слышит нечто, только ему близкое. Не всегда оправданной может выглядеть попытка «подтекстовывать» сюиты конкретным содержанием — кого-то это, возможно, только ограничит в творческих поисках. Именно в этом отличие раннего Кусякова (более «прозрачного», легкого для прочтения) от позднего (загадочного и многомерного).

Конечно, произведения, кратко охарактеризованные выше, являются лишь частью творческого багажа Анатолия Кусякова. Не менее достойны внимания и другие сочинения, вышедшие из-под пера композитора за последние два десятилетия. В каждом из них композитор вновь находит неожиданные образные, драматургические, фактурные решения, в каждом из них делает еще один шаг в сторону раскрытия почти безграничного потенциала баяна, смело экспериментирует с жанрами, стилями, формами, смешивая их, подобно героям романа «Пена дней» Б. Виана, в удивительный «баяноктейль».

Для каждого ростовчанина, имеющего возможность вновь и вновь прикоснуться на концерте к музыке выдающегося земляка, исполнение любого симфонического, вокального, камерно-инструментального его сочинения становится культурным событием, надолго оставляющим свой след в душе. След, заставляющий думать, искать, сомневаться и постигать. Остается лишь надеяться, что по большей части «баянная» публика, знающая и чтящая сегодня музыку А. Кусякова во всем мире, пополнится многочисленными ценителями симфонических его произведений, не менее достойных того, чтобы быть узнанными и любимыми.



С Н. Давыдовым

Жюри международного конкурса «Кубок Кривбасса»



Е. Показанник

О традиционном и новаторском в музыке А. Кусякова



На концерте фестиваля «Ростовские премьеры» (2006)
с Е. Подгайцем, Ю. Каспаровым и Г. Толстенко

С Е. Дербенко и В. Власовым



Конечно, разговор о традициях и новациях в творчестве любого композитора не может состояться «вне контекста», без исторической ретроспективы, без определения того, что, собственно, понимается в данном случае под традициями и новациями. Творчество А. Кусякова являет собой яркий пример эволюции оригинальной академической музыки для баяна, наиболее интенсивно протекавшей в нашей стране последние тридцать лет. Именно в этот период произошел коренной перелом в сознании композиторов, пишущих для баяна, и исполнителей, играющих на этом инструменте. К началу 70-х гг. XX века — моменту, от которого пойдет отсчет — уже сложились традиции в представлениях о том, как и какую музыку надо играть на баяне. Случались до этого и свои маленькие «новации», но не в сфере оригинальной музыки.

Итак, традиции. Репертуарное «наследие», которое в начале 70-х получили исполнители и композиторы от предыдущей эпохи — эпохи определения принципиальных направлений в развитии баяна — на самом деле мало подготовило дальнейшие поиски как в образной сфере, так и в области исполнительской технологии, направленной на претворение задуманного. В наследство (достаточно обширное) баянистам достались произведения со значительным удельным весом типовых интонационных и гармонических оборотов, в которых основное внимание уделялось не столько образному содержанию, сколько внешним техническим эффектам. Даже в тех сочинениях, которые вошли в фонд баянной классики и являются примерами наиболее органичного сочетания фактурных возможностей инструмента и глубины содержания, композиторы достаточно однобоко подходили к выбору тематики, и, соответственно, тематизма.

Практически во всех сочинениях, создававшихся до 70-х гг., центральной была народная тематика, диктовавшая обращение к песенному и танцевальному тематизму, типичному для советской бытовой музыки того периода;

преобладала лирико-эпическая трактовка всех концертных жанров — от миниатюры до сонаты и концерта. Баян воспринимался как народный инструмент, с помощью которого композиторы и исполнители должны были приобщать широкие массы к высокому академическому искусству. Просветительская функция баяна в период 30–60-х гг. была не только фактической, но даже оговаривалась специальными постановлениями. В связи с этим и репертуар складывался следующим образом: первое направление — переложения классических пьес, второе — обработки народных мелодий, третье — оригинальные сочинения, которые должны были сочетать в себе некоторые внешние признаки как первых, так и вторых. В результате на свет появлялись произведения, академические по названию, но в реальности имевшие весьма опосредованное отношение к общему ходу развития так называемой серьезной музыки.

Процесс академизации баяна, подспудно шедший на протяжении уже нескольких десятилетий, сдерживался не только идеологическими установками музыкально-партийных функционеров, но и несовершенством самого инструмента. Только к началу 70-х баян приобрел характеристики, значительно расширившие его возможности: инструмент стал многотембровым и готово-выборным. Это не могло не сказаться на интересе к нему со стороны молодых советских композиторов, совпавшем по времени с их увлечением авангардными «западными» техниками и приемами письма. Пришло время новаций.

Следует отметить, что, хотя направление в поисках нового каждый композитор выбирал сам, все же изначально определились две основные линии, по которым шло переосмысление, а порой и тотальный пересмотр прежних композиторских и исполнительских установок. Представители первой «партии» радели за сохранение исходной традиции, создавая произведения, в которых теснейшая связь с фольклором оставалась очевидной. Однако преломление фольклорных пластов музыки, народной тематики стало в их творчестве более глубоким, содержательным, элементы народно-песенной и танцевальной культуры использовались преимущественно как специфические краски — тембральные, образные, формообразующие. Общую композиторскую политику этого периода можно было бы условно выразить формулой: «От фольклора в рамках традиций к фольклору в рамках новаций». Даже само понимание фольклора расширилось и углубилось за счет привлечения более древних его образцов (старинных протяжных песен, причетов, закличек), проявилось влияние современных его форм (бытовая песня, городской романс), гораздо шире стала исполь-

зоваться стилистика народной музыки других стран. Кроме того, композиторы начали все активнее привлекать и элементы неакадемической музыки: эстрадной, джазовой, рока[1].

Композиторы второй «партии» писали музыку, в которой фольклорность вовсе не являлась признаком стиля. Для них основным творческим принципом становился сознательный отказ от любых элементов, ассоциировавшихся с прежними традициями. Начало новой эпохи в баянном репертуаре связано с именем Владислава Золотарева, который стал первопроходцем в трактовке баяна как полноценного академического инструмента без всякой народной «приуроченности». Благодаря его сочинениям многие как бы заново узнали, буквально открыли для себя баян. С. Губайдулина, впервые услышавшая Третью сонату Вл. Золотарева в исполнении Ф. Липса на заседании Союза композиторов, была поражена драматургической палитрой, и вскоре сама обратилась к сочинению музыки для этого «чудовища, которое дышит». Естественным образом начали складываться творческие тандемы: С. Губайдулина — Ф. Липс, Г. Банщиков — О. Шаров, А. Кусяков — В. Семенов. В этих «парах» каждый становился творцом: композитор создавал Музыку, исполнитель подсказывал наиболее адекватные средства исходя из специфики инструмента[2].

Что же было характерно для первых сочинений, появившихся из-под пера перечисленных выше композиторов? Каждый из них по-своему трактовал баян, выстраивал свою собственную концепцию, основанную на особенностях мировосприятия и творческого кредо. К примеру, у С. Губайдулиной доминировало религиозное начало, у Г. Банщикова — проблема столкновения «индустриального ада» и «мировой души». У А. Кусякова уже в ранних сочинениях проявилось стремление к психологизации и романтизации. Эти первые, но очень удачные опыты стали основой для дальнейших поисков, привлекавших все новых композиторов: С. Беринский, М. Броннер, К. Волков, Э. Денисов, А. Журбин, Е. Подгайц… Как видно даже из столь краткого перечня, академизации в немалой степени способ-

---

1 Кстати, такая тенденция оказалась одной из самых сильных в конце XX века. Будучи разными исследователями названной полистилистической или стереостилем, она представляет собой сплав различных стилей, жанров, направлений, композиторских школ и исполнительских традиций.

2 Подобный процесс шел и в европейских странах. Примерно в это же время Торбьорн Лундквист, работавший с аккордеонистом Могенсом Эллегаардом, сказал: «Аккордеон заполнил вакуум в современном инструментарии и внезапно открылись новые неизведанные пути для музыкального воображения».

ствовал тот факт, что к баяну обратились композиторы, ярко проявившие себя в области камерной, симфонической музыки. Для них баян был лишь одним из множества музыкальных инструментов.

Разворот в сторону тотального пересмотра прежних установок привел даже к некоторым экивокам: порой казалось достаточным написать некую «заумную» пьесу, к примеру, для баяна и виолончели, чтобы попасть в разряд прогрессивно мыслящих и даже модных композиторов. К сожалению, часто в подобных случаях не обходилось без художественной «второсортности», и лучшим мерилом качества созданного произведения, как всегда, становилось время.

Последней новацией стала идея оригинальности — в сфере образно-концептуальных, драматургических, структурных, интонационно-гармонических, тембральных и т. д. решений. Именно непохожесть, «самость» становится в последние десятилетия XX века краеугольным камнем для многих композиторов — ведь перед ними стоит задача не затеряться в уже достаточно обширном списке сочиняющих для баяна.

Суммируя, следует отметить, что новации проявились в творчестве композиторов обоих направлений, и общие «идеологические» установки, несмотря на разницу в средствах, оказались сходными: расширение образного диапазона сочинений (углубление лирической и драматической сфер, усиление личностного начала и обращение к общечеловеческим проблемам, противопоставление образов «добра» и «зла»), усложнение языка, привлечение различных техник письма, вплоть до самых «левых».

Своеобразным побочным эффектом от преобразований в сфере оригинальной баянной музыки стало падение интереса к баянному исполнительству со стороны публики, прежде наполнявшей самые большие залы. В своем стремлении к новизне и композиторы, и исполнители растеряли значительную часть аудитории, оказавшейся неподготовленной к столь радикальной смене ценностей. В результате, в попытках вернуть публику, значительная часть баянистов, пережив период увлечения остромодной современной музыкой, начинает искать компромисс. Как и где найти баланс — каждый исполнитель решает сам. И каждый композитор тоже сегодня встает перед вопросом — «писать так, как пишется», или учитывать вкусы аудитории. И лишь у совсем немногих получается «писать, как пишется» и при этом «совпадать» со слушателями. Одним из таких немногих является Анатолий Кусяков.

Все перечисленные выше тенденции очень ярко, индивидуально и ясно просматриваются в его творчестве. Более того, на наш взгляд, именно А. Ку-

сяков наиболее последовательно и глубоко раскрывает возможности баяна в сфере камерно-инструментального исполнительства, именно на примере его музыки можно наглядно проследить эволюцию представлений композиторов и исполнителей о том, что на данный момент является традицией, а что можно считать новацией.

За тридцать лет Кусяковым были созданы следующие сочинения для баяна: семь сонат, Концерт для баяна, камерного оркестра и ударных, три сюиты цикла «Времена года — времена жизни», Дивертисмент, «Пять испанских картин» (для флейты и баяна), «Лики уходящего времени», «Прощания», Три миниатюры, Партита. Творчеству композитора характерен постоянный поиск новых средств выразительности. Свободно владея современной техникой композиции, он привносит метод симфонического развития музыкального материала, масштабность образов, сквозную драматургию, интенсивность интонационного развития. Показательной чертой творчества А. Кусякова является его тяготение к крупным формам, даже миниатюры объединены в циклы. В чем причина? Думается, что в стремлении «к проблемной, актуальной… *художественной концепции* (курсив мой — *Е. П.*)… многоплановой драматургии, позволяющим воплощать острые драматические коллизии, отражать сложные психологические процессы»[3].

Сонаты, концерты, сюиты, циклы миниатюр, камерные сочинения… Каждое из этих произведений по-своему уникально и интересно для анализа. Но вместе с уникальностью просматривается и некоторая общность отдельных сочинений, их обусловленность закономерностью более высокого порядка. Кстати, и сам композитор выделяет в своем творчестве три периода: первый (1967–1984) — период поиска-становления, второй (1984–1994) — неоромантический, третий — медитативный.

В первый период, который для «народников» начинается в 1975 г. (год создания Сонаты № 1 для готово-выборного баяна), были написаны следующие сочинения: сонаты № 1 (1975), № 2 (1978), № 3 [Фуга и бурлеска] (1979) и сюита для готово-выборного баяна № 1 «Зимние зарисовки» из цикла «Времена года — времена жизни» (1976). Напомню, что в эти годы удельный вес сочинений для народных инструментов еще не столь значителен в общей массе симфонических, вокальных и камерных сочинений А. Кусякова — это только начало пути, обретение своего неповторимого «тона» в многоголосном инструментальном хоре. (Что, однако, отнюдь не означало

[3] *Цукер А., Уринсон Е.* Обретение зрелости // Композиторы Российской Федерации. Вып. 3. — М., 1984. — С. 98–99.

некоей ученической неуверенности — нет!) Буквально с момента появления эти произведения сразу стали чрезвычайно популярными, а лучшее подтверждение их качественности — многократное переиздание в России и за рубежом, включение в программные требования многих конкурсов в качестве обязательных пьес, постоянная концертная жизнь.

Второй период, который сам композитор считает неоромантическим, начинается созданием Сонаты № 4 (1984). В этот период также написаны «Пять испанских картин» для флейты и готово-выборного баяна (1986), сюита для готово-выборного баяна № 2 «Осенние пейзажи» из цикла «Времена года — времена жизни» (1988), Три миниатюры для готово-выборного баяна, аккордеона (1989), Партита для готово-выборного баяна, аккордеона в 4-х частях (1990), Романтическая музыка («Прощания») для готово-выборного баяна, аккордеона в 3-х частях (1991), Дивертисмент для готово-выборного баяна в 4-х частях (1992). Очевидно, именно в этот период к мастеру приходит осознание того, что именно баян и балалайка — инструменты, с которыми ему интереснее работать; роль Творца-первопроходца чрезвычайно увлекает и завораживает его. Эта роль, выбранная скорее подсознательно, интуитивно, настолько удалась Анатолию Кусякову, что сегодня он многим видится романтическим Рыцарем, который восхитительно преображает баян каждый раз в новое, удивляюще многообразное музыкальное орудие. Орудие, которое своим звучанием наперекор всем шаблонам и традициям поражает, захватывает, отрывает от повседневности, разрушает стереотипы. Не случайно, наверное, сочинения второго периода сегодня — самые «репертуарные», популярные и у слушателей, и у исполнителей.

Не стоит, однако, думать, что третий — медитативный — период не принес новых открытий. Лишь меньшая (пока!) известность в силу недавнего появления не дает многим по достоинству оценить поистине философскую глубину, высоту стиля, порой доходящую до мучительной болезненности откровенность, сквозящую в поздних сочинениях мастера: Соната для готово-выборного баяна № 5 «Монолог о вечности» (1994), сюита для готово-выборного баяна № 3 «Весенние картины» из цикла «Времена года — времена жизни» (1998), сюита в 12-ти частях для готово-выборного баяна «Лики уходящего времени» (1999), Соната для готово-выборного баяна № 6 «Витражи и клети собора апостола Павла в Мюнстере» (2001), Соната для готово-выборного баяна № 7 «Misterium» (2005). Особняком в последнем периоде творчества стоит, пожалуй, лишь одно сочинение — Концерт для баяна, струнных и ударных инструментов (1996), который своей яркостью, брызжущей кипучей энергетикой, деятельной экспрессивностью не вписы-

вается в общий контекст медитативности, представляя собой синтез перечисленных качеств с некоторыми вкраплениями созерцательности.

Но, несмотря на возможность условного членения сочинений на три временных и стилистико-концептуальных блока, все же есть общий, объединяющий все и вся мотив. В центре внимания композитора всегда оказывается Человек чувствующий, Человек переживающий, Человек ищущий. И при таком развороте не столь важным оказывается тот набор средств, с помощью которых А. Кусяков решает поставленные задачи — будь то жанровая или пейзажная зарисовка, утонченная миниатюра или масштабная сонатно-симфоническая форма[4].

Одновременно с этим А. Кусяков не отказывается от использования фольклорной основы во многих сочинениях: это и откровенно стилизованные жанровые сценки («Посиделки», «Вечерок»), и музыкальные картинки, изображающие гулянье, народный праздник («Тройка», «Праздничная»), и пьесы, имеющие народную жанровую основу («Былина»), и мелодии, имитирующие звучание народных инструментов («Весенние голоса»— свирельный наигрыш), и более опосредованные, но не теряющие народных истоков, народной первоосновы сочинения («О земле», многие темы сонат № 1 и № 2). В одном из последних сочинений — Дивертисменте — не менее четко просматривается влияние другой неакадемической линии — джазовой. В мелодике, гармонии, ритмике, в импровизационном способе развертывания материала — везде эта связь очень явственна.

Такая квинтэссенция привычного и непривычного, старого и нового, элементарного и сверхсложного дает поразительный результат. Ни среди слушателей, ни среди исполнителей музыки А. Кусякова нет и не может быть равнодушных. Большинство принимает эту музыку «с первого раза», и лишь некоторых отпугивает сложность языка. Чтобы понять и принять сочинения А. Кусякова, нужно лишь отказаться от шаблонного восприятия современной музыки как набора структурированных формул, избавиться от лености душевной, «потрудиться» сердцем. Достаточно сложный современный язык опосредует программность многих сочинений, но, в то же время, становится канвой, в которую можно вплести свои узоры.

---

[4] Кроме углубленного и напряженного психологизма, пронизывающего композиции всех трех периодов, хочу отметить тонкий импрессионизм при воспроизведении образов природы. Чаще всего при этом природа, будто зеркало, отражает процесс рефлексии.

Конечно, и исполнитель, и слушатель должен сам быть глубок — мысли и чувства при исполнении музыки А. Кусякова не могут быть «мелкими». Это вовсе не значит, что образный строй произведений требует эпической значительности — ее-то как раз редко встретишь у Кусякова. Но внимание к детали, важность, казалось бы, незначительной в общем контексте мелочи оборачиваются насыщенной содержательностью сочинений, их смысложизненностью. И столь высокой концентрации мыслей и чувств композитору удается достичь, в том числе, и потому, что он, не отказываясь от накопленного ранее опыта, беря все лучшее из прошлого, целенаправленно идет вперед, расширяет горизонты наших представлений о том, что можно и нужно играть на баяне.

Возвращаясь к исходной точке отсчета — традициям и новациям, и еще раз «примеряя» то, что было сказано выше, к творчеству А. Кусякова, хочу подчеркнуть следующее. Выбор такой, казалось бы, специфической темы для обзорной статьи, предваряющей анализ конкретных произведений, вполне закономерен. Ведь практически в каждой из последующих статей, включенных в эту книгу, авторы будут так или иначе затрагивать перечисленные проблемы. Более того, каждый исполнитель и преподаватель, работая над очередным произведением А. Кусякова, невольно сам столкнется с задачей определения приоритетов. И каждый, наверное, найдет в этой музыке достаточно традиционного и новаторского. В любом случае музыка А. Кусякова задает больше вопросов, чем дает ответов — в поисках этих ответов мы находим в своей душе новые уголки, становимся глубже, богаче, духовнее. Это ли не мечта каждого композитора, это ли не «оправдание музыкой»? Это ли не цель любых перемен?

Ю. Шишкин

Соната № 1: исполнительское прочтение



Фрагмент рукописи Сонаты № 1

Пьеса, которая начинается с *vibrato*, всегда наполнена каким-то магнетизмом — то теплым, то холодным призрачным чувством, но всегда это завораживающее начало. Особенно если *vibrato* — в левой руке, которое отличается от любого другого. Именно оно пробуждает у слушателя едва ощутимое ответное волнение души, захватывает внимание сильней других выразительных средств. Такое открытие я сделал с момента, когда впервые соприкоснулся с музыкой Анатолия Ивановича Кусякова.

К тому времени, как я стал учить его Сонату № 1, в Ростове уже хорошо была известна сюита «Зимние зарисовки». (Да разве только в Ростове! Это был всероссийский «бестселлер»! Наверное, в каждом среднем или высшем музыкальном заведении России можно было ее услышать, так она была популярна.) В Ростове ее играли в училище искусств и в музыкально-педагогическом институте, к тому времени она была записана на пластинку Вячеславом Семеновым (на мой взгляд, просто идеально).

В классе Николая Ивановича Григоренко — моего учителя в училище — студенты тоже играли «Зимние зарисовки». Играли на «Юпитере» (в то время бывшем большой редкостью), и для меня, обладателя «Рубина», низкие юпитеровские звуки в «Посиделках» казались тогда бездонно глубокими. Попадая на такие уроки, я буквально заслушивался и упругим скоком в «Тройке», и красотою в «Посиделках», и пронизывающей певучестью, почти цветными красками «Былины». Начало же сюиты было поистине волшебным. Первое *vibrato* — музыка будто еще и не начинается, лишь воздух трогается с места, а картины, зримые образы уже встают друг за другом. Вот оконце с изъеденной трещинками, как морщинами, замазкой на рамах, бархатная гладь морозного инея, узоры на стекле…

Соната № 1 тоже начинается с *vibrato*, но оно иное. Это не поэтическая краска, не складывающаяся из прикосновений кисти художника картина, — это Мелодия. В «Узорах на стекле» не стоит использовать агогику — мерность и постоянство всех средств (динамики, темпа, туше) здесь для образа главное. Ведь именно так можно изобразить «застылость» стеклянной глади окна, покрытой инеем. В сонате же, наоборот, хочется петь. Вернее, нужно петь, как песнь. Словно мать поет своему дитяти, или сказку рассказывает, или былину какую. Петь, немного задерживаясь на четвертой ноте *h*, стремясь к ней в крохотном движении *crescendo*, потому как с появлением этой ноты начинает определяться мажорная гармония (интенсивность *vibrato* в ней тоже можно увеличить).

В первых *f* — *e* — *d* еще нет ясности гармонической. Две секунды *f* — *e* и *e* — *d* — это лишь оттенки, ожидание: какого же цвета будет краска? (Каким будет лад, если говорить музыкальным языком?) И вот оно — *h*, будто главное слово в предложении, первая ясная мысль, первая улыбка. С ним рождается «чувство» сонаты — настроение светлого покоя. А еще — радостная терпкость гармонии, слагаемой из наслаивающихся друг на друга четвертей и одной половинной, звучащих как по слогам *(c, h, d, a)*. Абсолютно завершенный мотив, но сколь различными будут они — его слоги — в третьей части и в финале! То будто силища, пробуждающаяся ото сна (начало III части) — мощная, несокрушимая, таящая в себе лик богатыря. То пронзительный звон или слепящее солнце на клинках (кульминация IV части) — как агония, как стон натянутой тетивы, дрожь нацеленной, но не выпущенной стрелы (динамическое замирание в последнем такте финала перед *Maestoso*). Почему не выпущенной? Потому что прошла уже основная кульминация финала, отгудели страшные удары одиннадцатизвучных аккордов, зло смято. Не в кого выпускать стрелу… Вот так — четко и одновременно необъяснимо, сами собой из звуков стали рождаться и прочно врастать в сознание эпические образы сонаты: бревенчатые срубы, затерянные в бескрайней чистоте полей, мерзлое дыхание зимнего утра, тишина. Картина жизни и трагической славы русского народа.

Шел последний год моей учебы в Ростовском училище искусств. Март 1982 года. Я только начал разбирать первую часть сонаты. Программа госэкзамена не включала в себя это произведение. Точно не помню почему, возможно, Николай Иванович дал мне ее «на вырост». Может, он уже предполагал тогда, что она понадобится мне для будущих моих конкурсов как мощная крупная форма? Не знаю. Как бы то ни было, разбиралось мне, прямо скажем, с натугой. Выучить текст труда не составляло — не такая

уж проблема — но я не мог учить, не пропуская ноты сквозь сердце! А удавалось «пройти» сквозь него лишь отдельным из них. Ноты, как древняя фреска, с трудом прорисовывали сквозь сохранившиеся фрагменты рисунка общий план. Неясный, туманный. Встретиться с А. И. Кусяковым, чтобы определить образную основу его музыки, я и не помышлял — материал был еще такой сырой. Но пообщаться с кем-то нужно было. И Николай Иванович придумал — сделал, как говорят, предложение, от которого трудно отказаться. Он объявил мне, что предстоит поиграть В. А. Семенову. Это прозвучало как гром среди ясного неба. Нет, я предполагал, что когда-то этого не избежать, но сейчас! В таком виде!

К моему удивлению, это не подавило во мне волю. Наоборот, всколыхнуло что-то очень важное, что не гасло потом все годы моей учебы. Во мне вспыхнул азарт к познанию. Я стал готовиться изо всех сил. Все кипело и бурлило не только внутри меня, но и вокруг. Перед глазами круглые сутки стояли одни только страницы первой части, сложнейшие и сочные аккорды — фактура большой музыки. Текст «вылеплялся» все отчетливей с каждым днем, но охватить его крепко, в буквальном смысле «обхватить» (это потом я твердо усвоил — без такого «обхвата» невозможно стабильно играть), чтобы свободно отвечать на любые пожелания Семенова, не удавалось. Я все еще будто «пробирался» внутрь текста. Но образы — главное! — никак не прощупывались, что-то сдерживало.

День встречи приближался. Сердце трепетало в волнении. И вот на пороге класса оба — Вячеслав Анатольевич и Николай Иванович. Представляю себя в тот момент. Растерян, с нелепой улыбкой на лице… Семенов же, напротив, был легок, располагающе свободен и деловит. Пообщавшись с Вячеславом Анатольевичем несколько минут, Николай Иванович вдруг вышел. У меня внутри все оборвалось! Подумал тогда: «Остался без прикрытия». Я шарил глазами по зеленой, исписанной старательными студенческими руками крышке учебного стола, пытаясь собраться. Помню ладонь Вячеслава Анатольевича, лежащую на нотах. «Начинай», — говорил я себе. Но в голове был ступор, да и волнение такое, что сердце, казалось, бьется в горле. Спасла инерция. *Vibrato* у меня всегда получалось, и, легко встрепенув кистью левой руки, я извлек звук *f* (он почему-то появился с акцентом), потом стал сгущать динамическое настроение фразы. Переключил регистр, перешел к следующей фразе. Играть старался ритмично, пробегая шестнадцатые «слегка», словно танцуя, и уже стал понемногу успокаиваться.

Не дошел я и до середины страницы, как Вячеслав Анатольевич остановил меня и стал добиваться ясной прочерченности двух образов: *legato*

первого мотива не должно быть напряженным, вибрирование левой рукой такое, чтобы звук выплыл словно из шепота. Затем закрепление его — т. е. обязательное динамическое развитие *f* и связь со следующим звуком. Объединение всей фразы почти невесомым *crescendo*, и в конце — небольшое *diminuendo* в последних четвертях и половинной *(c, h, d, a)*. Дослушивание и снятие (не пальцами, но мехом) слагаемого из наслаивающихся друг на друга нот аккорда. Вздох, смена регистра, еще большее *legato* и более сочное пропевание второго, в общем-то, игривого мотива.

Выразительное его интонирование никак не вязалось у меня с первоначальным представлением о его образе как о тягуче-лирическом. Мне вдруг открылся юмор, даже, сказал бы, ирония в этой короткой интонации. Я почувствовал радостную энергию лидийского лада, в котором он написан (потом, в предпоследней вариации первой части, мотив этот определится в образ скоморохов, а пока мы были в самом начале страницы).

Началась главная тема. Вячеслав Анатольевич добивался не просто соединения нот, а их пропевания с использованием естественных алгоритмов кантилены: игры без толчков, с легким торможением мелких длительностей (дабы не возникла легковесность) и окончаний фраз. Появление второго голоса, взявшего на себя инициативу, сразу внесло волевой оттенок. При этом верхний голос должен был оставаться в своем образном ключе, по-прежнему мягко интонироваться, словно женский голос в контрасте мужскому. Он — верхний голос — в момент появления нижнего становился даже еще более «обмякшим», будто соглашающимся, уступающим напору нижнего. Но эта уступка — лишь успокоение, словно уговор нижнего. Сам же верхний голос при этом оставался в настроении тревоги, предчувствия, раздумий…

Тревога? Предчувствия?.. Откуда эти ощущения? Как стали они приходить? Ведь не выдумывалось ничего, образная картина части родилась «сама». Позже, учась в институте, я, работая над всей сонатой, из двух-трех фраз Вячеслава Анатольевича, а порой и из подробного его объяснения, сложил мозаикой и додумал сердцем все, что опишу ниже. Детали образной сферы сонаты настолько ясно высветились тогда, что я бы мог, наверное, снять фильм по этому сюжету. Он был у меня в голове, когда я играл, но еще более — когда занимался. Итак, я делюсь им, как вариантом моего прочтения Первой сонаты. Моего юношеского прочтения.

(Хочу добавить, что совершенно не претендую здесь на глубокий теоретический анализ. Речь пойдет об образах и лишь некоторых исполнительских рекомендациях по их воплощению.)

Первая часть. Окруженная снегами изба на окраине русской деревни. Женщина просыпается, тревога в сердце подняла ее. Она ищет причину, вглядываясь в окно и пока не понимая, что могло так ее взволновать. Откуда исходит опасность?

1



Ее настроение долетает до мужа, спящего рядом (второй голос):

2



Он тоже просыпается, спрашивает, что с ней, советует ложиться (мол, рано еще). Она, успокаивает его, продолжая вглядываться в замерзшее оконце избы. И вдруг видит причину: далеко, на горизонте, поднимается черное облако дыма. Медленно разливаясь по зимнему небу, оно заволакивает горизонт. В музыке, однако, не происходит накопление драматизма, скорее наоборот — безмятежность. Так и есть, тревога эта — переживание внутреннее: там, внутри, собирается она, готовясь вылиться позже, в последующих вариациях. Разбуженный голосами родителей, в своей постели рядом поднимается малыш:

3



Теперь уже всем не до сна. Надо вставать, но волнение все усиливается. Еще медленней и еще глубже точит оно материнское сердце:

4



В этом эпизоде все «с» второй октавы в левой руке нужно обязательно прятать, иначе проявится интонация плача, просьбы, которую необходимо добавить потом, в развитии темы[1]. Пока лишь достаточно показать томление тревоги:

5



За окном мелькают силуэты бегущих куда-то людей. Что случилось? Чтобы узнать, мужчина решительно одевается, не прерывая диалога с женой. Следующее *con moto* — это ее взволнованный голос. Она просит мужа не оставлять их одних, сердце чует беду. Ребенок тоже зовет отца.

Хочу уточнить, что плотность чувств в музыке увеличивается всегда быстрее, нежели в реальной жизни. Это как в кино — все проживается интенсивнее, тем более в написанном тексте. Так что описание развития сюжета — неизбежно более размеренное, нежели эмоции, рождаемые музыкой.

Итак, мужчина, бросая на ходу фразу, выскакивает на улицу (тема буквально врывается, наступая на монотонную жалобу голоса в левой руке):

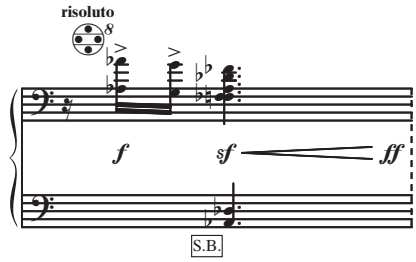
[1] Все методические рекомендации для легкости восприятия текста выделены курсивом. — *Ред.*

6



Отовсюду по деревне бежит народ — пришла весть о гибели соседей. Враги! На капище уже полно народу, речь держит старейшина (первое *Sostenuto*). Он рящет (вещает) о том, что зло пришло на землю русскую. Враг рядом, скоро он будет здесь. Пора уходить всем в город и там выстоять, либо погибнуть. Народ возбужденно вторит ему, толпа прибывающих растет. Крики, призывы и плач сливаются воедино. Страсти достигают точки эмоционального кипения, и, как выражение общей воли, единогласия защитить землю свою, звучат октавы:

7

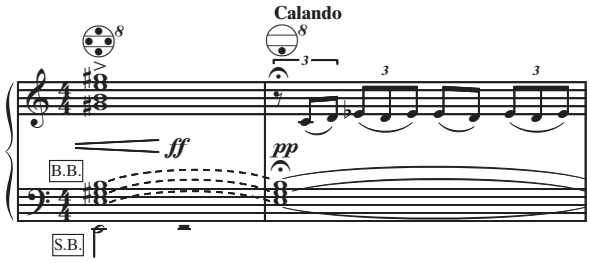


На снятии аккорда нужно переключить регистр для следующего эпизода. Вообще, первые доли секунды после снятия громких аккордов в любой музыке — самые лучшие для смены регистров и для любых технических поправок. Говорить об этом приходится из-за несовершенства регистровых механик наших инструментов. Иностранцы вряд ли поймут меня — зачем искать специальные места в нотах, чтобы переключить, к примеру, регистр в правой руке? На их инструментах это делается практически бесшумно.

Следующий эпизод *Scherzando leggiero* — это пляска скоморохов, выплеснувшаяся удаль последних мирных минут. Высмеивание врага, потешание над ним (пассажи в правой руке), суление победы и уверенность в

ней (упругие и острые восьмые в левой руке). Фактура в левой развивается дальше, переходя в последнюю вариацию — сбор всех и выход за околицу в сторону города. Если представить развитие сюжета как видеоряд, то в этот момент камера поднимается над деревней, показывая общим планом то, что творится вокруг. *(Мыслить здесь, соответственно, следует длинными линиями, частности уже отходят на второй план.)* Слышны мужские голоса, полные воли и воодушевляющей силы — это триоли. Их преломляют и вторят им голоса остальных — тема. Камера продолжает взлетать вверх, упираясь в ослепительный диск солнца:

8



Свет его заливает все пространство. Внезапное *piano* — будто туча накрывает солнце. Враз все стихает. Лишь спины уходящих, да синеватый пар от дыхания тают вдали.

Этот аккорд обязательно надо играть на разжим. Мех раздвинуть полностью и потом, в следующем такте, просто дать ему возможность под собственной инерцией сжиматься, следя, чтоб не было акцента в момент смены. Получится ***sppp****. Индикатором правильности смены меха будет ровное, без толчка, появление аккорда в левой руке на сжим.*

Вторая часть — это образ врага. Бешено, с улюлюканьем, бряцая оружием, скачет войско, мчится прямо на город.

Чтобы хорошо играть, нужно чувствовать себя словно внутри этого войска. Будто ты сам на коне и, оглядываясь, видишь вокруг разъяренные лица, развевающиеся одежды, летящий из-под копыт снег вперемешку с землей. Тогда и слушатель будет все это видеть. Никакого облегчения туше в левой! Абсолютная одинаковость прикосновения к каждой клавише. Это как втаптывание в землю, как удары ног несущейся конницы.

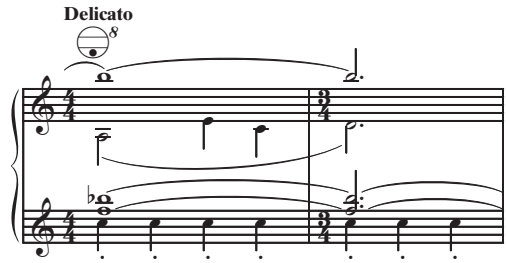
Проскакивая пригорки и овраги, всадники вылетают на ровное поле в нескольких километрах от города (длинный пассаж перед тремоло).

Delicato — стан защитников, ожидание, замершие от напряжения, вгляды-вающиеся в горизонт лица воинов.

«С» в правой руке стучит «кровью в висках». Состояние защитников, их образы предельно ясно рисуются этой музыкой.

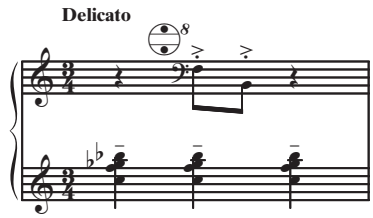
Совсем молодой еще паренек сжимает со страхом рукоятку меча. Рядом стоит воин постарше. Юнец задает вопрос, пытаясь в ответе укрепить себя, добыть хоть немного уверенности:

9



Не спеша и успокаивающе, короткими репликами ведет с ним диалог старый боец. Враг близок. Уже можно различить лица несущихся к стенам города всадников. Все готовятся к бою, рассредоточиваются. Первые восьмые с акцентами — как первые стрелы, влетевшие в щиты, как глухие удары сердца матери, прижимающей к себе младенца под святыми образами каменной церкви, где укрылись жители:

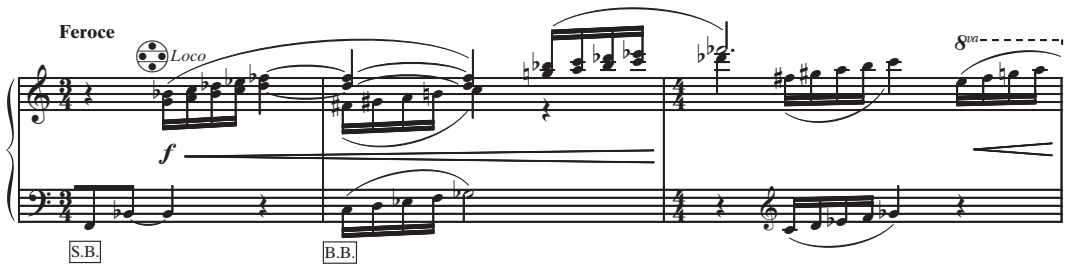
10



Обнажаются мечи защитников, поднимаются ковши горячей смолы, готовые обрушиться на головы врагов. Следующие удары еще ожесточеннее и смелее. Аккорд после них — железный нос тарана врезается в городские ворота. Сыплются стрелы с обеих сторон. Напряжение достигает апогея. Гулко стонут, раскачиваясь, створки ворот. Последний удар распахивает их, и войско врывается внутрь *(Feroce)*. Кровь, смешавшаяся со снегом, чер-

неет на глазах и превращается в ручьи от жара пожираемых пламенем изб. Битва идет на улицах города. Лязг мечей, стук щитов, шлемов. Стоны и крики сражающихся сливаются с трагическими воплями заживо сгорающих в храме людей:

11



Пламя взметается под купол вместе с душами…

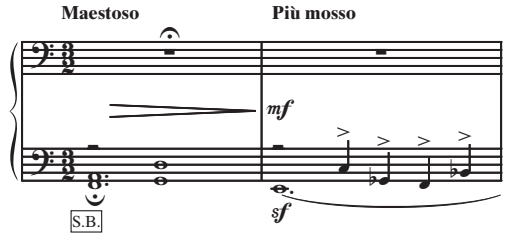
… Delicato. У края уцелевшей городской стены под обломками полуобвалившегося сарая старик выталкивает в открытое поле мальчонку, крестя его и наставляя остаться живым, добраться до соседнего города и все рассказать князю. Сказать, как сражались и погибали. Уже рыщут у двери враги, а старик все шепчет внуку последние слова. Мальчишка убегает, прячась за дым. Последние восьмые — и есть этот дым, вьющийся над разоренными руинами. Остывающее пепелище — все, что осталось от города.

Третья часть. *Maestoso* — это символ духа русского. Гулким набатом подземным дрожит истерзанная копытами земля, медленно и неумолимо вековым зовом пробуждает она в венах горячую кровь, грядет битва великая. Неизъяснимой уверенностью веет здесь от каждого звука. Словно долгий и многоголосый, подхватываемый всеми, летит клич над землей: «Собирайтесь, дружины ратные!»

С самого начала следите за тем, как наливается силой динамической музыкальное тело, как звуки соединяются один с другим. Особенно в конце второго такта (басы «g» и «c»). Здесь мелодия только начинает свое движение наверх и требует постепенного эмоционального накопления. Будьте внимательны: многие по какой-то необъяснимой причине обычно начинают делить этот единый мотив из 4-х тактов пополам — часто повторяющаяся ошибка. Чтобы далее сделать достаточное crescendo (потому как меха обычно не хватает на полноценное и мощное развитие динамики), следует понемногу увеличивать степень legato. Будет длиннее

звук — будет больше crescendo, и наоборот. Артикуляция поможет меху. Квинта «g — d» в четвертом такте — как разворот в сторону врага, как занятие боевой позиции:

12



Необязательно делать это вызывающе, с акцентом. Сильный человек не кичится своей силой. Покажите это внутренними средствами, почувствуйте, как в сердце вашем сжимается сила, как собирается она там, и сохраните ее для финала. Найдите иной тембр этой квинте, более светлый, приподнято высокий, нежели у предыдущих звуков. Сделать это можно за счет легкого удара пальцами и почти незаметного толчка мехом.

Не сдается враг *(Piu mosso)*. Уверен он в непобедимости своей, еще выше поднимает знамена. Как вечный символ, запечатленный в драконе, что изображен на исцарапанных азиатских щитах, он пугает и лишь ждет своего часа.

Сыграйте Piu mosso агогически свободнее, даже развязнее, подчеркнув тем самым огромную разницу двух сфер — добра и зла. А если резко взять и потом «раздуть» в динамике первые две четверти, то получится подобие злобного уханья, будто выгибания спины дракона («c» и «ges»). Но недолго ему быть — уже поднимается могучая тема аккордами на tutti. Это один из самых трудных в исполнении эпизодов, единая музыкальная линия длиною в двенадцать тактов, которую нужно петь. Петь аккордами!

Встают стеною русские полки. Словно полководец, окидывающий их взглядом своим, выхватывает камера крупным планом лица защитников. Развеваются на ветру кудри юношей, гривы коней их верных. Вот суровый и мужественный, в седину «одетый» воин. Смотрит вдаль он молчаливо, но слезятся его глаза — покинуты пашни родные, ныне не рукоять плуга, а меч сжимает он десницей твердой. Полководец дает последний наказ, поднимая клинок над головой (такты 12–15). Воины вторят ему ответом (такты 16–19).

Чтобы петь здесь аккордами, нужно, взяв аккорд, расслабить кисть и затем резким броском переместить ее по клавиатуре к следующему, при этом заранее представляя его в голове. Цезуры должны быть минимальными, а расслабление обязательным. Без расслабления кисти перед взятием аккорда пения не получится, будет обыкновенное несвязное «шлепанье» по клавиатуре зажатой кистью правой руки. Вячеслав Анатольевич очень требовал пения, и мне всегда приходилось следить за тем, как я это делаю. К примеру, взяв последний аккорд такта 11, я уже думал о верхнем «h» — так легче попасть:

13



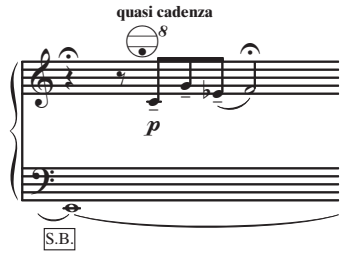
Именно на эту клавишу «h» и станет потом первый палец в следующем такте. Расслабляя кисть, я тянул ее слегка вниз, чтобы сократить расстояние скачка, и, отчетливо представив, как расположатся мои пальцы на клавишах в следующем аккорде, делал короткий бросок.

Многое у меня тогда не выходило. Квинта «g — d», например, в четвертом такте, о которой я писал выше, получалась все время какой-то не сбалансированной по динамике — то слишком яркой, то провалившейся, из-за едва окрасившихся тембром верхних октав баса (а нижние вообще не вызвучивались). Потом я нашел необходимый прием: в терции «f — a» не стал делать ни cresc., ни dim. до появления квинты. Она просто мягко добавлялась к уже полностью «прозвученной» терции, без толчка и удара, и конец фразы становился гладким, цельным, завершенным. Казалось бы, все, баланс найден. Но нет, в мою концепцию такое завершение фразы не вписывалось. Не пасторальной безмятежности мне хотелось, а пробуждения мощи, такой, чтоб слушатели «видели» налитую мышцами спину богатырскую. Не контраста покоя и бури, а противопоставления двух сил — благородной и агрессивной. Именно их противопоставления искал я, поэтому квинту пришлось все же слегка подчеркнуть. Это и дорисовало последнюю деталь — разворот и расправление плеч богатыря, глядящего

*грозно в лицо врагу. Под тяжестью его взгляда вскипает зло в следующем такте, сначала оскалясь (**sf** на первом «е» в Piu mosso), а затем пугая своими выпадами-четвертями.*

Речитатив — это сказ, былинный сказ старца — того самого… спасшегося мальчонки из второй части. Уже в летах, седой, он ведет повествование о прошлых временах. Буквально слышны его слова в первом мотиве: «Начну рассказ…»

14



Можно придумать и другие слова, можно придумать вообще весь текст — суть не в этом. Главное — представить себе канву рассказа. Как развивается, наполняется эмоциями поначалу усталая речь старца.

Первый помощник в этом — нота «е» в левой руке. Следите за ее динамическим ростом, и в ваших руках будет самый верный ключ к построению динамической эволюции речитатива. Но будьте внимательны: погрузив палец на всю глубину баса «е», вы тем самым перекроете по динамике звучание правой руки. Нажмите бас в полкнопки, «отодвиньте» его за счет тембра на второй план и по мере cresc. постепенно погружайте палец до конца. Возникнет иллюзия приближения и постепенного увеличения объема.

Я видел, как некоторые баянисты этот бас «е» берут вторым пальцем на основном ряду, неимоверно потом напрягая кисть в кульминации, чтобы дотянуться третьим и пятым пальцами до октавы на выборной клавиатуре. Ведь проще взять бас третьим пальцем на вспомогательном ряду, а вторым-пятым потом октаву. Каким бы пальцем ни был взят бас «е» перед Lamento, его все равно придется подменить (мы в классе Вячеслава Анатольевича меняли третий палец сначала на второй в основном ряду, а потом — на четвертый палец)[2].

[2] Вообще, Семенов всегда широко пользовался системой подмен в необходимых случаях, облегчая нам жизнь и достигая невероятного эффекта *legato*.

Кроме того, стоит обратить внимание на первые звуки всех мотивов и пассажей в правой руке. По мере развития они должны становиться все более жесткими, твердыми в атаке. Ведь обычно внимание исполнителей занимает то, что происходит внутри пассажа (т. е. внутренняя его эволюция), а то, что происходит с первыми звуками (кстати, и с последними) — часто остается без внимания. Ту же ошибку совершал и я. Динамически мои мотивы, фразы, пассажи росли, росли их «вершинки». Но «подножия» оставались на одной высоте, а это рушило всю картину, мелкие отрезки и эпизоды не объединялись в единую, большую генеральную линию.

Голос старца все крепнет, становится мощным. Словно хор, вторят ему души тех, кто готов постоять за землю свою. Над Русью вырастает образ витязя, упирающегося грудью в облака и окидывающего взором всю бескрайнюю ширь земли родной. Не пересилить русскую силу!

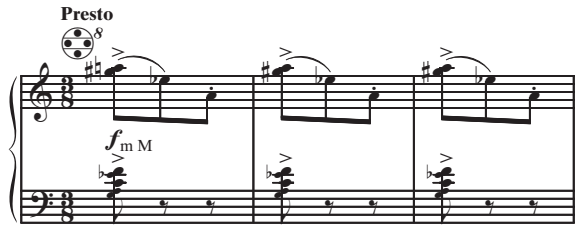
Lamento — это плач матерей, жен и сестер. *(Здесь, прежде всего, требуется «стопроцентное» legato в левой руке и legatissimo в правой.)* Тихим голосом неумолкающим вьется плач над былинными степями, над пепелищами разоренных деревень, над колыбелями, над израненными кольчугами отцов… и застывает он в венках васильковых, сплетенных руками любимых. Как убаюкивающие слова матери, ласковой печалью укрыты последние гармонии части.

В этой оглушительной тишине между III и IV частями я старался не делать никаких заметных движений, тем более производить шумов регистровыми переключениями — вытягивал шею, чтобы подбородок мой заранее оказался над регистром tutti и чтобы слушатели не видели, как я готовлюсь переключить его. Семенов приучил нас к этой потрясающей культуре производить всегда звуки и никогда шумы. Щелчка при переключении в левой руке, к сожалению, не избежать. А регистр tutti на правой клавиатуре я переключал одновременно с терцией, буквально на мгновение опережая ее появление. Эффект от взятия звуков с почти одновременным переключением регистра стопроцентный (попробуйте, это совсем не сложно). Внимание публики ничем не отвлекается, она поглощена только музыкой, и финал стартует, будто выстрел. Можно и пальцем, конечно, переключить tutti, но опять же, скорость всех движений в этот момент должна соответствовать образу третьей части.

Финал — завершающий эпизод эпической картины. Снова стан врага, слышна скоморошья пляска. Так и есть. Как дикий шабаш предстает перед

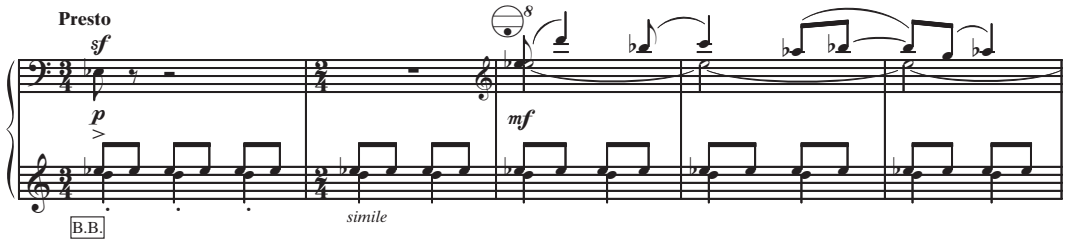
взором картина: плененные русские люди, над которыми глумится толпа захватчиков. В последнем танце, что заставили их танцевать, вбивают они в землю окровавленные ступни свои, размашисто приседая и кружась. Уже разводят костер поодаль, готовят расправу над ослабевшими и ранеными. Вот втолкнули в круг двоих совсем юных еще, и, не давая им пиками спокойно стоять, заставляют плясать:

15



Мечутся в этом адском кругу они, толкаемые из стороны в сторону. Лишь озверевшие, гогочущие лица, да разинутые рты кругом. Но вот заметил один из пляшущих шлемы родные, что появились средь холмов недалеко:

16



Пока заняты враги игрой кровавой, окружать их стали русские полки. Мыслью счастливой бьются у невольника-плясуна в голове восьмые. Еще с большей удалью, чтоб совсем увлечь внимание врага, кружится он и танцует. И вдруг — как молния взметается русский меч над головами врагов:

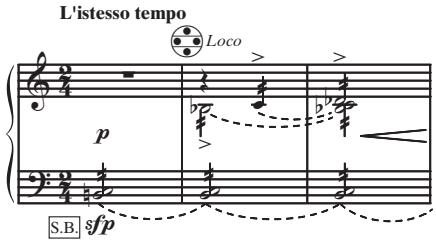
17



Ужасом и смятением охвачены они. Смыкаются клинки, сжимаются в кольцо дружины, теснят они рать иноземную…

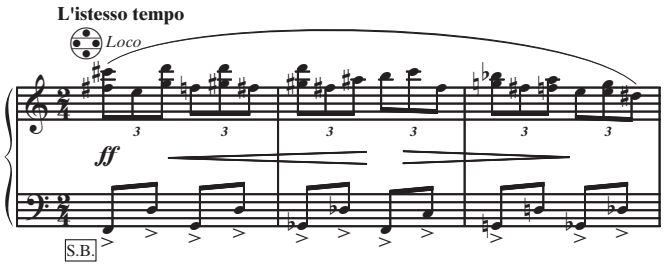
L'istesso tempo — это не сама битва, это рассказ о ней. Это летопись о том, что уже было. Как выстояла дружина, как освобождены были один за другим постепенно города и села русские. Ковылем на ветру колышутся триоли в правой руке. Кадрами хроники мелькают страницы великой истории: поля битв, усеянные погибшими, лица и взоры героев, поверженный враг. Сломлен хребет его, дрожит и корчится он в агонии:

18



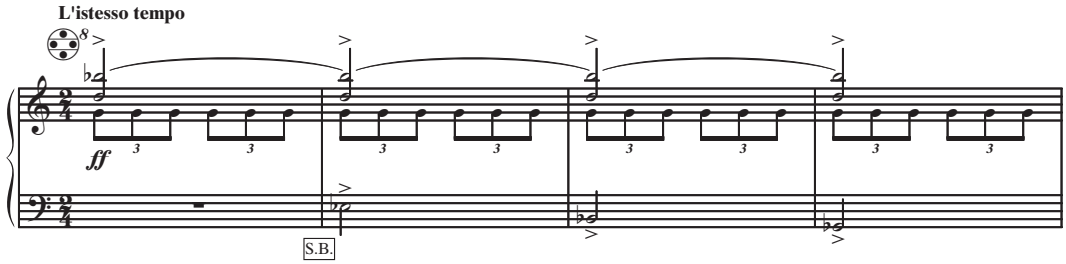
Напирает сила богатырская:

19



Звенят колокола над Россией:

20



Рассыпалась в прах воля завоевателей, раскатились по земле головы их. Страшные удары четырех аккордов, и — засверкали в клинках победителей ослепительные лучи солнца *(vibratissimo)*, заливая светом все вокруг. *Vibratissimo, конечно же, делается правой рукой. Такого напряжения и частоты его в левой никогда не достичь*[3].

* * *

Что ж, рассказ мой окончен. Конечно, я коснулся лишь некоторых, прежде всего исполнительских, аспектов работы над сонатой. Научный взгляд мог бы увидеть множество других достоинств этого сочинения. Ведь несмотря на то, что к концу 70-х баянный мир уже знал сонаты Вл. Золотарева, К. Волкова, А. Журбина, В. Бонакова, П. Лондонова, Ю. Шишакова, именно с появлением Первой сонаты А. И. Кусякова для нас были в полной мере открыты новые горизонты композиторской техники (прежде всего — монотематизм и серийность).

Недавно, будучи в гостях у Кусякова, в разговоре с ним о его сонатах, я вспомнил детально выверенный мною когда-то сюжет этой гениальной музыки. Очень коротко я изложил свою версию. Анатолий Иванович слушал, глядя на меня с теплой иронией. Потом после паузы и как-то немного в сторону произнес: «Ну, что ж, наверное, так и надо…». «Не попал, — с улыбкой подумал я, — не тот сюжет придумал».

---

[3] Помню приведший меня в восторг рассказ Семенова об исполнении им в одном из концертов в Минске Сонаты № 1 Анатолия Ивановича (кто был тогда в зале, наверняка вспомнят этот эпизод). Оставались последние два такта, и вдруг — «бах!» — рвется левый ремень. Это даже страшно представить: мех раскрыт на всю длину, предельное напряжение, и вдруг — полная раскоординация! Остается еще последний аккорд впереди из трех *е* в правой руке и баса в левой. И Семенов, не целясь, с размаху берет его, берет чисто(!), в нужном характере, с нужной артикуляцией. Вот это был успех! Примеривая на себя такую ситуацию, я понял, что, наверное, не только мастерство здесь сыграло роль, но и провидение, столь часто благоволящее легендарному музыканту.



После премьеры Баянного концерта с Ю. Шишкиным и концерттмейстером Е. Экнадиосьянц

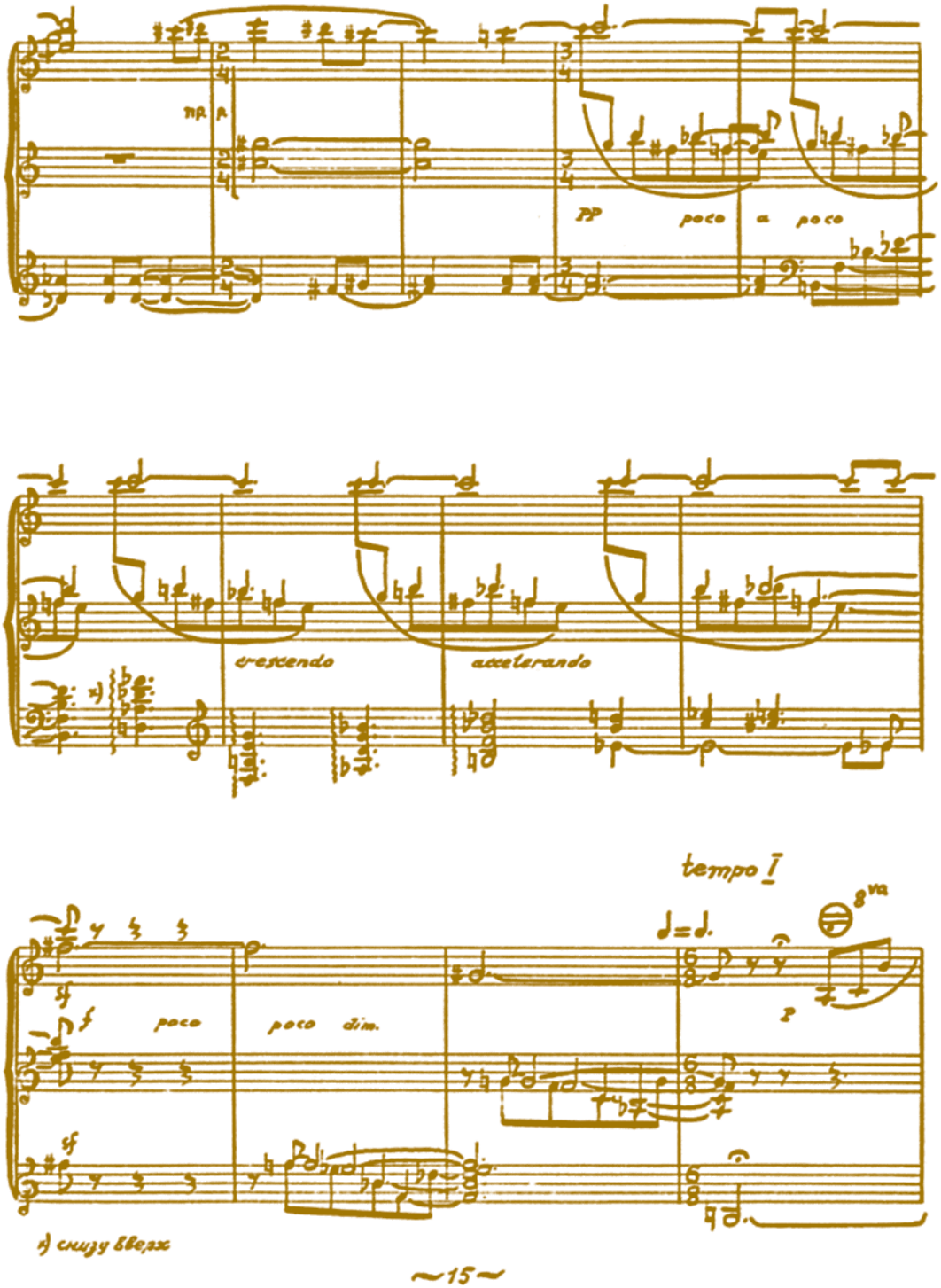
С Ю. Шишкиным и М. Зацепиным (крайний справа)



Е. Показанник

2 ≥ 3 ?..

(О Второй и Третьей сонатах для баяна)



Фрагмент рукописи Сонаты № 2

Соната — один из наиболее любимых жанров, с которыми работает А. Кусяков. С работы над сонатой началось знакомство композитора с баяном, и сегодня из-под его пера продолжают выходить разные, имеющие порой диаметрально противоположные концепции и фактурные решения сочинения, объединяющим признаком для которых становится не столько их жанровая принадлежность, сколько концертная востребованность. Особняком в этом списке стоят, с некоторыми оговорками, лишь два сочинения — Третья и Пятая сонаты. Попытаться проанализировать причины их меньшей популярности может каждый — и каждый найдет свои доводы «за» и «против». В этом отношении важна точка отсчета, тот критерий, который ставится при оценке во главу угла. Так, даже на страницах этой книги можно найти высказывания музыкантов о том, сколь глубока и революционна Пятая соната, и о том, что ее концепция сегодня не очень актуальна. Оставив возможность более глубокого анализа Сонаты № 5 Т. Франтовой, остановимся здесь на причинах, обусловивших столь разную судьбу двум другим сочинениям, соседствующим по времени создания, — Сонате № 2 и Сонате № 3.

Первая из них, пожалуй, самая «репертуарная», повсеместно звучит и на конкурсах, и в концертных программах, и в учебных аудиториях музыкальных училищ и вузов на протяжении тридцати лет. Вторая же из названных сонат является одним из наиболее редко исполняемых произведений

Кусякова. Стоит ли сравнивать эти, равно как и любые другие, произведения композитора? При том, что занятие это неблагодарное и малообъективное, каждый, слушая или играя, так или иначе делает выбор. Конечно, при сопоставлении этих двух сочинений следует учитывать и историю их создания, и принципы формообразования, и жанровую «адекватность», и оригинальность звуковых решений, и т. д., и т. п. Но музыка не сводится к сумме составляющих, и ответ будет у каждого свой. Поэтому здесь уместнее говорить лишь о большей популярности Сонаты № 2, не прибегая к сравнительным характеристикам иных, внутренних слоев. Задав вопрос в заглавии статьи, обойдемся без однозначного ответа.

Соответственно вышеперечисленным параметрам «всеприменимость» Сонаты № 2 выглядит совершенно логичной. Здесь присутствуют как внешние, формальные, признаки соответствия жанру (количество частей, их драматургическое соотношение), так и внутренние, содержательные (современный и в то же время демократичный язык, яркая образность, цементирующие форму мотивные связи, достаточная, но не чрезмерная техническая сложность). Произведение уже на протяжении тридцати лет постоянно звучит в учебных, концертных и конкурсных программах, узнаваемо любым баянистом буквально с первого звука, неоднократно издано, записано на пластинки и компакт-диски.

Вторая соната написана А. Кусяковым в 1978 году, через три года после появления Первой — экспрессивно-напористой и динамичной. При втором обращении к этому жанру композитор выбирает другой путь решения образно-драматургических коллизий сонатного цикла, смягчив, даже почти исключив конфликтность как основной принцип развития. На первый план выходят экспозиционность и вариационное развитие, более типичные для сонатины, нежели для сонаты. По сути, Соната № 2 действительно сходна с сонатиной, подтверждением чему — слова А. Кусякова о том, что это произведение было написано под влиянием Сонатины Фа-диез мажор М. Равеля. Действительно, в Сонате № 2 сквозит эмоциональный настрой, отсылающий нас к Сонатине Равеля — оба произведения буквально «светятся изнутри». Соответственно, в этих сочинениях много сходных фактурных решений, и основной их характеристикой можно считать вертикальную и горизонтальную «прозрачность».

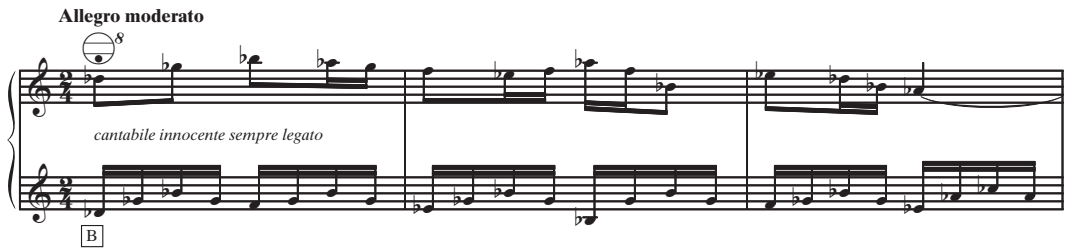
Светлая пасторальность и танцевальность, которыми насыщена вся соната, напоминают нам о непосредственности и чистоте юношеского восприятия мира, о постижении красоты окружающей природы, радости общения, о восторге первой влюбленности.

I часть, ***Allegro Moderato***, в основном отдана сфере лирических чувств с вкраплениями скерцозных эпизодов. Композиционное решение части, равно как и всей сонаты, основано на принципе постоянного варьирования исходных тематических построений, фактурных решений, ладогармонических соотношений, что придает изысканную изменчивость и непредсказуемость в развитии образа. Темы плавно переходят одна в другую, прорастают и взаимодействуют, видоизменяются и возвращаются в первоначальном виде.

В первой части (сонатная форма с зеркальной репризой) проводятся три основные темы, которые по их функциям можно обозначить как главную, побочную и заключительную партии. Разработка, однако, не содержит взаимодействия этих тем: здесь проходит лишь главная партия в первоначальном виде, а затем — три эпизода, построенные на ее материале.

Часть открывается четырехтактовым вступлением, в котором задаются гармонические контуры первой темы и определяется тип организации аккомпанирующего голоса. Затем вступает главная партия:

1

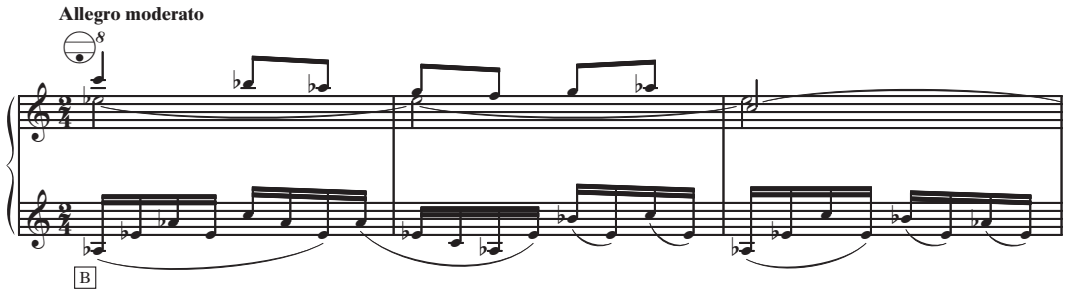


При отсутствии знаков при ключе очевидно, что главная партия звучит в соль-бемоль мажоре (своеобразная отсылка к фа-диез мажору Равеля)[1]. После двукратного проведения главной партии вступает побочная — еще более светлая и открытая благодаря укрупнению длительностей и «повышению» тональности (теперь главенствует ля-бемоль мажор). Побочная партия звучит не контрастом, а, скорее, кульминационным продолжением,

[1] Отметим, что уже в самых ранних баянных сочинениях А. Кусякова проявляется традиционный для современной композиторской техники прием, когда тональная принадлежность проявляется лишь в отдельных структурных единицах (фразах, предложениях, разделах) благодаря введению вроде бы «случайных» знаков, но никак не обозначена при ключе. Между тем, этот прием в 70-е гг. XX в. был для баянной литературы совершенно нетипичным — композиторы старались обозначить все «исходные данные» и четко их «соблюдать», по возможности не изменяя.

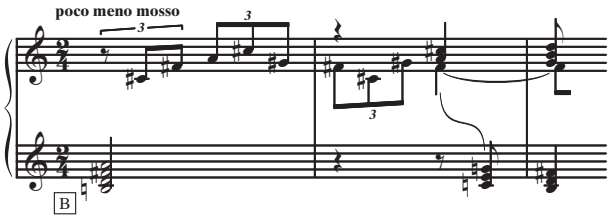
раскрывающим и еще более высветляющим лиричность главной партии и всей первой части:

2



Начало заключительной партии подчеркнуто композитором изменением темпа — единственным в первой части. Вступлению заключительной партии предшествуют три такта связки, представляющие собой разложенные гармонические фигурации, организованные по три. Введение триольного рисунка в ритмическую структуру заключительной партии придает мелодии изящность, женственность, даже некоторую жеманность (которую исполнители порой чрезмерно подчеркивают, «выпячивают». Тему здесь следует слышать и озвучивать в общем эмоционально-образном контексте — просто и безыскусно, элегически-мечтательно, но никак не претенциозно-манерно):

3



Из трех тем — главной, побочной и заключительной — именно последняя оказывается самой контрастной по отношению к предыдущим и к последующему развитию материала. (Значимость этой темы станет ясна позднее — со вступлением второй части сонаты, когда заложенные в ней интонационные и ритмические зерна «прорастут» в одной из самых красивых и узнаваемых лирических тем А. Кусякова.) Все партии изложены

предельно лаконично — на каждую отводится лишь по одному периоду. И уже в такте 57 с вступлением главной партии начинается разработка.

Как уже было сказано выше, разработка состоит из главной партии, представленной в основном виде (сохраняются все ее параметры — тональность, фактура, тесситура, регистровка), и трех кратких эпизодов, развивающих ее начальный мотив. Первый из них, *risoluto marcato*, обыгрывает интонацию главной партии, представляя ее то в активно-наступательном, то в нежно-просящем облике. Неквадратность построению придает смещение долей, на которые приходится вступление мотивов, и, соответственно, изменение метрической структуры фрагмента. Второй эпизод, *scerzando*, выводит на первый план танцевальность, скрытую в теме главной партии. Третий эпизод, интонационные и ритмические изменения темы главной партии в котором более заметны, одновременно представляет собой связку-каденцию, готовящую наступление репризы.

Зеркальная реприза поочередно представляет нам исходные темы: побочную (вернее — ее начальный мотив, четырежды проводящийся в виде восходящих секвенций), заключительную (от которой здесь остается лишь четырехтактовая триольная связка) и главную, проходящую в первоначальном виде. Следует отметить, что строгое сохранение всех компонентов главной партии в разработке и репризе придает первой части сонаты черты рондальности, где главная партия ассоциируется с рефреном, а весь окружающий ее материал — с эпизодами. Завершает часть небольшая кода, построенная на материале главной партии. Текучесть ее постепенно прерывается, дробится благодаря артикуляционному членению мерных шестнадцатых. Их бег замедляется и приводит к венчающему все тональные «перипетии» фа-диез мажорному аккорду.

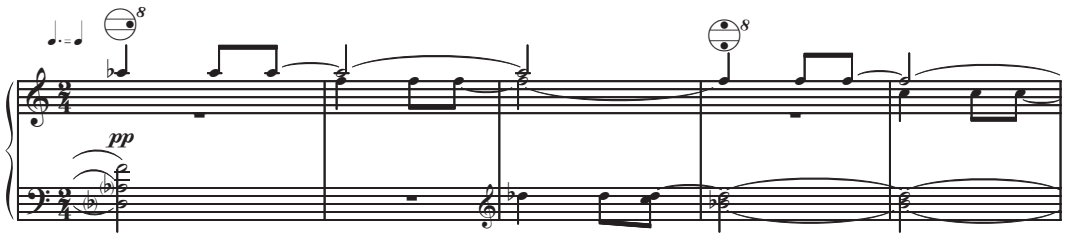
Во **II части**, ***Lento dolcissimo***, главенствует сфера мечтательности, сперва чуть задумчивой и грустной, но затем возвышенной и даже страстной. Простая трехчастная форма позволяет представить развитие исходного образа в первом разделе, оттенить его мерцающими сонорными бликами во втором и вернуть первоначальное состояние в третьем.

Мотив, открывающий часть, можно по праву считать одним из мотивов-презентантов композитора. Его начальная интонация, столь запоминающаяся и узнаваемая, прорастает почти в каждом последующем баянном сочинении. Опорные для слуха звуки этой интонации — *a, h* и *fis* — складываются в вопросительно-удивленный мелодический изгиб. В дальнейшем разворачивании темы Кусяков избегает жалостливо-просящего наклонения благодаря отказу от полутоновых соотношений (как в вертикальной,

так и в горизонтальной их последовательности). Такое тяготение к целотоновости продолжает образную линию, заданную в первой части: центральными характеристиками по-прежнему остаются простота и искренность, безыскусность и чистота.

Начало среднего раздела части интересно тем, как минимальными фактурными и тембральными средствами композитор достигает почти сонорного эффекта звукового мерцания:

4



Мягко перекликающиеся гармонические секвенции, располагающие к неспешному созерцанию, сменяются нисходящими секундами, вносящими в следующий фрагмент оттенок смятения и тревоги. Но отрешенная созерцательность так же чужда юности, как и тревожная настороженность. Поэтому естественным выглядит скорое возвращение первоначальной темы, которая звучит как мечта-ожидание, мечта-томление, мечта-вопрос.

III часть, ***Presto***, отдана стихии танцевальных, ярмарочных впечатлений: всепоглощающая картина народного гулянья, прибаутки продавцов, скоморошьи проделки и веселый гам развлекающейся толпы, из которой взгляд выхватывает отдельные лица — вот галерея образов, всецело захвативших внимание нашего героя. Он, однако, и в праздничной суете остается прежним — в финале появляются темы из первой и второй частей, напоминающие о его мечтах и надеждах, стремлениях и порывах.

Избранная композитором форма рондо с элементами вариационного развития рефрена и эпизодов позволяет отобразить все многообразие красок разворачивающегося действия. Структуру третьей части можно обозначить следующим образом: A (рефрен) — B (первый эпизод) — A + B (рефрен с элементами из первого эпизода) — C (второй эпизод) — A — B — D (третий эпизод) — E (кода).

При очевидной мозаичности, сознательно избранной композитором в качестве художественного принципа (создание своеобразной галереи об-

разов), следует отметить, что форма не выглядит дробной, фрагментарной благодаря мотивным связям, пронизывающим всю часть. Так, уже в первом эпизоде (B) в партии левой руки звучит немного видоизмененная, но хорошо узнаваемая тема главной партии первой части. Следующее проведение рефрена представляет собой своеобразную «микстуру» элементов A и B. Во втором эпизоде (C) явно прослушивается ритмическая и интонационная структура аккомпанемента из рефрена.

Третий эпизод неожиданно принимает на себя особую смысловую нагрузку: он становится своеобразной аркой, соединяющей все части сонаты и собирающей их центральные темы в одном небольшом фрагменте. Одна за другой здесь следуют тема главной партии первой части[2], начальная тема второй части, наиболее яркий «скомороший» фрагмент первого эпизода третьей части. Завершается часть краткой кодой, которая неожиданно и в то же время логично «переставляет акценты»: для героя этой сонаты важнее не то праздничное действо, которое окружает его в финале, а собственные чувства и мечты. Последним штрихом, придающим сонате особую изысканность и замыкающим круг, становится «виснущий» аккорд, который открывал это изящное и виртуозное произведение.

Работа над Сонатой № 3 началась практически сразу после появления Второй, в 1978 году. Изначально произведение виделось композитору как пятичастное, в котором Фуга и Бурлеска являлись соответственно третьей и четвертой частями. Соната еще находилась в работе, когда к А. Кусякову обратились организаторы II Всероссийского конкурса исполнителей на народных инструментах с просьбой срочно написать обязательную пьесу для баянистов. Поскольку времени до начала конкурса было крайне мало, Кусяков предложил им две части из новой сонаты, по его мнению, наиболее яркие и концертные. И в 1979 г. Соната № 3, тогда обозначенная в конкурсных требованиях как обязательная пьеса под названием «Фуга и бурлеска», стала известна практически по всей России[3]. Менять облик произведения, уже начавшего сценическую жизнь, композитор не захотел, поэтому материал оставшихся частей был позднее в переработанном виде использован в «Прощаниях».

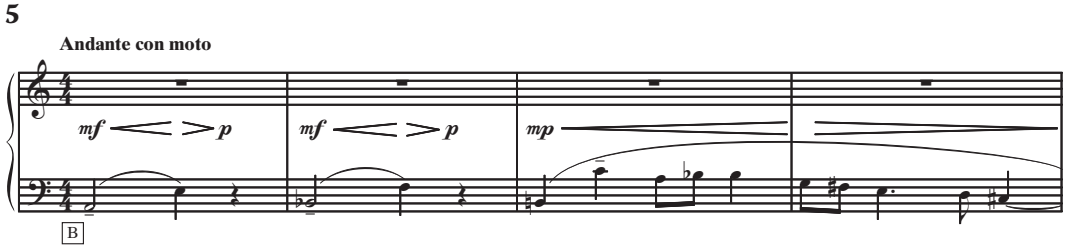
---

[2] Здесь она приобретает свое первоначальное звучание несмотря на то, что выписана более крупными длительностями. Изменение темпа компенсирует эту разницу, а другие элементы (тональность, фактура, интонационная и ритмическая структура) остаются неизменными.

[3] Поскольку соната являлась обязательным произведением, то «впервые» она зазвучала в исполнении сразу пятидесяти участников конкурса! Как считает сам А. Кусяков, такой бурный старт отчасти определил спад интереса к ней в последующие годы.

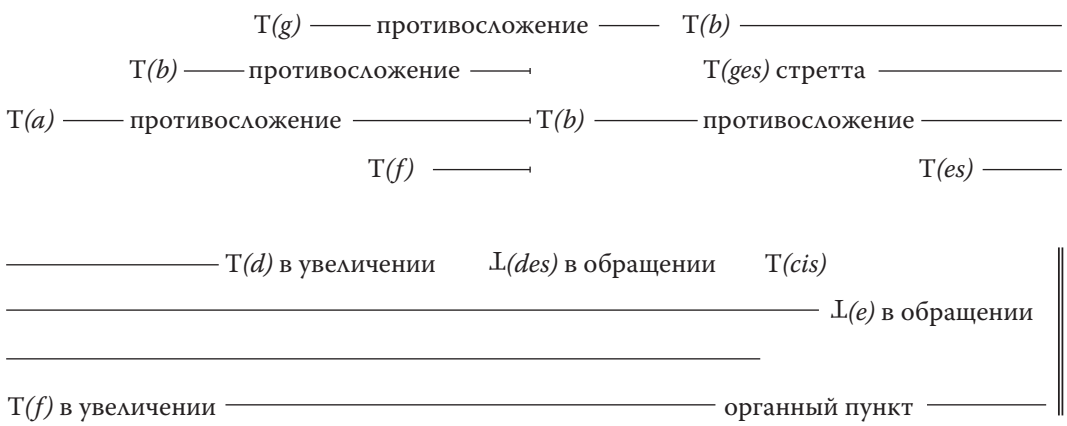
Задав очень высокие требования к исполнителям полифонической сложностью почти додекафонной Фуги и технической насыщенностью стремительной Бурлески, композитор вряд ли задумывался о сферах ее применения. В дальнейшем Третья соната исполнялась не как соната, а исключительно как оригинальная пьеса, причем вторая часть, Бурлеска, звучала гораздо чаще, чем Фуга. Причиной тому — нетрадиционное для сонаты количество частей, непривычное их функциональное сочетание; слишком сложный язык фуги — жанра, далекого от традиций сонатно-симфонического цикла; отсутствие сквозных мотивных связей и объединяющей драматургической линии. Редкое использование Фуги в качестве полифонического произведения в учебных и конкурсных программах обусловлено требованиями к исполнению полифонического цикла по типу «Прелюдия и фуга».

I часть Сонаты № 3, Фуга, открывается проведением темы, которая изначально задумывалась композитором как серия. До полной серийной двенадцатитоновости Кусякову «не хватило» всего двух звуков — *dis* и *gis*. Впрочем, вряд ли композитора интересовала формальная сторона процесса — важнее казалось придать музыке необходимую экспрессию и насыщенность. В теме представлены два основных интонационных блока — широкие интервальные ходы на квинту и нону и поступенное нисхождение, — которые придают звучанию суровую мужественность, оттеняемую мягкими, чуть просящими интонациями:



Особенностью этой четырехголосной фуги является почти полное отсутствие интермедий: проведения темы следуют одно за другим, не давая «передышки» ни исполнителю, ни слушателям. Концентрированности в развитии образа способствуют и другие композиторские приемы («интонационная напряженность» темы, ее тональные сопоставления в разных голосах, проведение темы в увеличении и в обращении). Благодаря этому достигается особый эмоциональный накал, который придает фуге цельность и монументальность.

В фуге тринадцать проведений темы. Поскольку при ее написании в основу был положен серийный принцип организации материала, то тональную принадлежность здесь искать не следует. В приводимой ниже схеме каждое вступление темы будет обозначено по начальному звуку, от которого идет ее дальнейшее развертывание:



Логика развития, как видно из приведенной схемы, достаточно традиционна и универсальна: от четырех экспозиционных проведений темы по голосам (тенор, альт, сопрано, бас) — к началу разработочного раздела, в котором после появления темы в теноровом голосе (от звука *b* малой октавы) идут два проведения, следующие друг за другом стреттно. Затем в кульминационной зоне тема дважды проходит в увеличении, подготавливая вступление в обращении — своеобразную генеральную кульминацию, где мелодия звучит уже не в одно-, а в четырех- и даже пятиголосном варианте. В заключительном разделе тема появляется еще дважды — в своем первоначальном облике и в обращении, постепенно растворяясь на фоне органного пункта.

Противосложения, проходящие на фоне темы — неудержанные, определяемые логикой сквозного развития контрапунктирующих голосов. Использование такого приема дает композитору возможность подчеркнуть автономность и индивидуальность каждого мелодического образования, полифонически «разнообразить» фугу. Динамизация в развитии образа идет не только за счет метаморфоз, происходящих с темой, но во многом и за счет противосложений. Именно насыщение фактуры, прихотливость ритмического рисунка, появление более мелких длительностей на фоне постоянных тональных сдвигов темы создают эффект непрерывности и даже

стремительности развития при достаточно сдержанном темпе и исходной повествовательности в звучании темы.

Композиционное решение **II части, Бурлески**, традиционно для произведений подобной образной направленности (скерцо, юморески, каприччио обычно трактуемы как пьесы юмористического характера). Однако легкомысленный тон высказывания, привычный для подобных сочинений, «утяжелен» здесь элементами гротеска, злой иронии.

Структура Бурлески трехчастна, причем в первом разделе можно выделить спиралеобразное развитие исходных образов, что позволяет просматривать здесь и черты рондальности. Такая вариативность в определении формы обусловлена тем, что темы очень кратки, неконтрастны по отношению друг к другу, в ходе развития происходит трансформация и смешение их элементов.

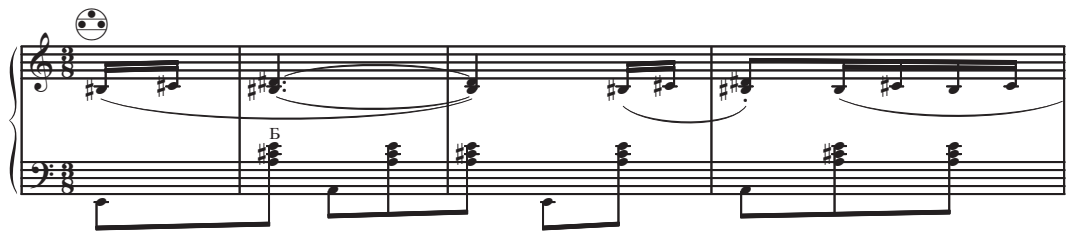
Так, первая тема (a), появляющаяся после трехтактового вступления, чрезвычайно кратка (всего шесть тактов). Ее ритмическая и интонационная структура позволяет при первом знакомстве даже считать ее продолжением вступления. Лишь в ходе дальнейшего развития становится ясно, что это — одна из основных тем, проходящих через всю Бурлеску:

6

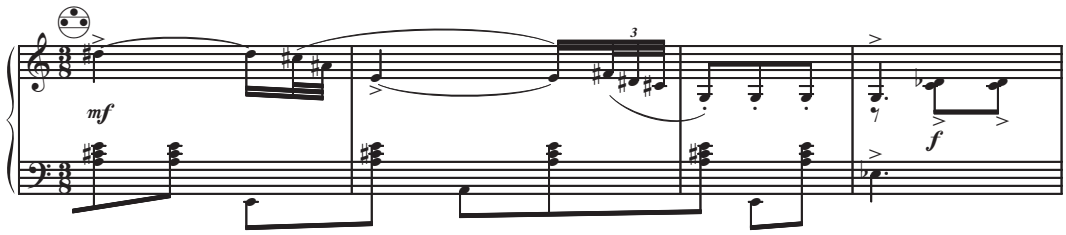


Уже в такте 10 вступает вторая тема (b), а в такте 20 — третья (c), длящаяся всего 4 такта!

7a



7б



Именно эти три тематических образования становятся основой всего дальнейшего развития в пьесе. Можно схематично проследить последовательность их появления:

Вступление — a — b — c — a — b — c — a — c — b — связка — средний раздел — a — b — c — a — c — b — кода, построенная на элементах a и b.

В столь многосоставной композиции на первый план выходит умение композитора подчеркнуть индивидуальность каждого фрагмента в рамках единого образа. Кусякову это удается за счет разведения основных ритмических и интонационных компонентов каждой темы. Первая из них, в которой трехдольность как бы оспаривается двухдольностью, построена на нисходящих скачках по малым септимам. Вторая — с преобладанием мерных шестнадцатых, следующих поступенно в восходящем движении. Третья обыгрывает интонацию большой септимы, обостренной визгливыми форшлагами и лающими секундами.

