

Сыпало Наталия Валентиновна

ФОРТЕПИАННАЯ МУЗЫКА КОМПОЗИТОРОВ ДАГЕСТАНА: ПРОБЛЕМА ТИПОЛОГИИ

Статья посвящена генетико-типологическому анализу национальной композиторской школы Дагестана и ее составляющей - фортепианной музыке. Суть аналитической стратегии состоит в исследовании неоднородной системы через определение и спецификацию доминантных признаков национального или вненационального. Впервые затрагивается процесс становления и развития национальной композиторской школы Дагестана путем обновленного понимания оппозитивности "своего" и "чужого".

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2015/12-1/52.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2015. № 12 (62): в 4-х ч. Ч. I. С. 197-200. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2015/12-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

В Тамбовской области Советы также были ликвидированы, но стабилизация политической жизни в регионе вопреки ожиданиям демократов не наступила, о чём свидетельствуют результаты выборов в палаты Федерального Собрания, в областную и городскую Думы 1994 г. (победа кандидатов-коммунистов). Выбор тамбовчан стал своего рода протестом против власти, с действиями которой значительное число людей связывало дестабилизацию социально-экономической и политической обстановки.

Список литературы

1. Государственный архив Тамбовской области (ГАТО). Ф. Р-5316. Оп. 1.
2. Даешь республику с бананами // Экспресс-репортер. 1993. 8 октября.
3. Заявление // Город на Цне. 1993. 23 марта.
4. Косых М. Размежеваться или подождать? // Тамбовская жизнь. 1992. 15 января.
5. Николаев К. Конференция коммунистов // Тамбовская жизнь. 1993. 12 февраля.
6. Область говорит «нет», город говорит «да» // Город на Цне. 1993. 1 мая.
7. Помогаев В. Коммунисты вновь на политической арене // Тамбовская жизнь. 1992. 31 декабря.
8. Сельцер Д. Г. Тамбовская область (1989-1995). Развитие политической ситуации // Регионы России. Хроника и руководители. Sapporo: SRC, Hokkaido University, 1997. Т. 1. С. 83-157.
9. Тамбову – 370 лет: юбилейный историко-статистический сборник. Тамбов: Юлис, 2006. 320 с.
10. Фадеева М. Очередные задачи коммунистов // Город на Цне. 1992. Апрель.
11. Шарафутдинов Т. Г. Общественно-политическая жизнь на Южном Урале в 1985-1993 гг.: дисс. ... к.и.н. Уфа, 2013. 190 с.
12. <http://base.consultant.ru/cons/cgi/online.cgi?req=doc;base=LAW;n=2455;fld=134;from=2937-39;rnd=0.7839105851016939> (дата обращения: 10.09.2015).

POLITICAL CRISIS OF 1992-1993: REACTION OF PROVINCE (BY THE MATERIALS OF TAMBOV REGION)

Smoleev Aleksandr Anatol'evich

Tambov

alex_smoleev@mail.ru

The article presents the analysis of the socio-political life of Tambov region in the period of the institutional crisis of 1992-1993. The process of the formation of opposition in the province is examined, the causes of the split of the local democratic movement are revealed. The conclusion is made that the situation in Tambov region on the whole corresponded to the federal one; however it didn't achieve such tension. The local elites supported that party of the conflict, which they orientated to; generally they took up waiting attitude in the period of active confrontation in the capital.

Key words and phrases: institutional crisis; Tambov region; the movement "Motherland"; the movement "Democratic Russia"; Ukase № 1400 "On Stage-by-stage Constitutional Reform" from September, 21, 1993.

УДК 786.03

Искусствоведение

Статья посвящена генетико-типологическому анализу национальной композиторской школы Дагестана и ее составляющей – фортепианной музыке. Суть аналитической стратегии состоит в исследовании неоднородной системы через определение и спецификацию доминантных признаков национального или вненационального. Впервые затрагивается процесс становления и развития национальной композиторской школы Дагестана путем обновленного понимания оппозитивности «своего» и «чужого».

Ключевые слова и фразы: фортепианная музыка композиторов Дагестана; композиторы Дагестана; национальная композиторская школа; музыкальная культура Дагестана; Г. Гасанов; М. Кажлаев.

