

Абдуллаева Эльмира Башировна

**НАЦИОНАЛЬНОЕ СВОЕОБРАЗИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ МУРАДА КАЖЛАЕВА И ШИРВАНИ ЧАЛАЕВА (НА ПРИМЕРЕ ВОКАЛЬНЫХ ЦИКЛОВ)**

Анализ национального своеобразия музыкального языка дагестанских композиторов является актуальной исследовательской задачей. В статье на примерах вокально-хорового цикла М. Кажлаева "Рождение песни" и вокального цикла Ш. Чалаева "Я ношу в груди огонь" проведен музыковедческий анализ средств музыкальной выразительности. Выявлено, что у каждого из композиторов проявляются свои, индивидуальные способы раскрытия музыкальной образности и национально-интонационного колорита.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/3/2016/12-2/1.html](http://www.gramota.net/materials/3/2016/12-2/1.html)

Источник

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

Тамбов: Грамота, 2016. № 12(74): в 3-х ч. Ч. 2. С. 13-16. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/3.html](http://www.gramota.net/editions/3.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/3/2016/12-2/](http://www.gramota.net/materials/3/2016/12-2/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [hist@gramota.net](mailto:hist@gramota.net)

УДК 78.03

**Искусствоведение**

*Анализ национального своеобразия музыкального языка дагестанских композиторов является актуальной исследовательской задачей. В статье на примерах вокально-хорового цикла М. Кажлаева «Рождение песни» и вокального цикла Ш. Чалаева «Я ношу в груди огонь» проведен музыковедческий анализ средств музыкальной выразительности. Выявлено, что у каждого из композиторов проявляются свои, индивидуальные способы раскрытия музыкальной образности и национально-интонационного колорита.*

*Ключевые слова и фразы:* М. Кажлаев; Ш. Чалаев; композитор; музыкальный стиль; фольклор; песня; экспозиция; жанр; драматургия.

**Абдуллаева Эльмира Башировна**, к. искусствоведения

*Институт языка, литературы и искусства Дагестанского научного центра Российской академии наук  
elklas@mail.ru*

**НАЦИОНАЛЬНОЕ СВОЕОБРАЗИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА  
В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ МУРАДА КАЖЛАЕВА И ШИРВАНИ ЧАЛАЕВА  
(НА ПРИМЕРЕ ВОКАЛЬНЫХ ЦИКЛОВ)**

Национальная характерность музыкального языка композиторов Ш. Р. Чалаева и М. М. Кажлаева является одной из главных черт стиля, преломленных у каждого автора индивидуально: через взаимодействие с фольклором, базируясь на нормах и закономерностях, сложившихся в народном искусстве, в опоре на общность, имеющуюся в мелодике различных этнических традиций. При этом отмечается своеобразие художественных решений при сохранении в той или иной мере у каждого автора принципов национальной образности, самого характера мироощущения, утверждение общезначимых интернациональных идей при глубокой внутренней преемственности к традициям национальной культуры [3, с. 173]. Остановимся на двух произведениях композиторов: это вокально-хоровой цикл М. Кажлаева «Рождение песни» на стихи А. Пушкина, М. Лермонтова и Р. Гамзатова и вокальный цикл Ш. Чалаева «Я ношу в груди огонь» на стихи О. Батырая.

Индивидуальность стилей Мурада Кажлаева и Ширвани Чалаева наглядно выражается в самой специфике музыкальных характеристик – ярко выраженном стилистическом контрасте номеров в цикле «Рожденные песни» Кажлаева и наиболее близком воспроизведении звучания народной музыки в вокальном цикле Ш. Чалаева «Я ношу в груди огонь» [5, с. 81, 126]. Проявление национальной характерности музыкального языка зависит и от специфики образной стороны, связанной с поэтическим первоисточником [1, с. 175]. Обобщенные, «наднациональные» образы в цикле М. Кажлаева и близкие к фольклору, национальному мышлению образы в цикле Ш. Чалаева предполагают и соответствующее воплощение посредством музыкальных характеристик. В связи с этим весьма закономерно яркое самобытное преломление национальных черт в музыкальном языке цикла Ш. Чалаева и близость с музыкальными принципами массовых жанров, с современной лирической песенностью (эстрадной) в стилистике М. Кажлаева.