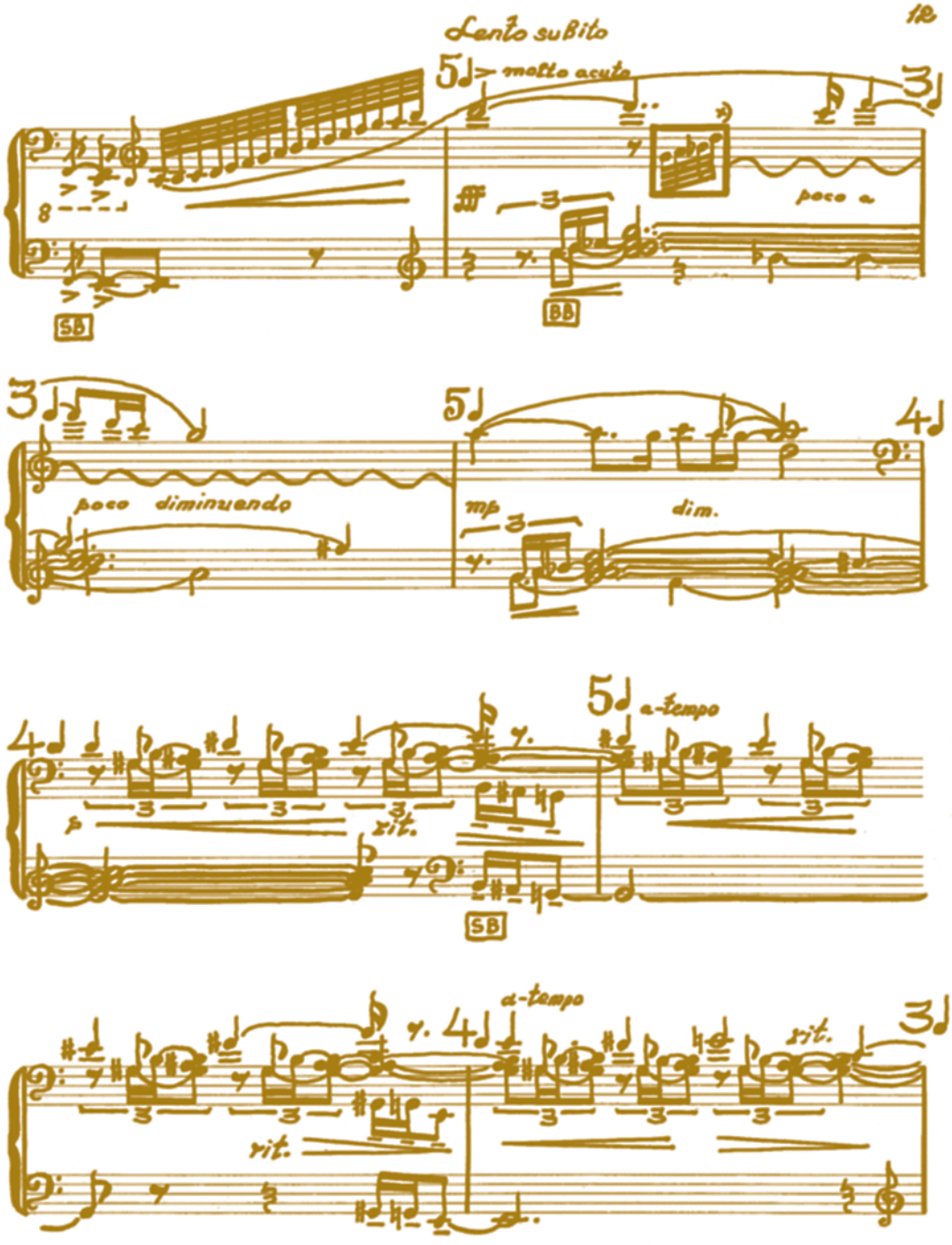
Средний раздел (*sognando* (ит.) — мечтательно, как бы во сне), несмотря на введение иного образа — нежно-мечтательного, с включением просящеплачущих интонаций, — все же оказывается малоконтрастным по отношению к крайним частям. Этому, прежде всего, способствует использование элементов трех основных тем, которые вкрапляются в новый материал, представляя его лишь как временное «искажение» предыдущего. Поэтому и возвращение исходных «данных» в репризе выглядит совершенно логичным и подготовленным.

Краткость репризы по сравнению с первым разделом обусловлена динамизацией в сопоставлении образов и их взаимопрорастанием. В коде Кусяков использует прием, ставший для него впоследствии типичным при окончании подобных пьес — растворение шестнадцатых до пределов ***ppp*** без потери темпа и укрупнения длительностей. Фанфарной точки, венчающей Бурлеску, здесь нет и не должно быть — вместо этого мы слышим вкрадчивый, настороженный уход, который ставит многоточие.

Подобным многоточием можно завершить и наше предварительное знакомство с двумя, такими разными, сонатами. Впрочем, в творчестве Кусякова нельзя найти два похожих произведения, в том числе и среди сонат. Подтверждением тому — статья Т. Франтовой о более поздних баянных сонатах композитора.

Т. Франтова

Четыре загадки Анатолия Кусякова под кодовым именем академического жанра (Четвертая — Седьмая сонаты для готово-выборного баяна)



*) свободное исполнение. Возможно прерывание движения БУЗ в момент взятия нот верхнего голоса.

Фрагмент рукописи Сонаты № 4

Каждому музыканту наших дней, имеющему хотя бы некоторое отношение к баянному искусству, имя ростовского композитора Анатолия Кусякова хорошо известно. Немногие из современных авторов обогатили репертуар баянистов таким внушительным количеством оригинальных сочинений в разных жанрах, как он. Нередко критики называют композитора классиком, мастером. Справедливость столь почетных характеристик обеспечена не только большим количеством произведений для баяна.

Некогда, по воле внешних обстоятельств (дружеский контакт с коллегой по работе, который оказался «по совместительству» блестящим концертирующим баянистом и педагогом) Кусяков начал сочинять музыку для готово-выборного баяна: «В 1975 году судьба меня свела с выдающимися музыкантами, воспитанниками Института им. Гнесиных баянистом В. А. Семеновым и балалаечником А. С. Даниловым. Сегодня совершенно очевидно: не встретив их, я никогда не писал бы для баяна и балалайки. Эти два уникальных человека одинаково для меня дороги, они — крестные отцы всей моей музыки для народных инструментов» (Кусяков, цит. по [13, *18*]). Приведенный факт только внешне выглядит необъяснимо случайным эпизодом. Видимо, все-таки не случайно Семенов и Данилов, захваченные идеей развития и упрочения академического музицирования на баяне и балалайке, предложили написать музыку для своих инструментов именно Кусякову — в те годы молодому, энергичному и перспективному композитору. Еще меньше случайности в том, что Кусяков, обратившись к народным инструментам, с изумлением открыл в них неведомый и интересный мир, с которым не смог и не захотел расставаться, чья завораживающая красота ежедневно, можно сказать, на глазах, создавалась музыкантами-исполнителями и композиторами. И Анатолий Кусяков, благодаря своим личностным качествам, творческому дару, интуиции, сам стал активно участвовать в сотворении этого мира.

70-е годы — важный период в истории академического баянного репертуара, когда у ряда профессиональных композиторов появляется интерес к народным инструментам. Как фиксируют М. Имханицкий и Ф. Липс, его активизация происходит «…под воздействием исполнительского искусства известных баянистов» [2, *3*]. Именно в эти годы начинают появляться на свет и баянные сочинения Кусякова, которые очень скоро становятся значительным явлением с долговременной перспективой действия в процессе утверждения многотембрового готово-выборного баяна на академической сцене. Приведу такой примечательный факт, свидетельствующий о художественной значимости баянного наследия композитора: добрую половину девятого тома «Антологии литературы для баяна» составляют сочинения Кусякова[1].

Универсальность и бездонная неисчерпаемость выразительного потенциала инструмента — вот то общее, что объединяет все сочинения Кусякова для готово-выборного баяна. Практически каждый новый опус — это органичное единение глубокого содержания, яркой эмоциональности музыки, непредсказуемой оригинальности звуковых образов и новаторских открытий в области выразительных ресурсов инструмента. Все баянные сочинения написаны весьма сложным языком, очень далеким от традиционалистских стереотипов баянной литературы 40–60-х годов. Высокая сложность языка — отражение принципиальной позиции композитора, который сочиняет музыку для народных инструментов «без всяких скидок», как сочинял бы симфонию или оперу: «…Именно благодаря трудному языку современных академических сочинений происходит развитие инструмента, его рост. <…> Баян, балалайка могут и должны быть инструментами с самым различным по жанровому и стилистическому диапазону репертуаром. Может быть, в этом разнообразии, мобильности и заложен резерв популярности этих инструментов… Но мой путь — академический» (А. Кусяков, цит. по [13, *20*]).

[1] В названном издании опубликованы: сюита «Зимние зарисовки», Соната № 1, Соната № 2, Фуга и бурлеска (Соната № 3) (Антология литературы для баяна. Часть IX. — М., 1997). В указанный том вошли также сочинения В. Довганя, В. Зубицкого, В. Власова, Г. Банщикова и С. Губайдулиной.

Соната во второй половине XX века (несколько предварительных замечаний)

Череду баянных сочинений Кусякова открывает Первая соната (1975). Вскоре появляются еще два опуса того же жанра (1978–1979), что было, по-видимому, естественным для композитора, склонного к крупной форме, стремившегося опробовать возможности нового инструмента в условиях серьезного академического жанра, генетически и исторически тесно связанного с «высокой сферой сонатности» (Т. Левая). Этот же жанр сохраняет для композитора свою актуальность и впоследствии, но после 1979 года сонаты для баяна оказываются в плотном окружении сюит с программными названиями.

Актуальна ли сегодня программная музыка? Подобный вопрос ныне должен был бы звучать в альтернативной версии: насколько злободневна сегодня непрограммная музыка академических жанров? Программа — это интрига, которая призвана заманить слушателя, это также знак для возбуждения слушательской фантазии, «шифр», позволяющий композитору в парадоксальном виде намекнуть на свой замысел. В океане сочинений (для самых разных составов) с программными заголовками уже, пожалуй, более редкими становятся случаи, когда создатель скромно именует свой опус сонатой[2]. Невольно возникает вопрос: почему автор в название пьесы вносит моножанровый знак «старой» традиции?[3] В определенном смысле это тоже уже воспринимается как программа, которая нередко может выглядеть более загадочно, нежели конкретное название (что имеет в виду композитор, каков модус его диалога с традицией и т. д.).

Вообще, применительно ко второй половине XX века жанр сонаты нельзя назвать доминирующим в области инструментальной музыки, как это было некогда, во времена расцвета классического стиля. Но, не претендуя на роль «лидера эпохи», соната гибко реагирует на новые тенденции, социальные заказы и для большинства композиторов сохраняет свою актуальность.

---

[2] Чтобы убедиться в правоте сказанного, достаточно познакомиться с программой какого-нибудь фестиваля современной музыки. Например, на трех фестивалях «Ростовские премьеры» (2000, 2003, 2006) программные сочинения почти втрое преобладали в количественном отношении над сочинениями без объявленной программы.

[3] Определение «моножанровый знак “старой” традиции» предложено Г. Даунаравичене [4].

Ряд особенностей сонаты XX века указывает на общность процессов, протекающих в разных жанрах, исторически связанных с моделью сонатно-циклической композиции: возникает множество индивидуализированных вариантов данной формы, не поддающихся систематизации, происходит сближение сонаты с симфонией, концертом, иными жанрами. В некоторых случаях это ведет к появлению полижанрового знака, который «фиксирует стремление автора интегрировать несколько жанровых принципов» [4, *102*]. Так происходит, например, в сочинении Н. Сидельникова Симфония-соната для виолончели и фортепиано.

Для современных композиторов сонатный жанр значим в разных смыслах и функциях. Он, разумеется, остается важной составляющей школы, системы профессионального обучения и самих композиторов, и исполнителей. Как и во времена великих предшественников, соната нередко трактуется как своеобразная творческая лаборатория[4]. Особое значение приобретает при этом композиторская апробация темброво-звуковых и интонационных возможностей того или иного инструмента. Для музыки XX века, как известно, примечательна тенденция использовать самые разнообразные, в том числе неклассические инструменты и инструментальные ансамбли. Жанр сонаты часто выступает при этом своего рода «пробным камнем» для утверждения перспективности полноправного сольного музицирования на том или ином инструменте. Своеобразный рекорд, поставленный П. Хиндемитом (34 сонаты для разных составов, включая почти все основные инструменты симфонического оркестра), не был преодолен кем-либо из композиторов во второй половине столетия. Но общий круг инструментов и их сочетания значительно расширились вплоть до использования оркестра (Соната для виолончели с оркестром К. Пендерецкого, Соната-ричеркар для виолончели с оркестром Ю. Буцко).

Что является обязательным для композиторов XX века в качестве генетической структуры, «матрицы» рассматриваемого жанра[5], на основе которой формируется художественное целое? Для многих авторов это связано с пафосом сонатности, трактуемой, правда, весьма индивидуально и порою неожиданно. Например, по мнению О. Мессиана, «все свободные

---

[4] Например, Р. Щедрин признается, что своей Первой фортепианной сонатой он «подступил» ко Второй Симфонии и Второму фортепианному концерту [16, *290*]. В сходном смысле Э. Денисов оценил свою Сонату для виолончели и фортепиано: «…В каком-то отношении это сочинение стало как бы “этюдом” перед моим Виолончельным концертом» [20, *213*].

[5] Выражение Е. Назайкинского [11, *94*].

инструментальные формы происходят в большей или меньшей степени от четырех частей сонаты» [10, *56*]. Скрепляет же всю сонату, как считает О. Мессиан, сонатная форма. Правда, нельзя не отметить, что сами трактовки сонатной формы у О. Мессиана весьма парадоксальны и не ассоциируются с классико-романтическими традициями. Во второй половине XX века сочинения многих композиторов отличают весьма неожиданные и индивидуальные композиционно-драматургические новации, очень далеко уходящие от вполне ясной сонатности Прокофьева, Шостаковича, Бартока, Стравинского или Хиндемита (у которых налицо именно сонатная форма с особенностями, присущими каждому из классиков минувшего столетия). Например, свою Сонату для скрипки и виолончели «Радуйся» С. Губайдулина построила как инструментальную мессу (пять частей сочинения соответствуют частям католической мессы — Kyrie, Gloria, Credo и т. д.). Но при этом сама Губайдулина усматривает в соотношении частей и некоторую аналогию сонатной форме (см. об этом [17, *232–233*]).

Для других авторов присутствие сонатной формы или хотя бы драматургии конфликтного типа все-таки не есть непременный признак жанра (что, как известно, встречается иногда и у классиков). Нередко образный контраст может перемещаться на уровень соотношения между частями. Последнее можно атрибутировать как обязательное жанровое содержание сонаты в XX веке в случае, если сочинение многочастно (правда, и это условие не обязательно выдерживается).

Показательно, что один и тот же автор, обращаясь к жанру сонаты, без «внутреннего сопротивления» может и использовать сонатную форму, и отказываться от нее (сочиняя сонаты с разным количеством частей), а идея контраста нередко переносится в сферу полистилистики, композиционно-технологических изобретений. Например, Р. Щедрин сочинил в 1996 году сразу два опуса рассматриваемого жанра. В одном из них — Второй фортепианной сонате — I часть представляет собой ясную сонатную форму, а в другом — трехчастной Сонате для виолончели и фортепиано — нет ни традиционных темповых контрастов между частями, ни сонатной формы. В более раннем сочинении Р. Щедрина — «Эхо-сонате» для скрипки соло (1984 г.) сонатная форма также отсутствует, но контраст имеется, хотя он обретает совершенно особый характер и смысл, типичный для музыки второй половины XX века: «Слово “Эхо” я рассматриваю здесь… в двух аспектах: как музыкальные понятия “близко” — “далеко” и как эхо эпох минувших в днях сегодняшних. В музыкальную ткань сочинения я трижды вплетаю микроаппликации из трех великих баховских сочинений для

скрипки соло… По форме “Эхо-соната” — тема с девятью вариациями и эпилогом» [16, *294–295*].

Соната во второй половине XX века попадает также в зону самых смелых и неожиданных экспериментов. К данному моножанровому знаку «старой» традиции прибегает, например, такой последовательный лидер Новейшей музыки как П. Булез, который во Второй и Третьей фортепианных сонатах разрабатывает концепцию сериальной композиции и открытой формы[6]. Ярко экспериментальное первое полистилистическое сочинение А. Шнитке — «Quasi una sonata» для скрипки и фортепиано — это тот же жанр: эффект, произведенный им, В. Холопова сравнивает с оглушительным взрывом [19, *56*]. Предельно радикален в своих единичных композиционных проектах, связанных с жанром сонаты, и последовательный приверженец концептуального искусства В. Екимовский («Лунная соната», «Соната с похоронным маршем»)[7].

Разнообразно, конечно, содержание современных сонат, охватывающее широкий диапазон образов — от скорбно-трагедийных до беспечно-светлых, от жанрово конкретных до обобщенных философско-созерцательных. Во многих сочинениях последних десятилетий XX века значительна роль медитативности[8]. Но, так или иначе, сонате присущи тонкость внутренней организации, личностный тип высказывания (как и прежде, когда соната выражала «чувства единичных особ»— К. Кох, цит. по [9, *110*]). Контраст, который при этом присутствует как атрибут жанрового содержания, варьируется в очень широком диапазоне — от непримиримых конфликтов (Шнитке. Вторая соната для скрипки и фортепиано) до внешней непритязательной дивертисментности (Денисов. Соната для флейты и гитары). Стилистика многих произведений сопряжена с использованием и разным проявлением двух качеств — подчеркнутой линеарности, мелодичности (личностный тип высказывания) и, в то же время, разнообразной диалогичности (инструментально-игровой, тематически-контрастной, полистилистической, интертекстуальной), которая может оказаться главным способом и средством обнаружения контраста.

Итак, даже при самом беглом взгляде очевидно необычайное разнообразие сонат, созданных во второй половине XX века. Композиторы этого

---

[6] Эти идеи и эти сочинения исследуются в книге Н. Петрусевой «Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции». — Москва — Пермь: Реал, 2002. — 352 с.

[7] Об идеях своих опусов с объяснением сути их парадоксальных названий композитор рассказывает сам и весьма подробно [5].

[8] Л. Никитина считает, что медитативность и инструментально-игровое начало весьма типичны для отечественной камерной музыки 60–90-х годов [8, *139*].

времени, говоря на новом музыкальном языке, сочиняя новые образно-драматургические концепции, изобретая новые конструктивные идеи, доказали неисчерпанность и универсальность жанра сонаты. Конечно, таких перепадов, контрастов и «эксклюзивов» в отношении и содержания, и средств его воплощения соната прошлых времен не знала. Но, как это ни парадоксально, именно сонате и в классическую эпоху приписывались весьма «широкие полномочия».

Согласно наблюдениям Л. Кириллиной, уже тогда «наметились две главные содержательные тенденции при трактовке жанра: 1) музыка для любителей, не слишком трудная технически, не слишком затейливая композиционно и не слишком на многое претендующая эмоционально — то есть действительно род своеобразной музыкально-светской “беседы” о предметах приятных и занимательных, но не требующих полной самоотдачи; 2) музыка для знатоков, в которой композитор, пользуясь узаконенной свободой жанра сонаты, может использовать любые, в том числе экспериментальные приемы, а также выразить сколь угодно личностное, вплоть до исповедального, содержание» [9, *110*].

В XX веке, очевидно, явно преобладает толкование сонаты как музыки для знатоков, предполагающей любые эксперименты, самую изысканную тонкость и сложность выражения и, чаще всего, серьезность содержания. Г. Уствольская, автор шести сонат для фортепиано, яростно возражала против отнесения ее музыки к разряду камерной. В этом определении ей, видимо, чудились отголоски «музыкально-светской “беседы” о предметах приятных и занимательных, но не требующих полной самоотдачи»[9].

Во второй половине XX века встречается не так уж много композиторов, которые создали значительное количество сонат и при этом последовательно обращались к одному и тому же инструменту (инструментальному составу)[10]. Для таких авторов выразительность тембровой стороны также, конечно, многое значит. Но в качестве важнейшего фигурирует особый фактор: тонкая нюансировка красок, тембровые контрасты в границах

---

[9] «Содержание моих сочинений совершенно исключает термин “камерная”. У меня нет “камерной музыки”, вместо этого следует указать категорию “инструментальная музыка”. Я повторяю, это принципиальный творческий вопрос» (Г. Уствольская, цит. по [14, *151*]).

[10] Доминирует, как уже было сказано, противоположная тенденция — варьирование инструментальных составов. Показательно в этом отношении наследие Э. Денисова, автора 14 сонат, в которых только дважды применен один состав (флейта соло), в остальных случаях всегда по-разному используются и комбинируются разные классические и неклассические инструменты.

неисчерпаемых колористических возможностей одного инструмента (тем самым подчеркивается, конечно, и личностный характер высказывания). Неудивительно, что подобные случаи связаны с инструментами, которые часто уподобляют оркестру: фортепиано — «король» инструментов (десять сонат для фортепиано Б. Тищенко, шесть сонат для фортепиано Г. Уствольской), многотембровый готово-выборный баян — новый инструмент-оркестр XX века (семь сонат для баяна А. Кусякова).

Самая первая соната для баяна была написана в 1944 году Н. Чайкиным. Хотя с этого момента к данному жанру обращались разные композиторы, пожалуй, ни один из современных авторов не отдал ему дань в таком масштабе как Кусяков — для него соната стала важнейшим жанром.

Одна из очевидных целей, которую видит перед собой Кусяков-композитор, — упрочение позиций готово-выборного баяна как академического инструмента, наращивание художественно полноценного репертуара. Поэтому естественно, что соната, будучи важнейшим жанром академической традиции, занимает одну из ведущих позиций среди сочинений композитора. Другая важная причина — внутренняя склонность Кусякова к драматургичности, глубине содержательных замыслов, симфоническому методу развития материала. Как и многие авторы разных стран и поколений, он постоянно сочиняет сюиты (обычно с программным содержанием). Но у Кусякова сюиты чередуются с сонатами, предполагающими бóльшую концепционную значительность, масштабность, бóльшую изобретательность и сложность композиционных идей[11]. Закономерность соотношения между сонатами и сюитами следующая: в 70-е годы, в период первоначального освоения Кусяковым инструмента, преобладают сонаты. А за 10 лет между Четвертой и Пятой сонатами композитором было создано пять программных сюит. Увлечение программной музыкой отразилось и на сонатном жанре: все последующие сонаты, написанные в разные годы, снабжены программными названиями. Правда в сонатах, даже при наличии некоего программного заголовка, содержание имеет высокую степень обобщения, программа не детализируется и не расшифровывается конкретикой отдельных пьес, как это происходит в сюитах.

Другая закономерность касается общей направленности содержания в двух разных группах сонат. Три первые сонаты, при всем их очевидном раз-

[11] Попутно нельзя не отметить, что приоритет СССР в становлении академического исполнительства на баяне выразился, в частности, в частом (и более раннем) обращении советских композиторов к жанру сонаты в сравнении с зарубежными авторами, у которых преобладают программные сочинения — сюиты и отдельные пьесы (см. информацию в [6], [8]).

личии, заканчиваются быстрым финалом (что вообще типично для сонатного цикла). Сонаты же среднего и позднего периодов творчества (начиная с Четвертой) завершаются либо медленным финалом, либо медленным кодовым разделом, в чем сказывается тяготение к медитативности. Напомню, что сам композитор говорит о своей склонности к медитативности в сочинениях после 1994 года [12, *20*]. Медитативная концепция нередко ведет к переосмыслению темпового содержания частей сонатного цикла, что встречается у многих композиторов второй половины XX века (Первая виолончельная соната Шнитке, Альтовая соната Шостаковича, сонаты Вайнберга и т. д.).

Есть ли нечто общее в музыкальной стилистике между баянными сонатами Кусякова среднего и позднего периодов творчества? Чтобы ответить на этот вопрос, кратко остановлюсь на характеристике каждой из них.

Где Вы, господин Фауст?

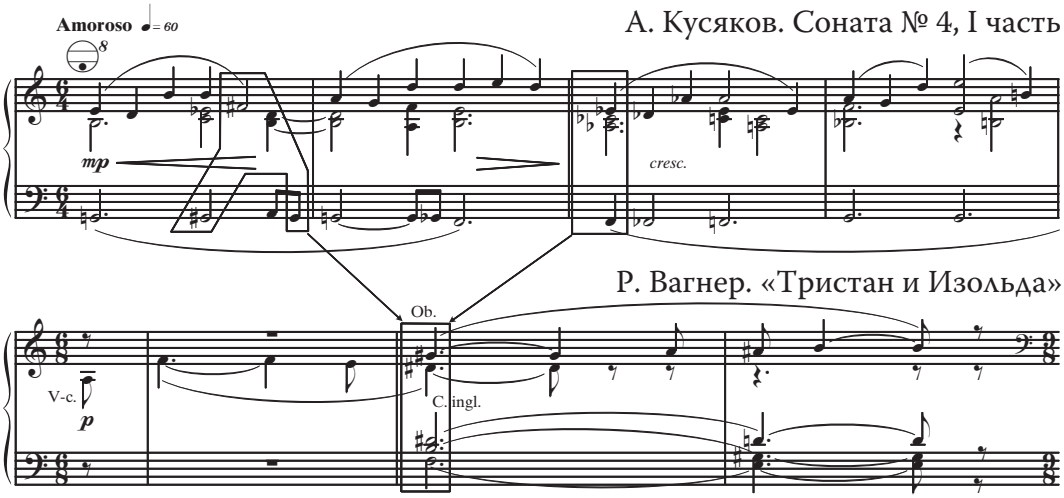
Четвертая соната, написанная в 1984 году, открывает так называемый «неоромантический период» в творчестве Кусякова[12]. Тяготение к романтическому осмыслено композитором в категориях философских и эстетических. По его мнению, в музыке романтическое проявляется там, где «язык чувств» не заглушается рационализмом или абстрактной идеологической схемой: «Романтизм многолик, вездесущ и является одной из фундаментальных… “религий” музыкального искусства. <…> Сила романтической традиции — в непознаваемости, в вере, мечте и надежде. Отказываясь от нее, мы лишаем музыку ее вселенской сущности. <…> Романтическое сегодня приобретает совсем иные черты в средствах музыкальной выразительности, форме, образах. Лучшие сочинения К. Пендерецкого, С. Губайдулиной, Г. Канчели написаны современным языком, но при этом они гуманистичны и страстны. Они не лишены романтического» (Кусяков, цит. по [13, *20*]).

В Четвертой сонате есть и страстность, и мечтательность, и даже звучания, навеянные романтической эпохой. В одной из основных тем, например, появляются созвучия, которые интервально совпадают со знаменитым «тристан-аккордом», эмблемой романтической гармонии:

---

[12] Сам композитор разграничивает свое творчество на три периода: начальный, связанный со становлением стиля (1967–1984), неоромантический (1984–1994) и медитативный (после 1994 года) [12, *20*].

1



А. Кусяков. Соната № 4, I часть

Р. Вагнер. «Тристан и Изольда»

Отдаленная музыкально-духовная перекличка с музыкой Вагнера, одного из любимых композиторов Кусякова, не случайна: тема снабжена авторским характеристическим указанием *amoroso* (нежно, страстно, от итальянского *amore* — любовь). И действительно, ее содержание ассоциируется с образами любовного признания или, точнее, любовной мечты. В теме много и иных соответствующих деталей — широкие секстовые ходы, мягкие задержания в мелодии, хроматические перетекания гармоний.

Конечно, ни о каком подражании или цитировании вагнеровского стиля здесь не может быть и речи[13]. Тонкие оттенки томления лишь слегка дополняют нежную любовно-лирическую эмоциональную гамму. Преобладают же в теме песенно-романсная закругленность, мягкая вариантность повторяющихся мотивов. Все это типично скорее не для Вагнера, а для камерно-вокальной лирики XIX века, к которой, как к живительному источнику, наполненному теплотой и непосредственностью выражения чувства, «припали» многие композиторы, отогреваясь после бурного натиска авангардных рационалистических изобретений в середине XX века.

Музыка Четвертой сонаты вызывает немало и иных ассоциаций с «психологической эпохой» — романтические «вопросы», «порывы» и даже мефистофельский «антимир». Но что же от века двадцатого? Хотя в дра-

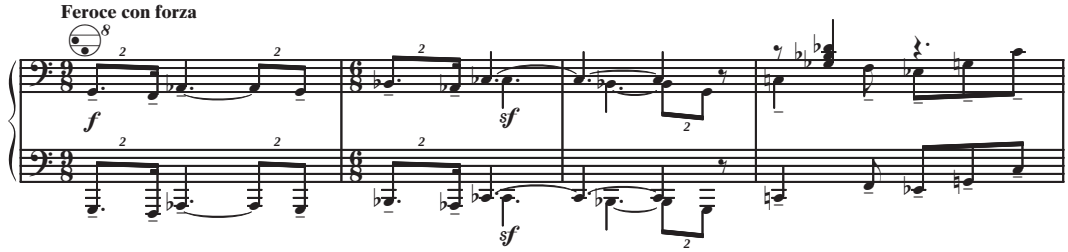
[13] Более явные аллюзийные намеки на музыку Вагнера и даже прямая цитата из «Тристана и Изольды» еще появятся через несколько лет в пьесе «И только ночь их слышала слова» (сюита «Лики уходящего времени», 1999).

матургии сочинения переплетаются образы любви и смерти, совсем не по-вагнеровски развивается сюжет. Вечный «фаустовский» вопрос о добре и зле поставлен также в духе XX века. Невольно вспоминаются слова композитора: «…И Бог, и Дьявол живут в душе каждого человека, и именно он, человек, решает, кому будет служить и как будет его называть» (Кусяков, цит. по [13, 22]).

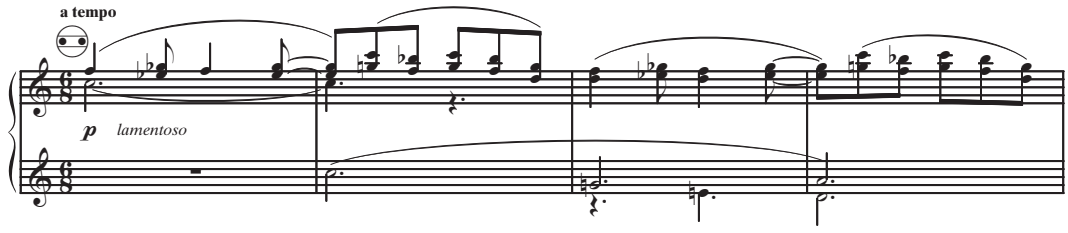
В сонате три части, и «лирический герой» (учитывая романтические аллюзии, позволю себе эту метафору) в каждой из них представлен как бы в разных мирах. В обобщенном виде концепция сонаты — это осмысление целей и ценностей человеческой жизни. Путь, по которому следует «лирический герой» (и раскрывается существо авторской идеи), можно выразить триадой: «мысли о жизни» (I часть), «жизнь» (II часть), «пост-жизнь» (III часть).

Первая часть основана на чередовании тематических реплик, принадлежащих двум остро контрастным сферам. В них почти угадывается традиционная пара конфликтной драматургии: грозные волевые возгласы, устремленные к действию, и мягкие светлые темы (правда, далеко не одноплановые), имеющие авторские указания *lamentoso* и *amoroso*. Но стоит сразу сказать, что никакого развития конфликта по традиционному сценарию не происходит. Вся часть построена как своего рода внутренний диалог «лирического героя», наполненный противоречиями между внутренними импульсами-призывами к действию (тема *feroce*) и сомнениями, томительными вопросами (тема *lamentoso*):

2а



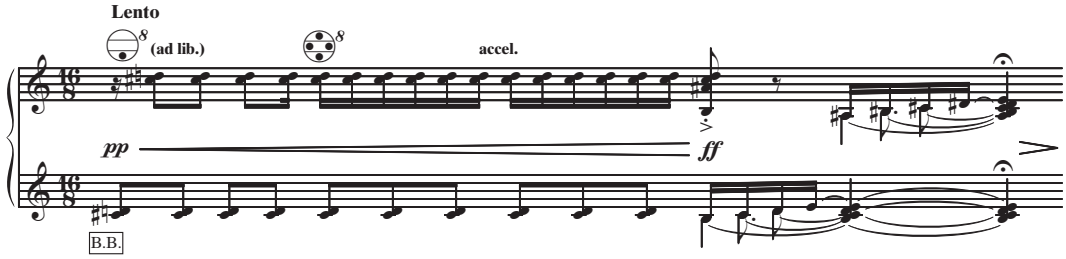
2б



Но, по существу, преодоления противоречия не происходит — тема волевого импульса как бы парализована, ибо сохраняется все время на одних и тех же высотных позициях. Неоднократное появление идеальной лирической темы *amoroso* (см. пример 1а) также не служит разрешению внутреннего конфликта, а скорее усиливает его. Итог диалога-размышления в I части — явно не в пользу темы волевого устремления.

Важным этапом драматургии оказывается вторжение еще одного нового тематического элемента (кстати, предвестника тематизма финала Сонаты):

3



Ненормативное нарастание ритмической пульсации на малосекундовых педалях, упирающееся в аккорды-кластеры, можно сказать, с натуралистическими подробностями сердечной аритмии воспроизводит в художественной форме эмоцию страха, ужаса. После этого события перспектива диалога «воли и сомнения» исчезает. Остается досказывающая кода, где в тумане секундовых гроздьев и минорных трезвучий повисают вопросительные интонации.

Вторая часть сонаты *(Presto)* — настоящая тарантелла, пронизанная непрерывным триольным движением. Страстность, неистовство, импровизационность — все соответствует праформе старинного жанра. Вторая часть наиболее событийна, действенна, но модус этой событийности явно негативен. Все происходящее здесь напоминает безудержный и безумный водоворот суетной квазидеятельности — мельтешат фрагменты неузнаваемо трансформированных тем первой части, вспыхивают короткие мотивы по разным регистрам, мелькают нервозные репетиции с нерегулярными акцентами. Постепенно из гротескно искаженных обрывков складывается синкопированная «тема-перевертыш», внешне даже эффектная, но по сути какая-то разнузданная и зловещая (такты 139–160). Предел вакханалии наступает с появлением главной темы первой части в узнаваемом виде и основной тональности (начиная от т. 182). Энергия этой темы, наконец, на-

ходит выход и смысл, хотя, преодолевая бесовщину тарантеллы, начальная тема приходит и к собственному исчерпанию.

Финал Четвертой сонаты играет роль смыслового итога общей концепции. В нем как бы происходит осмысление ценностей бытия на пороге вечности (условно говоря, разворачиваются события «пост-жизни»). В финальной части также действует принцип диалогического чередования тем. В основной роли теперь выступает тема «аритмичных пульсаций», загадочно и маняще перекликающихся разными тембрами и регистрами, но подспудно сохраняющих накапливающееся внутреннее напряжение. Этим таинственным голосам отвечают реплики скорбного хорала. На равных правах с остальными темами в финале появляется и тема *amoroso*, придающая музыке отблеск просветленного примирения.

Третья часть примечательна самобытной и достаточно сложной организацией музыкального времени. Прежде всего, отмечу следующее: ритм становится важнейшим выразительным и организующим началом в теме «аритмичных пульсаций»[14]. Но главная новация даже не в этом. Музыкальное время в третьей части сонаты организовано как *поливремя*[15]. Однонаправленность временных событий исчезает, поскольку разные фактурно-тематические компоненты репрезентируют разное время. Тема аритмично пульсирующих ударов — художественное воспроизведение реального времени: постепенного ухода «лирического героя» из реального времени жизни. Траурные хоральные реплики отпевания — знак будущего времени. Реплики лирической любовной темы *amoroso* — это прошедшее время и одновременно — в аксиологическом смысле — трансцендентное время.

Особого внимания заслуживает форма Четвертой сонаты. Согласно авторским указаниям, в сочинении четко разграничены три части. Однако в строении частей сонаты, если рассматривать их изолированно друг от друга, есть труднообъяснимые вещи, например, некоторая структурная «рыхлость» средней части или «непонятное» появление в конце той же части главной темы из первой части (самое развернутое проведение и, притом, в главной тональности). Причина всех таких странностей в том, что на самом деле Четвертая соната написана в *сонатной макроформе*. Поэтому драматургические процессы и структурно-тематическая архитектоника делают

---

[14] Сопоставление всех проведений этой темы показывает, как оригинально и драматургически оправдано использует композитор принцип масштабной регрессии: протяженность первого мотива — 18 четвертей, далее — по нисходящей: 17, 16, 7, 4, 6, 5, 3, 3, 4, 1.

[15] Понятие «поливремя» рассматривается в книге «Теория современной композиции» [15, *75*].

границы между частями условными. Единое пространство сочинения подчинено логике сонатной драматургии — с оппозицией контрастных образов на экспозиционном этапе формы (I часть), развитием этого контраста, перерастающем в конфликт, и итоговым выводом (II и III части).

Логика сонатной макроформы снимает и отмеченные «странности»: структурная рыхлость второй части естественна, поскольку это, в сущности, разработка, а вторжение главной темы первой части в ее последний раздел есть композиционная модуляция в репризу сонатной формы. Нелишне заметить, что таким образом в сонате Кусякова в условиях макроформы оригинально продолжена линия симфонизма Чайковского и Шостаковича, для которых было типично совмещение высшей кульминационной точки разработки с началом репризы (Чайковский. I часть Шестой симфонии; Шостакович. I часть Пятой симфонии)[16].

Напомним: появление макроформ — одна из важных особенностей музыки XX века. В. Холопова, которая ввела термин «макроформа», объясняет данное явление следующим образом: «В формообразовании музыки еще первой половины XX века заметна тенденция выведения классических типов музыкальных форм на более высокие масштабные уровни. Например, форма рондо с уровня одной части цикла вышла на уровень всего цикла. <…> Тот же процесс продолжается и в музыке второй половины XX века, но с вовлечением также и других форм, как классических видов (трехчастные, вариационные формы), так и неклассических (сквозные, вариативные формы)» [18, *54*]. Особенности строения Четвертой сонаты Кусякова позволяют дополнить систематизацию, предложенную В. Холоповой, сонатной макроформой.

В музыкальной лексике сонаты много современных приемов — различные сонорные эффекты, монтажные вторжения контрастного тематизма, оригинальное гетерофонное полимелодическое письмо и многое другое. Но, пожалуй, главное достоинство сочинения — органичное соединение современных музыкально-выразительных ресурсов с ярким и выразительным тематизмом, драматургическая обусловленность и целого, и каждой отдельной его частички. Именно поэтому форма сонаты во всех смыслах и на всех уровнях вылеплена мастерски, отличается классической стройностью и красотой.

[16] Объяснение границ формы Четвертой сонаты показано в Схеме 1 в Приложении.

Вопрос, не имеющий окончательного решения

Пятую сонату отделяет от Четвертой одиннадцать лет активнейшего творчества. За эти годы Кусяковым были созданы не только многочисленные сюиты для готово-выборного баяна, но и большое число сочинений разных жанров, включая две симфонии (Первая соседствует с Четвертой сонатой и датирована также 1984 годом, а Вторая — «Осенний ноктюрн»— непосредственно предшествует Пятой сонате). В 1995 году Кусякову исполнилось 50 лет, и, возможно, приближение этой даты, традиционно этапной для каждого человека, повлияло на формирование замысла. Во всяком случае, программный заголовок «Монолог о вечности», указывающий на философскую подоплеку сочинения, позволяет высказать подобное предположение. К этому времени у него уже ясно утвердились стилистические приоритеты, создание музыки для народных инструментов стало определяющей линией творчества.

«Монолог о вечности» — произведение зрелого мастера, которое демонстрирует абсолютную свободу и новаторскую изобретательность во владении композиторской техникой применительно к готово-выборному баяну. Сочинение написано без малейших «популистских реверансов», с тем же уровнем интонационной сложности, что и в масштабных симфонических полотнах. Более того, музыкальный язык сонаты предполагает высочайший уровень исполнительского владения инструментом, проявляющийся в разных аспектах: подлинное равноправие обеих клавиатур, сложнейшая пассажная техника на выборной клавиатуре, насыщенная четырех- и пятиголосная полифоническая фактура, в которой партия левой руки из-за своей полифонической сложности порою выписана на двух нотоносцах.

В биографии композитора это сочинение примечательно также началом сотрудничества с баянистом Ю. Шишкиным. «…Отдельной строкой следует сказать о Юрии Шишкине…именно с его именем связано все мое баянное творчество последнего десятилетия. Общение с этим выдающимся музыкантом (а Юрий талантлив во всем!) доставляет мне огромную творческую радость и обогащает. Он — мой единомышленник и друг. Ему удается идеально воплощать в звуки мои замыслы…», — так оценит Кусяков свои контакты с этим музыкантом (Кусяков, цит по [13, *23*]).

Все сказанное прямо или косвенно отразилось на сочинении, воплотилось в творческой раскованности, страстности, которые ощущаются в

каждой интонации. Сонату отличает импровизационная спонтанность, музыка разворачивается вольно, без оглядки на требования условных схем. Полный отказ от выписанного тактового метра, одночастность — все усиливает впечатление свободного течения музыкальной мысли. Композиции присущи также особая сложность и двуплановость (о чем речь пойдет несколько позже).

Пятая соната (как и Четвертая) оказалась рубежным сочинением, открывающим новый — медитативный период в творчестве Кусякова, что самым непосредственным образом коснулось содержания музыки. Как очевидно из программного названия, автор погружается (и вовлекает слушателя) в размышления о самом важном, волнующем ум каждого человека — о смысле и природе человеческого бытия.

Названные фундаментальные вопросы обрели первоочередную актуальность для многих художников XX века, и это не удивительно: минувший век в истории человечества оказался сложнейшей кризисной эпохой. К концу столетия кризис, по мнению ученых, приобрел черты глобальной катастрофы, обусловленной разными факторами (политическими, экономическими, экологическими и т. д.), но главную проблему этого кризиса составил сам человек с опасными симптомами «расчеловечивания». Одну из фундаментальных причин духовного кризиса мыслители видят в утрате веры — веры в Бога, веры-доверия к ближнему, веры в идеалы и ценности культурного наследия. В то же время человек без веры жить не может: «Вера есть то, что наполняет сокровенные глубины человека, что движет им, в чем человек выходит, возвышается над самим собой, соединяясь с истоками бытия» [21, *227*].

Для многих художников постановка вопроса о смысле человеческой жизни в связи с проблемой веры выразилась в обращении к темам, текстам и формам религиозного искусства. Но для Кусякова такой путь был весьма долгим и трудным. В сюите «Лики уходящего времени», написанной несколькими годами позже Пятой сонаты, встречаются явные религиозные мотивы (например, название одной из частей цикла — «Сон про ангела»). В интервью, данном Е. Показанник, композитор поделился следующими размышлениями о проблемах веры и религии: «С уважением отношусь к религиозным чувствам верующих, но к официальной церкви со всеми ее атрибутами равнодушен. Что-то есть в этом внешнее и показное, а подлинная вера, на мой взгляд, — таинство. <…> Кант… не отрицая возможности выбора, все же полагает высшими ценностями звездное небо над нами и нравственный закон внутри нас. Мне это близко. В любом случае выбор термина — это выбор интеллекта, а выбор веры — это выбор души. Чело-

вечество верит в Бога, и это — самое гениальное, что оно придумало для своего спасения» (Кусяков, цит. по [13, 22]). Но эти слова будут произнесены через 10 лет после создания «Монолога о вечности»…

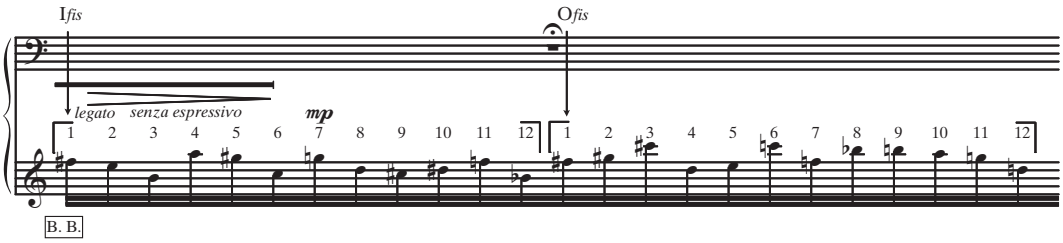
На замысел Пятой сонаты, конечно, повлиял личный опыт автора. Содержание сочинения, как мне оно видится, — это не признание абсолюта известных религиозных истин в привычных религиозных текстах или жанрах, а мучительный путь поиска: может быть, поиска веры в том виде, который оказался естественным и честным для композитора и человека, выросшего в стране, где официально был принят и насаждался атеизм. Этот мучительный путь прошли и проходят многие дети атеистического общества «развитого социализма». И в этом смысле содержание Пятой сонаты актуально не только своей собственно музыкальной ценностью, оно есть своеобразный художественный документ определенной эпохи.

Сочинение разворачивается как сугубо личностное музыкально-интонационное высказывание композитора XX века, выражающегося достаточно сложным языком. В музыке, как уже говорилось, многие особенности акцентируют монологический облик интонационного процесса. Важно подчеркнуть, какого рода этот монолог. Его нельзя уподобить речи некоего условного театрального героя, громогласно, при полном замирании зала провозглашающего «истину в последней инстанции». Пятая соната — это внутренний монолог, который человек ведет наедине с самим собой всю сознательную жизнь, пытаясь осмыслить собственное существование. В непрерывном потоке музыкальных рефлексий можно обнаружить несколько фаз, в переносном смысле подобных стадиям развития самосознания человека на этапах его жизненного пути: наивное детство, цветение молодости, полнокровная зрелость, духовная мудрость преклонного возраста. И на каждом из этих этапов представления о Вечном и отношения к нему различны. «Детство»— наивно ясное, почти изобразительное сопоставление грозной силы гнева Божия и бестелесно чистого парения ангелоподобных (космических) звуковых волн:

4a



4б



«Молодость» — гармония всех мыслей-чувств человеческой личности, в которую вовлечены и размышления о Вечном, окрашенные, как и все остальное, всеобъемлющей энергией любви и доверием. Полнокровная «зрелость» знаменуется предельным напряжением всего сущего в человеке, силу которого обостряет мысль о конечности человеческой жизни. «Мудрость» на склоне лет — трагедия личного ухода и, в то же время, осознание бесконечной красоты мира и преклонение перед нею.

Впрочем, подобная аналогия — скорее всего, вольность автора этих строк, а не замысел композитора. И всякое буквалистское иллюстративно-сюжетное истолкование программы возможно было бы объявить лишним, хотя сюжетность и драматургичность в Пятой сонате бесспорно присутствуют. Слишком ярки и контрастны ее темы, каждая из которых проходит долгий путь развития, сопряженного с преобразованием, трансформацией, а иногда и разрушением.

Композиционно-драматургическое целое в Пятой сонате отличается заметной сложностью. Как уже говорилось, в ней отсутствуют традиционные музыкальные структуры, отказ от которых обусловлен общим замыслом. Но ориентация на свободу и спонтанность музыкального монолога не освобождает композитора от необходимости каким-то образом организовывать форму, находить средства, адекватные избранному замыслу.

В качестве организующего начала в сонате применен серийный метод композиции[17]. Серийность — распространенное явление в музыке второй половины XX века — не редкость в сочинениях Кусякова (Концерт для готово-выборного баяна, струнных, клавишных и ударных, Соната для

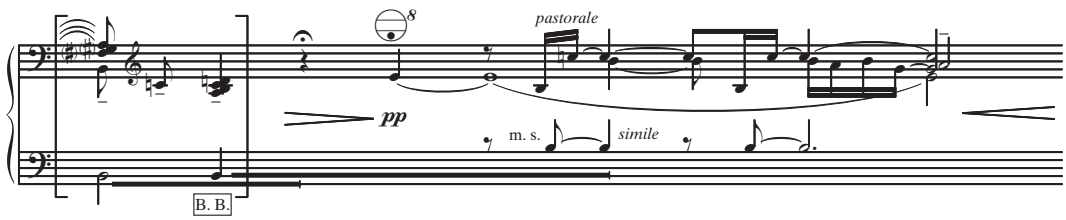
[17] При описании приемов серийной техники в статье использованы общепринятые обозначения: в нотных примерах арабскими цифрами показаны соответствующие звуки серийного ряда, основные формы серии помечены согласно принятой традиции: O — основной вид, I — инверсия (обращение), R — ракоход, RI — ракоход инверсии; латинские буквы означают транспозицию серии на конкретную высоту.

готово-выборного баяна № 6, Соната для готово-выборного баяна № 7 и т. д.). Но, пожалуй, нечасто серийный метод применяется композитором столь последовательно, как в Пятой сонате, хотя и здесь, и в других сочинениях данная техника используется Кусяковым со значительной долей свободы. Нарушения выражаются в следующем: 1) не весь музыкальный материал организован серийно[18]; 2) при проведениях серии автор допускает — в весьма больших дозах — различные отступления от неуклонного распорядка — вводит циркулярную пермутацию звуков ряда, позволяет себе делать неполные проведения, пропускать или повторять звуки и сегменты и т. д.

Развертывание интонационно-драматургического процесса базируется на дуализме двух разных творящих энергий, взаимодействие которых и воплощает концепцию сочинения: энергия высшего начала (Творца, Абсолюта), объемлющая все сущее — Хаос, Космос, Землю, и субъективная творческая энергия личности, человека (которая в конечном итоге — тоже продукт высшей энергии). Этот дуализм конкретизируется, как мне представляется, обликом музыкального материала и тематизма.

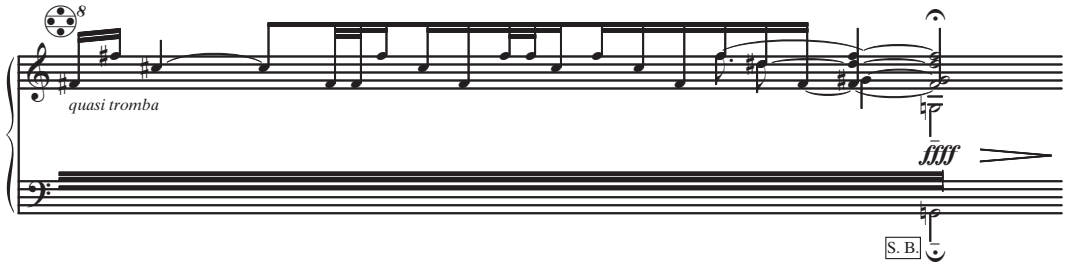
Серия фигурирует в сонате как универсальная всепорождающая структура. С ней связаны и звуковые образы божественной (космической) энергии, и тематизм, в котором выражены разные оттенки человеческих эмоций: радости, печали, страдания, волевого героического подъема и т. д. Почти все такие темы сопровождаются выразительными темповыми и характеристическими указаниями, своего рода ключами. А эмоционально-образное наполнение тем обеспечивается экспрессией ладо-мелодических, ритмических, жанровых средств: мягких опевающих фигураций, страстных лирических секст, трубных сигналов, широких возгласов в духе народных плачей, трехдольной метричности наподобие траурной сарабанды:

5a

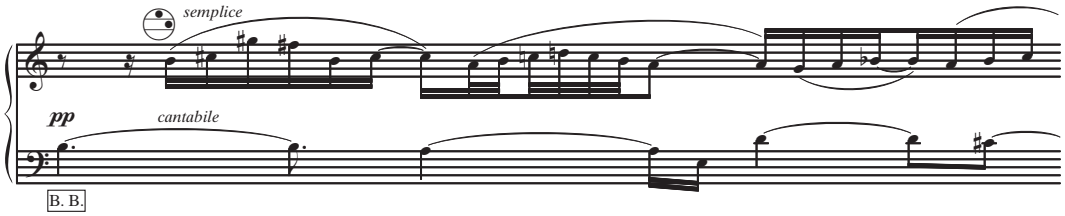


[18] В этом сочинении, как и в других случаях, автор в целом опирается на смешанную технику, в которой сочетаются серийность, свободная двенадцатитоновость, элементы хроматической тональности.

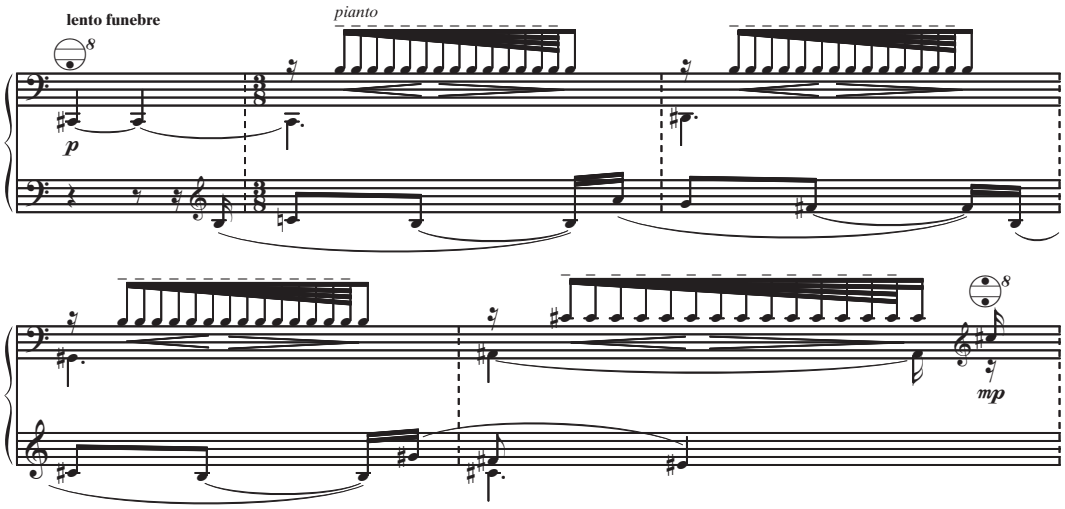
5б



5в



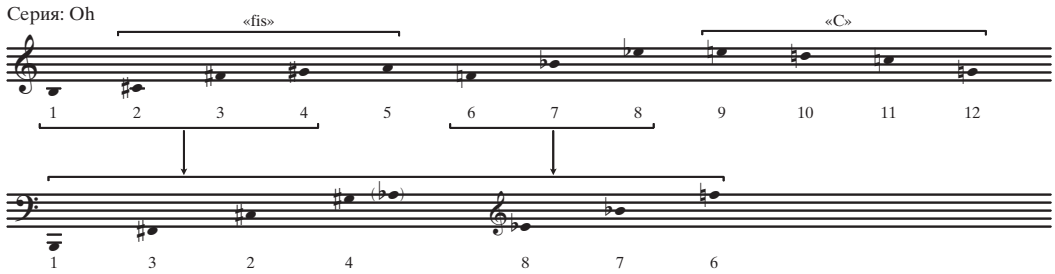
5г



Серия, положенная композитором в основу организации сочинения, заслуживает внимания. Универсальная роль, которую она играет в композиции, влияет на ее собственное интервальное строение. Входящие в состав серии интервальные группы разноплановы: среди них немало остро хроматических интервальных структур (включающих малосекундовые ходы), в

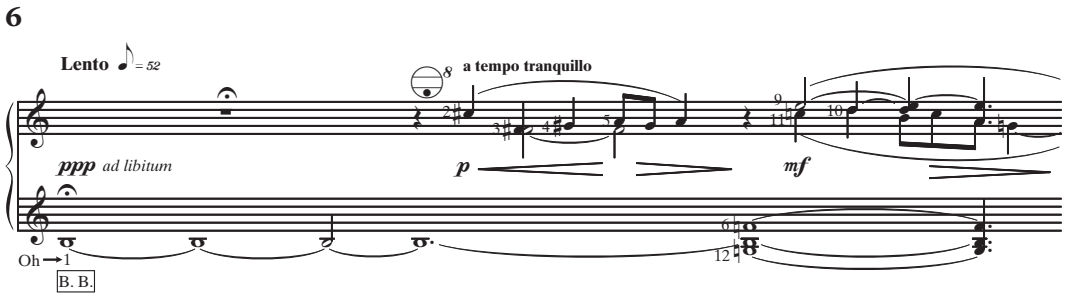
то же время в серии есть сегменты, потенциально подобные различным аккордам тональной музыки. Наконец, первые четыре звука серии представляют собой своеобразную квинтэссенцию диатонизма: перестановка этих звуков дает отрезок натурального диатонического звукоряда — сочетание подряд трех чистых квинт[19]:

Соната № 5 [серия]



Описанные внутренние особенности серии делают естественным включение в ткань сонаты весьма контрастных элементов — и хроматических кластеров, и хроматизированных (но не серийных) пассажей, и многозвучных аккордов терцовой структуры, и тонально ориентированных мелодических тем. Все они обнаруживают связь с серией, которая оказывается действительно универсальной порождающей структурой.

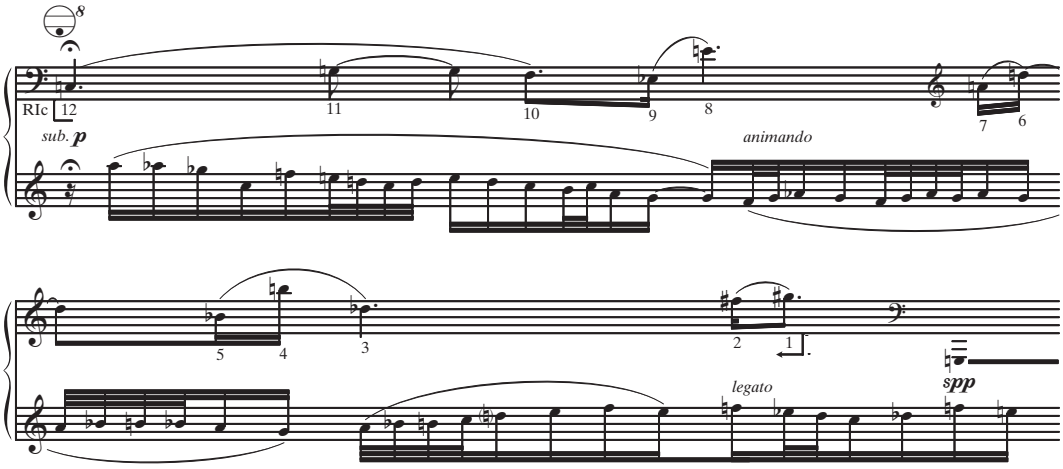
Серия присутствует как организующий стержневой принцип от первого и до последнего раздела сочинения. Уже в начальных тактах словно декларируется преимущественный способ ее использования: комплементарное распределение звуков ряда по разным голосам, применение циркулярной пермутации, пропуск некоторых звуков:



[19] В серии содержится еще один фрагмент диатонического звукоряда. Таким образом, циркулярная пермутация двух сегментов (звуки 1, 2, 3, 4 и 6, 7, 8) в сумме составляет семиступенную диатонику, в скрытой форме присутствующую в теме.

Возможны также и строгая мелодическая последовательность (см. пример 4б), и сочетание в полифонической фактуре серийного ряда и несерийного материала:

7



Соната № 5 [серия]



В связи с особым композиционным и драматургическим замыслом и характерными особенностями творческого почерка Кусякова серия может также использоваться фрагментарно и с различными ненормативными отступлениями: «Я достаточно свободно отношусь к серийной технике, не считаю, что ей надо следовать догматично, я противник жестких схем, это противоречит интонационной и эмоциональной природе музыки» (Кусяков)[20].

Композиция и драматургия сонаты не укладываются в рамки известных структур. Бесполезно искать здесь какие-либо намеки на сонатную форму. Перед нами скорее образец индивидуальной драматургической формы[21]. В композиционной структуре явно выделяются несколько этапов

[20] Из беседы композитора с автором статьи.

[21] Понятие драматургической формы разрабатывается у В. Холоповой: «В качестве основ формообразования музыки последних десятилетий стали выступать факторы, в

(или фаз) развертывания драматургического целого, соотнесенных так, что каждая последующая превышает предыдущую накалом драматургических коллизий. Почти все фазы этого напряженного монолога начинаются с одного и того же музыкального материала — начальной медитативной темы *tranquillo*, излагаемой всякий раз с некоторыми фактурными и тембровыми изменениями. Но внутреннее содержание и итог каждой из описываемых фаз различен. Первые две выполняют функции вступления и экспозиции. Три последующие фазы — драматичнейшее развитие. Если бы можно было одним ключевым словом обозначить содержание каждой из них в общей концепции сочинения, это были бы слова «лирика», «драма», «трагедия»[22].

Форма Пятой сонаты, как уже говорилось, отличается высоким уровнем сложности. С одной стороны, ей приданы черты единого многофазового монологического высказывания. Но одновременно с этим в строении сонаты есть, как мне кажется, и необъявленные три части. Их «следы» можно обнаружить через систему повторений[23].

Фазовые структуры грандиозного монолога (о нем уже шла речь) и границы трех условных частей не совпадают, и это несовпадение очень важно: композиционная двуплановость усиливает сквозной характер целого, а на-

---

классической форме имевшие сопутствующее значение, занимавшие как бы два крайних фланга. Речь идет о "драматургии", или соотношении типов выразительности, и о "способе письма"» [18, *46*].

[22] Поскольку композитор отказался от тактовых делений, каких-либо символических знаков (цифр) в сочинении также нет, обозначим начало каждой из названных пяти фаз с указанием номеров страниц и строчек по изданию сочинения, осуществленному Ростовской консерваторией в 2005 году.

Первая фаза — «вступление»: от начала сочинения (серия I*h*).

Вторая фаза — «экспозиция»: стр. 4, строка 2 → *tranquillo espressivo, piano* (начало медитативной темы из «вступления», серия I*h*).

Третья фаза — развитие в модусе «лирика»: стр. 5, нижняя строка → *cantabile, pianissimo* (серия I*h*/O*h*, см. пример).

Четвертая фаза — развитие в модусе «драма»: стр. 8, четвертая строка → *a tempo tranquillo, pianissimo* (начальная тема из «вступления», серия I*h*).

Пятая фаза — развитие в модусе «трагедия»: стр. 15, четвертая строка → *feroce, forte,* низкий регистр (преображенная начальная тема, серия I*h*).

[23] Каждая из трех необъявленных (условных) частей имеет контуры трехчастной формы. «Первая часть» простирается от начала сочинения до темпово-характеристического указания *Lento funebre*. «Вторая» и «третья» условные части возникают по принципу композиционного вторжения, начинаясь соответственно от *Lento funebre* (стр. 9) и *subito piano* (стр. 14).

личие при этом «пунктирных» границ трех частей подчеркивает особую концепционную значимость разных тем.

В коде сочинения, можно сказать, царит идеальный образ горнего мира — все работает на это: загадочно-нежные переклички «трубных гласов» в высоком регистре, восходящий характер всех мелодических ходов, подражание колокольности. Драматургически кода должна уравновесить накал предшествующих событий. Но звучит ли она «окончательным ответом»? Замирающий в высоком регистре мажорно окрашенный аккорд опирается на звук *des*. Но ведь все фазы предшествующего монологического развертывания начинались от *h*, что соответствует основной высотной позиции серии. Почему же в конце сочинения утверждается *des*? Не потому ли, что *«h — des»* — это два первых звука серии? И еще: это интонация шага-восхождения (шага к вере?). Это также и интонация вопроса. Не потому ли этой интонацией окольцован высотный контур сочинения, что вопрос о Вечности не имеет однозначного и окончательного решения?..

Через тернии к звездам

Шестую сонату для готово-выборного баяна «Витражи и клети собора Апостола Павла в Мюнстере» выделяет — среди остальных сонат Кусякова — особая, можно сказать, предметная конкретность программного заголовка. Это, кажется, тот единственный случай, когда восхищение композитора искусством зодчих непосредственно коснулось названия произведения: «Я с большим трепетом отношусь к культовым сооружениям — многие из них являются выдающимися памятниками истории и культуры» (Кусяков, цит. по [13, 22]). Но не само по себе преклонение перед красотой стало решающим фактором. На замысел сонаты повлияло впечатление ошеломляющего контраста между величественным архитектурным сооружением и «делом рук человеческих» совсем иного рода — страшным напоминанием о жестокой казни людей, посмевших вольнодумствовать и идти против официальной власти[24].

Для многих россиян слова «клети собора в Мюнстере» — загадочны, мало о чем говорят, но каждому немцу хорошо известна трагедия Мюнстер-

[24] Сочинение возникло через некоторое время после поездки в составе композиторской делегации на музыкальный фестиваль в Германию в 1993 году (в программе фигурировал и город Мюнстер).

ской коммуны[25]. Жестокий урок навсегда остался в памяти народа и стал частью памятника культуры: у купола собора подвешены подлинные клети, в которых 500 лет назад казнили людей, затеявших переустройство мира. Страх, внушенный позорной и мучительной казнью, был столь устойчив, что сказывался через многие века; по некоторым свидетельствам, Гитлер на пороге краха Третьего рейха покончил с собой, опасаясь, помимо всего, что его будут возить в железной клетке и подвергнут подобной казни.

Но, конечно, музыка Шестой сонаты — не о Гитлере и не о страхе. Композитор также не изображает историю существования и гибели первой европейской коммуны (примечательно, что между посещением Германии и завершением сочинения прошло десять лет)[26]. Сильнейшее впечатление, полученное композитором, конечно, послужило первым толчком, но скорее — лишь внешним импульсом для создания глубокого, страстного, содержательно многозначного произведения[27]. Мюнстерская история оказалась, по-видимому, поводом к размышлениям о неистребимой тяге к свободе, ради которой человек готов пожертвовать жизнью. Хотя именно эта трагедия выступила программным воплощением идеи самопожертвования, смысл самой идеи, думаю, гораздо шире (не вообще, но именно в данном сочинении).

Тема самопожертвования ради высокой внеличной цели — важнейшая в христианской культуре. Она давно интересовала и Кусякова. В своеобразном антиклерикальном варианте она встречается в его ранней симфонической поэме «Данко». В искусстве идея самопожертвования часто связана также с рефлексиями о судьбе творца и его творения: художник неизбеж-

---

[25] Драматические события развернулись в Мюнстере в 1535–1536 годах. Они были связаны с религиозными брожениями и крестьянскими волнениями. В городе, после изгнания епископа, лидерами анабаптистского движения была образована коммуна, которую возглавил Ян Матис, а затем Иоанн Лейденский. Анабаптисты пытались установить нормы уравнительного коммунизма. Но очень быстро новые порядки (отмена денег, многоженство и т. п.) превратились в систему жестокой власти («тирания Яна»). Через 16 месяцев Мюнстерская коммуна была разгромлена. Ее лидер — Иоанн Лейденский — и его два ближайших помощника были казнены с особой жестокостью: перед умерщвлением их возили в железных клетках по городам Германии, подвергая унизительным издевательствам и пыткам.

[26] За эти годы Кусяковым были созданы два масштабных концерта (баянный и балалаечный), сюита «Лики уходящего времени», «Весенние картины» и другие сочинения.

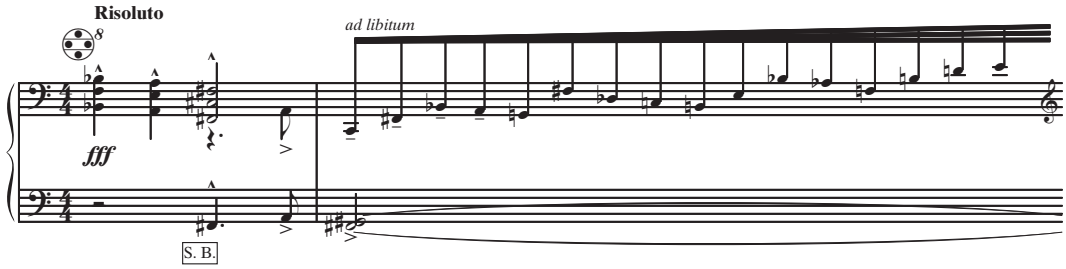
[27] В беседе с автором статьи композитор признался, что в Мюнстере, на самом деле, изумительно красивые голубые витражи находятся в одном сооружении — соборе св. Павла (относительно новом), а железные клети в другом — старой церкви св. Ламберта; со временем у Кусякова произошла естественная для художника аберрация памяти: красота и трагедия слились в единый сложный образ.

но жертвует собой, создавая свое произведение. Как некогда сказал Вяч. Иванов, путь художника, который всегда сопряжен с Восхождением к высотам духа, — это «путь трагического героя, который выходит из хора — хаоса — и гибнет» [3, *375*]. Возможно, при формировании замысла Шестой сонаты был актуален еще один мотив — судьбы народа, ставшего жертвой краха утопического социального эксперимента. Для человека, выросшего в СССР, где в чем-то аналогичный эксперимент в конце XX столетия привел к катастрофическим результатам, подобный мотив не мог остаться незамеченным.

Как сказал во время ростовской премьеры перед исполнением произведения Юрий Шишкин (первый исполнитель и автор исполнительской редакции), Шестая соната сочинялась долго и трудно, и он (Шишкин) с нетерпением ждал появления нового опуса. Эти ожидания были не напрасны и не случайны. Соната рассчитана на музыканта такого экстра-класса, каким и является Шишкин. Ей присущ тонус повышенного эмоционального напряжения, что также характерно для исполнительского стиля этого баяниста. Шишкин неоднократно с блеском играл сочинение во многих странах, на авторских концертах Кусякова в Москве и Ростове.

Успех неизменно сопровождал эти выступления, что и естественно: музыка сонаты отличается глубиной, эмоциональной насыщенностью, феерической виртуозностью. Сочинение буквально захватывает слушателя с первых же звуков вступления, которое своими сильными контрастами, эффектными фактурными рисунками, мощной тембральностью напоминает органные фантазии в духе позднего барокко:

8



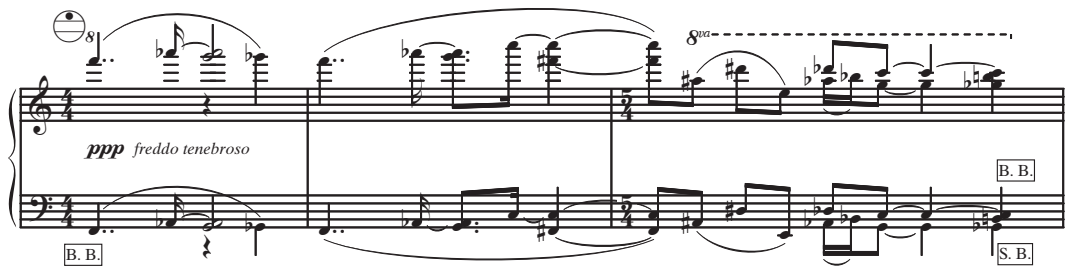
Хотя Шестой сонате в целом не свойственна внешняя иллюстративность, звуковые образы сочинения неоднократно и по-разному ассоциируются с конфигурацией грандиозного храма. Значимо при этом, конечно, не реальное соответствие конкретному сооружению, а собирательный образ

собора как символа вневременных надличностных ценностей — религиозных, этических, эстетических. Вскоре после жанровых аллюзий вступления перед слушателем разворачивается еще одна звуковая картина — гигантского внутрисоборного пространства, холодного и отчужденного. Мелодическая тема изложена в крайних регистрах с дублировкой через пять «пустых» октав. Сходный прием как будто уже встречался в музыке XX века, в частности, в Одиннадцатой симфонии Шостаковича (картина «пустой площади»), где он применялся в условиях оркестровых ресурсов. Однако у Кусякова все иначе, и не только потому, что звучит не большой оркестр, а один инструмент. В Шестой сонате создается музыкальными средствами не безграничность пустоты, а пространство храма, насыщенное сокрытым (до времени) внутренним трагизмом (та же тема накаленно и грозно звучит в предшествующих тактах):

9а



9б



Через некоторое время развитие, насыщаясь страстной порывистостью и даже экзальтированностью, приводит к еще одному варианту «темы собора» (такты 27–38), но здесь это — не звуковое изображение условного пространства, а скорее концентрат религиозно-философских размышлений, косвенно связанных с собором. В плавном движении линий соединились интонационно-смысловые знаки разных эпох. В басу звучит серия, экспонировавшаяся в начальной теме от другого звука (см. примеры 9а, 9б)[28]. В сложных полифонических переплетениях верхних голосов угадываются разные музыкальные символы: «тема креста» *(c — h — es — d)*, тема BACH, восходящий хроматический ход *passus duriusculus* (тема «крестного пути»), восходящий целотоновый ход (символ Вознесения).

Перечисленные музыкальные символы не выделены и не артикулируются как темы-персонажи, но в своей совокупности они рождают концентрированную интонационную среду, подобную атмосфере храма, наполненную мистичностью, религиозностью, культурной и исторической памятью многих поколений:

10



В образной концепции и драматургии Шестой сонаты соединилось несоединимое: неоромантическое и медитативное. С одной стороны, музыка буквально переполнена яркой эмоциональностью, пронзительными лирическими мотивами и темами. Все это указывает на присутствие романтического мироощущения. Но, с другой стороны, сдержанная по темпу I часть характером драматургического развития далека от собственно романтической событийности. Ее общий рельеф более всего напоминает логику «потока сознания»— череду внезапно сменяющих друг друга резко контрастных эмоциональных всплесков, состояний. Драматургию части, скорее всего, можно определить как *медитативно-конфликтную*. Понятие медитативности широко распространилось в современной музыке для обозна-

[28] В 27–38 тактах серия изложена полифонически (смешанно) от звука *g* в основном виде: *g — b — a — d — as — c — f — fis — es — h — cis — e*.

чения эффекта погруженности в некое статическое состояние, внутреннее интровертное созерцание. Медитативность часто связывают с принципами неконтрастной монодраматургии [19, *114*]. В Шестой сонате Кусяков создал особый парадоксальный тип *медитативно-конфликтной драматургии*, в котором возникает состояние погруженности не в спокойное созерцание, а в повышенное эмоциональное напряжение, нервное перевозбуждение, когда поток сменяющихся контрастных психических импульсов становится неуправляемым.

Логика «потока» многое определяет и в композиции I части. Хотя в ней можно при желании угадать некоторое присутствие следов сонатной формы, контуры последней очень условны. В развертывании музыки преобладают текучесть, спонтанность, непредсказуемость внезапных контрастных переключений, которые часто никак не согласуются с условной сонатностью. Кроме того, в процессе развития тем главная и побочная партии неузнаваемо видоизменяются, замещаются новыми вариантами; наконец, реприза сонатной формы в собственном смысле слова почти отсутствует (в ней более или менее узнаваема только одна из модифицированных тем побочной партии)[29].

Контуры условной сонатности могут быть обозначены и как-то иначе, что не имеет принципиального значения, так как внезапная и частая смена разных эмоциональных состояний и саморазвитие тем происходит постоянно, а масштабное соответствие разделов, характерное для сонатной формы, не имеет значения в условиях медитативно-конфликтной драматургии.

Вторая часть сонаты — средоточие драматизма, неукротимой устремленности к вершине, победе. Буквально все разделы части (она написана в свободной рондо-вариативной форме) пронизаны идеей восхождения — неодолимого и неуклонного движения вверх. Это и восходящие мелодические линии в разных голосах (целотоновые и хроматические), и перемещение целых мотивных групп и фактурных ячеек из низкого регистра в высокий. Кульминация сверкает мажорными трезвучиями и трубными сигналами в высоком регистре — краткий миг ослепительного торжества перед тем, как в завершении собственно второй части обрушиться в пучину трагического распада и гибели (такты 286–297).

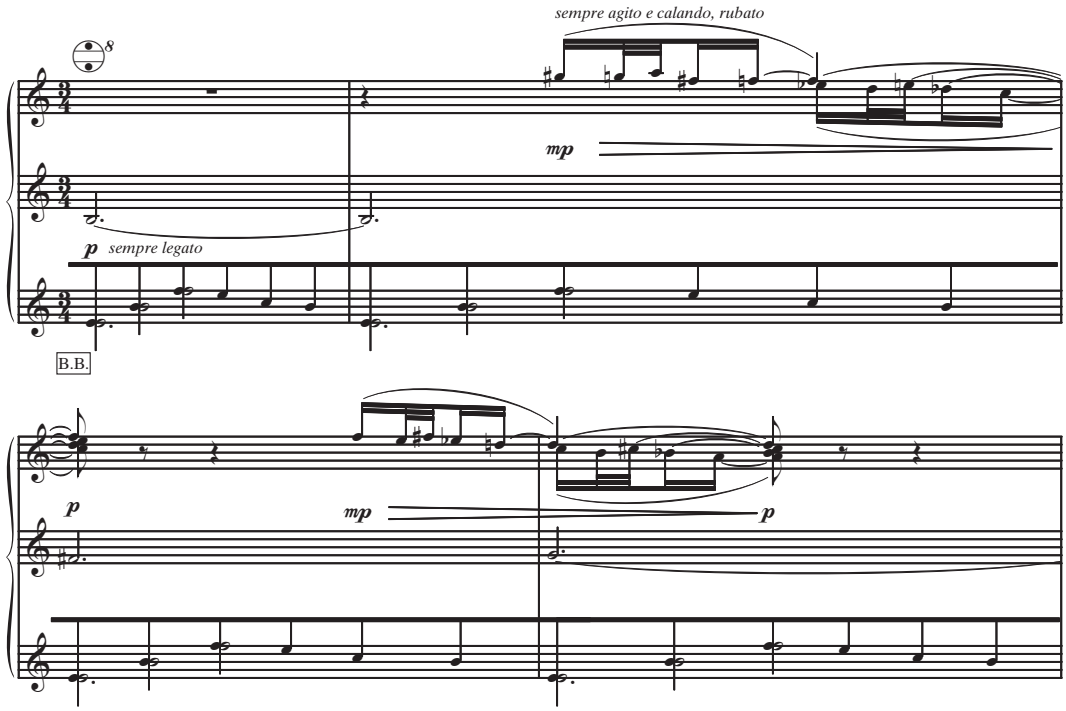
---

[29] Границы условной сонатности I части таковы: Вступление → тт. 1–8. Экспозиция → сфера главной партии — тт. 9–37, сфера побочной партии — тт. 38–51. Разработка → тт. 24—94. Реприза → сфера главной партии — тт. 87–94, сфера побочной партии — тт. 95–100. Кода → тт. 101–123.

В коде сочинения, как это типично и для других сонат Кусякова, наступает посттрагедийное катарсическое просветление. Но здесь, в Шестой сонате, *Maestoso* (такты 305–320) звучит подлинным гимном славления. Композитор использует в этом разделе принцип симультанной формы, по законам которой контрапунктически объединяются почти все темы (позитивного характера), дополненные эффектом колокольных перезвонов.

Необходимо сделать еще некоторые замечания по поводу формы сочинения, которые касаются одновременно и существа содержания музыки. При выстраивании композиции автор сочинения не стал опираться только на непредсказуемую «логику потока». Форма первой части, при всей ее спонтанности, четко ограничена вступлением и развернутой медленной кодой (собственно первой части), в которой загадочно-мистические переливы остинатных фигур словно воспроизводят завораживающую круговую панораму храмовых витражей. Между вступлением и кодой существует и очевидная смысловая арка: то и другое — звуковые образы, навеянные возвышенной и глубоко символичной соборной архитектурой:

11



Композиционная стройность присуща и форме всего цикла сонаты, написанной в двухчастной контрастно-составной макроформе. Вступление к первой части и кода второй части (и всей сонаты) соотносятся по принципу опоясывающей рифмы с обратно-симметричным соотношением разделов:

Вступление к I части			Кода II части			
разделы						
A	B	C	C	E *(maestoso)*	B	A
Тт. 1–3	2–3	4–8	301–305	306–319	320–321	322–326

В связи с таким способом обрамления крупной многочастной композиции можно было бы вспомнить «Ludus tonalis» Хиндемита, в котором Постлюдия, завершающая цикл, есть вертикально-горизонтальное обращение начальной Прелюдии (сочетание техники ракохода и точного вертикального обращения всего материала). Но, думается, Кусякова при реализации замысла Шестой сонаты вдохновляло не сочинение Хиндемита, а совершенство храмовых архитектурных форм, в которых многогранно выражены законы симметрии, важнейшего и древнейшего способа воплощения красоты и гармонии — и в музыке, и в архитектуре — «застывшей музыке».

Звуки и знаки тайны

Седьмая соната для готово-выборного баяна «Misterium» закончена 4 декабря 2005 года, как свидетельствует надпись, сделанная на последней странице рукописи. Судьба сочинения и облик музыки, кажется, во многом оправдывают авторское название. Внутренняя суть сонаты все еще скрыта от слушателей: по причине внешних факторов произведение до сих пор не исполнялось публично[30].

[30] Соната написана по заказу финского музыканта Мики Вяюрюнена и ему же посвящена. В настоящее время Мика Вяюрюнен — один из ведущих концертирующих баянистов мира, сверхвиртуоз и серьезный музыкант, известный исполнением на баяне, в частности, «Гольдберг-вариаций» И. С. Баха. Из-за личных обстоятельств Вяюрюнен вынужден временно прекратить выступления, а по условиям договора, заключенного с композитором, до определенного момента другие музыканты не вправе исполнять Седьмую сонату.

Один из секретов сочинения — его название: искусственное слово *misterium*. К корню итальянского прилагательного *misterioso* (таинственный) добавлено латинское окончание *um*, но в латинском языке слово *misterium* не существует, судя по большому «Латинско-русскому словарю» И. Дворецкого (М., 1976). Композитор не применил ни слово *«misteria»*, записанное латинскими буквами (как делают некоторые современные авторы), ни известное слово *misterion*, которое приводится в современных энциклопедиях и словарях, и эквивалентом которого является слово «мистерия». Думаю, все это не случайно. Изобретя особенное «неправильное» слово, автор тем самым дал своему созданию единичное «имя собственное», которое больше нигде не встречается, но в котором, в то же время, содержится некоторый намек на характер содержания. Одновременно он также четко обозначил, что его сочинение не имеет никакого отношения ни к средневековым мистериям, ни к обрядам эзотерических религиозных обществ дохристианского мира.

Таинственность присутствует и в самом замысле сочинения, и в средствах его воплощения. На фоне всех предшествующих баянных сонат Кусякова «Misterium» выглядит во многом неожиданно. Соната представляет собой цикл из шести миниатюрных частей, следующих друг за другом *attacca*[31]. Подобная многочастность типична скорее для сюитных циклов вообще и, в частности, у Кусякова. Возможно, есть некоторое основание говорить о косвенном влиянии сюитного принципа: композитором за четверть века написано девять разноплановых сюит для готово-выборного баяна, количество частей в которых колеблется от трех до двенадцати.

И все-таки Седьмая соната не превращается в сюиту, оставаясь в рамках сонатного жанра. Об этом говорят и масштабы сочинения, и еще более — внутреннее устройство цикла. Его части спаяны как взаимообусловленные этапы единого целого. Многочисленные интонационно-тематические связи, повторения (точные или вариантно измененные), единство логики драматургического процесса, определенная система тематических и темповых соответствий приводят к сложению очень четко выстроенной макроформы, но теперь иной, нежели в предыдущих сочинениях, а именно — рондообразной (см. Схему 2 в Приложении).

В музыке Седьмой сонаты господствует камерность и даже интимность высказывания. Преобладающие динамические указания располагаются в

[31] Напомню: строение цикла в других многочастных сонатах Кусякова более привычно для данного жанра (от двух до четырех частей).

диапазоне от ***pp*** до ***mf***, эпизоды громких звучаний ***(f)*** относительно редки. После Пятой и Шестой сонат с их грандиозным оркестровым размахом развития и динамики, частым появлением очень мощного звучания ***(ff, fff)***, такой поворот в характере динамики также выглядит неожиданно и свидетельствует о новых тенденциях в стиле. Об этом же говорит и музыкальный язык сонаты. Как это ни парадоксально, в сочинении с названием «Misterium» господствуют структурная четкость и, можно сказать, классическая ясность форм.