Сыпало Наталия Валентиновна

Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова

Natashechka82@mail.ru

ФОРТЕПИАННАЯ МУЗЫКА КОМПОЗИТОРОВ ДАГЕСТАНА: ПРОБЛЕМА ТИПОЛОГИИ[©]

Фортепианное творчество композиторов Дагестана неоднократно привлекало к себе внимание музыковедов. Однако оригинальность этого художественного явления, определяемая особенностями этнокультуры Дагестана, пока отражена на эмпирическом уровне. Безусловная самобытность и эстетическая ценность фортепианного наследия дагестанских композиторов требует системного исследования, что предусматривает необходимость рассмотрения этого явления как одной из составляющих национальной композиторской школы.

Само понятие «национальной композиторской школы» возникло сравнительно недавно и связано с исторически созревшей необходимостью исследования особого явления, зародившегося в XIX веке и откристаллизовавшегося в XX столетии, – феномена взаимодействия национальной и общеевропейской культур, образующего разные виды художественного синтеза. Эта проблема диалога национального и вненационального (общечеловеческого) самосознания оказалась впервые концептуализированной в фундаментальной монографии

Н. Шахназаровой «Музыка Востока и музыка Запада. Типы музыкального профессионализма» [8] через дифференциацию двух типов композиторского профессионализма, репрезентирующих два типа культуры: традиционной (устной) и академической (письменной). Опора на обозначенную Ю. М. Лотманом дихотомию двух культур (канонической и динамической) позволила музыковеду конкретизировать диалогическое отношение национального (локального) и вненационального (универсального) как важнейший системообразующий фактор самоорганизации каждой конкретной национальной композиторской школы.

Исследования Н. Шахназаровой инициировали появление новых фундаментальных трудов. К их числу относятся докторские диссертации В. Дулат-Алеева «Текст национальной культуры: новоевропейская традиция в татарской музыке» [5], А. Л. Маклыгина «Музыкальная культура Среднего Поволжья: становление профессионализма» [6], а также монография М. Ш. Абдулаевой «Культура Дагестана в условиях глобализации: единство в многообразии» [2]. Последнее исследование, уже непосредственно относящееся к проблематике нашей работы, опирается на уже достигнутое определение траектории формирования национальной культуры как особого синтеза локального и универсального, включающего определенную последовательность этапов «трансплантации» элементов универсальной культуры, «селективного» поведения формирующихся систем (А. Л. Маклыгин), коррелируемого типом доминантности элементов обеих культурных парадигм. Культурологический ракурс исследования М. Ш. Абдулаевой способствовал уточнению алгоритма взаимодействия национального и вненационального с его конкретным типом доминантности как проблемы этнической самоидентификации. В результате в развивающейся теории национальной композиторской школы появилось новое измерение: отношение глобализации и глокализации как отражение конкретной формы диалога общевизантизационного и этнокультурного в «полифонической» системе национальной композиторской школы. Основные положения концепции М. Ш. Абдулаевой оказались актуальными и для нашего исследования. Однако его специфика, состоящая в нацеленности на изучение фортепианного творчества дагестанских композиторов (что априори предполагает фиксацию особенностей творческого проявления национального самосознания с помощью ненационального музыкального инструмента), вносит дополнительные сложности и потому требует более дифференцированного и тонкого аналитического инструментария. Его мы находим в еще одном крупном научном исследовании – докторской диссертации М. Н. Дрожжиной «Молодые национальные композиторские школы Востока как явление музыкального искусства XX века» [4].

Оригинальность этого научного труда заключается в его ориентированности на онтологическую сторону проблемы национальной композиторской школы. Так, выстраивая национальную композиторскую модель профессионализма, находящуюся на стыке двух типов профессионализма (устного, традиционного, и письменного, композиторского), М. Н. Дрожжина апеллирует уже не только к вошедшим в устойчивый обиход оппозициям национальное – интернациональное или специфическое – универсальное (условно – Восток – Запад). Она вводит понятие канона как важнейшего субстанционального элемента феномена «школы» – как архетипической модели высшей сакральной реальности. Однако самым важным в концепции М. Н. Дрожжиной оказывается утверждение о том, что процесс формирования национальной композиторской школы (то есть переход от канонического типа профессионализма к неканоническому (динамическому)) обусловлен диалогическим отношением двух видов канона. Опираясь на достижения современной психологии, различающей две формы сознания (Я-сознание и Мы-сознание), которые соответствуют понятиям индивидуальности (Я) и личности (Мы), музыковед характеризует каноническое искусство как глубоко личностное выражение Мы-сознания. Каждый национальный композитор воспринимает себя как представителя рода, Родины, народа, ориентируясь на память сакрального канона. Но одновременно он ощущает и индивидуальность собственного Я-сознания, что побуждает его в творческом процессе ориентироваться на ту систему незыблемых ценностей, которая приобретена им в процессе профессионального образования европейского типа. Как утверждает М. Н. Дрожжина, Я-сознание национального композитора ориентировано на другой канон, отражающий индивидуальность христианской антропологии. На основе этих рассуждений исследователь формулирует феноменологическую основу национальной композиторской школы, состоящую в сложном диалоговом отношении традиционного, восточного (Мы-сознание) и динамического, западного (Я-сознание).