Вокальные циклы М. Кажлаева и Ш. Чалаева представляют разные типы драматургии, что связано с замыслами самих композиторов и литературными первоисточниками. «Рождение песни» М. Кажлаева – лирико-эпический цикл [2, с. 68]. Обобщенный образ поэта, художника, выступающий в качестве повествователя, обретает свое, индивидуальное прочтение в каждом вокальном номере цикла – в жанровом, стилистическом своеобразии. В симметричной композиционной организации отмечается трехфазность, в чем проявляются эпические черты развития. Обращает на себя внимание замкнутость вокальных номеров цикла, каждый из которых обобщает, делает законченным образ художника. Более сложный процесс представлен в произведении Ш. Чалаева «Я ношу в груди огонь». В цикле два драматургических уровня – лирико-философский и преломляющийся через него трагедийный, несущий основную идею произведения. В центре ее – разлад, нарушение равновесия во внутреннем мире трагического героя-художника. При внешней композиционной симметрии цикла наблюдается процесс внутренней динамизации за счет сквозного развития (все номера идут *attacca*). Так, в цикле «Рождение песни» крайние номера «Рождение песни» (№ 1) и «Возьми слова мои» (№ 6) на сл. Р. Гамзатова выполняют функции пролога и эпилога, в чем проявляются черты эпичности. Объединяет эти разделы не только то, что написаны они на слова из одного стихотворения, дают импульс и завершение одной идеи, но и музыкально-тематическое родство: в заключительном номере повторяется третий раздел (от цифры 7) первого номера. Музыкально-языковая основа в данном случае (как и в других номерах циклов) представляется лирической песенностью (интонациями песни-романса), как-то: опора на звуки трезвучий, обеспечивающих гармоническую насыщенность звучания, ритмически спокойные распевы, лирическая секста. Вместе с тем первый номер цикла является импульсом, завязкой экспозиционного раздела. В последнем возникает «серия портретов» образа художника (№ 2, 3, 4, 5). В этом усматривается принцип картинности, что также создает черты эпичности.

В цикле Ш. Чалаева экспозиция совмещает начала лирико-философской и трагической линий. Здесь трагический конфликт, данный изначально в первой песне, преломляется через лирико-философское повествование персонажа. Экспозиционный раздел включает четыре песни, в которых трагический конфликт персонажируются через героическую (песни № 2, № 3) и любовно-лирическую (№ 4) линии, т.е. в экспозиции представлены

все драматургические пласты цикла. Важное место в развитии действия принадлежит диалогу, действию в лицах. Они могут перерастать в драматическую сценку, в которой экспозицией является описание обстоятельства, ситуации: «Черный коршун со скалы мне садится на плечо» (песня № 1), «Птицы с дальних берегов все твердят мне о беде...» (песня № 4); завязкой – «обращение к персонажу» (т.е. пересказ персонажем какого-либо известия, просьбы): «Просит он, чтоб я отдал выпить очи подо лбом» (песня № 1), «...что цунтинской стрелой в неизвестность канул ты» (песня № 4); развязкой, ответом персонажа определяется дальнейшее развитие:

«Черный коршун со скалы, ты не вовремя пришел: я с тех пор, как полюбил, сам от жажды выпил их» (песня № 1);

«Птицам с дальних берегов я отвечу: “В добрый час! Не сломить меня ветрам, гибкой веточки лесной”» (песня № 4).

Насыщенность стихотворного текста символическими образами, берущими начало в фольклоре, предопределило соответствующее музыкальное воплощение. Музыкальный язык приближен к национальной характерности: движение в мелодике от вершины-источника с преобладанием постепенного движения по секундам (песня № 3), появление интервального скачка вуалируется обязательным его заполнением (песня № 2, такты 9-14).

