

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-3-62-78  
EDN ETHLZS  
УДК 785.11.04+78.071.1

Ю. Б. Абдоков  
Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского,  
Москва, Россия  
ORCID: 0000-0001-9033-3279

## «Потаенный край» Маргариты Кусс: оркестровый стиль и тембровая поэтика

### АННОТАЦИЯ

В статье впервые исследуются стилеобразующие свойства оркестрового мышления Маргариты Ивановны Кусс (1921–2009), сочинения которой исполнялись лучшими отечественными коллективами и дирижерами. Творческий авторитет М. Кусс привлекал к ней ведущих музыкантов страны; в течение многих лет ее дом был центром притяжения для крупнейших отечественных композиторов: Д. Шостаковича, Н. Пейко, Б. Чайковского, Р. Бунина, М. Вайнберга, Г. Свиридова, Г. Уствольской. Суждениями и оценками М. Кусс дорожили не только молодые композиторы, но и мастера с репутацией живых классиков. Поэма для симфонического оркестра «Потаенный край» (1999–2000), последнее крупное сочинение М. Кусс, является кульминацией своеобразного метацикла, куда также вошли Поэма на темы русских народных песен (1961), Лирическая поэма (1988) и три поэмы: «Далекая весна», «Вечерняя песня», «Светлый вечер» (1994). «Потаенный край» впервые прозвучал 21 декабря 2002 года в Большом зале Московской консерватории в исполнении БСО им. П. И. Чайковского под руководством В. Федосеева. В итоговой партитуре свойства стиля автора воплощены максимально ярко. Используемый в статье аналитический инструментарий, оперирующий принципами анализа композиторской и дирижерской феноменологии, может способствовать дальнейшему изучению всего корпуса симфонических произведений М. И. Кусс, что важно не только в сугубо исследовательском контексте, но и в творческой (исполнительской, дирижерской) практике.

### КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Маргарита Кусс, «Потаенный край», симфонический оркестр, стиль, тембровая поэтика.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-3-62-78  
EDN ETHLZS  
УДК 785.11.04+78.071.1

Yuri B. Abdokov  
Moscow State Tchaikovsky Conservatory,  
Moscow, Russia  
ORCID: 0000-0001-9033-3279

## A *Lurking Terrain* by Margarita Kuss: Orchestral Style and Timbral Poetics

### ABSTRACT

The stylistic features of orchestral writing by Margarita Ivanovna Kuss (1921–2009) are examined in this article for the first time in Russian art studies. Her music was performed by the best Russian ensembles and conductors. M. Kuss was a musical authority for the leading musicians of the Soviet Union. For many years her house was a centre of attraction for the greatest modern Russian composers (D. Shostakovich, N. Peyko, B. Tchaikovsky, R. Bunin, M. Weinberg, G. Sviridov, G. Ustvolskaya). M. Kuss opinions and appraisals were valuable not only for the young composers, but also for world-known masters *A Poem based on Russian Folk Songs* (1961), *A Lyrical Poem* (1988), *Three Poems: A Distant Spring, An Evening Song, An Evening in Light* (1994) — these are the parts of a meta-cycle. And the last part of it is a symphonic poem *A Lurking Terrain* (1999–2000), first performed at the Large Hall of Moscow Conservatory on December 21st, 2002. The Tchaikovsky Large Symphony Orchestra was conducted by Vladimir Fedoseev. The composer's style in this score is embodied in a most impressive form. The research methods used in this article, along with the analysis of the composer's and conductor's phenomenology, could be used in further studies of the large symphonic legacy of M. Kuss. It is important both in the research context, and in the musician's practice.

### KEYWORDS

Margarita Kuss, *A Lurking Terrain*, symphony orchestra, style, timbral poetics.

Есть художники, не склонные в литературной форме обнажать историю формирования своей души, делать общедоступным сокровенное. Для М. И. Кусс (фото 1), наследие которой представлено крупными симфоническими и камерно-ансамблевыми опусами, циклическими вокальными произведениями, именно оркестр позволил воплотить самые заветные мысли, исповедальные переживания. Преимущественно большие оркестровые составы трактовались композитором неординарно. Очевидное влияние на формирование тембрового мышления М. Кусс оказали ее профессиональные занятия на органе (еще в пору консерваторской учебы). Стремление к графической чистоте и акустической герметичности монотембровых групп и смешанных ансамблевых блоков, пространственно-перспективная многоуровневость палитры, не механические, а преимущественно тембровые, акустические, люминесцентные трансформации оркестровой динамики, строфическая логика формирования (своеобразно «стихотворные» преобразования сонатно-вариационной архитектоники) — все это так или иначе отражает опыт органного музицирования<sup>2</sup>.

«Потаенный край»<sup>3</sup> замыкает неформальный цикл из нескольких поэм для оркестра, в каждой из которых лирические, живописные, «интимно-дневниковые» идеи находят оригинальное решение. Было бы ошибочным трак-

товать образный строй сочинения как «музыкальные воспоминания об ушедшем». Скорее это переживание прошлого как неизбывной реальности и даже как некоего «пророчества о минувшем».

От коллег и современников М. Кусс, общавшихся с ней в течение десятилетий, известно, с какой чуткостью и приязнью относился к ней Д. Д. Шостакович (фото 2–5). Сложная и чистая рефлексия их многолетней дружбы нашла воплощение в прощальном симфоническом опусе М. Кусс.

Примечательно, что и ранние, и зрелые опусы композитора, включая «Потаенный край», далеки от какой-либо поэтической и тем более эпигонской зависимости от стиля Шостаковича, который высоко ценил талант ученицы<sup>4</sup>. Одаренных воспитанников и преданных друзей у Шостаковича было достаточно, но не во всех он обрел то, что Е. Мравинский называет «братством по Духу», «братством по Дням»<sup>5</sup> [2, с. 67].

