

## СЕМАНТИКА ЖАНРОВО-СТИЛЕВОЙ АЛЛЮЗИЙНОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ АСЛАНГЕРИ КАЗАНОВА

Так сложилось, что творчество композитора Аслангери Казанова, наделенного незаурядным природным талантом и профессионализмом, еще недавно привлекало к себе внимание музыкантов-исполнителей самого различного уровня – от начинающих до весьма известных в Кабардино-Балкарии. Большинство его сочинений опубликовано республиканским издательством, дискография – хотя и небольшая – дает возможность услышать лучшее из того, что написано. Но этого явно недостаточно для того, чтобы оценить вклад ныне здравствующего композитора, волею судьбы два года назад оказавшегося во Франции, в развитие музыкальной культуры Кабардино-Балкарии.

Имя его редко упоминается в последние годы в работах, посвященных музыкальной культуре этой республики. Но речь вовсе не идет о каких-либо дискриминационных санкциях в отношении его творчества. Возможно, некоторый спад интереса к музыке этого автора является следствием того, что происходит в отечественной музыкальной культуре последнего десятилетия в целом. Мы имеем в виду, прежде всего, процесс вытеснения авторской, «опусной» профессиональной музыки, в недалеком прошлом усиленно опекаемой государством, в особую нишу, предназначенную для узкого круга музыкантов-исполнителей и слушателей и лишённую коммерческого интереса для тех, кто формирует массовый спрос в сфере «музыкального потребления». Изменить ситуацию в настоящий момент вряд ли удастся, поскольку очевидно, что «процесс пошел» не только на республиканском и даже не на общероссийском, но, судя по текущей информации, на всем постсоветском пространстве. Как видно, он вполне «объективен и закономерен», а посему современная музыкальная реальность не оставляет особых иллюзий и нынешним выпускникам композиторских кафедр российских консерваторий.

*Аслангери Казанов*, кабардинский композитор, родившийся в 1951 году в Нальчике, прошел в музыке путь представителя того поколения, которое воспитывалось на системе приоритетов, сло-

жившихся в 60–80-е годы XX века в отечественной музыкальной культуре. За их «прокрустовы рамки» стремились вырваться тогда с самого начала сознательного творчества многие, как и он, молодые авторы.

Консерваторские годы композитора начались в Ростове-на-Дону и продолжились в Тбилиси, городе с особой музыкальной и театральной атмосферой и большими традициями. Аслангери, обучаясь у таких мэтров, как Баланчивадзе, Мачавариани, Цинцадзе, Насидзе, Аракелов, тяготел, по его словам, к более авангардному стилю. Его кумирами тогда были Стравинский, Шенберг, Айвз, Пендеревский («Первую песню из меня „выжали“ только в 1978 году», – признавался композитор).

Выпускник двух факультетов Тбилисской консерватории (фортепианного и композиторского), закончивший ее в 1978 году по классу композиции у А. М. Баланчивадзе масштабным вокально-симфоническим сочинением «Освенцим» на стихи югославского поэта Йоне Станишича, А. Казанов сразу же заявил о масштабности дарования, о серьезности творческих намерений, о высоком уровне технической оснащенности. Композитор уже тогда хорошо понимал стоявшие перед ним задачи: **сохранить национальное своеобразие стиля и умножить композиторский потенциал**. Обе эти задачи рано или поздно возникают практически перед любым автором, а их решение зависит от его интеллекта и творческой воли.

Следует подчеркнуть, что отечественному композитору, вступившему в стадию творческой зрелости в 80-е – начале 90-х годов минувшего века, было весьма нелегко удержаться в русле собственной творческой ментальности. Падение искусственных информационных барьеров в сфере музыкальной композиции породило тогда мощную волну новых эстетических и технологических идей, которые необходимо было, с одной стороны, практически усвоить, но, с другой, – противостоять им, сохраняя индивидуальность и независимость авторского мышления. Выработанная композитором, возможно, на интуитивном уровне, творческая стратегия того периода была основана на уди-

вительном балансе ясного, тонкого и романтически окрашенного мироощущения с высоким уровнем профессионального интеллекта, на сочетании национальной культурной традиции с вполне современной музыкальной технологией, не претендующей, однако, на радикальное новаторство. В 1992 году А. Казанов был единственным, кто успешно представлял среди участников из 30 стран молодую отечественную композиторскую школу на Международной мастерской композиторов в Нидерландах.