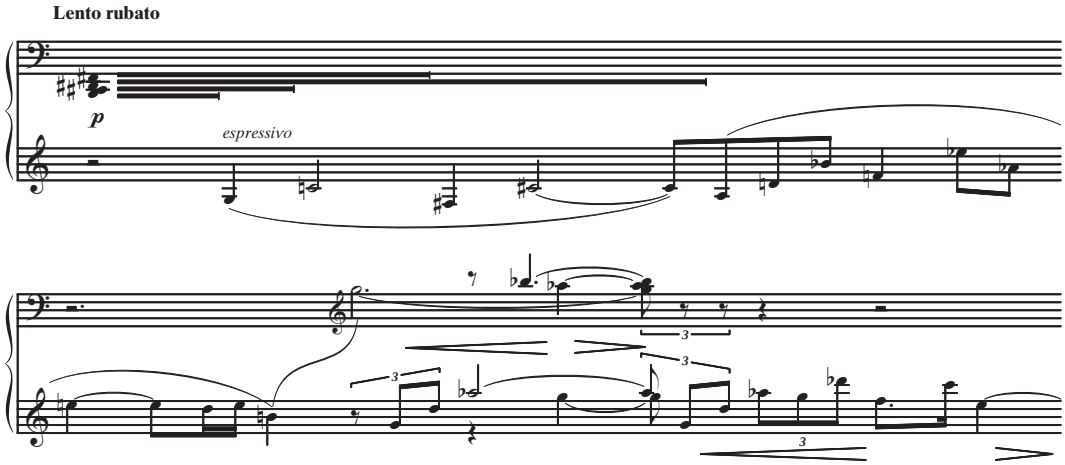
«Misterium» — одно из самых светлых и гармоничных сочинений позднего периода творчества Кусякова. Музыка сонаты, можно сказать, до предела наполнена звуковой красотой. Холодноватые и чарующие переплетения хроматических «паутинок» чередуются с разнообразными сочными гармоническими красками, отдаленно напоминающими ароматы гармоний Равеля и Скрябина. В эту атмосферу волшебно красивых звучаний вплетаются великолепно распетые лирические мелодии широкого дыхания.

Светлые настроения, можно сказать, преобладают в сочинении. Они господствуют во второй, четвертой и шестой частях. Все эти части тесно связаны между собой родственным лирическим тематизмом: мелодия шестой части — это вариантное повторение первой темы четвертой части, которая, в свою очередь, произрастает из темы второй части как ее вариантное преобразование. Таким образом, лирика представлена как важнейшая линия в драматургии сонаты:

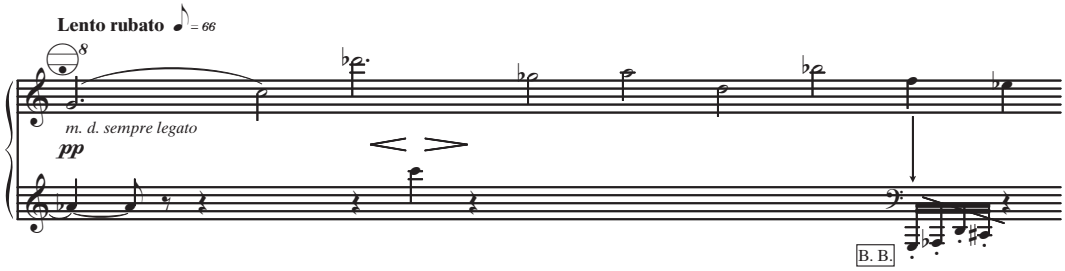
12a Соната № 7, II ч.



12б Соната № 7, IV ч.

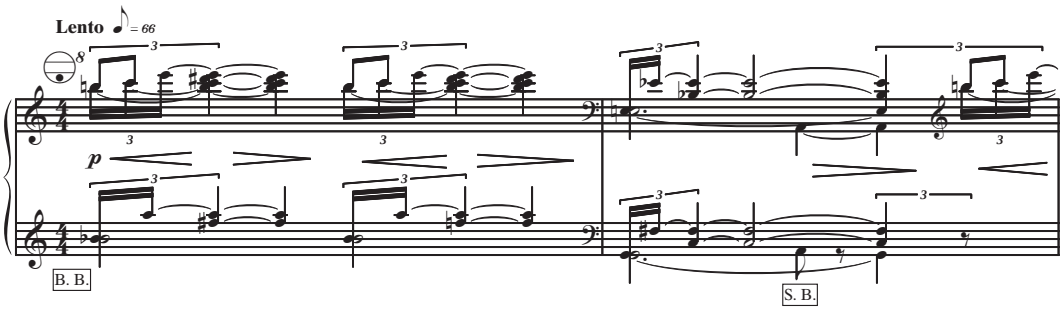


12в Соната № 7, VI ч.



Лирике сопутствуют образы мистических «космических» звучаний: загадочными «кристаллами» переливаются диагональные хроматические гармонии-мотивы, блуждают причудливые аккордовые «ленты», таинственно вспыхивают сонорные «пульсары»:

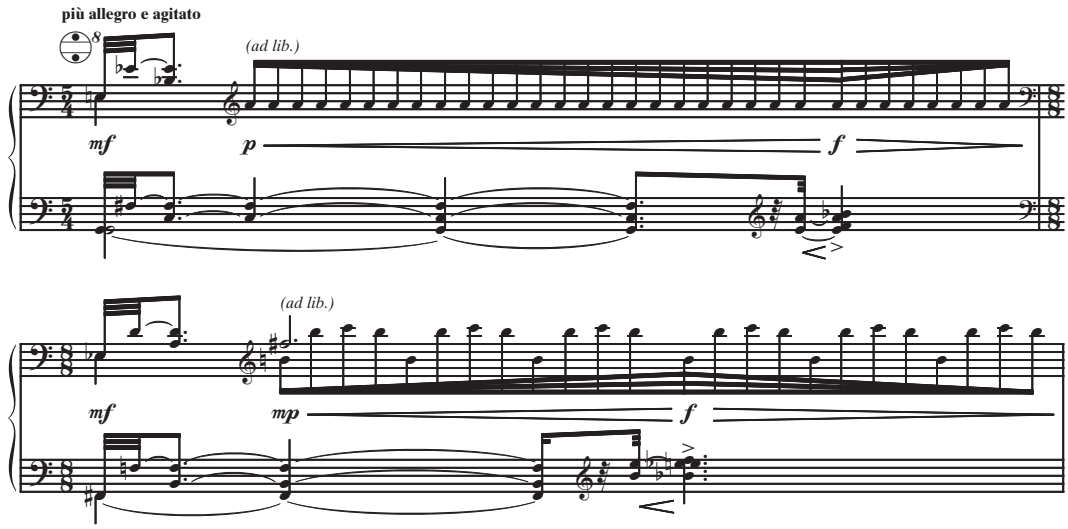
13а Соната № 7, I ч.



13б Соната № 7, I ч.



13в Соната № 7, I ч.



В двух средних частях (третьей и пятой) звуки «далеких неведомых звезд» превращаются в стремительные вихревые потоки. Иногда они окрашиваются в темные и даже устрашающие тона, но их «наплывы» не разрушают гармонию лирических образов, существуя как бы параллельно и отстраненно.

Высокая степень внутреннего единства присуща не только лирическим частям, но и всем «космическим» темам и разделам (первая, третья, пятая и шестая части). Помимо нередкой повторяемости мотивов и фраз их звуковой облик определяется единой основой — 12-тоновой серией. Как и в других сочинениях Кусякова, принципы организации материала в Седьмой сонате связаны с интонационно-тематическими процессами. Серийная техника весьма последовательно используется в разделах, связанных со звуками «космоса», а лирический тематизм и соответствующие разделы организованы на основе хроматической тональности.

Трактовка серии — еще одна неожиданность Седьмой сонаты. Индивидуальное выражается, прежде всего, в симметричном строении серии (что не типично для сочинений Кусякова). Другая особенность — широкая вариантно-комбинаторная разработка серийного ряда. Комбинаторика действует как внутри отдельных сегментов, так и в перераспределении сегментов между собой[32]. При частом сохранении одной высотной позиции серии постоянные комбинации, изменения и превращения микроструктур создают эффект статики при перманентном движении звукоинтервальных «кристаллов» (как перемещения в пространстве-времени вне земного тяготения):

Соната № 7.
Серия (основные формы)



Соната № 7.
Производные варианты серии с ротацией на основе сегментов

Вариант а) верхний голос канона в примере 14
(R*g*)

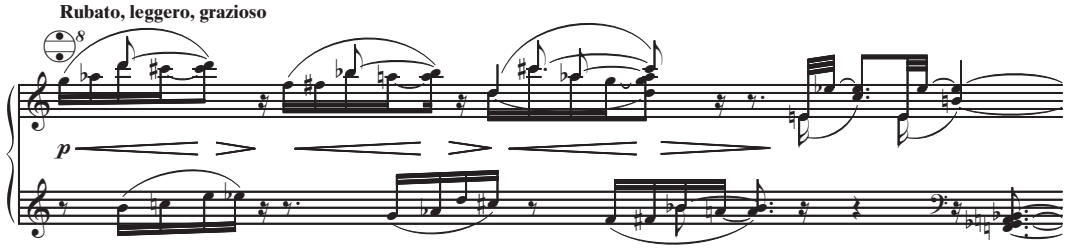


Вариант б) нижний голос канона в примере 14
(O*h*)



[32] Фактически здесь уже действует принцип микросерийных структурных комбинаций.

14 Соната № 7, III ч.



Многочисленные комбинации малых ячеек и больших построений происходят все время под знаком симметричных соответствий. Кусяков и в предыдущих сочинениях не отказывался от организующей роли симметрии в соотношении развернутых разделов[33], но никогда, пожалуй, ранее симметрия не применялась почти тотально, как в Седьмой сонате. Здесь же ее роль очень значительна на всех уровнях организации — от структуры отдельного сегмента серии до макроформы, объединяющей все части цикла. Многочисленность проявлений симметрии в этом сочинении, думаю, — не случайная «игра интеллекта», а сознательный прием, обусловленный содержательной концепцией сочинения.

Как известно, законы симметрии универсальны не только для искусства или культурной практики человечества, но и для природы, мироздания в целом. Их всеобщность проявляется постоянно. В искусстве XX века повышенный интерес к различным проявлениям симметрии оказался связанным со многими философско-мировоззренческими идеями и художественными течениями. Не углубляясь в эту интереснейшую и обширную область, отмечу лишь, что различные проявления симметрии в искусстве часто актуализировались в связи с поиском «космического абсолюта» (у Скрябина), всеобщей «гармонии мира» (у Хиндемита). В Седьмой сонате Кусякова, как мне кажется, повышенная значимость симметрии имеет сходное смысловое объяснение. С одной стороны, весь материал «музыки звезд» организован с опорой на различные симметричные структуры, с другой — на законах симметрии основана композиция в целом. Думается, в Седьмой сонате автор сочинения предложил нам свое представление о «гармонии мира». Пересечения макрокосма и микрокосма человеческой души в орнаменте идеального гармоничного равновесия — может быть, в этом и заключена главная тайна Седьмой сонаты?

---

[33] Например, использование уравновешивающей роли симметрии в строении крупной формы, что встречается в Четвертой и Шестой сонатах, Баянном концерте.

* * *

Во всех рассмотренных в статье сонатах Кусякова очень важную композиционную и драматургическую роль играет кода. Было бы нелогично оставить без заключения и эти небольшие аналитические этюды.

В понимании сонатного жанра Кусяков стоит на позициях авторов, трактующих сонату как высокий жанр серьезной академической музыки, который требует полной духовно-эмоциональной и интеллектуальной самоотдачи и от автора, и от исполнителя, и от слушателя. По глубине содержания и значительности концепций поздние сонаты Кусякова — это своеобразные камерные симфонии для готово-выборного баяна. Не случайно появление каждой из них маркирует важные вехи эволюции стиля композитора. При этом оркестровые ресурсы инструмента используются автором изобретательно и с исключительным разнообразием. Анализ четырех сонат позволяет утверждать, что фактурно-тембровые нововведения от сочинения к сочинению так же не повторяемы и оригинальны, как и мелодический тематизм.

По поводу последнего нельзя не сказать следующее, хотя это и может выглядеть, как повторение: сочинения Кусякова отличает завидная щедрость и красота запоминающихся, выразительных мелодических тем и при этом — изобретательность фактурных и сонорных эффектов. Подобный сплав достаточно редок в современной музыке. У Кусякова же он является показательной чертой стиля. Поэтому всегда так выпукло прочерчена драматургическая логика и так крепко скроена форма даже в тех случаях, когда, согласно замыслу автора, форма сочинения должна создать впечатление хаоса.

Кусяков индивидуально и свободно использует разнообразные новации современной композиторской техники, но никогда не ставит перед собой задачи изобретать прием ради изобретения приема. Круг идей и концепций, которые одухотворяют музыку его поздних сонат, вписывается в медитативное направление современного искусства. Это — философствование музыкальными звуками рефлектирующего сознания по поводу животрепещущих проблем смысла жизни, роли моральных и этических ценностей. О цели творчества, которую видит перед собой композитор, можно было бы сказать (с понятной поправкой) словами К. Ясперса: «Философская медитация есть акт, в котором я прихожу к самому себе, а не индифферентное мышление, при котором я безучастно занимаюсь некоторым предметом»

(Ясперс, цит. по [1, *528*]). Четыре поздние сонаты Кусякова — это четыре важные ступени на пути к самому себе, на пути умопостижения главного — смысла бытия, выраженного звуками музыки.

Литература

1. *Аверинцев С.* София — логос. Словарь. — Киев, 2006.
2. Антология литературы для баяна. Часть IX. — М., 1997.
3. *Бахтин М.* Эстетика словесного творчества. — М., 1979.
4. *Дауноравичене Г.* Некоторые аспекты жанровой ситуации современной музыки // Laudamus. — М., 1992.
5. *Екимовский В.* Автомонография. — М., 1997.
6. *Имханицкий М.* История исполнительства на русских народных инструментах. — М., 2002.
7. *Имханицкий М.* Музыка зарубежных композиторов для баяна и аккордеона. — М., 2004.
8. История современной отечественной музыки. Вып. 3: 1960–1990 / Ред.-сост. Е. Б. Долинская. — М., 2001.
9. *Кириллина Л.* Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX веков. — М., 1996.
10. *Мессиан О.* Техника моего музыкального языка. — М., 1994.
11. *Назайкинский Е.* Стиль и жанр в музыке. — М., 2003.
12. *Показанник Е.* Традиции и новации в сочинениях А. Кусякова для баяна // Народник. — 2001. — № 3.
13. *Показанник Е.* Узоры на стекле или Неисправимый романтик (Интервью Е. Показанник с А. Кусяковым) // Народник. — 2005. — № 1.
14. *Суслин В.* Музыка духовной независимости: Галина Уствольская // Музыка из бывшего СССР. Вып. 2. — М., 1996.
15. Теория современной композиции. — М., 2005.
16. *Холопова В.* Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. — М., 2000.
17. *Холопова В., Рестаньо Э.* София Губайдулина. — М., 1996.

18. *Холопова В.* Типология музыкальных форм второй половины XX века (50–80-е годы) // Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах вуза: Сб. тр. Вып. 132. — М., 1994.

19. *Холопова В., Чигарева Е.* Альфред Шнитке. — М., 1990.

20. *Шульгин Д.* Признание Эдисона Денисова. — М., 2004.

21. *Ясперс К.* Истоки истории и ее цель // Ясперс К. Смысл и назначение истории. — М., 1991.

Приложение

Схема 1

Соната № 4

Трёхчастный цикл = сонатная макроформа

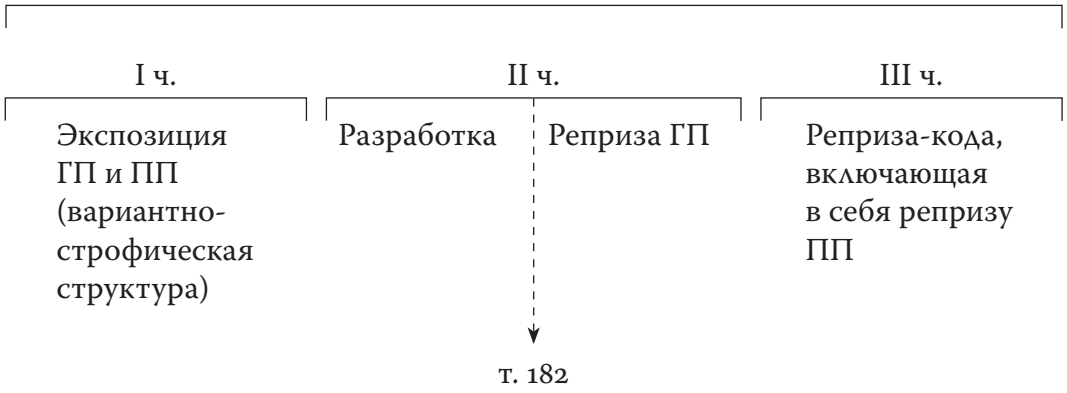
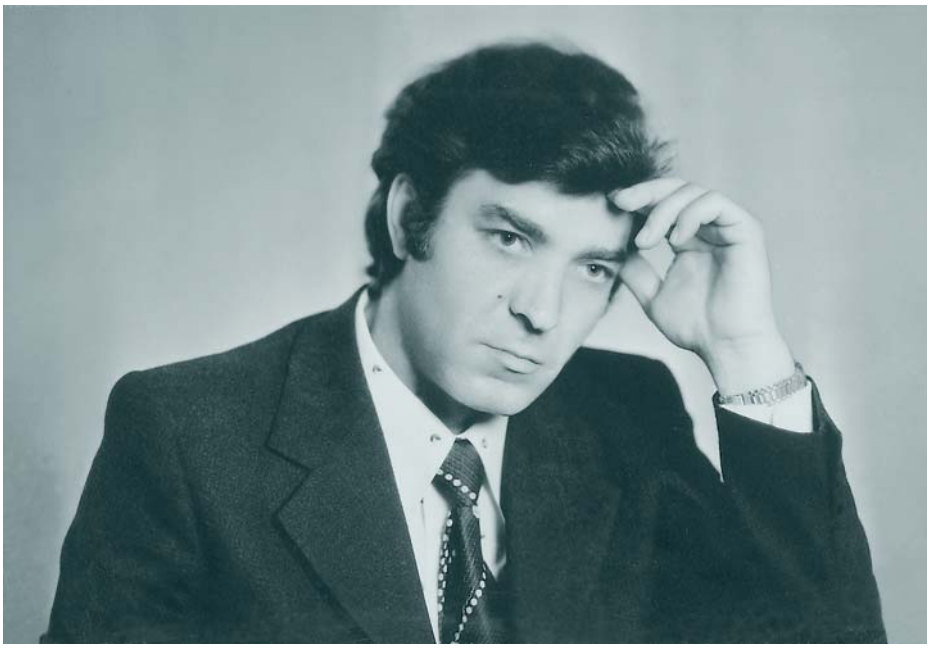


Схема 2

Соната № 7

Шестичастный цикл = рондообразная макроформа

I ч.	II ч.	III ч.	IV ч.	V ч.	VI ч.
A	B	A1	B1	A2	B2A3



А. Кусяков (1970-е годы)

У могилы Д. Шостаковича



Одна из последних фотографий



Е. Показанник

Три времени жизни

(предварительные замечания)



Фрагмент рукописи сюиты «Осенние пейзажи»

Зима — осень — весна — лето.
Зарисовки — пейзажи — картины — ?..

Три сюиты, объединенные А. Кусяковым в мегацикл «Времена года — времена жизни», — это, пожалуй, те произведения, которые в первую очередь ассоциируются с именем композитора при его упоминании. Нет такого исполнителя или педагога-баяниста, который не знал бы эти сочинения. О том, что они постоянно звучат в учебных, конкурсных и концертных программах, вроде бы и говорить не стоит — это общеизвестно. Впрочем, с некоторой оговоркой: «Весенние картины», созданные последними, оказались значительно сложнее и в техническом, и в содержательном плане, а потому сыграть их под силу немногим.

«Зимние зарисовки», написанные в 1976 году, не задумывались А. Кусяковым как первая сюита мегацикла. Ведь тогда вряд ли композитор начал бы с зимы. Очевидно, что идея объединения пришла композитору позднее. Первое упоминание об общем названии, вписывающем отдельные сюиты в единый сюжетный контекст, приходится на время создания последней, весенней. Однако это вовсе не означает надуманности и «притянутости» общего названия. Скорее в данном случае можно говорить о том, что объединяющий заголовок, адекватный художественным намерениям композитора, рождался долго и трудно. Ведь название уже второй, осенней сюиты (1988 г.) говорит о продолжении начатой двенадцатью годами ранее линии: в первом случае были «зарисовки», затем пришел черед «пейзажей».

«Весенние картины» также появились после значительного перерыва: третья сюита была написана лишь в 1998 г., через десять лет после второй. С ее созданием появилось немало поводов для размышлений: почему весна идет после осени (ведь можно было бы продолжать идти «вспять», от зимы и осени через лето к весне); откуда такая масштабность, фантастическая цельность, симфоничность последней сюиты (что на фоне двух предыдущих, созданных согласно традициям жанра сюиты, выглядело, конечно, существенным изменением общей концепции в трактовке формы); о чем будет «Лето», какой жанр живописи и какие средства музыкального языка выберет композитор для четвертого цикла?

Конечно, и заявленный заголовок «Времена года — времена жизни» добавил интриги: ведь сюжетное наполнение и художественное воплощение мыслей, «звучащих» в сюитах, не так уж однозначно можно соотнести с этапами человеческой жизни. Впрочем, как всегда, композитор здесь следует своему принципу: «не раскладывать смысл на поверхности», не быть тривиальным, не повторяться. Парадоксальность, заключенная в формальном несоответствии времен года и времен жизни, на самом деле оборачивается обретением нового смысла: как неоднозначна наша жизнь — так неоднозначны и сами сюиты. Драматургическая пружина раскручивается только при знакомстве со всеми тремя циклами в их сопоставлении. Основной оказывается идея спиралевидности развития: в каждой части, в каждой сюите — еще один виток: не возврат к прежнему, но новый уровень осмысления, чувствования, новый лик самой жизни. Осознав это, по-иному начинаешь слушать самую «детскую» — зимнюю — сюиту и не удивляешься прорывающемуся порой надрыву в весенней…

Дополнительным штрихом к пониманию мегацикла «Времена года — времена жизни» могут стать статьи, включенные в эту книгу. Вниманию читателей представлены три аналитических очерка, два из которых — работы Т. Рудиченко о «Зимних зарисовках» и И. Царенко о «Весенних картинах» — написаны в 1977 г. и 2000 г. соответственно. Статья об «Осенних пейзажах» появилась совсем недавно, в процессе работы над книгой. Так что читателям нетрудно будет проследить не только эволюцию стиля композитора, но и особенности восприятия его творчества на разных этапах. И тут для читателей и слушателей появляется новый ракурс для игры «в смыслы»: времена года — времена жизни композитора, времена рождения сюит — времена их «жизни» — и времена их восприятия…

Т. Рудиченко

«Зимние зарисовки»

Вячеславу Семенову

1.

Узоры на стекле



Фрагмент рукописи сюиты «Зимние зарисовки»

Последнее десятилетие отмечено впечатляющим ростом культуры игры на баяне, успешными выступлениями баянистов на отечественных и международных конкурсах. Новые выразительные возможности усовершенствованного инструмента, подлинное мастерство и талант исполнителей поставили готово-выборный баян в ряд академических инструментов. Сформировалась весьма широкая аудитория поклонников баянной музыки. Все это вызвало естественный интерес композиторов к этому инструменту.

Баянный репертуар обогатился новыми сочинениями. Наряду с композиторами старшего поколения, чье творчество неразрывно связано с народными инструментами (Ю. Шишаков, Н. Чайкин, А. Холминов, А. Репников, Г. Шендерев), произведения для баяна стали создавать молодые композиторы, успешно работающие и в других направлениях музыкального искусства (Вл. Золотарев, К. Волков, В. Артемов, В. Бонаков, А. Тимошенко, Е. Дербенко). Тенденции обновления коснулись всех составляющих баянного репертуара — переложений, обработок русских народных песен, оригинальных сочинений: за прошедшие десятилетия для баяна была переложена значительная часть классического фортепианного и органного репертуара XVIII–XX столетий, по-прежнему сохраняют свое значение такие жанры оригинальной баянной литературы как виртуозные вариации и фантазии на народные темы или темы популярных классических сочинений. Наметились и новые тенденции: с появлением оригинальных сочинений крупных форм — полифонических вариаций, сюит, сонат, партит — баян заявил о себе в качестве сольного академического инструмента, подчас он даже выступает в концертном «состязании» с камерным или полным составом симфонического оркестра.

Особое место в современном баянном репертуаре занимают сочинения А. Кусякова. Талантливому композитору, работающему в разных жанрах и создавшему много оригинальных оркестровых, хоровых, камерно-вокальных сочинений, суждено, как мне кажется, стать одним из наиболее исполняемых в мировой литературе для баяна. Его интерес к инструменту вызван активной концертной деятельностью многих исполнителей, но, прежде всего, — Вячеслава Семенова, с которым композитора связывает творческая и личная дружба.

К числу сочинений, получивших широкую известность и постоянно востребованных в учебном и конкурсном репертуаре, относится сюита «Зимние зарисовки», написанная А. Кусяковым по заказу Всесоюзного радио в 1976 г. Это одно из первых обращений композитора к готово-выборному баяну (предшествовала ей лишь Первая соната, 1975; параллельно с созданием «Зимних зарисовок» шла работа над первой редакцией Второй сонаты, 1976).

Исполнительская практика в свое время дала композитору хорошее знание инструментов оркестра, их выразительных и технических возможностей, и выработала в нем потребность совершенного владения всеми используемыми средствами, будь то голос или инструмент. И поскольку Кусяков еще только открывает для себя возможности готово-выборного баяна, то в процессе сочинения он нередко работает совместно с В. Семеновым, осваивая специфику фактурных решений и звукоизобразительных возможностей баяна.

Первое сочинение для баяна (Соната № 1) имеет отчетливо выраженную концертную направленность, адресована уже сформировавшимся музыкантам, требует мастерского владения инструментом, тщательной продуманности концепции произведения. И хотя соната является первым opus`ом для баяна, она отмечена знанием приемов игры и возможностей инструмента, органической связью всего тематизма с природой его звучания. Это произведение в короткий срок завоевало признание исполнителей и слушателей.

Вторая соната, наполненная лиризмом, близка создававшейся одновременно с ней сюите светлым юношеским мироощущением и сравнительной доступностью исполнительских средств.

«Зимние зарисовки» — сочинение, которое благодаря художественным достоинствам звучит с концертной эстрады, в то же время способно решать и соответствующие учебно-методические задачи. Программная

шестичастная сюита представляет собой ряд жанрово-изобразительных картин, содержание которых раскрывается в характерном названии пьес.

В основу драматургии сюиты положены два принципа — контрастное сопоставление жанрово-характерных пьес и сквозное развитие, обусловленное образно-смысловым и тематическим единством, в движении от лирико-созерцательных и жанрово-характеристических образов через эпико-лирические и эпико-драматические к праздничным, ликующим образам финала.

Первая часть («Узоры на стекле») — своеобразное вступление к циклу, вводящее слушателей в сказочный мир образов зимней природы, и, в то же время, — экспозиция лирико-эпической драматургической линии.

Вторая и третья части («Тройка» и «Посиделки») — экспозиция второй драматургической линии — жанрово-бытовой.

Четвертая («Северный ветер») продолжает линию «Узоров на стекле», показывает образы зимней природы в лирико-эпическом ключе, контрастирует с жанровыми пьесами, давая образно-эмоциональному развитию произведения новый поворот.

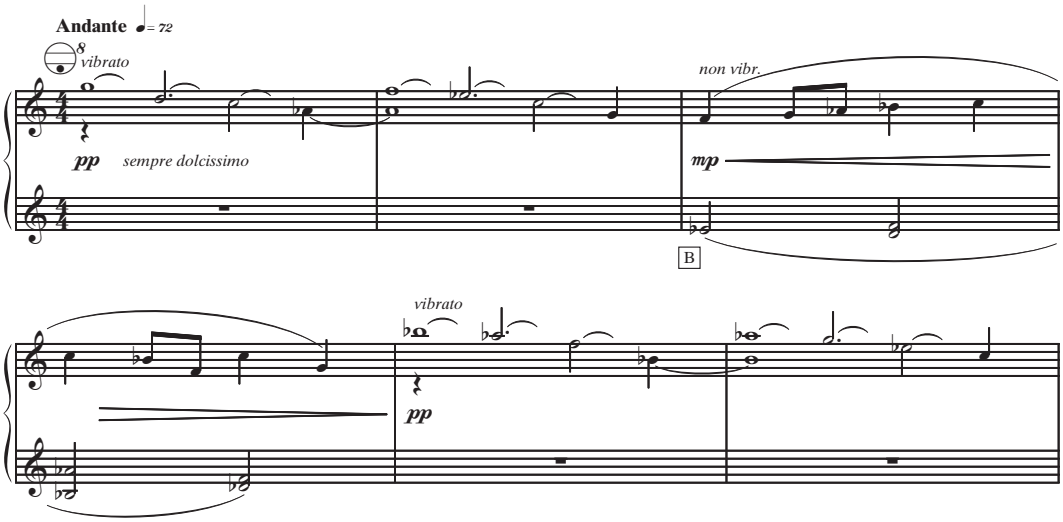
Пятая часть цикла («Былина») — эпико-драматическая кульминация сюиты, обобщающая развитие лирико-эпической линии (1, 4, 5 части); трансформация песенно-танцевального начала в песенно-речитативное.

Шестая часть («Праздничная») — стремительный, бурный финал, разрядка после драматического повествования предшествующей части и арка к народно-бытовым образам второй и третьей частей.

Характер соотношения двух драматургических линий, специфика их взаимодействия вытекает из различий в принципах музыкального обобщения. Воплощение образов зимней природы (1 и 4 части) и народного празднества (финал) осуществляется через тематизм и формы, жанрово не опосредованные. Образы характеристических зарисовок, напротив, создаются через жанровое обобщение и на уровне тематизма, и на уровне композиции.

Музыкальный образ «Узоров на стекле» вызывает ассоциации с утонченным письмом фортепианных миниатюр Скрябина и Станчинского. Неустойчивые последования «пряных» гармоний (цепочки задержаний, переходы диссонирующих аккордов друг в друга, тональная завуалированность), *vibrato* и тончайшее *piano* (с ремаркой *dolcissimo*) — все это вносит колорит иллюзорности; слушатель почти ощущает морозное дыхание ледяных узоров:

1



Богата музыкальными событиями и филигранно отточена миниатюрная трехчастная композиция пьесы: сопоставление двух элементов темы, свободное имитационное развитие трансформированного второго элемента в среднем разделе, приводящее к скорбному речитативному диалогу в кульминации (своеобразно синтезирующему мотивы обоих элементов темы), и, наконец, гармонически просветленная реприза-coda второго элемента темы.

Тема «Северного ветра» (4 ч.) имеет полифоническую природу и складывается из двух элементов, звучащих одновременно. Широкого дыхания и диапазона суровая мелодия инструментального характера (в ее звучании слышится тембр гобоя) как бы выражает эмоциональное впечатление от образов сумрачной северной природы. Второй элемент — изобразительный (тема северного ветра) — типичный контрапункт, основанный на общих формах движения (фигурации шестнадцатыми).

Основная мелодия развертывается посредством вариантного преобразования попевок, прорастания интонаций, продолженного развития: зерно (поступенное восхождение от I к V ступени, с натурально-ладовым опеванием квинты), затем его ритмически варьированное обращение (R) с интонационным прорастанием, сцепление продолжающих друг друга мотивов. Принципы полифонического изложения и развития тематизма своеобразно сочетаются с гомофонным композиционным решением; вся пьеса укладывается в развитый период повторного строения:

2а



2б

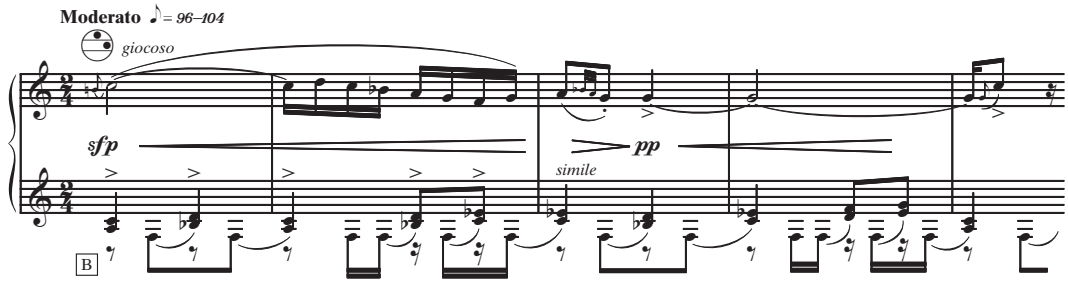


В «Тройке» и «Посиделках» по-своему услышана и претворена традиция народного инструментального музицирования. При этом автор сумел найти синтез в трактовке одного и того же музыкального элемента как изобразительно-характеристического и музыкально-ассоциативного (приемы игры на народных инструментах).

Тема «Тройки» — это типичный плясовой (гармошечный или скрипичный наигрыш)[1], «перпетууммобильный» фон — звуки колокольчиков под дугой и картина бега лошадей, движения. Композиция представляет собой вариационно-повторенную строфическую форму[2] (принцип формообразования, характерный для народной музыки), причем структура строфы АА1 ВВ1 типична для жанров, исполняемых с движением (хороводных, плясовых). Воспроизводится также одна из наиболее распространенных ритмоформул плясовых песен и наигрышей  («Ивушка, ты, ивушка, зеленая моя», «За речкою, за быстрою четыре двора» и др.).

В «Посиделках» очень тонко обобщены интонации речитативной частушки и страдания и характерные приемы инструментального сопровождения (на гармошке или балалайке). В крайних разделах (общая форма — 3-х частная, с развивающей серединой) остроумно использовано «балалаечное» ритмическое остинато, в основе которого лежит весьма распространенная формула плясовой:  . Оно вносит в импровизационный наигрыш, несколькими штрихами рисующий образ деревенской кокетки, прихотливость настроения, пластичность и грацию движений, ритмическую организованность:

3



В «Былине» как бы синтезируются черты двух рассматриваемых типов тематизма. Полифоническое развертывание песенно-речитативной темы (в вариантном обновлении и прорастании мотивов) сочетается с простотой и четкостью ее конструкции, идущей от песенно-танцевальных жанров (АА1 ВВ1), и народно-песенным интонированием, основанном на вариационно-

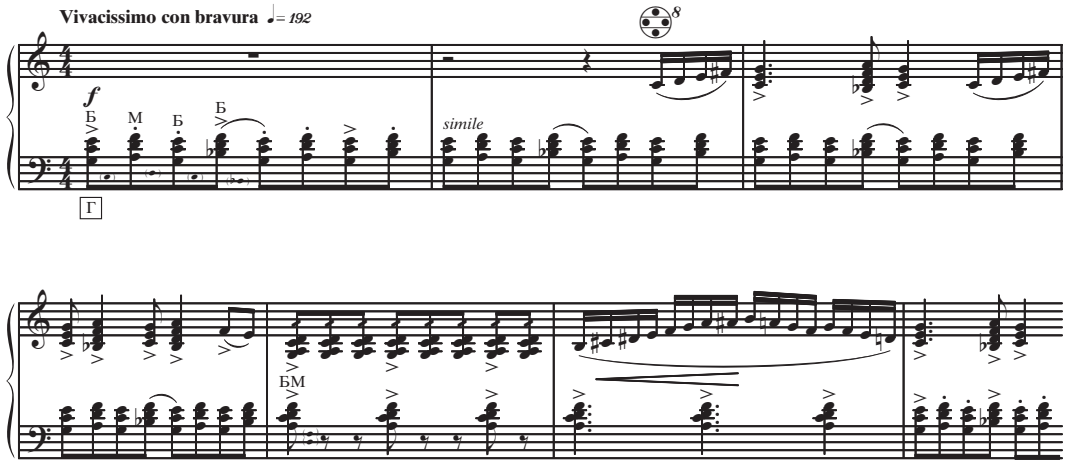
[1] Отметим интонационную общность начальных элементов тем «Тройки» и «Узоров на стекле».

[2] Проведение первого элемента темы в увеличении в коде приближает форму пьесы к трех- — пятичастной — А В А1 В1 А2 (сокращ.).

подголосочном принципе[3]. В вариационном развитии слышатся отзвуки тем предыдущих частей: в первой вариации — первого элемента темы «Узоров на стекле», в четвертой — фигурации контрапункта «Северного ветра». Музыкальное развитие впервые приводит к существенной трансформации образа, к драматизму.

«Праздничная» — блестящий финал, развернутый по форме и насыщенный контрастными образами. Сам композитор считает его композицию сонатной формой с эпизодом вместо разработки (тема «Северного ветра» из четвертой части) и пропуском побочной партии в репризе. Тема главной партии, в известном смысле, основана на обобщении через жанр, но жанровой основой в данном случае является тематизм праздничных увертюр и финалов. Аккордовый фон, напоминающий переборы гармоники, импульсивная, с ритмическими перебоями и стремительными разбегами тема определяют жизнерадостный вихревой характер всей части:

4



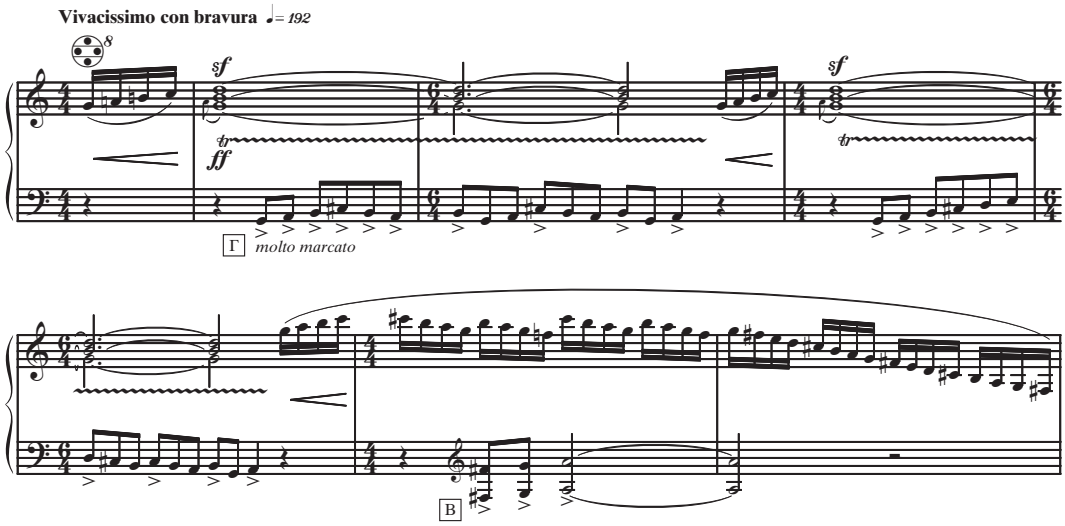
Тема связующей партии использует материал главной. В ее пределах в басу звучит маркатированная тема, напоминающая второй элемент темы из «Тройки»:[4]

---

[3] По форме «Былина» представляет собой цикл из четырех вариаций.

[4] Она непосредственно ассоциируется с главной темой первой части Сонаты № 1 для баяна.

5



С проникновенной мелодией побочной партии[5], звучащей на фоне бурных фигураций триолями (в политональном отношении к ней) в искрометный музыкальный поток входит лирико-драматический образ. Драматизм усугубляется в эпизоде, где звучит видоизмененная тема «Северного ветра» (в готовых басах). Но драматизм побочной партии и эпизода — это лишь воспоминание, которое вытесняется праздничным весельем (возвращение главной темы).

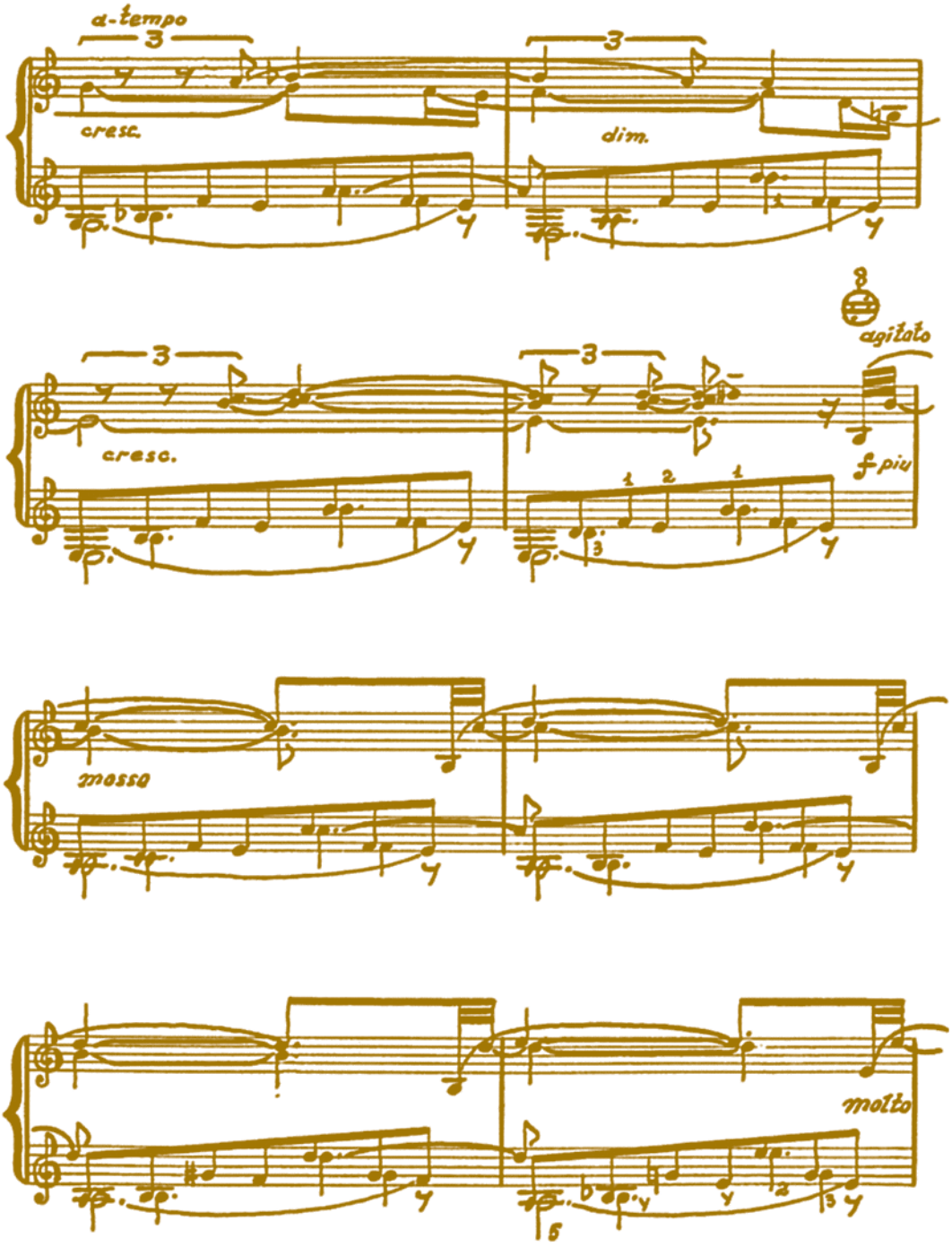
Сюита, как мы убедились, является единым драматургическим организмом. Ее целостность усилена образно-смысловыми и тематическими арками. В «Зимних зарисовках» практически нет «неудобных» в исполнительском отношении мест. При любой фактуре звучание инструмента остается ясным и благородным. Знание специфики баяна и поиски его новых выразительных возможностей в сочетании со свежестью музыкального решения позволили автору пополнить фонд баянной литературы художественно полноценным произведением.

(1977 г.)

[5] В побочной партии композитор использовал тему из этой же сонаты.

Е. Показанник

«Осенние пейзажи»



Фрагмент рукописи сюиты «Осенние пейзажи»

Заплатили
за любовь, за нелюбовь, за каждый выстрел.
Отстрелялись —
от мишеней лишь обрывки по углам.
Это осень.
Облетает наша память, наши мысли,
наши смыслы,
наши листья и другой ненужный хлам.

В одну кучу
все проблемы, все находки, все потери,
чиркнуть спичкой,
надышаться горьким дымом и уйти.
Все, что было
не по нам, не по душе и не по теме,
не по росту,
не по сердцу и совсем не по пути…

О. Ладыженский

По словам композитора, за весь период его творчества самыми трудными и долгими в работе оказались два произведения — «Осенние пейзажи» и «Пять испанских картин». Причинами тому — и многократные попытки покинуть пост ректора, вносившие в мироощущение еще больший разлад, и постепенное «нащупывание» нового направления, которое позже сам Кусяков обозначит как начало медитативного периода в своем творчестве.

Впрочем, трудность и продолжительность работы на музыкальной канве сюиты отразились лишь в лучшую сторону. «Осенние пейзажи» действительно можно считать не только первым сочинением третьего этапа в творчестве, но и сочинением, в котором, рискнем предположить, впервые столь ясно обозначился новый художественный метод, ставший впо-

следствии центральным. В чем его суть? Каждое следующее произведение А. Кусякова незаметно и в то же время весьма явственно отличается от более ранних. Образы, рождаемые теперь композитором, не столь однозначны, как ранее, он предлагает и даже побуждает искать новые грани, выявлять противоречия, обнажать внутреннюю конфликтность. При этом, как уже не раз писалось, основой и результатом подобных поисков всегда становится вопрос, но не ответ. Причем, как это ни парадоксально, даже исполнитель вряд ли сможет найти однозначный ответ хотя бы для себя — итог всегда будет зависеть от целого ряда непредсказуемых, мимолетных изгибов мысли и душевных устремлений. Сегодня на первый план выйдет грусть, печаль, а завтра в этом же месте проблеснет солнце…[1]

Сам композитор считает свой «осенний» цикл не совсем удавшимся, поскольку, по его мнению, сюите не хватает финала, обобщающего материал предыдущих частей. Показательный момент! Трактовка сюиты как единого цикла со сквозным развитием, найденная Кусяковым в «Весенних картинах», теперь, постфактум, ощущается им как необходимость и для более ранних сочинений. Однако именно непохожесть драматургического строения сюит и придает им индивидуальность. Ведь если «Зимние зарисовки» — это действительно череда образов, традиционная для сюитного жанра, то «Осенние пейзажи» уже обретают сквозную линию — психологическую. В «Весенних картинах», в свою очередь, объединяющими факторами становятся и мотивные связи, и единый сюжет, и общий для всех частей эмоциональный тонус.

Противоположность исходных образов — весеннего взрыва эмоций и осенней безнадежности — диктует и соответствующие средства воплощения. Взрыв не может быть фрагментарным, дробным, он завораживает своей стремительной неизбежностью. В свою очередь, отрешенность и разочарованность увядающей природы буквально заставляет искать новые объекты для взора — в тщетных попытках найти там утешение. Думается, что слова Ш. Бодлера — ближе всего к осенней поре:

Природа — некий храм, где от живых колонн
Обрывки смутных фраз исходят временами.
Как в чаще символов, мы бродим в этом храме,
И взглядом родственным глядит на смертных он…

[1] Вспомним в этой связи «двоевзоры» в живописи — художественный метод, когда в картину сознательно закладываются два, а то и три содержательных плана. Наиболее известны двоевзоры Арчимбольдо и Дали.

Именно такими символами, «обрывками смутных фраз», краткими импульсами ассоциаций и воспринимаются части «Осенних пейзажей». При сквозном развитии цикла на первый план неизбежно вышла бы уже не психологическая, но драматическая линия, согласно программной предопределенности доведенная до отчаяния. Так что сохранение индивидуального облика каждой части при отсутствии явных мотивных связей и общего драматургического вектора хоть и снижает градус эмоционального напряжения, зато оставляет место надежде. Надежде на то, что осень пройдет, что хандра уступит место мечтам, что жизнь состоит не только из грустных мгновений. Остановимся на этих музыкальных мгновениях подробнее.

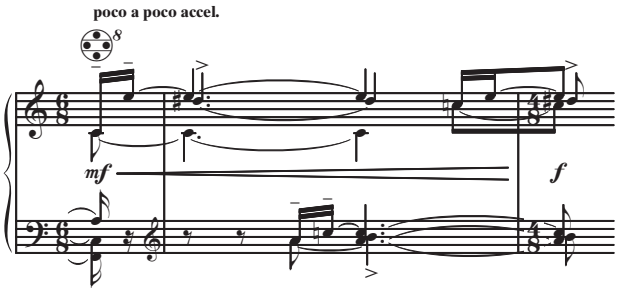
Первая часть, «Осенние грезы», сразу обозначает два противоположных по своей направленности плана — осеннего увядания и мечтаний. (А, может быть, композитор имел в виду грезы не как светлые мечты, а как призрачные видения, сновидения?) Если греза — это мечта, то в названии проявляется новый оттенок: осенние грезы — это мечты о прошлом, о прошедшем. О чем тогда грезится? О том, что что-то можно было бы изменить, что что-то могло быть иначе. О свершении несвершившегося… Если же грезы здесь — лишь сны, то грусть и сожаление становятся уже не оттенком, а доминирующим цветом. В любом случае, здесь нет и тени устремленности, вдохновенности и порывистости — ведь печать времени уже поставлена. Оттого и грезы полны сожаления, ощущения несбыточности и смирения. Оттого и центральная тема, открывающаяся мечтательным ходом на октаву, никнет перед печальными секундовыми интонациями:

1



В попытках дальнейшего развития-восхождения начальный мотив проходит через ряд интонационных и ладовых изменений, итогом которых становится кульминационная реплика, неожиданно останавливающая поток воспоминаний-надежд мучительно рвущими секундами:

2



И более эта восходящая тема уже не появляется. Мечты вновь становятся лишь воспоминаниями — светлыми, но полными сожаления…

Вторая часть сюиты — «**Листопад**». Сколько оттенков смысла вкладывают поэты, художники, музыканты в это удивительное явление! Вспомним здесь лишь несколько из них, самых кратких:

… Лесов таинственная сень
С печальным шумом обнажалась…
А. Пушкин

Листья шумят под ногой;
Смерть стелет жатву свою…
А. Майков

И болью сладостно-суровой
Так радо сердце вновь заныть,
И в ночь краснеет лист кленовый,
Что, жизнь любя, не в силах жить.
А. Фет

И, как молитва, отлетает
С немых дерев горящий лист…
Вяч. Иванов

Еще пышней и бесшабашней
Шумите, осыпайтесь, листья,
И чашу горечи вчерашней
Сегодняшней тоской превысьте.
Б. Пастернак

Грустно. Осень пирует,
Осень развесила красные ткани,
Ликует…

Ветер — как стон запоздалых рыданий.
Листья шуршат и, взлетая, танцуют…
Вл. Ходасевич

Листья со вздохом, под ветром, их нежащим,
Тихо взлетают и катятся вдаль
(Думы о прошлом в видении нежащем).
Жить и не жить — хорошо и не жаль.
Острым серпом, безболезненно режущим,
Сжаты в душе и восторг, и печаль…
В. Брюсов

Как просто в прекрасную глушь листопада
Уводит меня полевая ограда,
И детское пенье в багряном лесу,
И тайна древнейших строений и плит.
И только от бывшей печали, быть может,
Нет-нет да и вспомнится вдруг, затревожит,
Что осень, жар-птица, вот-вот улетит…
Н. Рубцов

Палый лист, не злись —
это жизнь.
Ложись.
О. Ладыженский

У Кусякова листопад — скорее не падение, а кружение листьев, никак не могущих успокоиться[2]. Вторая часть сюиты явно ассоциируется с «Северным ветром» из «Зимних зарисовок». Неслучайно и совпадение фактуры. Видимо, композитор сознательно включает в обе сюиты звукоизобразительный компонент — что может быть для музыканта соблазнительнее, чем передать дыхание природы с помощью звуков! (Вспомним в этой связи и «Торнадо» из «Ликов уходящего времени», которое вполне могло бы стать частью «летнего» цикла). Впрочем, как и во всех других случаях, привязка к звукоописанию природных явлений — лишь первый, самый поверхностный план, за гранью которого открывается более глубокий психологический подтекст.

Кружение потерявших пристанище листьев ассоциируется с растерянностью и неуверенностью, растревоженностью человеческой души. Одновременно прослушивается и другой, противоположный по смыслу образ-

[2] Напомню, что в старославянском календаре листопадом назывался октябрь, в белорусском и украинском – ноябрь.

ный план — смирения, приятия, даже любования (ведь и сама осень — «очей очарованье», и в соответствующем ей периоде жизни человек учится видеть во всем неброскую, тихую красоту, ценит каждое мгновение жизни именно за эту возможность еще раз увидеть, еще раз услышать, еще раз почувствовать…). Конечно, и динамические, и темповые, и штриховые решения во многом будут зависеть от того, какое прочтение покажется исполнителю ближе. Как уже говорилось, композитор закладывает в текст возможность различных подходов, обрисовывая лишь общие контуры.

На фоне вьющихся триолей, заплетающих всю пьесу узором тончайшей вязи, вступает распевная, лиричная тема, полная вокальных интонаций. После проведения двух ясно оформленных, песенных фраз наступает черед секвентнообразных попевок, которые еще больше подчеркивают ощущение непредсказуемо изменчивого, но все же кругообразного движения. В такте 19 начинается второй период, вновь выводящий на первый план начальную тему в левой руке, украшенную подголосками. И опять после двух фраз мелодия дробится на мотивы, благодаря которым и рождается ощущение неустойчивости, незавершенности, недосказанности.

Лаконичность простой двухчастной формы смягчается сквозным развитием партии правой руки, часто не совпадающей в опорных моментах с кульминациями мелодических построений левой. Прозрачная, не изменяемая на протяжении пьесы фактура и ясно очерченные интонационные звенья порой рождают у исполнителей ощущение легкости прочтения и провоцируют на двигательные стереотипы. Сложность озвучивания подобной фактуры на баяне (аналогичной и в «Северном ветре», и в «Торнадо») — в том, что кульминационные зоны в мелодии приходятся на более высокие звуки и нередко остаются неозвученными в силу специфики инструмента[3]. Так что видимая простота фактуры оборачивается сложностью ее полноценного звукового воплощения, и это вовсе не упрек композитору, а лишь достаточно сложная исполнительская задача.

Кстати, и сама вокальность мелодической линии, вуалируемая бегом триолей, не должна быть услышана и озвучена в повествовательно-песенной манере. Замысел композитора — тоньше и глубже, чем простое лирическое «напевание». Листья, безвозвратно потерявшие свое пристанище — изысканный романтический образ, требующий бережного и нетривиального отношения.

---

[3] Как известно, более высокие звуки на баяне звучат тише, чем более низкие при одинаковых усилиях левой руки. Строение же фраз у Кусякова – традиционное, с восходящим к кульминации ходом мелодического рисунка.

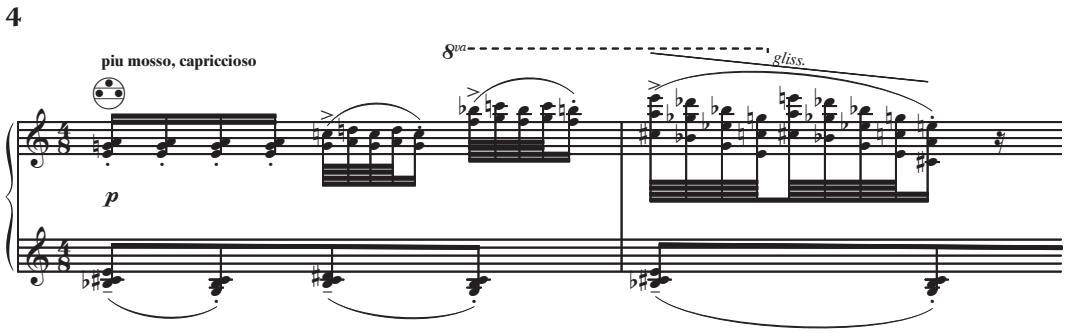
Третья часть, «Вечерок», с первых же звуков «вырывает» слушателей из состояния рефлексии, представляя картинку, насыщенную конкретными событиями. Жанровая зарисовка, в центре которой — вечерний «променад» по деревенским улицам, открывается двутактовым вступлением в левой руке. Именно материал этого предельно лаконичного раздела становится организующим стержнем, на который в дальнейшем и нанизывается партия правой руки. Две исходные ячейки, из которых складывается краткое вступление — квазигармошечного аккомпанемента и хороводной попевки, — звучат в пьесе, состоящей из 44 тактов, 19 и 11 раз соответственно — т. е. почти в каждом такте. Заданность аккомпанемента, играющего в пьесе роль образной и функциональной основы, несколько раз нарушается лишь в среднем, разработочном разделе этой трехчастной картинки:

3



Визуальный ряд настолько конкретен, что, пожалуй, и не нуждается в расшифровке. Очевидно, что уже в первых двух тактах вступления можно услышать и важно-хвастливую походку кавалера, и мягко-манерную девичью поступь. Стоит, однако, отметить, что не только жанрово-бытовая составляющая, находящаяся «на поверхности», может и должна быть услышана. Откровенно стилизованные под фольклорные образцы мелодические и гармонические фигурации буквально сразу же обрастают нетипичными для народной музыки подголосками и наслоениями. Эти новообразования придают звучанию совсем иной оттенок.

Картинка вечерней прогулки, бытовой деревенской зарисовки приобретает черты фантасмагории, иронии, гротеска. Причудливые сочетания линий правой и левой рук, внезапные завихрения угрожающих пассажей и зловеще подпрыгивающие каскады аккордов, обрывающиеся пронзительно-острыми репликами, вряд ли укладываются в наши представления о безмятежности и размеренности деревенского отдыха. Гоголевские персонажи — вот истинные герои этого театра теней. Почему теней? Потому что именно тени рождают ощущение двойственности, многомерности, нереальности, именно тени позволяют увидеть многое за немногим:



При такой трактовке становится понятной предельная изменчивость и фактурная насыщенность партии правой, сопровождаемой намеренно монотонным, чуть занудным аккомпанементом, упорно повторяющим исходный материал вступления. В противовес левой ритмический и мелодический рисунок партии правой настолько разнообразен, что почти в каждом такте возникает новый, все более затейливый узор. Лишь несколько секвентных ступеней, обыгрывая наиболее характерные и яркие формулы, придают логичность стремительному развитию. Так же логична и необходима реприза, которая возвращает нас «на землю» после бурных, фантастических взлетов развернутого среднего раздела.

Четвертая часть, «Забытые звоны», вновь представляет нам возможность попеременно фокусировать взгляд на звукоизобразительном (теперь колокольном и хоровом) и психологическом (молитвенно-экстатическом) компонентах. Соответственно этим двум планам представлены и фактурные противопоставления предельно насыщенных (шести-, семизвучных) вертикалей и поступенных мелодических линий. Показательно, что эти фактурные пласты чаще всего даны в одновременном проведении: мелодические линии «вдруг» разрастаются по вертикали, а в колокольном «уханье» проявляется горизонтальная поступенность движения.

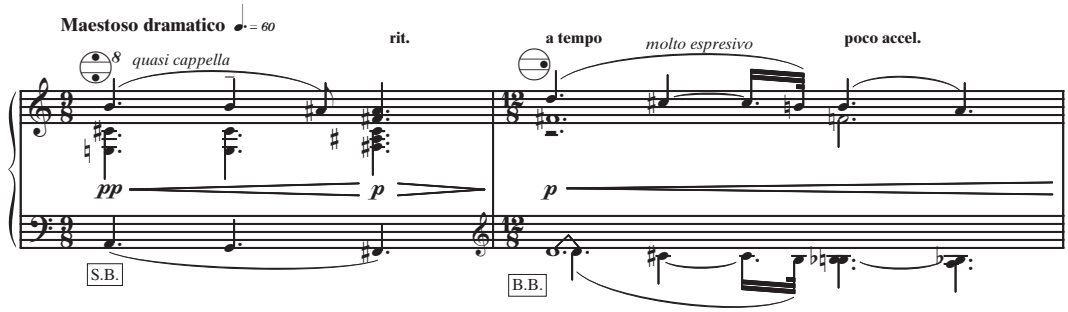
Композитор предоставляет исполнителю возможность расставлять смысловые акценты даже на уровне определения формы, поскольку здесь одновременно просматриваются черты простой двухчастности и трехчастности. Так, первый, колокольно-хоровой раздел сменяется чередой полифонически изложенных секвенций, которые можно воспринимать и как начало среднего раздела, и как продолжение первого. Соответственно, возвращение в *Tempo I* колокольного набата на фоне секвенций может быть расценено и как вступление расширенной репризы, и как начало второго раздела, и как кульминация среднего раздела. Такая многоплановость фор-

мы в данном случае идет лишь на пользу общей драматургической линии, смягчая границы и объединяя.

Конечно, самым логичным из трех вариантов выглядит последний, в котором границы разделов подчеркнуты сменой фактуры, общего типа движения и собственно музыкально-образной составляющей. При том, что перед пьесой вынесено указание *Maestoso dramatico*, крайние, аккордовые разделы звучат гораздо более отстраненно, нежели средний, построенный на интонациях, имитирующих молитвенный «говорок», доходящий в ходе развития до экстатических возгласов.

Противопоставлению разделов способствует и еще один, очень яркий композиторский прием. Так, в крайних частях формы практически в каждом такте происходит смена образных компонентов (колокольного, хорового *a cappella*, монологического высказывания), подчеркнутая предельно свободными агогическими изменениями (см. указания *rit., poco accel., molto espressivo, rall.,* встречающиеся почти в каждом такте). Взгляд будто переходит с объекта на объект, перед взором — череда образов, одинаково дорогих смотрящему, а потому с любовью им оцениваемых (или вспоминаемых — согласно названию пьесы):

5



В противовес этой фрагментарности средний раздел подчинен общему вектору развития за счет постепенного насыщения фактуры, динамизации, наслоения полифонических линий, все более ясного и подчеркнутого артикулирования. Очевидно, что именно на момент вступления колоколов *(Tempo I)* приходится самый пик кульминации, в которой исходные молитвенно-бубнящие интонации звучат патетично, трагично-вопрошающе.

Общий «тон» пьесы, однако, не выходит за рамки «вспоминательности». Крайние разделы дают общую, более объективированную картину

прошедших событий, на фоне которой проявляется индивидуальность переживаний героя. Переживаний, которые тоже остались в прошлом и возвращаются лишь в виде воспоминаний…

Пятая часть, «Журавли», большинством исполнителей и слушателей по праву воспринимается как смысловая кульминация всего цикла. Вспомним строки С. Есенина — одного из любимых поэтов А. Кусякова:

Отговорила роща золотая
Березовым, веселым языком,
И журавли, печально пролетая,
Уж не жалеют больше ни о ком.
Кого жалеть? Ведь каждый в мире странник —
Пройдет, зайдет и вновь оставит дом.
О всех ушедших грезит конопляник
С широким месяцем над голубым прудом…

Очевидно, что в данном случае курлыканье журавлиной стаи, пролетающей в вышине, — лишь предельно насыщенный в образном отношении фон. А в центре, конечно, сам герой — с его одиночеством, щемящим чувством тоски в груди, с осознанием собственной ничтожности перед Временем. Понятная каждому и потрясающая по силе воздействия, эта совсем короткая часть буквально взрывается в душе откровением о безысходности, о бессмысленности всех наших устремлений. О подобном ощущении пишет К. Бальмонт в «Лунной гостье»: «Я закрыл глаза в отчаянии, и в остром знании непоправимого я утонул в темном беззвучном бездонном Океане…».

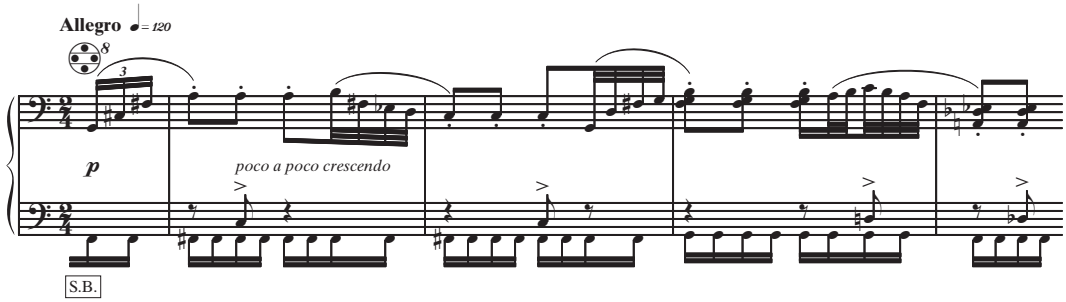
Музыкальные средства, которые использует композитор для достижения столь сильного эффекта, предельно лаконичны в то же время поразительно многообразны. В части, состоящей всего из 25 тактов, нет четко очерченных фраз, закругляющих развитие *diminuendo*, — все направлено к единственной, общей для всей части и по своему эмоциональному наполнению действительно генеральной кульминации (*molto espressivo, **ff***). Зыбкость, призрачность, болезненную трогательность звучанию придают и неожиданные интонационные сопряжения мелодической линии, и ритмическая текучесть септолей, и гармонические наслоения полифонического рисунка аккомпанемента, и несовпадения долей в партиях правой и левой рук, и драматургия фактурного и тембрально-тесситурного развития. Столько всего происходит за чуть расширенный период! И столько еще остается несказанным…

Желание «длить печаль» (вспомним прощальные слова Ван Гога) нередко подталкивает исполнителей к повторению (первым такой вариант предложил М. Зацепин, редактор и первый исполнитель сюиты). И здесь это, несмотря на расхождение с авторским вариантом, выглядит вполне оправданным — хочется задержать это щемяще-печальное, но невыразимо прекрасное звучание еще хоть ненадолго. Впрочем, не менее понятна и краткость самого автора: так откровенно раскрыть душу можно лишь в порыве, не предполагающем многосоставности — отсюда и линейность односложного высказывания-откровения. Повтор в таком случае выглядел бы уже позерством.

В конце звучание буквально истаивает: растворяется в небесной дали клин черных точек, закрываются створки души, скорбящей о самом сокровенном…

Шестая часть, «Танец ветра», врывается в последние, будто отлетающие звуки предыдущей части динамично-агрессивным бегом шестнадцатых триолей. Их ломаная линия звучит на фоне жестко-упругих, подчеркнутых септаккордами басов, прыгающих по звукам уменьшенного трезвучия. После краткого вступительного «завихрения» вступает тема, сопровождаемая пульсирующим остинатным басом, перебиваемым синкопированными репликами восьмых:

6



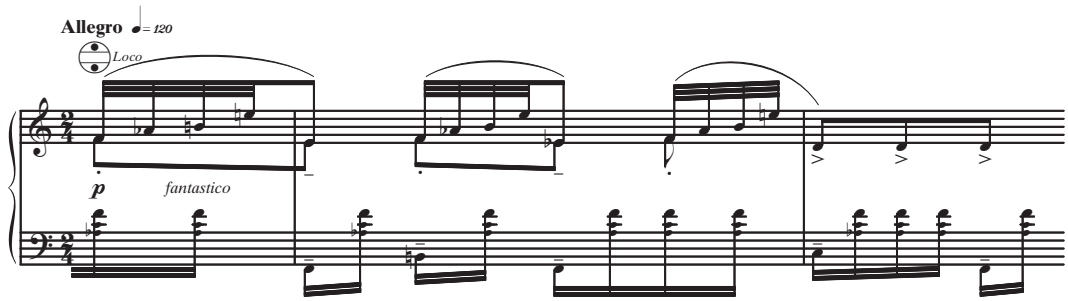
Ярко выраженная танцевальность проявляется в четкой метроритмической организации темы, повторности ее внутреннего строения (чередование статичных восьмых и стремительных пассажных взлетов), в мерной пульсации аккомпанемента, в полном отсутствии переменных размеров, столь типичных для композитора[4]. Второй элемент темы (*robusto,*

[4] Размер на протяжении пьесы меняется лишь один раз в такте 39, в кульминационном проведении темы.

marcato — сильно, крепко) резко сбивает игриво-танцевальное настроение, ассоциируясь уже с порывами, жесткими и пронизывающими.

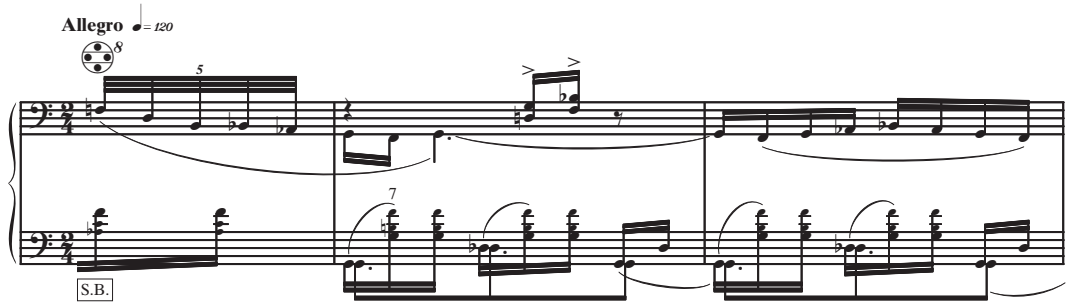
В следующем предложении тема приобретает иной интонационно-ритмический рисунок — в этом облике она трижды появляется на протяжении пьесы. Именно такой, фантастический, согласно ремарке автора, образ ветра становится центральным для всей пьесы. Это уже не сравнение налетевших порывов ветра с танцевальным движением (как в первом предложении), а действительно танец Ветра — одушевленного, наделенного эмоциональностью и императивной действенностью персонажа. Ветер становится хозяином положения, диктующим траекторию движения не только листьям, но всему вокруг: деревьям, птицам, даже людям. Угрожающие интонации, «зашифрованные» в новой теме — нисходящие по малым секундам восьмые, подчеркнутые арпеджиообразными пассажами, по мере повторения становятся все более явными, открытыми, агрессивными:

7



Фраза-связка, следующая за темой, придает звучанию тревожность с некоторым оттенком экзальтации за счет введения акцентированных кварт и ритмической «перебивки» аккомпанемента:

8



После второго, более динамичного проведения темы Ветер взвивается вихрем триольных пассажей (*feroce* — свирепо), готовящих кульминационное проведение. В момент наивысшего напряжения вновь появляется второй элемент темы *(robusto, marcato)*, который здесь просто подавляет своей мощью, достигая почти ураганного напора. Впрочем, последний пассаж оказывается и последним порывом, тщетно пытающимся увлечь за собой кружащихся в этом безумном танце.

Возвращение темы в ее фантастически-таинственном облике (***p***, *fantastico)* еще раз напоминает нам о том, что ветер здесь — не просто стихия, а одушевленный персонаж, чье стихающее недовольное ворчанье (*lugubre* — мрачно, зловеще) взрывается в самом конце стремительным прощальным взлетом.

Подводя итог краткому знакомству с частями сюиты, хочется подчеркнуть следующее. Психологизм при создании музыки, формально соотносящейся с образами природы, — прием не новаторский. Однако насыщенность этого второго, индивидуализированного плана в «Осенних пейзажах» столь высока, что вернее было бы считать его первым, а не вторым планом, а саму сюиту назвать частью цикла «Времена жизни — времена года».

Не менее ярко просматривается в анализируемом произведении и еще один, мистико-интроспективный, разворот. Так, составные части сюиты можно (и, на мой взгляд, нужно) рассматривать совсем не в плоскости «жанрово-бытовые — психологические зарисовки». Исходным пунктом для поиска дальнейших ассоциаций и параллелей может стать условное разделение частей на два блока — «внутреннего» и «внешнего» (inrto- и extra-), каждый из которых наполнен фантастикой, ирреальностью, призрачной зыбкостью и непредсказуемостью. К примеру, в «Осенних грезах» ведущим может стать мистическое начало, в «Листопаде» на первый план выйдет ностальгия. «Вечерок» откровенно фантасмагоричен, а в «Забытых звонах» в центр внимания ставится рефлексирующий герой. В «Журавлях» к нам сходит откровение, а в «Танце ветра» возрождаются древние, глубинные традиции анимализма — одушевления стихий.

В результате такой трактовки выделяются, как уже сказано, два плана — внешний, изображающий окружающее, мало зависящее от нас Ирреальное (призрачные видения первой части, фантасмагория третьей, анимализм шестой), и внутренний, отражающий сюрреалистические (подсознательные) реакции героя на непредсказуемый, завораживающий и немного пугающий мир (ностальгические «нотки» второй части, погружение в глубины душевных переживаний и воспоминаний в четвертой, откровение и катарсис в пятой).

При таком сюжетном развороте в центре внимания оказывается Неизведанное, та «новая реальность, которая находится за кажущейся действительностью»[5]. Каждый выберет для себя в поисках этого неизведанного наиболее близкие душе части сюиты — либо заставляющие метаться и стенать, либо приводящие в сокровенные уголки, где творится таинство. Но в любом случае, слушая или играя эту музыку, мы каждый раз будем переживать заново сотворение чуда, смеяться и плакать, удивляться и восхищаться, постигать, заходить в тупик, обретать надежду…

Закончить же краткое знакомство с сюитой хочу поэтическими строчками Габриэлы Мистраль[6]:

Когда иду по роще в осенней позолоте,
по роще, погруженной в желтеющую старость,
то в зарослях засохших ищу я облик Бога,
к его щеке усталой перстами прикасаясь.

И в этот долгий вечер, похожий на стенанье,
в златобагряной роще мне предстает незримо
Бог осени — он кроток и погружен в молчанье,
и дышит обреченно в тоске невыразимой.

Мне кажется порою, что Тот, иной, суровый
Господь, воспетый в гимнах, экстазом вдохновленных, —
— никто, а он, Отец мой, в расслабленных ладонях
морщинистую щеку покоит утомленно.

В биенье его сердца я слышу шелест рощи
осенней, обреченной печали безотрадной.
А взгляд его сияет как чистый шарик слезный,
и я чело склоняю под этим тихим взглядом.

Страдающему Богу молитву сотворяю,
молитву, порожденную не бренною юдолью:
«Мне ничего не надо, Отец, я просто знаю:
ты вечен и велик — но ранен этой болью».

[5] Основная художественная проблема, которую обозначает и пытается решить сюрреализм, — это проблема соотношения иллюзии и реальности и поиски границ между ними. См.: Антология французского сюрреализма: 20-е годы. — М., 1994.

[6] Перевод Л. Кириллиной.

И. Царенко

«Весенние картины»



Фрагмент рукописи сюиты «Весенние картины»

Содержание сюиты А. Кусякова «Весенние картины» необычайно многослойно. Это произведение предоставляет интерпретатору уникальную возможность выступить в сотворчестве с композитором, привнося в музыку собственное видение мира, проникнуть слухом сквозь звуковую материю и ощутить за музыкальными символами всю неисчерпаемость жизни.

Образность «Весенних картин» гораздо шире, чем привычные определения лирического, драматического, эпического. Название, данное композитором сюите, служит лишь отправной точкой для упорной работы слуха и мысли. Аналогия с изобразительным искусством подсказывает верный путь к пониманию истинного смысла произведения: картина не предполагает течения времени, она существует в одномоментности, ее организация обусловлена не временны́ми процессами, а пространственными категориями. Картина воспринимается зрителем целостно, и только затем внимание его обращается к отдельным фрагментам произведения — от отчетливого изображения переднего плана до различных и неясных очертаний фона, от материального выражения идеи до той глубины, которая не может быть определена конкретностью слова или изображения. Но все детали картины существуют не в последовательности, а одновременно, они изначально заданы, а последовательное их изучение вновь возвращает целостность и единство произведению.

Таков процесс восприятия «Весенних картин» — по мере развертывания музыки мысль развивается не горизонтально, а движется вглубь, все более и более обобщаясь. Именно на этом акцентирует внимание автор, делая следующую ремарку: «Картины не следует воспринимать как отдельные части — это лишь фрагменты общей панорамы весны». Все части сюиты следуют друг за другом без пауз, за одним исключением — между третьей и четвертой частями, где с помощью воздушного клапана имитируется свист ветра. Но и это не пауза в привычном понимании: звучание не

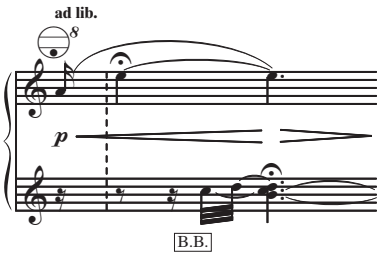
прерывается, оно переходит из сферы музыкальных в сферу естественных, природных звуков. Чтобы понять значение такого композиционного решения, обратимся к программным заголовкам каждой из частей сюиты и попытаемся спроецировать их на собственно музыкальный материал.

Первая часть сюиты названа композитором **«О земле»**, и это название глубоко символично. Земля — начало всего живого, воплощение вечного и незыблемого, именно с пробуждения земли начинается весеннее обновление. Кроме общечеловеческого смысла, обращение к земле имеет еще один, национальный, подтекст — это наша родная земля, родина, культурные традиции и корни, вне которых народ не мыслим. Поэтому в музыке первой части органично сочетаются обобщенность и конкретность.

Форма первой части — свободная импровизация, не стесненная метрическими акцентами, — вызывает в памяти ассоциации с барочными прелюдиями (вступлениями) к собственно музыкальному действию. Но, по сравнению с музыкальными образцами XVIII столетия, первая часть «Весенних картин» гораздо более емкая и содержательная, насыщенная интенсивными тематическими и интонационными процессами; ее роль — не вступление к более сложным формам, а точка отсчета музыкальной мысли.

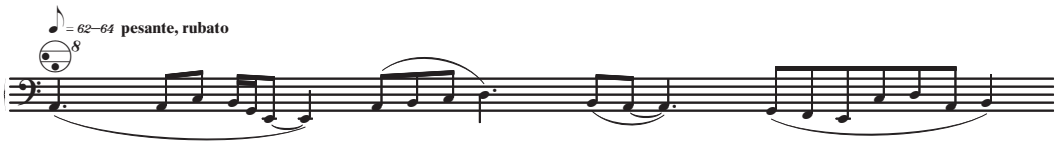
С первых же звуков моделируется сложное звуковое пространство — восходящая чистая квинта, которая тотчас заполняется кластером:

1



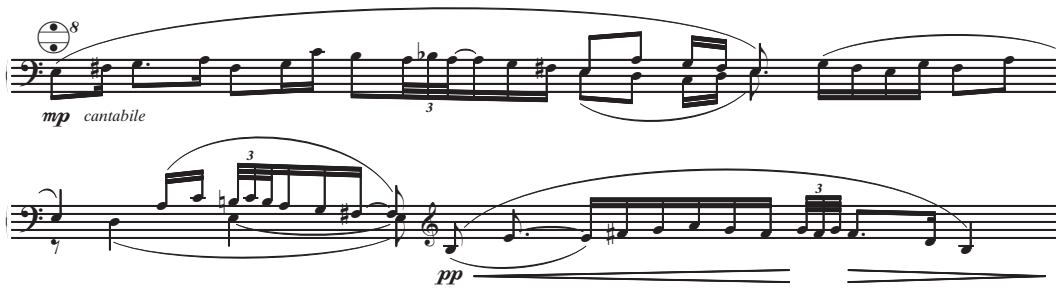
Этот обобщенный звуковой элемент далее конкретизируется в протяжной мелодии, сотканной из интонаций русской народной песни:

2



Следующее изложение одноголосной мелодии в низком регистре подчеркивает значительность этой темы. Она противостоит начальному звуковому сочетанию по смыслу и, следовательно, по комплексу выразительных средств: вместо многоголосной вертикали — горизонталь; вместо краткой звуковой вспышки — развернутая мелодия; вместо неопределенного в ладовом отношении сочетания — ясно прослушивающийся *e-moll*. Несмотря на кажущуюся простоту, эта мелодия требует особенно интенсивного интонирования — звук не должен прекращаться, его энергетические интонационные импульсы, передаваясь от одной ноты к другой, помогают создать впечатление бесконечной мелодии, звучащей на одном дыхании:

3



Свобода мелодического развития, подчеркнутая отсутствием метрического деления, игра ладовых красок *(e-moll — G-dur)*, напоминающая игру светотени, органный пункт (*h,* затем *g — d*), организующий вокруг себя разнообразие звуковых явлений, — все это создает зрительный образ необъятного пространства, органичное единство максимальной степени обобщенности и материальности. Ассоциации здесь вполне конкретны — бескрайние степные просторы родной земли, свободно льющаяся задушевная песня.

Для воплощения такой картины баян обладает исключительными выразительными возможностями, обусловленными богатством тембров и особенностями звукоизвлечения. По мере развертывания музыкальной мысли тема приобретает все более импровизационный и инструментальный характер — будто человеческий голос растворяется в окружающей природе. Постепенно к мелодии подключаются новые голоса, и в кульминационной точке ее развития вновь возникает звуковая вертикаль, вызывающая в памяти начальное созвучие. В заключение этого эпизода еще раз звучит начальная унисонная тема, создающая эффект рамки, отграничивающей эту

звуковую картину от последующих. Внезапно вся звуковая палитра сворачивается в один звук *d*, который связывает первую часть «О земле» со второй — «Весенними голосами».

Вторая часть — следующий шаг на пути погружения в звуковое пространство разворачиваемого перед нами музыкального полотна. Она построена на таком же контрасте обобщенной картины жизни природы и существования человека в ней, причем этот контраст взаимодополняющий: человек — часть этой природы, часть Вселенной. Его голос сливается с пением птиц, шелестом листвы, тихим плеском волн, озвучивающих весеннюю панораму неисчерпаемым разнообразием звуков. Как уже упоминалось, такое же сочетание обобщенной идеи и ее материализации в звуковой конкретности служило организующим началом музыки «О земле». В «Весенних голосах» присутствуют те же образные сферы, но в более развернутом и масштабном виде. Если первую часть метафорически можно сравнить с первым взглядом на картину, когда в сознании запечатлеваются только самые рельефные образы первого плана, то вторая часть — это более пристальный взгляд с близкого расстояния, когда внимание зрителя сосредотачивается на более детальном знакомстве с образом, уже живущим в сознании. Таким звуковым образом и начинается вторая часть — это не что иное, как восходящая чистая квинта, начинавшая первую часть:

4



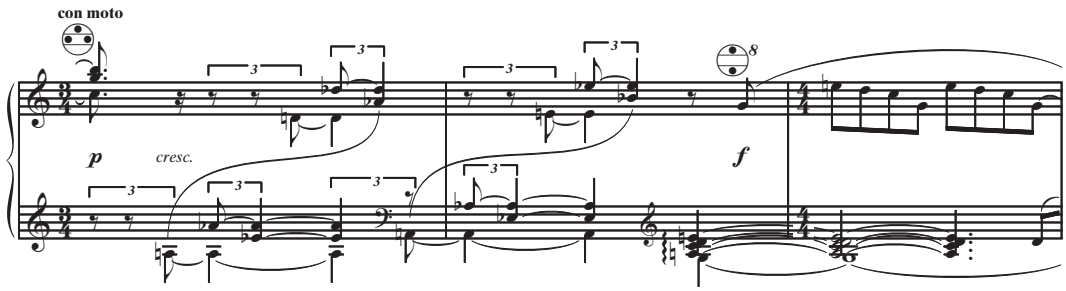
Любопытно, что этот материал может восприниматься как еще одна рамка, заключающая в себе звуковую картину предшествующей части, и одновременно он является началом нового этапа в развитии музыкальной мысли. Но здесь этот образ значительно более детализирован и вырастает до масштабов целого раздела (напомним о его чрезвычайном лаконизме в первой части). Прежде чем заполнить квинтовое пространство звуками, композитор еще раз предоставляет возможность этому мотиву прозвучать в другом голосе и тем самым закрепляет его в сознании слушателя, а лишь затем подвергает различным музыкальным метаморфозам. Они призваны постепенно расширить границы звукового пространства — изменяется интервальный состав мотивов при сохранении характерного ритма и восходящего направления движения (диапазон постепенно расширяется — секста, септима, октава, нона — и достигает ундецимы).

Этот раздел должен подводить к следующему, для чего следует использовать наращивание темпа. Музыкальная ткань метризуется, и это позволяет расчленить акцентами поток звучания, сделав его более доступным для восприятия. Так целостный организм распадается под микроскопом на молекулы и атомы. Но, хотя музыка становится вполне определенной в метрическом отношении, авторская ремарка *rubato* дает возможность исполнителю расставить собственные смысловые акценты. Помимо такой обобщенной трактовки звуковых символов, эта часть имеет также изобразительный, даже звукоподражательный характер, представляя как бы первый срез содержания: аналогия с пением птиц здесь вряд ли подлежит сомнению, что подтверждает и авторская ремарка *volando* (летая, мимолетно порхая).