Обретение четкого понимания фокуса функционирования системы позволило М. Дрожжиной выстроить типологию национальных школ, включающую: 1) моногенную (раннеевропейскую) школу, основанную на изоморфности канонов культовых и светских традиций; 2) гомогенную (позднеевропейскую) школу, единство множества индивидуальных композиторских стилей которой обеспечено опорой на универсальность единого канона христианской культуры; 3) гетерогенную школу, синтезирующую модель композиторского профессионализма с каноническими установками этнокультуры.

Указывая на важность понимания онтологических (сущностных) основ композиторской национальной школы (т.е. школы третьего, гетерогенного типа), М. Дрожжина вводит коррелирующую пару понятий «центр – периферия», фиксирующую доминантные функции канонов национального или вненационального типов в составе неоднородной системы. С нашей точки зрения, более целесообразным в оценке этого процесса является использование некоторых положений теории интертекстуальности, изложенной в монографии М. Г. Арановского «Музыкальный текст: структура и свойства» [3]. Очевидный «билингвизм» национальной композиторской школы допускает возможность использования для выявления конкретных доминантных признаков в диалогическом отношении канонических и профессиональных компонентов всего спектрального ряда бытия оппозиции «свое – чужое»: общее – общее, общее – свое, общее – индивидуальное.

Изложенный выше материал позволяет уточнить методологический вектор генетико-типологического анализа национальной композиторской школы Дагестана и, главное, ее важной составляющей – фортепианной музыки. Суть аналитической стратегии состоит в исследовании неоднородной (гетерогенной) системы через определение и спецификацию доминантных признаков «своего» или «чужого» (национального или вненационального).

Состояние музыкальной культуры Дагестана досоветского периода обладало статусом традиционной культуры, т.е. отвечало свойствам моногенной системы. Зарождение профессиональной композиторской школы произошло в условиях советского геокультурного пространства, что обусловлено обретением Дагестаном статуса государственности, следствием чего стали как рост чувства национального самосознания, так и возможность выхода в мир через приобщение к общечеловеческим ценностям европейского культурного пространства. Специфика исторического момента начального существования национальной композиторской школы, таким образом, определяется отношением своего и чужого как **общего – общего**. Но с точки зрения оппозиции «центр – периферия» зарождающаяся система характеризуется сильной выраженностью доминантных признаков европоцентризма. Консолидирующим, центрирующим целое системы структурным признаком становится четко выраженное понимание в значении ее доминанты мощной совокупности культурных традиций русской и европейской музыки и осознание периферийности собственной культуры. Этим и определяется поведение системы, в которой свое (национальное) стремится приобщиться к общему (универсальному), став одной из его составляющих. Первоначальная инверсированность отношений Я-сознания и Мы-сознания становится мощным стимулом к изживанию этого противоречия, что определяет логику процесса самоорганизации системы национальной композиторской школы на пути к обретению ею качества полноценного синтеза или гетерогенности.

Именно этой спецификой обладает фортепианная музыка начального периода становления школы. И в этом смысле не случайно то, что ее первым представителем стала пианистка Д. Далгат (1885-1938), получившая музыкальное образование в Лейпцигской консерватории. Ее фортепианное наследие, ориентированное на систему музыкального языка и жанров европейской музыки, является типичным образцом начального этапа становления национальной школы через ее ассимиляцию с помощью приемов фольклорного «раскрывания» музыки, отвечающей канону общеевропейского стиля.

