

Культурологический метаязык

В истории науки зарождение на основе префикса «мета» таких терминов, как «метаязык», «метаистория», «мета-анализ», «метапсихология», «метасистема» связана с произведением Аристотеля «Метафизика». Впоследствии, превратившись в методологический анализ, «мета» была использована в названии другой, близкой к ней науки, исследовавшей другую теорию. Таким образом, теория о теориях получила название «метатеория». «Метаязык» является вторым языком, позволяющим описывать язык-объект. Поэтому, грамматику, описывающую устную речь можно назвать метаязыком. В этом смысле язык, позволяющий строить культурологические теории можно назвать культурологическим метаязыком.

Ключевые слова: метаязык, энтропия, интерпретация, эволюционизм, диффузионизм

Culturological metalanguage

In the history of science creating of terms on the base of the prefix "meta", such as "metalanguage", "metahistory", "meta-analysis", "metapsychology", "metasystem" is connected with Aristotel's work "Metaphysics". Later "meta" turned into methodological analysis and was used in the title of science which was close to it and investigated other theory. So, theory about theories was called "metatheory". "Metalanguage" is the second language, which allows to describe language-object. That's why the grammar that describes a spoken language can be called the metalanguage. In this meaning the language that allows to create culturological theories can be called culturological metalanguage.

Key words: metalanguage, entropy, interpretation, evolutionism, diffusionism

ПРОГРАММНЫЕ СИМФОНИИ 1940–1950-х ГОДОВ В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИЧЕСКОЙ ЭВОЛЮЦИИ АЗЕРБАЙДЖАНСКОГО СИМФОНИЗМА

Лала КЯЗИМОВА

Существенная роль программности как значимой интенции в становлении и развитии азербайджанского симфонизма на протяжении XX столетия неоднократно отмечалась специалистами (см.: [1, с. 145; 3, с. 19] и др.). Признавая справедливость подобных оценок, следует заметить, что плодотворный диалог национальных мастеров с историческими достижениями программной симфонической музыки инспирировался воздействием нескольких взаимодополняющих факторов. Первый из них, по мнению Г. Крауклиса, был обусловлен «...продуктивным влиянием принципов романтизма на формирование молодых национальных школ уходящего века. <...> В известной мере... музыка послебетховенского периода, условно называемая нами романтической, была для композиторов этих, еще не окрепших, школ – классикой, на которую можно было надежно опереться. Приоритетная задача, возникающая на первых порах перед композиторами, – сочетание

национальных песенно-танцевальных традиций с основами европейской профессиональной музыки. Эти основы, естественно, черпаются из музыки близкой по времени. Так обретают новую жизнь романтические (в широком смысле) тенденции – в эпоху стремительно развивающихся новейших течений и направлений». И далее цитируемый исследователь особо подчеркивает «...принципиальное значение программно-инструментальных жанров в становлении национального искусства высокого профессионального уровня. Это искусство адресуется широким слоям публики, которая еще не доросла до постижения национального содержания сквозь призму более обобщенного симфонизма» [7, с. 247].

Второй фактор, заслуживающий упоминания, соотносился с внутренними процессами становления и развития профессиональной музыкальной культуры европейского типа в Азербайджане 1900–1920-х годов. Отметим, в частности, что «до-

революционное творчество азербайджанских композиторов – *целиком программное*», Г. Карпичев констатирует: «В музыкальном искусстве Азербайджана после 1920 г. сохраняется *практически монопольное значение программной музыки*, которая сравнительно большими узами связана с реальными проявлениями общественной жизни, чем непрограммная. Словесное обозначение в той или иной форме является принадлежностью иного, понятного мира, определяющего, именуемого мир окружающих реалий. *Эпоха властно требовала именно программной музыки*, заведомо более объективной, чем непрограммная. Этим обстоятельством во многом объясняется превалирование программности в периоды, расположенные по обе стороны исторического барьера 1920 г. <...> При этом программность фигурировала в различных образных ипостасях, выступающих следствием различных же стадий развития социума» ([6, с. 190]; курсив наш. – Л. К.). Иными словами, не только идеологемы советской эпохи, но и более ранние импульсы развития национального искусства, так или иначе сопрягаемые с художественным познанием стремительно изменяющегося мира, благоприятствовали интенсивному постижению и последующей ассимиляции важнейших принципов романтической программности.