Пение птиц — это тот, на первый взгляд, незатейливый и незамысловатый музыкальный символ, значение которого на поверку оказывается бездонным. Птицы как часть весенней панорамы могут охватывать все уровни смысла — от изображения земного пейзажа пасторального характера до мистической трактовки. Описываемый эпизод «Весенних голосов» раскрывает одну из граней мотива, открывающего музыкальную панораму «Весенних картин». Композитор разворачивает перед слушателем яркую и красочную картину, пользуясь минимумом средств: фактура при всей информационной насыщенности остается прозрачной, что позволяет улавливать слухом мельчайшие нюансы звучания. Семантика непривычных для слуха звуковых сочетаний (кварто-секундовой интервальной структуры) заключается не в нагнетании и сгущении напряженности, а в стремлении воплотить звучание самой жизни, не укладывающееся в темперированный строй (птиц ведь не заставишь сверяться с камертоном).

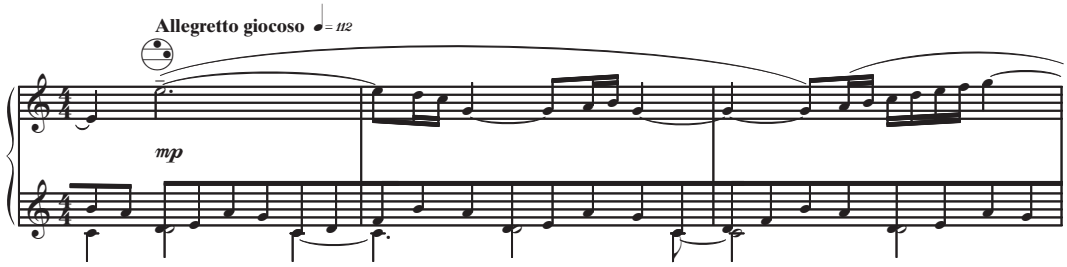
Постепенно музыкальная ткань нейтрализуется — мелодические линии растворяются в гармонической вертикали и более спокойном ритме. Создается эффект звуковых волн, напластования звучания, и с помощью *crescendo* до ***f*** происходит «прорыв» в новую образную сферу:

5



Собственно, она не является абсолютно новой: мы уже говорили о сохранении контраста абстрактности и конкретности. И если сферы обобщенные обладают большей статичностью и меньшей интонационной вариантностью (напомним почти буквальное повторение в описанном выше разделе начальной интонации первой части), то материальное, конкретное воплощение абстрактной идеи может выразиться неисчерпаемым многообразием осязаемых и земных образов. Поэтому, хотя явного интонационного сходства второго раздела этой части с музыкой «О земле» не существует (нет ни мелодического, ни гармонического, ни ритмического совпадения), аналогии отчетливо ощущаются на более высоком уровне — в родственном способе организации звучащего музыкального пространства:

6



Прежде всего, на передний план музыкальной картины выходит мелодия. Но если в первой части все разнообразие жизненных явлений композитор воплотил в мелодии песенного характера, неторопливой и степенной, то в «Весенних голосах» она скорее напоминает свирельный наигрыш, линия которого становится все более причудливой по мере развертывания музыкальной мысли. В первой части «Весенних картин» свободное развитие мелодии опиралось на педаль, выдержанный органный пункт, здесь же такую объединяющую, «цементирующую» функцию выполняет остинатная фигура. Она играет двойственную роль — с одной стороны оживляет музыкальную ткань, с другой же — является статичным, неизменным фактором. Сходен с музыкой первой части и момент ладовой определенности (остинатная секундовая интонация к *с*, центру всей звуковысотной организации). Еще одна любопытная сторона звучания связана с ритмической организацией музыкального времени. Как уже упоминалось, во второй части сюиты музыкальная ткань метризуется, но четкая акцентуация сильных долей и метрическая предсказуемость сразу же нарушается самим композитором. Сначала это достигается путем использования *rubato*, а во втором разделе — с помощью искусного вуалирования сильной доли и несовпадения метрических и ритмических акцентов в сопровождении[1].

Отличительной чертой композиционной структуры всего цикла является нерасчлененность — мы уже упоминали об отсутствии пауз между частями сюиты. Действительно, отдельные фрагменты обширной картины не могут быть обособлены пустыми полосками незакрашенного холста. Поэтому композитор использует чисто музыкальные средства, помогающие, с одной стороны, отграничить один этап развития от другого, а с другой — создать ощущение непрерывности течения музыкальной мысли. Это достигается с помощью повторения интонационного материала, создающего эффект обрамления звукового образа отдельного фрагмента, а также тем обстоятельством, что каждая часть содержит в себе интонационный импульс, подвергающийся более детальному развитию в следующей. Таким образом связаны общим смыслом первые две части (восходящая квинтовая интонация с последующим заполнением, выросшая впоследствии в целый раздел в «Весенних голосах»).

Но один и тот же прием композитор не повторяет дважды: передача музыкального смысла из второй части в третью происходит совершенно по-иному. Прежде всего, это связано с драматургическими нюансами.

---

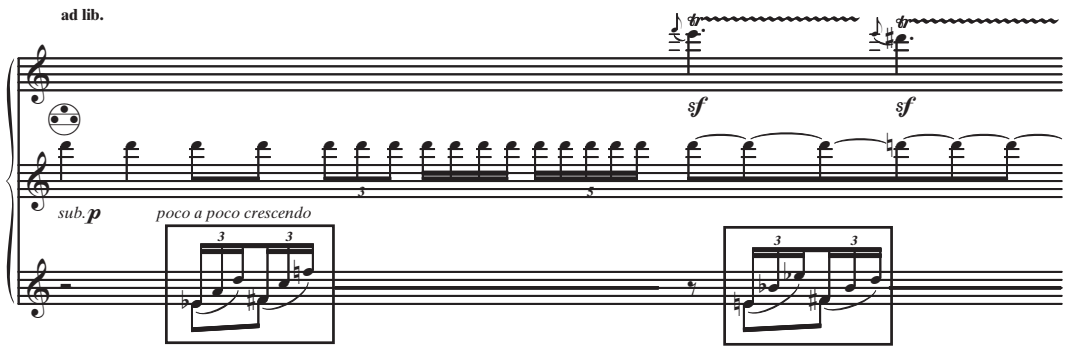
[1] Этот раздел повторяется дважды почти без изменений — исполнителю предоставляется возможность по-разному интерпретировать один и тот же текст, приоткрыв слушателю различные грани одного образа.

Если первые две части находились в одном содержательном русле, то «Эхо зимы» прямо им противоположно, как антитеза «молодость — старость», «жизнь — смерть», «безмятежность — бушевание стихии». Функцию перевода слушательского внимания в иную образную сферу выполняет эпизод *ad libitum* между второй и третьей частями сюиты.

Авторская ремарка *fantastico* ясно указывает путь к пониманию этого перехода — это сфера не «фантастики» в буквальном смысле, это сфера причудливого, иррационального, тонкий мостик, связывающий прошлое и настоящее, когда именно прошлое становится гораздо более реальным, чем настоящее: течение времени превращается в понятие условное. В этом эпизоде снова исчезает метрическая организация музыкальной ткани, пульсация перестает ощущаться как необратимый бег времени (что вызывает аналогию с композиционным решением первой части). Многие музыкальные приемы напоминают об импрессионизме, поскольку призваны «нарисовать картину» посредством звука: глиссандо кластеров, орнамент пассажей мелких длительностей, особая роль динамической драматургии (от сопоставления ***f*** и *subito* ***p*** до ***fff***).

В этом эпизоде отсутствует не только тональная система, эффект которой периодически возникал в первых двух частях, здесь нет даже центра, организующего вокруг себя музыкальное пространство. Это пространство имеет «многоярусную» структуру: пласт остинатных фигураций, варьирующих квартово-тритоновую интервальную структуру; все более и более учащающаяся пульсация одного звука и трели ***sf***. В динамическом плане с этих тактов начинается подход к третьей части (от ***sp*** до ***fff***):

7

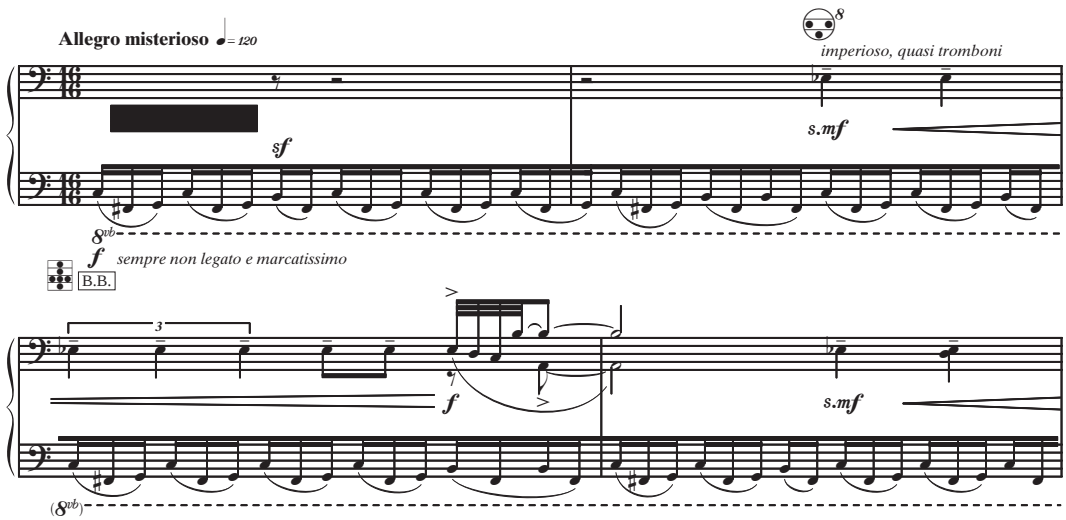


Содержание **третьей части, «Эхо зимы»** — каким бы, на первый взгляд, парадоксальным ни казалось такое утверждение — очень органич-

но вплетается в панораму картин весны, заставляет еще острее ощущать прелесть весеннего обновления. Действительно, без этого сопоставления представление о человеческой жизни было бы неполным. Только зная о неизбежности смерти, можно по-настоящему отдаться радости жизни. Ведь подлинный смысл этой сюиты гораздо шире соответственно общему заголовку цикла («Времена года — времена жизни»). Такое сопоставление не ново: весна обычно ассоциируется с зарей жизни — юностью; лето — пора возмужания; осень — зрелость; зима — старость. И в этом контексте «Эхо зимы» помогает не только создать «ощущение жизни», но и преодолеть страх смерти.

Если рассматривать воспоминание о зиме в разгар весеннего обновления как воспоминание о времени года, то оно имеет вполне определенный смысл — возрождение после длительного зимнего «небытия». Но если, говоря о весне, подразумевать «время жизни»— юность, то этого воспоминания, казалось бы, не должно быть: юности еще неведома смерть, «зима жизни» ей еще только предстоит в далеком будущем. Но душа человека бессмертна, она обогащена памятью о неотвратимости процесса умирания перед возрождением. Эхом этой духовной памяти и является «Эхо зимы»: это не реальная «зима», а отзвук, отблеск нерушимых законов бытия в сознании каждого человека. Показательна и авторская ремарка (*misterioso* — таинственно) — появление «Эха зимы» в «Весенних картинах» заключает в себе тайну этих законов. Поэтому в музыке третьей части уже знакомые нам по первым двум частям образы изменены в каких-то деталях, обновляющих их облик:

8



Вступительный раздел части прямо перекликается с эпизодом *ad libitum* — та же тритоново-квартовая фигурация, но в ломаном виде; учащение, дробление длительностей (четверти, триоль, восьмые), фигура из тридцатьвторых, напоминающая подобные же фигуры в «Весенних голосах»; метризация музыкальной ткани и одновременно нарушение регулярной акцентности (как это было во втором разделе второй части). Но изменяются регистры, динамика, способ интонирования, что оказывается решающим для создания контрастного образа.

Перенесение места музыкального действия в низкий регистр, плотность звучания (линии «мелодии» и «сопровождения» почти пересекаются), мощная динамика (***f***) меняют восприятие знакомых интонационных комплексов со знака «плюс» на «минус». Особое внимание исполнителю следует уделить новому качеству звука. Если в предшествующих частях в соответствии с их содержанием энергетическая наполненность звука варьировалась от воплощения выразительности и теплоты человеческого голоса до невесомости и полетности голосов природы, которые скорее ощущаешь, чем слышишь, то в рассматриваемой части эта энергетика совершенно другого рода — резкая, «ударная», отстраненная и обезличенная[2].

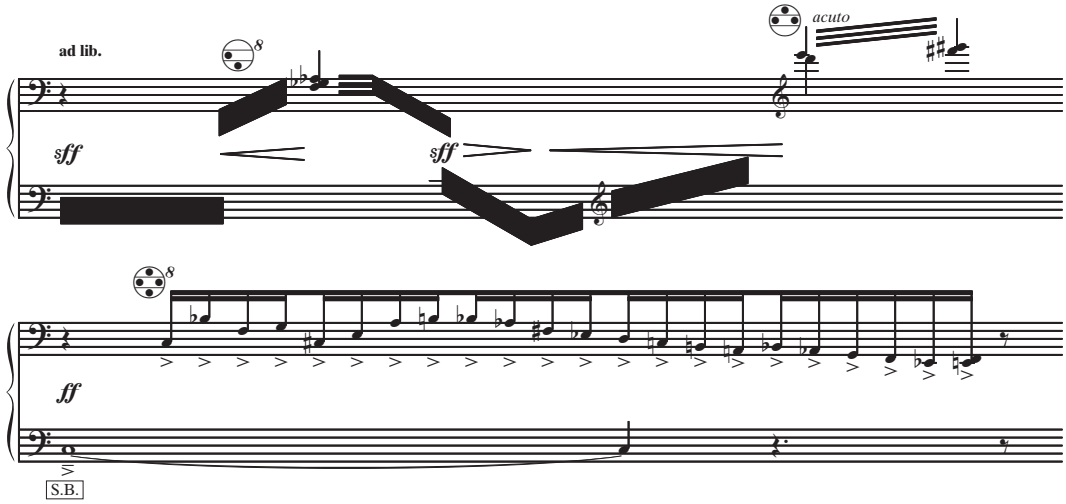
Постепенно звучание все более абстрагируется (прежде всего, это проявляется в отказе от метрической организации и появлении «пятен» кластеров) и растворяется в звуковом потоке, находящемся на грани музыкального и немузыкального: ведь если течение времени определяет все этапы человеческой жизни, то в вечности его не существует. Происходит максимально возможное слияние человеческого сознания с источником всего сущего во Вселенной[3]:

---

[2] Исполнителю следует стремиться максимально выдерживать длительности в правой руке, несмотря на быстрый темп. Фигурацию в левой руке нужно исполнять, точно придерживаясь авторских лиг на протяжении всей части. Хотелось бы обратить внимание на исполнение несовпадающих по протяженности и опорным точкам мотивов в правой и левой руках.

[3] От исполнителя требуется максимум напряжения в исполнении этих кластеров. Они исполняются на двух клавиатурах, но следует добиваться их звучания как единой линии, единого звукового потока, выплескивающегося в тремоло секунд. Этот раздел — кульминация третьей части. Последующий спад следует передавать не только с помощью динамики, но и артикуляционными средствами — постепенным переходом от акцентированного ударного звучания к более мягкому и спокойному.

9



Крайняя степень абстрагирования, полный отказ от музыкального способа отображения мира прорывается в единственной во всей сюите музыкальной «паузе», заполненной нетемперированным глиссандо и звуком выходящего через нажатый воздушный клапан воздуха, имитирующим ветер. С одной стороны, это отсылает нас к звукам реального мира, с другой — переносит в те сферы, которые не могут допустить даже такой степени материализации мысли, как музыкальный звук. Парадоксальным образом именно эта пауза, помещенная в центре сюиты, становится стержнем всей музыкальной композиции. Именно с этой точки начинается обратный отсчет времени, путь из прошлого в настоящее.

Эта музыкальная пауза имеет еще один драматургический смысл. Если первые три части сюиты напоминали процесс все более и более детального рассмотрения картины, то к концу «Эха зимы» достигается высокое образное обобщение — зрением уже не воспринимаются конкретные очертания предмета, находящегося слишком близко. Это позволяет воображению проникнуть сквозь само полотно картины и посмотреть на только что развернутую перед слушателем панораму с позиции «музыкального зазеркалья». И действительно, *glissando*, имитирующее дуновение ветра, становится осью зеркальной симметрии смысла — с той лишь разницей, что последние три части являются как бы иллюзорным, нематериальным отражением трех начальных картин, имеющих прямые аналогии с реальным звуковым миром (протяжной песней, щебетом птиц, плеском волн, зимней метелью и т. д.).

Так, четвертая часть сюиты, «Сны и тени», является отражением третьей («Эхо зимы»), но представляет собой не только перенесение сознания из настоящего в прошедшее, но и переход из сознательного в бессознательное, погружение в глубокий сон. Пятая часть, «Неистовые птицы», образует смысловую арку со второй. Напомним, что в «Весенних голосах» явно слышится интонационный комплекс птичьего щебетания, находящийся в контексте таких же реальных образов (журчание воды, свирельный наигрыш) — благодаря этому создается эффект естественности, правдоподобности. В пятой же части пение птиц окрашивается в фантастические, причудливые тона. Само название дает направление истолкованию музыкального содержания в этом русле: птицы характеризуются несвойственным для них эпитетом — «неистовым» может быть только человек, употребление такого определения применительно к неодушевленным вещам и явлениям («неистовая стихия») придает нереальный оттенок, наделяя их человеческими чертами. «Неистовые птицы» в музыке пятой части — это птицы, воспринимаемые человеком, определенно эмоционально настроенным, ищущим отражение своего душевного состояния вне себя, в явлениях и звуках живой природы.

И, наконец, заключительная, шестая часть сюиты («К солнцу») представляет диалектическое единство с первой частью «О земле», определяя границы пространства, внутри которого и разворачивается музыкальная панорама произведения: если в начале сюиты всю многокрасочность картины жизни слушатель воспринимает, бросая взгляд с земли ввысь, то в заключении достигается крайняя точка этой высоты, с которой все фрагменты мозаики видятся как целостная картина.

Зеркальная симметрия частей сюиты осуществляется не только на таком общем содержательном уровне, но также и в плане собственно музыкальном — узнаются уже знакомые по музыке первых трех частей интонационные комплексы, композиционные приемы, создающие тот или иной обобщенный музыкальный образ. Новые нюансы смысла проявляются в результате разного интонационного контекста, раскрывающего перед слушателем весь эмоциональный и содержательный спектр произведения.

Итак, **четвертая часть** сюиты — **«Сны и тени»** — это начало обратного пути к исходной точке восприятия, находящейся на некотором удалении от предмета осмысления. Если до сих пор процесс восприятия напоминал детальное, постепенное рассматривание картины с все более и более близкого расстояния, то «Сны и тени» возвращают ту дистанцию, с которой зритель впервые бросает взгляд на панораму в целом.

Такой подход является принципиальным для понимания «Весенних картин»— в них, как уже говорилось, нет музыкальной событийности в буквальном смысле, нет постепенного развертывания «сюжета» во времени: все уже произошло, все уже существует в тот момент, когда мысль материализуется в музыкальном звуке. В процессе рассматривания картины зрителем на самом полотне ничего не появляется и не исчезает, все оттенки мысли автора зафиксированы определенными цветовыми бликами. Постепенным является только наше осознание и путь к пониманию общего смысла произведения. Только внимательно изучив смысловые оттенки первых трех частей, мы можем вернуться к первоначальному впечатлению и сравнить его с новыми впечатлениями. Они, конечно, могут быть более полными и обоснованными, но не будут принципиально иными: ведь даже если какие-то нюансы не воспринимаются сознанием при первом взгляде, в сознании они фиксируются и дают основание для определенной эмоции.

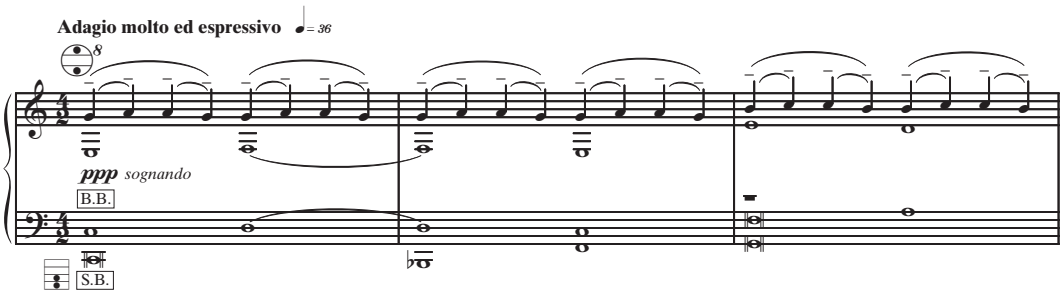
Рассмотрим же этот процесс «возвращения к истоку» более подробно. В музыкальной ткани четвертой части каждая, даже самая, казалось бы, незначительная интонационная или синтаксическая деталь играет важную роль в создании музыкального образа. Композиционное решение этого фрагмента общей панорамы точно отвечает его названию и проявляется в своеобразии формы. Сны и тени не могут быть ясными, четкими и определенными, они эфемерны и неуловимы, но, тем не менее, ярки и выразительны. Поэтому форма части представляет собой последовательность нескольких эпизодов, которые отражают даже не свободное течение мысли, а скорее произвольное чередование образов, красок и ощущений. Такой подвижности и изменчивости отвечает и гибкость пространственной конфигурации, возникающей в результате звуковых сочетаний.

В этой части нет (да и не должно быть) четко обозначенной темы — тематические функции может выполнять практически любой элемент этой музыкальной звукописи. С первых же тактов звучание расслаивается на несколько пространственных планов: глубокие басы, выдержанные педали и мерное секундовое покачивание на поверхности.

Создается ощущение оцепенения, полного отрешения от реальности, погружения в сон. И только ритмическое остинато четвертных выдает биение жизни. В силу ритмической подвижности именно эта интонация поначалу выступает на первый план музыкального пространства, но затем все яснее обнаруживает себя целенаправленная, глубинная динамика басов, а колыхание четвертных словно отодвигается вдаль — как легкая рябь на поверхности воды, отголосок происходящих в глубине мощных процессов.

Постепенно восходящая энергия басовой линии позволяет основной музыкальной идее вырваться в верхний регистр и завладеть вниманием слушателя — происходит неуклонное движение мысли из глубин подсознания. Ритмическая остинатная фигура занимает теперь средний пространственный уровень. Этот фрагмент вновь возвращает музыкальной ткани устойчивую ритмическую организацию, подчеркнутую мерной пульсацией. Но в данном контексте достигается иной эффект: вместо активизации движения и прояснения мысли происходит торможение за счет ритмической монотонности:

10



Следующий фрагмент *rubato* является как бы первым проблеском сознания, преодолевшим инертность остинатного ритма. Он перебрасывает смысловую арку к эпизодам предшествующих частей, свободных от метризации (прием наслоения звучания также вызывает в памяти гроздья кластеров из предыдущих фрагментов обобщенного характера):

11



Но энергетика этого прорыва еще не настолько велика, чтобы пробиться сквозь толщу сновидений. Поэтому снова возвращается первоначальная организация музыкальной ткани, что вовсе не означает статичности образа. Восходящее движение окончательно вырывается из плена остинатного ритма, оставив ему нижний уровень музыкального пространства. Постепенно эти энергетические импульсы достигают небывалой до сих пор мощности звучания (***f*** *sub. cresc.* и до ***ff***).

Затем вновь возвращается образ эпизода *rubato* — музыкальная мысль постепенно приобретает более ясные очертания и вызывает прямую аналогию с эпизодом из «Весенних голосов» (переход от первого раздела ко второму). Но если во второй части этот фрагмент был этапом нейтрализации острой характерности пения птиц, то в этой части происходит обратный процесс — постепенное возвращение к уже знакомому звуковому образу, который, в конце концов, появляется в своем первоначальном виде, сообщая музыке колоссальный энергетический импульс.

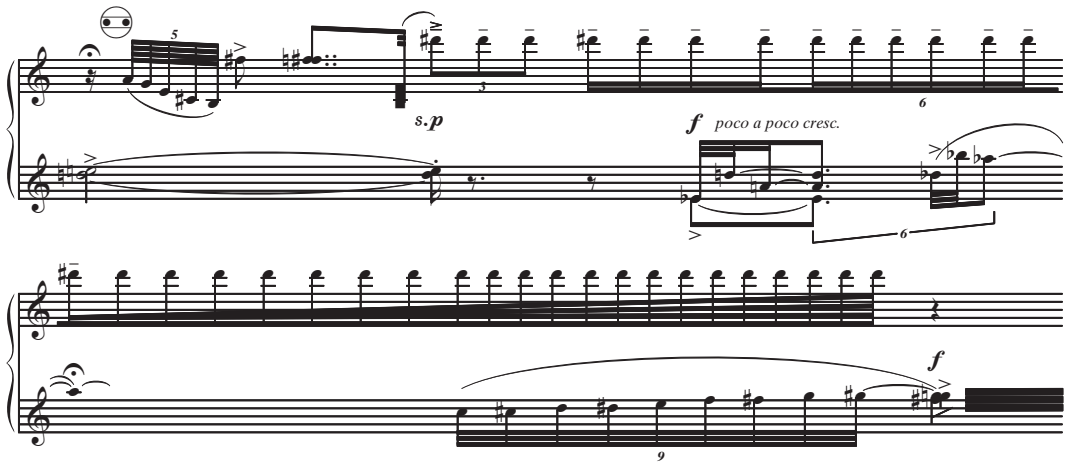
Пятая часть сюиты — **«Неистовые птицы»**— вызывает в памяти образность «Весенних голосов», образуя смысловую арку к началу произведения. Отмеченный выше фантастический и причудливый образный строй пятой части — это новый этап на пути возвращения к истоку. Интересно, что из всего многообразия музыкального интонационного материала, содержащегося в «Весенних голосах», композитор останавливает свое внимание на фрагменте, который является переходом к «Эху зимы» (имеется в виду эпизод *ad libitum* — такая же ремарка стоит и в «Неистовых птицах»). Эпизод этот в «Весенних голосах» выполнял функцию перевода сознания из настоящего в прошлое, из мира реальности в область воспоминаний и фантазий (вспомним обозначение *fantastico* в этом фрагменте). Назначение пятой части прямо противоположное. Являясь как бы зеркальным отражением соответствующего эпизода из второй части, она одновременно противостоит ему как взгляд на одно и то же событие с разных точек зрения.

Такая функция «Неистовых птиц» в драматургическом процессе обуславливает определенное композиционное и интонационное решение. Прежде всего, обращает на себя внимание отсутствие метрической организации. Метр вообще, как можно заметить, является главным критерием для композиционного оформления музыкального материала той или иной части. Поскольку форма главным образом связана с членением на определенные разделы, то ее более или менее четкое определение целесообразно только в частях с ясной метрической организацией (как, например, четкое деление на различные фрагменты во второй части сюиты). Здесь же организующим началом становится свободное импровизационное развитие основной идеи. Как и в эпизоде *ad libitum* из «Весенних голосов», в пятой части сюиты огромную роль играют элементы музыкального звукоподражания, приемы красочной звукописи.

Форшлаги, звукоизобразительные пассажи, причудливые мелодические обороты явно ассоциируются с птичьими трелями. Но в данном случае пение птиц не является музыкальным озвучиванием умиротворенного пасто-

рального пейзажа, как это было во второй части. Прежде всего, привлекает внимание энергия, динамика движения к определенной цели, а не изображение определенного состояния. В музыкальной ткани «Неистовых птиц» присутствуют также прямые интонационные цитаты из эпизода *ad libitum* второй части: все более учащающаяся пульсация (этот мотив, впервые появившись во второй части сюиты, становится заглавным в «Эхе зимы»):

12



Сочетанием «весеннего» и «зимнего» интонационных комплексов объясняется эффект фантастичности и причудливости основного образа. Постепенно неукротимая энергия «неистовства» растворяется в звуковом потоке кластеров и глиссандо, звучание которого находится на грани музыкального и немузыкального, и колоссальная динамика *crescendo* (от ***f*** до ***ffff***) выводит слушателя к цели и итогу, резюме всего произведения — «К солнцу».

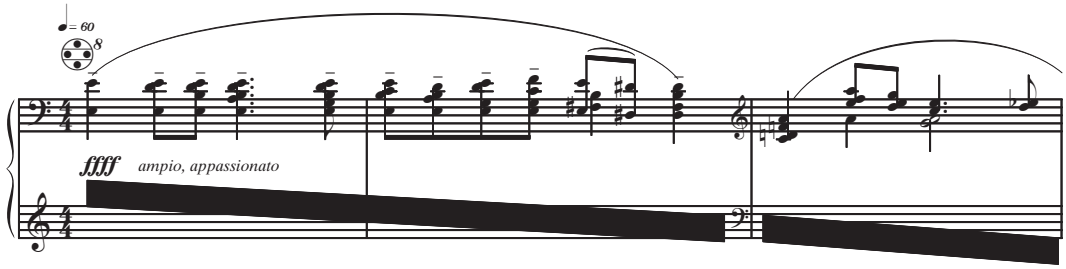
Шестая часть сюиты необычайно важна для понимания смысла всего цикла. Как и всякий символ, образ солнца допускает множество самых разных содержательных интерпретаций. Именно такая смысловая множественность и заложена в финале «Весенних картин». Солнце — это начало всех начал, источник жизни на земле, живительное тепло которого ассоциируется с созиданием. Но это же солнце может нести смерть, его палящие лучи способны превратить в пустыню цветущий сад. Оно неизменно притягивает к себе воображение смельчаков, но тот, кто рискнет слишком близко приблизиться к нему, неминуемо погибнет. В свете всех этих толкований становится понятным название предыдущей части — только «не-

истовые птицы» способны так безоглядно стремиться ввысь, к солнцу, не думая о том, жизнь или смерть ожидает их в конце полета. Но независимо от того, добро или зло несет людям солнце, оно всегда остается олицетворением грандиозной, небывало мощной силы, с которой нельзя не считаться и от которой зависит все живое.

В музыкальном отношении финал сюиты представляет собой итоговое обобщение всех частей цикла. И это вполне закономерно. Детально изучив открывшуюся взору панораму, зритель возвращается к целостному, а не фрагментарному восприятию (память же о деталях лишь активизирует слуховой процесс). Присутствие в музыкальной ткани этой части интонационных комплексов, ассоциирующихся с тем или иным этапом развития основной идеи произведения, обусловило своеобразное композиционное решение финальной части. Она представляет собой свободное чередование разделов, воплощающих какую-либо грань основного образа, образующих одновременно и достаточно пеструю, и удивительно цельную картину.

В начальных тактах шестой части звучит мелодия гимнического характера, усиленная вертикальными звуковыми комплексами и мощным низвергающимся глиссандо, рождающим образ нестерпимого солнечного света:

13



Но, достигая поверхности земли, солнечные лучи смягчают свой блеск — звучание становится менее жестким и графичным, а вертикальные звуковые сочетания преобразуются в хоральную фактуру. Здесь вновь возникает напевность и выразительность мелодической линии, как в основной теме первой части «О земле». Но если первоначально этот мелос имеет вполне отчетливый национальный оттенок, то в финале — это песенность обобщенного характера, выраженная хоралом (эту обобщенность подчеркивает ремарка композитора *religioso*).

Следующий за этим разделом эпизод *ad libitum* окончательно переводит музыкальную идею из вселенских просторов (образ солнца как центра

Вселенной) к понятию «человечество», трактуемого с помощью описанного хорала как единая одухотворенная сущность. Далее музыкальный материал достигает еще более высокой степени конкретики: от изображения человечества к отдельному его представителю. Из аккордовой фактуры хорала выделяется один голос, и в нем — страдание и одновременно смирение (никнущие секундовые интонации).

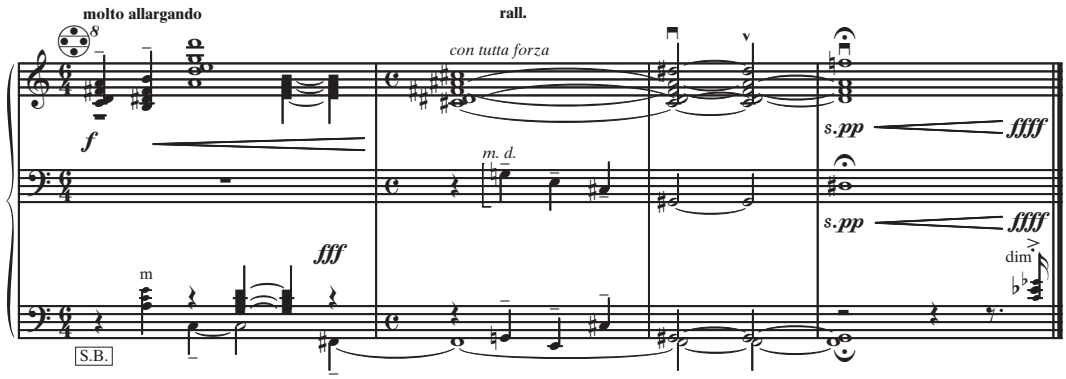
Но этот образ мимолетен и неуловим. Как отблеск, блик, он пришел из воспоминаний и грез — легкие колышущиеся пассажи навевают настроения четвертой части цикла «Сны и тени»:

14



Смена метра влечет за собой смену образа — главная роль теперь отводится интонационному комплексу, ассоциирующемуся с пением птиц (триольные мотивы с трелями). Эта ассоциация вновь приводит слушателя к мысли о полете «неистовых птиц», об их стремлении к солнцу. И действительно, мощная энергия солнечного блеска вновь заполняет все музыкальное пространство. Таким образом, в финальной части цикла в сжатом, концентрированном виде мы можем проследить важнейшие вехи развития музыкальной идеи. Заключительная низвергающаяся лавина солнечного света подавляет своей мощью, оставляя слушателя в замешательстве относительно того, добро или зло она несет с собой. И то обстоятельство, что последняя точка в произведении поставлена уменьшенным трезвучием, наводит на мысль, что не существует в мире ни абсолютного добра, ни абсолютного зла; ни света, ни мрака; ни конца, ни начала:

15



Заключительная часть сюиты разомкнута — закончилось лишь музыкальное звучание, но бесконечна мысль, в которой финальная точка всегда может превратиться в начало отсчета. И это не случайно, ведь «Весенние картины» не могут быть завершением, итогом, это — рождение жизни, начало нового витка бытия.

«Весенние картины» А. Кусякова представляют огромный интерес для исполнителя. Это произведение позволяет интерпретатору передать собственное понимание того неисчерпаемого смыслового богатства, которое таит в себе его музыкальная палитра. Сюита «Весенние картины» не отделена от нас значительной временной дистанцией, ее восприятие не отягощается грузом штампов и стереотипов, которые способны обеднить содержательно-образную сферу произведения. Исполнительская традиция «Весенних картин» еще не сложилась — это задача будущего. И представленная в данной статье точка зрения вовсе не претендует на полноту понимания истинного смысла «Весенних картин»— она, на наш взгляд, может служить отправной точкой для дальнейших интерпретаций. Чем шире амплитуда различных толкований этого произведения, тем плодотворнее работа над воплощением идеи, материализованной в музыкальном звучании. Иные интерпретации, думается, не будут исключать, а лишь дополнят друг друга, создав самый широкий спектр содержания сюиты. Сама музыка заставит исполнителей проявлять максимальную слуховую и творческую активность, постоянно искать, открывая все новые грани образов и звучаний.



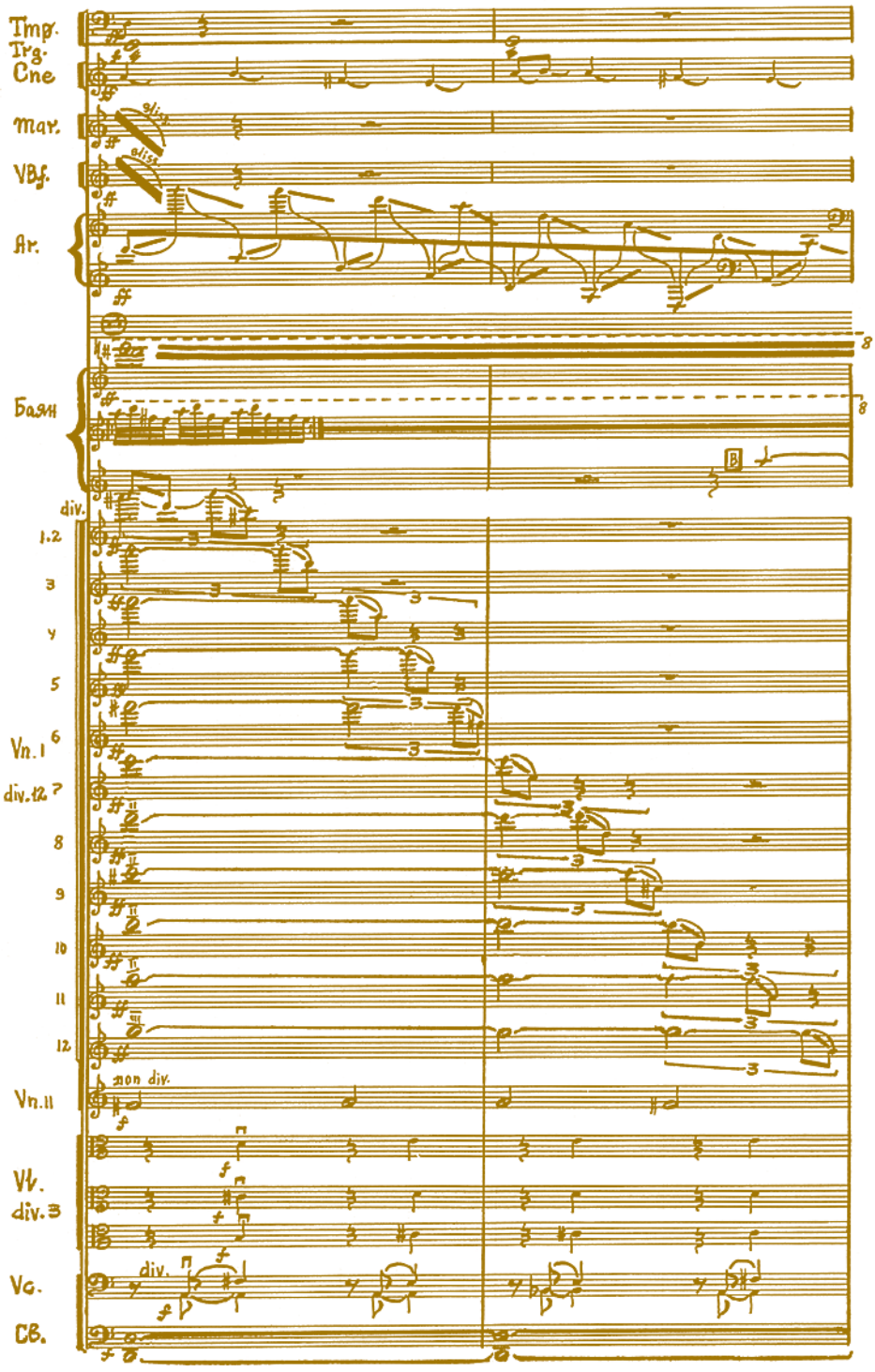
На государственном экзамене с К. Назаретовым и М. Кажлаевым

В жюри конкурса с Н. Севрюковым и А. Семешко



Т. Франтова

Баянный концерт Анатолия Кусякова на фоне некоторых особенностей бытования жанра



Фрагмент рукописи Баянного концерта

Свой Концерт для баяна, струнных, клавишных и ударных инструментов Анатолий Кусяков создал в 1995 году. Как и написанная годом раньше Пятая соната для готово-выборного баяна, он посвящен выдающемуся музыканту, Заслуженному артисту России Юрию Шишкину — первому исполнителю и редактору сольной партии. Многократное звучание произведения в разных городах, с разными дирижерами и оркестрами всегда высоко оценивалось публикой и прессой: «…Те, кто пришли на филармонический концерт с участием Ю. Шишкина, В. Мурзы и Н. Пономарчук, были восторженными и очень благодарными слушателями», — писала в своей рецензии «Баян, талант и симфонический оркестр» доктор искусствоведения Е. Маркова после одесской премьеры [4, 7]. В Москве в декабре 2004 года произведение с блеском прозвучало на авторском концерте Кусякова в рамках XV Международного фестиваля «Баян и баянисты», где композитор был удостоен «Серебряного диска» 2004 года, высшей награды в области баянного искусства (солист Ю. Шишкин, Тамбовский симфонический оркестр, дирижер Д. Васильев).

Если представить себе профессиональную ментальность академического музыковеда, воспитанного на длинной череде опусов для классических составов, то можно понять, что баянный концерт для него — пришелец из особого, другого мира. Какими глазами смотреть и какими ушами слушать этого незнакомца? Для меня (да, думаю, и для многих других) ситуация не придуманная, а реальная. Поэтому, чтобы пытаться оценить художественные достоинства сочинения Кусякова, я испытываю потребность хотя бы тезисно обозначить важнейшие тенденции развития жанра в минувшем столетии.

Входя в группу ведущих видов инструментальной музыки, концерт переживает во второй половине века пик своей популярности (процесс этот, кстати, продолжается и поныне). На условной иерархической лестнице он не только вплотную приблизился к симфонии, но в некоторых отношениях и превзошел ее. Композиторы с успехом использовали принципы всех его жанровых разновидностей — и хоровых концертов XVII века, и инструментальных барочных concerti grossi, и классицистских, и романтических кон-

цертов. Глубиной и серьезностью содержания он может быть фактически приравнен к симфонии, но в силу природы жанра вполне допускает и превалирующую роль собственно идеи концертирования, состязательности, когда на переднем плане — блеск виртуозной игры, выпуклость тембровых и фактурных контрастов, броскость внешних эффектов. Симфонизированный и виртуозный типы концерта, сложившиеся в XIX веке, прекрасно прижились и ужились в музыке XX столетия. Недаром М. Тараканов подчеркнул, что бытие жанра в 60—70-х годах определяют два равно важных русла, в одном из которых преобладает концертность, а в другом — симфоничность [10].

Концерт обнаружил удивительную толерантность в отношении избираемых солистов. Среди последних господствуют, конечно, «короли» классического концерта — фортепиано, скрипка, виолончель. Но у них появилось в XX веке множество конкурентов: практически все инструменты симфонического оркестра, многие неклассические инструменты (в том числе этнографические, электронные и т. д.), а также различные (иногда — невероятные) комбинации из нескольких инструментов, человеческий голос, наконец, оркестр как таковой. Изобретательно трактуется и альтернатива солисту: эта роль может быть поручена и оркестру любого типа, и ансамблю[1].

По музыкальной стилистике, технике композиции, особенностям формы концерт отражает многие экстравагантности авангарда, изгибы постмодернизма, а также традиционалистские «тупики» музыки XX века. Довольно часто именно он представляется композиторам перспективной «зоной риска» для различных экспериментов, прежде всего в области тембровых и фактурных ресурсов. Удивительно ли, что у многих авторов второй половины столетия концерты превалируют над симфониями (в случаях, если в творческом багаже представлены оба жанра)? Вот некоторые показательные примеры:

[1] Чтобы не быть голословной, назову некоторые примеры: П. Васкс. Концерт для английского рожка и оркестра; А. Вустин. «Посвящение Бетховену»: Концерт для ударных и малого симфонического оркестра; Е. Фирсова. Четвертый камерный концерт для валторны и ансамбля; С. Губайдулина. Концерт для двух оркестров, эстрадного и симфонического; С. Слонимский. Концерт для симфонического оркестра, трех электрогитар и солирующих инструментов; Б. Тищенко. Концерт для кларнета и фортепианного трио; Л. Грабовский. Concerto misterioso для девяти инструментов (флейта, кларнет, фагот, античные тарелочки, клавесин, арфа, скрипка, альт, виолончель); С. Павленко. Concerto breve для двенадцати саксофонов; В. Тарнопольский. Psalmus Poenitentialis: Концерт для хора, солирующей скрипки, органа и ударных.

Композитор	Количество симфоний	Количество концертов
А. Эшпай	7	16
Э. Денисов	4	16
Р. Щедрин	3	14
А. Шнитке	8 (9)	17
Е. Подгайц	3	22

Параллельно процессу симфонизации концерта в оркестровые жанры — симфонию, сюиту, увертюру — проникает не только практика выделять солиста или группу солистов (что в симфонической музыке имело место всегда), но выносить в заглавие опуса солирующий инструмент, фокусируя тем самым внимание на индивидуальной особенности интонационно-тембрового решения. В таких случаях грань между оркестровой сюитой, симфонией для солистов и оркестра и концертом становится весьма условной.

Среди подобных примеров есть и произведения, в которых роль солирующего инструмента поручена баяну: Партита для виолончели, баяна и струнного оркестра «Семь слов» С. Губайдулиной, Концертная симфония для ансамбля баянов с оркестром датского композитора Н. В. Бентсона, Симфония № 3 «И небо скрылось...» для баяна и большого симфонического оркестра С. Беринского. Названные произведения ясно показывают: баян вошел в круг инструментов, предназначенных для сочинений академического толка. И все-таки инструментальный концерт XX века вообще и баянный концерт — это две разные истории, точнее, две разные главы из истории жанра в минувшем веке.

Становление баянного концерта, собственно говоря, только началось в конце 30-х — начале 40-х годов, когда появились Концерт для баяна с оркестром русских народных инструментов Ф. Рубцова (1937), Концерт для выборного баяна с симфоническим оркестром ростовского композитора Т. Сотникова (1938)[2], Концерт для аккордеона[3] с камерным оркестром немецкого композитора Х. Германа (1940). Упомянутые ранние концерты, соз-

[2] В источниках имеются расхождения по поводу года создания Концерта Т. Сотникова: в диссертации В. Ушенина указан 1937 г. [11, *42*], в Музыкальной энциклопедии и в книге М. Имханицкого — 1938 г. [8, *219*; 1, *202*].

[3] Общеизвестно, что название «баян» используется лишь в России. В европейских и американских странах принято международное название «аккордеон» независимо от конструкции правой клавиатуры.

данные композиторами разных стран, по вполне объективным причинам не могли войти в число музыкальных шедевров — и из-за несовершенства инструмента, и из-за отсутствия традиций написания не только концерта, но вообще музыки для баяна[4]. Конечно, эти начальные попытки отчаянных смельчаков не могли выдержать сопоставления, например, с фортепианными концертами первой половины века — Прокофьева, Рахманинова, Равеля… То и другое — явления разного порядка. Баянному концерту как особой разновидности жанра еще только предстояло сложиться, пережить неизбежные этапы — адаптации жанровых норм к новым условиям, овладения концертной формой с использованием неклассического инструмента и т. д.

Именно это и происходит в 40-е — первой половине 60-х годов. Закономерно, что произведения этого времени построены с опорой на типовую модель классического инструментального концерта и языковые нормы классико-романтической музыки.

Стоит учитывать, что для судеб баянного искусства вообще этот период был временем важных и радикальных перемен, связанных с совершенствованием конструкции инструмента и широким внедрением в концертную и учебную практику многотембрового готово-выборного баяна, стремительным ростом исполнительского мастерства, становлением системы высшего профессионального обучения игре на народных инструментах, появлением блестящей плеяды концертирующих баянистов. Все эти взаимосвязанные аспекты профессионального музицирования на баяне как области академического искусства развивались очень стремительно. За двадцать лет, по выражению Кусякова, баян (и балалайка) в своем развитии прошли путь, равный столетиям.

Концерт оказался вписан в общий процесс становления баянного репертуара, и, в отличие от своих собратьев по «жанровому цеху» (предназначенных для классических инструментов), развивался по индивидуальному алгоритму. В отечественной музыке два фактора повлияли на его судьбу. Во-первых, это универсальность и полифункциональность баяна, широко распространенного в сферах народно-бытового и профессионального эстрадно-массового музицирования (а не только на академической сцене). Во-вторых, сказались партийно-идеологические установки в советском обществе, которые стимулировали приоритет всего того, что напрямую

[4] Как известно, первое оригинальное камерно-академическое сочинение для аккордеона — «Семь новых пьес» Х. Германа — появилось лишь в 1927 году [2, *54*].

соответствовало лозунгу «искусство принадлежит народу». Исследуя разные сферы бытования пиано-аккордеона и баяна (кнопочного аккордеона), Е. Показанник подчеркнула следующую интересную особенность: в России, в отличие от европейских стран и США, господствует стереотип восприятия баяна как народного (фольклорного) инструмента [5, *69*].

Особенности бытования баяна в разных сферах ощутимо влияли на репертуар исполнителей, включая вновь создаваемые пьесы. Например, в концертах 40–50-х годов, сочиненных, безусловно, талантливыми музыкантами, становится почти тривиальной нормой использование популярных мелодий народных и массовых песен. Традиционный язык, упрощенность формы, прямолинейность приемов развития были, видимо, нацелены на доступность массовой аудитории, но все это приводило к стереотипным решениям и снижало художественный уровень сочинений. Кризисность возникшей ситуации ощутили, прежде всего, сами баянисты, которые стремились к диалогу с композиторами-профессионалами, пишущими музыку в разных жанрах, побуждали их к созданию ярких современных произведений специально для баяна. Творческое содружество выдающихся баянистов с композиторами (Ф. Липс — С. Губайдулина, В. Семенов — А. Кусяков, О. Шаров — Г. Банщиков и т. д.) принесло свои замечательные результаты.

Постепенно положение начинает изменяться. Уже с конца 50-х годов, по мнению М. Имханицкого, в оригинальной баянной литературе присутствуют две важные тенденции: «Одна основана на непосредственном использовании в произведениях фольклорных истоков. В другой связь с ними выявляется не столь явно или отсутствует — баян трактуется как современный камерно-академический инструмент, развивающийся в едином русле с другими общепризнанными „классическими“ инструментами, такими, как фортепиано, орган, скрипка, виолончель и др.» [1, *319*].

Не опровергая верную в целом мысль М. Имханицкого, хотела бы уточнить некоторые моменты. Главная разделительная черта связана, как мне кажется, не просто с фактом использования фольклорных истоков в произведении. В конце концов, фольклорные элементы используются композиторами разнообразно, порою чрезвычайно мощно влияя на новаторские композиторские открытия (Мусоргский, Стравинский). Вопрос заключается в трактовке самого инструмента. Для одних авторов баян — это фольклорный инструмент, «законный наследник» народной гармони, со всеми вытекающими последствиями. При этом общий модус музицирования понимается как продолжение народно-бытовой традиции. Отсюда — и характер тематизма (фольклорный, песенный), и приемы его развития

(вариационные), и частое сочетание баяна с оркестром русских народных инструментов, и особенности фактурных приемов[5]. Фольклорная идентификация инструмента отражается и на репертуаре, в котором на переднем плане должны быть представлены обработки народных мелодий. Обработки могут быть сколь угодно изобретательными, но по глубинному смыслу они остаются обработками, то есть дополнением к главному — народной мелодии. В своих лучших образцах народно-бытовая традиция экспортируется в концертный зал и обогащается концертно-виртуозными приемами, приобретая облик фольклорного «эстрадно-виртуозного стиля» (определение Е. Показанник).

Все это сказывается, разумеется, и в баянных концертах. Среди них можно явно выделить группу сочинений, где баян трактуется как народно-бытовой инструмент, обогащенный и статусом виртуозно-концертного. Предельно ярким проявлением этого совмещения фольклорной традиции и эстрадно-виртуозного стиля служат феерические концертные пьесы, построенные в виде обработок популярных народных мелодий, например, «Рассыпуха» В. Гридина, «Русская забубенная» А. Тимошенко (обе для готово-выборного баяна с оркестром русских народных инструментов). Существуют, конечно, и собственно «фольклорные» концерты, причем, возникшие не только на русской почве, — уже упоминавшиеся «Волжские картины» Г. Шендерева для баяна с оркестром русских народных инструментов, Концерт для баяна с оркестром русских народных инструментов Ю. Шишакова, Концерт для баяна с симфоническим оркестром на темы украинских песен Н. Ризоля, «Польский концерт» для аккордеона с оркестром Б. Пшибыльского. В отечественной музыке последних десятилетий XX века представлены также концерты собственно эстрадно-виртуозного стиля, основанные на обработках популярных мелодий нефольклорного происхождения (например, трехчастный концерт «Россиниана» В. Зубицкого).

---

[5] Приведу в связи с последним соображением две красноречивые цитаты из книги М. Имханицкого.

О сочинении известного баяниста и композитора Е. Дербенко: «Атмосфера подлинного музицирования сельских гармонистов передана в “Ярмарочных потешках” (1987), особенно в “Гдовской кадрили” (1982). Мы отчетливо слышим здесь звонкие переборы ливенки с ее затейливым кружевом фигураций… с достоверным воспроизведением искусства “трясти мехами”…» [1, *322*].

Об одночастном концерте Г. Шендерева «Волжские картины»: «Здесь достигнута редкая органичность, с одной стороны, симфонического дыхания музыки, ее широкого разворота, а с другой — достоверной передачи атмосферы подлинных наигрышей гармони, интонаций волжских припевок и страданий…» [1, *323*].

При ином подходе баян, как справедливо пишет М. Имханицкий, понимается как современный академический инструмент, наделенный своим неповторимым выразительным потенциалом. Музыкальные произведения при этом могут строиться и с использованием фольклорных элементов, но перерабатываемых в соответствии с индивидуальным композиторским замыслом (как, например, в произведениях К. Волкова, а также во многих иных опусах).

Фольклорная, эстрадно-концертная и академическая трактовки инструмента — хотя и порождают споры и, порою, открытые противостояния музыкантов — на самом деле скорее дополняют друг друга. По мнению Кусякова, «должны на равных сосуществовать и взаимообогащаться две ипостаси — и народная, и академическая… одно не должно мешать другому» [6, *24*]. Присутствие в репертуаре пьес, ориентированных на фольклорную и эстрадно-концертную интерпретацию инструмента, создает свои специфические условия в баянном академическом музицировании. Здесь менее остро стоит проблема разрыва между исполняемой музыкой и запросами слушательской аудитории. Так называемое «третье направление» — естественная часть концертных программ любого баяниста.

Отношение к баяну как к академическому инструменту иначе влияет на подход композиторов к концертному жанру. Прежде всего, это затрагивает вопрос темброво-оркестрового состава, его соответствия специфике солирующего инструмента (что в какой-то мере распространяется и на «фольклорные» концерты, о чем уже шла речь выше).

Авторы первых трех концертов испытали и три разные версии оркестровых составов, каждая из которых получила впоследствии продолжение: оркестр русских народных инструментов (Ф. Рубцов), большой симфонический оркестр (Т. Сотников), камерный оркестр (Х. Герман). В частности, многие композиторы, подобно Х. Герману, прибегают к камерному составу (А. Нордхейм. Концерт для баяна и камерного оркестра; М. Мурто. Концерт для баяна с камерным оркестром; В. Семенов. «Фрески». Концерт для баяна и камерного оркестра; К. Волков. Концерт для баяна с камерным оркестром). Но и сторонников двух других вариантов немало[6].

У ряда композиторов можно видеть сугубо избирательный подход к составу, что распространяется и на оркестр, и на солирующий инструмент (последний может включаться в группу солистов). Нередко акцентируется

---

[6] А. Сочилкин в своей статье вообще предлагает различать в баянном концерте «два поджанра» — с оркестром народных инструментов и с симфоническим оркестром [9].

при этом особая роль ударных инструментов, что, как известно, очень типично для музыки XX века: К. Твен. Камерный концерт для баяна со струнным оркестром; Х. Кавагуши. «Белая ночь» для аккордеона и ксилофона с оркестром; Г. Катцер. Тройной концерт для баяна, альт-саксофона, ударных и симфонического оркестра; Б. Форнгаард. Концерт для баяна и магнитофона; А. Кусяков. Концерт для баяна, струнных, клавишных и ударных инструментов; М. Броннер. «Так записано…» (Katuv) для фортепиано, баяна и симфонического оркестра; А. Репников. Концерт для баяна с камерным оркестром и ударными.

Поиски индивидуальных составов исполнителей перекликаются с общей тенденцией, характерной для академической музыки, и в этом смысле баянные концерты академического направления совершенно органично вписаны в контекст. О том же говорят и некоторые другие факты, в частности, появление concerto grosso, ставшего популярным в XX веке (К. Ольчек. Concerto grosso для аккордеона и камерного оркестра солистов), создание произведений в гибридных жанрах, когда важные особенности концерта проникают в сюиту, симфонию, увертюру[7]. Наконец, немаловажно и стремление композиторов писать концерты для баяна (как и вообще музыку для этого инструмента) современным языком, с применением, в случае необходимости, любых современных техник без каких-либо скидок, оглядок на непрофессиональное или эстрадное бытование инструмента.

Как известно, из-за социально-политических условий овладение приемами авангардных техник в отечественной музыке происходило с некоторым отставанием. В баянном академическом репертуаре качественный сдвиг начинает ощущаться в конце 60-х — 70-е годы. В области баянного концерта лидерами-первопроходцами, что нельзя не подчеркнуть, опять были сами баянисты-композиторы, в первую очередь — Вл. Золотарев и А. Репников, у которых налицо более радикальное, чем у предшественников, обновление тематизма, гармонии и фактуры (Вл. Золотарев. Концертная симфония № 1 для баяна с оркестром, Концертная симфония № 2 для баяна с оркестром), оригинальный тембровый состав (А. Репников. Концерт № 3 для баяна, камерного оркестра и ударных) и даже используется серийная техника (в произведениях Вл. Золотарева для баяна соло).

---

[7] К упомянутым ранее произведениям С. Губайдулиной, С. Беринского, Н. В. Бентсона, можно добавить, например, сочинение Г. Бреме «Пастораль и фуга-жиокоза на тему Генделя» для баяна/аккордеона и оркестра, Симфониетту для двух баянов и симфонического оркестра К. Волкова, Концерт-сюиту № 2 для баяна с оркестром В. Еремина, Симфоническую фантазию и Allegro для баяна с камерным оркестром О. Шмидта.

В эти же годы под влиянием многих обстоятельств произошел сдвиг и в сознании ряда профессиональных композиторов, которые перестали воспринимать баян как чисто фольклорный или эстрадный инструмент и увидели в нем новые оригинальные возможности, прежде всего — темброво-фактурные: «…Какой еще инструмент имеет семнадцать тембров, четырехоктавное тутти, шестиголосный бас и еще много такого, чем не обладает ни один из ныне существующих акустических инструментов» [6, *19*]. Как раз 70-е годы отмечены появлением в отечественной музыке ряда ярких, современных по языку сочинений, которые заметно повлияли на общий стилистический «климат» музыки для баяна: Третья соната для баяна Вл. Золотарева (1972), Первая соната для баяна А. Кусякова (1975), Первая соната для баяна Г. Банщикова (1977), De profundis для баяна соло С. Губайдулиной (1978). Интересно отметить: несмотря на оговоренное «отставание» отечественной музыки, проникновение авангардных приемов в пьесы для баяна в европейской музыке происходило приблизительно в те же годы (у Л. Берио, П. Р. Ольсена, Э. Йокинена и др.).

Начиная с 80-х годов сочинения академического направления для баяна с оркестром, созданные отечественными авторами, — органичная часть музыки конца XX — начала XXI века. Это произведения, отличающиеся концептуально продуманным глубоким содержанием, нередко снабженные программами религиозной тематики, написанные остро современным языком со свободным применением любых авангардных композиционных изобретений, со сложно организованными композицией и драматургией, с новаторским многоплановым использованием выразительного потенциала готово-выборного баяна. В эту группу входят уже называвшиеся ранее «Семь слов» Губайдулиной, «И небо скрылось…» С. Беринского, концерты для баяна с оркестром А. Кусякова, М. Броннера, Е. Подгайца, С. Губайдулиной, В. Семенова. Концерт А. Кусякова занимает в этом ряду заметное место; фактически он — первое (по времени создания) сочинение, поименованное концертом. И имя это не случайно композитор присвоил своему детищу.

Приступая к его созданию, Кусяков имел важные творческие достижения, работающие на успех задуманного. К середине 90-х годов он — уже зрелый композитор со сложившимся определенным стилем, талантливо проявившимся в разных жанровых сферах. Музыка для симфонического оркестра и особенно концерт — одна из таких сфер. За несколько лет им написано три концерта для разных составов: для виолончели с оркестром (1970), для скрипки с оркестром (Концерт-симфония, 1973), для оркестра

(1974). Произведения эти не остались без внимания музыкальной общественности. Так, в Концерте для оркестра, по мнению Е. Уринсона, автор продемонстрировал виртуозное владение современными техниками оркестрового письма. Другое из названных произведений получило очень высокую оценку С. Баласаняна на страницах журнала «Советская музыка»: «Концерт-симфония — это не только большая удача Кусякова. Без преувеличения можно сказать, что это одно из лучших сочинений данного жанра в советской музыке» [13, *108*].

Симфонический размах и глубина содержания в сочетании с поворотом к концертирующему оркестру — иными словами, взаимопроникновение концертности и симфоничности — одна из черт стиля Кусякова, которая присутствует в его произведениях уже в 70-е годы, как отмечают исследователи [*там же*]. Она сохраняет свою актуальность и впоследствии. К середине 90-х годов композитором создано значительное количество опусов собственно для оркестра или с его участием[8].

Другая важная линия творчества Кусякова, которая к середине 80-х становится магистральной и доминирующей, — музыка для народных инструментов, и, прежде всего, для баяна. В этой сфере Кусяков — подлинный мастер. Его первые впечатления от ошеломляющих богатств готововыборного баяна давно в прошлом. Ко времени написания Концерта в багаже автора — уже пять сонат и шесть развернутых многочастных сюит. Творческие достижения Кусякова в этой области общепризнанны и подтверждаются постоянно: большинство сочинений неоднократно издавалось, они исполняются во многих городах и странах мира в интерпретациях выдающихся концертирующих баянистов, регулярно звучат на конкурсах и фестивалях. Как было сказано, например, в отзыве на московский авторский концерт, «кульминацией Фестиваля стал авторский вечер Анатолия Кусякова — выдающегося музыканта современности, признанного мастера и знатока баяна» [3, *15*].

Таким образом, в Концерте, которому посвящена настоящая статья, соединились, можно сказать, два главных инструментальных пристрастия композитора — к баяну и к симфоническом оркестру.

Когда-то, по воспоминаниям самого композитора, начав сочинять Первую сонату для баяна соло, он обратился с вопросом к В. Семенову, с которым в ту пору тесно сотрудничал: «Как же писать для баяна?» Ответ был

[8] Кроме уже называвшихся концертов, это две симфонии, увертюры, симфонические поэмы («Данко, «Восхождение», «Черные листья» и др.), кантаты для разных составов.

лаконичным и удивительным: «Как для оркестра». Далее композитор признается: «С тех пор так и пишется». И со свойственной ему объективностью добавляет: «Подход к баяну как к оркестру присущ не только мне. Сейчас так пишут практически все композиторы, с теми или иными нюансами» [6, *19*]. В Концерте «нюансы» разрослись в новую и особую творческую задачу: соединить собственно оркестр с оркестром же — то есть с инструментом, который сам претендует на оркестровую трактовку его тембровых возможностей.

Исполнительский состав в баянном концерте стимулирует современных композиторов на поиски новых решений (о чем уже шла речь ранее). Известны следующие новации: отказ от духовых, расширение группы ударных, введение еще одного солирующего инструмента. Но и в сравнении с подобными, не столь уж частыми случаями, исполнительский состав в Концерте Кусякова выглядит как единично оригинальный, не имеющий буквальных аналогов среди концертов для баяна, хотя внешне он как бы суммирует перечисленные выше нововведения[9]. Полное название — Концерт для баяна, струнных, клавишных и ударных — высвечивает оригинальность состава, но не до конца.

Своеобразие партитуры — не только в фактическом необычном наборе инструментов, а в самой идее выделения нескольких концертирующих групп. Каждая отличается внутренней характерностью, и, как правило, однотипностью инструментов, контрастируя при этом со всеми остальными группами. Содержание музыки, на мой взгляд, позволяет выделить пять концертирующих ансамблей:

1. Баян	инструмент-оркестр
2. Струнные	полный квинтет оркестра
3. Клавишные	фортепиано, клавесин
4. «Звенящие»	ударные с определенной высотой звука (вибрафон, ксилофон, маримба, колокольчики, колокола), арфа
5. «Стучащие»	ударные без определенной высоты звука (том-томы, бонги), литавры

[9] В моем рабочем списке (хотя он, конечно, не претендует на исчерпывающую полноту) более ста сочинений для баяна с оркестром, но ни в одном из них не встречается инструментального состава, тождественного составу в Концерте Кусякова.

Роль каждого отдельного инструмента в партитуре Концерта не закреплена, конечно, абсолютно жестко и навсегда. Тем не менее, названные выше концертирующие «мини-оркестры» складываются, и их различение связано с ходом композиционно-драматургического процесса. Коротко остановлюсь на его основных особенностях.

Хотя Концерт одночастен, масштабность развития и выпуклость образных контрастов компенсируют отсутствие традиционной трехчастности[10]. Кроме того, традиционные для концерта темповые противопоставления сохранены, но в альтернативной версии: «медленно — быстро — медленно» вместо привычного «быстро — медленно — быстро». Темповые сдвиги подчеркивают трехэтапность композиции и работают на цельность произведения. Это важно, поскольку сонатная форма, в которой написано сочинение, значительно индивидуализирована и не подчиняется устоявшимся представлениям о структурных нормах.

В музыке XX века сонатная форма с темповыми контрастами «медленно — быстро — медленно» встречается не так уж редко, например, у Шостаковича. Однако общие свойства и частные особенности так называемых медленных сонатных форм Шостаковича исходят из совершенно иных оснований (философско-трагедийных концепций, полифонической сонатности и т. д.).

В рассматриваемом же произведении Кусякова одна из важнейших предпосылок — концертность. Музыка насыщена контрастами, частыми неожиданными сменами образов и в экспозиции, и в разработке, где темы трансформируются и активно развиваются. Принцип концертирования влияет на сонатную форму весьма непосредственно (свое общее представление о структурных границах в сочинении я показала на схеме в Приложении). Например, при экспонировании главной партии собственно изложение темы (ц. 7) и ее последующее развитие в пределах главной партии (ц. 8) соотнесены как два подраздела, контрастных в образном отношении (условно — «первая» и «вторая» темы главной партии), чего, строго говоря, в сонатной форме не бывает. Загадочный, холодноватый тембр вибрафона наделяет «первую» тему индивидуальным характером:

[10] Как известно, одночастные концерты — не редкость в музыке XX века.

1



Следующее же затем развитие у струнных — постоянно изменяющиеся гетерофонные переплетения мелодических голосов с широкими скачками и напряженным ритмом — рождает образ иного плана: страстного романтического порыва. Фактически, этот раздел воспринимается как «вторая» тема:



Дополнительные контрастные переключения привносит и принцип двойной экспозиции. Обычный для классических концертов, он трактуется Кусяковым индивидуально, распространяясь только на раздел главной партии. При этом повторное проведение «первой» темы главной партии поручено солисту и представляет собой его каденцию — небольшой раздел в духе лирико-созерцательного размышления, совсем не похожий на традиционные виртуозные каденции концертов (ц. 14). В подобном же ключе выдержаны и все последующие, периодически возникающие каденции солиста, хотя они и основываются на разных темах (цц. 18, 21, 55).

Лирические отступления в каденциях — не случайность. В музыке Концерта одно из важнейших мест отведено лирике, которая представлена разными гранями: взволнованность «второй» темы главной партии, трепетность связующей (ц. 18), безыскусная затаенная нежность темы побочной партии (ц. 20), которая постепенно перерастает в восторженный любовный дифирамб, а в коде, где она преобладает, обретает черты экстатического апофеоза.

Контрастные образные сферы в драматургии сочинения очень далеки от классической оппозиции «действенная героика — созерцательная лирика». В некотором отношении можно говорить об очень отдаленных перекличках с принципами драматического симфонизма Чайковского, но связи эти носят локальный характер. Они касаются роли драматического начала, в частности, — его появления буквально в первых тактах вступления, как это происходит и в некоторых симфониях Чайковского. Но облик темы совершенно оригинальный, не говоря уже о музыкальном языке: как смутные глухие знаки подсознания звучат угрожающие раскаты там-тама при поддержке литавр, с кристаллизующимся из этого гула мотивом у фортепиано (тоже в очень низком регистре). Возникающая ассоциация настолько явственно отсылает слушателя к начальным звукам Шестой симфонии Чайковского (включая высоту первого звука мелодии *е* и появляющийся вскоре интервал уменьшенной кварты), что можно говорить о намеренной аллюзийной связи с «Патетической» симфонией:

3



Сумрачная тема вступления, получающая в Концерте статус лейттемы, драматизирует последующее развитие на разных его стадиях, сталкиваясь в непримиримых полифонических диалогах с лирическими темами. Тема вступления — это также источник ряда монотематических преобразований.

Дальнейшее драматургическое развертывание и общее содержание уже никак не ассоциируются с музыкой «Патетической», прежде всего из-за принципиально иной общей концепции — жизнеутверждающей в Концерте Кусякова. Кроме того, в отличие от коллизий симфонизма Чайковского, в драматургии Концерта главную альтернативу лирическим темам составляет иная сфера — ирреальных мистических образов, которые могут вторгаться в музыкальный процесс на любом его этапе без какой-либо видимой причины, логической обусловленности (что соответствует, в сущности, их природе). В наиболее явном виде эта сфера выражена не одной какой-то темой, но остро характерным звучанием — причудливыми тембрами ударных с определенной высотой звука и арфой. Само появление этих образов часто похоже на внезапную материализацию некоего фантома, нарушающую естественный ход событий. Именно таково уже упоминавшееся первое неожиданное появление тембра вибрафона при изложении темы главной партии, абсолютно не предвещаемое предшествующим драматическим вступлением и не связанное с последующим взволнованным лирическим характером музыки. Сама тема главной партии, «попавшая в руки» вибрафона, оказывается, таким образом, как бы ложной (ее истинный облик проявится позже, в первой каденции солиста, ц. 14). Вторжения ирреального и в дальнейшем ощутимо влияют на профиль сочинения.

В Концерте Кусякова драматургия вообще очень значительно воздействует на композицию. Как известно, в современных произведениях нередко индивидуальный драматургический замысел и план определяют контуры целого в значительно большей степени, чем традиционные структурные схемы[11]. Оригинальность композиции Концерта также определяется драматургией, но для реализации своего замысла автор использует и преимущества, которыми богаты собственно музыкальные формы.

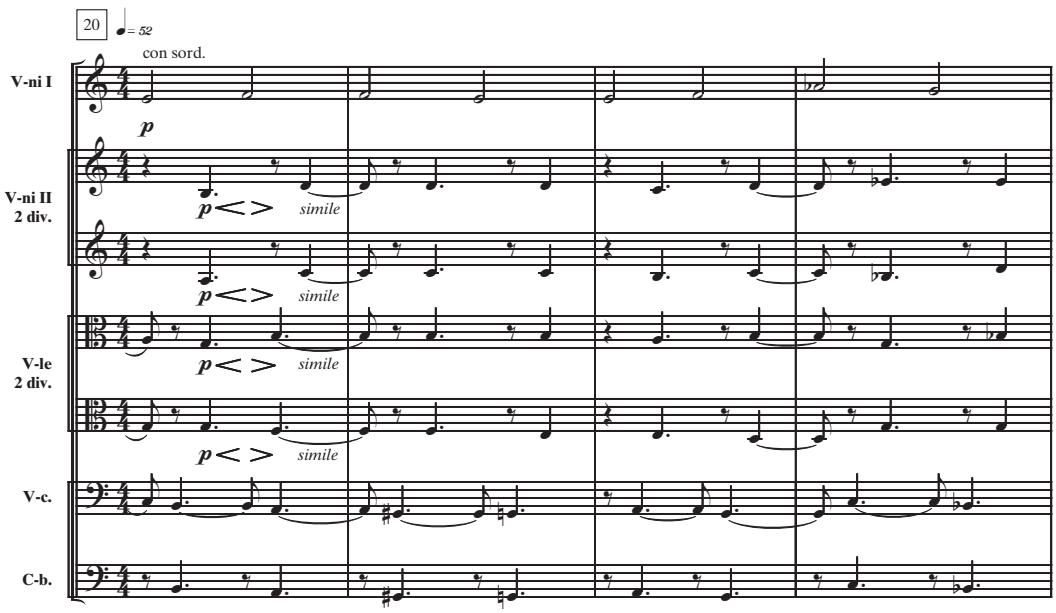
Композитор отталкивается от общих принципов конфликтной драматургии и сонатной формы, но использует их, как сказано выше, очень индивидуально. Кроме уже рассмотренной аклассической трактовки раздела главной партии имеются и другие, не менее радикальные новации. Так, автор фактически отступает от одного из основополагающих принципов сонатной формы: в репризном разделе тема побочной партии звучит на

[11] Возникли даже композиции, которые в современном музыкознании стали называть «формами, организованными на основе драматургии» (так называемые «драматургические формы»), то есть случаи, когда почти полностью отсутствуют архитектонические признаки существующих музыкальных форм (идея «драматургических форм» развивается в книгах В. Холоповой [Холопова, 1999, *454*]).

той же высоте, что и в экспозиции, чего в сонатной форме быть не должно. Причиной, которая побудила композитора к такому серьезному отступлению от нормы, явился, как мне кажется, особый драматургический замысел. Попытаюсь объяснить его суть, как я ее понимаю.

Тема и раздел побочной партии уже в экспозиции появляются как музыкально-смысловой результат, к которому устремлено развитие всех предшествующих лирических тем экспозиции. Достигнутая в побочной партии цель — это, поистине, идеальная «земля обетованная», оазис любви, света и гармонии. Очень сдержанная в первых мотивах, тема побочной, постепенно развертываясь, завоевывает все звуковое пространство. В ней удивительно соединились черты и колыбельной, и элегичного вальса, и баркаролы. «Неправильный» четырехдольный ритм с остановкой (придыханием) на слабой доле усиливает в эмоциональной тональности темы ноту «настоящей нежности», которая «тиха», и ее «не спутаешь ни с чем» (А. Ахматова). Поневоле снова возникают отдаленные ассоциации с Чайковским, который тоже любил «неправильные» ритмы в лирических темах (например, четырехдольная «Баркарола» из «Времен года», ритм которой очень близок аккомпанементу темы побочной в Концерте Кусякова):

4



Случайно ли это совпадение для автора, который пишет грандиозный цикл сюит для баяна соло «Времена года — времена жизни»?

Важная особенность темы побочной — состояние внутренней гармонии и покоя, что в музыке передано стабильностью всего комплекса выразительных средств, включая высотную закрепленность темы. Найденный идеал господствует и в репризе сочинения. Поэтому не «ложная» первая тема вибрафона, и не мятущаяся, находящаяся в непрерывном движении «вторая» тема главной партии диктуют в репризе высотные позиции побочной, и, наконец, не новизна этой позиции важна была автору, а совсем другое: сохранение в неприкосновенности (включая стабильность высотного положения) всего целостного «организма» побочной партии, которая своим светом и эмоциональным строем освещает итоговый раздел произведения.

Драматургией обусловлены и иные отступления от норм сонатной композиции. Таков, в частности, переход от разработки к репризе (ц. 46–51). В одном отношении этот раздел — последний этап разработки, самый стремительный (*Presto* от ц. 50) и «горячий» (джазовые ритмы, максимальное сверхмногоголосие в фактуре). Но одновременно же в этом разделе присутствует то, чего лишена реприза, а именно — проведение тем главной и побочной партий при единстве их высотного положения (соответственно ц. 46, 51). Тема побочной, точнее ее начальный мотив, представлен, правда, с совершенно иным смыслом — как грозный волевой императив, который на вершине общей кульминации и при поддержке всего оркестра провозглашает солист мощным тутти баяна. Именно при этой трансформации обнажается производность начального мотива побочной от темы вступления (ц. 51, *Maestoso*). Обе темы звучат на длительно выдерживаемой тоникальной опоре *(g)* и поручены солисту, что с точки зрения общего замысла сочинения и его жанра очень важно. Рассматриваемый раздел — кульминация, достигнутая после всех предыдущих этапов разработки. В некотором роде этот раздел — своеобразная «внутренняя» реприза — итог действенного драматического развития, в то время как общая реприза *(Lento)* — итог, обусловленный идейной концепцией сочинения.

Еще один немаловажный вопрос — соотношение баяна с инструментами оркестра, участвующими в концертном действе. В сочинении Кусякова многое идет вразрез с тривиальными обычаями концертного жанра (например, у солиста нет виртуозной каденции). Это ни в малейшей степени не означает отсутствия в партии солиста виртуозного начала. Напротив, она, можно сказать, сверхвиртуозна по облику многих разделов, особенно

в разработке. Но фактически это всегда не виртуозная игра как самоценная сторона сочинения (как игра ради демонстрации эффектного внешнего блеска). Это драматургически оправданные взаимодействия с разными другими инструментами и группами оркестра, которые чаще всего облекаются в форму сложных и разноплановых полифонических сочетаний.

В сочинении, как уже было сказано, пять инструментальных ансамблей, у каждого из которых свой индивидуальный характер (тембровый, тематический). Разнообразные отношения, возникающие между ними, настолько выпуклы и конкретны, что их даже можно представить в виде некоего фантастического сюжета. Повод для возникновения коллизий очевиден: появление «новичка» (баяна), претендующего на равноправие и даже лидерство в дружной семье оркестровых голосов, у которых давно все устоялось и все роли известны. Вот, например, фортепиано: это испытанный временем лидер концертного жанра. Не зря именно рояль начинает Концерт, затевая «историю». Его вступительные реплики, как уже говорилось, звучат угрожающе. Придется новичку потягаться силами и с ним, а также, может быть, и со всеми другими — «звенящими», «стучащими», «поющими».

Новый персонаж тоже появляется во вступительном разделе с тихими, едва слышными звуками в высочайшем регистре (ц. 1). Постепенно голос солиста опускается в средний и низкий регистр, где у него прорезывается свой тембр и звучит что-то вроде аккордового аккомпанемента. По-видимому, это преддверие значительной темы. Но его выступление в главной роли пока, как уже говорилось, не происходит из-за неожиданного вторжения «ложного» солиста — «мистического» вибрафона, у которого есть и своя свита (аккорды арфы, имитации маримбы, ц. 7).

Еще один оркестровый персонаж — струнные («вторая» тема главной партии, ц. 8). Здесь все иное: страстная порывистость, искренние и открытые эмоции, вздымающиеся и опадающие мелодические волны, сложная сумятица поющих вариантных голосов. Струнные явно призывают к чему-то хорошему (дружбе, терпимости, пониманию). Наконец, громко подает голос и новый главный герой. Расшумевшиеся инструменты умолкают, чтобы услышать, на что же он способен (каденция баяна, ц. 14). Оказывается — ни много, ни мало — он точно, но в своем сочном тембре и с богатой регистровкой воспроизвел тему загадочного вибрафона, да еще приукрасил ее выразительными подголосками!

Далее взаимодействие между инструментами развивается стремительно и порой непредсказуемо. На время новый лидер опять остается в одиночестве — и без поддержки, и без соперников. Собственная лирическая

тема баяна (связующая партия, ц. 18) звучит настолько певуче и искренне, что струнные, уже подавшие свой голос «за», не могут устоять. Как продолжение темы баяна соло в их исполнении впервые появляется самая притягательная лирическая тема Концерта — побочная (струнные как бы дешифровали намек, который был у баяна во вступлении).

А впереди солиста ждут немалые испытания, поистине «огонь, вода и медные трубы». Порядок, правда, несколько иной — сначала, скорее, «вода». Завораживающе кружатся остинатные фигурки, начатые искусительницей-арфой (ц. 29), к ней постепенно присоединяются другие: «экзотические» высотные ударные, фортепиано и даже некоторые струнные. Кажется, новый солист не сможет выдержать и должен утонуть в нарастающем водовороте остинато. Но он играючи удерживается в кипучей круговерти, сам словно скрываясь под маской нового волшебного инструмента: в мелодии с «расслаивающимися» звуками голос его совершенно неузнаваем (ц. 29)[12]. Разбрызгивая каскады виртуозных пассажей и фигураций, он до конца раздела хранит верность теме, которую подарили ему струнные в конце экспозиции.

Внезапно (опять внезапно) огненным смерчем налетает на солиста «банда» жестких ударных — том-томы, бонги, литавры (ц. 34). Но он и здесь устоял: короткие ритмически острые реплики форсированным звуком, джазовые ритмы, синкопы на кластерах — достойный ответ ударникам!

Последнее испытание — славой победы. На последней стадии драматического развития (во «внутренней» репризе, ц. 46) первую тему главной партии ведет, наконец, не медлительный вибрафон, а исполненный энергии новый лидер. Тема трансформируется у него кардинально — в сумасшедше-быстрое *perpetuum mobile* безостановочных шестнадцатых, за которым невозможно угнаться. Затем у солиста следуют удивительные пассажи с тремоло мехом правой рукой (такого вообще никогда не видывали в классическом оркестре!)[13]. Надо признать, последнее испытание славой новый герой выдержал достойно: в коде концерта царит мир (*Lento,* ц. 54). Все участники на месте и со своими темами, но нет ни мрачных намеков, ни агрессивных дуэлей, ни мистических «перевертышей», — только гармония

---

[12] Каждый мелодический тон *legato* на левой клавиатуре дублируется тем же звуком с тремоло на правой, чем достигается уникальный «экзотический» по характеру тембр; продолжительность применения приема делает его, по-моему, немыслимо сложным для исполнения.

[13] Сошлюсь на мнение специалиста: «Очень редко, но возможно тремоло мехом правой рукой» [14, 2].

света, красоты и любви. Артисты сняли маски, концерт окончен, в заключительном романтическом апофеозе у каждого — свое достойное место. Новый герой принят в дружную семью, он доказал… нет, не превосходство над другими (хотя он и переиграл каждого), но свой замечательный талант и дружелюбный характер.

Предпринятое описание образных и тематических контрастов, композиционных сложностей может создать обманчивое представление о некоторой рыхлости формы. На самом деле это не так. Композиция Концерта отличается стройной организованностью и, можно сказать, классической уравновешенностью. На это работают многие факторы — темповая арка, монотематические связи и т. д. Особо хочу подчеркнуть роль серийности. Концерт написан в смешанной технике, но именно серия обеспечивает прочные логические связи между разделами с контрастным тематизмом. Хотя 12-тоновая серия чаще используется неполностью и с немалой свободой, ее следы присутствуют почти во всем материале и постоянно. А в узловых моментах формы — при изложении «первой» темы главной партии (ц. 7), в главной партии у солиста в экспозиции (ц. 14), в начале «внутренней» репризы (ц. 46) — серия проводится с наибольшей полнотой и точностью.

Концерт. Серия (основной вид)



Достаточно свободная работа с серией, частые отступления от серийного ряда типичны для композиционного метода Кусякова. Они обусловлены склонностью автора к романтическому мирочувствованию, потребностью достоверно выразить в музыке спонтанность эмоционального переживания. Поэтому в лирических темах Концерта, с их повышенной экспрессивностью, отступления от серии неизбежны. Надо сказать еще, что в красивейшей теме побочной партии Концерта серия отсутствует. Песенный ритм, дыхание постепенно возрастающих мелодических волн, интервалика, принцип вариантного прорастания восходят к иным жанровым и интонационным корням и не укладываются в предопределенную обязательность 12-тоновой техники.

Необходимо также подчеркнуть, что мелодика и 12-тоновость не враждебны друг другу и в принципе, и в рассматриваемом сочинении. Вопрос —

в особом содержании темы побочной партии. Автор, избегая в ней намеков на серию, тем самым словно говорит: эта тема — голос сердца, а не рациональное изобретение рассудка. В целом же как раз важное достоинство музыки Концерта — естественное сочетание серийных конструктивных приемов с мелодической щедростью, выразительной конкретикой тем, что далеко не всегда сопутствует серийности в опусах современных композиторов.