«Потаенный край» не имеет литературной программы, но семиологическая многомерность партитуры делает все элементы оркестрового языка едва ли не «говорящими». Символическая насыщенность не превращает

1 Слова М. И. Кусс, записанные ее племянником и хранителем архива — В. И. Куус (эстонский вариант немецкой фамилии Кусс) и опубликованные в аннотации к первому изданию партитуры поэмы для симфонического оркестра «Потаенный край» [1, с. 9].

2 Примечательно, что собственноручно для «короля инструментов» М. Кусс не сочиняла.

3 Сочинение посвящено В. И. Федосееву и БСО им. П. И. Чайковского.

4 М. И. Кусс занималась в Московской консерватории у В. Я. Шебалина (сочинение) и Д. Д. Шостаковича (оркестровка).

5 «Братом по Дням» и «Братом по Духу» Е. А. Мравинский называл в своем дневнике Д. Д. Шостаковича.



Фото 1. Маргарита Куус. Из архива И. И. Куус. Предоставлено В. И. Куус / Margarita Kuus. From the composer's personal archive. Kindly supplied by V. I. Kuus



Фото 2. Портрет Д. Д. Шостаковича с дарственной надписью М. Куус. Из архива М. И. Куус. Публикуется впервые. Предоставлено В. И. Куус / A portrait of D. D. Shostakovich with the inscription of him. From the composer's archive. First publication. Kindly supplied by V. I. Kuus

партитуру в эстетический кроссворд, как это иногда случается с авторами, озабоченными лишь изощренным шифрованием «голоса от первого лица». Для М. Куус «я» — «не цель, а средство, не объект, а призма» [3, с. 12].

Ошибется дирижер, который решит интерпретировать «Потаенный край» лишь как утонченный оркестровый пленэр. Притом что партиitura изобилует пейзажными образами, она прежде всего рисунок движения мысли, портрет того, что недоступно внешнему зрению.

## ТЕМБРОВАЯ ПОЭТИКА

Состав оркестра, используемый в партитуре, как будто бы вполне традиционный: 3 Flauti, 2 Oboi, Corno inglese, 2 Clarinetti in B, 2 Fagotti; 4 Corni in F, 3 Trombe in B, 3 Tromboni, Tuba; Timpani, Gran cassa; Campanelli, Campana, Celesta, Arpa; Violini I, Violini II, Viola, Violoncelli, Contrabassi. Между тем акустическая иерархия в распределении оркестровых ресурсов далека от привычных схем. Так, «колокольный» блок, в который входят арфа, челеста, колокола и колокольчики, представляет собой подобие «оркестра в оркестре». То же



Фото 3–4. Письма Д. Д. Шостаковича к М. И. Куус и нотные издания с дарственными надписями Шостаковича. Из архива М. И. Куус. Публикуется впервые. Предоставлено В. И. Куус / *The letters from D. D. Shostakovich to M. I. Kuus and scores with Shostakovich inscriptions. From the composer's archive. First publication. Kindly supplied by V. I. Kuus*

можно сказать о низкочастотных ударных (литаврах и большом барабане), являющихся своеобразной антитезой «колокольной» группе. Особое значение имеет многохорная дифференциация струнного оркестра, из которого вычлениются «хоры» из 4-х и 3-х альтов соло в ц. 1–2; экспрессивный высокочастотный туттийный «хор» без контрабасов в ц. 3; ансамбль 4-х виолончелей соло в ц. 5; засурдиненный туттийный «хор» смычковых в ц. 22; высокотесситурный щипковый «хор» в ц. 27 и его антитеза — басовый пиццикатный блок в ц. 28; смешанный смычково-пиццикатный «хор» в цц. 29–30; 6 виолончелей соло в коде, трактующиеся как *замкнутые на себе* оркестровые группы с разной плотностью звучания и специфическими свойствами световой проницаемости. Подобные преобразования тембровой палитры (неважно, многокрасочной или однородной) означают в первую очередь пространственное рассредоточение отдельных блоков в едином звуковом континууме. Количественный и тембровый составы отдельных «хоров» далеки от классических нормативов. Непрестанно смещаются не только гравитационные центры, точки опоры, трансформируется — и это принципиально важно — ощущение *инерционной направленности* движения отдельных тембровых групп. Звучности ниспадают или восходят, выдвигаются из перспективной глубины или парят в проекции *над* и т. д. Содержательные подтексты столь изощренного, всеохватного перспективно-пространственного рассредоточения звукотембровых позиций и движенческих потоков весьма разнообразны, но в «Потаенном крае», как и у старинных итальянских мастеров, воплощают идею не только художественную, но и религиозную — представление о вездесущем Божьем присутствии.

Отличительным знаком оркестрового стиля «Потаенного края» является подчеркнутый графический контур всех мелодических и сольно-облигатных линий. Идея *инструментального пения* доминирует в пластике деревянных



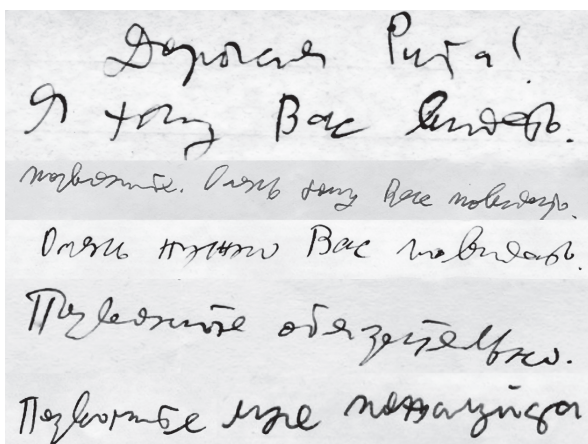


Фото 5. «Лейтмотив» многих писем Д. Д. Шостаковича к М. И. Кусс (фрагменты автографов писем Шостаковича). Из архива М. И. Кусс. Публикуется впервые. Предоставлено В. И. Куус / The "leitmotif" of many letters from D. D. Shostakovich to M. I. Kuss (extracts from autograph letters by Shostakovich). From the composer's archive. First publication. Kindly supplied by V. I. Kuus