За двадцать лет со времени окончания консерватории им были написаны интересные, яркие сочинения: вокальные циклы «Цветы горянки», «Из кабардинской народной поэзии», «Времена года», Первая и Вторая симфонии, симфоническая сюита «Игры и грезы», «Маленький триптих» на стихи Максима Геттуева и поэма «Он милосерд» на стихи А. С. Пушкина, «Подражание Корану» для хора, десятки хоровых и камерно-инструментальных миниатюр, пьесы для адыгской гармонике, песни, музыка к драматическим спектаклям «Эдип» и «Забыть Герострата», детская опера «Волшебная груша», балет «Псэ зэршпх» («Ристалище душ»). В стадии замысла находились и другие интересные проекты.

За годы работы сложилась авторская манера, определился творческий почерк композитора: музыка Аслангери Казанова отличается национальным своеобразием, тонкостью и отточенностью образов, пластичным и современным музыкальным языком. Однако несколько лет назад наступил заметный спад творческой динамики, причины которого во многом не зависели от самого композитора. И, тем не менее, его музыка – это достойная страница музыкальной культуры Кабардино-Балкарии, которая не должна быть забыта или утрачена.

Авторский стиль ранних сочинений Аслангери Казанова можно определить как весьма интересное проявление синтеза по меньшей мере четырех «векторов влияния». Первый – *природное дарование*, в котором этническая составляющая определяет свойственные только ей координаты (особое восприятие мира, рефлекторное ощущение сути национального, естественность перевода национальной поэтической образности в музыкальную, «легкое дыхание» в сфере музыкально-речевого интонирования на родном языке). «Вектор номер два» – *воспитание, обучение на основе традиций евро-*

*пейской, русской и советской классики* в широком смысле этого слова. «Вектор номер три» – *безусловное влияние новой композиторской технологии*, порожденной европейской и американской композиторской рефлексией XX века. К этому нужно добавить и *влияние традиций грузинской или, шире, общекавказской композиторской школы*, воспринятое и усвоенное через профессиональные контакты с Мастером – А. М. Баланчивадзе, по отношению к которому Аслангери на долгие годы сохранил теплые, сердечные чувства<sup>1</sup>.

Смеем предположить, что означенные выше «векторы» складываются в некую объективную и достаточно универсальную формулу, позволяющую выявить «генетику стиля» не только Аслангери Казанова, но и представителей других отечественных национальных композиторских школ, его ровесников и современников. Суть ее, и это очевидно, – в *органическом сплетении полиэтнических, полистилевых и поликультурных тенденций*.

На исходе прошлого века означенная формула, однако, утратила свою универсальность и перестала быть фундаментальной опорой, ценностной константой для большинства представителей нового поколения композиторов. И действительно, так ли важно в эпоху концептуализма сохранять духовные связи со слушателем, есть ли смысл в сочинении музыки, возникающей в глубинных пластах этнослуха, не «опасно» ли для престижа современного музыкального творца оставаться серьезным в отношении к традициям – профессиональным и национальным? Ирония, ставшая абсолютной ценностью, концептуальной стилиевой парадигмой искусства эпохи постмодернизма, в том числе и музыкального, действует подобно радиации – в небольших дозах ее воздействие вполне безобидно. Но не являются ли авторские супердозы иронии разрушительными, губительными для творца, а значит – и для самого смысла музыкального творчества? Право наиболее адекватного ответа на эти вопросы принадлежит, прежде всего, самим композиторам. Свой ответ на них дает и Аслангери Казанов. Каковы же образно-смысловые и стилиевые доминанты творчества этого композитора?

Кавказская ментальность, мир Кавказа – основа образного мышления А. Казанова. Именно по-

<sup>1</sup> Кстати сказать, Тбилисская консерватория стала «Alma Mater» и для Джабраила Хаупа, современного кабардинского классика.