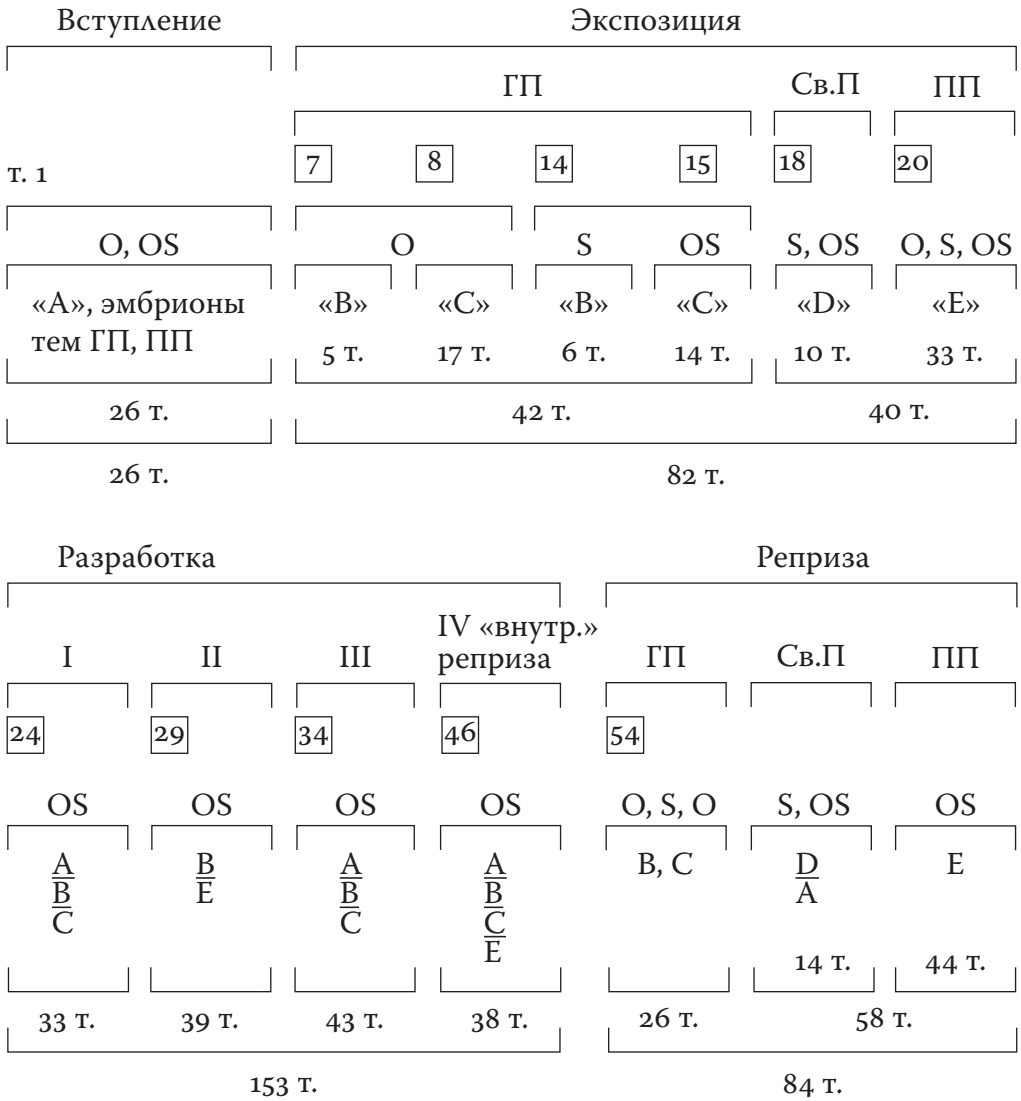
В партитуре немало и иных проявлений современной техники — различные сонорные эффекты, сверхмногоголосные кульминации, полиостинатное фактурное крещендо, элементы алеаторики. Многие из них обрели особую жизнь благодаря уникальным возможностям готово-выборного баяна (как, например, целотонные кластеры с использованием аккордов готовой клавиатуры — прием, некогда впервые изобретенный Кусяковым [14, *16*]). Все эти средства оказались естественными в выразительной, романтической по духу музыке Концерта.

Не могу не сказать еще об одном качестве сочинения. В Концерте отсутствуют признаки стилизации «под фольклор». Нет ни цитат, ни квазицитат. Но национально-русская природа интонационного строя музыки просвечивает постоянно — благодаря обилию песенных (вокальных) интонаций в тематизме, широчайшей опоре на принципы подголосочности и вариантности — в гетерофонной организации многоголосия, в приемах развития, в композиции (например, побочная партия написана в разомкнутой вариантной форме).

Есть интересная особенность композиции Концерта, заставляющая вспомнить, как это ни покажется неожиданным, виртуозные концертные пьесы для баяна с оркестром, построенные как обработки народных мелодий. Вся разработка в Концерте, включая ее кульминационный итоговый раздел, — это постоянное неуклонное ускорение темпа и нарастание виртуозной сложности в партии солиста. Но у Кусякова композиционная особенность фольклорно-концертного жанра обнаружила себя совершенно самобытно, превратившись в сквозную линию нарастающей энергии, подводящей к кульминации. Таким образом, Концерт для баяна, струнных, клавишных и ударных инструментов Анатолия Кусякова, являясь талантливым современным произведением в русле академической музыки, оригинально соединил в себе особенности разных ветвей жанра.

Приложение

Схема формы[1]



[1] Пояснения к схеме:
A — тема вступления; B — первая тема ГП; C — «вторая» тема ГП;
D — тема Св.П; E — тема ПП.
O — оркестр; S — солист; OS — совместное звучание оркестра и солиста.
x — указание на цифры партитуры.
ГП — главная партия; Св.П —связующая партия; ПП — побочная партия.

Литература

1. *Имханицкий М.* История исполнительства на русских народных инструментах. — М., 2002.
2. *Имханицкий М.* Музыка зарубежных композиторов для баяна и аккордеона. — М., 2004.
3. *Кузнецова М.* Ренессанс баяна, или Andante grazioso: XV Международный фестиваль «Баян и баянисты» // Народник. — 2004. — № 4.
4. *Маркова Е.* Баян, талант и симфонический оркестр // Народник. — 2004. — № 1.
5. *Показанник Е.* Бытовое, эстрадное, академическое музицирование на аккордеоне: особенности, взаимосвязи, перспективы развития // Вопросы методики и теории исполнительства на народных инструментах. — Ростов н/Д, 1998.
6. *Показанник Е.* Узоры на стекле, или Неисправимый романтик (интервью Е. Показанник с А. Кусяковым) // Народник. — 2005. — № 1.
7. *Показанник Е.* Эволюция пиано-аккордеона: функционирование, конструкция, репертуар. — Автореф. дис. … канд. искусствоведения. — Ростов н/Д, 1999.
8. Сотников // Музыкальная энциклопедия. Т. 5. — М., 1981.
9. *Сочилкин А.* Концерт для баяна: очерк истории жанра // Вопросы методики и теории исполнительства на народных инструментах. Сб. ст. Вып. 4. — Ростов н/Д, 2005.
10. *Тараканов М.* Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке (60–70-е годы). Пути развития. — М., 1988.
11. *Ушенин В.* Становление и развитие профессионального народно-инструментального исполнительства на Дону (1920–1990-е гг.). Исполнительство и педагогика. Дис. … канд. искусствоведения. — Ростов н/Д, 2006.
12. *Холопова В.* Формы музыкальных произведений. — СПб., 1999.
13. *Цукер А., Уринсон Е.* Обретение зрелости // Композиторы Российской Федерации. Вып. 3. — М., 1984.
14. *Шишин В.* Специфические приемы игры на баяне и методика их исполнения. — Краснодар, 1991.

М. Кузнецова

«Лики уходящего времени»: поэтика и стиль



Фрагмент рукописи сюиты «Лики уходящего времени»

О, прошлое, зачем ты в нас живешь?
Кто выдумал хранить тебя, как вина,
В подвалах памяти, созвучьях и картинах,
Где так светла пленительная ложь…
Ты не было ни просто, ни невинно,
Но робко прозвенел весенний дождь —
И расцвели рулады клавесина,
И ожили пейзажи Перуджино,
Каких и на картинах не найдешь…
О, прошлое. Тоски моей старинной
Последнее прибежище. О, дрожь
Дождя и пламени, жучка и паутины.
Придет мой час — и ты меня возьмешь.

Л. Кириллина

В статье предлагается одна из возможных попыток аналитического осмысления произведения Анатолия Кусякова с позиций стиля и природы музыкального мышления композитора. Такой ракурс видится актуальным, учитывая оригинальность запечатленных в нотном тексте художественных идей, сложную поэтико-метафорическую образность, стилевую многосоставность, отсылающую к самым разным географическим и культурным полюсам. Также предметом нашего внимания станет рассмотрение поэтики сочинения, выявление ее глубинных содержательно-смысловых универсалий. Кроме того, будут затронуты жанровая и композиционно-конструктивная стороны сочинения как необходимые константы его целостного облика.

«Лики уходящего времени» (ор. 40, 1999) первоначально были задуманы как цикл из 7 поэм-медитаций[1]:

1) «Как страшно тонуть в голубых небесах»,
2) «Голос одинокой души»,
3) «О любви»,
4) «За тенью входит тень»,
5) «И только ночь их слышала слова»,
6) «Сон про ангела»,
7) «Мерцание угасающих звезд».

Как известно, жанровое обозначение «медитация» в XX веке одним из первых использовал О. Мессиан, которому принадлежит целый ряд сочинений-медитаций[2]. Позднее эту традицию подхватывают и другие мастера музыки ушедшего столетия, среди которых — А. Кшановский, Ж. Лангле, Э. Сати, К. Штокхаузен, В. Артемов, С. Губайдулина, В. Мартынов, В. Сильвестров, Б. Тищенко, В. Ульянич, Е. Фирсова и многие другие. Вполне можно сказать, что обозначение «медитация» становится знаковым для музыкальной культуры последних десятилетий. Трактовка медитации как жанра, способного отразить сложные интеллектуально-мыслительные сферы содержания, связанные с рефлексией, интроспекцией, философской сосредоточенностью, созерцанием, размышлением, характерна и для данных пьес А. Кусякова.

Впрочем, в конечном итоге автор отказался от абсолютной медитативной концепции с целью выразить более многогранное, масштабное и целостное видение реальности. Можно предположить, что автору подобная концепция виделась узко-элитарной (на что указывает и сам композитор). Действительно, мировая музыкальная практика показывает, что медленная музыка обладает, как правило, более сложной внутренней структурой и требует для полноценного восприятия интенсивной внутренней аналитической деятельности слушателя, его концентрации на звуковом материале. Вероятно, по причине эзотеричности медленной музыки композитором в итоге было принято решение добавить в цикл несколько контрастных пьес:

1) «Торнадо»,
2) «Вальс-каприз»,

---

[1] Из беседы автора статьи с Ю. Шишкиным.

[2] Среди них — «Симфоническая медитация», 1930 г.; органный цикл «Рождество Господне» (девять медитаций для органа), 1935; «Медитации на таинство Святой Троицы» для органа, 1969.

3) «Бурлетта»,
4) «Из восточных мелодий»,
5) «Шествие».

Как можно заметить, все добавленные части объединяет опора на определенный жанр, именно это — главное качество, отличающее их от пьес первой группы. Жанровый прообраз «Торнадо» — *perpetuum mobile*, «Вальса-каприза» — танцевальная лирика, «Шествия» — марш-гротеск. В драматургическом плане эти пьесы несут функцию отстранения от ведущей лирико-драматической линии, уводят слушателя из сферы внутреннего сокровенного переживания в область объективного мира.

Главным принципом формирования цикла становится сюитность, то есть рядоположенность музыкальных номеров. В то же время, принцип контраста придает опусу черты иных жанров. Ориентация на сонатно-симфонические приемы формообразования подчеркивается у А. Кусякова и обилием интонационно-тематических арок, и наличием ряда сквозных мотивов, пронизывающих пьесы, и присутствием целостной драматической концепции, объединяющей номера цикла в единое архитектоническое целое. «Лейттемой» цикла становится авторский монолог-исповедь, взволнованная лирико-драматическая декламация, проясняющая центральную мысль композитора: «Век исчерпал всю красоту свою, мы стали разрушительны, а не созидательны».

Здесь мы вплотную подходим к общему для многих деятелей искусства последней трети XX века ощущению — чувству исчерпанности, предела, итога, конца культурной эры — эры господства гуманистической культуры. В. Сильвестров использует для обозначения этого явления понятие «постлюдийности культуры»[3].

[3] Он чувствует канун некоего всеобъемлющего универсального стиля. В зоне «культурного эпилога» композитор обращается к культурному наследию прошлого. В итоге постлюдийность становится для него эсхатологическим состоянием культуры, а постлюдия становится фиксацией некоего «культурного эпилога». Ощущение предела, итоговой точки в развитии культуры вызывают острую художественную потребность в осмыслении ее прошлого. В этом плане постлюдийность есть акт комментирующе-резюмирующий, творчески «слабый», не созидающий, но реагирующий, в некотором роде «пассивная» форма культуры. Повторяя еще раз уже многократно произнесенные, затверженные, почти «немые» музыкальные лексемы, композитор преследует высокую этическую цель — осмыслить огромный этап истории культуры, вновь актуализировать его в настоящем. Эпоха гуманистической культуры как *культуры вообще* осмысливается как цельное художественное произведение. Постлюдия в этом плане – *каденция культуры*, жанр закрывающий, итоговый, «кодовой семантики», но без семантически связанных с последней

Близкие тенденции, как можно судить, в значительной степени затронули и стиль Анатолия Кусякова. Сказанное касается и постлюдийного мышления, и творческого диалога со стилями далекого прошлого. Это определяет охранительный, «экологический» подход композитора к культуре в широком смысле как средоточию высокой духовности, нравственного начала, своеобразному этическому Абсолюту. Такой подход выражается в обращении к стилю минувших эпох, в цитировании и квазицитировании, в аллюзиях на уже известный материал.

«Век, уходя, уносит с собой, и мы, как воспоминания, «вырываем» эти цитаты», — говорит мастер, комментируя собственные художественные поиски[4]. Так, № 1 рассматриваемого цикла содержит автоцитату из четвертой части Сонаты для баяна № 1, № 2 — молитву «Господи, помилуй» (она же используется в № 11), № 7 — аллюзию на музыку Д. Гершвина «Любимый мой», № 8 — аллюзии на стиль и фактуру О. Мессиана и цитату из оперы Р. Вагнера «Тристан и Изольда», № 9 — узнаваемые интонации из пьесы М. Мусоргского «Два еврея, богатый и бедный» («Картинки с выставки»). Также автор в качестве многозначного образа-символа с развернутой семантикой использует монограмму Д. Шостаковича. В качестве скрытой программы в № 10 («Сон про ангела») можно полагать произведение Г. Майринка «Ангел западного окна», о чем свидетельствует сам композитор. № 12 отчетливо напоминает о гротесковых маршах С. Прокофьева — их вполне можно считать прообразом «Шествия».

Такая опора на традицию, понимание «традиции» в высоком семантическом ореоле как устоявшегося, устойчивого, синонима качества, гарантии, порядка, духовности, гуманизма, чрезвычайно характерна для стиля Кусякова. Авторский пафос в том, что эта традиция постепенно утрачивает ценностный, безусловный, всеобщий характер. Оттого в музыке прочитывается литургически-мемориальное образное «наклонение», связанное с семантикой прощания, ухода, памяти. В этом аспекте глубоко показательно уже само авторское название цикла. «Лики уходящего времени» действительно становятся актом духовного прощания с культурой прошлого.

Драматургическая логика в цикле подчинена авторской идее: дать целостный художественный портрет мира, который мы утратили, осмыслить культурное наследие прошлого, еще раз пережить его как нечто живое и

апофеозных «обертонов». Не стоит забывать и еще одну функцию постлюдийности — катарсическую, связанную с семантикой прощания. Постлюдийная рефлексия здесь — акт духовного прощания с далекой культурой тех времен, когда она была «культурой для человека», культурой гуманистической в полном смысле этого слова.

[4] Из беседы автора статьи с Ю. Шишкиным.

актуальное для людей конца XX века. Память об этом, по Кусякову, способна стать созидательным началом в мироощущении современного человека, который живет в мире дегуманистической культуры, отчужденной от людей. В этом плане основная концептуальная нагрузка цикла — на ряде лирических монологов (№№ 2, 3, 5, 7, 8, 10, 11), как бы приоткрывающих нам сокровенное «слово от автора», показывающих нам его лицо: в итоге «Лики уходящего времени» раскрываются нам через авторский «лик» Кусякова. Монолог, исповедь, экспрессивная личностная эмоция характеризуют музыку в аспекте романтическом — как череду авторских размышлений. Основным предметом их становится тема вечности сквозь призму жизненных впечатлений и воспоминаний.

В этом плане показательно использование автором в заголовках пьес определенного вербального ряда, явно носящего мистико-романтический, религиозный, сокровенный смысл: *небеса, душа, одиночество, любовь, ночь, ангел, свет, звезды, голос, сон*. Как видно, все эти слова уводят нас в пространство «по ту сторону видимого и слышимого», в область надвременного, вечного, в пространство особой бестелесной, умопостигаемой, тонкой, духовной реальности. Такого рода образный колорит, по мысли композитора, вызван стремлением выразить некие духовные откровения, доступные лишь внутреннему взору.

В художественно-эстетическом плане такая символистско-мистическая образность отсылает нас к целым пластам художественной культуры Европы. Среди важнейших из них упомянем французский символизм, импрессионизм, сочинения эзотерико-мистической направленности, теософско-религиозные опыты, характерные для культуры той эпохи. Явственно угадывается влияние эстетики и стиля Оливье Мессиана, только в случае с последним мы имеем дело с ортодоксальным католицизмом композитора, а здесь приходится вести речь о более опосредованных философско-религиозных влияниях (Кусякову близки философские труды Ф. Ницше, А. Шопенгауэра, литературное направление «мистический реализм»).

Главной в цикле становится оппозиция «внешнее — внутреннее», формирующая драматургическую логику произведения. Это выражается в определенном чередовании частей, отражающих как внешнюю, объективную действительность, так и внутренний, субъективный мир. К примеру, в цикле явно прослеживается закономерность в чередовании частей — лирико-медитативные, как правило, соседствуют с жанрово-объективными. Среди бинарных оппозиций такого рода — «Голос одинокой души» — «Вальс-каприз»; «Бурлетта» — «О любви»; «Мерцание угасающих звезд» — «Шествие».

В итоге внутри «большого цикла» формируются драматургические пары, выступающие в роли своего рода микроциклов. Принцип их выделения может быть в каждом случае новым: № 7 и № 8 объединены темой любви; № 10, «Сон про ангела», и № 11, «Мерцание угасающих звезд», образуют религиозно-мистическую сферу образов; № 5, «За тенью входит тень», контрастирует с № 6, «Бурлетта», по принципу «внутреннее — внешнее».

Объединение пьес внутри цикла возможно и более крупными блоками, что позволяет обнаружить линии сквозного развертывания. К примеру, главными в содержательном аспекте, как уже говорилось выше, можно считать №№ 2, 3, 5, 7, 8, 10, 11, живописующие основной смысловой «экстракт» сочинения, голос Автора. Данный ряд оттеняется номерами «периферийного» образно-смыслового значения — №№ 1, 4, 6, 9, 12[5].

Логика развития действия в итоге как будто лишена сюжетности. Тем не менее, даже беглый взгляд на содержание подтверждает обратное. В цикле, несомненно, присутствует определенная образно-композиционная логика, которую можно охарактеризовать как *«драматургическое diminuendo»*. К концу цикла мистико-романтический колорит не усиливается, но ослабевает, что парадоксальным образом придает ему «сильные» позиции. Растворение, истаивание, исчезновение, бесплотность, уход в небытие акцентируют это самым бесспорным образом. Все, что остается после, — ночь, мрак, молчание, сон, забвение, отблески звезд. Это окрашивает итог цикла в тона прощания, смиренного молчаливого приятия, угасания. Здесь словно обнаруживает себя *«радость выдоха»* (Г. Гессе), сознательное успокоение, забвение, небытие (или инобытие).

Как уже было сказано, драматургическая логика этой линии подчинена принципу *diminuendo*,[6] а в целом же эта сюжетная линия выдержана в мистико-религиозных, одухотворенно-пантеистических тонах. Ее целью и итогом становится слияние личности и Универсума, растворение единичного существования в необъятном просторе Вечности, в пространстве небес, в едином творческом первоначале.

№ 2, «Как страшно тонуть в голубых небесах», открывает пьесы этой группы. Ее жанровым прототипом становится хорал. Религиозное отреше-

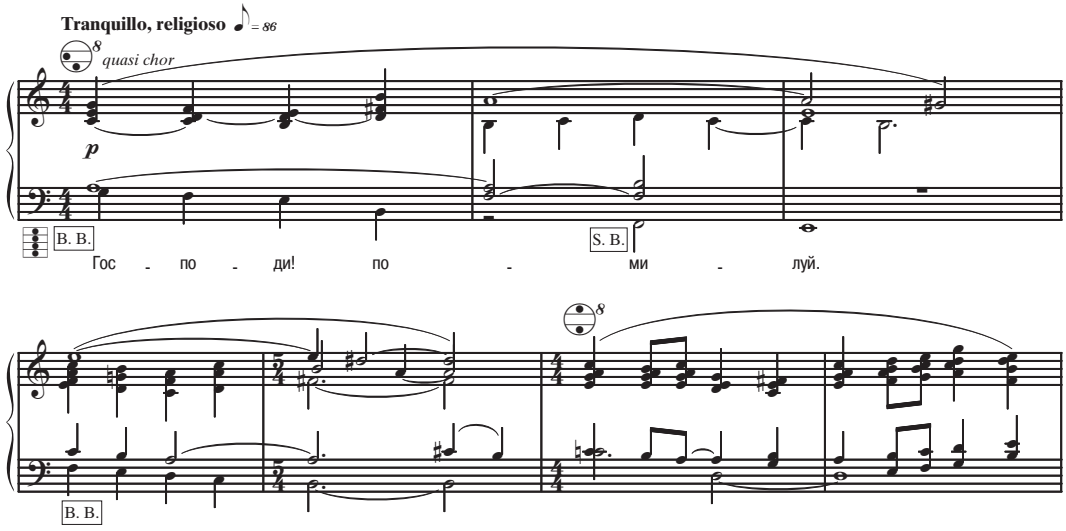
---

[5] Напомню, что по мысли автора они изначально не входили в художественную концепцию цикла, и даже на премьерном исполнении эти пьесы были объявлены как интермедийные (концерт в Большом зале РАМ им.Гнесиных, 1999, ноябрь, исполнитель — Ю. Шишкин).

[6] В противоположность сложившемуся представлению о так называемой «крещендирующей драматургии», на наш взгляд, здесь следует говорить о своего рода драматургии «диминуирующей».

ние, аскеза, умиротворение порождают нечто вроде покаянной молитвы. Впрочем, это смирение обманчиво. Подчас глубокая печаль, боль, отчаяние словно бы выплескиваются наружу, создавая «островки» самозабвенно-взволнованной, импульсивно-сбивчивой речитации — субъективно-личностное начало как бы превозмогает смиренное религиозное чувство:

1



Эта линия исповедальности, драматического монолога продолжается в № 3, представляя законченный вариант своего воплощения.

«Голос одинокой души» представляет сферу размышления, внутреннего монолога, сдержанного, чуть напряженного обращения. Поэтика размышления отчетливо слышна в музыке, она — в «говорящих» мелодических интонациях, в интроспективно-сосредоточенном тонусе музыки, в особом синтаксисе музыкальной речи, словно бы передающей прерывистое, взволнованное произнесение фраз. «Речь» баяна модулирует здесь то в меланхолически-отстраненный монолог, то в патетически-взволнованную декламацию, приоткрывающую внутреннюю силу чувства, то в отдельные «слова» внутреннего монолога, то в выразительное и безнадежное безмолвие пауз, словно вбирающих в себя то, что нельзя высказать[7]. Действительно, кажется, что в такой атмосфере даже паузы «звучат», они наполнены

[7] Во многом такой эффект создается за счет рассредоточенного, как бы «распыленного» в пространстве музыкально-интонационного материала, а также композиционной свободы, нерегламентированности в мелодических очертаниях темы.

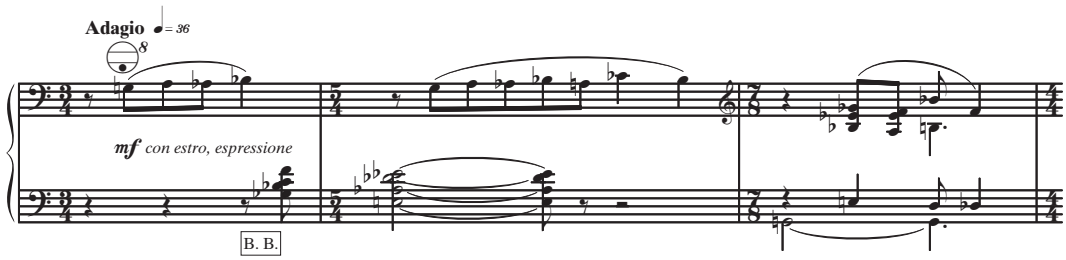
высоким смыслом. Слово непроизнесенное значит здесь не меньше, чем «произнесенное», исполненное.

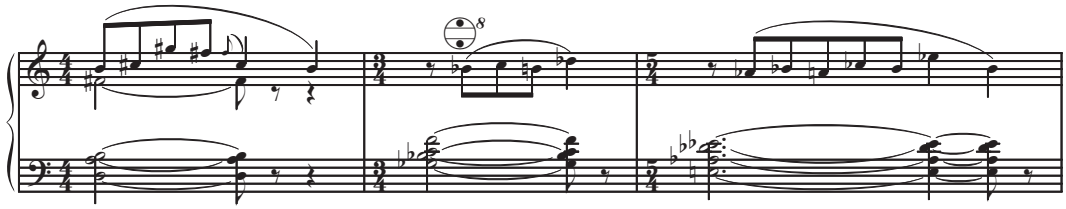
Поэтика повествования, нарратива, процесса *«говорения»* (*narrare* — рассказывать) становится главной в этой части: мелодика имеет, в основном, квазиречитативный характер, обилие фермат создает иллюзию произносимых человеком фраз, нетактированная запись пьесы усиливает эффект стихийно-импровизационного монологического высказывания. Косвенно этот факт подтверждают и авторские ремарки *(Ad libitum, quasi cadenzia)* — напомним, что в каденции, согласно установившейся традиции, должна отражаться главная идея повествования. «Голос одинокой души» — словно некое поэтическое высказывание «менестреля XX столетия», суть которого — созерцание, одиночество, тишина в душе.

Фуга в пьесе «За тенью входит тень» уводит действие в область философского обобщения, представленного здесь «чистым» вариантом традиционного жанра полифонической музыки. Символически-абстрактная природа жанра диктует и особенности образной сферы, которые вполне отвечают медитативной поэтике рассматриваемой сквозной линии пьес. Проведения темы в разных голосах можно вполне уподобить теням, бесплотным видениям, приоткрывающим каждый раз иной ракурс, иную точку зрения. Так метафорически выражается здесь сосуществование, *со-бытие* сознания реального и ирреального, зримого и представляемого, «вещного» и иллюзорного, и их взаимные превращения.

«О любви» (№ 7) становится концептуальной вершиной этой линии цикла, ее смысловым центром. Поэтика любви здесь выражается предельно выразительно и многосторонне. Автор использует аллюзию знаменитой мелодии Д. Гершвина «Любимый мой», воспринимаемую в XX веке как средоточие, «экстракт» и концентрат сладкого томления любви:

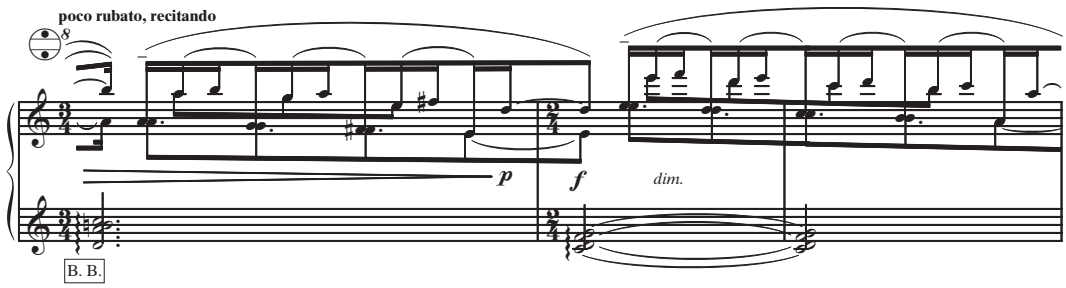
2





Чрезвычайно важно, что при работе с темой композитор обнаруживает и акцентирует в ней глубинный трагический подтекст, своего рода «второй план». Усиление хроматических интонаций, заострение полутонов, обилие нисходящих ходов приближают ее к темам ламентозно-трагической семантики, мотивам вздоха, вопроса, сложившимся в Европе и воспринимаемым сегодня как знаковые, риторические фигуры прошлых веков. Более того, внешний облик этой «модернизированной» темы, лишенной здесь структурной, ритмической, фразовой четкости, приближает ее остов к «мотиву креста». Тем самым как бы улавливается авторская мысль: в любви есть не только воспарение, полет, сладость, но и боль, отчаяние, безнадежность. Такое «двойничество» любви, ее оборотная сторона обнаруживаются в драматизированных эпизодах «плача» (т. 9 и далее), а также в эпизодах смеха, который в данных условиях есть скорее «смех сквозь слезы»:

3



Сходная поэтика формирует облик пьесы «И только ночь их слышала слова» (№ 8). Это сокровенная, интимная, священная сторона любви. Статика безмолвия напоминает об атмосфере ночи, ее неясных отдаленных шумах, дуновениях, мистически-завороженной атмосфере. Цитата из «Тристана и Изольды» Р. Вагнера придает этой «ночи» ощущение эзотерического ритуала, через который неминуемо проходят все влюбленные.

Немаловажно, что тема эта у Вагнера звучит в момент смерти героев. В данном контексте это, возможно, символизирует идею единства любви и смерти, любви как высшего выражения жизни — и смерти, умирания, небытия. И то, и другое встречаются в плоскости особого экстатического переживания целостности бытия, которое человек испытывает лишь единожды. Но духовная энергия влюбленных не исчезает, она живет — пускай не в нашем мире, но в вечности, в «Мерцании угасающих звезд» (№ 11). Этой последней из медитативно-философских частей предшествует еще один уход в другое измерение — более краткий, временный, иллюзорный.

С самого начала пьесы «Сон про Ангела» автор вводит нас в состояние особого созерцания, спокойствия, отрешенности и, в то же время, — концентрации, внутреннего сосредоточения. Прозрачные, бесплотные, а порой и пронзительные звучания рисуют картину ночи, ее причудливых видений, теней. Предельно медленный темп, узкие хроматизированные интервальные ходы, бас с сурдиной, сдержанная динамика — все это создает атмосферу медитации, тонких духовных переживаний.

Следующий эпизод части — квазикаденция — представляет собой материал речитативно-декламационного плана. Отсутствие размера и тактовых черт, а также звучание первоначальных интонаций на фоне педали в левой руке рисует картину сновидения, мира мечты, иллюзии, которые так нелегко материализовать. Тембральная теплота, мягкая атака звука — все это должно передавать состояние безмолвия, безмыслия, «тишины в душе» (О. Леонтьева)[8].

Впрочем, уже на восходящей интонации *«d — e — f» (poco energico)* звучание становится несколько решительнее, энергичнее. Фактура уплотняется, туше становится более активным, «материальным». Лишь штрих *legato* сглаживает эту энергию, прорывающуюся «наружу». Постепенно все стихает до ***ppp***.

Внезапное ***f*** звучит пронзительно и остро, даже драматично — как первая кульминация. Широкая амплитуда аккордов, октавный регистр, допол-

[8] Авторский замысел «Ликов», связанный с попыткой удержать, остановить нечто преходящее, неуловимое, бесплотное (образы прошлого = «уходящее время»), сказывается и на структурном уровне пьес. К примеру, тяга композитора запечатлеть долгий поток мысли, напряженную интеллектуальную работу, не останавливаемую ни на мгновенье, косвенно сказывается на стремлении мыслить вне тактовой черты, преодолевая ее замкнутость, ограниченность, предельность — «уходящее время» существует как нечто беспредельное, целостное, тождественное Вечности. В то же время автор контролирует возможный исполнительский произвол, указывая в конце каждого номера точную продолжительность звучания.

нительные голоса, секундовые ламентозные интонации заставляют невольно задуматься о высоких мирах, о горнем. Динамический рост, насыщенная фактура музыкальной ткани, восходящие секундовые интонации подводят ко второй кульминации. Динамический уровень здесь достигает ***ff***. Но вскоре все голоса истаивают, остается лишь *e* первой октавы, на фоне которой появляется педаль в левой руке, подводящая к следующему разделу.

Начало этого раздела знаменуется авторским указанием ***ppppp*** — вряд ли исполнимом на инструменте. Роль этого нюанса — скорее содержательного, нежели динамического порядка. На фоне педали звучат интонации из каденции. Развитие идет более интенсивно: мелкие длительности, постепенное *crescendo* и *accelerando* становятся средствами динамизации при подходе к главной кульминации. Смена регистра, наслоения секундовых интонаций и подключение баса подчеркивают нарастающее внутреннее напряжение. Гаммообразный пассаж стремительно «вплетается» в аккорд *(g — b — c — f)*. Следующая цепочка аккордов — будто колокольный звон, приближающийся с каждым ударом. Накопившаяся энергия выплескивается в кульминации, пик которой в первом аккорде достигает ***ffff***. С каждым последующим аккордом динамика отступает, но напряжение остается. Бас *h* передается в большую октаву на выборной клавиатуре, включается сурдина.

На фоне си-мажорного аккорда в левой руке в правой таинственно и глубоко звучит тема «явленного Ангела». Краски здесь — насыщенные, глубокие, суровые: этот ангел явно языческого происхождения. Ослабевание затем динамики до ***pp*** метафорически говорит об исчезновении Ангела — видение становится бесплотным. Это отчетливо выражает последняя строка сочинения, где передана атмосфера некой дематериализации, исчезновения, ухода. Сюда же накладывается иной спектр значений — воспарение, вознесение, полет, что создается долгой восходящей секвенцией, последние звуки которой растворяются в длительных истаивающих ферматах.

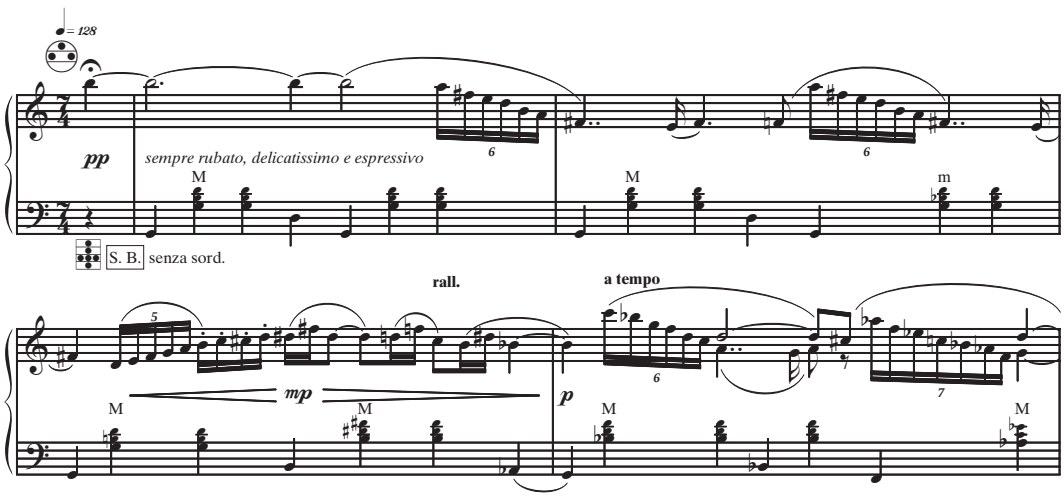
«Объективные» номера цикла не имеют собственной линии развития, что объясняется их изначальной вспомогательной, «отделяющей», интермедийной функцией. Единственное, что их роднит, — жанровая характерность — намеренная либо завуалированная автором. Впрочем, даже в случае «явленной» жанровой определенности речь может идти не о конкретном жанре, а о «памяти жанра»[9].

[9] Один из многочисленных примеров такого рода — «Воспоминание о вальсе» В. Гаврилина.

«Торнадо» (№ 1) последовательно воплощает в себе вступительную, прелюдийно-импровизационную семантику. Стихия ветра для автора, очевидно, — то первоначало, из которого все родится. Он таинственен и непостижим, он — словно праматерия, исток, звуковая «плазма» всех последующих пьес, неоформленный хаос, в котором бурлит будущая жизнь[10]. Вероятно, именно эти значения ветра обусловили жанровые особенности пьесы. В общих чертах их можно свести к «непрерывному движению», токкате, широко трактованной этюдности.

Жанровые приметы вальса очевидны в № 4. Это — фактура «бас-аккорд», мелодическая импровизационность. Однако импровизационное начало в итоге как бы «эмансипируется» и становится преобладающим, что выражается в намеренно «невальсовом» метре 7/4, в квазикантиленной линии верхнего голоса, создаваемой из мелодических фигур колоратурно-арпеджированного типа:

4

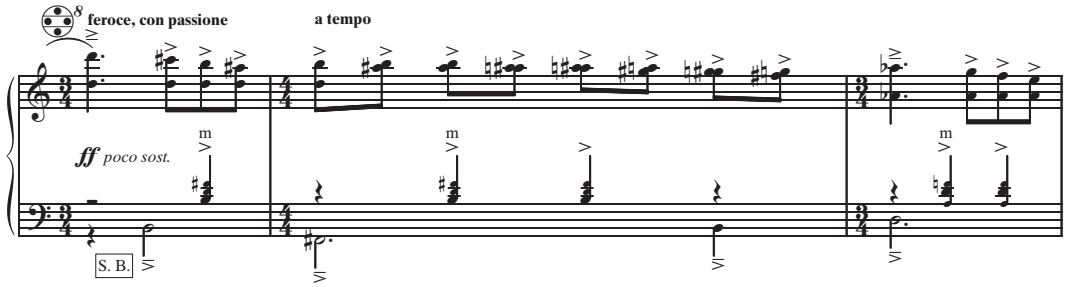


Скорее, это не вальс, а «память о вальсе», каким он помнится и представляется жителям Европы конца XX века, знакомым с вальсом по музыке романтиков. Вальс как средоточие красоты, галантности, изящества — один из светлых символов прошлого. Но здесь он превращается в шарж, эрзац.

[10] Стихию ветра в творчестве Кусякова мы наблюдаем неоднократно: «Северный ветер» из сюиты «Зимние зарисовки», «Листопад», «Танец ветра» из сюиты «Осенние пейзажи».

Авторская ирония — в постоянном «сбивании» метра (¾ + ⁴⁄₄): танцующий словно бы пытается вспомнить давно забытые движения, совершая их с намеренным старанием, усердием, тщанием, торжественной приподнятостью, которая неожиданно перерастает в забавную неуклюжесть пластики. Центр авторской иронии падает на вторую половину танца (т. 23), где причудливые па замечтавшегося танцора-чудака внезапно прерываются иронической репликой «от автора» — мотивом «смеха», придающим композиции явственное гротесковое звучание. Так незатейливый бытовой танец модулирует в притчу о том, чем заканчиваются мечты:

5



Ирония автора по отношению к романтической эпохе усиливается в следующей пьесе — № 6, «Бурлетте»[11]. Жанр бурлески, как известно, имеет исторически сложившуюся семантику гротесково-пародийного плана. Этот род грубой шутки вдохновил Кусякова на создание особого жанра, вмещающего в себя черты токкаты, скерцо, «непрерывного движения».

В стихийно-агрессивную, вихревую образную сферу бурлетты врываются и вальсовые жанровые приметы *(infernale)*. Но это — совершенно другой вальс, нежели в № 4. Его можно сравнить с мефистофельским, оборотническим, дьявольским танцем. Вальс будто обнаруживает здесь «двойное дно», и авторская ирония выражает себя через такой подтекст-перевертыш. Здесь также явлен мотив «смеха» в форме остинатных многозвучных аккордов-гроздьев, кластерных «вертикалей», в которых число звуков достигает одиннадцати.

Стиль пьесы № 9, «Из восточных мелодий», воспроизводит обобщенное представление европейцев об экзотико-ориентальном пласте музыкальной

[11] Композитор уже обращался в своем творчестве к этому жанру. Фуга и бурлеска для баяна написана им в 1979 году.

культуры. Здесь сложно выделить ориентацию на какую-то определенную модель восточного музицирования, но более вероятным прототипом можно полагать еврейский национальный колорит. В этом плане пьеса Кусякова смыкается с историческими предшественниками и аналогами, обнаруживая явное типологическое сходство. Среди них — пьеса М. Мусоргского «Два еврея, богатый и бедный», а также еврейские образы Д. Шостаковича, М. Вайнберга, С. Беринского. Монограмма Шостаковича становится тем «экстрактом», из которого родится музыкальное целое пьесы Кусякова. Автор обнаружил неожиданное соответствие интонаций монограммы и типичных интервальных ходов восточной мелодики[12]. Ее «каркас» закладывается с первых тактов и в оформленном виде появляется в такте 8, цементируя архитектонику пьесы в целом.

В последней части цикла, «Шествии», совершается неожиданная смысловая модуляция, создающая предельный образный контраст: возвышенно-серьезная предшествующая пьеса сменяется марионеточно-гротесковым то ли маршем-шествием, то ли шаржем на него. Автор словно избегает ответа на вопрос, подменяя его иронией, буффонадой, аллегорией. С одной стороны, здесь можно обнаружить попытку вывести содержание в плоскость объективных реалий; с другой стороны, легковесный, несерьезный, «неконцептуальный» характер марша отвергает возможность интерпретировать его как заключительный, итоговый раздел цикла. Концепция всего цикла остается открытой для разных толкований, приобретает динамичность и принципиальную разомкнутость, многозначность содержания. Согласно авторской идее «уходящего времени», время нельзя остановить, оно бесплотно и неуловимо, оно существует всегда в процессе, в миге, лишенном статики.

Характер «Шествия» предполагает особые исполнительские приемы. Уже в названии и указании темпа автор раскрывает нам смысл заложенной в пьесе программы. Как уже было упомянуто ранее, жанровая основа пьесы — марш. Впрочем, приметы марша (упругая ритмическая пульсация, акцентуация сильных долей, «квадратность» структур) существуют в музыке на внешнем, зримом плане. Главным же здесь становится «пародирование жанра», «взрывание» его изнутри. Это выражается в переменном размере, постоянном стремлении автора «ускользнуть» от структурной четкости и

[12] Иная трактовка монограммы обнаруживается в Постлюдии DSCH В. Сильвестрова, предложившего собственный вариант символического прочтения монограммы, связанный со скрытой в ней целотоновостью.

«квадратности» метра с помощью внезапных импровизационных гаммообразных «вспышек-всплесков» (тт. 12, 34, 36).

Жанр в итоге представляет свою оборотную сторону, модулируя из помпезного, серьезного шествия в ироническое шутовство, балагурство, клоунаду. Зрелище перемещается с военного плаца на цирковую арену, а главным персонажем его становится шут, ряженый в солдата. На это указывают многие составляющие «марша-оборотня»: переменный метр, имитация оркестровки военных маршей (военный барабан — такты 40–44; валторна — т. 28; флейта пикколо — такты 40–44). Слова «понарошку», «как бы», «не всерьез» становятся ключевыми в этом пародировании марша.

Прием *glissando* также указывает на двойственность, внутреннюю неустойчивость пародируемой модели. Напомним о сложившейся со времен романтиков семантике этого приема, воплощающего импровизационность, стихийность, свободу, выход «за рамки». Это радикально противоречит семантике любого марша как, прежде всего, организованного шествия, с его уставом, строгим правилом, каноном, несвободой, регламентированностью. Возникает несовместимость, диссонанс двух планов, которые, по существу, теоретически можно возвести к ведущей оппозиции добра и зла — краеугольному камню всей человеческой жизни, ее вечного дуализма…

Предложенная статья призвана обозначить лишь ограниченный ряд вопросов, которые могут возникнуть при знакомстве с сочинением А. Кусякова. Мы полагаем важнейшими из них аспекты поэтико-образной сферы, символику и семантику музыкальной речи; поэтому только в связи с указанными аспектами к нашему аналитическому разбору привлекались драматургический и композиционный компоненты сочинения. Предметом специального музыковедческого внимания могли бы стать и философско-символический, внемузыкальный подтекст сочинения, и его интонационно-тематические связи, рассмотренные в контексте музыки XX века, с позиций стилевого диалога. Все это может способствовать выявлению традиционного и новаторского в композиторском стиле, обнаружению своеобразия художественных открытий Анатолия Кусякова, а в перспективе — и созданию более полного и целостного представления об индивидуальном композиторском идиолекте.

Цикл «Лики уходящего времени» представляет собой уникальный самобытный пример масштабной циклической музыкальной формы, что выделяет данное сочинение в ряду современных баянных композиций, ставит

его в ряд крупных инструментальных жанров — дивертисмента, инструментальной сюиты, музыкальной картины, свода разнохарактерных программных прелюдий. Сюжетная канва цикла превращает его в эпически-многоплановое полотно, разворачивающее перед слушателем XXI века обширную красочную панораму высокого искусства прошлых эпох.

Л. Варавина

«Лики уходящего времени»: образы и смыслы



Фрагмент рукописи сюиты «Лики уходящего времени»

Мы — только голос. Кем воспета даль,
где сердца всех вещей единый звон?
Его удар внутри нас разделен
на ровный пульс. Великая печаль
И радость сердца велики для нас,
и мы от них бежим, и каждый час
Мы — только голос.
Лишь внезапный миг —
в нас сердца звон негаданно возник,
и мы — весь крик.
И лишь тогда мы — суть, судьба и лик.

Р. М. Рильке

«Лики уходящего времени»— многозначное, не поддающееся исчерпывающему анализу произведение. Все — от названия частей, образов, мыслей, чувств до музыкального языка во всей его «разделенной неразделенности»— пронизано символами, иногда раскрывающимися перед нами, но чаще лишь ощущаемыми и маняще неразгаданными. Каждая его составляющая интересна своей многоликостью.

Сюита не имеет аналога в баянной литературе, она представляет собой беспрецедентный случай жанрового решения в этом инструментальном пространстве. Обращение к философским, внемузыкальным смыслам повлекло за собой выход за рамки жанра сюиты и преобразование его в некий мощный моноцикл, порожденный единой идеей.

Неразрешимая философская коллизия жизни и смерти — основополагающая идея «Ликов». Хорхе Луис Борхес, рассуждая о философии, гово-

рил, что она не может быть точным и ясным знанием: «Она — собрание сомнений и противоречий». На протяжении всего цикла, противопоставляя личное и внеличное, Земное и Вышнее, низменное и возвышенное, композитор молитвенно и страстно, одухотворенно и мучительно, отрешенно и взволнованно пытается проникнуть в суть этих понятий, погружается в глубь столь противоречивых образных сфер. Открытая и бескомпромиссная постановка вопросов, извечный поиск ответов — истинный шаг к познанию. Вся история человечества есть бесконечный бег за ускользающей сутью, исчезающей в вечности. Притягательность состояния постижения, устремленности без предела — это удел, смысл жизни великих мира сего.

Философско-этические идеи, созданные гением человеческого разума и ставшие общезначимыми, уже воплощенные в художественных произведениях, служат Кусякову и поводом, и источником собственных взглядов, и средством передачи смыслов и эмоциональных состояний. Лики идей, понятий, образов, мифов, иллюзий, истин смешались в хороводе семантических знаков, музыкальных символов и жанров, погружая нас во вневременное пространство Магического Художественного Единства.

Один из уровней художественной концепции — страстное стремление души к Творцу и обнаженная жажда познания собственного «я», двуликой человеческой сущности, извечных «ангела» и «демона» в своей душе. И, как итог, — трагическое осознание невозможности безмятежного просветления. Все лики, проходящие перед нами то ли в виде образов, то ли общепринятых понятий (таких как жизнь, любовь, смерть) — двулики, всегда противопоставлены самим себе. Их гармония — в единстве и противоборстве.

Другой уровень художественной концепции, другая идея — страстный призыв-обращение к душе человека: посредством магической силы звуков очнуться, не терять ни одного мгновения, чтобы успеть понять, прочувствовать, не опоздать. Жизнь скоротечна, но осознание этого приходит слишком поздно.

В содержании цикла есть и напряженный диалог с судьбой, и мужество в приятии своего жребия. Автор нигде не молит о покое, основная идея — в его невозможности и недосягаемости: сознание, душа человека — будто вулкан, то низвергающий лаву эмоций, чувств, то созерцающий опаленность, застылость напряженной тишины.

Драматургия произведения основана не только на конфликтности личного и внеличного, но и на масштабности противоречий множества «ликов» личности автора. Музыкальное высказывание Кусякова в каждой из

частей, независимо от образной сферы, разворачивается и реализуется в ярко выраженных кульминациях, часто на пределе эмоционального градуса, накала экспрессии, силы звучания. В одних случаях это наивысшая точка развития, в других мучительное, неистовое вопрошение, крик души. Такие кульминации порождены конфликтом общепринятого, отстраненного и обнаженно-личностного. Каждая часть как бы «вскрывает» саму себя, обнажая внутреннюю противоречивость.

Музыкальный язык сюиты пронизан барочными символами (которые трактуются автором в общепринятых значениях), в ней также звучат цитаты известных произведений, присутствуют жанры различных эпох. В то же время, объединяющим фактором является сквозное использование музыкальных формул, составляющих так называемый «авторский музыкальный словарь». К ним относятся необычные мотивы-символы (изобразительные — «смех», «плач»; глубоко личностные — «вопрошение», «вопрос-восклицание»), посредством которых композитор выражает свое отношение к происходящему.

Внутреннее единство сюиты определяется и наличием в различных частях авторских тем, являющихся лейттемами цикла. Все эти знаковые фигуры композитор использует таким образом, что их трудно истолковать двояко, настолько ясно прослушивается семантический смысл, за ними закрепленный. Но, в то же время, яркость и почти самодовлеющая индивидуализация насыщенной музыкальной ткани порой поглощают эти мотивы, не всегда лежащие на поверхности. Определяя смысловую концепцию произведения, порождая яркие образы, они как бы взрывают музыкальную ткань изнутри, доказывая свою основополагающую сущность.

Все темы «авторского музыкального словаря» используются композитором исключительно вариативно. Ни одна из них не повторяется «дословно», так как не просто облачена в определенный смысл, а наоборот, раскрывает свою суть в преображении смысла и пронизывает весь цикл сквозной линией развития. Поэтому каждый элемент в процессе появления подвергается всевозможным трансформациям: изменяются интервальные составляющие мелодического рисунка, направление движения мелодической линии, тесситура, фактура, тональность, метр, ритм и т. п. При этом, однако, тема всегда узнаваема и неповторима в своей изначальной данности.

Семантический потенциал тематического ядра авторских тем А. Кусякова чрезвычайно разнообразен. Слушая его музыку, приходишь к выводу: «авторский музыкальный словарь» сформировался еще до появления первых баянных опусов, его кристаллизация шла в самых ранних произ-

ведениях камерно-инструментальных жанров, в симфонической музыке. Наверное, поэтому первые сочинения для баяна и балалайки — это образцы работы уже зрелого Мастера со своим сложившимся индивидуальным композиторским стилем. Некоторые темы не только «прошли свой путь» в грандиозном 40-минутном цикле «Лики уходящего времени», они прошли через все творчество А. Кусякова. Чтобы достичь наибольшей выразительности, исполнителю надо знать и глубоко прочувствовать эти глубинные, мощные потоки семантических знаков.

Наименование частей сюиты — еще один «тайный семантический знак», оставленный нам композитором. Поэтически завораживающая красота названий пьес как будто приближает нас к пониманию художественного образа, столь ощущаем и зрим он в романтическом сплетении строф. Но чаще это лишь «фасад» таинственного лабиринта образов и смыслов. Раз есть название, значит, есть интрига. А, значит, должен быть и поиск, должна быть своя версия разгадки. Как писала Н. Гуляницкая, «проникнуться смыслом слов, хранящих существо музыкального произведения, — важный шаг перед тем, как совершить следующие шаги — восприятие музыкального образа и его аналитическое рассмотрение» [2, *451*].

Многоликость, просматривающаяся в форме-конструкции всей сюиты, достойна отдельного рассмотрения. С одной стороны, исполнители уже сейчас играют отдельные части как в разном количестве, так и в индивидуально определенном порядке. В то же время, части сюиты в расположенной автором последовательности обнаруживают связи, выявление которых поможет исполнителю глубже проникнуть в содержание сюиты. На наш взгляд, в цикле просматриваются две структурные модели, отражающие две сюжетные линии. Для первой модели основополагающим является принцип взаимосвязи последовательно расположенных частей. Вторая модель раскрывает симметричную взаимообусловленность частей, расположенных в разных частях цикла. Обе трактовки обосновывают концептуальность, сквозную драматургию цикла, его абсолютную цельность.

Структура **первой** модели обусловлена группировкой двенадцати частей в четыре мини-цикла, каждый из которых состоит из трех пьес:

I: «Торнадо», «Как страшно тонуть в голубых небесах», «Голос одинокой души»;

II: «Вальс-каприз», «За тенью входит тень», «Бурлетта»;

III: «О любви», «И только ночь их слышала слова», «Из восточных мелодий»;

IV: «Сон про ангела», «Мерцание угасающих звезд», «Шествие».

(Обоснование указанной логики будет приведено в процессе анализа частей.)

Внутренняя логика **второй** модели заключается в зеркальной симметрии частей, обусловленной рядом признаков, которые обозначены в предлагаемой ниже таблице:

I. «Торнадо»	Тематическая основа — риторическая фигура креста, «символа распятия».	XII. «Шествие»
II. «Как страшно тонуть в голубых небесах»	Религиозно-философская медитация. Аллюзия «покаянной молитвы».	XI. «Мерцание угасающих звезд»
III. «Голос одинокой души»	Эзотерическая медитация. Слияние личного и внеличного начал.	X. «Сон про ангела»
IV. «Вальс-каприз»	Драматургическая основа — танец-оборотень. Соединены нитью звука *h*.	IX. «Из восточных мелодий»
V. «За тенью входит тень»	Стилистическая и жанровая модель, создающая художественный образ прощания, ухода.	VIII. «И только ночь их слышала слова»
VI. «Бурлетта»	Самая яркая образная оппозиция — противопоставление дьявольски разнузданного шабаша и поэмы о страстной человеческой любви.	VII. «О любви»

Впрочем, двумя обозначенными моделями многомерность формы не исчерпывается. Исходя из драматургического развития цикла просматривается еще один формообразующий «каркас», где три первые и три последние части, объединенные симметричными «дугами», образуют как бы три сферы, объединяющие три смысловые линии: трагически-гротескную, личностную и медитативно-духовную. Внутри «каркаса» расположены шесть частей, раскрывающих драматическую коллизию человеческой жизни.

Первые две модели проявляют процессуальность, последовательность тематического материала. Третья конструкция обозначает основные смыс-

лонесущие линии развития. Так, первый мини-цикл (I–III части) драматургически разомкнут. Его итог — вопрошение, затаившаяся боль, почти языческое ощущение страха жизни и смерти. Для передачи этих состояний здесь используются аллюзии библейской притчи, семантика и символика эпохи Барокко, жанровые приметы христианского ритуала (хорал, молитва), элементы полифонического письма. Для текста характерны ярко выраженная линеарность мышления, современный гармонический язык, сложные метроритмические формулы, присутствие интонаций «авторского музыкального словаря». Кульминации всех трех частей глубоко индивидуальны, неожиданны, они как бы бросают вызов ожидаемым выводам. В последнем мини-цикле (X–XII части) панорама образно-смысловых сфер разворачивается в обратном порядке, в виде самых грандиозных кульминаций сюиты. Перед нами предстает Личность, ощущаемая как огромный сгусток энергии и мыслей, явившая свой Лик, создавшая свою Притчу.

В процессе анализа частей будут рассмотрены все три версии формы-конструкции, их взаимообусловленность и персональная значимость в интерпретации цикла. Одновременно будут даны и некоторые методические рекомендации, также направленные на максимальное выявление смысловой доминанты.

I. «Торнадо»

Название призвано отражать содержание произведения, его явную или потаенную суть. Пытаясь проникнуть в смысл слова «торнадо» и понимая, что наименование дано автором на концептуальном уровне, мы приходим к выводу о неоднозначности закодированной в нем информации. Появляются две версии рассмотрения образной сферы пьесы (опираясь на прямое и переносное значения этого слова).

Так, в прямом смысле слова, «торнадо» — название природного явления, ассоциирующегося с образом необузданной стихии, страшной в своей внезапности, непредсказуемости и неотвратимости. Анализируя музыкальный язык пьесы, мы видим, что именно от «торнадо-стихии»— стремительная сила движения, сразу заявляющая о себе яростно и категорично. Порывистость и страстность быстрому темпу придает пульсирующий триольный ритм шестнадцатых, которые раскачиваются, отталкиваясь от многократно повторяющегося звука *fis*. Завихряющийся, кружащий характер движения передается своеобразным фактурным приемом: *fis* как бы беспрерывно вы-

рывается неудержимо вверх, расщепляясь в скрытом двухголосии с последующими кругообразными хроматическими опаданиями-обвалами вниз, создавая образ устрашающе нагнетательного *perpetuum mobile:*

1



От «торнадо-стихии» — и формирование драматургии, формы: импульсивное, нарастающее приближение (подчеркнутое неожиданными ***sp***, ***sff***), неистовая кульминация (***ff***, меняющийся размер: ¾, ⅝), прерывающееся паузами рокочущее удаление. Пьеса записана в 43 тактах, кульминация расположена в 30–31 тактах, в точке золотого сечения. Все это ясно отражено автором как в динамической драматургии, так и в ремарках: с 6-го такта — *ритмично, порывисто, страстно,* 17 такт — *подобно тромбонам,* 20 — *постепенно усиливая,* 29 — *очень усиливая*. Стихийность, необузданность развития подчеркивается временными затиханиями звука, затем с еще более неистовой силой устремляющегося вперед. Регистровка лако-

нична и максимально соответствует предполагаемому образу и возможностям инструмента.

Итак, версия первая — торнадо-стихия. А, может быть, торнадо — это несущаяся в огромной Вселенной и ею сжатая до боли, смертельного томления, протеста Человеческая жизнь? Возможно, первая часть — это крик автора: жизнь мгновенна! Страстная, мучительная вспышка осознания автором неотвратимой скоротечности жизни. Музыкальную ткань «Торнадо» пронизывают нисходящие хроматические интонации и восходящие хроматические мотивы-реплики скорбной рефлексии. Но интонационной фабулой первой части является тема креста, звучащая в различных мелодических вариантах. Если рассматривать пьесу как «торнадо-символ жизни», то тогда понятно, почему на фоне разгула триольной «стихийности» партии правой руки в левой, охватывая весь диапазон, разворачивается эта молитвенно повторяющаяся тема. Барочное прочтение темы креста (как символа страдания и предопределенности, неизбежности, неразрешимости конфликта) и сегодня звучит как крик «вовнутрь», крик в бесконечность… Тема креста предстает перед нами в двух обличьях: как «вопрошающая», «взывающе-молящая» (такты 8, 11–12, 19–20, 23) и как «символ распятия» (такты 17–19, 30, 31, 36, 37).

Первую часть (а точнее — всю сюиту) открывает вступление-эпиграф — будто взгляд в бездну отчаяния человеческой души. Этот эпиграф становится лейттемой всей части как в сфере образов и чувств, так и основного тематического материала. Он поражает концентрацией мысли, предельной ясностью мелодических пластов, фактурной оркестровостью и мощностью звучания. Эпиграф-монолог сопровождается пожеланиями автора, предполагающими свободу исполнения, пафос высказывания: *allegro, con tutti forza* (со всей силой), *rubato*, затем *rallentando*.

Выразительность интонирования темы креста (будто глубокое *legato* струнных, исключающее наползание звука на звук, стремление к третьему опорному звуку мотива и некоторое смиренное ослабление четвертого) подчеркнет сокровенность чувства и значимость заложенной в ней мысли. Символично, что в первом проведении тема моления, вопроса наращивается и развивается к самому высокому, кульминационному звуку фразы (10 такт, звук *e* первой октавы); далее, во втором проведении, она начинается со звука *fis* и доходит до *e* второй октавы (т. 14)[1].

[1] Интригующе загадочна роль в этой части звука *fis*. С него начинается внезапное появление триольного шквала *perpetuum mobile*, которое, куда бы ни взвивалось, куда бы ни низвергалось, как бы ни кружилось, как бы ни расщеплялось в скрытом двухголо-

Примечательно, что тема развивается путем восходящего повторного проведения-развития с включением ламентозно нисходящих малых секунд, подчеркивающих боль, страдание. Дальнейшее расширение темы происходит за счет вычленения и секвенцирования парных нисходящих интонаций, устремленных вверх. (Для рельефности звучания важно произнесение мотива плача с глубоким пропеванием первого звука каждой интонации.)

В 17 такте, в низком регистре (согласно барочной традиции символизирующем смерть, неизбежность), тема креста впервые проходит как символ распятия. Она явится в этом облике еще дважды: в момент наивысшего накала отчаяния (такты 30–31) и перед заключительным органным пунктом *fis* как зловещее напоминание. В момент кульминации происходит расслоение фактурных пластов, и на фоне напряженного звучания вихревых потоков триолей, в которых как бы «захлебываются» отчаянные восходяще-опадающие секунды, тема креста звучит как роковой приговор. Неумолим и жесткий триольный росчерк, завершающий пьесу.

II. «Как страшно тонуть в голубых небесах»

Вторая часть — эхо, «выдох» первой. Торнадо-символ жизни — это всего лишь мгновение перед устрашающе необозримой вечностью, каждая Душа — «торнадо», поглощаемое голубыми небесами. Название второй части отражает глубинный смысл многоликой идеи всего сочинения, выражает одно из состояний извечного процесса познания мира и самого себя. Душа человека принадлежит двум мирам: личному и внеличному. Стремление к постижению мира Творца, осознание предопределенности

сии, неизменно возвращается к непоколебимости, навсегда данности, приговоренности *fis*. Возможно, такая звуковысотная структура символизирует вечный бег «по кругу» с его развивающейся центробежностью и отсутствием выхода? Тема креста-«моления» только во вступлении и в первом проведении начинается со звука *a*, далее и она уже во власти фатального *fis*… Тема креста-«символа распятия» начинается также со звука *fis*. И заканчивается все грозным окриком на том же роковом звуке.

Не менее интересна и таинственна предначертанность звука *a*. Им открывается и им завершается сюита. Может быть, это высокая вера в гармонию мира? Может быть, *a* здесь — как символический камертон, способный гармонизовать и «настроить» этот, раздираемый противоречиями, жестокий и прекрасный мир?..

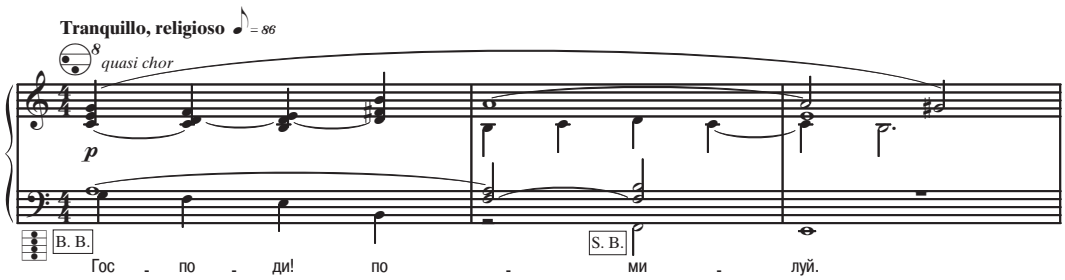
земного существования обрекает человеческие души на страдания. «Как страшно»— словно шепот: обволакивающий, завораживающий, мистически длящийся в глубинах человеческой сущности. Но «Как страшно» — и немой крик души, и молитвенно страстный возглас в Вечность: «Господи, помилуй!». И молитва эта — не ритуальное действо, здесь есть только бесстрастные «голубые небеса» и беззащитная, бестелесная человеческая душа, человеческое «страшно».

Драматургическая линия берет начало от внеличного звучания хора как символа «многих душ» (что подтверждают ремарки автора: *quasi chor, tranquillo, religioso* — подобно хору, спокойно, молитвенно). Затем эмоции печали и смятения складываются в одну нарастающую волну, и после страстной кульминационной мольбы все приходит к завершающему «вселенскому вздоху» (т. 12). Итогом становится примирение, бессильное земное умиротворение.

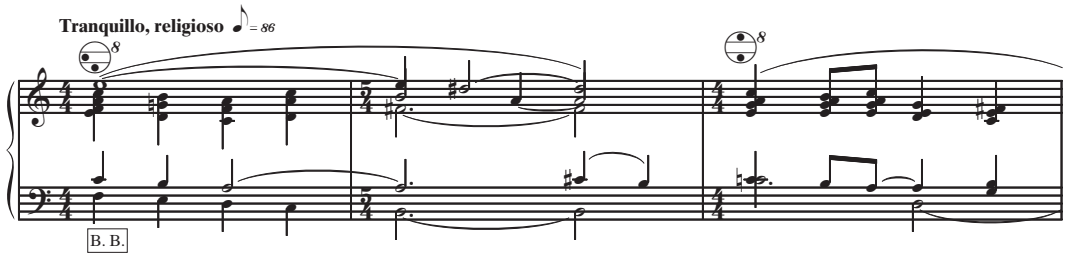
Об апокалипсической катастрофе, роковой неизбежности первой части, трижды являвшей тему-приговор («символ распятия»), здесь, как будто, ничто не напоминает. Вторая часть — покаянная молитва, где кульминация, при всей своей явности и внутренней взволнованности (словесные пожелания автора: *acuto, appassionato, poco rubato* — пронзительно, страстно), лишена категоричности противостояния. Не случайно штриховой ландшафт — царство спокойного, заполняющего все пространство *legato*.

Музыкальный материал части развивается из трех нисходящих звуков, составляющих лишь в первом случае тон — полутон (в самом начале, живописующем молитвенное пространство отрешенности); в остальных (такты 4, 6, 8, 10, 11, 13) — полутон — тон:

2a



2б



2в



В результате происходит удивительное, тончайше переданное «одушевление» музыкальной ткани. Полутон в начале мотива магически преображает изнутри атмосферу нерукотворной незыблемости, в то время как ничего еще не происходит ни в фактуре, ни в динамическом развитии. Отрешенно звучит только первый такт. Во втором такте в верхнем голосе появляется тема креста в своем самом трагическом проявлении. Не привлекая к себе внимание, она как бы парит над хоралом, окутывая его мистической дымкой печали[2]. Мотивы темы, как застывшие интонации двух вздохов, звучат на протяжении четырех тактов (такты 2–5), пребывая в собственном замедленном времени.

Бесконечно много сокрыто в 14 тактах этого шедевра: переливчатость гармонических гроздьев, скупая и точная метроритмика, выявляющая тончайшие движения развития образа, полифония «оживающих» голосов, появление страстной ламентозной интонации в нижнем голосе перед кульминацией (т. 9)…

Однако вернемся к нисходящей интонации из трех звуков «полутон-тон»: неоднократно проходя в вязи предкульминационного развития, она обнажает свою молитвенную суть в кульминации. Пронзительно и страст-

[2] Начинается эта тема не с *fis*, как в первой части, а с гармонизирующего *a*.

но звучит она в нижнем голосе хорального изложения в правой руке на фоне печально-скорбного хроматического движения баса. Сам собой проступает текст покаянной молитвы: «Господи, помилуй, Господи, помилуй. Господи!» (такты 10–12). В 12-м такте всего единственный раз на возгласе «Господи!» звучит ритмическая формула пунктирного ритма — символа скорби, величия, торжественности. Но — никакого протеста, никаких акцентов. Все в пространстве всепоглощающего смирения.

Первая и вторая части — в каком-то смысле зеркальное отражение одиннадцатой и двенадцатой частей. В конец XI части «инкрустирован» фрагмент хорала-молитвы из II части. «Молитва», расположенная как бы внутри сюиты, представляет собой внутреннюю оболочку всего цикла, заключив в свое пространство восемь частей. Что это — «Оберег»? «Прощение за все»? «Защита от вечной жестокости»? Ответ многозначен, но благословен исполнитель, который отважится ступить на путь познания.

III. «Голос одинокой души»

Как уже говорилось, в сюите присутствует некая взаимопроникновенность и взаимозависимость первых трех частей. Это дает основание трактовать их как своеобразный мини-цикл, объединенный единой драматургической линией развития. Ее идею можно выразить словами Райнера Марии Рильке: «Немота без страха и предела превзошла грохочущий испуг». Третья часть — «отзвук» второй части, исповедь души «внутри себя», перед самой собой. Голос одинокой души растворяется в пространстве безвременного покоя — как «из прошлого исход».

Аскетичное состояние медитативной беспредельности пьесы пронизано интонациями декламационной исповедальности и погружено в атмосферу глубокой философской обобщенности. Сокровенность, монологичность изложения начала пьесы осуществлена автором в своеобразных фактурно-тембральных и акустических решениях: первые 5 строк пьесы из 12 исполняются только на правой клавиатуре, при этом насыщенный, мягкий тембр регистра «фагот» придает звучанию всех голосов глубину, томность, меланхоличность[3]. Пожелание композитора (*narrare* — рассказывать) уводит в мир хрупкой лирики, робкого высказывания. Особенностью графического

[3] Здесь и далее ссылки на строки даны согласно тексту произведения, опубликованному издательством Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова в 2001 г.

воплощения и метрической организации пьесы является отсутствие тактовых черт, наличие фермат и указаний автора (*ad libitum, quasi cadenza* — по желанию, подобно каденции).

Композиция пьесы организуется при помощи трех основных тем, преобразующихся в процессе развития. Наличие этих тем, имитационный принцип развития материала, полифонизация ткани дают основание рассматривать ее как своеобразную тройную фугу. Форма состоит из трех разделов. Первый раздел (1–5 строки) — экспонирование всех тем как в виде мыслеформул, так и в развитии. Кульминация находится в конце раздела на нисходящих интонациях величественно-отдаленного, как бы истаивающего хорала (4 строка). Второй раздел (окончание 5 и 6–10 строки) отличается интенсивностью дальнейшего развития всех трех тем, приводящего к главной кульминации пьесы (8, 9 строки). Третий раздел лишен первой и второй тем (своей «плоти»), лишь силуэт третьей темы зыбко «колышется» в невесомости и неопределенности.

Три основные темы последовательно изложены уже в первой строке. Каждая имеет свой облик: первая связана с характерной, неменяющейся мелодической линией и состоит из трех звуков *(c, des, b)*, вторая — с устойчивой ритмоформулой, третья — с идеей полутонового сопоставления высоких звуков двух мотивов:

3



(В первых двух темах и в хоральных эпизодах слышны интонационные связи с предыдущими частями, а также просматриваются идентичные метроритмические формулы).

Рассмотрим последовательно каждую из тем и их взаимодействие в каждом их трех разделов сочинения. **Первая тема** — будто «вздох в пустынной тишине». Опадание на малую терцию наполняет тему невыразимой печалью тягостного предчувствия. Робость, невесомость форшлага придает интонации скорбную декламационность, иллюзорность и предполагает произношение *legato* как бы с примесью дыхания. В первом разделе тема появляется еще раз во втором голосе (конец 2-й строки) в сопровождении противосложения верхнего голоса. В момент звучания главной кульмина-

ции пьесы, во втором разделе, тема проводится дважды, одновременно в среднем голосе и в басу (в увеличении), как драматический «трубный глас», неожиданно обнаруживая свой, сокрытый в глубине, взывающий Лик, полный боли и отчаяния (8–9 строки, авторские указания — *molto dramatico, sempre marcato*).

Вторая тема в смысловом аспекте как бы «отвечает» первой. Ее интонация излучает покой, смиренность. Она имеет неизменный ритмический остов, но в процессе развития несколько меняет свой облик и мелодически, и за счет появления триоли на первом звуке мотива. В первом и во втором разделах она появляется в разных голосах, образует секвентные построения, усекаясь и наращиваясь. В момент главной кульминации утрируется ее ритмическое начало (вместо восьмой и следующих затем двух шестнадцатых — восьмая с точкой и две тридцатьвторые): она звучит обостренно, пронзительно, звуки темы при проведении в левой руке разносятся по разным октавам, что придает ей необычайную пафосность, значимость (8 стр.). Усиливает декламационность, вдохновенность высказывания в кульминации параллельное проведение темы в верхнем и среднем голосах в уже преображенном ритмическом облике[4].

Третья тема — взывающее-молящая — звучит в мерцании полутонового сопоставления вершин мотивов, направленных вверх. Она «двуглава»: печальна, минорна в первом мотиве и наполнена просветлением во втором. Каждый раз она видоизменяется, наращивается, варьируется мелодически и фактурно, но идея сопоставления этих вершин остается неизменной. В каждом из разделов «двуглавая» тема появляется дважды. В среднем разделе она проходит после страстного кульминационного диалога первых двух тем (9, 10 строки). Во втором своем проведении тема приобретает черты хоральности, приводя развитие второго раздела к успокоению и умиротворению.

Интонации трех тем, их внутренняя связь и полемичность их развития вызывают отдаленные ассоциации с эпизодом библейского сюжета — ночи в Гефсиманском саду (а именно — «моления о чаше»). Мучительные размышления о предстоящих трагических событиях выливаются в напряженный диалог с Богом. Неразрешимость вопросов передана в интонациях «вопрошений» третьей темы, составляющих основу развития всех разделов[5].

---

[4] Штрихи во всех трех темах должны выполнять декламационную функцию: от драматических, подчеркнуто пафосных в кульминационном разделе до бессильно проговариваемых, окаймляющих пьесу.

[5] Вторая и третья темы еще появятся в 9-м номере цикла, «Из восточных мелодий», который, в некотором смысле, продолжает развитие библейского сюжета.

Отдельно хотелось бы сказать о последнем разделе пьесы. Записанный на одиннадцатой и двенадцатой строках, он являет собой обитель смиренно звучащей в своей непостижимой двуликости «двуглавой» темы. Последнее ее проведение окрашено мерцающими форшлагами, напоминающими нам появление первой темы, — это все, что от нее осталось: отзвук, трепет, замирание. Между мотивами растворяюще-вопрошающих интонаций третьей темы, как бы паря над ними, на органном пункте *es* появляется хорал, олицетворяющий упование, горнее умиротворение, ощущение извечной отдаленной красоты… Затаив вздох, последние звуки хорала отрешенно застывают.

IV. «Вальс-каприз»

Вальс, согласно предложенному выше членению, открывает следующий мини-цикл. Крайние части второго мини-цикла («Вальс-каприз» и «Бурлетта») раскрывают с неистовой силой и обнажающей откровенностью «обратную» сторону жизни с присущими ей демоническими чертами персонажей «антимира». В центре этой триады расположена фуга «За тенью входит тень», возможно, символизирующая величественно-трагическое прощание с земной жизнью.

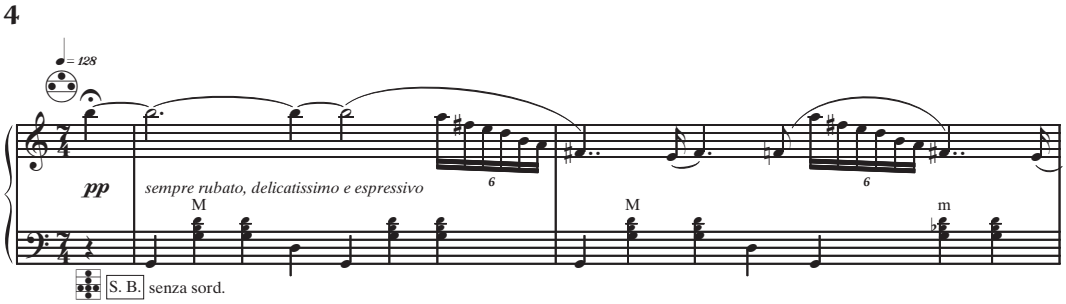
В трех рассматриваемых пьесах, при всей видимой калейдоскопичности меняющихся размеров и полифоническом наслоении разнообразных метрических формул, основным, объединяющим мини-цикл и подчеркивающим жанровую принадлежность, является размер ¾ — как своеобразный символ земного существования.

Название «Вальс-каприз» говорит о перемещении событий в совершенно другой мир — мир земных страстей, болезненной раздвоенности человеческой сущности, осязаемости перемен, крушения ценностей. Вальс — как вихревое движение несущихся во времени персонажей, то вливающихся в общий поток ритмодвижения, то взрывающих его проявлением своей внутренней зловещей сущности. Идея реализуется в трехчастной структуре: А (такты 1–11), В (такты 12–25), А (такты 26–29).

Драматургия пьесы основана на полярности сопоставления внешнего, типичного, общепринятого (А) и внутреннего, вскрывающего дьявольскую личину мефистофельского, бескомпромиссного (В). Трехчастность формы рельефно подчеркивает контрастность двух образных сфер: изящные взлеты мелодических линий противопоставляются жестким скандирующим

гармоническим созвучиям. Ироничное отношение автора к романтическому вальсу проявляется в некоторой манерности, изломанности мелодической линии, подчеркнутой вычурности, болезненной неустойчивости пульсации, проявляющейся в постоянном *rubato*.

«Вальс-каприз» возникает из небытия тишины. Повисший звук *h*, выявляясь, постепенно обретает реальность звучания. На его фоне рельефно прослушивается характерный ритм вальса. Размер ¾ как бы состоит из двух возможных формул вальса — начинающегося «в долю» и из-за такта, что отчетливо слышно в линии баса:



Для передачи неуловимости, капризности сопоставления двух ритмических формул композитор, определяя скорость движения пьесы, в первом же такте пишет *«sempre rubato, delicatissimo e espressivo»,* тем самым указывая на особую «ауфтактность» дыхания составного метра. Изысканная, изломанная, захватывающая большой диапазон тема как бы парит над ритмической определенностью партии левой руки, при этом опорные звуки фраз мелодии не совпадают с опорными звуками аккомпанемента, что постепенно приводит к разрушению ритмической заданности партии баса (такты 4–7). Ниспадающие и взлетающие пассажи перед опорными звуками придают мелодической линии хрупкость и меланхоличность. Первый раздел — царство полетного, непрерывающегося *legato*, то более насыщенного, то невесомо скользящего, то агогически устремленного, то изнеможенно замирающего. Растворяясь, наполняясь, звук не должен исчезать, несмотря на то, что в тексте стоят короткие мотивные лиги.

Неожиданно пассажи превращаются в смятенные, вихревые восходящие движения (такты 8–11), стабилизируется метроритмический рисунок, объединяющий три и четыре четверти. Неумолимый завихряющийся поток звуков приводит к кульминационному разделу (такты 12–22). На сцену врывается гротескный фантасмагорический танец. Возникает образ искажен-

ной гримасой мефистофельской личины, разра-зившейся гомерическим хохотом. Жестко подчеркнута обособленность трех- и четырехдольного размера каждого такта. В результате обтекаемый, неуловимо-плавный семичетвертной метроритмический рисунок первого раздела в кульминации пьесы преображается в символ необузданной исступленности. В линию баса вводится мотив креста (такты 16–18), подчеркивающий напряженность звука перед повторным проведением кульминации. Характер кульминации автор определяет как *feroce con passione* (свирепо, со страстью).

В репризе возвращается первоначальная тема. Ничто не напоминает о только что произошедшем. Изысканность и первозданность вальса кажется еще более утонченной и иллюзорной. Легкий восходящий пассаж замирает на звуке *h*. На его исчезающем фоне тают отзвуки ритма…

V. «За тенью входит тень»

Пятая часть потрясает своей целомудренной сдержанностью и человеческой взволнованностью, исполненными трагического пафоса и жертвенности. Здесь автор, очевидно, повествует нам о примирении человека с предначертанностью судьбы, неизбежностью конца земного пути. В окружении «частей-оборотней» она звучит особенно возвышенно и скорбно. Оснований для данной интерпретации более чем достаточно: автор использует и барочные семантические приметы, и полифонические приемы, и жанры скорбной рефлексии, и индивидуальные языковые формулы. Об этом говорит и название, в словосочетании которого очевиден символический сакральный смысл.

Пьеса «За тенью входит тень» представляет собой фугу, при этом в ее теме слышны черты старинной сарабанды (сарабанды того исторического периода, когда она являлась носителем элегических, печально-торжественных эмоций). Сарабанда исполнялась во время торжественных погребений в церкви при отдании последних почестей усопшему (отсюда движение «по кругу» и размер ¾). В теме рассматриваемой нами фуги явно обозначена характерная моторно-метрическая фигура сарабанды. Тема начинается с сильной доли, что свойственно сарабанде как «медлительному» танцу:

5



В литературе нередко встречаются выражения, характеризующие траурную сарабанду как «танец тоскующих теней» — будто «смерть танцует сарабанду». Следуя логике наших рассуждений, название «За тенью входит тень» поразительно глубоко передает атмосферу скорбного Пути, церемониального погребального шествия как «перехода от вечной смуты к сути»… Беспрерывно, на протяжении всей пьесы вступающая и вступающая тема фуги как будто напоминает тени, бесконечно входящие в иное пространство, не имеющее предела.

Многочисленные музыкально-риторические фигуры — знаки печали (задержания, символы креста, напряженные хроматизмы) — вводят нас в мир молитвенности, ритуальной торжественности, взываний о милости. Весь музыкальный материал складывается в одну выразительно-смысловую линию, идущую от начала до конца. Характер ее развития имеет свой спектр решений: доминирование подчеркнуто декламационного *legato*, преобладание мелодической плавности, отсутствие пауз; картину приближения и удаления живописует одна большая динамическая волна. Непрерывность, континуальность, цельность развертывания музыкальной мысли рельефно окрашивают мотивные и фразировочные авторские лиги.

Четыре раздела пьесы — как четыре этапа единого пути развития: экспозиция фуги *(Largo)*, предкульминационный раздел *(con moto)*, кульминация *(dramatico, poco sostenuto)* и заключение *(Tempo I)*.

Вернемся на мгновение к предыдущей части. Вспомним, что «Вальс-каприз» возник и растворился в ореоле эфемерного *h* второй октавы. Тема

фуги также начинается с *h*, но появившегося в малой октаве и как бы обретшего свою плоть. Расстояние в две октавы не просто расширило звуковое пространство между частями, не только тембрально перекрасило звучание, оно переместило звуковой ряд в иную смысловую сферу. Произошло преображение не просто звука — произошло преображение смысла.

Тема фуги совмещает в себе тяжелую поступь ритмов сарабанды и широкое дыхание мелодии, охватывающей большой диапазон (что, очевидно, и хотел подчеркнуть автор, указав *sempre poco marcato la melodia*). Восходящая мелодическая линия построена на трех мотивах-вопрошениях. Здесь явно слышны декламационные черты. Затем она плавно опускается вниз (такты 1–4).

Очередность вступления голосов в экспозиции — нисходящая (последовательное понижение звучности символизирует движение к земле, праху), что придает разделу сумрачный, сосредоточенно-сдержанный характер. Чтобы достичь эффекта вступления именно «тем-теней», создать единую картину звукового пространства, композитор вводит темы одну за другой без интермедий и выписывает отдельную, дополнительную лигу, указывающую на слитность окончания предшествующей и начала проведения следующей темы (такты 8–9). Так же, очевидно, надо поступить и в момент соединения тем фуги на стыке 4 и 5 тактов, стремясь к беспрерывности звукового потока.

В момент кульминации второго проведения темы (такт 7) в противосложении появляются скорбные интонации нисходящих шестнадцатых. Семантическое ядро этой мелодической фигуры (нисходящая триоль — символ печали) служит воплощению образов погребального церемониала: плача, скорбно повторяющихся причитаний, горестных вздохов. Проникновенно человечные, взволнованные триольные интонации противопоставлены устрашающе-незыблемой мерности движения фуги-процессии. На «территории» пьесы шестнадцатые появляются всего дважды: в экспозиции (такты 7, 8, 11, 12) и в момент звучания кульминации (такты 21–23), преобразившись во взволнованный монолог «надгробного слова».