духовых и струнных. Подголосочный контрапункт, восходящий к традициям русской певческой практики, находит в текстуре духовых и смычковых групп эффектное применение. Это тем более важно, что автор стремится и в политембровых комбинациях сохранить максимальную чистоту, ясность оркестровой палитры, где тембровая многослойность не приводит к колористическому замутнению. Световая насыщенность, прозрачность оркестровой ткани даже в весьма плотных и экспрессивных разделах резонирует опыт автора в изобразительном искусстве. Со школьных лет М. Кусс профессионально занималась рисованием<sup>6</sup>, лишь в консерваторские годы она сделала окончательный выбор профессиональной стези, посвятив себя исключительно музыке. Сохранившиеся ранние живописные работы свидетельствуют о серьезном даровании автора, главным свойством которого в живописи была чистота и световая насыщенность палитры.

Камнем преткновения для дирижера-интерпретатора «Потаенного края» может стать внешне простая, а на самом деле неуловимо «стихотворная» архитектура поэмы, в которой экспонирование обманчиво доминирует над развитием. Такое впечатление может возникнуть лишь в том случае, если игнорировать *строфический* характер формирования, где каждый микроэпизод отнюдь не аппликативно сопрягается с тем, что его окружает, а постоянное обновление материала (включая тембровую палитру и пространственно-акустические образы) воплощает бесконечное, как бы *льющееся* мелодическое дление. Типология развертывания воплощает образы живого дыхания (ровного, глубокого, затаенного,

<sup>6</sup> Репродукция одного из пейзажей М. Кусс представлена на сайте, посвященном композитору, в разделе «Фотоальбом» (<http://www.margaritakuss.ru>).



Фото 6. Первая страница авторской рукописи поэмы «Потаенный край». Из архива М. И. Куус. Публикуется впервые. Предоставлено В. И. Куус / The first page of the autograph score of the poem "A Lurking Terrain". From the composer's archive. First publication. Kindly supplied by V. I. Kuss

взволнованно-трепетного, скрытого и т. д.). Именно строфичность позволяет автору находить неожиданные способы преобразования сонатно-вариационного развития. Особое значение имеют условные повторы, которые нельзя трактовать как тавтологические реминисценции. Возвращение к ранее экспонированным текстурным, пластическим, движущимся образом имеет прежде всего стихотворно-поэтическое значение — по сути, это своеобразные *рифмы*, исключив которые (например, сократив отдельные эпизоды) можно до неузнаваемости исказить безупречный по своей цельности авторский замысел. С. Дурылин заметил, что «в писаниях талант и подлинный стилистический вкус ощущаются неуловимо, *по крепости и слитному единству целого...*» [4, с. 397]. Чувство «крепости и единства» никогда не изменяло М. Куус ни в малых, ни в крупных формах. Композиционный облик поэмы отражает *доминирование пространственного начала над временным*.

Соло гобоя, открывающее сочинение (фото 6), обладает свойствами эмблематического символа.

Интонационные, пластические, колористические ресурсы этой темы весьма значительны, как если бы все мелодические и тембровые образы композиции рождались из нее. При этом речь не идет о монотематизме в привычном смысле. Начального такта, в котором солирует гобой, достаточно, чтобы обнаружить значительное *пространство вокруг*. Как известно, резонансно-реверберационное излучение гобоя минимально. Отчего же столь осязаемо обширное *акустическое поле*, окружающее тихое пение духового инструмента, как это чаще всего происходит при солировании струнного инструмента? Значение имеет инструментальная пластика (волнообразное движение, триольные фигурации, значительный тесситурный охват). Гибкость и своеобразная *кинетическая экспрессия* сообщают звучанию гобоя свойства едва ли не смычковой выразительности. Подголосочно «расслаивающиеся» кларнеты, вступающие уже во втором такте, — это не столько фоновое сопровождение, сколько образ *озвученной тишины*, в пространстве которой интонирует солирующий гобой. Необходима предельная осторожность в звуковой атаке у кларнетов. Это

голоса, не только олицетворяющие тишину, но рождающиеся и словно растворяющиеся в безмолвии. Гобой и «контурно-абрисные» кларнеты в первых тактах поэмы ретранслируют *тихий свет*. Сопряжение *тембра и света* (различных люминесцентных образов) у М. Кусс столь же значимо, как и у ее выдающегося современника и друга Б. Чайковского. Свет у обоих композиторов — неотъемлемая *гармонизирующая* часть их тонально-функционального и темброво-оркестрового мышления<sup>7</sup>. В завершении 1-й строфы, в которой гобой и два кларнета составляют прозрачный, почти безопорный «хор», происходит значительная метаморфоза. На большом (не только тесситурном, но и перспективном) расстоянии в движенческий поток вступают смычковые басы. Примечателен элементарный, казалось бы, штрих — *акустически разреженные* виолончели и контрабасы. Именно октавные *divisi* в струнных партиях обеспечивают идеальный баланс столь различных темброво-тесситурных полюсов. К тому же благодаря *divisi* звучность смычковых басов лишается значительной «массы звука», становится *светопроницаемой*.