этому в поэзии великого балкарского поэта Кайсына Кулиева композитор открыл для себя тексты, символика которых вырастает из этнических архетипов и мифологем, свойственных как для балкарской, так и для кабардинской эпической традиции и национальной системы ценностей. Критерии этноидентичности в музыке Казанова нужно искать там же, где и в поэзии К. Кулиева: среди образов природы Кавказа, в обычаях, традициях и быте его народов. Эта символика проста, светла и всеобъемлюща: «Наш мир», «Родное село», «Белая птица», «Девушка и весна», «Весенний день», «Детский сон» – таковы названия песен Казанова на тексты Кулиева, написанных в 70-е и 80-е годы в период поисков национальной композиторской самоидентичности. Каждое из названий – символ ясного, безыскусного, идеализированного мира родного края, который существовал в сознании поэта, несмотря на сложные перипетии его личной судьбы.

В вокальном цикле «Цветы горянки» на стихи Кулиева, созданном еще в консерваторские годы (1977), символическая образность приобретает драматические черты. Из большого творческого наследия поэта Казанов выбрал четыре небольших стихотворения, объединенные единым смысловым мотивом преклонения перед «вечно женственным». В поэзии Кулиева это была неисчерпаемая тема, которая с годами становилась все более глубокой и пронзительной. Ни одно из четырех стихотворений не имеет сюжета. Фабула не нужна поэту для того, чтобы создать какой-либо ассоциативный ряд или раскрыть смысловой подтекст. Напротив, очевидная образная эскизность, недосказанность, эмоциональная сдержанность – это осознанные поэтические приемы, вытекающие из национальной психологии и национальной традиции отношения к женщине. Отсюда глубина и многозначительность (или многозначность) этих стихов.

Подобный принцип образного решения сохраняется и, более того, во многом определяет музыкальную стилистику вокального цикла Казанова. Концепция этого произведения строится на сильных драматических контрастах:

I часть – скорбный монолог, выдержанный в характере трагической декламации;

II часть – прелестная солнечная акварель («Утром под солнцем весны золотая»);

III часть – масштабная эпическая кульминация («Глаза матерей»);

IV часть – позитивный, эмоционально «разряженный», с тончайшим жанровым подтекстом финал.

Эти образные контрасты неоднозначны, в них изначально не заложено стандартное решение, опосредованное через прямолинейную жанровую семантику. Напротив, жанровая конкретность была бы досадной помехой в музыкальном воплощении текстов, она разрушила бы их сложную эмоциональную ауру. Профессиональная интуиция подсказала композитору иное решение, ориентированное на тонкие *ассоциативные жанрово-стилевые аллюзии*, ненавязчиво дополняющие поэтическую символика Кулиева. Так, например, во вступительном четырехтакте I части появляется тематическая идея, родственная звучанию кабардинского хорового многоголосия «ежбу», образная семантика которой сродни сумрачному горному пейзажу.

Стилевой и жанровый подтекст миниатюрной II части более сложен и завуалирован. Тонкая, «прозрачная» фактура; удивительная, причудливо скользкая, как бы флейтовая, тема фортепианного сопровождения содержит едва уловимые элементы скерцозности в характере «perpetuum mobile». Она изысканно и легко очерчена, что подчеркнуто скупыми имитациями – своеобразный набросок пером, женский портрет на фоне вечного движения воды, вечного движения жизни.

Кулиевский текст, положенный в основу III части, очень краток, но исполнен глубочайшего смысла. В подтексте здесь – историческая судьба народа, воплощенная через насыщенный лирический символ – «Глаза матерей». В самом тексте содержится сильная драматическая антитеза: «На свадьбах веселых поют сыновья – радость в глазах матерей. На бурках джигитов приносят друзья – горе в глазах матерей». Метрические особенности стиха предполагают простое трехдольное музыкальное прочтение. Но композитор ощутил, что в этом случае будет утрачен эпический смысл стихотворного текста. Поэтому прием *ассоциативной жанрово-стилевой аллюзийности* здесь реализован иначе: композитор «расчленяет» текст на отдельные смысловые фрагменты, существенно изменяя его просодию и метрику. Размер, выбранный им (5\4+8\4), привносит в стих нерегулярную акцентность, что коренным образом меняет характер интонирования и придает ему эпическую весомость.