Принципиально новое состояние системы отражает фортепианное творчество Г. Гасанова (1900-1965), с именем которого связывается подлинное начало профессиональной музыки Дагестана. Главным отличительным признаком творческой деятельности композитора является то, что начальная система композиторской школы перестраивается в самом важном своем моменте – обновленном понимании центра и периферии. Продолжая сохранять оппозиционность национального и универсального в значении общего – общего (ведь Г. Гасанов учился в Петербургской консерватории и выражал чувство «цехового» единства с традициями русской и европейской культуры), музыка композитора на глубинном уровне начинает отражать новый вид связи национального и вненационального в виде отношения **своего – общего**.

Статус «своего» определяется уже не инкрустированием музыкальных текстов фольклорными элементами, а новым положением национального как явления, онтологически укорененного в каноне неевропейского типа. Подобная художественная и мировидческая позиция выражена у Г. Гасанова в стремлении воссоздать альтернативные Западу нормы звукотворчества, определяемые принципами монодийного мышления (через технику распева, характерную для мугама), модальной организации, изнутри преобразующей функциональную систему европейского мажора и минора. Новый статус «своего», понимаемого как выражение глубоко личностного Мы-сознания, отражен и в реорганизации жанровой системы, в которой, наряду с канонизированным европейской культурой жанром концерта, наблюдается усиление роли жанров сюиты и цикла миниатюр. А это означает интерес композитора к той жанровой сфере, структурная организация которой не обладает свойствами композиционного стереотипа. Однако свобода драматургического и композиционного воплощения художественной идеи в сюите или цикле миниатюр компенсируется логикой «внутренней речи» (Н. Хомский) [7] композитора, т.е. континуальной логикой бессознательного мышления. Последняя же, по определению К.-Г. Юнга, имеет коллективный, надиндивидуальный характер, воспроизводя логику мифов, обрядов, то есть того, что субстанциально содержится в сакральном каноне.

Следовательно, творческая система Г. Гасанова может рассматриваться как процесс этнической самоидентификации и обретения важнейшей составляющей национальной композиторской школы – Мы-сознания. Изменившееся понимание «своего» связано с утратой им периферийного положения и возникшей возможностью выполнять доминантную роль, т.е. выступать в значении центрирующего, консолидирующего целое элемента. Однако анализ музыкальных текстов фортепианных сочинений Г. Гасанова показывает, что в его стилевой системе сохранилась доминантность признаков и европейской культуры. Новое состояние системы, таким образом, характеризуется сбалансированностью отношений своего и чужого, их сосуществованием на паритетных началах, что создает острое противоречие, которое оказывается мощным стимулом к дальнейшему развитию системы национальной композиторской школы Дагестана.

Разрешение этого противоречия и окончательная стабилизация национальной композиторской школы как системы гетерогенного типа происходит с начала 60-х годов. Этот новый этап исторического развития национальной школы связан с фортепианным творчеством А. Агабабова (1940-2013), Н. Дагирова (1921-2003) и М. Кажлаева.

Творчество М. Кажлаева, пожалуй, является наиболее ярким и оригинальным показателем состояния системы национальной школы, достигнувшей высокого уровня художественного синтеза национального и европейского (Востока и Запада). М. Кажлаев – единственный композитор Дагестана, получивший профессиональное образование не в столичных консерваториях России, а в Баку. Тем самым, общаясь с азербайджанскими музыкантами, он получил возможность «изнутри» воспринять онтологическую (сущностную) основу профессиональной композиторской школы, во многом близкой дагестанской на основе генетического родства с макамом, но обладавшей более высоким статусом профессионализма. Возможно, это обстоятельство спровоцировало необходимость обретения индивидуальности стиля, что стало мощным стимулом к окончательной переориентации в понимании своего и чужого как **общего и индивидуального**.