В ц. 1 темброво-пространственный рельеф кардинально меняется. Поскольку солирующая линия гобоя по-прежнему доминирует, а на «другом полюсе» оркестровый континуум замыкают вступившие ранее виолончели и контрабасы, непрерывность тембрового дления не нарушается. При этом свободное тембровое поле, которое мгновение назад было обозначено в резонансных проекциях деревянных духовых и басовых струнных, заполняется сумеречным звучанием сольно-альтового «хора» (4 *Viole sole*). Тембровая «обнаженность», своеобразная герметичность этого перспективно приближенного монотембрового ансамбля сообщает палитре свойства трехмерной рельефности, а строгая текстурная симметрия заставляет поверить, что этот и схожие с ним эпизоды воплощают эквиритмические образы хоровых, едва ли не храмовых молитвословий. Неожиданным «антифонным» ответом на «хор» 4-х сольных альтов звучит *из глубины* низкочастотный «колокольный» импульс арфы, резонансное излучение которой сдерживается, а точнее, причудливо преобразуется в призрачном рокоте большого барабана (на *pp*). Микст арфы и большого барабана интересен не только как неожиданное колористическое сопряжение, но и благодаря тому, что ударный инструмент используется в качестве *реверберационного отголоска* арфы. На исходе 2-й строфы — и это поэтический знак близкой пространственной метаморфозы — к первому солирующему гобоем симметрично присоединяется второй. Очень важно добиться иллюзии своеобразного «раздвоения» одноголосной солирующей линии, снизив интенсивность динамики у обоих инструментов.

В ц. 2 пространство сольно-альтового «хора» заметно сужается (3 *Viole sole*). Очевидной акустической рефлексией этого сжатия является расширение объема смычковых басов, разрешающихся на последней ноте в плотный унисон (*non divisi*) виолончелей и контрабасов. Деревянные духовые (английский рожок, 1-й фагот,

<sup>7</sup> Филипп Жакоте верно заметил, что свет может быть не только составляющей частью общей гармонии, но и средством разрыва [5, с. 101].



1-й кларнет и 1-й гобой) отражают друг друга в «зеркальных», световых преломлениях. Именно здесь (из знаковой для всей поэмы триольной пульсации) рождается прообраз будущего взволнованно-экспрессивного движения.

Высокочастотный смычковый эпизод (ц. 3) — образец необычной кульминации в самом начале композиции. Речь идет об экспрессивном, атмосферно как бы вознесенном, пронизывающе чистом звучании всего струнного оркестра (без контрабасов) в высоком регистре. Нечто подобное (в смысловом и композиционном плане, но не на уровне внешних средств) происходит в экспозиционном фрагменте первой части Виолончельного концерта Б. Чайковского (струнный хорал с «навершием» солирующей виолончели на *pp*). В партитуре Чайковского «ранняя» кульминация воплощает силу тихой молитвенной экспрессии. В *тембровом горении* высоких струнных в начале «Потаенного края» заключена энергия колоссального устремления ввысь. Это не крик, а именно порыв с ощущением полета, парения. Важен не динамический напор, а импульсивность *поющего* (широкий смычок) смычкового *detache*. Маркированность штриха никак не обозначена в партитуре, и это очень правильное решение, выдающееся в авторе оркестратора экстра-класса. Именно смычковое *detache* без дополнительных агогических ремарок подчеркивает идею экстатического пения на огромной высоте, образ полета над, а не механически ровного движения.

Следующий микроэпизод (ц. 4) ни в коем случае нельзя трактовать как обыденную связку. Парящий смычковый блок истаивает и при этом контрапунктически сопрягается с напряженным микстом деревянных духовых (унисонное соединение двух гобоев и двух кларнетов). «Хор» из 4-х виолончелей соло в ц. 5 — преобразенная «рифма» ранее экспонировавшегося альтового «хора». При этом перспективная позиция виолончельного ансамбля значительно отличается от той, какая была у альтов. Виолончельный «хор» словно выходит за пределы «тембровой авансцены», тогда как солирующие альты в зачине поэмы звучат из *перспективной глубины*. Эффект своеобразной обратной перспективы усиливается, когда в ц. 6 виолончельный «хор» застывает в одной точке и на значительном перспективном *отдалении* звучит темброво открытый голос 1-й трубы, «бьющей зорю». Благодаря сурдине тембр трубы смягчается и не воспринимается инородным в сложившейся колористической палитре. Неожиданно завораживающим (наподобие резонансного сопряжения арфы и большого барабана) воспринимается выписанный реверберационный отзвук трубы — призрачный перезвон челюсты. И уже как кинетическая рефлексия этого высокочастотного «колокольного» отзвука организовано развертывание туттийных басов в ц. 7: притом что метроритмический образ движения виолончелей и контрабасов далек от статики, он явственно воплощает здесь идею шага.

Новая строфа (ц. 8) открывается кларнетовой «рифмой-отражением» призывного гласа трубы. Этот эпизод замыкает экспозиционный раздел поэмы. Контрабасы и виолончели фиксируют *органную* бездонность оркестрового пространства. Именно глубокие, густорезонансные смычковые басы позволяют оценить неординарность насыщенного воздухом и светом «колокольного оркестра» (арфа, челеста, колокольчики и две

флейты) — оркестра с как бы движущейся, «материализованной атмосферой»<sup>8</sup>. Отражающиеся друг в друге триольные фигурации формируют пластический образ развертывания. Особого дирижерского внимания в заключительном такте ц. 8 (при переходе к разработке) требует истаивающая басовая линия и особенно маленькая цезура на последней доле. Такого рода оркестровая пунктуация дорогого стоит. Именно микроскопический люфт становится опорной точкой, своего рода *оркестровым вдохом*, без которого почти невозможно органично перейти к следующему, подвижному разделу.

