

М. Гараджаев (Саратов, СГК)

**Образы времени в музыке А. Кусякова для баяна
(на материале сюиты «Лики уходящего времени»)**

*Взгляни на этот лик; искусством он
Небрежно на холсте изображен,
Как отголосок мысли неземной,
Не вовсе мертвый не совсем живой...*

М. Лермонтов

Заметное место в музыкальной культуре XX века занимает современная музыка для баяна. Тембр инструмента гармонично вписывается в контекст эпохи, и во многом именно своеобразие баянного звучания стало причиной обращения к инструменту ведущих современных композиторов: С. Беринского, М. Броннера, К. Волкова, С. Губайдулиной, А. Журбина, Е. Подгайца и других.

Особняком в череде имен стоит имя ростовского композитора Анатолия Ивановича Кусякова. Его произведения прочно вошли в репертуар современных исполнителей-баянистов и в каком-то смысле олицетворяют лицо инструмента на данном историческом этапе. А. Кусяков – композитор, пересмотревший традиционные подходы к баяну. Его сочинения послужили ориентиром в дальнейшем развитии инструмента, открыли совершенно новые грани баянного тембра и возможности баянной фактуры.

Важнейшим в его баянном творчестве является отражение *времени*, скоротечности жизни, ее философское осмысление. Тема времени проходит через все творчество музыки композитора. Его многочисленные циклы о природе тесно ассоциируются с временами жизни. Для музыки А. Кусякова характерны идеи и смыслы, которые по праву можно назвать вечными: жизнь и смерть, любовь и ненависть, красота и стремление к идеалу. В своем творчестве композитор нередко соединял характерные элементы музыки разных эпох, стилей, направлений. В его произведениях ощущается романтическая приподнятость и медитативность, напряженный психологизм и лирика.

Когда композитор только начинал писать для баяна (1975 г.), репертуар баянистов в его основной части составляли переложения и вариации на народные темы. Вот как описывает ситуацию того времени В. Семенов: «...к сожалению, тогда почти никто из композиторов не писал музыку, которая была бы баянной по своей сути. Впрочем, нет, были бесконечные обработки и вариации на народные темы. Порой они были не плохи, но настолько шаблонны, что я даже шутил: “Одни и те же вариации на разные темы”. Мы устали от переложений. Нужна была оригинальная, отражающая специфику инструмента, современная музыка» [5, с. 35].

Работа с непривычными для композитора-академиста инструментами во многом носила экспериментальный характер, но уникальный талант и

мастерство композитора позволили придти к оригинальным творческим решениям. Каждое произведение, написанное Анатолием Кусяковым, по-своему уникально и интересно. Вместе с тем, просматривается и некоторая общность отдельных сочинений, на основе которой можно говорить об определенной эволюции музыкального мышления композитора. Свой творческий путь сам композитор подразделяет на три периода. *Первый* (1967–1984 годы) – это «*периодом поиска и становления*». Объектами его интереса в этот период становятся наиболее крупные жанры: *соната* и *сюита*. *Второй период* (1984 –1994 годы) – *неоромантический*. В нем ярко выражены черты *программности*, вызванной склонностью автора к сюжетному «обоснованию» своих музыкальных мыслей. Слова, найденные композитором для названий, эпиграфов, ремарок, носят утонченный, романтически-поэтический характер, который свойственен и самой музыке А. Кусякова. *Третий период* (1994 – 2007 годы) – *медитативный*. В это время в творчестве композитора ярче всего заявляет о себе такая современная композиторская техника как *сонорика*. Баян с его большим количеством тембров и наличием двух клавиатур разного звучания, становится идеальным инструментом для воплощения сонористических экспериментов.

Одним из наиболее ярких и масштабных произведений, созданным в последний период, является сюита «*Лики уходящего времени*». Сюита была написана А. Кусяковым в 1999 году и представляет собой своеобразный итог творчества, подведенный композитором на рубеже двух столетий. По своим масштабам сюита не имеет аналогов в баянной литературе. Идея отразить в одном сочинении события («*лики*») целой эпохи ставит его в один ряд с крупнейшими инструментальными жанрами. Это произведение А. Кусяков посвятил своему другу и единомышленнику Ю. Шишкину, который выступил редактором сюиты и первым ее исполнителем. Как подчеркивает баянист, «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 образов» [8, с. 59].