Раздел *con moto* включает в себя два фрагмента. Первый характеризуется проведением темы в обращении. Начинается тема в недрах предыдущего раздела на звуке *gis* в нижнем голосе (т. 12), ответ вступает в среднем голосе (т. 13) и верхнем (т. 15). Таким образом, тема завоевывает все большее звуковое пространство, устремляясь вверх. Второй фрагмент представляет собой стретту, при этом в крайних голосах тема проводится полностью, а в среднем первая половина темы, повторенная дважды, образует две ме-

лодические волны, создающие неудержимое предкульминационное нарастание.

Психологически напряженная кульминация (такты 21–23) предстает перед нами в возвышено-трагическом проведении темы, облаченной в аккордовую фактуру и увенчанной скорбно нисходящими шестнадцатыми, выявившими свою декламационную суть. В 24–28 тактах тема как бы теряет, не договаривает себя, переходя из одного голоса в другой.

Последний раздел фуги приобретает черты хоральности. Исчезает декламационность, сменяющаяся напевностью (ремарка автора *legato*, такт 29). Тема проводится в верхнем голосе в сопровождении неуклонно движущихся ввысь, как бы уходящих вдаль голосов. Эффект хоральности, утешающей смиренности усиливают два органных пункта в крайних голосах, звучащих в отдаленных по регистру слоях. Все мотивы сливаются в картину бликов, мерцаний. Появившиеся шестнадцатые напоминают застывшие форшлаги, выражающие замирающий душевный трепет. За шагом — вздох. Просветленье снизошло. Тихо сияет ми-мажорное трезвучие.

Ах, кто тайну поймет
Времени рвенья!
Мы завершаем полет
Без приземленья.
Голосу на похвалу
Негде настроить лад.
Все уходит во мглу.
Тени нас в тень теснят.
Нас уносит с высот,
Тонкая рвется нить.
Даже в зеркале вод
Облика не уловить.

Р. М. Рильке

VI. «Бурлетта»

«Бурлетта» замыкает второй мини-цикл. Совершенно очевидна содержательно-образная связь между крайними частями триады («Вальсом-капризом» и «Бурлеттой»). По своей сути данная пьеса является продолжением развития тенденций пародирования жанров ушедших времен, начатых автором в «Вальсе-капризе».

Каким же образом название связано с идеей гротеска? Близка по смыслу *Burlesca* (насмешка, пародия), но композитор все-таки выносит в заглавие *Burletta*. Возможна двоякая интерпретация этого названия. Если идти путем проникновения в суть термина, то, исходя из контекста, можно понимать его как «издевка», а если обратиться к словарю, то оказывается, что слово «бурлетта» в переводе с итальянского означает «водевиль» (короткая комическая пьеса с песнями, куплетами, романсами, танцами). Соотнеся оба значения этого слова, понимаешь, насколько они, взаимодополняя друг друга, способствуют раскрытию образной сферы. Водевильная комичность, шаржированность разнохарактерных персонажей доведены в пьесе до буйного экстаза, шабаша демонических сил. И в то же время все происходящее пронизано иронией и даже издевкой.

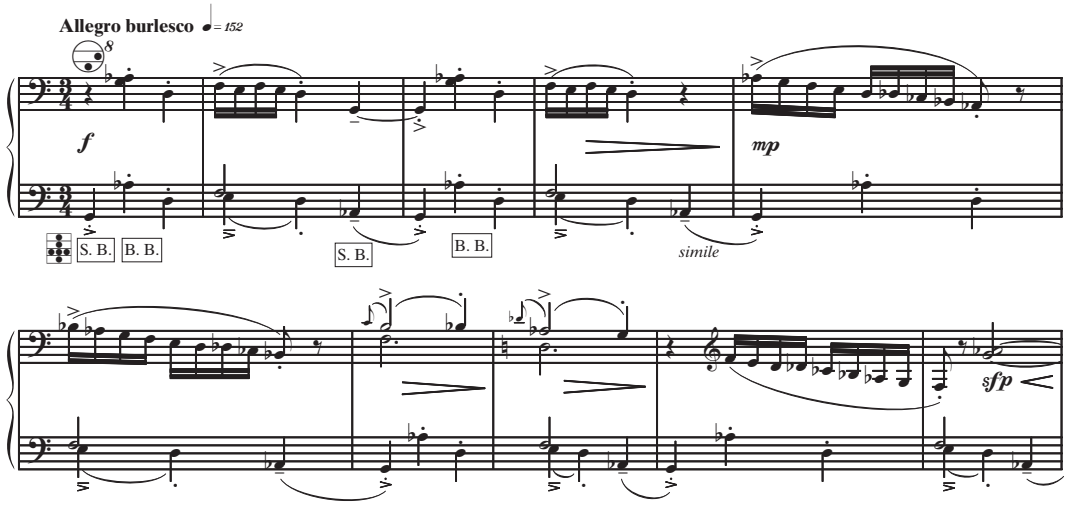
Композиция пьесы формируется за счет внезапных сопоставлений различных эпизодов, являющих собой жанровые приметы танцев, звучавших в предыдущих частях. Мефистофельская сущность «Бурлетты» выражается посредством гипертрофированных до обезличивания признаков таких танцев как пассакалья *(basso ostinato)* и вальс.

Музыкальный язык «Бурлетты» выражает аффект необузданной агрессии. Натиск, нагнетание передаются посредством повторений, иногда доведенных до скандирования, сбоем симметрии ритмического рисунка, обильным синкопированием, остинатным принципом строения отдельных разделов, использованием секвенций для заострения наступательных интонаций, моторностью ритмического движения, энергией акцентирования. Зловещую остроту интонационным построениям придает обилие хроматизмов, секунд, нон.

В основе композиции лежат три тематических комплекса (A, B, C), характеризующие тройственность мефистофельской сущности: дикую энергию «злобствующего монстра», дьявольскую ироничность и сарказм «кривляющегося чудовища», гротескную уродливость «банального глупца». Форма части имеет черты рондальности. В свою очередь разделы рондо можно объединить в более крупные блоки: I — ABCBC1C, II — ABC1, III — A.

«Бурлетта» буквально обрушивается на слушателя угловатой, тяжелой, пританцовывающей поступью размашистой остинатной фигуры в басу. Мелодический рисунок в правой руке, включая в себя зловещую трель шестнадцатых, дважды синхронно повторяет контуры темы остинато. Далее, с пятого такта, вкрадчиво, как бы кривляясь, пародируя вальс, звучат нисходящие пассажи и акцентированные тритоновые интонации с «юродствующими» форшлагами:

6



Для описываемого тематического построения, который является рефреном (А), характерна жесткая трехдольность, ритмическая упругость и механистичность пульсации, передающие неумолимость и пугающую агрессивность «злобствующего монстра» (такты 1–13).

Вторая тема (эпизод В, такты 14–22) имеет облик дерзкой, дьявольски-саркастической скерцозности, передаваемой за счет острых стаккатных восьмых, смещения второго звена секвенции относительно метра, хроматического движения нонами в левой руке, измененной ритмической фигуры второй секвентной волны (такты 18–21). Эта тема в измененном обличье появится в пьесе еще дважды (такты 30–33 и 57–62). Благодаря возрастающей плотности фактурного изложения, многослойной, остродиссонантной аккордике, энергичной моторике, ритмической прихотливой изменчивости эта тема имеет важное формообразующее значение — она с огромной, безудержной силой, с сатанинской неистовостью приводит к кульминационным проведениям третьей темы.

Третья тема двулика (эпизод С). В произведении она звучит четыре раза. Дважды она проходит в низком регистре (такты 23–26 и 39–42) в облике банального вальса, имитируя звучание тубы городского духового оркестра (ремарка автора *quasi tuba, cantabile*). На фоне темы в первом проведении звучат характерные символические интонации «ироничного смеха» автора, внезапно вторгшиеся в процесс драматургического развития. Второе проведение сопровождают стонущие, взлетающие вверх и скатывающиеся вниз фантастические глиссандирующие кластеры.

Еще два раза (такты 33–37 и 63–66) третья тема появляется в резко контрастном, дьявольски исступленном обличье, как тема-перевертыш. Мощное аккордовое одеяние придает теме, звучащей в обращении, образ непобедимой силы. Последнее проведение является главной кульминацией пьесы, которая подчеркивается исступленно-конвульсивным тремоло мехом.

Кульминации предшествует раздел, пронизанный жесткой поступью симметричных ритмов. Адские вихри сметающих все на своем пути шестнадцатых символизируют сатанинскую пляску смерти. Слышны злобно-залихватские выкрики, раздающиеся с разных сторон. Неимоверна быстрота взлетов и падений интонационных реплик (указание автора: *infernale* — адски, демонически, т. 46).

Характерные приемы игры, используемые в данном тексте (такие как глиссандо, тремоло, а также зловещие трели, сонорные гроздья кластеров и др.), насыщены гротескной символикой, доводящей музыкальные эффекты до театральной наглядности. Дважды в «Бурлетте» появляется эпизод, имитирующий взвизгивание флейты пикколо (такты 37–38 и 78–83). Этот «театр подражания инструментам» (туба, флейта пикколо) отображает картины вопиющего фарса, торжества пошлости и глумления. Неистовая неуемная энергия, дикая злость концентрированно выплескиваются в последних, очерченных тремоло мехом, резких аккордовых созвучиях.

VII. «О любви»

В контексте общей драматургии сюиты шесть средних частей (IV–IX чч.) в определенной мере повествуют о «хождениях по мукам» человека. Автор ведет напряженный диалог с идеями романтической эпохи. Эмоционально-смысловая ретроспектива как бы заполнена «призраками из прошлого», являющими свои лики. В интонациях этих частей угадываются страстные романтические порывы, красота любовного чувства, томление тоскующей души, крушение идеалов, трагизм мироощущения, иллюзорность счастья и даже мефистофельский «антимир».

Части следующего, третьего мини-цикла («О любви», «И только ночь их слышала слова» и «Из восточных мелодий»), на наш взгляд, представляют собой три лирико-драматические поэмы, объединенные ностальгической идеей прощания, ухода, отчаяния. Их можно интерпретировать таким образом: VII часть — «поэма прощания», VIII часть — «поэма умирания»,

IX часть — драматическая поэма с ярко выраженной трагической концепцией. Однако глубинный смысл этих пьес овеян дымкой мистической медитативности, поглощающей и растворяющей в себе извечные вопросы человеческой души.

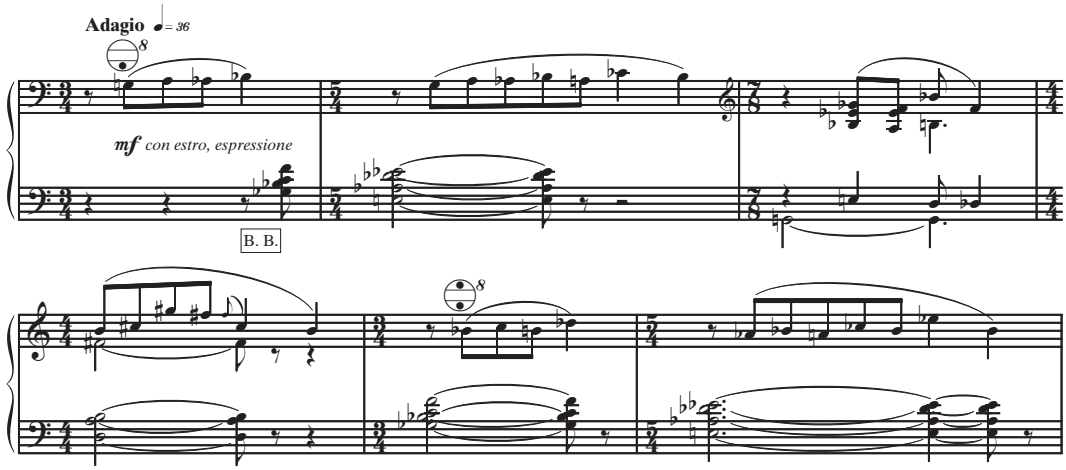
Только в этих трех пьесах А. Кусяков использует музыкальные фрагменты из произведений других композиторов: в VII части — интонации мелодии Гершвина «Любимый мой», в VIII — цитату из оперы Вагнера «Тристан и Изольда», в IX — монограмму Шостаковича из Квартета № 8. Музыкальный язык названных частей соткан из полистилистических аллюзий прошлого и новаций современного письма, где субъективная эмоциональность авторского высказывания придает известным темам, изменяя и размывая их тематические контуры, совершенно иной смысл.

Седьмая часть, «О любви», несмотря на ясно обрисованную форму, импровизационна, импульсивна. Постоянно меняющийся размер в крайних разделах, свободная ритмика, не связанное с метром расположение опорных звуков интонаций, обилие символов, отсутствие симметричных построений, изменчивость эмоциональных состояний предопределяют утонченную манеру исполнения, романтическую спонтанность.

Единство композиционного замысла основано на противопоставлении двух сфер: кантиленно-мелодической и декламационной, которые и образуют своеобразную трехчастную форму. Ее можно представить в виде следующей схемы: первый раздел — А (такты 1–8), В (такты 9–13); второй раздел — С (такты 14–39); третий раздел — В (такты 40–43), А (такты 44–47) (где А — лирическая тема-аллюзия на мелодию Гершвина «Любимый мой», В — мотив плача «от автора»), С — развитие, кульминация произведения.

Песенно-романсовая закругленность основной темы (А), ее проникновенно-меланхоличный «альтовый» тембр, свобода дыхания уводят в мир чувственного любовного томления. Обращение автора к известной теме Гершвина носит вполне определенный символический смысл — это средство для передачи ностальгических чувств по утраченной любви, страстному романтическому образу. Текстуально авторская тема и мелодия Гершвина весьма отдаленно ассоциируются друг с другом. А. Кусяков использует свободное цитирование первых двух мотивов, поменяв их местами и при этом изменив ритмически и интонационно. В результате — яркая индивидуализированная авторская тема с вполне узнаваемыми интонациями Гершвина:

7



Особый оттенок печали, сумеречности придают теме обвивающие ее хроматизмы и вплетение в ее второй мотив темы креста (такты 2, 6). Элементы этой мелодической фигуры пронизывают фактуру и последних двух тактов первого эпизода (такты 7, 8). Балладную повествовательность изложению придает лаконичная аккордовая поддержка квазигитарного аккомпанемента. Происходит полистилистическое слияние семантических примет отдаленных во времени стилей и эпох. Вдохновенный, выразительный тонус исполнения этого фрагмента чрезвычайно важен для автора, он пишет: *con estro, espressione* (вдохновенно, выразительно).

Следующий эпизод (B) придает повествованию внутреннюю драматическую напряженность, нарушая истомно длящийся монолог мелодии. На сцене появляется автор. Его лик предстает перед нами в интонации плача, который не распевается, а декламируется *(poco rubato, recitando)*. Взволнованная декламация передает мучительную боль потери, неизбежность расставания, утопичность любви. Взлетают звуки страстных гитарных аккордов, взрывающих затаившуюся тишину. Над ними нависает округлый «вскрик-плач» в вязи секундовых обертонов, опутывающих безвольно нисходящую тему. Встревоженный повторным пронзительным аккордовым арпеджиато, «вскрик-плач» взлетает на новую высоту. Но, не в силах удержаться, вновь оползает, приостанавливаясь, как бы «идя невидящей стопой»[6].

[6] Интересно, что мелодическая линия плача является аллюзией оперы Вагнера «Тристан и Изольда», цитируемую композитором в следующем номере («И только ночь их слышала слова»), что наполняет музыку особым мистическим смыслом.

Средний раздел (С) представляет собой невероятный сгусток различных эмоциональных состояний, с кинематографической яркостью разворачивающихся в панораме событий. Иронично-безысходный «смех» автора (такты 15–16), имитационное развитие интонаций первого раздела, хроматический «стон» секстолей устремляются в неудержимом потоке вверх, к кульминационному разделу, который включает в себя страстно вопрошающую авторскую интонацию (такты 26–28), выражающую боль, отчаяние, протест и приводящую к сокрушительным ударам колокола, символизирующим апофеоз крушения надежд. На фоне мощных, раскачивающихся колокольных интонаций в левой руке, в правой, как реквием любви, с пронзительной экспрессией звучит в одеяниях «скрябиновской» аккордики главная тема-аллюзия (такты 32–35). Следующий далее речитатив, опутываемый задержанными звуками, теряет силу, размывается и превращается во вздрагивающие отзвуки бестелесного колокольного перезвона, отрешенно спускающегося по хроматическим ступеням, разбросанным через октаву, что придает эпизоду ощущение растерянности, призрачности.

В заключительном разделе (репризе) темы звучат в зеркальном отражении: сначала обнаженно-безысходный плач и затем исчезающая, уже почти не существующая тема любви. При повторном проведении эпизода плача в репризе (такты 40–43) тонкое, прочувствованное исполнение небольших изменений, появившихся в тексте, позволит глубже выявить душевное состояние неизбежности прощания, подчеркнет лирико-драматическую сущность пьесы. Фигуры динамических волн интонаций плача от ***mf*** и ***f*** нисходят к ***pp***, а не к ***p*** (как в первом проведении), и в первой фразе появляется печально-томительный *es* вместо *e*. После «оцепенелой» паузы звучит остов темы-аллюзии, наполненной вздохами крещендо и диминуэндо (такты 44–46 аналогичны тактам 1, 5, 8). Все исчезает, растворяется в звуках слегка встрепенувшегося вибрато «не договоривших» мотивов, слившихся в тихое, неопределенное созвучие.

Минута, что вперед идти должна,
поражена, как будто вдруг узнала,
что там за криком, вечности начало, —
и нету избавленья.

Р. М. Рильке

VIII. «И только ночь их слышала слова»

Каждый, кто сольется душой с вневременными образами этого произведения, неизбежно услышит «звучащую» струну в себе, откроет новое ощущение красоты, бесконечной радости непостижимого, или наоборот — содрогнется от страха невосполнимости потерь, неизбежности одиночества.

Образная сфера этого таинственно-величественного и загадочно-манящего мифа о любви предопределяет широкий спектр истолкований. Из числа возможных версий трактовки остановимся на двух: пьеса «И только ночь их слышала слова» — элегического характера; пьеса «И только ночь их слышала слова»— трагического характера. На наш взгляд, обе они имеют право на существование. Для того, чтобы обосновать свою точку зрения, предпримем анализ таких составляющих как название, идея, содержание, драматургия, жанр, тематизм.

Какая интрига сокрыта в фразе «И только ночь их слышала слова»? Что это: эзотерическое священное таинство двоих или боль недосказанных слов? Почему название написано в ностальгическом прошедшем времени? Ведь обычно у большинства сразу возникают ассоциации, связанные с красотой сладостного томления, охватывающего влюбленных в экстазе любви, радости близости, теплоты человеческих отношений. Используемое словосочетание часто встречается в поэзии романтиков и имеет свой устоявшийся ассоциативный ряд. Приведем несколько поэтических строк в подтверждение сказанного:

О ночь, ночь, когда ветер, надмирности полный,
Сводит нам лица, с нами ночь остается, желанная,
Обманщица нежная, лишь она одиноким сердцам
Предстоит, обещая печаль.

Р. М. Рильке

Но нас двоих пронзающий поток
Несет нас вместе, так порой смычок
Рождает в струнах двух единый звон,
С какою далью вместе мы поем?
Что заставляет нас звенеть вдвоем?
О сладкий стон!

Р. М. Рильке

Несколько другой разворот в понимании содержания пьесы может определяться использованием фрагмента из оперы Вагнера «Тристан и Изольда» — цитируемая мелодия звучит в момент смерти героев. Это наводит на мысль о том, что идея Кусякова может быть созвучна идеям недостижимости идеалов вечной любви в понимании романтической эпохи. Обратимся к одной из трактовок этого образа Ф. Ницше: «Трагический миф… приводит мир явления к тем границам, где последний отрицает самого себя и снова ищет убежища в лоне истинной и единой реальности; а там он вместе с Изольдой как бы запевает ее метафизическую лебединую песню:

В нарастании волн,
В этой песне стихий, в беспредельном дыханье миров
Растаять, Исчезнуть, все забыть…
О, восторг!..»

Ф. Ницше

А, может быть, обращение к музыке Вагнера — гениального интерпретатора романтических идей, вызвано стремлением автора показать мистическое воссоединение, слияние в акте любви образов жизни и смерти, трагическую предначертанность судьбы? Отзвуки этих мыслей звучат в словах поэта:

Но влюбленных природа берет, истощаясь,
К себе, словно силы ей не хватает, чтобы
Снова любовь повторить…

Р. М. Рильке

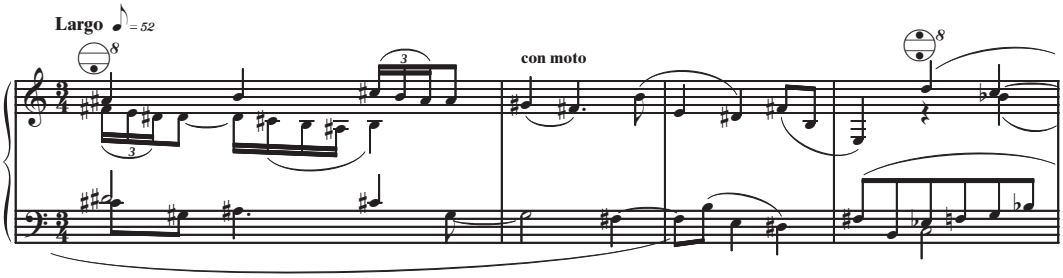
Цитировать можно бесконечно, но это вряд ли имеет смысл. Неиссякаем поток вопросов, порождаемых этим произведением, и поэтических образов, зашифрованных в нем.

Охватив внимательным взглядом предмет нашего рассмотрения, понимаешь, что тонкая грань неповторимости художественного толкования данного произведения должна быть понята из него самого, из недр его составляющих, ведь слова и цитаты — это только средства. Ни в коей мере не претендуя на значительность анализа и на многозначительность выводов, сопоставим некоторые детали музыкального текста и проясним взаимоотношения данной пьесы с другими частями сюиты.

Структура пьесы трехчастна. Первый раздел (такты 1–18) — экспозиция главной темы, второй (такты 19–22) — цитата Вагнера, третий (так-

ты 23–30) — реприза. Трагическое начало в пьесе выявляет, прежде всего, главная тема — ведь это тема фуги из пятой части сюиты «За тенью входит тень»![7] В рассматриваемой нами восьмой части она изложена в виде цитаты первых двух мотивов темы фуги, данных в обращении (напомним, что в пятом номере тема в обращении появляется в нижнем голосе в такте 13 со звука *gis*). С *gis* в малой октаве тема начинается и в пьесе «И только ночь их слышала слова» (проводится во втором голосе):

8а «За тенью входит тень»



8б «И только ночь их слышала слова»



Окончание цитаты несколько изменено интонационно, что окрашивает мелодию оттенками элегичности, застылости, лишает внутренней напряженности. Проведение главной темы в обращении придает ей скорбные черты, так как риторическая фигура поступенного движения вниз трех голосов в барочной традиции символизирует уход, умирание и тесно связана с образами «последнего пути».

---

[7] Напомним, что в фуге перед нами разворачивается картина траурного шествия, образная сфера которого передана за счет использования композитором стилевых примет сарабанды XVII–XVIII веков, звучащей во время траурных церемониалов и в дальнейшем сохранившей элегически-мемориальные черты в образцах клавирной музыки.

Однако философски сдержанное, скорбное начало несколько завуалировано, оно как бы уходит на второй план. Достигается это, на наш взгляд, проведением темы в средних голосах и изменением метроритмической структуры интонации. Моторную функцию здесь выполняет уже не магическая поступь шествия мерного трехчетвертного размера, а ирреальное, почти эфемерное движение девяти восьмых. С одной стороны, внутри размера 9/8 сохраняется трехдольность, но с другой — каждая четверть сама трехдольна, что создает ощущение парения, невесомости.

Второе проведение темы (такты 3, 4) размывается, теряет ясность контуров. В шестом такте появляется аллюзия вальсовой интонации — легкое, двигающееся медленно, как во сне, фантастическое кружение чистого светлого образа. В тактах 11–14 дважды проводится главная тема, при этом второе проведение отличается тем, что мелодия переходит из голоса в голос (прием, который композитор уже использовал в пятом номере). Звуковой ландшафт первого раздела, описанного выше, наполнен мягкими вздохами нюансировки покоящихся в тихом медитативном пространстве, сплетающихся в полифоническом развитии голосов. Смысловая сфера музыкальной ткани окрашена чередой ламентозных интонаций, задержаний, хроматизмов, что придает звучанию мистический, сумеречный колорит.

Далее главная тема появляется в верхнем голосе в прямом движении и проводится дважды (такты 15–18). Неожиданно она наполняется теплотой томительного чувства (этому способствует звуковысотное изменение мелодической линии, движущейся на малую терцию, увеличенную квинту с последующим опаданием на малую секунду). Все голоса взволновано и неудержимо устремляются вверх, к кульминации пьесы, где и появляется тема Вагнера. Она звучит как прощальный возглас. Призрачность звучания цитаты передает сквозная линия диминуэндо, постепенное замедление темпа и изумительная композиторская находка в решении записи ритмического рисунка: в размере 9/8 тема исполняется квартолями, что лишает ее опорности и члененности, придает ощущение парения, а величественная поступь гармонических аккордовых вертикалей бережно несет ее «в своих объятиях». Затем наступает вселенская тишина.

В репризе печально звучат отголоски вальсовых интонаций (такты 23, 24), затем дважды проходит главная тема (такты 25, 26 и 27, 28), последние проведения которой звучат в низком регистре, символизирующем погружение в бездонную темноту инобытия.

Боли нет — только окутанная дыханием растворения, исходящая печаль. Трагичность образа как бы уходит вглубь интонаций и поглощается

окутавшим пространство торжественно-суровым ре-мажорным квартсекстаккордом. Это самая тихая, медитативно-углубленная, эзотерическая часть цикла. Это — «поэма умирания»:

> …Она так долго медленно идет,
> как будто в предвкушении предела,
> когда наступит некий переход:
> и дальше не пошла, а полетела…
>
> *Р. М. Рильке*

IX. «Из восточных мелодий»

Как уже говорилось выше, «Из восточных мелодий» — это драматическая поэма с ярко выраженной трагической концепцией. Пьеса разворачивается как театральное действо в трех картинах. Это самая протяженная композиция цикла с ярко контрастными эпизодами. Эффект театральности реализуется в ней за счет использования композитором как устоявшихся, общезначимых, так и авторских музыкальных символов, составляющих семантический пласт произведения.

Прежде чем перейти к анализу, обратимся к проблеме, связанной с названием пьесы, а если точнее, — к значению слова «восточный» в контексте данного произведения. Для этого сначала постараемся определиться с понятием Востока. В современной культуре сформировалось определенное отношение к понятиям «Восток» и «Запад». Так, Валентина Холопова в книге «София Губайдулина», давая характеристику ее творчества, пишет: «От Запада она берет принцип дуализма, противостояния человека и мира, напряжение драмы, от Востока — принцип монизма, слияния человека с миром, статику медитативности» [7, *3*]. В этих словах, на наш взгляд, с большой степенью обобщенности и заключен общепринятый смысл антиномии Восток — Запад. С учетом вышеизложенного пьеса «Из восточных мелодий» по концептуальным параметрам, безусловно, должна быть отнесена к западной традиции.

Тогда, может быть, объяснение слова «восточный» надо искать в области особенностей мелодизма? Восточная музыкальная культура многолика. Однако даже беглого взгляда на мелодический рисунок тем, использован-

ных в произведении, достаточно, чтобы сделать вывод: в основе музыкального языка лежит еврейский народный мелос. Не случайно на презентации сюиты «Лики уходящего времени» в Ростовской консерватории пьеса была заявлена под названием «Из еврейских мелодий». Замена на слово «восточных», очевидно, была обусловлена более глубинными идеями произведения. Явно прослушивающиеся интонации еврейского мелоса все же не являются основополагающими. Они, скорее, — некий фон, среда.

Но самым важным, определившим драматургию пьесы, ее художественный образ, семантический пласт, является использование Кусяковым монограммы Шостаковича D-Es-C-H из Восьмого квартета. «Авторская монограмма в Восьмом квартете обнажает как бы два полюса переживаний: скорбную рефлексию и ожесточенное самобичевание», — пишет В. Валькова [1, *713*]. Чтобы понять, какую образно-смысловую нагрузку несет монограмма в произведении «Из восточных мелодий», сначала дадим необходимую информацию о самой монограмме.

В исследованиях творчества Шостаковича тема-монограмма D-Es-C-H рассматривается в контексте общеизвестного шостаковичского «характерного комплекса», особенно в той его области, которая относится к «сюжету Голгофы». В. Валькова в статье «Сюжет Голгофы в творчестве Шостаковича» пишет: «…основные элементы сюжета Голгофы («осколки» его образов и символики) разбросаны по всему творчеству Шостаковича. В первую очередь бросаются в глаза многочисленные сцены казней и расправ, траурные шествия, оплакивания» [1, *679*]. К элементам этого евангельского сюжета Валькова относит также «шествие на Голгофу», образ «последнего пути», «моление о чаше», «траурный церемониал», «глумление и бичевание». Далее в статье говорится о том, что это — «…лишь один пласт евангельского сюжета. В творчестве Шостаковича отражен и другой его смысловой слой, к раскрытию которого прямое отношение имеет один из важнейших символов Голгофы Шостаковича — монограмма D-Es-C-H. Ее использование в ряде произведений композитора многократно и по-разному описывалось и интерпретировалось. Монограмме посвящена специальная и исключительно интересная статья А. Климовицкого. Правда, автор ее (как и другие — практически все — отечественные исследователи) не доверил печатному слову то, что, казалось бы, лежит на поверхности и давно у всех на устах: сходство монограммы D-Es-C-H с барочным символом креста (два тесных интервала, разделенных более широким ходом)» [1, *703*]. В то же время о сходстве двух монограмм, двух «звуковых имен» (B-A-C-H и D-Es-C-H) Баха и Шостаковича писали многие.

Также хотелось бы сказать еще об одном понятии, фигурирующем в шостаковичском «характерном комплексе», — это понятие юродства, самозаклания. «Автобиографическое значение символа креста, запечатленное, прежде всего, в авторской монограмме, выводит на более глубокий пласт евангельского сюжетного прототипа, где наряду с внешней событийной линией присутствует и внутренний смысловой план — идея добровольной жертвы, самозаклания (распятие свершается в конечном счете не по воле людей, а по воле Божьей). У Шостаковича это часто трансформируется в мотив суда над собой… Тема самозаклания и суда над собой стягивает в единый комплекс самые сложные и противоречивые психологические мотивы, образы и идеи в творчестве Шостаковича… Почти все составляющие этого противоречивого комплекса охватываются понятием *юродства*…» [1, *707*].

Черты гротеска, юродствования мы находим и в различных частях сюиты Кусякова — как на уровне самостоятельных номеров, так и в отдельных эпизодах (№ 4, 6, 7, 9, 12). Во второй картине пьесы «Из восточных мелодий» почти визуально разворачивается сцена «истязания жертвы», которая реализуется за счет интонационного материала, наполненного музыкальными символами из различных частей сюиты. Переосмысление интонаций, а также соединение их в иной эмоционально-образной сфере формирует глубинный смысловой пласт жертвенности, суда над собой, самоиронии. Третья картина — странный шутовской танец, сотканный из интонаций грациозно-вычурных, «кривляющихся» мотивов. На более общем уровне возникают и отдаленные аллюзии с пьесой Мусоргского «Два еврея, богатый и бедный» из цикла «Картинки с выставки». Возможно, явление ликов Мусоргского и Шостаковича в девятом номере сюиты вполне закономерно и отнюдь не случайно? «Выделяя ряд общеизвестных признаков этого феномена (феномена “юродства”), С. Волков называет Шостаковича вторым после Мусоргского “великим композитором-юродивым”» [1, *708*].

Далее, обобщив материалы статьи Вальковой в интересующей нас области, дадим краткое описание некоторых музыкальных символов, которые использовал в своем творчестве Шостакович, и интонационные аллюзии которых мы находим в сюите Кусякова «Лики уходящего времени».

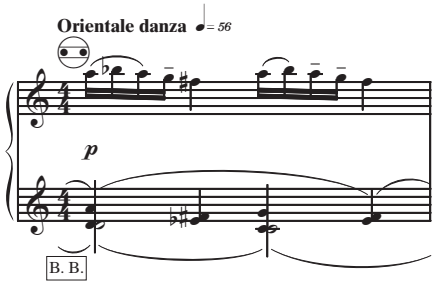
Следует отметить, что многие музыкальные символы, к моменту использования их Шостаковичем, обрели статус «знаковых фигур» и широко использовались композиторами различных направлений и стилей. Примечательно то, что фактурные особенности, мелодические формулы, регистровые сопоставления, различные приемы, изображающие сцены евангельского сюжета, как указывают исследователи, сформировались сначала

в инструментальной музыке. В результате за ними закрепился определенный комплекс средств, приемов. Так, знаки «Шествия на Голгофу» характеризуются ритмами траурных маршей, сигналами труб, дробью малого и большого барабанов; «сцены казни»— резкими аккордами *tutti*, крещендирующими аккордами, тремоло струнных, визжащими трелями деревянных духовых, патетическими репликами. В камерной музыке символы «казни» изображаются одним комплексом средств — сухими резкими аккордами на фоне выдержанных гармонических педалей. «Глумление и бичевание» представлены часто в злых скерцо и воплощаются такими приемами, как резкие отрывистые аккорды, взлетающие, пронзительные пассажи, взвизгивающие глиссандо; «траурный церемониал» — печальными хоральными звучаниями, декламациями «надгробного слова», ламентозными интонациями оплакивания, отпевания[8]. Но вернемся к предмету нашего рассмотрения — пьесе «Из восточных мелодий».

Картина первая (такты 1–21). Структура первой картины представляет собой вариации. Главная тема (восточный танец; указание автора — *orientale danza*) проводится трижды. Особенности ее мелодического строения будут рассмотрены ниже.

Использование монограммы Шостаковича в тексте данного произведения не так однозначно, как может показаться на первый взгляд. «Официально» ее появление обозначено автором в восьмом такте, где монограмма в своем основном звуковысотном формате D-Es-C-H действительно звучит впервые (как цитата из струнного квартета № 8) в виде остинатного сопровождения. Однако в действительности мелодическая фигура монограммы появляется уже в третьем такте, так как лежит в основе начальных мотивов главной темы. Только начинается она не со звука *d*, а со звука *a*, и второй нисходящий мотив перенесен вниз. В результате ее мелодический контур составляют звуки *a — b — g — fis:*

9



[8] Более подробно с этим материалом можно ознакомиться в источниках [1; 8].

Удивительное преображение! Вследствие такой трансформации тема танца становится абсолютно идентичной распространенному обороту еврейского народного мелоса. Усиливает национальный колорит увеличенная секунда гармонического минора, появляющаяся в дальнейшем развитии темы.

Первоначальное изложение главной темы звучит на фоне фигуры остинато (такты 1–6), в которую «вплетена» тема креста *(d — es — g — fis)*. Поющая пластика танца-пантомимы оттеняется мелодической линией остинатного сопровождения, вызывающего ассоциации с пением «закрытым звуком». Соединение таких, казалось бы, далеких символов создает поэтическую картину пронзительной печали. Перед глазами возникает образ коллективного ритуального «танца-оплакивания».

Особо хотелось бы сказать о знаковом мотиве, появляющемся в 7 такте (а затем в 21) — ведь это вторая тема из тройной фуги пьесы «Голос одинокой души»! На наш взгляд, этот мотив в контексте всей сюиты обрел черты авторского символа как некоего образного представления мысли о неминуемости свершения: «Что мой Бог хочет, то сбудется». Не случайно в этом такте композитор указывает на смену темпа: замирает движение танца, так как исполнение этой мыслеформулы предполагает надвременную сосредоточенность, внеземную неспешность.

Второе проведение главной темы начинается в сопровождении остинато монограммы, что сразу придает действию напряженность и взволнованность. Звучат патетические возгласы аккордов, декламационные реплики, призывные интонации в басу, мощное, пронизанное болью хроматическое восхождение нижнего голоса в партии правой руки. Перед нами происходит необратимое перевоплощение «танца-оплакивания» в устрашающий по своим драматическим масштабам «танец-марш». Достигнув высшей точки накала в облике втаптывающего каждую долю пританцовывающего «танца-марша», исступленно и отчаянно звучит третье, кульминационное проведение основной темы в басу, рельефно подчеркнутое контрастными штрихами (такты 15–18). Резкие аккорды противосложения буквально срываются в разные октавы, как бы стремясь захватить весь диапазон. В момент наивысшего напряжения, на фоне темы в нижних голосах яростно и отчаянно звучит монограмма (такты 19, 20). Все обрывается. Наступает оглушительная тишина. Как бы в отдалении мы вновь слышим авторский мотив-символ «неминуемости свершения» (т. 21).

Картина вторая (1–4 строки) — прощальный монолог. Тишина наполняется торжественным ре-мажорным квартсекстаккордом, на фоне которого

звучат мотивы-символы из разных частей сюиты. Почти зримо перед нами возникает образ жертвы и сцена казни. Драматическая исповедальность второй картины потрясает своим глубоким психологизмом и оказывает огромное суггестивное воздействие. Используемый автором комплекс семантических средств со всей откровенностью обнажает пронзительность человеческих чувств, тончайшие оттенки душевных переживаний.

Монолог начинается несмелым, тихим звучанием преображенного мелодического оборота плача, его сменяют печальные нисходящие интонации «танца-оплакивания». На смену «всхлипывающим» форшлагам является «двуглавая» третья тема фуги из № 3, но впервые она безнадежно повторяет «саму себя», в ней уже не слышно вопрошения, ранее проявлявшегося в полутоновом сопоставлении «света» и «тени». Возникшие вновь интонации главной темы танца замирают, и на фоне одинокого звука *a* слышны иронично-безысходные интонации «смеха», больше напоминающие юродствующий хохоток… Исповедь окончена. Дважды взрывает тишину резкий аккорд, символизирующий сцену казни. На фоне гармонической педали «на пределе» человеческого отчаяния буквально взвизгивает, глиссандируя, обостренно хроматизированная интонация плача (из пьесы «О любви»). Теперь это — плач-вопль. Возникает страшный образ истязания жертвы[9].

Картина третья (такты 1–9 последней страницы). Произошел неожиданный и страшный смысловой поворот: переход от картины истязания к картине самозоклания.

Из повисшего звука *h* (вспомним *h*-оборотня, обрамляющего двуликий, гротескный вальс-перевертыш), на фоне ритмической гримасы остинатного танцевального па, обескураживающе-ехидно вырастает элегантный юродствующий танец, откровенно пародирующий главную тему из первой картины. Назойливо и тупо повторяющийся ритмоинтонационный блок конвульсивно двигающихся, сбивающих друг друга ритмических построений и интонационных группировок начинает устрашающе крещендировать. Карикатурная скерцозность танца-оборотня наполняется жестко скандирующей чеканностью гротескного марша. Внезапно все прекращается (но марш не исчез, а лишь остановился, замер — в финале сюиты он вернется во всей своей дьявольской мощи).

---

[9] Нетактированная запись этого раздела предполагает большую агогическую свободу исполнения с сохранением изначальной интонационно-смысловой структуры мотивов. На наш взгляд, в нотном тексте не просматриваются так необходимые цезуры между интонациями-образами. Но задача исполнителя состоит в том, чтобы они прослушивались!

Эпилог. Трижды возникает опустошенно-печальный мотив «танца-оплакивания». Постепенно его движения безжизненно застывают... Трагически-исповедальная концепция этого произведения таит в себе много неразгаданного.

X. «Сон про ангела»

Десятая, одиннадцатая и двенадцатая части цикла представляют собой еще один, четвертый мини-цикл, особенностью которого является то, что три последние части зеркально симметричны первым трем частям сюиты. Таким образом, шесть крайних пьес, как уже говорилось выше, образуют три векторных линии.

Внешнюю линию составляют первая и двенадцатая части («Торнадо» и «Шествие»). Их объединяет ярко выраженный драматизм, идентичность формы, плотность фактуры, обилие хроматизмов, но главное — общая тема креста, на которой построено все развитие.

Вторую линию составляют «Как страшно тонуть в голубых небесах» и «Мерцание угасающих звезд». Кульминация одиннадцатой части представляет собой цитату кульминации второй части. Таким образом замыкается образная сфера «покаянной молитвы».

Третья линия — духовное пространство глубокой медитации. И «Голос одинокой души», и «Сон про ангела» погружают слушателя в бездонный мир собственного «я», расширяя перспективу сознания не вдаль, а вверх и вглубь — где индивидуальное и внеличное сливаются воедино. Ощущение вневременности достигается такими музыкальными средствами как медленный темп (их темп идентичен: в № 3 восьмая = 48, в № 10 четверть = 24), нетактированная запись (только в этих двух произведениях почти отсутствуют тактовые черты), агогическая свобода исполнения *(ad libitum, quasi cadenza)*.

Пьеса «Сон про ангела» навеяна образами романа Густава Майринка «Ангел западного окна». На мой взгляд, композитора привлекли в романе философско-мистические идеи познания непостижимого человеческого «я» и прорыва человеческого сознания в сферу, свободную от времени. Именно эти идеи волновали Майринка на протяжении всей его жизни. В статье «Последняя загадка Густава Майринка» Ю. Каминская приводит строки письма, написанные им в 1917 году: «Единственное, что достой-

но поисков, — это лишь самое глубинное “я”, то, которым мы являемся и всегда были, не подозревая об этом. Это “я” — всегда субъект, чистый дух, свободный от формы, времени и пространства» [3, *17–18*]. В дальнейшем представления об истинной сущности человеческой личности постепенно заменили Майринку Бога: «Вы назвали меня искателем Бога. Это неверно; я не ищу Бога, я с ним расстаюсь. Мы ничего не знаем о Боге, и тот фантом, который мы возводим для себя в мире нашей фантазии, тот идол, которого мы называем “Бог”, — он только заграждает нам путь к единственному, что мы действительно можем найти: путь к самому себе» *(там же)*.

Путь познания самого себя герои романа Майринка преодолевают через осознание своего прошлого, через преодоление линейного восприятия времени в категориях «прошедшее — настоящее — будущее». Преодоление времени оказывается возможным «посредством воспоминания, путешествия по миру памяти в поисках самого себя» [3, *17*]. В романе описывается таинственный герб, символизирующий слияние трех времен. На гербе изображены три розы. «Наискось в его поле — преклоненный крест, и там, где поперечина упирается в землю, тянется кверху розовый куст с тремя розами: одна еще бутон, другая почти раскрылась, третья же — великолепная, горделиво распустившаяся, ее лепестки отогнулись наружу и вот-вот начнут опадать» [3, *15*].

Мир человеческого опыта, мир памяти Майринк изображает как страну иллюзий, которой повелевает Зеленый Ангел. Один из персонажей говорит об Ангеле-иллюзии как о «повелителе тысячи ликов», которые бесконечно встают на пути героев и которые они должны преодолевать через познание своей сущности. В конце романа главный герой спрашивает:

— «Скажи мне, друг… Прежде чем я раз и навсегда перестану задавать вопросы, ответь, кем был… то есть кто такой… Ангел западного окна?

— Ангел — эхо, всего лишь! Ангел сказал, что он бессмертен, и это правда. Он никогда не жил, потому и бессмертен. Не живший не ведает смерти…<…> Понятно и то, что он являлся в западном окне — запад это зеленое царство мертвого прошлого…» [3, *472*].

Хотелось бы привести цитату одного из финальных эпизодов, важную для нас. В конце романа, в фантастической картине-аллегории описывается встреча «комет», символизирующая слияние времен: «Снова мне чудится, будто из тенистых глубин выступает, мерцая в солнечных лучах, фигура в светозарных одеждах… Ни страха, ни радости в моем сердце не пробуждается, когда сверкающее легкое видение замирает, приобретает ясные очер-

тания и медленно обращает свой взор на меня. <…> Та, кто плавно шествует в отдалении, — создание света. <…> Я уверенно иду вперед. <…> Встречи с нею, с кометой, чей путь в небесах пролегал вдали от моего, я ждал века и тысячелетия, быть может — миллионы лет… Небесные пути скрестились… жаркая вспышка…» [3, *474–475*].

Эфемерность образа Ангела в нашем сознании ассоциируется с миром грез — ведь ангелы являются к нам только во сне. Но, как пишет Майринк, «записанные или рассказанные сновидения сбываются»…

Вышеизложенное описание может показаться хаотичным и не очень последовательным (это присуще, кстати, и самому роману). Нашей скромной задачей было попытаться высветить лишь те моменты, которые могут иметь отношение к пьесе А. Кусякова «Сон про Ангела». Образная сфера произведения, его драматургия вполне самодостаточны и никак не соотносятся с последовательностью событий и изображением персонажей романа. Только фантастический образ Ангела, окутанный дымкой мистической недосягаемости, призрачной таинственности, используется автором в художественной концепции пьесы как символ некоего времени-иллюзии, некоего напоминания[10]…

Идея пьесы «Сон про ангела» зафиксирована в своеобразной сквозной форме, состоящей из двух динамических волн, наглядно отражающих медитативно-конфликтную драматургию этой части. При этом конфликтность поглощается медитативностью. Образ Ангела-иллюзии как бы «выплывает» из вневременного и внепространственного мира бездонного человеческого сознания. Он является трижды, символизируя внешнюю реальность человеческих иллюзий, проявляющую себя в линейной последовательности трех времен. Звучащее музыкальное пространство, рассредоточенное вокруг темы Ангела-эхо, — это напряженный, бесконечный, духовный путь погружения сознания в глубины внутреннего мира памяти человека в поисках самого себя.

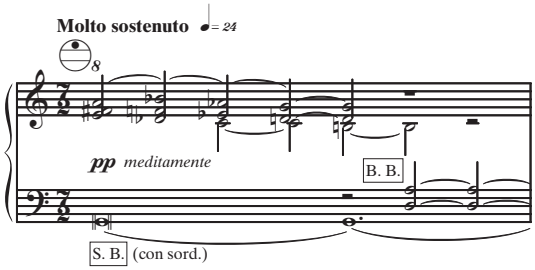
В пьесе «Сон про ангела» заложена одна из концептуальных идей медитации вообще — соединения времени и пространства. Медитативное состояние погружает слушателя в беспредельность собственного «я», в «переход меж двух миров, где время не течет». Термин *meditamente*, най-

[10] При написании этих строк я испытывала соблазн рассказать гораздо больше, о чем-то написать точнее и откровеннее, поделиться мыслями о различных вариантах музыкальной фабулы. Но ореол загадочности, многозначности прочтения все же, наверное, более привлекателен для ищущего исполнителя. Предлагаю лишь один из возможных вариантов.

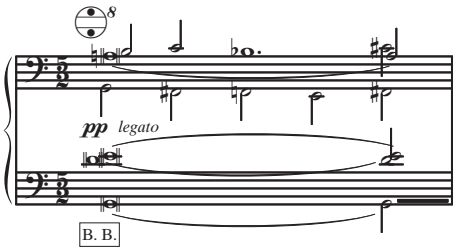
денный автором для передачи состояния первого такта, наверное, не случаен — он содержит двоякое значение: *созерцая, размышляя*.

Пьеса заключена в магическое кольцо сумрачного, призрачного звучания квазихорала (т. 1 первой строки и т. 2 девятой строки), который напоминает звучание хора бестелесных голосов, проистекающих из нерукотворного таинственного храма. Звуковой замысел заключается в последующем преображении хорала в застывший отзвук-педаль в низком регистре, длящийся на протяжении всей пьесы. В то же время верхний голос хорала — это сжатая до предела, хроматизированная тема креста, которая является кодовой в интонировании этих двух эпизодов (т. 1 первой строки — *a — b — as — g*, т. 2 девятой строки — *h — c — b — a*) и придает им оттенок немой, застывшей печали:

10а



10б



Развитие музыкальной ткани, разноликой и насыщенной, происходит на территории правой клавиатуры. Левой клавиатуре отведена психологически-колористическая функция педали, создающей эффект некоего отдаленного гула, а наличие квинт, составляющих аккордовую вертикаль и покоящихся на низких звуках, придает звучанию таинственное, живое «дрожание».

На фоне педали, расширяя тесситурно-пространственные горизонты, появляются звуки, из которых возникает мелодия, затем принимающая ясные очертания темы Ангела. Тема угадывается и в начале, но она еще не обозначает себя явно, а вливается в бесконечно льющуюся мелодическую линию, окутанную как бы застывающими на ходу, «повисающими» голосами.

Начало монологической мелодической линии (2 строка, *poco energico*) построено на барочном символе «мучительного восхождения»— это движение трех звуков вверх, охватывающих малую терцию (сакральный смысл этой интонации в подобной интерпретации как элемента ухода-прощания использовался многими композиторами).

Фактурное развитие музыкального материала, охватывающего огромное звуковое пространство, свободно меняет плотность многоголосия, варьируя и сопоставляя различные виды полифонического письма. При этом стереофонический эффект, изменение тембрового звучания основных мелодических построений передается за счет перехода более выразительных тематических линий мелодии в разные голоса. Так, в начале пьесы основная мелодическая линия из верхнего голоса переходит в средний (3 строка, *acuto*), где автор просит исполнить пронзительно и остро ламентозные интонации в среднем голосе на фоне мучительных нисходящих тритонов. Затем тема звучит в нижнем голосе (4 строка), а в момент кульминации первого раздела (5 строка) опять возвращается в верхний голос. Таким образом, голосоведение берет на себя переменные функции, то лидируя, то создавая фоновые горизонтальные линии, как бы временно отступающие вглубь, но не теряющие при этом своей напряженной линеарности. Принцип такого фактурного изложения сохраняется на протяжении всей пьесы.

Музыкальная ткань эмоционально насыщена, непредсказуемо изменчива в своих тесситурных проявлениях, фантастических преобразованиях тембров, метроритмических сопоставлениях и плотно окутана параллельно развивающимися голосами. И лишь тема Ангела звучит одноголосно и отрешенно, оглушая своей неожиданно первозданной простотой:

11а



11б



Тема Ангела проходит трижды: после первого хорального эпизода (1 строка), после первой кульминации первого раздела (5 строка) и после главной кульминации (9 строка), контрастируя своей отрешенностью окружающему ее декламационно-страстному развитию. Все три проведения темы Ангела интонационно бесстрастны, но находятся как бы в различных сферах времени и пространства и выражены различными музыкальными средствами. Первое проведение — это момент зарождения мыслетемы, где уже ощущается состояние, но интонация еще ищет свою завершенную формулу. Второе проведение — это явление темы в завершенном виде

(т. 2 строки 5). В момент ее звучания автор пишет: «паря в облаках», *senza espressivo,* и сопровождает это самым тихим во всей сюите, звучащим почти потусторонне, за гранью возможного, нюансом ***ppppp***. Последнее проведение темы Ангела сопровождается авторской ремаркой «таинственно, глубоко» и окрашено низким, густым тембром.

Музыка погружает нас в затаенное, мистически окрашенное состояние застылости, потусторонности, но, одновременно, — и предвкушения чего-то неизведанного. Она воспринимается как некая ритуальная медитация, переносящая в сферы инобытия. Постепенно это звуковое пространство наполняется неудержимым потоком страстных личностных интонаций и приводит к одной из самых таинственных и грандиозных кульминаций цикла. Напряжение так велико, что происходит неожиданный разрыв музыкальной ткани. Кульминация десятой части представляет собой резко очерченный, противоположный фактурный и тембровый полюс окружающим ее бесконечно длящимся линеарным пластам. Воистину апокалипсический нерв кульминации — в «медно-духовом» звучании аккордов, образующихся из наложений квинт (при этом нижняя квинта оппозиционирует малосекундовым сопряжением двум верхним, что придает звучанию обостренность и сокрушительность).

Вспомним приведенные выше слова из кульминации романа Майринка: «Встречи с нею, с кометой, чей путь в небесах пролегал вдали от моего, я ждал века и тысячелетия, быть может — миллионы лет… Небесные пути скрестились… жаркая вспышка…». Возможно, это и случайное совпадение, но А. Кусяков в сноске к кульминации приводит следующий текст: «Как взрыв, как ослепительная вспышка». А остро-эмоциональный, пронзивший музыкальное пространство взрыв он характеризует точно найденными словами: «Очень пронзительно, очень широко, протяжно» и нюансом ***fffff***.

Пять аккордов кульминации тяжело двужутся поступенно вниз, как бы обессиленно теряя свою энергию и, наконец, замирают в просветленном звучании педали си-мажорного трезвучия. После гипертрофированной по звучности главной кульминации последовательно звучат тема Ангела, погрузившийся во тьму, застылый хорал и затем, на фоне октавных скачков звука *g*, секундовые восходящие интонации печального, почти безвольного вопрошения. Имитационно наслаивающиеся друг на друга мотивы постепенно истаивают, преобразуясь в звуковые блики безмолвно мерцающего космического света.

XI. «Мерцание угасающих звезд»

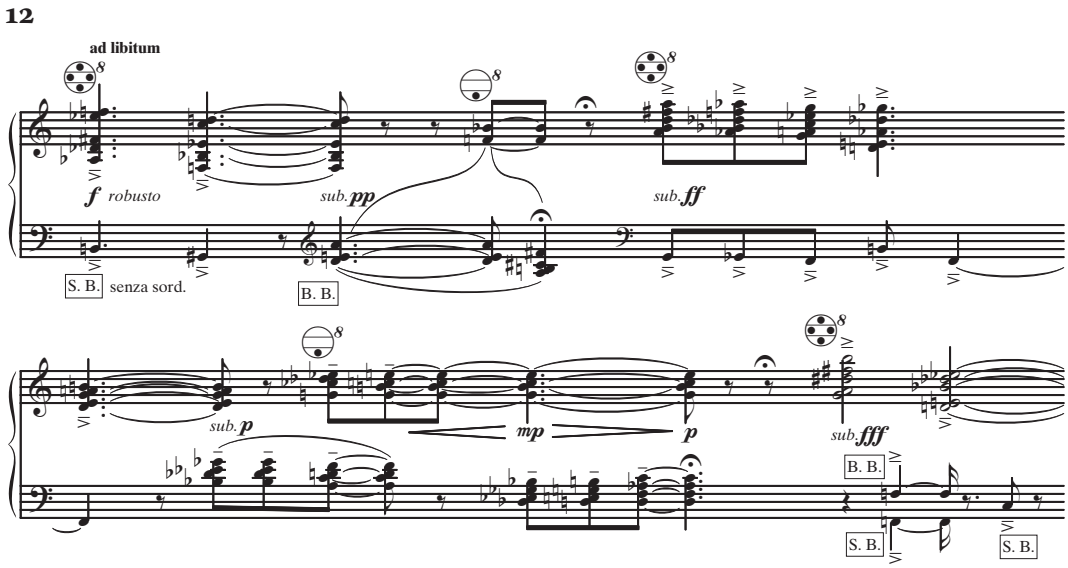
По принципам построения и эмоциональному наполнению XI часть — апофеоз накала человеческих страстей, «разверзшегося» сознания, отчаянно взывающего к Творцу. Наименование пьесы погружает в атмосферу космической беспредельности, таинственности, непредсказуемости, вселенской печали. Подобные ощущения мы уже испытывали во второй части цикла «Как страшно тонуть в голубых небесах». Как уже говорилось, существует явная связь между этими пьесами, поскольку последний раздел одиннадцатой части является своеобразным зеркальным отражением второй части сюиты. Однако эти пьесы объединяет не только общий музыкальный материал. Если сравнить оба названия, то мы увидим, что в основе лежит обращение к небу, космосу, Всевышнему. Во втором номере эмоциональную окраску названию придает слово «страшно», в одиннадцатом — «угасающих». Семантика обоих слов в данном контексте выражает идею прощания, неизбежного исхода, слияния макро- и микромира, Вселенной и человека, управляемых Творцом.

Каким же образом содержательная сторона в данной пьесе повлияла на формальную конструкцию? Если исходить из принципов сопоставления развития музыкального материала, то можно определить данную форму как двухчастную. Наличие двух разделов подчеркнуто автором графически: первый носит явно выраженный импровизационный характер и имеет сплошную запись без тактовых черт, второй раздел метрически оформлен. Драматургическая линия первого раздела, как большая динамическая и эмоциональная волна, устремлена к кульминации пьесы, являющейся одновременно началом второго раздела. Такое своеобразное воплощение сквозного развития в двухчастной конструкции придает композиции удивительную цельность и страстную устремленность, так необходимую для достижения наивысшего эмоционального напряжения в одной из главных вершин цикла.

Первый раздел внешне представляет собой фантасмагорический ряд неожиданно сменяющихся импульсивных фрагментов, которые создают звуковую картину пребывания за гранью бытия. Чередование эпизодов кажется необычайно беспорядочным, но, в то же время, круговорот этих фрагментов гипнотизирует и завораживает. Ощущение беспредельности «дыхания космоса» как «вселенской памяти мироздания» передано автором удивительно органично, живописно и глубоко. Отдельные фрагменты первого раздела при более пристальном рассмотрении выстраиваются в

определенную логическую линию, сначала основанную на принципе контрастного сопоставления, а затем объединенную полифоническим развитием музыкального материала.

Первый раздел можно условно разделить на пять фрагментов. Начинается пьеса пронзительными аккордами, буквально разрывающими тишину пространства. Акустически и психологически создается эффект раскола «диких глубин», а последующее мгновенное *subito* ***pp*** погружает в запредельное состояние томительного изнурения. Весь первый фрагмент построен на постепенном расширении внутреннего контраста эмоциональных состояний:



Следующий фрагмент (3 строка, *cantabile*) как бы расширяет и в то же время преображает эмоциональное состояние томительной тревоги в лирические, «обезличенно-заколдованные» интонации (отдаленно напоминающие отзвуки седьмой части), которые вступают в диалог с таинственно-потусторонними «вздохами» «дышащих» аккордов.

В музыкальную канву второго фрагмента неожиданно вплетается мотив «вздоха», совершенно преображенный мерцающим «холодным» регистром «гобой с пикколо», обрамленный воздушными интонациями скачков, форшлагов и пассажа. Этот момент следует считать началом третьего эпизода (4 строка, *fantastico*). Непродолжительная пауза прерывается интонациями призрачного, пуантилистически-невесомого подобия танца, вне-

запно появившегося и неожиданно исчезнувшего или застывшего. Хрупкость, внеземная бесплотность третьего фрагмента очаровывает, унося нас в отрешенную высь пустоты.

Невероятным усилием воли, в виде нисходящего пассажа на хроматическом восходящем мотиве в нижнем голосе, врывается «голос автора», прорастая своим мироощущением, заставляя «звучать свои светила». Светила «края страданий». Звучит авторская интонация патетического протеста. Мелодический оборот авторской интонации содержит устойчивый семантический пласт — мысль о роковой неизбежности трагических событий. Декламационность, пафосность, драматичность рождают ассоциации с образами волевого, трагического восклицания, энергией противостояния.

Музыкальное развитие четвертого, самого развернутого, фрагмента (6 строка) строится на декламационном мотиве-восклицании, исполненном трагедийного пафоса и боли (напоминающем журавлиный клик в пьесе «Журавли» из «Осенних пейзажей», зловещий клич, пронизывающий «Партиту» и т. п.). Авторская интонация проводится имитационно в двух голосах, охватывая большой диапазон, разрывая пронзительными возгласами музыкальную ткань, прорезаемую гроздьями резких обрушивающихся аккордов. Все происходящее уносит слушателя в фантастический звездный мир мерцающих видений, взрывающихся комет, ослепительных вспышек — и только трагический голос автора проходит сквозь все звуковое пространство, постепенно завладевая им.

Подход к кульминации (пятый фрагмент, 9 строка, *con moto*) приобретает гипнотическую неотвратимость за счет полифонического расслоения фактуры на несколько канонически развивающихся горизонтальных линий и зловещего, прерываемого внезапными паузами, нисходящего пассажа. Следующие затем мощные удары колокольных аккордов на восходящем хроматическом, неумолимо наступательном движении в низком регистре приводят к кульминации пьесы — исступленной Молитве (начало второго раздела, *acuto, appassionato*).

Цитируя уже звучавший ранее текст, композитор как бы взрывает смиренность молитвы второй части сюиты, доводя накал чувств до состояния молитвенного исступления, представшего перед нами на грани мучительного эмоционального предела (обозначение громкости — ***ffff***).

Сдвиг этот, с одной стороны, предопределен, а с другой — внезапен, похож на взрыв, обращенный в бездну «карамазовской» молитвой. Чтобы прийти к такому вселенскому экстазу отчаяния, надо было пройти путем скорби, искушений, отчаяния, размышлений, монологов предыдущих ча-

стей, путем невероятных усилий всей человеческой сущности. Этот раздел, по сути, является кульминацией цикла. Кульминацией предельного, почти нечеловеческого напряжения, душевного смятения. Неистовость молитвы в равной степени выражает как веру в Бога, так и сомнение, неверие в него. Постепенное успокоение воспринимается как обессиленное отступление, безысходное исчезновение, а не смирение. Умиротворение невозможно. В этом, на мой взгляд, заключена одна из идей художественной концепции сюиты в целом.

Жесткость и диссонантность звуковой материи, вступающие в противоречие с традиционным представлением о благозвучности церковной музыки, в данном контексте позволяют говорить об обращении к молитве как некоему символу. К молитве не как данности, существующей вне земных страстей, а как к средству передачи глубинных мучительных переживаний, человеческих чувств. Композитор не мог иначе — по велению сердца он стал исследователем самых потаенных, самых опасных и страшных глубин человеческой души и обнаженного сознания.

После кульминации следует постепенное ослабление напряжения, поглощаемое звуками молитвы и растворяющееся в интонациях сожаления, предопределенности, вселенской печали, напоминающих прощальные стоны, утратившие силу. Мотив «вздоха» из третьего фрагмента пьесы, вплетаясь в хоральное звучание молитвы, постепенно создает ощущение застылости, окутывая звуковое пространство состоянием неизбывной сумеречности. Наслаиваясь, все поглощается размывающейся звуковой массой, уходящей в запредельность.

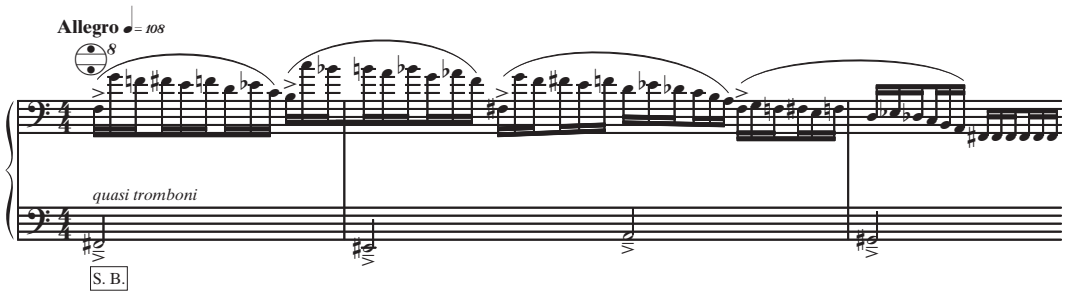
XII. «Шествие»

Последняя часть цикла поражает внезапностью и магическим гипнотизмом обрушившегося звукового потока, изображающего грозное шествие. Содержательная концепция пьесы определяется соединением двух образных сфер: это трагическая, фатальная поступь апокалипсического шествия и пронизывающее всю музыкальную ткань иронично-шутовское, зловеще-скерцозное кривляние. Совмещение и, одновременно, противопоставление элементов трагического и комического рождает демонический образ «Шествия-Гротеска», постепенно разъедаемый скепсисом и сарказмом и оборачивающийся в конце пьесы обезличенным шутовским маршем.

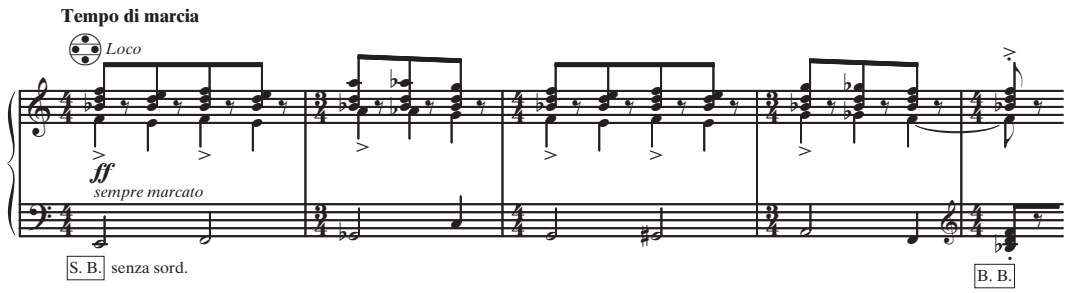
Главная тема Шествия (такты 1–4) построена на интонациях темы креста в ее самом трагическом виде — символе распятия. Композитор, сохранив основное тематическое ядро темы креста, использованной им в первой части цикла, совершенно иначе раскрывает семантический потенциал этой знаковой мелодической фигуры в контексте двенадцатой части.

Как и в «Торнадо», в «Шествии» эта тема появляется трижды, но в отличие от мощного, величественно-размеренного изложения темы в первом номере, в двенадцатом она звучит скандированно-прямолинейно, что передается нарочитым подчеркиванием, акцентированным «вдалбливанием» каждой доли. Преобразовывается метроритмический рисунок мелодической фигуры: симметричный размер ¼ и изложение темы половинными длительностями (I часть, такты 17–19) меняется на асимметричный переменный (¼ — ¾) и нотацию темы четвертными (XII часть, такты 1–4). Все это придает ей совершенно иное звучание — возникает образ властного маршеобразного движения:

13а «Торнадо»



13б «Шествие»



Нарочитое повторение первой интонации темы и расширение второй создают ощущение нетерпимости, эмоциональной взвинченности. При этом расслоение фактуры на мощь мелодической горизонтали и тяжелую

поступь вертикали почти зримо воссоздает образ неотвратимо надвигающегося шествия, заполняющего собой все звуковое пространство.

В этой пьесе мы явно видим комплекс семантических средств апокалипсического шествия или, как определяют его исследователи, «шествия на Голгофу», прочно укрепившийся в произведениях композиторов различных стилей и эпох и широко освещенный в музыковедческой литературе. Все компоненты формы, драматургии, музыкального языка воссоздают всепоглощающе зловещий образ. В тексте двенадцатой части мы видим неотвратимо возвращающийся рефрен (главная тема), «крещендирующий» принцип динамического развития, плотную аккордовую фактуру, вплетенную в мощные мелодические линии. При этом музыкальная ткань насыщена извивающимися хроматизмами, скачкообразными шестнадцатыми, взвизгивающими форшлагами, пронзительными трелями, резкими глиссандо (ремарка автора: все *glissando* исполняются *crescendo*). Всю пьесу пронизывает остинатная ритмоформула беспощадно «втаптывающих», словно вбивающих гвозди, восьмых. Обнаженно-усеченное двукратное проведение главной темы (такты 14–17 и 29–32) ассоциируется с беспощадной навязчивой идеей, подчеркивающей угрожающий, апокалипсический характер «Шествия».

Едкий сарказм, гримасничанье, шутовское кривляние, неистовую резкость автор передает за счет необычного использования разнообразных приемов и оригинальных фактурных решений, возможных лишь на баяне. Применение таких специфических приемов, как восходящие и нисходящие кластерные глиссандо в обеих клавиатурах, тремоло мехом, имитация валторны, а также яркий эпизод «инструментального театра» в пародировании флейты пикколо и звучащей в левой руке кластерной имитации дроби малого барабана в конце пьесы придают эффект трагикомичности, юродствования.

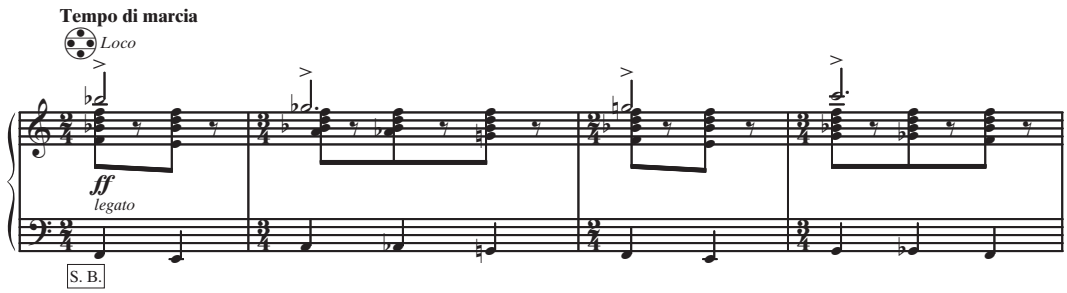
Необходимо отметить, что использование автором типических средств вышеупомянутого комплекса в данном произведении значительно индивидуализировано, так как определено логикой развития всего цикла. «Шествие» — не просто последний номер сюиты, это финал и кульминация всего произведения. Достигая состояния крайней одержимости, эта часть играет роль окончательного Приговора.

Остановимся более подробно на некоторых особенностях формы, фактуры, метроритмической организации, интонационной среды. Форму пьесы можно представить в виде структуры, близкой к рондальной (где A — рефрен, B, C, D — эпизоды): A (такты 1–4) — B (такты 5–13) — A (такты 14–17) — C (такты 18–28) — A (такты 29–32) — D (такты 33–48).

Все три проведения рефрена, имея одинаковую звуковысотную мелодическую линию, отличаются фактурными изменениями, направленными на постепенное усиление эмоционального напряжения, определяемого сквозной крещендирующей линией развития. Первое звучание рефрена отличается от двух последующих двукратным проведением начальной интонации, ее нарочитым «вдалбливанием». Тема звучит в октаву в партии правой руки на фоне остинатной фигуры и противосложения в левой. Второй раз тема проводится только в верхнем голосе в сопровождении фактурно усиленного остинато и выразительного противосложения в басу. Это проведение, несмотря на чеканное и яркое остинатное сопровождение, звучит менее насыщенно, чем первое, хотя и более взвинчено и дерзко. Третье явление темы — самое мощное: ее звучание переносится в нижний регистр правой и левой клавиатур, что придает ей зловещую окраску и ощущение исступленности и демонической силы. Резко и категорично скандируется остинатная ритмоформула, и над этими двумя мощными линиями в верхнем регистре пронзительно и призывно звучит противосложение из второго проведения темы. Таким образом подчеркивается мощь и сила кульминационного третьего проведения главной темы «Шествия».

Одним из важных составляющих компонентов драматургии является остинатная ритмоформула, пронизывающая всю музыкальную ткань пьесы. Именно остинатность, подчеркнутая ярко выраженной фактурной вертикалью, создает ощущение безудержной силы, неуемной дикой энергии, неотвратимой наступательности. Эта ритмоформула записана в нотном тексте восьмыми длительностями, что способствует обострению контраста между вертикалью пульсации и горизонталью мелодических линий, делает их более рельефными. Одновременно нотация восьмыми создает эффект ударности, акцентности, беспощадности, и достигается это резко очерченным, весомым произношением *staccato*:

14



В основе этой ритмоформулы лежит большая терция, но во время звучания эпизодов к ней добавляется нисходящая малосекундовая интонация начала темы «Шествия», что сообщает звучанию трагический оттенок. Мажорная гармоническая основа ритмоформулы придает вертикали ярко выраженную дерзость и бесовскую злость, контрастируя минорному трагическому звучанию главной темы и всей музыкальной ткани. Слияние этих двух начал порождает фатальный внутренний конфликт и создает постоянное внутреннее напряжение, доводя эмоциональное состояние до демонической исступленности.

Хочется также обратить внимание на такие стороны музыкальной выразительности, как тембр и фактура, которые оказались тесно взаимосвязанными в роли, отведенной ритмоформуле в развитии сюжетной линии. Достигнув своего апогея в последнем проведении рефрена и как бы исчерпав свои ресурсы, ритмоформула теряет свою гармоническую сущность и превращается в зловещее кластерное скандирование, переместившись в более низкий регистр (такты 34–36). В т. 40 происходит ее последняя метаморфоза — особым приемом кластерного глиссандо она имитирует дробь малого (или военного) барабана.

Таким образом, посредством использования приема фактурно-тембрового преобразования ритмоформула проходит путь от гармонически обособленной, передающей дьявольскую неуемность пульсации, до обезличенно квазикластерной, воспроизводящей пугающе механическую ударность. В данном случае можно говорить не только о тембризации остинатной ритмоформулы, но и об особой технике тембровой живописи пьесы в целом.

Эпизоды B, C и D построены на двух семантических пластах: хроматизированных восходящих и нисходящих мотивах и обрамляющих их скачкообразных интонациях мелких длительностей, пронзающих музыкальную ткань всевозможными кластерными глиссандо, зловеще-тревожными трелями. Хроматика трактуется здесь как символ жестокости, неумолимости. Короткие, «змеиные» в своей полутоновой гибкости, выползающие и переплетающиеся мелодические отрезки зачастую заканчиваются резким укусом-броском жалящего глиссандо. Все вместе создает картину фантасмагорического бесовского шабаша, олицетворяющего разгул злых сил. Драматургическая линия развития эпизодов B и C подчинена идее нарастающего наваждения, неудержимо устремленного к рефрену. Эпизод C значительно динамизирован, более насыщен фактурно по сравнению с предыдущим эпизодом B. Символично, что перед третьим кульминацион-

ным проведением рефрена в левой руке появляется тема креста из первой части в своем исходном виде (такты 26–27).

Развитие всего музыкального материала «Шествия», неизменно приводя к очередному скандированию темы, в третьем проведении вырастает до угрожающих масштабов, превосходящих по силе экспрессии все проведения темы креста в сюите, резко очерчивая, таким образом, кульминацию одной из главных идей цикла — неизбежности и неотвратимости Судного дня.

Последний раздел пьесы, обозначенный в схеме как эпизод D, состоит из двух фрагментов: некоего подобия репризы первого эпизода B (такты 33–39) и неожиданного эпилога-развязки, потрясающего своей шутовской, саркастической сущностью (такты 40–48).

Начинается эпизод D интонацией эпизода B, которая перемещается на октаву вниз и обрамляется вихрем взлетающих и низвергающихся пассажей. Внезапно возникшее крещендо приводит к эпилогу. Разрушительные кластеры постепенно «съедают» звуковую материю, продолжая конвульсивно шествовать в заданном темпе и неумолимо приводя к развязке. На фоне кластерной дроби малого барабана в высоком регистре, имитируя звучание флейты пикколо, появляется холодно и жестко звучащая, угловатая, кривляющаяся и пританцовывающая тема-«скелет», лишенная какой бы то ни было эмоциональной окраски. Она проводится четыре раза, постепенно удаляясь. Внезапно прекращается «дробь». Огромное крещендо низвергающихся вниз ударных кластерных гроздьев в левой руке и захватывающих всю клавиатуру, восходящих и тут же обрушивающихся вниз взвинченных кластерных глиссандо в правой приводят к жесткой категоричности заключительных возгласов-ударов, буквально вонзающихся в дематериализованное пространство.

* * *

Несмотря на значительный объем статьи, мне удалось лишь обозначить самые важные формо- и смыслообразующие моменты. Многие детали остались за пределами текста — иногда умышленно, иногда в силу невозможности их рассмотрения в обзорной статье. Вероятно, потребуется еще один, более детальный уровень анализа авторского текста. И совершенно очевидно, что каждый исполнитель и педагог, обращающийся к работе над «Ликами уходящего времени», должен пройти свой Путь, найти свое понимание и слышание бесконечного звукового пространства, созданного А. Кусяковым. Поэтому ограничимся здесь лишь кратким резюме.

Для стиля сюиты характерна концентрированность тематизма, многослойность образной сферы, определяющаяся риторической логикой: декларирование мысли, развитие ее в направлении сомнения и доведение ее до сокрушительного, болезненного протеста, приводящего то к зловещему предостережению, то к демонической гримасе, то к ироничному сожалению или обессиленному смирению, то к затаившемуся успокоению.

Последовательное расположение кульминаций частей сюиты придает колоссальное внутреннее напряжение всему циклу. Каждая следующая часть, обнажая накал чувств в кульминациях, не оставляет сомнений: никогда не будет найден ответ ни на один вопрос. Ни одно движение ума и сердца не будет обмануто успокоением. Композитор стремится снять покров с сознания человека и заставить ощутить оголенным сердцем истину скоротечности человеческой жизни, жизни — как восхождения на Голгофу. Со всей откровенностью показать, что этот путь и прекрасен, и страшен. И что на самом деле страшно не осознание неизбежности, а страшно успокоение и равнодушие. Медитация, молитва, диалог с самим собой — не способ отрешения, отстранения, а путь к познанию и мучительному преодолению. Трагизм «Ликов уходящего времени» гипнотизирует и притягивает, пробуждает потаенные мысли и чувства, сокрытые в таких глубинах человеческой сущности, что порой сам человек не предполагает об их существовании. И вдруг, открыв их, с восторгом и страхом он ощущает истинную мощь и «вселенность» своей души…

Литература

1. *Валькова В.* Сюжет Голгофы в творчестве Шостаковича // Шостакович между мгновением и вечностью. — СПб., 2000.
2. История отечественной музыки второй половины XX века. — СПб., 2005.
3. *Майринк Г.* Ангел западного окна. — СПб., 2006.
4. *Назайкинский Е.* Стиль и жанр в музыке. — М., 2003.
5. *Ницше Ф.* Рождение трагедии из духа музыки. — СПб., 2005.
6. *Рильке Р. М.* Избранные стихотворения. — М., 2006.
7. *Холопова В.* София Губайдулина. Путеводитель по произведениям. — М., 2001.
8. *Яворский Б.* Сюиты Баха для клавира. *Носина В.* О символике «Французских сюит» И. С. Баха. — М., 2002.



С В. Подгорным, Л. Варавиной и В. Шишиным

С Л. Варавиной и Ф. Липсом



А. Крылова

Музыкальные картины для выборного баяна Анатолия Кусякова



Фрагмент рукописи сюиты «Испанские картины»

Постижимы ли тайны творчества? Как воплощенные в звуки мысли и переживания одаривают слушателя возможностью понять и услышать окружающий мир так, как осмысливает и слышит его другой, и не просто другой, а художник, Мастер? Ответы на эти вопросы сложны и связаны с поиском своего рода «формулы» творчества — запредельной для нас темы. Важно другое: именно степень эмоциональной трансляции является знаком, безошибочно маркирующим почерк истинного художника.

Кто хоть раз слушал сочинения А. Кусякова, непосредственно ощутил «заражающую» силу образов и эмоций автора, отлитых в звуковые формы. Думается, что благодаря именно этому дару творчество нашего современника и земляка заслужило признание и любовь не только в России, но и во всем мире. Тому есть и иные основания. Так, не всем дано слышать Время. Не в смысле принадлежности к какому-то его историческому отрезку — концу XX либо началу XXI века, — а во внутреннем ему соответствии, в способности осмысливать текущее в его глубинных философских связях с прошедшим и предстоящим. Музыкальному мышлению А. Кусякова это дано природно. В рамках создаваемых им сочинений это проявляется в таких важных для современного искусства свойствах как концептуальность, визуальная природа музыкальной образности (та самая «картинность», которая отвечает специфике визуального типа культуры и ее субъекту — человеку «смотрящему») и, конечно же, философская глубина мысли, трансформирующая эклектику картинности в панорамность живущих интенсивной драматической жизнью образов.

Произведения — как люди: у каждого своя судьба. В особой мере, как кажется автору этих размышлений, отмеченные свойства творческого мышления А. Кусякова проявили себя в сочинениях с участием готовыборного баяна, в том числе в «Пяти испанских картинах», «Партите» и «Прощаниях». Именно эти сочинения послужили предметом исследовательского интереса и натолкнули на мысль составить канву их «биографических данных».

Сюита «Пять испанских картин» для флейты и готово-выборного баяна была написана в 1986 году. Интересно, что одно из самых сложных и ярких сочинений А. Кусякова было создано по заказу. Автор вспоминает, что в 1986 году известный французский аккордеонист Серж Кламенс, директор Тулузской консерватории, обратился с просьбой сочинить шесть поэм по мотивам поэзии Гарсиа Лорки. С. Кламенс выслал А. Кусякову ряд стихотворений Лорки на французском языке. Поскольку переводов этих стихов на русский язык обнаружено не было, то композитор предложил заказчику использовать те стихи, которые изданы в России и в не меньшей степени, чем предложенные, отражают неповторимый колорит поэзии великого испанца. Через ВААП СССР был заключен договор на создание данного сочинения, содержавший не только вопросы материального характера, но и посвятить сочинение конкретным исполнителям. Партию баяна должен был сыграть Серж Кламенс, а партию флейты — его жена Катрин Шасен. Премьера состоялась в том же году в Испании в городе Бильбао, имела успех у публики и блестящие отзывы в прессе.

Быстрота написания данного сочинения отнюдь не была связана с материальной заинтересованностью автора музыки, обещанный гонорар за которую он, кстати, так и не получил. Предложение Сержа Кламенса неожиданно ответило ряду важных для композитора мотивов. Кратко обозначим наиболее существенные.

Во-первых, так сложилось, что образ Испании для русской культуры в целом и для классической музыки в частности издавна (начиная с М. И. Глинки!) эмблематичен. Особый колорит испанского фольклора, ассоциирующегося с избыточно пышной природой, соответствующими ей необыкновенно красивыми людьми, темпераментными ритмами танцев и прихотливыми мелодиями, выражающими гиперстрастность отношений, была для русского сознания эквивалентна романтической стихии. Это традиция не могла не быть принята во внимание композитором, личность которого одарена недюжинным темпераментом, глубиной и страстностью переживаний.

Во-вторых, поэзия Лорки и до предложения заказчика была хорошо знакома и любима композитором. Здесь нельзя не отметить, что в русской музыке второй половины XX века поэзия Гарсия Лорки получила очень широкое и разноплановое воплощение. По мотивам его стихов было создано множество сочинений (в основном это вокальные циклы), хорошо известно использование стихов Лорки в поразительной по силе Четырнадцатой симфонии Д. Д. Шостаковича. Этот интерес не случаен. Он определен

красотой и колоритностью романтически окрашенных поэтических образов, динамичностью и силой контрастов (когда любовь оказывается эквивалентна смерти), глубиной и философичностью мысли (что для русского сознания принципиально важно), а также особой музыкальностью слога великого поэта.

«Для Гарсия Лорки, — пишет исследователь, — мир — материальное и духовное — едины. Но это единство еще более вещественно. Все элементы Вселенной: звезды, свет, тень, минералы, растения, тела и даже отвлеченные понятия — как будто состоят из одного и того же вещества и свободно перетекают друг в друга. Звуковой и зрительный образ часто подменяют друг друга как нечто однородное, растущее от одного корня. Простые домашние обыденные предметы могут вырасти до гигантских размеров, а луна, звезды, земля, океаны могут уместиться в человеческой руке... Превращения всегда обусловлены звуковой и зрительной ассоциацией, но это лишь окольный путь к сердцевине образа — ощущению всеобщей одушевленности мира, сопричастности каждой частицы космоса нашей человеческой жизни, а нас — к космосу»[1].

Все эти особенности стиха, включая его особую музыкально-ритмическую стихию, были глубоко прочувствованы автором «Испанских картин». Именно поэтому в сюите удивительно гармонично оказались соединены два плана — внешний, живописующий в звуках образ Испании, тонущей в лучах солнца и задыхающейся в страсти бархатно-темных ночей, и внутренний, психологически тонкий, который не выразить лучше, чем сказано у Лорки:

Сегодня чувствую в сердце
неясную дрожь созвездий,
но глохнут в душе тумана
моя тропинка и песня.
Свет мои крылья ломает,
и боль печали и знанья
в чистом источнике мысли
полощет воспоминанья.

«Скольжение» по канве поэтических образов Гарсия Лорки обеспечило индивидуальность композиторского замысла. Проявилось это уже на

[1] *Тертерян М., Осповат Я.* Пять испанских поэтов // Испанские поэты XX века. — М., 1977. — С. 18.