Кардинальная трансформация темпа (Allegro  $\text{♩} = 104$ ) не должна трактоваться в духе аппликативной контрастности (в сопряжении экспозиции и разработки). Новый, взволнованный тип движения формируется мгновенно — в сегментарном становлении терцовой фигурации шестнадцатыми, которые было бы неверно интерпретировать как мягкий движенческий фон, напоминающий узнаваемый текстурный образ зачина первой части симфонии «Зимние грезы» П. Чайковского. «Темброво-оптическая» фокусировка звучания 2-х скрипок в ц. 9 должна быть графически четкой, заостренной. Нечто подобное происходит с текстурой альтов в самом начале Пятой симфонии К. Нильсена. Малейшее снижение артикуляционной ясности приведет к снижению экспрессивного тонуса движения. У М. Кусс, как и у К. Нильсена, принципиальное значение имеет не быстрый темп, а внутреннее напряжение. Автор поэмы управляет трансформациями «тембровой оптики», давая точнейшие указания смычковой агогики. Максимальную ясность и четкость (но не механическую унификацию) 2-е скрипки обретают при переходе от *legato* (в коротких двух-, трех- и четырехзвучных фигурациях) к непрерывному *detache*. При этом и звуки, исполняемые *legato*, требуют отнюдь не размытой артикуляции. Важное значение имеют своеобразно «стенокардические» короткие паузы, не тормозящие движение, а сообщающие ему свойства учащенно-взволнованного дыхания и устремленности вперед. Предпочтительно исполнять все фигурации шестнадцатыми в начале разработки в положении смычка ближе к подставке. Тембровая открытость 2-х скрипок, как и альтов, полифонически включающихся в движенческий поток в ц. 10, способствует тому, что эфемерный по тембровому «весу» голос солирующей 1-й флейты (*p*) звучит по-настоящему напряженно. Это один из многочисленных у М. Кусс ярких образов колористической экспрессии при максимальной светопроницаемости, воздушности («невесомости») палитры. В ц. 11 на смену альтам включаются басовые виолончели. Принцип *тембрового напластования* позволяет сохранить безукоризненную прозрачность оркестровой текстуры. Примечательно и то, как на значительном удалении темброво-перспективно *сцепляются* линии виолончельной группы и 1-го кларнета. Звучность кларнета (ц. 11) делает по-настоящему абрисным и без того истонченный тембровый рельеф.

Калейдоскопом темброво-кинетических и световых вариаций можно назвать трансформации палитры в цц. 12–21.

<sup>8</sup> Определение, которое о. П. Флоренский использует, размышляя о «видимой взору» атмосфере храмового действия [6, с. 127].

Именно этот раздел определяет неординарность архитектурного замысла поэмы, в которой, как уже говорилось, нет формальных реминисценций: непрестанное преобразование пространственно-перспективных образов определяет логику соотношения частей к целому. В ц. 12 мелодическая линия поручена деревянным духовым. Пронизывающий, весьма плотный и при этом колористически чистый микст флейты, гобоя и кларнета акустически герметичен. Именно это, а не регистровый разрыв перспективно отделяет духовой блок от смычкового. Примечательно, что инерционная устремленность движения смычковых и духовых не является здесь однонаправленной. При сохранении метрического единства следует добиться ощущения движения с опережением у струнных и едва ли не противоположного по инерции развертывания плотного духового блока, как если бы оно олицетворяло парение на огромной высоте — *против течения* сильных воздушных потоков.

Взаимный резонанс каждого из элементов оркестровой текстуры доведен до предела. Так, неожиданное *тембровое перетекание* экспрессивного унисонного блока флейты, гобоя и кларнета в контурную линию солирующего кларнета в заключительных тактах ц. 12 сопровождается мгновенной темброво-агогической рефлексией у смычковых: *pizzicato* у альтов незаметно обостряет графический рельеф и из двухмерного превращает его в трехмерный. Но уже через мгновение (в самом начале ц. 13) из оркестровой ткани как бы извлекается «видимый» текстурный элемент подвижного развертывания (всего на два такта). Пронизывающий «атмосферный микст» высоких смычковых и деревянных духовых и маркированных смычковых басы вновь разделяют тембровый континуум, делая его двухполюсным. В очередном разделении пространства значение имеет не регистровый разброс двух блоков и их внутренняя замкнутость, а ирреальное вызвучивание большого, как бы храмового *пространства внутри*. Уже в четвертом такте ц. 13 это пространство заполняется триольным движением деревянных духовых (весьма плотный микст английского рожка, двух кларнетов и двух фаготов) и скульптурность звукового рельефа становится фигуративно осязаемой.

В ц. 14 дан один из многих у М. Кусс образов *экспрессивно-прозрачного* оркестрового tutti, где трехмерность обеспечивается очень несхожими по составу, но равновесными замкнутыми «оркестрами в оркестре»: I — «воздушный», высокочастотный блок скрипок и альтов, микшированных с флейтами и гобоями; II — унисон двух *звонких* фанфарных валторн; III — густорезонансный блок виолончелей и контрабасов (*detache*). Из недр этого массива вырываются в заключительных тактах ц. 14 короткие, но очень сильные восходящие потоки струнных-*detache* (с постепенным расширением смычкового объема от басового до туттийного). В финале ц. 15 смычковая волна как будто бы обрывается на микроскопической цезуре. На самом же деле пауза в одну восьмую долю представляет собой резонансный люфт, позволяющий продолжить восходящее движение в звучании двух труб (*con sord.*). Принцип *перспективного сцепления* («антифонного» тембрового отражения) действует и в сопряжении истаивающих труб и солирующего кларнета на стыках цц. 15 и 16.