Рисунок вокальной партии довольно сложен, графичен, изобилует внезапными скачками, резкой

сменой регистров. Это своеобразная «кардиограмма» кулиевского текста, детально реагирующая на все его эмоциональные колебания и смысловые нюансы. Особенно ярко эти черты проявляются в момент кульминации, когда в стихотворном тексте начинают звучать трагические ноты: «В глазах матерей и осенняя даль, и весна, что цветет у дверей. Я видел и радость земли, и печаль. Я видел глаза матерей». Ассоциативная семантика этой части исходит из импульса, заложенного в теме, ее обрамляющей. По своим гармоническим особенностям она напоминает грузинские многоголосные мужские песни с характерными жесткими секундо-квинтовыми вертикалями и смещениями регулярных метрических акцентов.

Финальная IV часть («Женщина месит взопевшее тесто») лишена откровенного пафоса, хотя такое решение могло бы быть вполне оправданным в контексте концепции всего цикла, в котором последовательно выстраивается определенный образно-смысловой ряд: женщина-возлюбленная, женщина-мать, женщина-хранительница домашнего очага. Какую же жанрово-стилевую аллюзию предлагает композитор? Это вновь образ «вечно-го движения», но не абстрактный и не сухо-механистичный. В тихом кружении верхнего голоса фортепианной партии (своим рисунком напоминающей шубертовскую «Маргариту за прялкой») – мирное жужжание прялки, беспокойное мерцание пламени. На фоне аккомпанемента звучат интонационно-содержательные реплики вокальной партии («Все мне поныне волшебю и ново...»). Небольшая фортепианная постлюдия возвращает все «на круги своя», к скупому двухголосному диалогу-резюме, к тихой беседе у родного очага.

Уже в этом раннем консерваторском сочинении определились некоторые важные черты композиторского мышления А. Казанова: умение создать цельную, продуманную в деталях, семантически «легко читаемую» концепцию, опирающуюся на нетривиальные, но узнаваемые жанрово-стилевые аллюзии. Что же касается воплощения национального колорита, то композитору удалось сделать это, не прибегая к устаревшим приемам взаимоотношений с фольклором, но используя элемен-

ты техники полимодалности и хроматической тональности (учитывая период создания данного сочинения, это воспринималось достаточно новаторски).

Описанный выше прием *ассоциативной жанрово-стилевой аллюзийности* позже получил развитие и в ряде других сочинений композитора, – инструментальных, симфонических, хоровых, что говорит о его роли *стилевой константы* в семантическом словаре музыки Казанова. Анализируя означенное явление с позиций восприятия, освоения ценностно-смысловых пластов музыкального содержания и последующей их интерпретации, мы приходим к выводу о том, что семантика *ассоциативной жанрово-стилевой аллюзийности* связана с глубинными пластами авторского сознания, с культурными стереотипами самого разнообразного происхождения, с «внеязыковыми универсалиями» (М. Г. Арановский), с теми разнообразными «векторами влияний», о которых мы говорили в начале статьи.

Сознание композитора не может быть абсолютно свободным от влияний и воздействий музыкально-информационной среды. Поэтому работа над формированием собственного стиля проходит через стадию эклектики, через обязательное освоение всего комплекса предшествующих и современных ему полиэтнических, полистилевых и поликультурных тенденций с их содержательной семантикой. Примеров тому в истории музыки несть числа. Гораздо реже встречается феномен абсолютной творческой «автономности» и независимости.

Важнее другое: что же вырастает на основе этого информационного базиса профессионального композиторского творчества? Что остается в сознании композитора, пройдя сквозь фильтр его *внутренней «системы естественного отбора»*? Позже, в зрелом творчестве, наиболее талантливым, к которым мы относим и Аслангери Казанова, удается в достаточной степени абстрагироваться, освободиться от чужеродных влияний, от культурных стереотипов, от «коллективного бессознательного» в образной сфере композиции.

Разумеется, если сам композитор стремится к такому освобождению...