### Пример № 1

**3. Нет, прославленный герой...**

Перевод Э. Капиева

*Moderato con moto e poco rubato*  
*p non vibrato*

Нет, про-слав - лен - ный ге - рой

на клад - би - ще не ле - жия, и над-гробь - я храб-ре-

The image shows a musical score for a song. It consists of two systems of staves. Each system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The first system contains the first line of the song, and the second system contains the second line. The lyrics are written below the vocal line. The tempo and performance instructions are given at the top of the first system.

Важные смысловые моменты стихотворения, значимость высказывания чаще всего подчеркиваются «застывшей» гармонической pedalю в виде трезвучий, двузвучий – секундами, квартами, квинтами. Направленность гармонии на художественное подражание звучанию народной инструментальной музыки определяет применение аккордики кварто-квинтового строения. Вообще, вертикаль логичнее трактовать как уплотнение одноголосия, т.к. истоки музыкального творчества народов Дагестана уходят к монодийной культуре.

Изменчивость и прихотливость метрической организации внутри каждой песни также генетически выходит к традиционной организации метра в народной песне. В данном случае смена метра внутри каждой песни выполняет не только структурную функцию, но и связана с логикой драматургического процесса внутри песни: так, в диалогах, действиях в лицах (драматических сценках) смена разделов (экспозиции, развязки) сопровождается сменой метра. Таким образом, в рассмотренном разделе цикла «Я ношу в груди огонь» на всех уровнях средств музыкальной выразительности проявляются специфические черты национально-художественного мышления.

Экспозиция в цикле М. Кажлаева весьма неоднозначна. Она объединяет в себе несколько функций: собственно экспозицию – образы-портреты художников (№ 2 – сл. Р. Гамзатова, № 3 – Вокализ, № 4 – сл. М. Лермонтова, № 5 – сл. А. Пушкина); лирический центр (№ 2, 3, 4, 5); развитие через серию образов одной идеи. Принцип картинности создает стилистический контраст. Каждый образ предполагает индивидуальное прочтение. При этом композитор учитывает время, эпоху, в которую жил и творил поэт, и соответствующие эпохе жанры и музыкальную стилистику. Так, жанровой основой в номере на сл. Пушкина стал романс, на что указывают компоненты музыкального языка: вокальная мелодия и в особенности романсная фактура в гармоническом сопровождении. Контрастом звучит джазовая композиция «Африка» (на сл. Р. Гамзатова). Пожалуй, это единственный номер в цикле, передающий национальную специфику музыкального языка. В основу вокальной партии легла тема народной африканской мелодии. В качестве черт, определяющих национальную принадлежность, здесь выступает выразительность джазовой ритмики (М. Кажлаев вводит приемы игры на ударных инструментах). Жанровая определенность тематизма – многообразное воплощение стихии народного танца, песни – определяет подчеркнутую акцентность, применение полиритмии [6]. «Африка» предстает не только как жанровая зарисовка. Интонационно-тематическая, ритмическая стороны

получают дальнейшее развитие в среднем разделе – № 4 «Сосна» (на сл. Лермонтова), где выполняют изобразительную функцию. Динамичный средний раздел вводится по принципу контраста. Крайние разделы выдержаны в манере хора, в чем можно усмотреть жанровую, фактурную, стилистическую связь с крайними номерами цикла и с вокализмом.

В цикле Чалаева наблюдается более динамичный, целенаправленный процесс развития конфликта. В экспозиционном разделе (№№ 1-4) лирико-философская и трагическая линии драматургии развивались параллельно, причем в момент завязки трагический конфликт был представлен именно через лирико-философский уровень. В № 5 происходит «прорыв» трагической линии и начинается стремительное движение к кульминационной зоне. В № 9 «Я ношу в груди огонь» – лирический центр, лирическая кульминация цикла, данная в трагическом контексте, – обрамляющие ее № 8 «Серый волк в лесной глуши» и № 10 «Я обвит бедой во круг» представляют собой трагические кульминации. Это песни-монологи, песни-раздумья философско-медитативного склада. В средствах музыкальной выразительности преобладает мелодическая повторность на исходной или другой высоте, нисходящая направленность от вершины-источника, предельная сжатость диапазона в отдельных мотивах до терции. Динамические кульминации внутри песен «Серый волк в лесной глуши» (№ 8), «Я ношу в груди огонь» (№ 9) представлены широкими скачками в вокальных партиях, что вносит момент экспрессии. Настойчивая, порой утрированная повторность одной интонации (вплоть до репетиции на одном звуке) вносят момент напряженности:

### Пример № 2

Зона кульминаций обрамлена фортепианными интермедиями, функция которых в драматургии весьма значительна. В интермедиях Ш. Чалаев цитирует даргинские народные лирические песни, но намеренно лишает их вокального начала. В первой интермедии вокальная интонация за счет ритмического усечения становится однородной, теряет свою лирическую первооснову. Басовый контрапункт усиливает эмоциональную напряженность, вторая интермедия решена композитором в хоральной фактуре, что создает эффект неизбежности трагического, что естественно подтверждает усиление трагической направленности и нивелирование лирико-философской линии. Оригинальным приемом драматургии, направленным на динамизацию, являются сдвоенные песни: композитор находит в двух разных стихах родственные идеи, пытаясь продлить мысль (такты 11-12, 13-14). Трагическая линия «держится» примерно на одном динамическом уровне, лирико-философском, напротив, после кульминационной зоны идет на убыль и получает развязку в предпоследней песне цикла «Говорят, что каждый год» (№ 15), причем здесь трагическая линия сглаживается. Развязка ее происходит в заключительной песне цикла «На верхи высоких гор». Лирико-философская и трагическая линии, будучи в начале цикла слитыми воедино, в процессе развития «расслоились» и пришли каждая к своей развязке. Интонационно-тематически возникает арка от № 1 к № 15 (вокальные партии повторяются от тех же звуков, но октавой выше).

Вокальная партия в № 16 содержит в своей основе этот же тематизм, но повторенный от других звуков. Таким образом, обе драматические линии сохранили свою интонационно-тематическую первооснову. Именно к трагической развязке примыкает вторая интермедия с ее хоральным фактурным решением: на всем протяжении заключительной песни выдержана аккордовая хоральная фактура фортепианного сопровождения, дублирующая вокальную партию.

На примере рассмотренных вокальных циклов можно отметить, что специфика воплощения национального на всех уровнях художественной системы выступает по-разному у каждого автора. Главным моментом является первоисточник с его большей или меньшей сопряженностью с фольклором, с чертами национального мышления, что находит соответствующее музыкальное воплощение. В цикле Ш. Чалаева сугубо национальная поэзия О. Батырая получила музыкальное воплощение, приближенное к звучности народной песни, и, что очень важно, он стремится к передаче манеры исполнения народной песни, для которой характерно наличие мелких мелизматических распевов.

Иной процесс наблюдается в цикле М. Кажлаева, гораздо менее национально индивидуализированном в отношении дагестанского фольклора и поэтому значительно более традиционном в средствах выражения, – это обусловлено опорой на поэзию А. Пушкина, М. Лермонтова, Р. Гамзатова, в которой (особенно в двух первых случаях) яркое национальное начало все же «перекрывается» ее общечеловеческим звучанием.

*Список литературы*

1. **Абдуллаева Э. Б.** Дагестанское музыкальное искусство постсоветского времени: основные тенденции // Музыка и музыкант в меняющемся постсоветском пространстве: к 40-летию Ростовской консерватории: сборник статей. Ростов-на-Дону: Издательство РГК им. С. В. Рахманинова, 2008. С. 167-182.
2. **Абдуллаева Э. Б.** Современное профессиональное музыкальное искусство Дагестана (вторая половина XX – начало XXI в.). Махачкала: Институт ЯЛИ ДНЦ РАН, 2014. 144 с.
3. **Абдуллаева Э. Б.** Творческие поиски композиторов Дагестана: к 60-летию со дня основания Союза композиторов Дагестана // Вестник Института языка, литературы и искусства им. Г. Цадасы ДНЦ РАН. 2013. № 7. С. 172-180.
4. **Мурад Кажлаев. Жизнь и музыка:** иллюстрированный альбом. М. – Махачкала: Эхо Кавказа; Эпоха, 2005. 376 с.
5. **Шабаева А. К.** Деятели музыкальной культуры Дагестана: справочник. Махачкала: Институт ЯЛИ ДНЦ РАН, 2006. 166 с.
6. **Якубов М. А.** Мурад Кажлаев известный и неизвестный. М.: Эхо Кавказа, 2002. 624 с.