Еще одной — *световой* — кульминацией партитуры, бесспорно, является раздел из нескольких строф (ц. 16–19), в котором доминирует причудливый, едва ли не сновидческий, высокочастотный «колокольный оркестр», в который помимо арфы, челесты и колокольчиков входят «отражающиеся» друг в друге высокие деревянные духовые (флейты и кларнеты). Примечательно, что оркестровый колокол (*Campane «gis»*) используется в этом разделе (и во всей поэме) единственный раз, *точечно*, на исходе эпизода, как бы фиксируя таинственно-неизмеримую глубину всего «оркестрово-колокольного» пространства. По-настоящему захватывающей тембровая палитра этого раздела становится благодаря тому, что «колокольный оркестр» трактуется не в духе декоративного ориентализма, а как резонансно-световое отражение постепенно восходящей, «бесконечно длящейся» вокализированной линии виолончелей. Певческий характер виолончельной линии подтверждается и подголосочным ее завершением, как если бы звучание унисонного хора незаметно расслаивалось в прозрачном двухголосии.

В ц. 20 палитра преобразуется: «колокольно-световые» преломления сменяются очень плотным, «горящим» *tutti* высоких струнных и деревянных духовых (на триольных фигурациях), пространство которых пронизывается ослепительными «хоральными» фанфарами медных духовых (трубы и валторны). В гимнической торжественности этих звучностей нет ничего театрального. Трансцендентный, едва ли не литургический подтекст тембровой поэтики становится особенно ощутимым, когда туттийный струнный оркестр *con sord.* (ц. 22) уподобляется звучанию церковного хора. Темп остается неизменным, но характер развертывания меняется: словно исчезает ощущение измеряемого хроноса. Вне образных, текстурных, кинетических корреляций предыдущего раздела хоральный эпизод теряется в архитектонике целого. Сурдины сдерживают резонансное излучение струнных. Не стоит злоупотреблять интенсивностью смычкового *vibrato*. В этом «храмовом» эпизоде струнные не столько заполняют весь звукотембровый континуум, сколько фиксируют отдельную, акустически замкнутую его часть. Именно это позволяет «материализовать» в восприятии ирреально звучащее *пространство вокруг*. Выход из «хорового» отстранения осуществляется постепенно и очень осторожно. Точечные включения деревянных духовых (две флейты; 1-й кларнет), формирование самостоятельного темброво-движенческого блока в смычковых басах — все это преобразует характер развертывания. В ц. 24 движение обретает уверенную устремленность *вперед*.

Звучание контрабасов и виолончелей в ц. 24 сродни тихому хоровому *исону*, исполняющемуся закрытым ртом. Этому способствуют не только сурдины и небольшая интенсивность динамики, но — и это главное — причудливый пространственный микст «застывших» смычковых басов и большого барабана. Звучность ударного инструмента способствует сдерживанию реверберационного излучения струнных. Ни в коем случае не стоит динамически утрировать рокот большого барабана — эта краска «фигуративно» как бы скрытая. Именно замкнутый на себе сумеречный струнно-ударный бас способствует тому, что пульсация скрипок *pizzicato* в ц. 24–25 обретает свойства едва ли

не арфовой звонкости. Формирование двух акустически герметичных пиццикатных групп (I — все скрипки и альты в цц. 26–27; II — виолончели и контрабасы в ц. 28) усиливает ощущение зыбкости и звонкости каждого импульса в гулком пространстве. Не меньшее значение имеют *divisi* у скрипок и альтов на щипковых звучностях в ц. 27: важна не плотность, а именно *звонкость и прозрачность* пиццикатной текстуры.

На исходе ц. 27 осуществляется кардинальная модификация тембрового дления: после четвертной паузы (своего рода «люфт-импульса») на первой доле шестого такта разворачивание обретает характер свободного «шага-шестивия» (4/4, 3/2, 4/4, 5/4, 4/4). Туттийная ткань не должна трактоваться в этом эпизоде в духе колористической унификации. Опорный, наиболее плотный тембровый блок составлен из басовых струнных и фаготов. Графически очерчены и микшированные группы скрипок и гобоев; 2-х скрипок, альтов, кларнетов и арфы. Трехмерная рельефность, свободно организованный «шаг вперед», осязательное расширение оркестрового континуума за счет включения валторн и труб на исходе ц. 30 — все это предваряет *драматическую* кульминацию поэмы. В яркой метаморфозе образной палитры «портретные черты» Шостаковича времен 10-й симфонии прочитываются не в цитировании узнаваемых элементов его лексики, а в чем-то неуловимом, сверхсловесном, не поддающемся точному обозначению. Именно в ц. 31 преимущественно созерцательно-завороженный тип разворачивания модулирует в неукротимо-активный. Соотношение тембровых блоков (медных духовых и струнных, микшированных с деревянными духовыми) в этом коротком «портретном» эпизоде воплощает идею контрастных «антифонов», которые в ц. 34 трансформируются в тембровый дивизионизм — пуантилистическое сопряжение впервые вводящихся в палитру литавр и альтов. И уже через мгновение в своеобразном «силовом сплаве» — как бы взрывая смычковую текстуру изнутри — литавры микшируются с виолончелями и контрабасами.