Весьма показательным моментом в определении сущностной основы произошедшего изменения гомогенной системы и перехода ее в новое состояние системы гетерогенного типа являются высказывания самого композитора о «фольклорно-дагестанском фетишизме», с одной стороны, и о том, что Дагестан – «подлинная кладовая ритмики» (из интервью автора статьи с композитором М. Кажлаевым), с другой стороны. Явное противоречие обоих заявлений отражает двоящееся отношение М. Кажлаева к традиции. Первое связано с сохранившейся и преобладающей установкой на восприятие фольклора как материала для композиторской аранжировки. Вторая точка зрения фиксирует иное отношение к традиционной культуре – как носителю самобытного языка, т.е. системы структурных элементов, ментальность которых актуализируется на более высоком уровне речевого использования языка. Но это отношение соответствует уже европейской модели профессионализма, издавна обретшей категорию индивидуального композиторского стиля. Кажущаяся негативность отношения композитора к «фольклорному фетишизму» объясняется, таким образом, осознанным или неосознаваемым стремлением изжить ту модель композиторского профессионализма, которая предполагала преимущественность цитирования и обработки фольклорного материала как последней инстанции в выражении национального (что в своей сущности соответствовало модели традиционной культуры). Образовавшееся паллиативное представление о сути творчества национального композитора (либо подражание народному, либо подражание европейскому) и обусловило окончательность перехода дагестанской профессиональной школы в русло культуры динамического типа, в которой чужое преобразуется в свое в контексте индивидуального композиторского стиля. Функции индивидуального стиля определяются контекстом письменной, опусной культуры и состоят в необходимости отражения оригинального, авторского понимания мира, т.е. фиксации индивидуального представления о мире.

Дальнейшее обсуждение проблемы неминуемо приходит к необходимости сравнения творческих систем М. Кажлаева и его великого предшественника – Г. Гасанова. Обозначенный выше бицентризм стиля Г. Гасанова (ориентация на структурные принципы канонической культуры и, с другой стороны, столь же высокая важность структурных норм динамической культуры) означает способность системы гомогенного типа «работать» в режиме двух противоположных поведений. Сама гомогенность (однородность) системы допускает возможность ее полиструктурности. Иное наблюдается в творческой системе М. Кажлаева, гетерогенность которой компенсируется моноструктурностью (или моноцентризмом). Последнее обеспечивается яркой выраженностью индивидуального стиля.

Таким образом, процесс становления национальной композиторской школы Дагестана пришел к обновленному пониманию оппозитивности **своего – чужого**. Отношение **индивидуального – общего**, отражая сам механизм состоявшегося синтеза канонической и динамической культур, становится основным условием существования гетерогенной целостности национальной композиторской школы, в которой изжито противопоставление центра и периферии, чужого и своего, канонического и динамического, Я-сознания и Мы-сознания. Вобрав в себя структурную основу модели европейского профессионализма, национальная композиторская школа превратилась в самобытную целостную систему, в которой онтологически предшествующее всему Мы-сознание (сакральная установка национального канона), проходя через творческий тигель Я-сознания (индивидуальный стиль конкретного композитора), оказывается переплавленным в содержание надэтническое, надконфессиональное, то есть общечеловеческое.

Список литературы

1. **Абдулаева М. Ш.** Влияние русской культуры на духовную жизнь народов Дагестана во второй половине XIX – XX вв. Махачкала: ПБОЮЛ Сафаров М. Н., 2009. 170 с.
2. **Абдулаева М. Ш.** Культура Дагестана в условиях глобализации: единство в многообразии: монография. Махачкала: АЛЕФ, 2013. 274 с.
3. **Арановский М. Г.** Музыкальный текст: структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 347 с.
4. **Дрожжина М. Н.** Молодые композиторские школы Востока как явление музыкального искусства XX века: автореф. дисс. ... д. искусствоведения. Новосибирск, 2005. 346 с.
5. **Дулат-Алеев В. В.** Текст национальной культуры: новоевропейская традиция в татарской музыке. Казань: Изд-во Казанской консерватории, 1990. 244 с.
6. **Маклыгин А. Л.** Музыкальные культуры Среднего Поволжья: становление профессионализма. Казань: Изд-во Казанской консерватории, 2000. 310 с.
7. **Хомский Н.** Язык и мышление. М.: Изд-во Московского университета, 1972. 126 с.
8. **Шахназарова Н.** Музыка Востока и музыка Запада. Типы музыкального профессионализма. М.: Советский композитор, 1983. 153 с.

PIANO MUSIC OF DAGESTAN COMPOSERS: PROBLEM OF TYPOLOGY

Sypalo Nataliya Valentinovna

Saratov State Conservatory named after L. V. Sobinov

Natashechka82@mail.ru

The article is devoted to the genetic and typological analysis of Dagestan national composer school and its component – piano music. The essence of the analytical strategy is to study the heterogeneous system by identifying and specifying the dominant features of national or super-national. For the first time the paper deals with the process of the formation and development of Dagestan national composer school through the renewed interpretation of the opposition “native” and “alien”.

Key words and phrases: piano music of Dagestan composers; Dagestan composers; national composer school; Dagestan musical culture; G. Gasanov; M. Kazhlaev.