**NATIONAL ORIGINALITY OF MUSICAL LANGUAGE IN CREATIVE WORK OF THE COMPOSERS  
MURAD KAZHLAEV AND SHIRVANI CHALAEV (BY THE EXAMPLE OF SONG CYCLES)**

**Abdullaeva El'mira Bashirovna**, Ph. D. in Art Criticism  
*Institute of Language, Literature and Art of Dagestan Scientific Center of the Russian Academy of Sciences*  
elklas@mail.ru

The analysis of national originality of musical language of Dagestan composers is a topical research task. In the article by the example of the vocal-choral cycle by M. Kazhlaev "The Birth of a Song" and the song cycle by Sh. Chalaev "I Carry a Fire in My Chest" the musicological analysis of the means of musical expression is implemented. It is stated that each of the composers manifests his individual ways of disclosure of musical imagery and national-intonation colour.

*Key words and phrases:* M. Kazhlaev; Sh. Chalaev; composer; musical style; folklore; song; exposure; genre; dramaturgy.

УДК 115/791.43/45

**Философские науки**

*В статье исследуется природа движения в кинематографе. Наиболее полно ее отражает понятие длительности, введенное Анри Бергсоном. Движение-длительность кино – это то целое, которое объединяет отснятую реальность, эта та нить, на которую нанизаны кадры фильма. Главная задача кинематографа – нащупать эту нить, воссоздать раздробленное отдельными планами цельное движение, «влести» время в единую ткань повествования, превратить кинофильм в подлинную, полную правды жизнь.*

*Ключевые слова и фразы:* движение; длительность; время; кинематограф; план; монтаж.

**Авдошин Георгий Валерьевич**, к. филос. н.  
*Казанский государственный энергетический университет*  
avdoshinn@rambler.ru

**СПЕЦИФИКА ВОССОЗДАНИЯ ДВИЖЕНИЯ В КИНЕМАТОГРАФЕ**

Символично, что один из первых фильмов, который увидели зрители, был фильм о поезде. Поезд можно считать символом движения, движения самого по себе, как бы вырезанного из жизни и представленного в своей сущности. Движущийся поезд – это наглядное разрешение парадокса Зенона о стреле, где каждый вагон представляет собой ее покоящееся состояние: стрела словно разделилась на равные самой себе части, но, вопреки зеноновским аргументам, пришла в движение. Поэтому вполне объяснимо бегство первых зрителей люмьеровских фильмов от прибывающего «на» них поезда (как рассказывает об этом легенда).

Критики и режиссеры, писавшие в 1910-1920-е гг. о кинематографе, связывали его специфику с открытием нового видения движения. Луис Бунюэль, например, писал: «Чудотворный взгляд объектива, беззвучный, как рай, одухотворяющий и животворящий, как религия, очеловечивает существа и вещи» [2, с. 118]. Здесь как раз и открывается главный вопрос, рассмотрению которого посвящена настоящая статья: каким образом кинематографу удастся воссоздать движение в кино, сделать его таким правдоподобным, более того – самым что ни на есть реальным?

Разбирая природу движения в кино, мы хотели бы обратиться к наблюдениям Анри Бергсона в «Творческой эволюции» (и их трактовке Жилем Делёзом в работе «Кино»). «Творческая эволюция» была создана как раз в период рождения и первых шагов кинематографа (первое издание вышло в 1907 году). Бергсона можно в каком-то смысле считать первым теоретиком кино. Этот философ размышляет о движении и времени. Он говорит, что человек познает движение таким способом, который подобен процессу фиксации киноаппаратом реальности на пленку, поэтому данный способ познания можно назвать кинематографическим. Однако он не способен в полной мере отразить движение.

Бергсон различает античный и современный подходы к движению. Античная наука рассматривает движение с точки зрения эйдосов, интеллигибельных форм, которые организуют движение, будучи сами неподвижными.