В ц. 35 характер разворачивания вновь преобразуется: по сути, драматическая кульминация модулирует в кульминацию кинетическую — *полетную*. Характерность взволнованного, «мерцательно-безопорного» движения скрипок и альтов (цц. 35–37); пронизывающий, плотный и при этом колористически чистый, унисонный (ц. 35) и унисонно-октавный (цц. 36–37) мелодический микст деревянных духовых; «люминесцентный» микст с колокольчиками; колористически открытый контрапункт валторн (ц. 36) и труб (ц. 37) — все это заставляет вспомнить темброво-световые и движенческие открытия «Темы и восьми вариаций», «Севастопольской симфонии», «Подростка», «Ветра Сибири» и других знаковых партитур Б. Чайковского. В партитуре М. Кусс нет и намек на внешние заимствования. В «Потаенном крае» очевиден не лексический, а, скорее, поэтический резонанс открытий художника, дружба с которым связывала М. Кусс в течение всей жизни.

Лишь на исходе ц. 37 инструментальная палитра обретает относительную гравитационную устойчивость (микст смычковых басов и фаготов). И только в ц. 38 (в сочетании тубы, тромбона, виолончелей, контрабасов и фаготов) обретается мягкая, при этом мощная тембровая опора всего оркестра. «Тремолирующее»



tutti в шестом-седьмом тактах ц. 38 — высшая точка экспрессивного накала основного кульминационного раздела сочинения. Очевиден специфически *органный*, невероятно глубокий регистрово-объемный охват туттийно-гимнического, «восклицательного» аккорда. *Свет и огонь* — сверхмузыкальные ипостаси этого темброво-пространственного *органного олицетворения*<sup>9</sup>. Абрисная линия солирующего кларнета с узнаваемыми триольными фигурациями трактуется как тембровый, динамический, движенческий резонансный отзвук-отражение мощного туттийного конгломерата. В сопряжении кларнета и смычковых басов восстанавливается взволнованно-трепетный, как бы внетрический тип развертывания.

## ЭТОС ПРОЩАНИЯ

«...Сверкнет зарница со страницы новой —  
и снова целого даны черты...»<sup>10</sup>

В завершении партитуры стихотворная строфичность вновь становится основным фактором формования. Это апология своеобразного *перетекания* одного микроэпизода в другой. В органичности архитектурных, темброво-поэтических и текстурных переходов от одного звукового «мизанкадра» к другому, в *экспрессии ритма* оркестрового развертывания есть нечто завораживающее, едва ли не кинематографическое. Ф. Феллини считал определяющим свойством высокого киноискусства «напряженный ритм киноэкрана, когда одно изображение как бы вытекает из другого, тянет его за собой, когда один образ вызывает другой и каждый новый кадр порождается предыдущим» [8, с. 182]. Именно так взаимодействуют все образные и архитектурные элементы в «Потаенном крае», и особенно в заключительном разделе партитуры.

Для репризы поэмы характерна предельная детализация во всем, что касается тембровой лессировки. Так, незаметное, казалось бы, чередование разреженных (*divisi*) и плотных (*unis.*) смычковых басов значительно трансформирует светопроницаемость всей палитры. Однородный микст трех флейт практически равновесен звучанию первых скрипок. Никакого отношения к технике дублировок это «атмосферное» сочетание не имеет. В ц. 41 контурная линия 2-го кларнета модулирует в звучание однородного микста гоубоев и английского рожка. Включение сольной трубы (*con sord.*) — это не только тембровое напластование *из вне*, расширяющее перспективный рельеф палитры, но и выписанный резонансный отголосок экспрессивной звучности деревянных духовых. В ц. 42 флейты выполняют фоновые функции; расширяется пространственный ареал высоких смычковых (мелодическая октава 1-х и 2-х скрипок). Восходящее движение в ц. 42 сопровождается «обнажением» всей палитры. Линия фугота *перетекает* в звучание кларнета, который, в свою

<sup>9</sup> Б. Зайцев, литературная поэтика которого очень близка музыкальной поэтике М. Кусс, заметил, что «излучать свет и огонь <...> дано только высоким душам...» [7, с. 364].

<sup>10</sup> Из «Книги часов» («Книги об иноческом бытии», 1899) Р. М. Рильке. Пер. с нем. А. Прокопьева [9, с. 11].

очередь, поднимаясь ввысь, модулирует в звонкую, *темброво открытую* декламацию солирующей валторны. «Железный голос» валторны через мгновение отражается в перспективно отдаленном звучании 1-й трубы (*con sord.*).

В ц. 45 возрождаются образы причудливого высокочастотного «колокольного оркестра» со знаковыми для всей поэмы триольными фигурациями. Постепенное истончение тембрового континуума достигает предела, когда вместо полных смычковых групп в басах используются солирующие виолончель и контрабас (в своего рода зеркальном мелодическом «антифоне»). Сольная фраза контрабаса перспективно смыкается с солирующим гобоем, который интонирует главную тему сочинения. Лишь по недоразумению можно трактовать строго симметричные, хоральные включения «сумеречной» части струнного оркестра (разреженные за счет *divisi* альты, виолончели и контрабасы) как обычное сопровождение сольной линии в гомофонной текстуре. Смычковые аккордовые двутакты, символизирующие хоровые молитвословия, акустически «замкнуты на себе». Это не аккомпанемент, а совершенно самостоятельный темброво-рельефный элемент оркестровой текстуры. Особое значение имеют двутакты с цезурами, обнаруживающие *атмосферную насыщенность* палитры. В цц. 50–53 взаимные отражения гобоя и флейты материализуют расширение пространства тишины и света. Примечателен по своему люминесцентному эффекту незаметный, казалось бы, штрих: в четвертом такте ц. 50 невесомая флейтовая звучность (короткая фигурация) разрешается в длящийся несколько мгновений световой блик — флажолет солирующего контрабаса.