уровне жанровой специфики произведения. И хотя в партитуре, изданной в Германии У. Шмюллингом (в России, как это ни странно, сочинение так и не опубликовано) оно значится как сюита, сам автор указывает: «По моему мнению, это, конечно, не сюита, а что-то типа концерта-поэмы об Испании с ее коллизиями любви и смерти». Это действительно так. От сюитности — формальное деление на пять частей и принцип контраста в их сопоставлении. Однако между частями нет цезур, они идут *attacca,* на одном дыхании, и кажется, что новый образ — лишь еще одна, ранее невидимая грань единого, неразрывного целого. Драматургия сочинения сквозная, а сюитность, как известно, этого не предполагает, как не предполагает и интонационных связей, которыми пронизаны «Испанские картины». Поэтому слитная поэмность явно доминирует над разорванностью сюитного принципа.

Что же касается концертности, то она заявляет о себе, с одной стороны, высочайшим уровнем виртуозности. Кстати, это особый тип виртуозности, выраженный не только (или не столько) в технической замысловатости пассажных форм техники, сколько в полномасштабном использовании всех известных, а порою и неизвестных доселе, изобретенных автором, способов игры на инструменте. Именно с этим связана вторая сторона, выражающая концертную сущность сочинения, а именно — тембровая многокрасочность, создающая эффект оркестрового звучания при столь камерном составе. Этот истинно симфонический размах, полностью, с нашей точки зрения, реализованный в версии для баяна и флейты, в сознании композитора не осознан как исчерпанный: «Мечтаю сделать, если Бог даст, аранжировку для флейты и симфонического оркестра».

Кстати, о своеобразии камерного состава «Картин» следует сказать особо. Если в странах западной Европы ансамблевое исполнительство в виде дуэтов, трио, квартетов и иных составов с участием баяна давно получило широкое развитие, то в России периода восьмидесятых подобных сочинений почти не было. Можно сказать, что и сегодня камерное исполнительство такого рода лишь начинает набирать силу, и отечественный репертуар для подобных составов до сих пор очень скромен.

Однако вернемся к мысли о необычности художественного решения, предложенного композитором в «Испанских картинах», а именно — к отмеченному эффекту оркестральности. Достигнут он, как представляется, прежде всего, благодаря особенностям партии баяна. И некоторые из этих особенностей хотелось бы выделить прежде, чем придется коснуться логики образного развития сочинения.

Перелистывая партитуру, поражаешься разнообразию фактурных формул. Здесь и предельная аккордовая плотность, охватывающая огромный диапазон, напрямую ассоциирующийся с оркестровым тутти, и дрожащее тремоло, и кружащиеся формулы, подобные пассажам хрупких смычковых, и имитация гитарных переборов, прямо создающих национальный колорит, и даже эффекты ударных. Особое слышание и понимание фактурно-тембровых возможностей инструмента и тех задач, которые стоят перед исполнителем в конкретном музыкальном фрагменте, скрупулезно выписано автором в виде постоянно меняющихся регистровых обозначений.

Партитура чрезвычайно сложна и в ритмическом отношении. Несомненно, ритм — одно из характернейших средств формирования образа Испании. Ритмы фламенко, с присущей им прихотливой импровизационностью, требуют одновременно и ансамблевой скоординированности. И здесь роль «каркаса»— сдерживающего, поистине «мужского» начала, — также играет партия баяна, которая чудесным образом приводит к метрическому «знаменателю» любые непрестанно меняющиеся фигуры — квинтоли, секстоли, септоли и прочие ритмические изыски, изобилующие в партии флейты. Конечно, помимо авторского мастерства, исполнение подобных полиритмических и полиметрических комбинаций требует особой, ювелирной, ансамблевой слаженности и исполнительского мастерства.

Интересно, что по сложности и образной наполненности и партия баяна, и партия флейты самодостаточны. Каждая из них могла бы быть исполнена самостоятельно и являть собой некое вполне законченное художественное целое. Но именно в их разноплановом сочетании — диалоге, противостоянии, либо полном единении — рождается то, что является таинством творчества, способным в звуках выразить и чувства, и динамизм движения, и философское размышление, то есть представить слушателю отлитый в художественную форму фрагмент самой жизни.

Очевидно, что эмоциональный диапазон музыки Картин чрезвычайно широк. Насколько для автора важны тончайшие нюансы переходов, нет, точнее сказать — эмоциональных «переливов», свидетельствуют многочисленные и подробные ремарки. Они указывают исполнителю, как должен быть «подан» тот или иной тематический материал, определяют его эмоциональный склад— ведь рождаемый в звуках образ должен соответствовать замыслу. И это не жесткий авторский диктат, напротив, это своего рода ориентиры, позволяющие исполнителю найти верный тон интонирования весьма непростых мелодических линий, из которых соткано целое.

Maestoso — таково главное указание автора перед началом первой из «Испанских картин». Но этого мало, ведь первая часть — это своего рода выход на сцену, это заданность характера целому. Поэтому не просто торжественно должна звучать первая тема, одна из главных в произведении. Она должна звучать с блеском *(brillante)*, резолютивно и с четкой подачей каждого звука *(marcato)* — ведь именно с этой темой, говоря строками Лорки, «все ожило припевами припевов».

Основу трехчастной композиции составляют два образа. Оба символичны, являются воплощением мужского и женского начал — первоосновы бытия. Торжественная тема партии баяна, открывающая цикл — экспозиция первого из них, в некоем роде это обобщенный образ Испании. Тема эта в разнообразных вариантах неоднократно возвращается в других частях и служит интонационному единению цикла. Ее своеобразие — не только в наличии ритмических и ладово-интонационных элементов, позволяющих услышать испанский колорит, но и в том, что она одновременно и речитативна, и танцевальна, и фанфарна. Это важно, поскольку таит возможность эмоциональных «перевоплощений».

Первый раздел части развертывается как диалог: горделивому призыву отвечает нежное скольжение партии флейты, насыщенное хроматизмами с характерными увеличенными секундами и прихотливой ритмикой. Это «женское лицо» Востока. Партия баяна не выключается, в регистре «фагот» она лишь замирает на длительно выдержанной «рокочущей» гармонии, становится фоном для нежного грациозного соло флейты. Но как бы недослушав, нетерпеливо, на слабом времени ямбическим восклицанием торжественно-блестящая начальная тема прерывает завораживающее флейтовое высказывание. Вступая вторично (как и в начале на регистре *tutti*), она осложнена имитационными подголосками и очень быстро вновь уступает инициативу томно и страстно звучащей флейтовой кантилене.

Уже в первом фрагменте части становится ощутимым, что в этом диалоге оба инструмента равноправны. Баланс их звучания идеален, что достигается отмеченной ранее «игрой» регистрами, благодаря которой флейта даже в самой высокой зоне своего диапазона не звучит резко, «визгливо». Аккорды баяна в широком расположении заполняют все звуковое пространство, и флейтовый тембр — яркий, характерный — оказывается «окутан» обертонами баянных звучностей. Он не просто смягчен. Достигнуто небывалое тембровое единство контрастных по природе инструментов, дарующее эффект оркестрового звучания с присущим ему единством *tutti* и отдельных оркестровых групп.

Середина части — монолог солирующей флейты. Здесь происходят важные интонационные перевоплощения, подчеркнутые оппозиционными авторскими ремарками: *«doloroso, grazioso»* дважды сменяется на *«risoluto, marcato»* с соответствующими этим обозначениям интонационными метаморфозами. Партия флейты, как бы «обдумывая» предшествующее, вбирает в себя интонации, присущие баянной теме. Логичной представляется реприза части. Оба инструмента сливаются в едином ансамблевом звучании. При этом партия флейты насыщается страстной драматичностью, ранее присущей баянной теме (при сохранении импровизационного характера, то есть без потери «своего лица»). Тематизм же баянной партии смягчается, в свою очередь вбирает импровизационные обороты, свойственные флейтовому мелосу, имитационно вторит ей, как бы «смиряется». Достигается некая умиротворенная гармония, и на истаивающей звучности *attacca* наплывает следующая, вторая картина.

Этот танец основан на огненной энергии ритма фламенко. Ритмическое остинато, с ростом звучности от ***pp*** к ***ff***, с переходом от «фагота» к «тутти» и нарастающей аккордовой плотностью, составляет вступительный раздел. Смена меха на каждую долю в сочетании с ударами по нему пальцев создает иллюзию гитарных звучаний, что прямо обозначено в партитуре *(quasi gitarre)*. Общий музыкальный колорит сочно ложится на излюбленные поэтические образы Лорки:

Начинается
Плач гитары.
Разбивается чаша утра.
Начинается плач гитары.
О, не жди от нее молчанья,
не проси у нее молчанья!
Неустанно гитара плачет,
как вода по каналам — плачет,
как ветра над снегами — плачет,
не моли ее о молчанье!

На гребне остинатно пульсирующей звучности вступает выразительная тема флейты. Тремоло уступает место сложной полифонии ритмов, поддержанной скрытой полифонией фигурационного голоса, выразительно оттеняющего мелодию флейты. Грациозная, полная страстной экспрессии флейтовая тема очень пластична, почти зримо воссоздает она движения

танца — то горделивую позу застывшей фигуры, то пробежку или кружение на месте, темпераментное притоптывание. Стихия танца, воплощенная в пластике мелодии и ритма, заразительна. В регистре «фагот» на фоне рокочущих волн фигураций тему флейты подхватывает баян. Как и в первой части, диалог приводит к дуэтному звучанию. Складывается искусное полифоническое полотно, изумительное по красоте интонации и фактуры: дуэт флейты и баяна окутан «кружевом» мелодизированных фигураций.

Соревновательность, присущая стихии танца, с особой яркостью выражена в кульминации и воплощена посредством канона. Это одна из выразительнейших страниц произведения, где с переключением в режим готовой клавиатуры (ремарка *grazioso* у обоих инструментов) партии баяна и флейты сплетены и, одновременно, противопоставлены в вариантном каноне. В целом середина этой трехчастной формы поражает множеством оттенков настроений. Эта игра светом и тенью музыкальных красок достигается, помимо отмеченных фактурных и тембровых особенностей, также сменой динамических оттенков, многочисленными темповыми изменениями, что создает постоянную смену настроений.

Реприза, подчеркнутая дословным возвращением вступительного «гитарного» раздела, на самом деле нестатична. В этом ярко проявляется ключевой для автора принцип работы над музыкальной формой. С одной стороны, ее грани четко обозначены, что придает целому рельефность, внутреннюю логическую стройность. С другой же, отсутствие точных реприз обеспечивает концептуальное для автора требование сквозного непрекращающегося развития музыкальных образов. Это — гарант их жизненной силы и глубинной истинности. Ведь, как считал еще Густав Малер, повторение — уже ложь, что, с точки зрения автора «Испанских картин», абсолютно верно, поскольку окружающий мир природно лишен статики. Это, своего рода философское, основание нестатичных реприз — один из композиционных принципов, ярко выраженных во второй части Картин.

Стихия танца в репризе достигает своего апогея и в кульминации как бы приходит к своему первоистоку, превращается в знаковое выражение движения вообще. В стремительном и синхронном вихре кружения партии флейты и баяна сливаются. Это крещендирующее (очень, кстати, сложное в техническом отношении) *perpetuum mobile,* кажется, может длиться бесконечно, но внезапно оказывается прерванным главной темой сюиты. На ремарке *«poco sostenuto»*, с присущей ей энергетикой, на звучности ***f***, вступает тема Испании. Еще одна страница музыкального повествования завершена. Баян возвращает и досказывает «главную мысль», он же начинает новую.

Третья часть — *Adagio cantabile ma non tanto* — переключает слушателей в иную образно-жанровую плоскость. Безудержную стихию движения сменяет неспешная повествовательность, балладность, требующая углубленного и сосредоточенного вслушивания в каждый звук. Партия баяна с первых тактов интонационно насыщена. Техническая сложность ее очевидна, поскольку требует от исполнителя внимания к ряду моментов: полифоничность ткани с интонационной проработкой каждого голоса и асимметричность мотивов, из которых «сотканы» контрапунктирующие линии, требуют для каждого из них интонационной осмысленности, нахождения некоего «опорного тона», который позволил бы сгруппировать все звуки в единое целое. На ремарке *«calma»* в сипловато низком регистре с вариантом «балладной темы» вступает флейта. Ее выразительный голос с переходом в верхний регистр постепенно осветляется и подхватывается баркарольными триолями баяна.

Балладность, как некое повествование, требует смены «картин» в соответствии с течением мысли «рассказчика». В этом плане третья часть классична. Ее внутренней структуре свойственна смена эпизодов — можно сказать, что в определенном смысле данная часть сама по себе сюитна. Скрепляющим форму началом является вариантная зеркальная репризность, возвращающая в обратном порядке балладную тему и следующий за ней вальсовый раздел (с ремаркой *volonte* — зд.: капризно), что придает целому черты концентрической трехчастности (ABCBA). Смена эпизодов подчеркнута жанровыми трансформациями тематизма. В ряду отмеченных выше балладности и баркарольности особую роль в третьей части играет вальсовость. Правда, трехдольная метрическая вальсовая схема отчасти сглажена ритмической прихотливостью мелоса, его импровизационной свободой. Вальс здесь — скорее знак, символ той романтически-завораживающей стихии, в лоне которой от первого до последнего слова взрастает поэзия Гарсия Лорки — поэта Испании и поэта Мира. Подчеркнем еще раз, что вальс в данной трактовке — не просто популярный тип европейского танца, а воплощение лирического мировосприятия.

В связи с этим нельзя не обратить внимание на средний раздел части, кульминация которого также основана на вальсовости, но, в отличие от мягкости обрамляющих середину эпизодов, здесь звучание достигает страстной драматической силы. Движение к этой кульминации начинается с предельно тихой звучности (см. ремарку *sognando* — мечтательно, как бы во сне): ***ppp*** в баянной партии в режиме готовой клавиатуры достигается за счет имитации тембра виолончели. Благодаря этому не заглушается призрачное звучание флейты в высоком регистре.

Постепенный рост ритмической активности, которому сопутствует возрастающее *crescendo* и темповое ускорение, «срываемое» внезапным замедлением, выводит на первый план новую вальсовую тему. Ремарка «драматично» может быть отнесена ко всему дальнейшему повествованию, поскольку развитие вальсовой темы движется именно по линии нарастания драматизма. Достигается это аккордовой насыщенностью (аккордовая ткань в партии баяна «разрастается», с исполнительской точки зрения эти «гроздья» кажутся трудносоединимыми). Острота звучания на пике кульминации определена также господством уменьшенных гармоний, придающих звучанию особую терпкость.

Игра скрытыми смыслами жанровых «намеков» продолжается и в четвертой части — *Allegro barbaro*. Из сферы размышлений, повествовательности и драматизма лирических переживаний слушатель переносится в царство ритмов. Большая роль репетиций позволяет говорить о тяготении к ритмотематизму. Благодаря длительному пребыванию на одном звуке и в партии баяна, и в партии флейты периодически возникает эффект «гитарного» звучания, подчеркивающий «испанский колорит».

С жанровой точки зрения, благодаря триольным ритмам, доминирует тарантельность, иногда «расцвеченная» в партии баяна фанфарными звучаниями. Динамика движения постепенно нарастает и, подобно второй танцевальной части, в зоне кульминации (у баяна «оркестровое *tutti*», а тема флейты «парит» в высоком регистре) постепенно переходит в вихревое стремительное синхронное движение обоих инструментов, эпизодически в партии баяна дополняемое еще одним колористическим штрихом — имитированием кастаньет на ритмической фигуре триоли из трех восьмых с движением меха на каждую ноту.

Драматургия части построена по принципу крещендо: кульминационная зона длится практически до конца части, в последних тактах которой ритмически синхронный «полет» мелодических линий баяна и флейты лишь слегка замедляется. На «гребне» этого, почти насильственного, замедления вновь вступает тема первой части. Это смысловая и динамическая кульминация всей формы — торжественное, трагическое и величественное *Maestoso*, прощальный выход главных «персонажей». Баян с темой Испании и флейта с репетиционно-импровизационной «женской» темой образуют в ансамблевом слиянии единый образ, сопровождаемый первоначальной авторской ремаркой *Maestoso (risoluto con forza, marcato, brillianto).*

Последний раз «сверкнув» своей неземной красотой, образ этот, будто мираж, истаивает, и на одном, бесконечно тоскливо тянущемся звуке вступает *Lento* — пятая часть сюиты. Это плач, со всей типовой для данного жанра интонационно-ритмической атрибутикой — глиссандирующими скольжениями, господством «никнущих» в малом диапазоне интонаций, свободной импровизационностью высказывания флейты при фоновой поддержке баяна (выдержанные аккорды).

Флейтовый плач-монолог эмоционально «накаляется»: усиливается ритмическая активность, растет динамика при движении к вершине (*gis* третьей октавы), но, достигнув ее, вновь безысходно никнет к ***pp*** и начальной интонации стона. И вдруг внезапное *impetuoso con forza* на ***fff*** у флейты при поддержке в партии баяна регистром *tutti* — будто крик рвется из сердца! Эмоционально контрастные «стон» и «крик» несколько раз чередуются, поднимая и так зашкаливающий градус драматизма. Это ли не финал с его трагическим исходом! Кажется, что смерть — венец жизни, какой бы яркой, насыщенной и динамичной она ни была! Все проходит, тьма «сжигает» яркие краски жизни…

Но не философия смерти, а философия жизни побеждает: флейтовый плач-крик постепенно уступает инициативу баянной партии (раздел *Adagio cantabile*), в которой уплотняющаяся фактура рождает эффект хорального звучания, активизируя те смыслы, которые связаны с сутью хоральности. На этом фоне отголоском, прерывающимся контрапунктом периодически возникают затихающие интонации плача флейты. Эмоциональные сферы каждого инструмента оказываются обособленными, каждый ведет линию в своем эмоциональном тоне. И внезапно вновь все изменяется — вступает собственно тема *Adagio* (ремарка *estinguendo* — угасая). На переливающемся фоне фигураций сначала у баяна, а затем у флейты рождается неземная по красоте тема. Контрастом плачу она звучит светло и отрешенно, с оттенком грусти о невозвратном, о вечном. Медленно истаивая, она «отлетает», как душа художника, сливаясь с мирозданием. Это и есть основная смысловая кульминация Картин, их истинное философское резюме, суть которого лучше, чем словами Гарсия Лорки, выразить невозможно:

Когда умру,
Схороните меня с гитарой
В речном песке.
Когда умру…
В апельсиновой роще старой,

В любом цветке.
Когда умру,
Стану флюгером я на крыше,
На ветру.
Тише…
Когда умру!
…

Кажется, что, достигнув в «Испанских картинах» такого технического мастерства и такой содержательной глубины, А. Кусякову трудно было бы двигаться еще дальше. Но уже в начале девяностых он создает еще два сочинения сюитного типа (Партиту и «Прощания») — теперь уже для готовыборного баяна соло. Кажется, что возможности этого инструмента-оркестра притягивают автора, будоражат его фантазию, заставляют искать в и так богатейшей палитре звучаний, которыми «одарен» этот инструмент, все новые и новые его возможности.

Партита была сочинена в 1991 году. И в этом же году состоялась ее успешная премьера в Ростовской филармонии. Первым ее исполнителем был лауреат международных конкурсов, Заслуженный артист России А. Заикин. В 2000 году лауреатом международных конкурсов, Заслуженным артистом России Ю. Шишкиным и профессором Ростовской государственной консерватории Л. Варавиной была осуществлена редакция текста, предпринятая в связи с переработкой Партиты для аккордеона. Однако в процессе редактирования, целью которого была адаптация сочинения для родственного баяну инструмента, в текст были внесены существенные смысловые дополнения. Особенно значительно был переработан финал Партиты, который стал масштабнее (почти в два раза!), глубже по содержанию и гораздо сложнее в техническом отношении. В этой новой редакции Партита была записана в Германии в городе Гамбурге на лицензионный диск в исполнении Ю. Шишкина.

В Партите четыре части: Интрада, Канон, Пассакалия и Скерцо-токката. Сам автор говорит о жанровой природе своего сочинения так: «К жанру партиты, сложившейся в XVIII веке, данное сочинение имеет самое опосредованное отношение. Связь со старинными жанрами больше проявляется в обращении к полифонии»[2]. С одной стороны, это так, поскольку с итальянского *partita* переводится как «разделенная на части», чем, как из-

[2] Здесь и далее высказывания композитора приводятся по записи беседы с автором статьи.

вестно, она родственна сюите. Кроме того, сам набор объединенных в сочинении частей демонстрирует принадлежность к добарочной и барочной инструментальной традиции. Однако, с другой стороны, все части, как и в «Испанских картинах», следуют без перерыва, по принципу *attacca*, то есть фактической разделенности в сочинении нет — напротив, есть единство, насыщенное внутренними контрастами. Форма целого, в силу этого, более тяготеет к контрастно-составной, нежели к сюитной. По такому принципу, как известно, строились ранние клавирные фантазии, в разнообразных разделах которых чередовались контрастные типы изложения — хоральное, виртуозно-прелюдийное, строго полифоническое. Следует также отметить, что автор не следует стилистике избранных жанровых моделей. Как он сам замечает, «здесь все приблизительно: не совсем точный канон, не совсем пассакалия и не совсем токката. Скорее — черты жанров и их современное переосмысление». Для композитора важна аллюзия старинных жанров как знаков прошлых культур. В контексте современного интонационного строя сочинения эта «отсылка к прошлому» ориентации на эталоны истинного мастерства.

Своеобразный «диалог с прошлым» в определенной мере связан и с посвящением Партиты М. В. Рудакову, — человеку, которого композитор по сей день считает своим духовным учителем. Не будучи профессиональным музыкантом, М. В. Рудаков (по профессии учитель математики) играл на гитаре и был не просто страстным любителем музыки (вспомним высокую традицию российского музыкального любительства!), но и большим ее знатоком и ценителем. В прошлом каждого есть, наверное, кто-то, определивший самое главное — ценностные ориентиры жизни. В какой-то степени собранные композитором в Партите жанры эмблематично отражают опорные ценности человеческой жизни, образно воплощая их посредством определенных жанровых типов. Так, Интрада — это Начало, Канон — Правила, Нормы, без которых немыслима жизнь, Пассакалия — Шествие или Путь, который надо пройти, Токката — Движение, символ Вечности. Всего четыре части — и целая философская концепция! Но эмблематическая суть избранных жанровых типов — лишь канва, истинная содержательная суть музыки отражена в интонационном наполнении жанровых каркасов.

Интрада, открывающая Партиту, по ряду приемов экспонирования начальной темы напоминает первые страницы «Испанских картин» — та же мощь регистра «тутти», напряженность *Maestoso*, динамика ***fff***, *rubato* в басовом голосе, плотные тираты глиссандирующих аккордов, составляющих контрапунктический пласт басовой линии, ямбический напор ритма.

Однако эта совокупность средств, обеспечивающих, как и в «Картинах», эффектную рельефность начала, окрашена в Партите в иной эмоциональный тон, обретая в интонационном контексте Интрады остро драматическую и даже трагедийную окраску. Диссонантная основа басовой темы (с оформленными в активные ямбические формулы ритма восклицаниями на интервалах тритона и септимы) на фоне аккордов глиссандо, верхние звуки которых также очерчивают тритоновую интонацию, производит впечатление рокового возгласа.

Декламационная патетика тематизма с доминированием восклицательно-вопросительных риторических фигур, диалогически сопрягающих басовую линию и контрапунктический аккордовый линеарный пласт верхних голосов, создают атмосферу острой взволнованности. Вариант темы в регистре, сочетающем смягченный ***p*** бас «фагота» с эфемерностью «флейты пикколо», несколько просветляет колорит ее звучания. Постепенно фактура все более полифонизируется, и на «тутти» вступает вариантный канон, делающий звучание исходной вопросительно-восклицательной интонации еще более рельефным. Канон из мелодически развитого переходит в краткие имитационные переклички-возгласы в органной регистровой зоне. Использованный здесь прием задержания голосов, при котором мотивные образования превращаются в аккордовые звучности, создает эффект постепенного разрастания фактуры и, соответственно, рост напряженности, кульминационно разрешающейся виртуозным ломаным фигурационным пассажем на нисходящей линии мощных кластеров.

С нижней точки этого «падающего» движения, эмоционально эквивалентного состоянию душевного смятения, с особой рельефностью вступает первоначальный мотив. Это начало динамизированной репризы, совпадающее с кульминацией формы. Еще более уплотненные аккордовые «гроздья» восходяще направленных глиссандо, ямбические возгласы повторяющихся аккордов создают зону высокого напряжения, в рамках которого с еще большей драматичностью звучит четко очерченная начальная тема. Однако длительно выдержанные кластеры, будто «зависая», постепенно истаивают, уступая место *Allegretto* Канона, вступающего *attacca*.

Канон в интерпретации автора — скорее не правило, а его нарушение. И дело не только в том, что канона в строгом структурном плане здесь нет, а в самом художественном образе. Тема канона вступает с одержимым напором. Гротескный профиль ее изломанной линии, переплавляющей в скерцозно-танцевальном плане ключевые интонации Интрады, воплощает

сопротивление тем границам, которые неизбежно очерчивает поле жизни. Тема стремительно проносится по регистрам и вдруг начинает как бы тормозиться изнутри (уже известный прием задержания звуков, создающий эффект кластерных наслоений). Это — подход к кульминации, накопление энергетической силы, которое переходит в «свистящий» ломаный нисходящий пассаж, контрапунктирующий еще одному вариантному проведению темы (в регистре, сочетающем «фагот» с «флейтой пикколо»). Но собственно кульминационным оказывается последнее проведение: тема канона буквально скандируется ***ff***, ее инициальные интонационные ходы подчеркнуты имитационно, плотность полифонической фактуры за счет этого максимальна. Очевидна крещендирующая драматургия формы этого асимметричного полифонического скерцо.

Канон обрывается внезапно, как бы на полуслове, создавая ощущение, что он просто перестал быть слышим. Тема последующей Пассакалии возникает внутри второй части, в ее последних тактах, из отзвука, «застывшего» после исчезновения темы канона. К этому эфемерному, будто бы бестелесному звуку постепенно присоединяются такие же «звуковые тени», образуя ключевую ламентозную интонацию вступающей без цезуры третьей части.

В рамках *Adagio* **Пассакалии** «тема-призрак» как бы материализуется. Повторяясь имитационно в разных голосах, скорбные интонации нисходяще направленных ламентозных секунд варьируются в сочетании с кварто-квинтовыми и тритоновыми ходами. В Пассакалии отсутствует последовательно выдержанная остинатность. Акцент сделан на иных семантемах жанра — на его вариационной сущности, трактуемой как путь бесконечных преобразований исходного интонационно-тематического зерна. В этом горниле превращений задействованы все средства выразительности, но главенствующую роль играют фактура, тембровая красочность и ритмика.

Подобно краткости басоостинатной темы (и, соответственно, ее вариаций) в традиционной пассакалии, развертываемый в третьей части калейдоскоп превращений темы стремителен по скорости смен фактурных и интонационно-ритмических «одеяний». Это наблюдается уже на начальной фазе экспонирования. Тема внутренне трансформируется уже на протяжении первого девятитакта: ее скорбно-ламентозный характер (подчеркнутый еще в пределах Канона) регистрово осветляется, обостряясь ритмическими синкопами и метрическими сдвигами (такты 3–6), а постепенное уплотнение фактуры при переходе к регистру «тутти» и рост динамики приводят к проявлению драматической сути образа (такты 7–9).

Форма целого складывается как скрытая цепь вариационных разделов, драматургическая логика которых выявляет черты концентрической трехчастности. На первом витке вариационного развития (с т. 10) тема «расслаивается» на развитые мелодизированные контрапункты (такты 10–12), трансформируясь затем в кантилену *(cantabile),* сливающуюся с арпеджированными аккордами (такты 13–14). Процесс дальнейших внешних и внутренних превращений темы столь органичен, что не создает видимых «швов» и воспринимается как единый поток развития, имеющий логику эмоциональной волны.

Поражают фантазия автора, изобретательность и мастерство композиторской техники, а также обилие выразительных смыслов, которыми обогащается тема, то прерываемая тревожно пульсирующими репетициями, звучащими как роковое предупреждение, то обрамляемая зловещими трелями (ремарка *infernale*), то превращающаяся во взволнованные фигурационные всплески на фоне тяжелых кластеров. Это не просто переливы настроений, это поиск и борьба, порыв и натиск… Возвращение же к варианту первоначального облика темы, застывающей длительно выдержанными звуками и как бы окаменевающей в прозрачную аккордовую кластерную звуковую глыбу, создает ощущение безысходности.

Скерцо-токката врывается в эту тишину резким и стремительным потоком движения. Динамическая мощь *(**fff**),* регистр «tutti», гармоническая диссонантность, ритмическая активность триолей, асимметрично перебиваемых пульсацией аккордов в пятидольном метре, создают характер мощный и агрессивный. Если Пассакалия демонстрировала «тонкое письмо», где каждый нюанс (интонационный, фактурный, ритмический) был выписан точно и кропотливо, то Токката не заостряет внимание на деталях, что, в принципе, и невозможно с её захватывающей дух скоростью. Это иной, «крупный штрих», рисующий образ императивный, жесткий и категоричный. На первом плане метр и ритм, сопрягающие два типа движения, два типа тематизма — пассажно-фигурационный и аккордово-пульсирующий. Но при этом в финале нет ощущения эмоциональной статики. Сквозь механистичность *perpetuum mobile* просматриваются разные оттенки состояний.

Так, в разделе, отмеченном ремаркой *con spirito*, триольной пульсации (со своим скрытым полифоническим рисунком) противостоит мелодизированный фигурационный верхний голос. Несовпадение метрического «дыхания» этих контрапунктирующих линий создает ощущение внутренней борьбы, прерываемой вторжением внезапного *tutti* на материале ак-

кордовых пульсаций. С возвращением триольного движения фактура вновь полифонизируется (см. ремарку *espressivo, cantabile*), акцентируя ламентозную интонацию. И вновь тремолирующие комплексы гармонической вертикали временно «берут верх», сменяясь затем (ремарка *agitato*) темой, напоминающей гротескную танцевальность Канона. Постепенно она переходит в чисто фигурационный тематизм и квартоли, вступающие в «борьбу» с напором триольного движения. Интересно, что в общем драматическом поле финала эти смены эмоциональных модусов к концу становятся все более сглаженными. В русле нарастающего крещендо исходный контраст фигурационного и аккордово-тремолирующего тематизма укрупняется, и на пике кульминации происходит их слияние: ниспадающие глиссандирующие гроздья аккордов объединяются с триольным кружением. Фактически это и есть конец. Последующий взлет фигураций и аккордовая каденция — лишь дополнительный росчерк.

Есть ли возможность интерпретировать такую концовку в философском ключе как растворение индивидуально-личностного в нескончаемом потоке разнообразных форм жизни? Можно ли рассматривать ее идею как трагическое и неизбежное возвращение к первоначалу? Или, учитывая авторское посвящение, следует трактовать концепцию цикла в драматическом ключе судьбы отдельной личности? Наверное, в содержательной многоплановости и состоит притягательность высокого искусства. Таинство множественности смыслов дарит ощущение полноты и недосказанности, ожидания и предельности, дарит возможность переживания огромного шлейфа чувств и эмоций. В связи со сказанным неслучайным представляется и название «Партита», с одной стороны таящее в себе знак старины, вечности, нетленности, а с другой — наполнившееся силой воображения художника новыми смыслами, передающими современное ощущение жизни.

Судьба третьего сочинения, о котором пойдет речь, во многом близка Партите. Это **сюита для готово-выборного баяна или аккордеона «Прощания»**. Созданные на год раньше Партиты, в 1990 году, «Прощания» получили свое сценическое рождение в 1991, одновременно с Партитой. Первым их исполнителем, осуществившим также исполнительскую редакцию сочинения, был лауреат международных конкурсов Владимир Замула. В его интерпретации «Прощания» прозвучали сначала в Ростове-на-Дону, а затем в Москве. В первоначальном варианте сочинение именовалось как «Элегическая музыка для готово-выборного баяна в трех частях».

В 2000 году (как это было и с Партитой) была предпринята еще одна редакция, целью которой было желание учесть возможности исполнения «Прощаний» и на аккордеоне. В процессе этой работы, осуществленной Ю. Шишкиным и Л. Варавиной, в текст «Прощаний» были внесены авторские изменения и скорректировано жанровое обозначение: «Прощания» стали именоваться сюитой. Но, как и в предшествующих случаях, композитор стремится к преодолению «разорванности» сюитного принципа, вновь применяя прием *attacca*. Поэтому, несмотря на наличие трех отдельных частей цикла, по существу, автор мыслит «Прощания» как одночастное сочинение, имеющее трехчастную контрастно-составную форму. Это композиционное единство имеет своим основанием драматургический замысел, о котором сам автор немногословно говорит так: «По сути это три психологических состояния: от юношеского восторга до зрелости, через борьбу и страдание».

Как и Партита, «Прощания» имеют посвящение. В 1963–1965 годах в Воронеже (композитор некоторое время жил в этом городе, закончил там музыкальное училище) А. Кусяков брал уроки композиции у известного воронежского композитора Г. Ставонина[3]. «Долгие годы нас связывала большая дружба, вплоть до его смерти в 1995 году, — говорит, с большой теплотой вспоминая о своем педагоге, А. Кусяков. — Мысль о посвящении возникла при работе над второй редакцией «Прощаний» именно в связи с кончиной Г. Ставонина, и, извините за нескромность, мне показалось, что музыка сюиты — маленький конспект его жизни». Эта метафора небезосновательна. Рассматривая концепцию «Прощаний» в философском ключе как размышления над смыслом бытия, неслучайными представляются и трехчастность сочинения, олицетворяющая стадиальность человеческой жизни, и непрерывность повествования (принцип *attacca*), и эмоциональные модусы состояний самих частей сюиты.

I часть «Прощаний»— *Largo rubato*. Музыка рождается из тишины, откуда-то из небытия появляются неясные очертания звука, который постепенно набирает силу и будто бы «дышит» — то слегка усиливаясь, то затухая. На фоне этого «дыхания» возникает тема. Она звучит в среднем регистре в выразительном тембре «фагота». В ее интонационном строе и мерном ритме слышится молитвенная строгость и возвышенность. Восходящий скачок на нону с резкой сменой динамики ***p*** на *subito* ***f*** и замед-

[3] Г. Ставонин — Заслуженный деятель искусств России, лауреат Государственной премии России, автор опер, симфоний и др. сочинений.

лением темпа обнажает интонацию вопроса-возгласа. Ответом ему звучит мягкая, овеянная романтическим светлым чувством лирическая тема. В свободном и прихотливом ее облике явно ощутима романсовая жанровая основа.

Последующее развитие связано с не менее частой сменой интонационно-стилевых клише, обнажающих разные модусы состояний. Лирический мелос сменяется экспрессивно драматическим (см. ремарку *appassionato*), а затем гротескно-скерцозным (ремарка *infernale*). К кульминации плотность фактуры возрастает. На пике звучности своеобразным восходяще направленным каноном соединяются кластерная линия левой руки в высоком регистре и октавные, акцентировано вычерченные линии правой руки в низком регистре. Этот «взлет-призыв», создавая звуковое поле высокого напряжения, приводит к набатному звучанию кластерных массивов, на затухании которых возвращается лирическая интонация опевания; ей отвечают стремительные восходящие пассажи в высокой тесситуре. Общий тембровый колорит (регистр, сочетающий краску звучаний «гобоя», «кларнета» и «флейты пикколо») также способствует настроению просветленности. Небольшая вариантная реприза, возвращая к возвышенной хоральности начала части, логично замыкает калейдоскоп образов *Largo*, застывая на призрачно затихающем кластере.

Вступающая *attacca* **вторая часть** сразу вводит в атмосферу драмы. Просветленность затухающей звучности первой части сменяется жесткими кластерными гроздьями в низком регистре на максимальной и беспредельно растущей динамике. На эти синкопировано ритмизованные острые звуковые «пятна» накладываются восходящие возгласы-тираты в высокой напряженной тесситуре. Они также превращаются в кластерные комплексы, благодаря уже известному нам приему ритмического задержания отдельных звуков мелодической линии. При всем различии эмоциональных доминант вторая часть, с точки зрения драматургии, продолжает калейдоскопичность первой. Так, резким контрастом вступает в регистре *tutti* раздел, обозначенный автором как «квазикаденция». Из напряженно длящегося звука рождается канон, переходящий в хаос общих форм движения. Этот «взлет» обрывается жестким кластерным глиссандо, контрапунктирующим с аккордово изложенной темой в низком регистре. Ее интонационное наполнение и фактурное решение вызывает ассоциации с темой креста.

Следующий «кадр» дает новую, также завуалированную стилевую ассоциацию с поздним романтизмом: на ломаных фигурациях возникает выразительная, драматически окрашенная монологическая тема. Каждый

тематический блок части имеет свою кульминацию — так складывается волнообразная драматургия целого. Наибольший драматический «накал» достигается при возвращении начального тематизма. Это своего рода динамизированная реприза, в которой агрессивная жесткость кластерного тематизма контрапунктирует с монологическими возгласами, создавая ощущение борьбы. Эта общая кульминация части обрывается внезапно на предельной звучности. Последующее *Meno mosso* — скорее кода, послесловие. Событийная часть завершена. Этот раздел интересен жанровым сплавом, каждая из составляющих которого имеет знаковую сущность. Здесь соединены хоральность, плач, набат, чакона, но все это дано намеком, являясь поводом для свободных слушательских ассоциаций и почвой для размышлений исполнителей над индивидуальной трактовкой сочинения.

Финал, по сравнению с предшествующими частями, более цельный. Это ощутимо как в образно-стилевом, так и в структурном отношении. Здесь использована излюбленная автором трехчастность с вариантной репризой. Образную доминанту можно определить как лирику прощания. Думается, что своему названию сочинение в большой мере обязано именно финалу. Трепетно-лирическая, сокровенная, чисто романтическая интонация захватывает с первых тактов *Lento lamentoso*. Внутренний рост образа осуществляется не за счет внешних контрастов, а благодаря интонационному и, особенно, фактурному развитию. Обретение «плоти» темой в зоне кульминации (с ремарки *agitato*) лишь обостряет романтическую сущность образа. В репризе ткань полифонизируетя и как бы истончается. «Хрупкие» фигурационные имитации в высоком регистре на выдержанном органом пункте, «всплески» внезапно высветившихся, подчеркнутых стаккатным штрихом мотивов и их истаивание вызывают почти зрительные представления, ассоциируясь с прощальным курлыканьем улетающих журавлей. Это светлая нота прощания…

Произведения — как люди: у каждого своя судьба. И жизнь их продолжается до тех пор, пока они звучат в концертных программах, пока вызывают интерес у новых поколений исполнителей и слушателей. В этом смысле судьба рассмотренных сочинений складывается счастливо. Залог этому — современность музыкального языка автора, оригинальность его мышления, необыкновенное проникновение в «душу» баяна, новаторский подход к потенциалу инструмента и многое другое. Но главным все же представляется содержательная сущность музыки А. Кусякова, ее глубокая философская основа: осознание себя в сердцевине мироздания, стремление постичь

смысл жизни, любви, смерти, человеческой памяти… Нет, лучше повторить уже приведенные выше слова любимого композитором поэта:

Сегодня чувствую в сердце
Неясную дрожь созвездий,
Но глохнут в душе тумана
Моя тропинка и песня.
Свет мои крылья ломает,
И боль печали и знанья
В чистом источнике мысли
Полощет воспоминанья.

Федерико Гарсиа Лорка



С В. Голубничим, В. Семеновым, А. Каминской и М. Имханицким

С Г. Толстенко и М. Саямовым



Е. Показанник

Дивертисмент — «легкий» жанр?



Фрагмент рукописи Дивертисмента

Дивертисмент написан в 1992 году. Его музыкальные истоки, подобно многим произведениям автора, берут начало в ранних неопубликованных сочинениях, раскрутивших спираль дальнейших поисков. Здесь исходным материалом стала Прелюдия, послужившая основой для второй части цикла (Скерцо), вокруг которой и «выросли» в дальнейшем первая, третья и четвертая части. Думается, что именно материал Скерцо определил не столько кажущуюся развлекательность, сколько яркую концертность всего сочинения, тяготеющего по своему содержанию более к сонате или сюите, нежели к дивертисменту. Выбор же такого названия направлен, по словам самого автора, на «высветление» содержания, призван «напомнить» исполнителю об эстрадности как определяющей **манере** исполнения[1].

Четыре части Дивертисмента искрятся как грани драгоценного камня. Это блики эмоциональных состояний — созерцательность и умиротворенность в первой части, несколько агрессивная напористость во второй, повествовательность и тревожность в третьей, бесшабашный, лихой разгул в четвертой. Впрочем, неверно было бы привязывать содержание каждой части лишь к двум-трем определениям — музыка в образном плане изменчива и по-хорошему капризна.

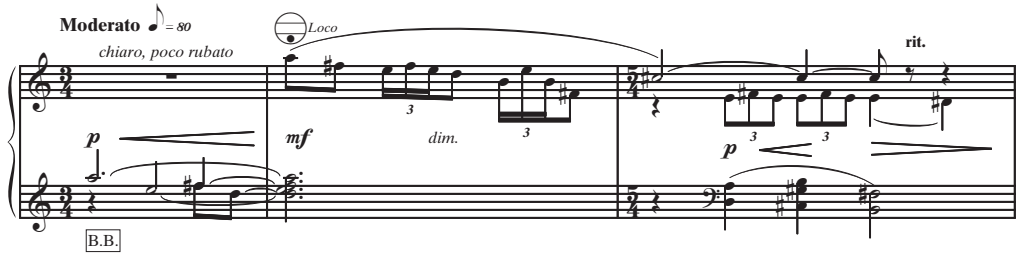
---

[1] Такой «усложненно-развлекательный» жанр очень органично вписывается в концертные программы баянистов и аккордеонистов — исполнителей, до сегодняшнего дня стоящих на стыке бытовой и академической музыки, и является далеко не единственным примером подобного рода. Всем известно стремление «облегчить» классические жанры с учетом специфики исполнительской и слушательской традиций в среде «народников». Не менее востребовано сегодня и обратное — привнесение в традиционно «легкие» жанры элементов «серьезной» музыки. Примером весьма удачного сочетания обоих направлений является Дивертисмент, по словам самого автора, — «эстрадно-классическая квинтэссенция, обогащенная и углубленная».

Так, **Первая часть, «Прелюдия»,** уже с начальных тактов погружает в атмосферу импрессионистского флера — мечтательность и томление сквозят в каждой интонации. Как пишет Б. Виан, «ожидание — это прелюдия в минорной тональности». Созвучно этому ощущению и обращение Кусякова к творчеству Дебюсси, одного из любимых его композиторов. Стилизация оказалась очень удачной в акустическом отношении: А. Кусякову удалось, как и во многих других произведениях, «обхитрить» инструмент, заставить звучать его бедный обертонами тембр почти как рояль.

Прелюдия написана в трехчастной форме А — В — А1, позволяющей в рамках миниатюры изложить основную мысль, противопоставить ей более динамичный средний раздел и вернуться к исходному материалу, не прибегая к строгой повторности. Первый раздел после однотактного гармонического вступления открывается пасторально-идиллической темой, напоминающей по тембру английский рожок:

1



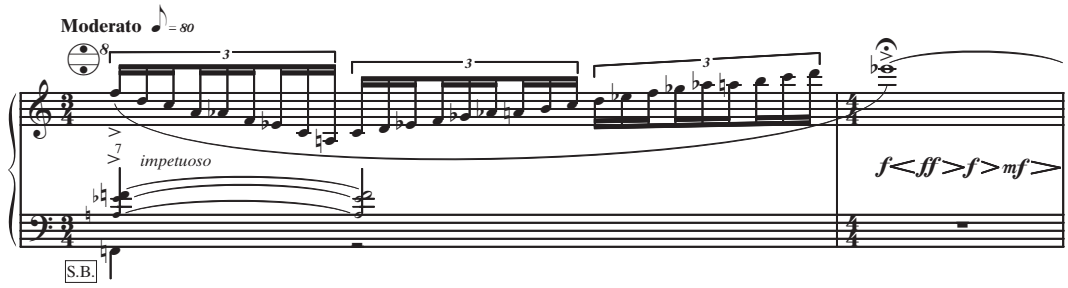
Уже в ней определяется основной ритмический рисунок всей Прелюдии — триоли и восьмые. Триольное движение оказывается главным почти в каждом такте этой небольшой пьесы, причем проявляется оно как на уровне первичной ритмической организации звуков, так и на уровне агогической иерархии длительностей: в точках наибольшего напряжения (подходы к кульминациям, кульминации) А. Кусяков чаще всего использует именно триоли.

Чарующе звучат прихотливые изгибы триольных пассажей во второй фразе, в сочетании с гармоническим фоном образующие «классические» импрессионистские аккорды. Структура первого раздела складывается из четырех фраз, две последние из которых объединены общей кульминацией (т. 7), являющейся одновременно и кульминацией всего построения.

С т. 9 начинается второй раздел Прелюдии, где интенсивность развития многократно возрастает — начинаются волшебные метаморфозы. Образ,

в начале зыбкий как пелена тумана, постепенно обретает все более конкретные черты, насыщается, буквально «материализуется». Трогательная невесомость вытесняется тяжеловесностью. Всего за четыре такта происходит взлет от деликатного ***p*** до фанфарного ***ff***. Сама же кульминация, длящаяся два такта, будто пружина раскручивается в беге шестнадцатых триолей, чтобы на высшей ноте пассажа застыть в пронзительном *es*. Впрочем, слово «застыть» не совсем подходит в данном случае, поскольку и «вершинный» звук продолжает развиваться. Этот прорыв из мира грез, подобно лучу солнца, внезапно пробившему тучи, на миг даже ослепляет. И пик кульминации подобен вырвавшемуся крику — не страха, но победного ликования!

2



Кульминация «разрешается» мерцающими нисходящими триолями, наслаивающимися друг на друга. Это создает ощущение призрачности, нереальности происходящего. Далее следует однотактная связка, подготавливающая возвращение начальной темы.

Реприза (т. 18) сходна с первым разделом лишь мелодией первой фразы. После увеличенного на четверть второго двутакта (по сравнению с аналогичным местом первого раздела) следует завершающий эпизод, который можно считать маленькой кодой (т. 22). Дымка наползающих триолей вновь погружает нас в призрачный мир фантазий. Фантазий, которые уже не отпускают. Опутывающие, затягивающие, умиротворяющие, они растворили бы нас в своем сумрачном мире навсегда.

Навсегда… если бы не взорвали эту тающую глубину первые же звуки самоуверенного **«Скерцо». Вторая часть,** проносящаяся на едином дыхании, подобна полету Демона — не разрушающего, но ищущего, вбирающего в себя силу стихий и творящего (вспомним в этой связи описание В. Орловым полетов главного героя романа «Альтист Данилов»).

Скерцо звучит как некая антитеза Прелюдии — нет более места мечтам, наступил черед дерзаний. Именно дерзостью, как главной составляющей любого действия героя, насыщена буквально каждая интонация второй части. Звучащая то иронично-насмешливо, то агрессивно-напористо, а порой и визгливо-ошеломляюще, музыка заставляет нас напрочь забыть эфемерные мечтания. Действенность, активная наступательность — вот ключ к тайнам мира.

Скерцо, вступающее *attacca*, образует с Прелюдией своеобразный двухчастный миницикл, строящийся по принципу «медленно — быстро». Такой же подход соблюдается автором и в соотношении третьей — четвертой частей. Дивертисмент условно можно разделить на два блока, каждый из которых представляет собой контрастное сопоставление основных образов со смысловой кульминацией в первом разделе и динамической во втором[2].

Структура Скерцо сочетает элементы сложной трехчастной формы и рондо: А — А1 — В — С — В1 — А, где раздел А играет роль экспозиции и репризы, одновременно являясь основой для развития в разработке, эпизоды В и В1 контрастны ему по интонационному строению и фактуре, а раздел С построен на материале А и В.

Начинается Скерцо двутактным вступлением, задающим тон всей пьесе, — пружинистым, упрямо-настойчивым и чуть подскакивающим ходом восьмых. Триольный принцип организации длительностей сохраняется и здесь, поскольку композитор делит пульсирующие восьмые на две группы. Остинатность кругообразного движения аккомпанемента положена в основу крайних разделов Скерцо (А). Его интонационная угловатость обусловлена настойчиво повторяющимся ходом по ступеням уменьшенного трезвучия (с добавлением *c*) и подчеркнута акцентами.

Начальный мотив темы А, проходящий рефреном по всем разделам Скерцо, запоминается благодаря своей ритмической структуре, нигде более не использованной (октоль + четверть + восьмая), а также нисходящему ходу, заканчивающемуся малой секундой. Опорные звуки мотива *(es, ges, f)* усиливают напряженность и напористость, заданную вступлением. Обе линии в сочетании дают концентрацию диссонансов (уменьшенные квинты, малые секунды, малая септима), подчеркнутых полиритмией:

---

[2] Кстати, на практике часто встречается исполнение отдельно первого или второго «мини-цикла», особенно в учебном и конкурсном репертуаре учащихся старших курсов музыкальных училищ.

3

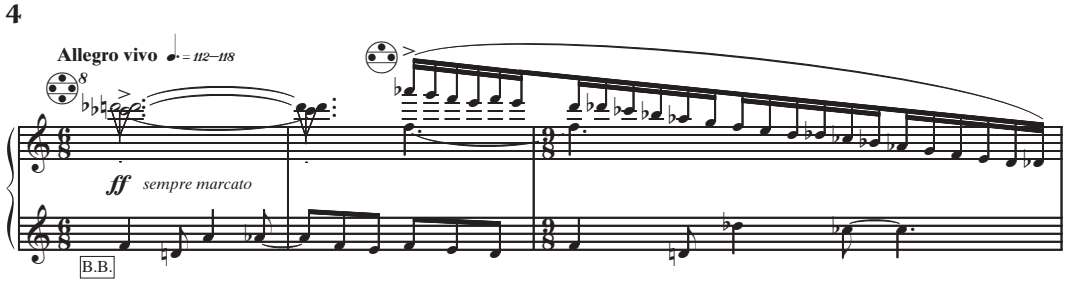


Стремительность, с которой идет развитие в Скерцо, обусловлена отсутствием четко отграниченных друг от друга фраз. Так, весь первый раздел А состоит из мотивов, выстроенных по нарастающей и имеющих одну общую кульминацию в т. 9. Аналогично строятся и следующие разделы. Мотивы цепляются друг за друга, образуя непрерывную цепочку, по мере приближения к кульминации все более натягивающуюся.

Однотактная связка (т. 12), благодаря своей неквадратной метрической сетке 5/8 и крикливо диссонирующим аккордам, резко выделяет начало второго раздела (А1). Здесь материал динамизируется за счет более интенсивного мотивного развития, уплотнения фактуры партии правой руки, введения аккордов в партию левой. Трехдольность начинает перебиваться объединенными попарно восьмыми, что создает эффект своеобразного ритмического диалога, очень возбужденного и бурного.

Четырехтактовый пассаж стремительных триолей подготавливает вступление следующего раздела (В), в котором подпрыгивающая триольность утяжеляется и одновременно приобретает черты неуклюжей танцевальности (т. 33). Мелодия, проходящая в басу, несет в себе нисходящую малую секунду — элемент начальной темы раздела А, так же ритмически и метрически организованную. Однако здесь она оказывается не смягчающей, но обостряющей интонационное напряжение, поскольку появляется в зоне кульминации после восходящего скачка на квинту (а во второй фразе — на уменьшенную октаву):

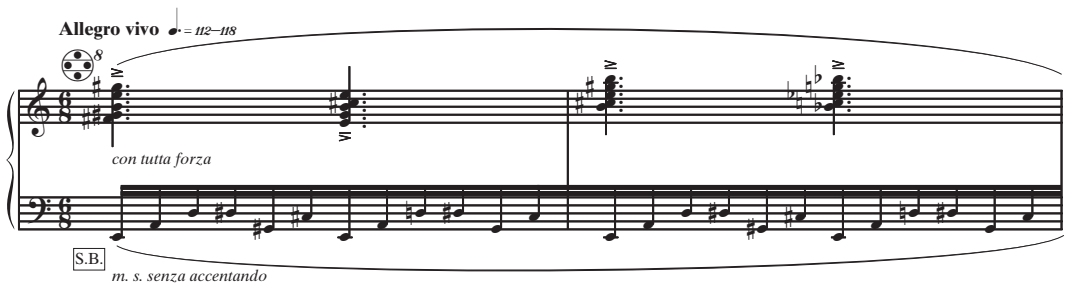
4



Третий раздел совсем невелик (всего 8 тактов), но наряду со следующим он — самый насыщенный по смене размеров, чередующихся почти в каждом такте. Не меньше здесь и фактурных сопоставлений, представляющих собой стремительные броски из пассажей в аккорды. Возвращающийся в т. 40 аккомпанемент из раздела A1 подготавливает вступление раздела C, состоящего из двух частей.

В первой из них (такты 41–47) проходит басовая тема из B, трансформированная ритмически (подобный ритм мы находим в A1) и фактурно (здесь она проводится аккордами квартового строения). Во второй (такты 48–57) вновь возвращается начальный мотив-рефрен из A, перебивающийся аккордами из предыдущей части. Накал, нарастающий по мере приближения к главной кульминации Скерцо, достигает своего апогея в разделе B1, где вновь звучит басовая тема из B в новом ритмическом и фактурном варианте. На сей раз это не одноголосная «танцевальнообразная» мелодия, а череда пронзительных аккордов, сопровождающихся рокотом шестнадцатых в нижнем регистре:

5



В точке наивысшего напряжения появляются тремолируемые аккорды, акустически воспринимающиеся как кластеры, которые прерываются репликами мотива-рефрена. Откат мощной волны кульминации — насколько возможно краткий (всего два такта) — происходит за счет смены фактуры, но отнюдь не за счет динамического спада. Вихрь вернувшихся в репризе мотивов лишь на протяжении двенадцати тактов постепенно сникает от ***ff*** до ***mp***, чтобы затем в последний раз взлететь в восходящем движении настойчивых шестнадцатых, чередующих репетиции и скачки.

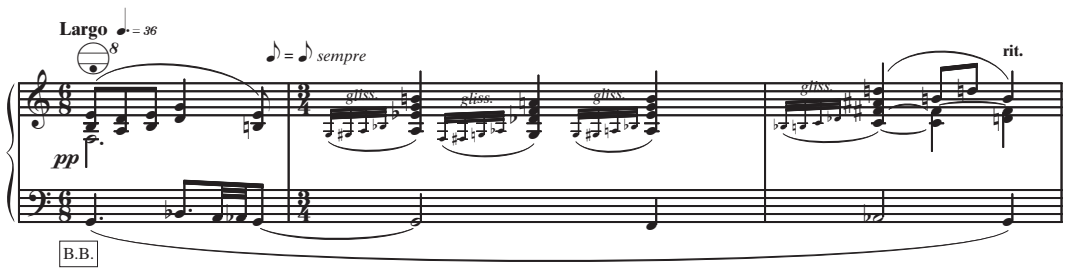
Третья часть, Баллада, сменяющая Скерцо, начинается достаточно традиционно — эпически-повествовательная мелодия настраивает на постепенность развертывания событий, отдаленных по времени, а потому потерявших остроту и субъективность оценки. Однако жанр миниатюры

определяет иной темп «раскручивания» драматургической линии, да и к голосу основного рассказчика вскоре добавляются еще один, два, три… Теперь это — «монолог многих», у каждого из них свой взгляд, своя оценка, свои ощущения, не совпадающие и не влияющие друг на друга. Потому и концентрация образов, часто наслаивающихся, буквально наползающих друг на друга, столь велика. Задача слушателя здесь — подобно историку из разрозненных фактов попытаться собрать целое, охватить единым взглядом фрагменты, сложить мозаику. От того же, чей голос будет услышан более других, зависит эмоциональная окраска в оценке произошедшего. Будет ли это похоронная молитва или робкая надежда, предчувствие новых потрясений или умиротворенное созерцание? Выбирать вам…

Написанная, аналогично Прелюдии, в простой трехчастной форме, Баллада, однако, вместо репризы имеет коду, построенную на материале предыдущих разделов. Условно строение Баллады можно обозначить как А — В — (А+В).

Повествовательная мелодия, открывающая первый раздел, начинается мерным покачиванием. Но идиллия непродолжительна. Уже во второй фразе появляются настороженные аккорды, искусно подчеркнутые глиссандо и сменой метрической пульсации:

6

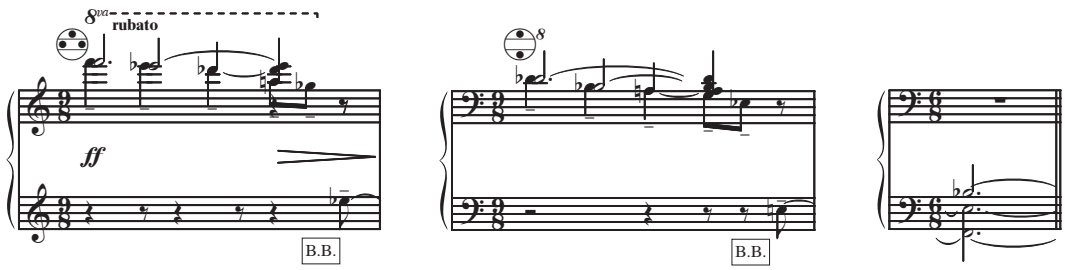


Чуть наметившееся волнение более явно проявляется в четырех последующих фразах — коротких, не имеющих долгого послекульминационного спада (как это было в первых двух случаях), стремительно захватывающих все более высокий регистр, фактурно насыщающихся. Музыка, утратив повествовательность, становится все более настойчивой. Динамическая волна разрешается фанфарно-возбужденной кульминацией, венчающей первый раздел пьесы (такты 15–17).

Внезапно утратившие стремительность мягкие волны мечтательных тридцатьвторых (такты 18 и 20) прерываются нисходящим шагом наслаи-

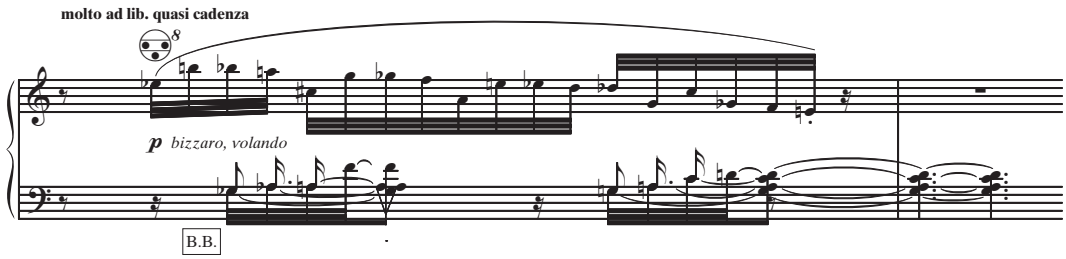
вающихся друг на друга четвертей и восьмых (т. 19), отзывающихся как эхо на аналогичный фрагмент в кульминации. Заключающий первый раздел *b* на фоне септимы звучит разрешением этих набранных аккордов, акустически протягивая высотную цепочку f^3 — b^2 — b:

7а **7б** **7в**



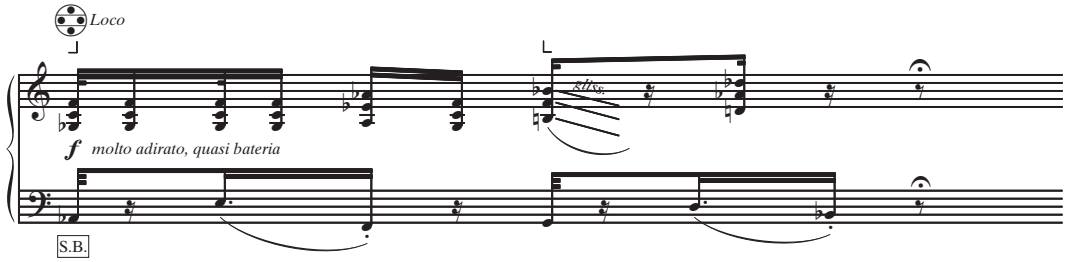
Второй раздел (B) написан в форме двухчастной каденции *(molto ad lib. quazi cadenza)*. Он начинается тревожно-устрашающим, возбужденным монологом тридцатьвторых. Демонический характер их звучания чуть смягчен авторскими ремарками (*bizzaro, volando* — причудливо, порхая). Напряженность звучанию придают арпеджированные диссонирующие аккорды в партии левой руки, которые вопреки нисходящим пассажам в партии правой поднимаются все выше:

8



Прерывающие этот монолог блоки конвульсивных аккордов своими визгливыми глиссандо нагнетают ощущение неотвратимого приближения пугающе злобной силы:

9



Значимость небольшой паузы, останавливающей «наскоки» аккордов, подчеркнута ферматой. После нее монолог «начинается» во второй раз, теперь более агрессивно и открыто. И вновь он прерывается аккордами, которые здесь играют роль «ступеней», подводящих к первой кульминации среднего раздела. Сама кульминация, сочетающая звучание визжащих аккордов и отяжелевших пассажей, внезапно обрывается остановкой, разделяющей первую и вторую части раздела:

10



После момента оглушительной тишины вновь появляется начальная реплика каденции. Здесь она, проходя на октаву ниже, чем в первый раз, звучит особенно тревожно и беззащитно-просяще. Гроздья секунд накладываются на капризно-изменчивую череду пассажей, напряжение растет и приводит к новому всплеску. Появление в партии левой руки готовых басов и аккордов несколько упорядочивает движение, но отнюдь не успокаивает его. Мерность чередования триолей в правой перебивается аккомпанементом, пульсирующим то по две, то по три, то по четыре шестнадцатые. В более длинные теперь пассажи вновь вклиниваются блоки аккордов, которые воспринимаются как обрывки, обломки прежних конструкций, закрученные ураганом эмоций.

В момент наивысшего напряжения, когда, кажется, вот-вот наступит катастрофа, вдруг появляется тема, открывавшая Балладу. Теперь, однако, это не отстраненно-повествовательная, меланхолически мягкая мелодия, а страстный и трагически надломленный кульминационный возглас. Еще два раза пытаются прорваться низко рокочущие угрожающие шестнадцатые, но после них повисает лишь щемящая пустота квартового аккорда, растворяющегося в одиноком *c*.

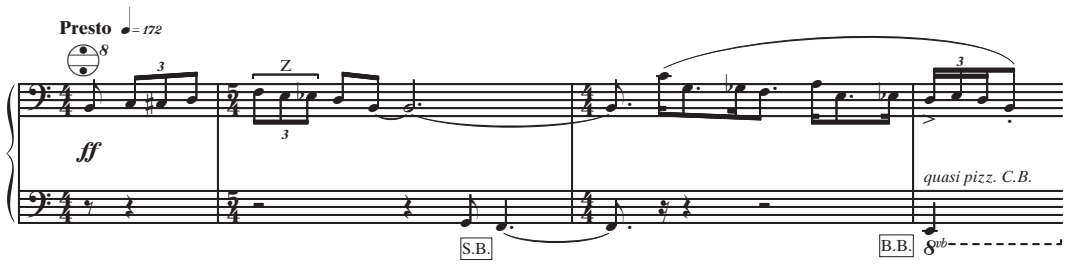
Следующий далее десятитактовый эпизод открывает третий раздел — коду. Здесь нет возврата к первоначальным эмоциям, нет устремленности, нет развития — лишь отголоски, отблески, фрагменты пережитого, упокоенные пылью веков. Безразличная отстраненность — во всем. Даже в похоронной молитве, звучащей «взамен» первой темы Баллады (*debolezza* — слабость, изнеможение). Даже в последних репликах-пассажах, прежде столь бурных (*sognando* — мечтательно, как бы во сне). Даже в рокочущих квартовых аккордах из Скерцо, «вдруг» появившихся в самом конце Баллады (*mormorare* — шепча, бормоча)…

Четвертая часть, Импровизация, вступает *attacca*. Финал, традиционно самый демократичный и яркий, расстается с многозначностью высказываний предыдущих частей, атакуя слушателя своим напором. Первые же аккорды резко рвут тревожно-настороженное оцепенение последних отзвуков Баллады. Самая «эстрадная» по языку, Импровизация предоставляет слушателю возможность увидеть еще одну сторону жизни — улицу с ее бесшабашностью, жестокой насмешкой, разгульной лихостью. Театральная и пластичная, в чем-то близкая по языку сцене драки из мюзикла Л. Бернстайна «Вестсайдская история», она, словно водоворот, затягивает нас в круг событий. В круг, за пределы которого не так-то легко вырваться.

По форме четвертая часть представляет собой последовательность четырех квазиимпровизационных эпизодов A — B — C — B1, имеющих общее интонационное зерно. Это зерно (обозначим его Z) состоит из трех звуков, спускающихся по малым секундам.

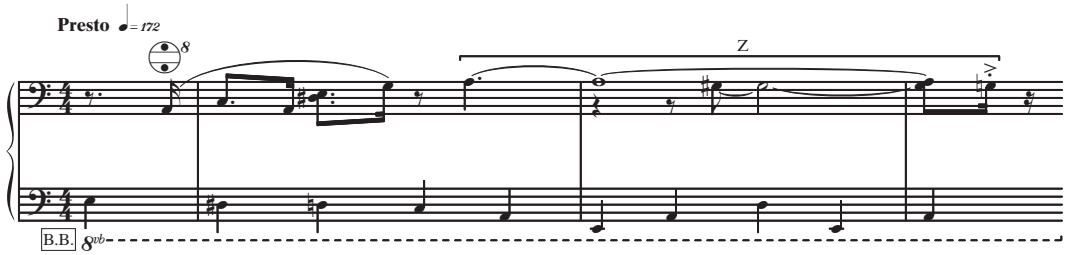
Вступительные аккорды звучат как внезапно прорвавшиеся сквозь пелену тишины звуки медных духовых биг-бэнда. Их тут же подхватывает своим ломаным ритмом контрабас. Впервые Z появляется уже в четырехтактовом вступлении:

11



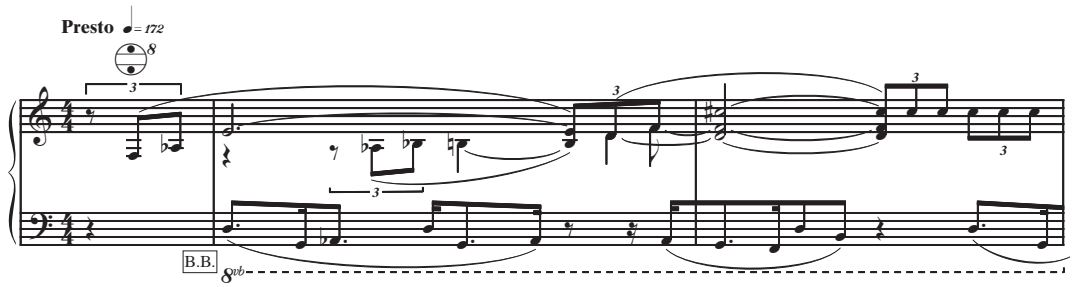
Остинатный ход четвертей в левой, назойливый и прихотливый одновременно, начинается с пятого такта и задает настрой всему эпизоду А (такты 5–21). Выбранный композитором жанр буги-вуги облегчает восприятие весьма сложной по языку партии правой руки. На фоне мерно пульсирующего аккомпанемента мелодия интонационно и ритмически прихотлива. Она, как искусный мим, гримасничает и перевоплощается, представляя нашему взору калейдоскоп лиц из толпы. Ироничность и задиристость ей придают многочисленные синкопы и разорванные паузами короткие фразы, звучащие как реплики в диалоге. Z вновь появляется в кульминации первого эпизода:

12



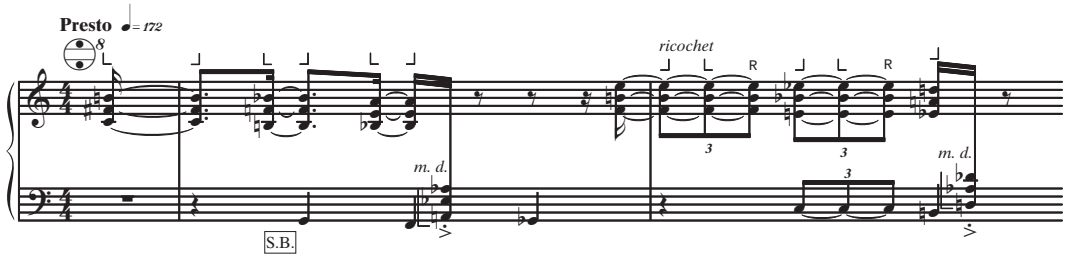
Второй эпизод В (такты 22–33) при сохранении фактуры звучит достаточно контрастно благодаря усложнению ритмики голосов, использованию полиритмии, разрушению метрического постоянства в пульсации басовых ходов. Теперь в аккомпанементе на смену четвертям приходит сложный рисунок пунктированного ритма, фигуры которого все время смещаются относительно сильной доли:

13



Появляющиеся в конце эпизода аккорды являются одновременно и связкой-переходом к следующему разделу, и краткой имитацией завершающего импровизацию тутти, которое прозвучит в пьесе еще дважды. Z вновь «прорастает» именно здесь — во всех трех голосах кварто-тритоновых аккордов. Тремоло помогает динамизировать кульминацию второго эпизода, пик которой неожиданно «проваливается» до ***sp***:

14



Начало C (такты 34–63) вновь знаменуется сменой ритма в аккомпанементе — теперь это упруго подпрыгивающие восьмые, разделенные акцентами на три группы (3 + 3 + 2). В целом этот эпизод наиболее динамичен и метрически упорядочен. Здесь нет смены размеров, полиритмии; устремленные вперед шестнадцатые на фоне мерно пульсирующих восьмых создают ощущение непрерывного движения. Остроту этому самому большому эпизоду придает несовпадение акцентов в партиях правой и левой рук, традиционное для джазовой стилистики.

Z появляется здесь значительно чаще: в тактах 36–37 звучат пары нисходящих секунд, подготавливающие последовательность трех септим, спускающихся по полутонам (такты 39–40):

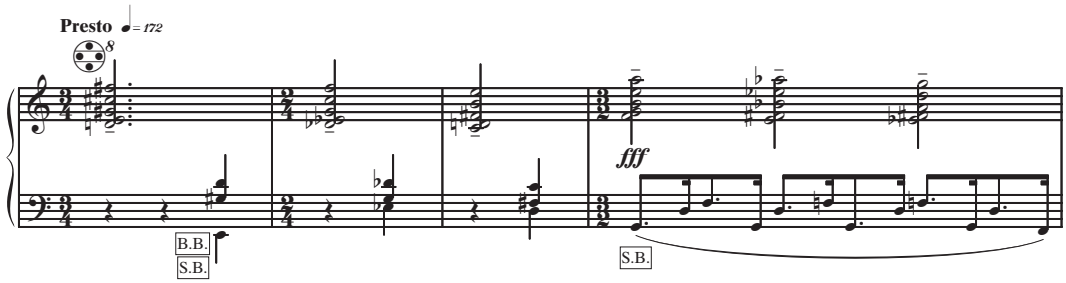
15



В две следующие фразы этот полутоновый ход вклинивается уже тремя мелодическими линиями, выстроенными в кварту и квинту (т. 42 и т. 45), а в конце эпизода он же проходит в пятизвучных аккордах (такты 60–63).

Туттийный раздел, завершающий эпизод C, более продолжителен, чем первый, и зеркально отражает его интонационное строение. Так, в первом случае сначала следуют нисходящие секунды Z, а затем, в противовес им, — аккорды, построенные на ступенях диатонического звукоряда. Здесь же сперва проходит диатонический мотив, который развивается до размеров фразы и проявляет свою мажорную принадлежность (E-dur). И лишь затем следуют цепочки аккордов, спускающихся по малым секундам:

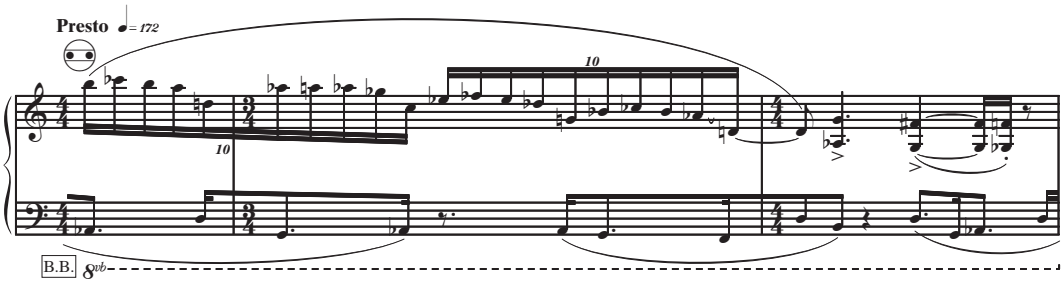
16



Вступление четвертого эпизода B1 (такты 64–83) подготавливается пунктиром в партии левой. Сходство интонационного, ритмического материала и фактуры в B и B1 настолько очевидно, что позволяет нам обозначать их одной буквой. Изменения — в большей развернутости последнего эпизода, во внедрении нисходящих септим из C, в появлении интонаций и аккордов из вступления (см. триоль в тактах 5, 64, 66, 81; ритмическое соотношение и структуру первых аккордов вступления и аккордов в тактах 77–80). Кульминационная зона (такты 69–73) насыщена полиритмическими и фак-

турными сопоставлениями. Септимы, резко врывающиеся в кульминационный пассаж, вносят еще большее напряжение своими скандирующими выкриками:

17



Оказывается необходимым трижды провести аккорды из вступления, чтобы погасить накал и вернуться к вкрадчивости начальной темы эпизода А, интонация которой мелькает и здесь (см. такты 15 и 80). Все большее «присутствие» вступительного материала в заключительном разделе протягивает обрамляющую арку, придающую законченность и смягчающую непрерывность импровизационного по своей манере развития всей пьесы. Последний вопрос настороженной триоли гаснет в короткой реплике басов, завершающей не только Импровизацию, но и весь Дивертисмент лаконичным и уверенным ***ppp***.

Суммируя, отмечу следующее. Содержательная сторона, несмотря на изначально заданную «легкость» жанра, оказалась в данном цикле доминирующим компонентом. Именно содержание «перетягивает» внимание слушателя, заставляет его забыть о поверхностной развлекательности и погружает в глубины эмоций. Эстрадный же компонент здесь выступает скорее как дополнительная краска, красивая яркая «обертка», привлекающая слух неискушенной публики и смягчающая серьезность затрагиваемых тем. Компромисс этот никак не сказывается на качестве письма — в Дивертисменте не встретишь примитивных тем, гармоний, фактуры и т. д., все насыщенно образно, а потому оправданно изменчиво. Это не означает, однако, калейдоскопичности приемов композиторской техники — основные из них можно перечислить в нескольких пунктах:

— импровизационность ритмической и метрической организации, дающая свободу в построении мотивов, фраз, предложений (переменные размеры, многообразие длительностей);

— полиритмия, делающая каждый голос максимально индивидуальным;

— полифоничность фактуры, нередко создающая эффект диалога;

— единый принцип интонационного строения тем, основанный на противопоставлении диатоники и хроматики;

— нетерцовая в большинстве случаев структура аккордов;

— несовпадение границ построений в разных голосах, дающее ощущение целостности, динамичности развития.

Принципы изложения и развития материала, использованные автором, в сочетании с яркой мелодичностью и экспрессивностью каждой части создают индивидуальный звуковой облик Дивертисмента — несомненно, одного из самых эффектных произведений А. Кусякова.



С В. Семеновым, Ю. Дрангой и Ю. Вострелovым

С А. Скляровым и В. Бесфамильновым



Е. Показанник

«Раз-два-три, раз-два-три…»

(Три миниатюры)



Фрагмент рукописи Трех миниатюр

Несмотря на то, что Три миниатюры были созданы в 1989 г., в широкую исполнительскую практику эти пьесы вошли лишь после их опубликования в 2003 г. Это было связано, прежде всего, с их переработкой, направленной на адаптацию фактуры. По словам автора, простая попытка переписать некоторые пассажи и октавные удвоения с учетом возможности их исполнения на аккордеоне приводила к тому, что эти фрагменты становились неудобными для игры на баяне. Поиски компромисса часто подталкивали к созданию нового материала. В результате все три пьесы были не только отредактированы, но и значительно переосмыслены в содержательном плане[1].

В качестве основы этого небольшого цикла использован материал прелюдий (задуманный, но не реализованный композитором в окончательном виде проект по созданию 24 прелюдий для баяна). Однако исходный жанр не стал определяющим при выборе формы развертывания и манеры изложения. Трехдольность в качестве основной метро- и смыслообразующей единицы сознательно поставлена в центр внимания. Жанровая основа всех трех пьес выражена достаточно ярко — это изящные вальсы-реминисценции. Принцип стилевой аллюзии, часто применяемый А. Кусяковым, также просматривается во всех частях. В первой слышны отголоски листовских салонных вальсов, во второй — гротеск в духе Шостаковича, третья отсылает слушателя к этюду cis-moll Скрябина. В качестве стилистических «маячков» не случайно выбраны именно эти представители трех музыкальных эпох: Лист — ярчайший репрезентант романтизма, основополагающего для Кусякова художественного метода; Шостакович — гений XX века, творчество которого стало системой координат для многих современных музыкантов; Скрябин — один из любимых композиторов автора.

---

[1] Аналогичная ситуация сложилась с еще несколькими сочинениями, в частности — с сюитой «Прощания» и Партитой.

Выбор названия был определен стремлением завуалировать, смягчить жанровую привязку частей, поскольку вальсы — типичные пьесы салонного стиля XIX века с их томным, чувственным подтекстом — не совсем вписываются в представления о том, какой должна быть академическая оригинальная музыка для аккордеона в конце XX — начале XXI вв.[2]

Первая часть, ***Andante cantabile***, состоит всего лишь из 30 тактов. Подобная лаконичность обусловливает развитие на едином дыхании с кульминацией в третьем предложении. Основным драматургическим принципом в условиях столь краткого высказывания становится сопоставление диатоники и хроматики, консонантности и диссонантности в их линеарном варианте. Так, в первых же тактах определяется дальнейший подход к работе с мелодической линией: ее рисунок, развитие, сопоставление с гармоническим фоном. Интонационная структура мелодии основывается на пентатонике как фоническом консонансе, проявляющемся чаще всего в начале фраз и в их кульминационных разделах как разрешение накопившегося диссонантного напряжения малых секунд и септим:

1



Гармония, хотя и подчиненная мелодической линии, часто оказывается формально ей не соответствующей — это рождает политональные, импрессионистично окрашенные сочетания. К примеру, уже в первых двух тактах мелодия, построенная на ступенях пентатоники *h — cis — dis — fis — gis* (что ассоциируется с тональностями фа-диез и си мажор), звучит на фоне соль мажора, ми мажора, ми минора. Переход в третьем такте в бемольную сферу оказывается определяющим весь дальнейший ход гармонических

[2] Название «Три миниатюры» было дано циклу по просьбе немецкого издательства «Schmülling», поскольку традиционно публикуемые этим и другими зарубежными издательствами ноты распределяются в каталогах по жанрам. Вальсы, как и другие танцевальные пьесы (польки, танго и т. д.), должны быть представлены в разделе не академической, а бытовой танцевальной музыки.

модуляций и мелодических игр с пентатоникой и хроматикой. Лишь дважды затем (в конце второго и в начале четвертого предложений) появляются диезные пентатонические двутакты. Образный подтекст такого приема основан на фоническом, а отчасти и на визуальном восприятии этих вкраплений как воздушно-эфемерных, высветляющих, бликующих на общем бемольном, более приземленном, насыщенном фоне.

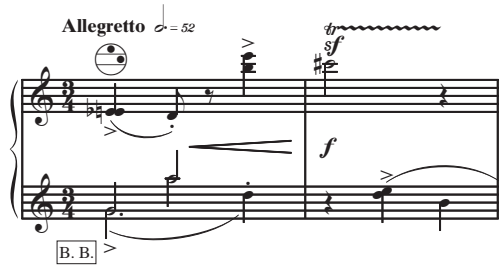
Вторая часть, ***Allegretto***, представляет исполнителю более развернутую трехчастную форму А — В — А, в среднем разделе которой также можно выделить три фрагмента: В (такты 26–32), В1 (такты 33–42), В2 (такты 43–53).

Вальсообразная организация аккомпанемента выражена здесь ярче, чем в других частях цикла. Сопровождение, заданное в четырехтакте-вступлении, проявляется как ритмическая и функциональная основа; ладовая же принадлежность становится ясной при появлении мелодии. В теме первого раздела можно выделить интонационно-ритимические модули, которые легли в основу развития всей пьесы: движущиеся по I, II и III ступеням мажора восьмые; группы шестнадцатых, звучащие как арпеджированные аккорды или форшлаги к последующим более длинным звукам; четверти, особая смысловая значимость которых подчеркнута введением малых секунд:

2а



2б



Использование регистра «гобой с пикколо» в сочетании с прозрачной фактурой и диатоническим звукорядом в первых двух фразах придает звучанию механический оттенок, напоминающий тембр музыкальной шкатулки. Гротескный характер темы подчеркнут штриховым «припаданием» аккомпанемента на доминанту, визгливыми выпадами арпеджированных шестнадцатых к верхнему звуку-остановке, введением секунды в кульминационную точку, ***sf*** «ехидной» трели в конце первого предложения. Эти

компоненты сохраняют свою смысловую нагрузку на протяжении всей пьесы. В противовес им в третьей фразе появляется стилизованная под салонный вальс мелодия, которая обрывается паузой (т. 18). Свое продолжение она находит уже через несколько тактов, в начале среднего раздела. Здесь манерность подчеркнута движением мотива-двутакта по звукам септаккорда, трижды повторяющегося в восходящем секвентном развитии, а также нисходящим движением выдержанных басов (такты 26–32). В третий, последний, раз ее отголоски в виде певучих триолей и нисходящих шестнадцатых слышны лишь в самом конце пьесы.

Средний раздел представлен тремя фрагментами, каждый из которых, при родстве интонационно-гармонического материала, контрастен другим. Так, первый, как уже было сказано, представляет собой отрывок салонного вальса (такты 26–32). В основу второго положено движение шестнадцатыми, которые развивают линию гротеска (такты 33–42). Эти шестнадцатые, представая то в мелодическом, то в гармоническом вариантах, обострены введением скрытой полиметрии, использованием секунд и аккордов преимущественно квартового строения, включением тремоло — одного из самых выразительных приемов игры на баяне. Третий фрагмент — одновременно послекульминационный спад и переход-связка, возвращающий к материалу первого раздела (такты 43–53). Сложность его восприятия и исполнения заключается во внезапной смене ритмической формулы, состоящей теперь из длинных, буквально виснущих в воздухе квинт и кварт. Прозрачность звучания, однако, деформируется секундовыми соотношениями, возникающими в ходе последовательного наслоения этих интер-валов.

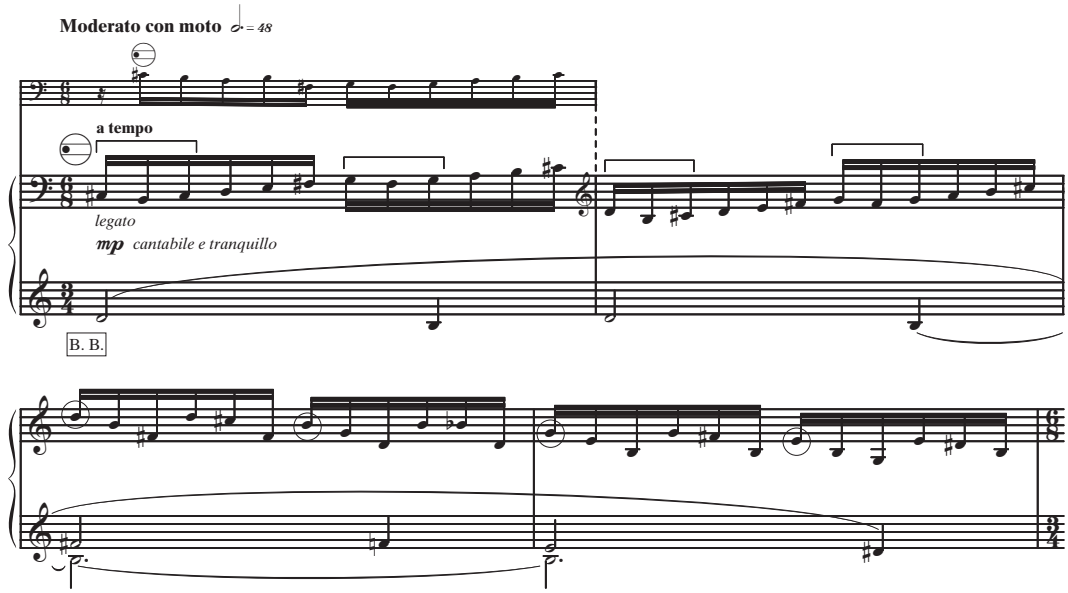
В репризе начальная тема более насыщенна, но кратка. Насмешливо-лаконичная, она прерывается контрастным включением томно-романтичной фразы. Но завершает часть четырехтакт, возвращающий к образам, далеким от мечтательности, — ироничный, ставящий точку саркастической синкопированной секундой в басу.