Наблюдается расхождение взглядов по вопросам, касающимся музыкальной драматургии произведения. М. Кузнецова [3] выделяет в сюите несколько *драматургических пар*, которые выступают в роли своего рода микроциклов: № 7 («*О любви*») и № 8 («*И только ночь их слышала слова*») объединены *темой любви*; № 10 («*Сон про ангела*») и № 11 («*Мерцание угасающих звезд*») образуют *религиозно-мистическую сферу* образов; № 5 («*За тенью входит тень*») объединен с № 6 («*Бурлетта*») по принципу «*внутреннее – внешнее*». Л. Варавина [1] же обозначает в композиции сюиты четыре мини-цикла, каждый из которых следует друг за другом и состоит из трех частей. *Первый мини-цикл* (I–III части) драматургически разомкнут. Его итог – вопрошание, затаившаяся боль, почти языческое ощущение страха жизни и смерти. Для передачи этих составных здесь используются аллюзии библейской притчи, семантика и символика эпохи Барокко, жанровые

приметы христианского ритуала (хорал, молитва), элементы полифонического письма.

Второй мини-цикл (IV-VI части), при всей видимой калейдоскопичности меняющихся размеров и полифоническом наложении разнообразных ритмических формул, имеет основное объединяющее ритмическое начало, символизирующее земное существование. Крайние части этого мини-цикла («Вальс-каприз» и «Бурлетта») раскрывают с неистовой силой обратную сторону жизни, образы демонических персонажей «антимира». В центре этой триады расположена fuga «За тенью входит тень», возможно, символизирующая величественно-трагическое прощание с земной жизнью.

Части следующего, *третьего мини-цикла* («О любви», «И только ночь их слышала слова» и «Из восточных мелодий») 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. В этих трех пьесах А. Кусяков использует музыкальные фрагменты из произведений других композиторов: интонации мелодии Гершвина «Любимый мой» – в VII части, цитата из оперы Вагнера «Тристан и Изольда» – в VIII части, монограмма Шостаковича из Квартета №8 – в IX части.

В последнем, *четвертом мини-цикле* (X-XII части) образно-смысловая панорама разворачивается в обратном порядке, в цепочке самых грандиозных кульминаций сюиты. Перед нами предстает Личность, несущая огромную концентрацию энергии и мыслей, явившая свой Лик, создавшая свою Притчу.

Кроме того, исследователи находят в произведении закономерности и более высокого порядка. Например, М. Кузнецова указывает на то, что сюита изначально была задумана, как цикл из семи поэм-медитаций: 1. «Как страшно тонуть в голубых небесах»; 2. «Голос одинокой души»; 3. «О любви»; 4. «За тенью входит тень»; 5. «И только ночь их слушала слова»; 6. «Сон про ангела»; 7. «Мерцание угасающих звезд». Но после автор отказался от концепции полной медитативности и принял решение добавить в цикл несколько контрастных пьес: «Торнадо», «Вальс-каприз», «Бурлетта», «Из восточных мелодий», «Шествие». Однако эти номера цикла не имеют собственной линии развития, что объясняется их изначально вспомогательной, интермедийной функцией. В итоге двенадцать частей сюиты представлены двумя полярными по их образной природе блоками: жанрово-бытовым и медитативно-философским, а сюитность, в свою очередь, становится главным принципом формирования цикла.

Л. Варавина описывает строение сюиты через *принцип зеркальной симметрии* частей, выделяя своего рода *образно-смысловые арки*: I и XII части объединены единой тематической основой – риторической *фигурой креста*, «символа распятия»; II и XI части представляют по жанру религиозно-философскую медитацию – аллюзию «*покаянной молитвы*»; III и

X части – близки к *эзотерической медитации* – в них происходит слияние личного и внеличного начал; IV и IX части – соединены нитью звука h, имеют общую драматургическую основу – *танец-оборотень*; V и VIII части – стилистическая и жанровая модель, создающая художественный образ *прощания, ухода*; VI и VII части представляют собой самую яркую образную оппозицию – противопоставление *шабаша и поэмы о страстной человеческой любви*.

Названия частей – еще один 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. Л. Варавина расшифровывает философско-этические идеи, заложенные А. Кусяковым в сюите «Лики уходящего времени»: «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» [1, с. 298].

Несмотря на некоторые расхождения исследователей в трактовках драматургического контура сюиты, их взгляды сходятся в отношении образно-смысловых составляющих произведения. *Тема любви* проходит подобно скрепляющей нити через все сочинение. Именно на нее автор нанизывает свое повествование.