К числу самых проникновенных страниц русской симфонической лирики принадлежит кода «Потаенного края». Это, бесспорно, этическая вершина композиции и, возможно, всего музыкального наследия М. Кусс. Моцартианский, трагический *C-dur* этого раздела исполнен предельной экспрессии. Струнные с их значительным регистрово-резонансным охватом и по-настоящему малеровской пластикой заключают в себе внушительное пространство. Как будто между бездонным пространством пятиструнных контрабасов (басок «с») и устремленными в высоту скрипками заключено расстояние между небом и землей. Солирующая труба и звонкий унисон 4-х валторн усиливают ощущение горения палитры, а компактный квартет тромбонов и тубы предвещает заворуженно-тихое *tutti* заключительных тактов. «Хор» из шести виолончелей соло определяет световую проницаемость всей оркестровой вертикали, включая духовые. И вновь

(почти ирреально) в последних четырех тактах звучит рокот большого барабана, темброво-оптически «собирая», фокусируя, делая строгим звучание как бы светящегося смычкового «хора». Точечные включения 1-го кларнета, 1-й флейты и 2-й валторны обнаруживают необъятный простор, высоту и перспективную многомерность палитры. «Бездонная, густо-синяя высь... Мир, растворенный в нежно-горячей светозарности, недвижимый, затихший...»<sup>11</sup> Не всем дано уйти из музыкальной композиции как из жизни. Автору «Потаенного края» это удалось<sup>12</sup>.

11 Литературная «зарисовка» Е. А. Мравинского из его дневниковых записей 1956 г. [2, с. 246].

12 На прижизненной премьере «Потаенный край» был исполнен со значительными купюрами, а это означает, что партитура все еще ожидает своего первого, полноценного прочтения.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Кусс М. «Потаенный край». Партитура. М.: Композитор, 2012. — 50 с.
2. Мравинский Е. Записки на память: дневники. 1918–1987. СПб.: Искусство-СПБ, 2004. — 656 с.
3. Адамович Г. Собрание сочинений: в 18 т. Т. 14: Комментарии (1967). Эссеистика 1923–1971. М.: Издательство «Дмитрий Сечин», 2016. — 624 с.
4. Дурылин С. В своем углу. М.: Молодая гвардия, 2006. — 879 с.
5. Жакоте Ф. Прогулка под деревьями. М.: Текст, 2007. — 429 с.
6. Флоренский П., свящ. История и философия искусства. М.: Академический проект, 2017. — 623 с.
7. Зайцев Б. Утешение книг. Вновь о писателях: очерки, эссе, воспоминания. М.: БОСЛЕН, 2017. — 528 с.
8. Феллини Ф. Делать фильм. СПб.: Подписные издания, 2022. — 240 с.
9. Рильке Р. М. Книга часов. М.: Libra, 2016. — 144 с.

## REFERENCES

1. Kuss M. *Potaennyj kraj* [A Lurking Terrain]. Score. Moscow: Kompozitor, 2012. 50 p.
2. Mravinsky Y. *Zapiski na pam'at': dnevniki. 1918–1987* [Memory Notes: Diaries 1918–1987]. Saint Petersburg: Iskusstvo-SPB, 2004. 656 p.
3. Adamovich G. *Kommentarii* [Notes]. Moscow: Dmitrij Sechin, 2016. 624 p.
4. Durylin S. *V svoem uglu* [In My Own Corner]. Moscow: Molodaya gvardiya, 2006. 879 p.
5. Jaccottet Ph. *Progulka pod derev'jami* [The Walk Under the Trees]. Moscow: Tekst, 2007. 429 p.
6. Florensky P. *Istorija i filosofija iskusstva* [History and Philosophy of Arts]. Moscow: Akademicheskiy proekt, 2017. 623 p.
7. Zaytsev B. *Uteshenie knig. Vnov' o pisatel'ah: ocherki, esse, vospominanija* [A Consolation by Books. Once More on Writers: Sketches, Essays, Memoirs]. Moscow: BOSLEN, 2017. 528 p.
8. Fellini F. *Delat' fil'm* [Making a Film]. Saint Petersburg: Podpisnye izdaniya, 2022. 240 p.
9. Rilke R. M. *Kniga chasov* [The Book of Hours]. Moscow: Libra, 2016. 144 p.

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Абдиков Юрий Борисович — кандидат искусствоведения, профессор кафедры композиции научно-композиторского факультета Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, художественный руководитель Международной творческой мастерской “Terra Musica”, председатель художественного совета «Общества содействия изучению и сохранению творческого наследия Бориса Чайковского».

E-mail: [abdokovgeorg@mail.ru](mailto:abdokovgeorg@mail.ru)

ORCID: 0000-0001-9033-3279

## ABOUT THE AUTHOR

Yuri B. Abdokov — Cand. Sc. in Arts Studies, Professor of the Orchestration Department of the Scientific and Composer Faculty at the Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Artistic Director of International Creative Laboratory *Terra Musica*, Chairman of the Arts Council of the Society to promote study and conservation of Boris Tchaikovsky artistic heritage “The Boris Tchaikovsky Society”.

E-mail: [abdokovgeorg@mail.ru](mailto:abdokovgeorg@mail.ru)

ORCID: 0000-0001-9033-3279

Статья поступила в редакцию: 23.05.2023

Отредактирована: 05.07.2023

Принята к публикации: 14.07.2022

Received: 23.05.2023

Revised: 05.07.2023

Accepted: 14.07.2022

#### ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Абдоков Ю. Б. «Потаенный край» Маргариты Кусс: оркестровый стиль и тембровая поэтика // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2023. № 3. С. 62–78.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-3-62-78

EDN ETHLZS

#### FOR CITATION

Abdokov Y. B. *A Lurking Terrain* by Margarita Kuss: Orchestral Style and Timbral Poetics. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2023, no. 3, pp. 62–78.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-3-62-78

EDN ETHLZS