В третьей части, ***Moderato con moto***, лишь условно можно говорить о вальсовой первооснове; здесь более ярко представлены элементы, типичные для концертных этюдов: виртуозность, текучесть формы, принцип секвентного развития материала. В четырехтакте, открывающем часть, задаются основные интонационно-ритмические компоненты мелодии, проводимой далее в партии левой руки: терцовые и секундовые нисходящие мотивы, в которых преобладает соотношение длительностей «половинная — четверть». Их патетичное, отчасти колокольное звучание, однако, находит продолжение лишь в кульминации. Уже с пятого такта характер

мелодии резко меняется, становясь мягким и певучим. И даже трехдольное движение, заданное в кратком вступлении, вуалируется введением полиметрического наслоения: в партии левой руки остается трехдольный размер (¾), в правой же вводится двудольное членение шестнадцатых при размере ⅝.

Использование терцового и секундового соотношения оказывается основным принципом развития материала не только в мелодии, но и в строении сопровождающей ее ауры шестнадцатых. Так, в первых двух тактах в общей линии их восходящего движения при вкраплении опеваний доминируют секунды; во втором двутакте обволакивающие нисходящие арпеджио построены преимущественно по терциям:

3

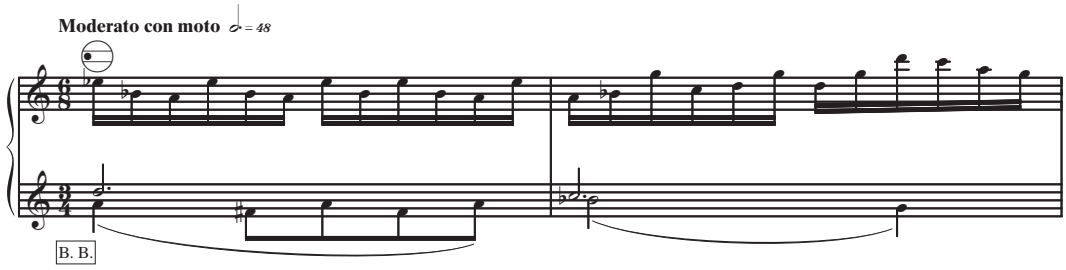


Диалог терций и секунд на протяжении всей пьесы происходит как по горизонтали, так и по вертикали. Там, где в мелодии присутствуют терции, в сопровождении преобладают секунды и наоборот.

Текучести, непрерывности развития автор достигает и за счет несовпадения смысловых единиц в партиях правой и левой рук на уровне метрической организации и интонационных сопряжений. К примеру, ход шестнадцатых в приведенном ниже примере визуально воспринимается как

нисходящие арпеджированные трезвучия. Играть же их следует, мысленно объединяя не по три, но по две — соответственно указанному размеру. И окончание этого интонационного фрагмента приходится на начало следующего такта, что также смещает вступление идущего за ним построения на слабую долю:

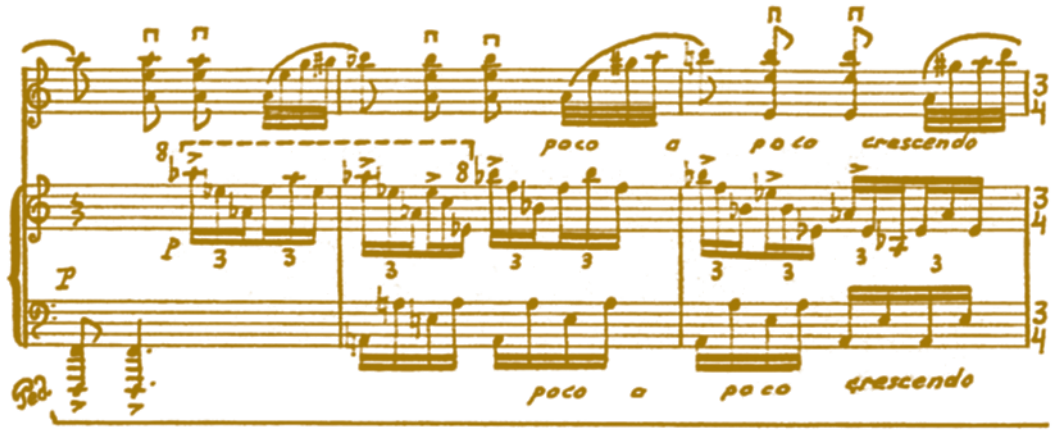
4



Реприза, наступающая сразу после экспрессивной, но краткой кульминации, больше похожа на коду: здесь нет прежней устремленности движения, восходящего секвентного развития, прихотливых модуляционных поворотов. Мелодия несколько раз начинается в си миноре, не получая дальнейшего развития, ее вступления все более кратки и вскоре гаснут в череде мотивов, звучащих как обращения основного, тонического инварианта. Ажур пассажей также становится все прозрачней и окончательно растворяется в тревожно-призрачном *g*. Его вкрадчивое разрешение в тонику успокаивает возникшее было волнение. Деликатность и изящность окончания этой части, завершающей цикл, — будто последний штрих к портрету одной из трех изысканных и утонченных дам.

И. Шабунова

Три сонаты для балалайки и фортепиано, Концерт для балалайки, струнных, ударных и фортепиано: неоромантическая трактовка жанров







Фрагмент рукописи Сонаты № 1

Болота вязкие бессмыслицы певучей покинь,
поэт, покинь и в новый день проснись!
Напев начни иной — прозрачный и могучий;
словами четкими передавать учись
оттенки смутные минутных впечатлений,
и пусть останутся намеки, полутени
в самих созвучиях, и помни — только в них,
чтоб созданный тобой по смыслу ясный стих
был по гармонии таинственно-тревожный,
туманно-трепетный; но рифмою трехсложной,
размером ломаным не злоупотребляй.
Отчетливость нужна и чистота и сила.
Несносен звон пустой, неясность утомила:
Я слышу новый звук, я вижу новый край…

Владимир Набоков

Отвечая на вопрос о периодизации своего творческого пути, Анатолий Иванович Кусяков отметил, что в 1984 году начался новый этап — этап поисков в русле неоромантизма. Примерно в этот период (1976–1997 годы) созданы камерно-концертные произведения с участием балалайки, которым посвящена настоящая статья. На первый взгляд, выбранный инструмент в силу своего происхождения тяготеет к сочинениям вариационного склада, нередко стилизованным «под фольклор». С одной стороны, их уже существует немало, с другой — репертуар музыкантов, играющих на балалайке, до сих пор нуждается в обогащении и разнообразии. Однако эти соображения вряд ли учитывались композитором в первую очередь.

Главная линия в движении А. Кусякова от камерного жанра сонаты к концертному, где балалайке отводится роль солирующего инструмента, заключена, как это ни парадоксально, в **освоении стилевых доминант XX века** и в их трактовке с позиций неоромантизма. Заговорить с помощью исконно русского инструмента на современном музыкальном языке, без скидок на общеизвестные ограниченные возможности инструмента, — решение, требующее особого мастерства и от композитора, и от исполнителей. Как увидим далее, приобщение А. Кусякова к жанровой сфере, которую обходят стороной многие композиторы, в его творческой судьбе не случайно. Притягательность для автора того или иного вида музицирования довольно часто связана с фигурами именитых исполнителей.

Вообще **проблема взаимоотношений композитора и исполнителя** многогранна: иногда они сочетаются в одном лице (вспомним Ф. Листа и Ф. Шопена, С. Рахманинова и С. Прокофьева), чаще образуют творческие дуэты и более многочисленные содружества. Инициатором замыслов может выступать как исполнитель, обращаясь к автору, так и композитор, посвящая артисту свое сочинение. Конечно, важна не только внешняя сторона их союза. В рамках обоюдного соглашения должна пробиться искра художественного озарения, тогда в одном замысле отрезонируют друг другу две артистические индивидуальности — композитор доверит свое сочинение исполнителю, вписав его манеру в нотный текст, а исполнитель почувствует себя соавтором, от которого зависит успех премьеры и дальнейшая жизнь произведения. Подобное единение устремлений и талантов предшествовало замыслам интересующих нас сочинений.

По личному признанию А. Кусякова, знаменательная страница его творчества была вписана в камерно-концертный репертуар для балалайки благодаря инициативе Александра Степановича Данилова. Выдающемуся музыканту, наделенному ярким артистическим дарованием и в свое время выступавшему с концертами по всему миру, задолго до появления произведений ростовского автора удалось возвысить русский национальный инструмент до уровня виртуозного сольного инструмента и продемонстрировать в своей игре подлинно концертный стиль. Об этом с восторгом писала зарубежная пресса, называя исполнителя «Паганини балалайки».

Однако Заслуженный артист России Александр Данилов хотел играть не только блистательные обработки фольклорных напевов или переложения произведений русской и зарубежной классики — репертуару для балалайки так не доставало современной музыки, написанной отечественными композиторами! Может быть, как никто другой, он ощущал уязвимость

любимого им инструмента и одновременно верил в его потенциальные возможности. В этот момент союз исполнителя и композитора был предопределен. А. Кусякову оказалось близким и понятным творческое беспокойство музыканта, и он вместе с ним стремится вывести балалайку на качественно иной уровень — уровень академического инструмента, обладающего собственным репертуаром и занимающим достойное место на концертной эстраде.

А далее начинается напряженная, кропотливая совместная работа. В ансамбле с пианистом Олегом Барсовым Александр Данилов первым исполняет Сонату № 1 и Сонату № 3, которые ему посвящены. Он является редактором партии балалайки в этих произведениях. Благодаря его концертам обе сонаты довольно быстро выходят в свет в издательстве «Советский композитор»: Соната № 1 издана в 1982 году, Соната № 3 — в 1987 году. В этот же период фирма «Мелодия» выпускает аудиозапись обеих сонат. Впоследствии, высоко оценивая значимость произведений А. Кусякова для исполнителей, А. Данилов как ректор Ростовской государственной консерватории имени С. В. Рахманинова содействует изданию двух клавиров Концерта: для балалайки и фортепиано (он же редактор партии струнно-щипкового инструмента) и для домры и фортепиано (переложение партии струнно-щипкового инструмента Михаила Савченко).

Неповторимая артистическая манера А. Данилова постоянно вдохновляла композитора. В результате двум мастерам своего дела удается внести заметный вклад в преодоление стереотипного отношения к инструменту и его репертуару: балалайка становится солирующей в ансамбле с фортепиано в сонатах, нисколько не уступая «королевскому отпрыску» в плане выразительной и виртуозной игры, а затем вступает в диалог с инструментами оркестра в жанре концерта, не утрачивая роли лидирующего инструмента. Эти произведения олицетворяют собой вершины исполнительского искусства, к которым стремятся настоящие виртуозы филармонической сцены.

С момента волнующих премьер начинает складываться незаурядная **«биография» сочинений** композитора. Отзываясь на величайшую силу воздействия и сокровенные тайны подлинной музыки, эстафету принимают широко известные в настоящее время или подающие большие надежды исполнители разных поколений: Народный артист России Валерий Зажигин и лауреат международных конкурсов, Заслуженный артист России Андрей Горбачев, лауреаты международных конкурсов Михаил Савченко и Алексей Буряков, Кристина Фиш и Ольга Лаптева, Татьяна Кирюшина и другие. Увлеченность музыкантов новыми сочинениями и преданность

Искусству приводят к серьезным общественным акциям. Андрей Горбачев дважды исполнил Концерт с оркестром в Москве (дирижер — Г. Перевозникова), по его инициативе Концерт с оркестром прозвучал в Воронеже, Тамбове и Саратове. В интерпретации Кристины Фиш с Концертом познакомилась публика Нижнего Новгорода (дирижер — Игорь Жуков). В трактовке Алексея Бурякова услышали его в Ростове-на-Дону (дирижер оркестра «Орбита» — Юрий Машин) и Череповце (в исполнении Губернаторского оркестра русских народных инструментов).

Исключительным фактом широкого признания музыки А. Кусякова становится включение его произведений в качестве обязательных в программы престижных конкурсов: Соната № 1 звучала в рамках Всесоюзного конкурса (Ленинград, 1979), Концерт — Международного конкурса «Кубок Севера» (Череповец, 2006).

Завоевав признание в России, музыка А. Кусякова вырывается за пределы отечественных рубежей. Для своих выступлений в Германии М. Савченко выбрал Концерт композитора не случайно. Это произведение, исполненное в различных немецких городах более 30 раз в камерном клавирном варианте для домры и фортепиано, а в Лейпциге — с оркестром, позволяет артисту продемонстрировать искушенной зарубежной публике собственное мастерство, но главное — в его звучании она может почувствовать своеобразие современного русского творчества.

Однако деятелей музыкального искусства, нацеленных на концертную и конкурсную практику, волнуют также проблемы педагогики и образования. Известны московская и екатеринбургская исполнительские школы. Их опыт силами выпускников, начинающих преподавать в региональных учебных заведениях, распространяется по России. Настоящая творческая мастерская сформировалась в Ростовской консерватории. Возглавляет ее А. С. Данилов. Его выступления с произведениями А. Кусякова могли так и остаться ослепительными, но редкими вспышками, если бы в своем классе он не воспитал молодых исполнителей, благодаря которым сочинения композитора продолжают звучать в концертах. Каждое такое выступление превращалось в необычайное событие, привлекавшее внимание многочисленной заинтересованной публики. В переполненном концертном зале собирались студенты факультета народных инструментов консерватории, педагоги и учащиеся музыкальных училищ и школ, поклонники композитора и исполнителей, любители музыки. Подобные акции искренне и горячо поддерживались Людмилой Васильевной Варавиной, заведующей кафедрой народных инструментов консерватории, коллегами, учениками.

Понятно, почему отношение молодых исполнителей было, отчасти, ревностным — ведь А. Кусяков писал куда больше оригинальных сочинений для баяна. Все ждали новых премьер и новых интерпретаций, причем молодые исполнители невольно «примеряли» себя к их стилистике. Нетрудно догадаться, что после таких концертов, вызывавших восхищение слушателей, композитора увлекали новые замыслы.

Страстным пропагандистом созданных ростовским автором сочинений становится профессор Воронежской академии искусств Виктор Иванович Иншаков, воспитавший такого талантливого исполнителя как Андрей Горбачев. В классе В. И. Иншакова ученики играют все три сонаты.

После участия во Всесоюзном конкурсе (Ленинград, 1979) тогда еще молодых талантливых исполнителей, выпускников и студентов — Шаката Амирова, Владимира Шеболкина, Николая Царева и Валерия Минцева, начинается период увлечения музыкой композитора в чуткой ко всему незаурядному среде Уральской консерватории. Первая соната непременно включается в репертуар студентов, многие из них играют также Вторую и Третью сонаты. Егор Новоселов в 2002 году впервые представил Третью сонату публике Екатеринбурга. Осенью 2006 года состоялась премьера Концерта в исполнении аспиранта Е. Дубовкина, занимающегося в классе профессора, ректора консерватории Ш. С. Амирова. Любовь к редкому для концертной эстрады инструменту долгие годы прививал своим ученикам Е. Г. Блинов, превосходно знающий произведения А. Кусякова.

Приведенные примеры, а их число можно приумножить, свидетельствуют о том, что к сочинениям композитора устремлены интересы исполнителей разных поколений — еще обучающихся в консерваториях или уже концертирующих, а также совмещающих артистическую и педагогическую практику.

В настоящее время, после того как различными артистами сонаты и Концерт были многократно представлены публике в России и за рубежом, можно отметить, что их довольно сложная лексика не явилась препятствием для восприятия. Напротив, музыка А. Кусякова сразу же покорила слушателей, а сами произведения прочно вошли в репертуар многих исполнителей. В чем же секрет столь необычной реакции — непосредственной слушательской отзывчивости на сочинения, написанные в системе музыкального языка XX века? Ответ одновременно прост и сложен: все музыкальные средства, в том числе и любые замысловатые техники, подчинены эмоционально осмысленному интонированию.

Поразительно ясная музыкальная речь А. Кусякова вовлекает публику в многозначный художественный мир его произведений, позволяет пережить глубокие чувства. А на второстепенный для восприятия слушателей вопрос — каким образом удается композитору добиться подобного эффекта, желанного для многих собратьев по цеху? — можно предварительно ограничиться, вместо развернутого ответа, каким и является настоящая статья, вольным изложением французской пословицы: «Искусство в том и состоит, чтобы скрывать искусство». Если же попытаться приблизиться к тайнам композиторского ремесла, то обнаружится удивительное качество. Стиль А. Кусякова отличает «художественное высоко-мерие»: он ориентируется на высокую меру в своем творчестве и ему по силам ма́стерская отделка сочинений.

Оттеняющей характеристикой его стиля может служить одно из высказываний М. Рощина по поводу романа «Взятие Измаила» М. Шишкина: «интересно, хорошо написано, но продираться через книжку трудно, проза витиеватая и немножко сконструированная, как все они теперь пишут. Словечка в простоте не скажут» [5, *79*]. Далекая от витиеватой риторики, а тем более жесткой конструктивности музыка композитора, в которой все же не все так просто, как кажется на первый взгляд, прочувствована от первого до последнего звука. Полные горечи слова М. Рощина о том, что «выстраданная и отшлифованная проза уже не нужна» [5, *79*], относятся не ко всем явлениям современной культуры, слушательское признание «выстраданных и отшлифованных» произведений композитора служит опровержением категоричной оценке писателя.

Рассматриваемые сочинения А. Кусякова, как и многое другое в его творчестве, отличает **индивидуальный подход к воплощению вечных тем в искусстве**. В неповторимом авторском преломлении отразилось дыхание современной жизни с ее лирико-эпическими, драматическими, даже апокалипсическими коллизиями. Композитору близка тема поиска смысла жизни и обретения гармонии с окружающим миром. Подобные замыслы наиболее остро воспринимаются на исходе столетия, в период осмысления его наследия. Им созвучны три сонаты и Концерт, хотя рождены они в «эпицентре» социально-исторического и художественного контекста XX века.

При явном различии жанров — камерного и концертного — их соединяет общее концептуальное решение: общечеловеческое переплетается с субъективно-личностным, универсальные идеи раскрываются в сочетании с проникновенно личным чувством, иногда почти интимной лиричностью. В силу обозначенной содержательной направленности они подтверждают

свою принадлежность к неоромантическому периоду в творчестве композитора. Любой художник самостоятельно выстраивает свою музыкальную биографию, и в этом смысле он «правильно живет», обретая в творчестве свободу от жизненных обстоятельств. Иными словами, композитор свободен в своих предпочтениях, в выборе тем и средств.

Три сонаты для балалайки и фортепиано, Концерт для балалайки и необычного по составу оркестра (струнные, ударные и фортепиано) могли появиться только в особой художественной атмосфере. Этим сочинениям не пришлось долго лежать в столе композитора, и автор, к счастью, не писал их исключительно для себя, что нередко встречается в XX веке. Поколения ярких исполнителей и композиторов сменяют друг друга в России во второй половине столетия, их представителей можно назвать **энтузиастами или подвижниками в продолжении традиции профессионального музицирования на народных инструментах**. Сначала усилиями С. Василенко и Н. Будашкина, Ю. Шишакова и П. Куликова (50-е годы), затем А. Репникова и В. Панина, Ю. Зарицкого и В. Екимовского, А. Зубицкого и С. Слонимского, В. Веккера и К. Волкова (60–90-е годы), а также многих других поддерживается высокий уровень исполнительской культуры и постепенно обогащается корпус балалаечных сочинений.

Весьма заметными достижениями в этой области обусловлены переход исполнительства на качественно новый этап и выдвижение на первый план целого ряда широко известных авторов. На эти «сдвиги» обращает внимание М. И. Имханицкий: «Наиболее значительным взлетом в развитии концертного искусства игры на народных инструментах отмечен период последних десятилетий. С приходом в эту область таких ведущих композиторов современности, как С. А. Губайдулина, Э. В. Денисов, И. И. Пейко, А. И. Кусяков, В. А. Золотарев, А. Л. Репников, Г. И. Банщиков, она становится равноправной, а не периферийной во всем современном музыкальном творчестве» [3, *342*].

Внутренние предпосылки иного рода содержатся **в динамике накопления репертуара для балалайки**. Данная сфера на протяжении второй половины XX века пополняется произведениями, в которых просматривается стремление авторов музыки освоить, помимо обработок песенно-танцевальных мелодий, различные жанры — камерные и концертные, сольные, ансамблевые и оркестровые[1]. В ряду многочисленных сочинений выделяются самостоятельные группы:

[1] Обзору репертуара для балалайки посвящен дипломный реферат Ю. Стасенкова [6].

стилизация вокальных жанров — «Русская песня» С. Василенко, «Протяжная» Б. Гольца, «Диалог и частушка» А. Репникова;

стилизация танцевальных жанров — «Плясовая» А. Аверкина, «Во лесочке комарочков» и «Трава, моя травушка» А. Шалова, «Весенний хоровод» В. Бибергана, Гавот А. Давыдова;

произведения, навеянные романтической миниатюрой, — Интермеццо В. Веккера, Поэма Э. Захарова, Баллада Ю. Клепалова, «Сронила колечко» М. Цайгера;

циклы и сюиты, складывающиеся из сочетания разнохарактерных пьес, — «Монолог и скерцо» Е. Дербенко, «Уральские сказы» А. Курченко, «Воронежские акварели» Ю. Шишакова, «Итальянская сюита» А. Тимошенко;

вариации, фантазии, рапсодии, созданные в расчете на концертный стиль исполнения, — Вариации на тему Паганини П. Нечепоренко, Концертные вариации П. Куликова, Фантазия А. Цыганкова, «Вологодская фантазия» В. Панина, «Русская рапсодия» Н. Чайкина.

Перечислена лишь небольшая часть сочинений. Если же по позициям данной систематики составить полный каталог, то можно заметить определенные закономерности. На подступах к сонатам и концертам должна была возникнуть ситуация «избыточности» более типичных для балалайки жанровых предпочтений, балансирующих на грани взаимосвязи фольклорных напевов, наигрышей в вариационной обработке с профессиональной музыкой, а затем — «прорыва» к вершинам композиторского письма. Собственно сонатная композиция как высшая форма инструментальной музыки, причем в двух своих версиях — камерной и концертной, появляется в балалаечном репертуаре в результате обращения к нему композиторов, имеющих многогранный опыт в сочинении музыки различных жанров, для различных инструментальных составов. Уже к концу XX века отечественными и зарубежными авторами написаны сонаты для балалайки и фортепиано (более десяти), концерты для балалайки и оркестра народных инструментов (более двадцати), концерты для балалайки и симфонического оркестра (более десяти). Назовем некоторые из них: сонаты Н. Пузея, Э. Рахлина, О. фон Пандера, концерты С. Слонимского, Э. Тубина, А. Репникова, Г. Таранова, Ю. Шишакова.

Только ретроспективный взгляд способен оценить проницательность музыкантов и выявить скрытые механизмы эволюции. Желание А. Кусякова заложить прочный фундамент в основу формирования оригинального репертуара для балалайки, отвечающее его личным потребностям, оказа-

лось созвучным запросам времени (фестивали, конкурсы, мастер-классы). Одновременно сонаты и Концерт композитора продолжали на качественно новом стилевом уровне перспективное направление в исполнительстве, придавали ему уже на этом этапе особую значимость.

Музыкальный стиль А. Кусякова, хорошо ориентирующегося в достижениях отечественного и западного композиторского искусства, определяют **традиции русской композиторской школы** с ее стремлением к сохранению национальной самобытности. В ряду фольклорных жанровых ориентиров композитора выделим разного рода напевы и наигрыши, национальный колорит которых как нельзя лучше передается в звучании балалайки. В русле эстетических взглядов русской композиторской школы сформировался творческий потенциал ростовского автора, которому изначально было присуще сочетание в музыкальном языке глубинно-национального с современным. Подобная «русскость», которою подмечает В. Холопова в стиле Б. Тищенко [8, *56*], отличает и почерк А. Кусякова. Редкое мелодическое богатство, присущее многим лирическим и лирико-драматическим темам его произведений, дополняется интонационной активностью фактурных голосов и неожиданными гармоническими оборотами, прихотливыми ритмическими рисунками и дифференцированной динамико-агогической нюансировкой.

Вместе с тем влияние «авангардных течений» испытывал на себе каждый композитор второй половины XX века, иногда жертвуя отдельными сочинениями ради освоения той или иной техники композиции. В противовес этому А. Кусякову удается, сохраняя независимость в творчестве, прокладывать собственный путь. Мощным стимулом становится ощущаемый им резкий «диссонанс» между предназначением *Музыки* и окружающей ее довольно пестрой звуковой средой, который надо привести к «гармонии», а для этого есть необходимые творческие силы. Неодолимое тяготение к преодолению пестроты ради совершенства оказывается решающим фактором в самораскрытии индивидуальности композитора.

При более пристальном внимании к интересующим нас произведениям обнаруживается немало стилевых признаков, близких к новациям западного и отечественного авангарда. Однако в моментах общности есть и различия, обусловленные использованием освоенных в XX веке приемов. А. Кусяков свободно применяет кластерную технику и шумовую сонорность ударных инструментов оркестра, близкие додекафонным построения и алеаторические блоки, «рваные текстуры» (В. Холопова) и полифонию пластов. А рядом с ними — мелодии, ассоциирующиеся с фольклорными

напевами и наигрышами. Весь арсенал средств подчинен главному — выразительности интонирования и многозначности интонационных перевоплощений. Как в масштабе всего творческого наследия, так и в жанрах для балалайки прочерчивается движение к органичной ассимиляции разнородного по жанрово-стилевым признакам материала.

Внешне обычная позиция дает желаемый результат: знакомство с опытом авангарда и личностное к нему отношение позволяют отшлифовать свой собственный голос. Композитор принимает то, что может семантически истолковать, и звуковые изобретения современного музыкального языка становятся для него фигурами непосредственного авторского высказывания. Новое в искусстве рождается не только при изобретении чего-то редкого и необычайного, порой создание образцов из материала уже известного ведет к поразительным открытиям.

Тематизм сонат и Концерта отличается разнообразием и в то же время отражает образно-эмоциональный строй произведений, пронизанных единством авторского стиля. В инструментальной драматургии, которую выстраивает композитор, исключительно важна роль лирических тем. Их диапазон простирается от скорбных мелодий (основная тема II части Второй сонаты) до элегических (тема ГП I части Первой сонаты), от возвышенно-грациозных (тема ПП I части Первой сонаты) до экспрессивно-экстатических. В духе одухотворенных рахманиновских тем написана одна из самых запоминающихся мелодий Концерта (тема ПП второй экспозиции). В том же лирическом ключе преподносятся цитаты из фольклорного творчества: частушка-страдание включена в партитуру Концерта, напевная фраза — в разработку Первой сонаты.

Сопряжение интонаций в подобных темах определяется сочетанием разнородных мотивов: одни близки протяжной песне, другие — романсу. Их изложение насыщено специфически русскими интонационными средствами (певучей мелодикой, просветленной на фоне хроматики диатонической тональностью с присущей ей ладовой переменностью, субдоминантовыми отношениями в гармонии и другими), с помощью которых композитор достигает необычайно яркого национально-характерного высказывания. Именно тематизм лирической модальности определяет облик экспозиционных разделов. Такого рода темы композитор считает основными, а их согласование выглядит как сопоставление различных граней лирики.

Эти напевные лирические темы, навеянные фольклорными образцами, впервые в произведениях появляются именно в партии балалайки, а затем подхватываются фортепиано или инструментами оркестра. Здесь единение мелодики и тембра струнно-щипкового инструмента, вопреки его бы-

стро затухающим звукам, на редкость органично и обладает повышенным воздействием на слушателя. Подобные темы ассоциируются и с далеким историческим прошлым, и с памятными воспоминаниями детства, а потому оказываются для слушателя особенно близкими[2].

Напряженный тонус драматургического развертывания обеспечивается тематизмом драматического характера, связанным с двигательно-моторным жанровым началом. Это, прежде всего, самостоятельные темы: тема стремительного движения в остинатном ритме галопа (ГП II части Первой сонаты), токкатно-скерцозный материал (начало разработки в Третьей сонате и Концерте). Кроме того, под воздействием вторжения «взрывных» тем, решенных в духе безостановочного кружения, претерпевают различные трансформации лирические мелодии в разработке.

В ряду драматических выделяются двигательно-механистические темы, основанные на остинатном ритмическом рисунке. Неизменно повторяющиеся мелодико-ритмические мотивы, развитие которых выдержано в технике вариаций на бассо-остинато, в условиях динамического нарастания создают образ неумолимой, неотвратимой наступательной силы. К этой же содержательной сфере примыкает и фигура обрывающего удара — диссонирующий аккорд, исполняемый *sforzando*, — с нее начинается Концерт, к ней неоднократно возвращается автор на разных его этапах.

Однако не все ключевые интонации, наполняющие сочинения композитора, вписываются в дихотомические поляризации. Еще одну интонационную сферу необходимо выделить особо. В ярких кульминациях к лирико-драматическим темам нередко присоединяются колокольные звоны, создавая интонационную неоднозначность в прочтении данных разделов. Причем имитируются колокольные звоны разнопланово, с акцентированием контрастных образно-эмоциональных состояний: это торжественный перезвон или раздающиеся в отдалении тоны, напоминающие благовест, это глухие удары проводного звона или тревожно-драматичное звучание набатного колокола. В образном и тематическом размежевании музыкального материала колокольные звоны выступают в значимой роли — национальных музыкальных символов. В культурно-историческом пространстве они соотносимы с лирическими темами фольклорного происхождения, хотя и обращены к разным сторонам человеческого сознания. Лирические темы затрагивают тонкие струны души человека, а колокольным звучаниям резонирует его религиозно-духовный опыт.

---

[2] О положительном эстетическом воздействии звучаний, связанных с жизненным и музыкальным опытом человека, высказывался Л. Термен. Данный тезис развивает Е. Назайкинский [4, *153*].

Общая характеристика тематизма и высвечиваемых им образов приводит к конкретизации музыкальных контрастов, заложенных в драматургии произведений. Благодаря им обнаруживается ряд семантических дилемм: вокально-речевое, напевное противостоит двигательно-моторному, а лирическая образность — драматической. На более высоком концептуальном уровне обозначенные дилеммы трансформируются в образные антитезы: это противостояние созерцательной статики и разрушительной динамики, несовместимость гармонии субъективной чувственности и дисгармонии, вносимой внеличностными силами. В образно-эмоциональном плане темы можно также дифференцировать как принадлежащие трем сферам — индивидуально-личностной (внутренний мир), социальной (внешний мир) и религиозной (духовный опыт). Драматургия произведений строится на их сопоставлении, иногда доведенном до яростного столкновения.

Неповторимые смысловые оттенки тематизма, приобретаемые в произведении, возникают в результате его композиционной расстановки. Нередко композиторы XX века давали своим сочинениям весьма условные названия, например, «Музыка для ...» или «Композиция № ...», что инициировало рассуждения об утрате музыкой жанровой определенности. В отличие от «игры в жанр» А. Кусяков именует свои опусы вполне традиционно — соната и концерт, и тем самым конкретизирует их жанровое содержание, связанное с поэтикой конфликтной драматургии. Хотя воплощенные композитором замыслы предстают в виде лирико-эпической целостности с элементами драмы, они вмещают одновременно чередование контрастных эмоциональных состояний и сцепление разноплановых событий.

Использование разнородного в жанрово-стилевом отношении тематического материала свидетельствует о влиянии полистилистики, которая переосмысливается в условиях конфликтной драматургии и раскрывается при этом с исключительной остротой. Сталкивающиеся в сонатах и Концерте «музыкальные диалекты» до такой степени далеки друг от друга, что их контраст порождает скрытую программность, достаточно индивидуализированную. В отличие от многих своих современников, А. Кусяков прибегает к полистилистике не только для того, чтобы выразить коллизии культурно-исторического или глобально-космического порядка, эта техника ему необходима для воплощения противоречивой сущности человека. Отсюда — лирико-драматический тон музыкального повествования.

В крупном плане произведения претерпевают заметную эволюцию от циклической формы Первой (двухчастной) и Второй (трехчастной) сонат

к свободной одночастной композиции поэмного типа, которая складывается в Третьей сонате и Концерте. Несмотря на структурные различия, очевидно подспудное вызревание поэмности в более ранних сонатах. Внешняя отграниченность частей цикла преодолевается на уровне формы второго плана, которая опирается на общий замысел и перекрестные интонационно-тематические связи.

В Первой сонате обе части написаны в сонатной форме, но драматургический акцент переносится на финал. Противостояние главных тем двух частей, лирико-элегической и стремительно-моторной, опирается на эмоционально-психологический и жанровый контраст: состояние — движение, вокальное — инструментальное. Цезура между частями сглаживается в силу того, что реприза первой части сокращена, а реприза второй расширена. В дополнение к этому в цикле устанавливается определенный композиционный ритм, объединяющий отдельные части в целое. Многократное сопоставление разделов лирического и драматического по характеру материала образует двуфазное членение «надкомпозиционного» уровня: лирическим темам экспозиции первой части контрастирует их драматическое преобразование в разработке, общему лирическому тонусу репризы противостоит главная тема следующей части, выдержанная в безостановочном ритме «галопа», — цепь контрастных сопряжений выдерживается до конца произведения.

Выражением композиционного ритма во Второй сонате, близкой к традиционному построению цикла, становятся кульминационные волны и чередование нарастаний и спадов, тоже направленных к финалу. В лирико-созерцательной первой части заметно выделяется лишь экстатическое звучание темы главной партии в репризе, а небольшая, скорбная по характеру вторая часть превращается в интермеццо, расположенное между двумя масштабными крайними частями. Весомость финала подчеркнута несколькими динамическими нарастаниями, ритм которых учащается по мере продвижения к коде. Простое усиление громкости не могло бы в такой степени драматизировать характер кульминаций. В этих нагнетаниях композитор усложняет тематический состав и прибегает к полифонии пластов: в контрапункте к основным темам звучат колокольные интонации.

Как видим, в первых двух сонатах циклическая форма обладает признаками, усиливающими ее единство. Иными словами, цикличность устремлена, пока еще скрыто от поверхностного взгляда, к одночастной композиции. Чем может быть вызвана двойственность формы? Она порождена индивидуализированной драматургической интерпретацией целого, при-

чем интерпретацией композиторской. Без многопланового образного развития, без переплетения тем и интонационных линий, которыми наделяет свои произведения автор, не сложились бы музыкально-сюжетные основания для подобной трактовки формы. Если цикл выглядит как более кристалличная конструкция, то форма второго плана непредсказуемо импровизационна.

Жанровому стилю поэмы в полной мере отвечают Соната № 3 и Концерт: эти инструментальные произведения лирико-драматического характера имеют близкий к программному замысел, воплощение которого возможно в условиях нетипизированной одночастной композиции. В Третьей сонате композитор использует находки предшествующих сонат, к ним относятся сопоставление лирических тем в экспозиции, драматизация материала в разработке и зеркальная реприза. Вместе с тем ее индивидуализированный композиционный профиль, особенно заключительного раздела, обусловлен драматургией. Поскольку автор в третьем разделе репризы (ц. 19) обращается к жанру траурного шествия с присущими ему скорбными интонациями, то можно говорить о воплощении в произведении образной антитезы жизни и смерти.

После лирических тем, изложенных в экспозиции, и драматических коллизий разработки ненадолго (реприза начинается с темы побочной партии) наступает ощущение безмятежного покоя, а далее — последовательность завершающих произведение музыкальных событий: драматические монологи двух каденций, траурное шествие, сопряжение двух кульминаций — торжественно-экстатической и умиротворенной, и заключительное скорбно-элегическое проведение основной темы. В подтексте последнего высказывания заключен важный по смыслу итог: «жизненный круг замкнулся».

Содержание сонаты конкретизировано еще одной линией — сквозным развитием колокольных интонаций. Впервые они появляются в экспозиции (связующая партия, ц. 4), далее — в последнем разделе разработки, причем в противостоянии к жесткому тематизму бассо-остинато, затем в фортепианной каденции, и, наконец, в генеральной кульминации, олицетворяющей восторженное отношение к жизни. Переход от траурного шествия к торжественным колокольным интонациям с особой остротой выражает семантическую дилемму: трагическим эпизодам противостоит всепобеждающая сила жизни.

Но не этим фрагментом завершается произведение. Звучание основной темы в модусе «тихой печали» в конце поэмы свидетельствует о другом:

о приятии неотвратимого. Авторская концепция, на наш взгляд, ориентирована на христианскую идею смирения — смирения перед неизбежным. Предопределенность жизненного пути остро переживается, но постепенно преодолевается не только в психологическом плане, но и в духовном. По мере развертывания сонаты ее событийные линии начинают охватывать иную плоскость — религиозно-философских размышлений.

Коллизии, отображающие разные стороны бытия человека, с еще большей разветвленностью раскрываются в Концерте. В поэмной композиции сохраняются основные этапы, типичные для первой части классической формы концерта, но переосмыслено их наполнение[3]. Первая экспозиция с участием солиста насыщена тематизмом лирико-драматического характера, во второй осуществляется плавная «модуляция» от лирики возвышенного тона к экспрессивно-экстатической. К концу второй экспозиции достигается предельная тематическая поляризация между фигурой обрывающего удара (темой вступления) и лирическими темами, одна отображает образность «грозной неотвратимой силы», другие раскрывают разные грани лирики. Композитор с помощью обозначений в партитуре, подчеркивающих выразительный характер музыки, направляет своей волей дирижера и исполнителей: сначала преобладают ремарки типа *feroce*— свирепо, бурно, дико, *robusto*— сильно, крепко, мужественно, *impetuoso*— стремительно, пылко, затем *patetico, dolcissimo*— воодушевленно, нежно, ласково, *appassionato* — страстно, *pacatamente*— спокойно, кротко. В них косвенно зафиксирована поэтическая программа Концерта.

Композиционный ритм разработки выверен в предшествующих сочинениях: чередование напористых по характеру скерцозно-токкатных разделов, усиленных группой ударных инструментов, с построениями, насыщенными вокальным по жанровой природе тематизмом (преобладает звучание струнных инструментов). Здесь особенно ощутима динамика монтажного принципа, опирающегося на внезапные вторжения и столь же неожиданные переключения. Неуклонно возрастающую контрастность венчает противостояние необычайной силы — это генеральная кульминация, помещенная автором в конце разработки. Олицетворяя всепоглощающее любовное чувство, звучит одна из лирических тем (побочной партии второй экспозиции), достигнутое состояние ликования усиливают колокольные интонации. Но на пике динамической волны вторгается тема вступления.

---

[3] Анализ формы и исполнительской интерпретации концерта изложен в реферате А. Бурякова [2].

Ответом на срыв кульминации, на неумолимо надвигающуюся роковую стихию становится каденция солиста, исполняемая в духе драматического монолога.

Каким после всех этих смысловых поворотов видит композитор завершающий раздел? Реприза построена на затихающих, как бы истаивающих лирико-элегических интонациях. Тему частушки, которая прежде, разделяя две экспозиции, цитировалась в характере частушечного страдания, — игриво, несколько задиристо, сопровождает ремарка *ironico,* — словно с горькой усмешкой можно оглянуться назад, на пройденный путь. Кода также решена в стиле жанра постлюдии.

В Концерте, как и в Третьей сонате, сочетаются поэмность, сонатность и вариационность, а точнее — под влиянием скрытой программности трансформируется сонатная композиция, ее дополняют вариационно-вариантные преобразования мотивов. Как видим, сочетание устоявшихся принципов и свободного интонационно-тематического развития с постоянным обновлением и трансформацией интонаций существенно повышает «эвристический потенциал композиции» (А. Арановский). При сохранении строгой архитектоники формы — ведь основные композиционные цезуры ясно выделены! — предельно динамично протекает процесс ее развертывания, а внутренние музыкальные арки прочерчивают непростую линию музыкально-поэтического сюжета.

В итоге жанрово-стилевой синтез, к которому прибегает композитор, предопределен концепцией произведений, о чем шла речь выше, — слиянием эстетического с этическим, художественного с философско-религиозным. В силу многомерности своего содержания, сочинения А. Кусякова органично вписываются в современный исторический контекст, они продолжают лучшие традиции русской музыки, для которой искусство и религия всегда составляли общую духовно-культурную целостность.

Еще одно качество музыки композитора притягивает к ней исполнителей и слушателей: согласование **камерного и концертного стилей**. Ко времени создания Концерта для ценителей творчества А. Кусякова становится очевидным постепенное вызревание концертности в сонатах. Это проявляется не только в виртуозной трактовке партии солирующего инструмента. Композиция сонат включает такой специфический для концерта компонент, как каденция. Решены каденции в плане монологического высказывания лирико-драматического характера, остроту и динамичность придает им виртуозное орнаментирование ключевых интонаций.

Композитор вводит каденции на разных этапах формы, в зависимости от драматургического развития: в Первой сонате каденция отделяет репризу от коды во II части, подчеркивая значимость итогового завершения произведения; во Второй сонате каденционным построением завершается I часть, создавая разомкнутость ее формы; в Третьей сонате сменяют друг друга каденции фортепиано и балалайки, помещенные в первой половине репризы и подготавливающие последующие резкие контрасты. Более традиционно положение каденции в Концерте (перед репризой) — здесь ее появление предрешено тем, что она становится ответом на фигуру обрывающего удара, провозглашенную в оркестре.

Повышенное внимание к каденции в произведении обусловлено предшествующим интонационно-тематическим развитием, и все же каждый раз ее исполнение интригует слушателя. Вслед за протяженными темами экспозиций, вслед за перекличками и наслоениями мотивов в развивающих разделах линия лирического чувствования автора, отождествляемого с фигурой солиста, выводится в сферу сольного мелодического интонирования. В каденции диалог внешний — между балалайкой и фортепиано или инструментами оркестра — преобразуется в диалог внутренний, конфликтность которого необходимо передать, создавая иллюзию «разноголосного соло». Вот в чем, вероятно, состоит особая сложность для исполнителя — продемонстрировать «артистическую виртуозность перевоплощения».

На редкость активно протекает процесс движения произведений А. Кусякова от исполнителя к исполнителю, от инструменталистов к слушателям. В этом многоканальном распространении сонаты и Концерт проходят **различные стадии интерпретации** как со стороны мастеров-виртуозов, так и публики. Созданный композитором идеальный инвариант, зафиксированный в нотном тексте, начинает приобретать вариативную открытость, «набирая обороты» функционирования в социуме. При этом границы вносимых изменений оказываются достаточно широкими. Появляется ряд новых редакций: переложение партитуры Концерта с партией солирующей домры, переложение в виде клавира для балалайки и фортепиано, для домры и фортепиано. В двух последних версиях замена оркестра фортепианной партией существенно обедняет фактуру, особенно ее темброво-колористическую характерность — как передать на фортепиано жесткость ритмических фигур ударных инструментов или потрясающую экспрессию смычкового вибрато? Правда, слух человека обладает удивительным свойством приспосабливаться к акустическим условиям и акцентировать внимание на главном — на интонационном развитии. И публика, прослушав

одну из версий оригинала, все равно испытывает благодарность в ответ на предоставленную возможность познакомиться с сочинением.

Одна из последних версий концерта особенно примечательна. В его новой редакции с солирующей партией домры переосмыслена содержательная структура и внесены соответствующие изменения в партитуру. Фактически речь идет о второй редакции произведения. Если сравнить обе партитуры — оригинальную с солирующей балалайкой и переложение для домры, то во второй сокращены в плане укрупнения основных музыкальный событий все разделы Концерта, снимает композитор и цитату частушки, так тесно увязанную с балалаечными наигрышами в памяти инструмента и с его тембром. В результате в ином виде предстает концепция сочинения. Во второй редакции приглушена ее духовно-философская сторона, свойственная многим сочинениям конца XX века, на первый план выступает чисто романтическая трактовка жанра — завершается Концерт не уносящимися в небытие тихими тонами, а жизнеутверждающей лирической темой, вместе с колокольными интонациями преподносимой в экстатически-декламационном модусе. По стилистике она напоминает экспрессивную романтическую образность, близкую музыкальным идиомам Ф. Листа и С. Рахманинова.

Причина возникновения второй редакции связана с самостоятельной жизнью музыкального произведения, с желанием исполнителя включить его в свой репертуар, а также с эстетическими запросами какой-то части публики. В данном случае композитор создает иную редакцию, сопоставимую по художественным достоинствам с оригиналом. Действительно, каждое новое прочтение произведения вносит определенные коррективы в его содержательную структуру. В этой естественной и неизбежной для музыки ситуации имеет значение одно существенное обстоятельство: популяризация сочинений во имя привлечения к ним широкой публики не должна сказываться на качестве оригинала, не должна приводить к упрощению и девальвации заложенной в нем эстетической ценности.

Музыка А. Кусякова обладает удивительным свойством: после концертного исполнения основные темы продолжают звучать в памяти слушателя, оставляя неизгладимый след. К сочинениям композитора хочется возвращаться, восстанавливая в воображении то, что удалось пережить в концертном зале, и ждать новых встреч с ними. А значит, автор умеет увлечь слушателя, охватить разные стороны его восприятия — эмоции и представления, чувства и мысли. Благодаря этому творчество А. Кусякова становится частью душевной и духовной жизни человека, укрепляя в нем

ощущение полноты собственного бытия. Обратный отклик — признательность музыкантов и публики, даже если они не задумываются всерьез о причинах своего отношения к сочинениям автора.

Параллели и аналогии, которые можно проводить, сравнивая произведения А. Кусякова с музыкой отечественной и европейской, свидетельствуют о позиции композитора, открытого ко всему ценному и оригинальному в искусстве. Однако многочисленные стилевые отзвуки переплавлены в адресованную своему слушателю неповторимую авторскую речь, которой свойственны традиционные для русского искусства содержательная глубина и философская концептуальность. Просматривается в почерке музыканта и влияние постмодернистской неостилистики: предшествующие стили превращаются в речевые фигуры, необходимые ему для повествования о современности.

Звучащие в концертах и на конкурсах произведения А. Кусякова не могли не вызывать ответной реакции со стороны обозревателей и критиков. Параллельно с естественными для музыки каналами функционирования начинается процесс ее осмысления. Высокую оценку творчеству композитора дает ведущий специалист в этой области М. И. Имханицкий. Определяя основные тенденции в развитии исполнительства на русских народных инструментах, он подчеркивает: «В становлении современного балалаечного камерно-академического исполнительства особенно значительную роль сыграл А. И. Кусяков. Новизна музыкальных замыслов и их интонационно-фактурного воплощения отчетливо проявилась, в частности, в трех сонатах для балалайки и фортепиано, Концерте для балалайки с симфоническим оркестром (2000), созданных в содружестве с одним из лучших исполнителей-балалаечников А. С. Даниловым» [3, *310*].

Отмеченные в статье и многие иные достижения композитора возможны при условии сохранения достоинства и внутренней свободы подлинного художника, следующего лишь потребностям своей творческой индивидуальности. К счастью для исполнителей и слушателей, Анатолий Иванович Кусяков, уверенно перешагнувший рубеж веков и тысячелетий, увлечен новыми замыслами и проектами.

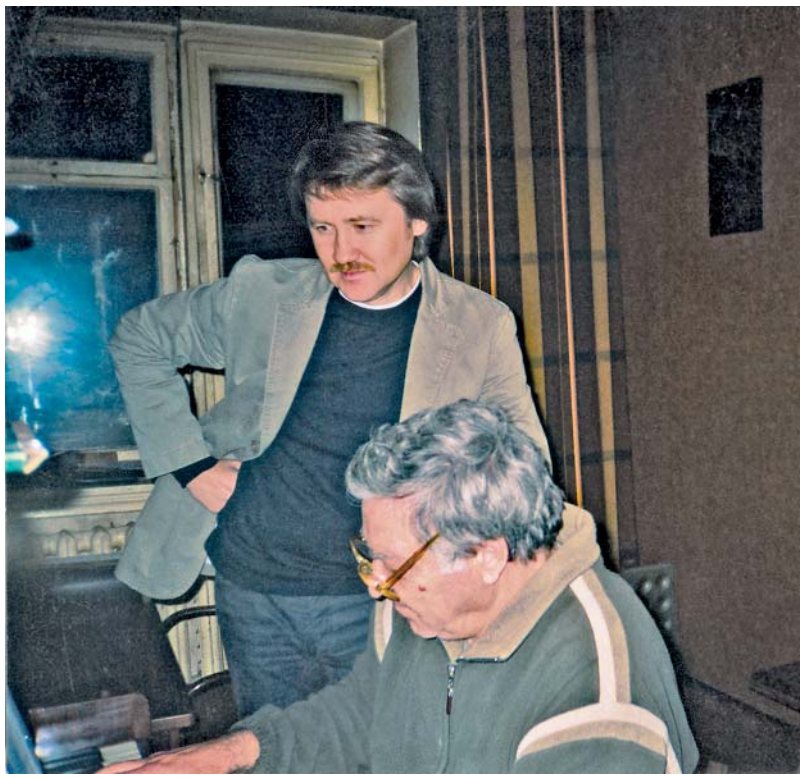
Литература

1. *Арановский М.* Музыкальный текст. Структура и свойства. — М., 1998.
2. *Буряков А.* Выразительные особенности музыки и исполнительская интерпретация Концерта для балалайки, струнных, ударных и фортепиано А. Кусякова. Рукопись. — Ростов н/Д, РГК, 2003.
3. *Имханицкий М.* История исполнительства на русских народных инструментах: учебное пособие для вузов и музыкальных училищ. — М., 2002.
4. *Назайкинский Е.* Звуковой мир музыки. — М., 1988.
5. *Рощин М.* «Остаюсь в XX веке…» // Искусство кино. — 2001. — № 6.
6. *Стасенков Ю.* Формирование оригинального репертуара для балалайки в XX веке. Рукопись. — Ростов н/Д, РГК, 1999.
7. *Фомин Е.* Способ существования музыкального произведения и методология сравнительного анализа. Введение в проблему // Музыкальное искусство и наука. Сб. статей. Вып. 2. — М., 1973.
8. *Холопова В.* Борис Тищенко: рельефы спонтанности на фоне рационализма // Музыка из бывшего СССР. Сб. статей. Вып. 1. — М., 1994.



С А. Горбачевым

С М. Савченко





С Г. Канчели

С К. Пендерецким



ПРИЛОЖЕНИЕ

Отзывы[1]

Недавно я получил предложение из Греции написать сочинение для аккордеона и струнных. Дав согласие, я подумал о том, что прежде чем приступить к работе, было бы неплохо получить консультации у Анатолия Ивановича Кусякова. Я с большим уважением отношусь к этому замечательному композитору, чей вклад в создание музыкальной литературы для баяна и аккордеона поистине неоценим. Волею судьбы я уже несколько раз присутствовал на исполнении моей музыки в Ростове-на-Дону, и каждый раз встречи с этим мягким и неординарным человеком производили на меня неизгладимое впечатление. Я очень люблю баян, аккордеон и считаю, что Анатолий Иванович внес большой вклад в популяризацию этих инструментов. Особенно хочу отметить, что подобной пропагандой занимается композитор, прошедший замечательную школу и являющийся истинным профессионалом. Прекрасно сознаю, что вклад Кусякова в музыкальную культуру России не ограничивается только деятельностью, связанной с вышеперечисленными инструментами и искренне желаю Анатолию Ивановичу плодотворной деятельности, как в творчестве, так и в сфере воспитания молодого поколения.

---

[1] Приведенные ниже отзывы — лишь малая часть того, что было написано и сказано об А. И. Кусякове. К сожалению, большая часть за давностью лет не сохранилась. Здесь приведены лишь некоторые фрагменты писем, телеграмм, других материалов, собранных в последние годы.

Если мне удастся написать произведение для аккордеона и струнных и мне покажется, что оно достойно быть вынесено на суд Анатолия Ивановича, я непременно воспользуюсь нашими теплыми взаимоотношениями и обязательно познакомлю его с записью первого исполнения.

Композитор, Народный артист СССР,
лауреат Государственных премий СССР и Грузии,
театральной премии «Чайка», премий им. Ш. Руставели, «Триумф»,
кавалер Ордена Чести
Гия Канчели
15.12. 2004 г.

Анатолий Иванович Кусяков — замечательный композитор. Высокий профессионализм, широкая эрудиция и громадный опыт как композиторской, так и педагогической деятельности позволяют ему решать самые смелые и интересные творческие задачи. Анатолий Иванович работает в самых различных жанрах. И его внимание к фольклору — и инструментальному, и вокальному, а также соединение его с жанром симфонической музыки в разных формах привели к созданию произведений оригинальных, имеющих неповторимый облик. Этот синтез оказался весьма плодотворным. Был достигнут высокий художественный результат. Хочется пожелать Анатолию Ивановичу дальнейших успехов в его творчестве, имеющем всегда широкий и горячий слушательский отклик.

Композитор, Народный артист СССР,
лауреат Ленинской и Государственных премий СССР,
кавалер орденов Красной Звезды, Знак Почета, Ленина,
Трудового Красного Знамени, Отечественной войны II степени
А. Эшпай
18.12. 2004 г.

Много лет знаю Анатолия Ивановича Кусякова как ярчайшего представителя современной российской музыкальной культуры. Неповторимо глубинное по содержанию и совершенное по форме творчество этого Мастера несомненно ставит его имя в один ряд с такими всемирно признанными колоссами современной музыкальной культуры как Р. Щедрин, Г. Канчели, А. Шнитке, С. Губайдулина и др.

Глубоко гуманистическое творчество Анатолия Ивановича (особенно сочинения для баяна и других народных инструментов) сыграло огромную роль в становлении и интегрировании славянской народно-инструментальной культуры в европейские и мировые художественные процессы. Это подтверждают и его многочисленные авторские вечера, проводимые практически на всех «баяно-аккордеонных» континентах мира, и необычайно высокий рейтинг его творчества во всемирном конкурсном и музыкально-исполнительском процессах.

Неоднократно имел честь работать с Анатолием Ивановичем Кусяковым в составе жюри международных конкурсов, проводимых в Украине. Всякий раз при этом он демонстрировал такие качества как высочайший профессионализм и интеллигентную доброжелательность, принципиальность и, вместе с тем, искреннюю заинтересованность в судьбе молодых музыкантов-конкурсантов, в будущем нашей народно-инструментальной культуры. Не могу также не отметить прекрасные человеческие качества Анатолия Ивановича: открытость души, бескорыстность, доброту, беспредельную преданность ее величеству Музыке.

Народный артист СССР, Народный артист Украины,
Лауреат Государственных премий СССР и Украины,
академик Академии пед. наук Украины,
академик Академии искусств Украины,
профессор, художественный руководитель
Национального академического народного хора им. Г. Веревки,
председатель Национального всеукраинского музыкального союза
А. Авдиевский
19.06.2003 г.

Настоящим событием для музыкантов стала премьера 14 декабря 1999 г. нового сочинения А. Кусякова «Лики уходящего времени» в исполнении Заслуженного артиста России, лауреата международных конкурсов Юрия Шишкина. Это произведение с его тончайшей аурой и необыкновенной глубиной можно назвать одним из интереснейших сочинений для баяна, ставящим имя А. Кусякова в ряд самых прогрессивных композиторов современности…

Народный артист России, профессор РАМ им. Гнесиных
Ф. Липс
15.12.1999 г.

Господин Кусяков утвердил себя в качестве одного из ведущих композиторов в баянной литературе нашего времени. Его музыка принесла огромное удовольствие и музыкальное вдохновение исполнителям и слушателям по всему миру…

Президент Международной конфедерации аккордеонистов (CIA)
Кевин Фридрих
июль 2007 г.

Уважаемый господин Кусяков!

Вы являетесь признанным мастером современной музыки для баяна, и в Китае об этом хорошо знают. Мы проводим международные фестивали баяна и аккордеона в Пекине, где звучит лучшая новая музыка. В этом году X фестиваль собрал четырех ведущих баянистов России — музыкантов с мировыми именами: А. Склярова, Ф. Липса, В. Семенова, Ю. Шишкина. Концерт каждого из них прошел с огромным успехом. Прозвучало много великолепных сочинений для баяна. Но настоящей сенсацией, ярчайшим событием Фестиваля стала премьера Вашего цикла «Лики уходящего времени» в исполнении Юрия Шишкина. Это грандиозное произведение можно назвать сегодня, несомненно, вершиной всего баянного репертуара…

Организационный комитет
Международного конкурса аккордеонистов (Пекин)
2004 г.

Уважаемый Анатолий Иванович!

9 февраля 2004 г. в Органном зале Башкирской государственной филармонии состоялся вечер баянной музыки с участием Заслуженного артиста России Юрия Шишкина. В первом отделении концерта звучала Ваша сюита «Лики уходящего времени». Давно Уфа не слышала ничего подобного! Сюита была исполнена с чувством, на высоком художественном уровне… Выражаем Вам искреннюю признательность за создание прекрасного музыкального произведения и выказываем надежду на дальнейшее сотрудничество…

Директор Башгосфилармонии ***Д. Гайнуллин***
Художественный руководитель ***В. Хызыров***
17.02.2004 г.

Уважаемый Анатолий Иванович!

Поздравляем Вас с триумфальной премьерой Вашего сочинения «Лики уходящего времени», прозвучавшего в рамках IV Международного конкурса «Кубок Севера»… Это, несомненно, выдающееся сочинение говорит не только о колоссальной высоте композиторского мастерства, которой Вы достигли, но и об огромном историческом скачке, сделанном российскими исполнителями в развитии русской музыкальной культуры…

Исполнительный директор конкурса ***Е. Покатилов***
Председатель объединенного жюри ***В. Соловьев***
Председатель струнной секции ***А. Цыганков***

Особые слова хочется сказать о музыке А. Кусякова. Встреча с музыкой А. Кусякова — это всегда незабываемые впечатления. Композитор тончайшими красками «рисует» звуки природы, ее движение, всплески, порывы, тишину, дыхание. Действительно, его музыка — о многом, что трудно объяснимо словами… «Лики уходящего времени»— уникальное сочинение, бесспорно одна из вершин в мировой литературе для баяна…

Художественный руководитель Красноярской филармонии,
Красноярского филармонического русского оркестра,
Заслуженный деятель искусств России, профессор ***А. Бардин***
4.03.2002 г.

Оргкомитет III Международного фестиваля «Баян на пороге третьего тысячелетия» поздравляет А. Кусякова с блестящей премьерой в г. Челябинске его произведения «Лики уходящего времени»! Это очень глубокое, неординарное произведение несомненно обогатило баянный репертуар и открыло новые страницы современного исполнительства.

Начальник Главного управления
культуры и искусства Челябинской области,
Заслуженный работник культуры РФ
В. Макаров
Арт-директор Фестиваля, Заслуженный артист РФ,
Лауреат всероссийского конкурса, профессор ЧВМУ (ВУЗ)
Н. Ищенко
6.02.2001 г.

Выражаем огромное восхищение от встречи с новой музыкой А. И. Кусякова — его сюитой «Весенние картины» и циклом «Лики уходящего времени». Эти выдающиеся произведения, как отражение необыкновенной природы мышления композитора, являются поистине одними из самых ярких достижений в области баяна.

Председатель правления Ассоциации «Новая музыка»,
Художественный директор фестиваля МАМ (Украина)
К. Цепколенко
17.01.2000 г.

12 октября 2000 г. в Большом зале Тольяттинской филармонии состоялся концерт Заслуженного артиста России, баяниста Юрия Шишкина. Концерт прошел с огромным успехом, но хочется сказать о незабываемом впечатлении, которое произвела на всех нас сюита в 12-ти частях «Лики уходящего времени» выдающегося русского композитора Анатолия Кусякова. Во второй раз звучит в Тольятти эта гениальная музыка, и во второй раз застывшее пространство зала буквально взрывается и складывается вновь необыкновенной мозаикой звуковых соцветий. Невозможно описать глубину потрясения от услышанных и почти увиденных двенадцати полотен жизни, развернутых в течение 40 (!) минут. Какой космос чувств в каждой ноте!

Это произведение, равного которому нет, является выдающимся вкладом в российскую и мировую культуру, новым шагом в третье тысячелетие.

Директор Тольяттинской филармонии ***Ю. Лившиц***
20.10.2000 г.

С творчеством А. Кусякова омичи знакомы с середины 70-х гг. и всегда с большим интересом исполняли его «Зимние зарисовки», сонаты № 1, 2, 3 и другие произведения, восхищающие своей жизненной энергией, упоительной молодостью и романтизмом.

«Весенние картины» и «Лики уходящего времени» А. И. Кусякова в исполнении Ю. В. Шишкина изумили своей глубиной, новизной, многомерностью. Во время исполнения этих произведений в зале царила удивительная атмосфера. В благоговейной тишине слушатели от самых маленьких

учеников до убеленных сединой мудрых старейших педагогов открывали для себя такого загадочного, глубокого и совершенно нового Кусякова. Эту музыку хочется слушать бесконечно, постигая каждый ее звук, открывая в своей душе все новые грани…

Директор ЭДМШ, зав. отделением
народных инструментов ОМУ им. В. Я. Шебалина, доцент ОмГУ,
лауреат всероссийского и международного конкурсов,
Заслуженный работник культуры РФ ***Л. Белецкая***
Зав. лабораторией музыкального образования ЭДМШ,
доцент кафедры теории и истории музыки ОмГУ,
Заслуженный работник культуры РФ,
член-корреспондент Международной Академии информатизации
С. Белецкий
Зав. отделением народных инструментов ДШИ № 2 г. Омска,
Заслуженный работник культуры РФ
лауреат международных конкурсов ***С. Родионова***
февраль 2002 г.

Уважаемый Анатолий Иванович!

Поздравляем Вас с замечательной премьерой Вашего гениального сочинения «Весенние картины», прозвучавшего в исполнении Заслуженного артиста России Юрия Шишкина!..

Ректор Одесской государственной консерватории
им. А. В. Неждановой
Народный артист Украины, профессор ***Н. Огренич***
13.12.1999 г.

Вчера мы соприкасались с великим. На концерте Ю. Шишкина прозвучали «Весенние картины» А. Кусякова. Необыкновенная музыка! Яркая, впечатляющая! Словно кистью нарисованы эти шесть чудесных картин о весне. Сказочно глубоки, полны энергии и пространства. Воистину, перед нами великий русский композитор!

Директор Государственного областного
музыкального училища г. Братска ***Л. Корчагина***

18 декабря 1997 г. в РАМ им. Гнесиных состоялась блистательная премьера нового сочинения одного из самых значительных современных композиторов — Анатолия Кусякова — Концерта для баяна, струнных, клавишных и ударных инструментов… Масштаб концерта — равный симфонии, глубина идеи и ошеломляющая энергетика этого произведения ставят его в ряд крупнейших сочинений нашего времени…

Импресарио Российской государственной концертной кампании
А. Капцов
1998 г.

Дорогой Анатолий Иванович!

Огромной радостью для нас тала премьера Вашего Концерта для баяна, струнных, клавишных и ударных инструментов в Большом зале Одесской областной филармонии… Это новая эра баяна, новая эра музыкальной культуры! Молодые исполнители и Вечная музыка. Большой успех! Мы все восхищены! Спасибо Вам огромное за поэзию и бесконечную глубину Вашего творчества!

Генеральный директор Одесской областной филармонии
А. Сапсович
3.12.2003 г.

Выражаем восхищение премьерой Партиты А. Кусякова. Это уникальное произведение было исполнено талантливым баянистом Ю. Шишкиным в концертном зале СКГИИ. Считаем, что творческое сотрудничество двух выдающихся музыкантов окажет огромное влияние на развитие баянного искусства, а Партита займет достойное место в репертуаре ведущих исполнителей-баянистов…

Ректор Северо-Кавказского государственного института искусств (Нальчик), профессор ***Ф. Эфендиев***
11.11.2003 г.

Уважаемый Анатолий Иванович!

Поздравляем Вас с премьерой Шестой сонаты в исполнении заслуженного артиста РФ Ю. Шишкина. В который раз мы имеем возможность со-

прикоснуться с высокой духовностью Ваших произведений, и каждый раз получаем неизъяснимое удовольствие. Мы считаем, что Ваша новая соната — выдающееся произведение. Она является новым словом, поворотным моментом в истории баянного репертуара. Она потрясла нас всех!..

Ректор СКГИИ, профессор ***Ф. Эфендиев***

Анатолий Иванович Кусяков — один из самых выдающихся композиторов в истории баянной музыки. Можно смело сказать, что это явление в современной музыкальной культуре. Первые его произведения сразу стали «бестселлерами». И ныне нет ни одного музыкального училища, где бы они не исполнялись. И в нашей консерватории музыка А. Кусякова любима... Масштаб и глубочайшая эмоциональность его музыки в сочетании с импрессионизмом художественных средств во многом повлияли на музыкальное мышление современных музыкантов-исполнителей на баяне, аккордеоне. Музыка Кусякова — это музыка нового века.

Заслуженный деятель искусств Республики Казахстан,
профессор кафедры народных инструментов
Алма-Атинской государственной консерватории им. Курмангазы
Д. Туякбаев
Заслуженный артист РК, профессор ***А. Гайсин***

Список произведений А. Кусякова

- 7 прелюдий для фортепиано (1966, соч. № 1)
- Вариации для фагота и фортепиано (1967, соч. № 2)
- Соната для альта и фортепиано (1968, соч. № 3)
- Струнный квартет № 1 (1969, соч. № 4)
- «Уголки сердца», вокальный цикл для голоса и фортепиано на стихи А. Ахматовой (1969, соч. № 5)
- «Данко», симфоническая поэма для большого симфонического оркестра (1970, соч. № 6)
- «Памяти Апполинера», вокальный цикл для тенора, сопрано и фортепиано на стихи Г. Апполинера (1970, соч. № 7)
- «Для 3 миллиардов голосов», оратория для хоров, драматических актеров и большого симфонического оркестра (1971, соч. № 8)
- «Азовский цикл», три хора a cappella на стихи Н. Образцовой (1971, соч. № 9)
- Фортепианное трио (1972, соч. № 10)
- Концерт-симфония для скрипки и большого симфонического оркестра (1973, соч. № 11)
- «Память», концерт для симфонического оркестра (1974, соч. № 12)
- Донская праздничная увертюра для большого симфонического оркестра (1974, соч. № 13)
- Соната № 1 для готово-выборного баяна (1975, соч. № 14)
- «Зимние зарисовки», сюита № 1 из цикла «Времена года — времена жизни» для готово-выборного баяна (1976, соч. № 15)
- Увертюра на темы революционных песен для большого симфонического оркестра (1977, соч. № 16)
- «Строительство Атоммаша», симфоническая картина для большого симфонического оркестра (1977, соч. № 17)
- Соната № 1 для балалайки и фортепиано (1978, соч. № 18)

- Соната № 2 для готово-выборного баяна (1978, соч. № 19)
- Фуга и бурлеска, соната № 3 для готово-выборного баяна (1979, соч. № 20)
- «Встречный ветер», кантата для солиста, хора и симфонического оркестра на стихи В. Татаринова (1980, соч. № 21)
- «Восхождение», симфоническая поэма для большого симфонического оркестра (1983, соч. № 22)
- «Без счастья и воли», кантата для солиста, хора и симфонического оркестра на стихи Н. Некрасова (1983, соч. № 23)
- Соната № 4 для готово-выборного баяна (1984, соч. № 24)
- «Подвиг», симфония № 1 для большого симфонического оркестра (1985, соч. № 25)
- Соната № 3 для балалайки и фортепиано (1985, соч. № 26)
- «Знамя Октября», кантата для солиста, хора и большого симфонического оркестра на стихи В. Татаринова (1986, соч. № 27)
- «Пять испанских картин», сюита для флейты и готово-выборного баяна (1986, соч. № 28)
- «Осенние пейзажи», сюита из цикла «Времена года — времена жизни» для готово-выборного баяна (1988, соч. № 29)
- Три миниатюры для готово-выборного баяна, аккордеона (1989, соч. № 30)
- Партита для готово-выборного баяна, аккордеона (1990, соч. № 31)
- «Прощания», сюита для готово-выборного баяна, аккордеона (1991, соч. № 32)
- Дивертисмент для готово-выборного баяна (1992, соч. № 33)
- «Монолог о вечности», соната № 5 для готово-выборного баяна (1994, соч. № 35)
- «Осенний ноктюрн», симфония № 2 для большого симфонического оркестра (1995, соч. № 36)
- Концерт для баяна, струнных, клавишных и ударных инструментов (1996, соч. № 37)
- Концерт для балалайки, фортепиано, струнных и ударных инструментов (1997, соч. № 38)

- «Весенние картины», сюита из цикла «Времена года — времена жизни» для готово-выборного баяна (1998, соч. № 39)
- «Лики уходящего времени», сюита для готово-выборного баяна (1999, соч. № 40)
- «Витражи и клети собора Апостола Павла в Мюнстере», соната № 6 для готово-выборного баяна (2001, соч. № 41)
- Соната № 2 для балалайки и фортепиано (2001, соч. № 42)
- Концерт для домры, фортепиано, струнных и ударных инструментов (2003, соч. № 38 bis)
- «Misterium», соната № 7 для готово-выборного баяна (2005, соч. № 43)
- Более 20-ти песен на стихи ростовских поэтов
- Музыка к театральным постановкам ростовских театров:

  Театр кукол:
  «Золотая труба»
  «Царь — Водокрут»
  «Машук — отважное сердце»
  «Сказки Тихого Дона»

  Театр юного зрителя:
  «Дон Кихот»
  «Рожденные бурей»
  «Беда от нежного сердца»
  «Жестокие игры»

  Драматический театр им. М. Горького:
  «Снежная королева»

  Шахтинский драматический театр
  «Черные листья»

  Новочеркасский драматический театр:
  «Смертный враг»



С Ю. Леденевым

С Л. Варавиной и Е. Показанник



Публикации произведений А. Кусякова

- «Уголки сердца», романсы из вокального цикла на стихи А. Ахматовой // Романсы и песни советских композиторов. — М.: Музыка, 1979.
- Соната № 1 для готово-выборного баяна. — М.: Советский композитор, 1979; ФРГ: Изд-во Сикорского, 1979; М.: Музыка, 1997.
- Трио для виолончели, скрипки и фортепиано. — М.: Советский композитор, 1980.
- Соната № 2 для готово-выборного баяна. — М.: Советский композитор, 1981; ФРГ: Изд-во Сикорского, 1981; М.: Музыка, 1997.
- «Зимние зарисовки», сюита для готово-выборного баяна. — М.: Советский композитор, 1981; ФРГ: Изд-во Сикорского, 1981; М.: Музыка, 1997.
- Фуга и бурлеска, соната № 3 для готово-выборного баяна. — М.: Советский композитор, 1981; ФРГ: Изд-во Сикорского, 1981; М.: Музыка, 1997.
- Соната № 1 для балалайки и фортепиано. — М.: Советский композитор, 1982.
- Соната № 3 для балалайки и фортепиано. — М.: Советский композитор, 1987.
- Соната № 4 для готово-выборного баяна. — М.: Советский композитор, 1990; ФРГ: Изд-во Шмюллинга, 1994.
- «Осенние пейзажи», сюита для готово-выборного баяна. — ФРГ: Изд-во Шмюллинга, 1994; Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 1999.
- Концерт для баяна, струнных, клавишных и ударных инструментов, партитура. — Ростов н/Д: WM, 1996.
- «Монолог о вечности», соната № 5 для готово-выборного баяна. — Ростов н/Д: WM, 1997; Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2005.
- Дивертисмент для готово-выборного баяна. — Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 1998.
- «Весенние картины», сюита для готово-выборного баяна. — Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 1999.
- «Пять испанских картин», сюита для флейты и готово-выборного баяна. — ФРГ: Изд-во Шмюллинга, 2001.

- Соната для трех готово-выборных баянов, партитура (транскрипция Сонаты № 1 для баяна). — Италия: Пизаро, 2001.
- «Лики уходящего времени», сюита для готово-выборного баяна. — Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2001.
- Партита для готово-выборного баяна. — Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2003.
- «Прощания», сюита для готово-выборного баяна. — Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2003.
- Три миниатюры для готово-выборного баяна. — Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2003.
- Концерт для балалайки, фортепиано, струнных и ударных инструментов, клавир. — Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2003.
- Концерт для домры, фортепиано, струнных и ударных инструментов, клавир (переложение концерта для балалайки). — Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2003.
- «Витражи и клети собора Апостола Павла в Мюнстере», соната № 6 для готово-выборного баяна. — Ростов н/Дону: РГК им. С. В. Рахманинова, 2005.
- Концерт для баяна, струнных, клавишных и ударных инструментов, клавир. — Ростов н/Дону: РГК им. С. В. Рахманинова, 2007.

Дискография, аудиозаписи произведений А. Кусякова[2]

- **«Донская праздничная увертюра»**
  Большой симфонический оркестр Всесоюзного радио
  (Фонд Всесоюзного радио)
- **«Лирическая сюита»**
  Ансамбль «Калинка» Ростовской обл. филармонии
  (Фонд Всесоюзного радио)
- **Соната № 1 для готово-выборного баяна**
  В. Семенов (Фонд Всесоюзного радио)
  В. Семенов («Мелодия», С-20-10837-38)
  В. Семенов (Centre Didactique de Musique Geneve, С-20-10837)
- **«Зимние зарисовки», сюита для готово-выборного баяна**
  В. Семенов (Фонд Всесоюзного радио)
  В. Семенов («Мелодия», С-20-10837-38)
  В. Семенов (Centre Didactique de Musique Geneve, С-20-10837)
  О. Шаров («От барокко до джаза», CD «Sabanou-production», Швейцария, 1997)
  О. Шаров («Мелодия», С-2017433-4)
  Ю. Вострелов (Изд. Шмюллинга, ФРГ)
- **Соната № 2 для готово-выборного баяна**
  Ю. Дранга (Фонд Всесоюзного радио)
  Ю. Дранга («Мелодия», С10-21503003)
  А. Лёффлер (Sonet SLP 1653, Дания, 1986)
- **Фуга и бурлеска, соната № 3 для готово-выборного баяна**
  А. Заикин (Фонд Всесоюзного радио)
- **Лирическая миниатюра (из цикла «Три миниатюры» для готово-выборного баяна)**
  В. Семенов (Изд. Шмюллинга, ФРГ, CD MC 90.012)

---

[2] В список включены записи, о наличии которых имеются сведения у композитора и редактора. Очевидно, что полный перечень осуществленных аудио- и видеозаписей значительно обширнее. Кроме того, здесь не указаны записи многих произведений, осуществленные в рамках съездов, пленумов организаций Союзов композиторов СССР и РСФСР, различных конкурсов, концертов и фестивалей.

- **«Пять испанских картин», сюита для флейты и готово-выборного баяна**
  А. Заикин (баян), Ю. Шишкин (флейта)
  (Фонд Всесоюзного радио)
  В. Дабахов (флейта), А. Сочилкин (баян)
  (Фонд РГК, CD, 2002)
  А. Грошев (флейта), А. Гуревич (баян)
  (Фонд Нижегородской консерватории, CD, 2003)
- **«Весенние картины», сюита для готово-выборного баяна**
  А. Стаценко (Фонд РГК, CD, 2002)
  Ю. Шишкин (CD, Германия, 2003)
- **Партита для готово-выборного баяна**
  Ю. Шишкин (CD, Германия, 2003)
- **«Лики уходящего времени», сюита для готово-выборного баяна**
  Ю. Шишкин (CD, Германия, 2004)
- **Камерная симфония для оркестра русских народных инструментов (переложение Сонаты № 4 для готово-выборного баяна)**
  Оркестр РГК им. С. В. Рахманинова, дирижер А. Шалыгин
  (CD, Фонд РГК)
- **Соната № 1 для балалайки и фортепиано**
  А. Данилов (балалайка), О. Барсов (фортепиано)
  («Мелодия», 33 С 20 11717-12)
- **Соната № 3 для балалайки и фортепиано**
  А. Данилов (балалайка), О. Барсов (фортепиано)
  («Мелодия», С 20 26615 004)
- **Концерт для балалайки, фортепиано, струнных и ударных инструментов**
  А. Буряков (балалайка), оркестр современной музыки «Орбита», дирижер Ю. Машин (CD, Фонд РГК)
- **«Осенние пейзажи», сюита для готово-выборного баяна**
  М. Зацепин (CD, Фонд РГК)
- **Концерт для баяна, струнных, клавишных и ударных инструментов**
  Ю. Шишкин (баян), оркестр Тульской филармонии и РАМ им. Гнесиных, дирижер Б. Ворон (CD, Фонд РГК)
- **Соната № 4 для готово-выборного баяна**
  М. Киселев (CD, Фонд РГК)

- **Дивертисмент для готово-выборного баяна**
  Ю. Шишкин (CD, Фонд РГК)
- **«Монолог о вечности», соната № 5 для готово выборного баяна**
  Ю. Шишкин (CD, Фонд РГК)
- **«Витражи и клети собора Апостола Павла в Мюнстере», соната № 6 для готово-выборного баяна**
  Ю. Шишкин (CD, Фонд РГК)
- **Концерт для домры, фортепиано, струнных и ударных инструментов**
  Т. Кирюшина (домра), И. Червонная (фортепиано)
  (CD, Фонд РГК)
  М. Савченко (домра), Западно-Саксонский симфонический оркестр (г. Лейпциг, Германия), дирижер Роланд Мель
  (DVD, Фонд РГК)
- **«Подвиг», симфония № 1 для большого симфонического оркестра**
  Оркестр Ростовской областной филармонии, дирижер С. Коган
  (CD, Фонд РГК)
- **«Осенний ноктюрн», симфония № 2 для большого симфонического оркестра**
  Оркестр Ростовской областной филармонии, дирижер Р. Мартынов
  (CD, Фонд РГК)
- **«Лики уходящего времени», четыре части из сюиты**
  Ансамбль современной музыки «Каприччио» п/у М. Черных
  (DVD, Фонд РГК)
- **Камерная симфония**
  «Осенние пейзажи»
  «Зимние зарисовки»
  Оркестр русских народных инструментов РГК, дирижер К. Хурдаян
  (DVD, Фонд РГК)

Список выпускников по классу композиции А. Кусякова

1. Пирогов В. В. — 1978 г.
2. Маслов Г. А. — 1980 г.
3. Шишин В. И. — 1982 г.
4. Толстенко Г. Ю. — 1984 г.
5. Скотников (Черников) В. Г. — 1985 г.
6. Машин Ю. Б. — 1990 г.
7. Негримовский Д. П. — 1990 г.
8. Халаимов С. А. — 1990 г.
9. Бабенко Т. А. — 1995 г.
10. Егикова О. Е. — 1997 г.
11. Зубков (Шинкаренко) А. А. — 1997 г.
12. Писоченко С. Ю. — 1998 г.
13. Летунов А. С. — 2004 г.
14. Водяхин М. Н. — 2005 г.

Учились, но не окончили:

1. Семенов В. А.
2. Шутенко Е. К.
3. Хурдаян Г. К.
4. Летунов А. С. (аспирантура)



С учениками. Стоят: Д. Негримовский, Ю. Машин. Сидят: С. Халаимов и Г. Толстенко

С выпускником С. Писоченко



Сведения об авторах

Варавина Людмила Васильевна — Заслуженный работник высшей школы, профессор РГК им. С. В. Рахманинова

Данилов Александр Степанович — Народный артист России, профессор РГК им. С. В. Рахманинова

Крылова Александра Владимировна — доктор культурологии, профессор РГК им. С. В. Рахманинова

Кузнецова Мария Васильевна — кандидат искусствоведения, преподаватель ГМПИ им. М. М. Ипполитова-Иванова

Показанник Елена Владимировна — кандидат искусствоведения, доцент РГК им. С. В. Рахманинова

Рудиченко Татьяна Семеновна — доктор искусствоведения, профессор РГК им. С. В. Рахманинова

Семенов Вячеслав Анатольевич — Народный артист России, профессор РАМ им. Гнесиных

Толстенко Геннадий Юрьевич — композитор, профессор РГК им. С. В. Рахманинова

Франтова Татьяна Владимировна — доктор искусствоведения, профессор РГК им. С. В. Рахманинова

Царенко Ирина Николаевна — кандидат искусствоведения, музыковед

Цукер Анатолий Моисеевич — Заслуженный деятель искусств РФ, доктор искусствоведения, профессор РГК им. С. В. Рахманинова

Шабунова Ирина Михайловна — кандидат искусствоведения, профессор РГК им. С. В. Рахманинова

Шишкин Юрий Васильевич — Заслуженный артист России, лауреат международных и всероссийских конкурсов, баянист

Содержание

От редактора 3

ИНТЕРВЬЮ

А. Кусяков: «Истинное искусство всегда элитарно...» 7

В. Семенов: «Кусяков — тот, кто диктует моду...» 35

А. Данилов: «Мы еще не доросли до высоты его музыки...» 43

Ю. Шишкин: «Путь длиною в жизнь» 53

Г. Толстенко: «Я горд за своего учителя!» 67

СТАТЬИ

А. Цукер. Анатолий Кусяков: путь к себе 81

Е. Показанник. Музыкальные миры Анатолия Кусякова 89

Е. Показанник. О традиционном и новаторском в музыке А. Кусякова 113

Ю. Шишкин. Соната № 1: исполнительское прочтение 123

Е. Показанник. 2 ≥ 3 ?.. (О Второй и Третьей сонатах для баяна) 143

Т. Франтова. Четыре загадки Анатолия Кусякова под кодовым именем академического жанра (Четвертая — Седьмая сонаты для готово-выборного баяна) 157

Е. Показанник. Три времени жизни (предварительные замечания) . . 201

Т. Рудиченко. «Зимние зарисовки» 205

Е. Показанник. «Осенние пейзажи» 215

И. Царенко. «Весенние картины» 231

Т. Франтова. Баянный концерт Анатолия Кусякова на фоне некоторых особенностей бытования жанра 253

М. Кузнецова. «Лики уходящего времени»: поэтика и стиль 279

Л. Варавина. «Лики уходящего времени»: образы и смыслы 297

А. Крылова. Музыкальные картины для выборного баяна Анатолия Кусякова 353

Е. Показанник. Дивертисмент — «легкий» жанр? 377

Е. Показанник. «Раз-два-три, раз-два-три...» (Три миниатюры) 395

И. Шабунова. Три сонаты для балалайки и фортепиано, Концерт для балалайки, струнных, ударных и фортепиано: неоромантическая трактовка жанров 403

ПРИЛОЖЕНИЕ

Отзывы 427

Список произведений А. Кусякова 439

Публикации произведений А. Кусякова 443

Дискография, аудиозаписи произведений А. Кусякова 446

Список выпускников по классу композиции А. Кусякова 449

Сведения об авторах 451

АНАТОЛИЙ КУСЯКОВ:
ВРЕМЕНА ЖИЗНИ

Сборник статей и материалов

Редактор-составитель *Е. Показанник*
Компьютерная верстка и дизайн *Ю. Леденев*

Подписано в печать 10.06.2008. Формат 70×100/16.
Бумага мелованная. Печать офсетная. Усл. печ. л. 28.
Тираж 500 экз. Заказ № .

Ростовская государственная консерватория (академия)
им. С. В. Рахманинова
344002, г. Ростов-на-Дону, Буденновский пр., 23

Отпечатано с готовых пленок в типографии ООО «Терра Принт»
344034, г. Ростов-на-Дону, Портовая ул., 33