Параллельно развивается *религиозно-философская тематика*. В музыке она выражена через использование темы креста, характерных молитвенных интонаций и элементов хоральной фактуры. Здесь же берет свое начало *мистико-саркастическая образность*. Ее характерные стилистические атрибуты – искажения-пародии традиционных жанров, изображение «смеха за кадром», резкое контрастирование частей цикла – подводят слушателя к иронизирующему взгляду на прошедшую эпоху.

Таким образом, автор обозначает несколько независимых друг от друга сюжетных линий, которые развиваются на протяжении всего произведения. Объединяясь, они образуют своего «кластер» образов, в структуре которого отчетливо обозначается как сюжетный фон, состоящий из настроений и чувств, свойственных духу прошедшей эпохи, так и персонажи первого плана, олицетворяющие настоящее. Диалог прошлого и настоящего наполняет музыкальную драматургию Сюиты контрастными сопоставлениями. На протяжении всего сочинения ценности *уходящей эпохи* постоянно наталкиваются на непреодолимые препятствия *настоящего*.

Музыкальный язык сюиты пронизан барочными символами, цитатами известных произведений, жанровыми контрастами, скрепленными между собой музыкальными формулами, составляющими так называемый «авторский музыкальный словарь». Именно через эти высказывания

композитор передает свою точку зрения, обозначает свое отношение к происходящему.

Семантический потенциал авторских тем А. Кусякова чрезвычайно разнообразен. Слушая его музыку, понимаешь, что авторский музыкальный «словарь» сформировался еще до появления первых баянных опусов. Его кристаллизация шла в самых ранних произведениях 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.

Современные сонорные приемы вносят в звучание баяна неповторимую новизну и свежесть. Работая над музыкой композитора в классе по специальности, пытаюсь воспроизвести неповторимый мир музыки ростовского мастера, невольно задумываешься о ее глубинном содержании, воплощенном в том числе и через *идею времени*. Временная концепция воплощена в музыке А. Кусякова во всем своем многообразии, сложности и многомерности. Время для композитора становится творческим универсумом, источником вдохновения и новых идей.

Резюмируя сказанное, необходимо отметить то, что композитор вывел тему борьбы эпох в Сюите из музыкально-образной сферы на более высокий уровень, уровень творческого замысла. Затрагивая в Сюите вопросы, однозначного ответа на которые просто не существует, А. Кусяков задает для слушателя чрезвычайно высокую планку общения с музыкой. Высота стиля и философская глубина, порой доходящая до мучительной откровенности, – все это присутствует в сочинениях, написанных автором в поздний период творчества. Как говорит Ю.Шишкин, «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» [8, с. 56].

Литература

1. Варавина Л.В. «Лики уходящего времени»: образы и смыслы // Анатолий Кусяков: времена жизни – Р-н/Д: РГК им. С.В. Рахманинова, 2007. – С. 296–348.
2. Данилов А.С. Мы еще не доросли до высоты его музыки... // Анатолий Кусяков: времена жизни Р-н/Д: РГК им. Рахманинова, 2007. – С. 42 – 50.
3. Кузнецова М.В. «Лики уходящего времени»: поэтика и стиль // Анатолий Кусяков: времена жизни Р-н/Д: РГК им. Рахманинова, 2007. – С. 278 – 294.
4. Кусяков А.И. Истинное искусство всегда элитарно... // Анатолий Кусяков: времена жизни – Р-н/Д: РГК им. С.В. Рахманинова, 2007. – С. 9 – 32.
5. Семенов В.А. Кусяков – тот, кто диктует моду... // Анатолий Кусяков: времена жизни – Р-н/Д: РГК им. С.В. Рахманинова, 2007. – С. 34 – 50
6. Показанник Е.В. Музыкальные миры Анатолия Кусякова // Анатолий Кусяков: времена жизни – Р-н/Д: РГК им. С.В. Рахманинова, 2007. – С. 88–109.
7. Показанник Е.В. О традиционном и новаторском в музыке А Кусякова! // Анатолий Кусяков: времена жизни – Р-н/Д: РГК им. С.В. Рахманинова, 2007. – С. 112–120.
8. Шишкин Ю.В. Путь длиною в жизнь // Анатолий Кусяков: времена жизни – Р-н/Д: РГК им. С.В. Рахманинова, 2007. – С. 52 – 63.