Наконец, третий фактор, о котором следует упомянуть, корреспондировал с определенными социокультурными механизмами передачи и усвоения профессиональных композиторских навыков, умений, а в перспективе – принципов мышления, присущих европейской музыке. Будущие творцы национального симфонизма, как правило, получали профильное образование в стенах Азербайджанской консерватории под руководством опытных педагогов и композиторов-практиков – выпускников Петербургской и Московской консерваторий. Затем совершенствование приобретенных специализированных навыков протекало в аспирантских классах крупнейших музыкальных вузов СССР, где преподавали выдающиеся мастера: Н. Мясковский, Д. Шостакович, А. Хачатурян, М. Штейнберг, В. Щербачев, В. Шебалин... Особого внимания заслуживают продуктивные творческие контакты с молодыми азербайджанскими композиторами-симфонистами, сложившиеся у Д. Шостаковича. Характеризуя отмеченное «избирательное сродство», К. Караев впоследствии писал: «Азербайджанская симфоническая школа... на современном этапе по праву считает себя восприимчивой традиций Шостаковича...» [5, с. 13]).

Представляется отнюдь не случайным, что на рубеже 1950-х годов гениальный художник решительно высказался в поддержку «подлинной программности» как приоритетной составляющей творческого процесса: «Лично я *отождествляю программность и содержательность*. Не может быть полноценной, живой, прекрасной музыки без

определенного идейного содержания <...> А содержание музыки – это не только детально изложенный сюжет, но и ее обобщенная идея или сумма идей. Самый богатый сюжет, выраженный словами, но не нашедший должного раскрытия в музыкальных образах, оказывается ненужным слушателю музыки. <...> Автор симфонии, квартета или сонаты может не объявлять их программы, но он обязан иметь ее как идейную основу своего произведения. <...> У меня лично, как и у многих авторов инструментальных произведений, *программный замысел всегда предшествует сочинению музыки*». По мнению Д. Шостаковича, «...было бы совершенно неверно вовсе отказаться от словесных программных обозначений, оставляя авторский замысел того или иного опуса как бы “засекреченным” для публики. <...> музыка с конкретными программными сюжетами и с широко применяемой изобразительностью... обычно привлекает массовую аудиторию, особо концентрирует ее внимание, активизирует слушательскую фантазию. <...> Я за то, чтобы *музыка наших композиторов была прежде всего глубоко идейной и содержательной, а значит, и программной в широком смысле*. У нас должны развиваться различные виды программности в зависимости от избираемой композитором темы и его творческой индивидуальности», и т. д. ([8, с. 76–78]; курсив наш. – Л. К.). Наглядным подтверждением вышеприведенной эстетической декларации явились Десятая, Одиннадцатая и Двенадцатая симфонии Д. Шостаковича, датируемые 1950-ми – началом 1960-х годов и репрезентирующие весьма обширный диапазон авторских подходов к программности в рамках упомянутого жанра.

Примечательно и другое: цитированные размышления о перспективах развития программной музыки в значительной степени корреспондировали с тенденцией, характерной для азербайджанского симфонизма послевоенных лет. Как бы подтверждая правоту Д. Шостаковича, отечественный исследователь несколькими годами позднее констатировал весомую роль программности в сочинениях целого ряда национальных композиторов-симфонистов – К. Караева и Дж. Гаджиева, Ф. Амирова и С. Гаджибекова, М. Ахмедова и Г. Рзаева. При этом обнаруживалось тяготение азербайджанских мастеров к многообразному преломлению соответствующей традиции европейской (в частности, русской) симфонической классики. Так, в программных симфониях вышеупомянутых композиторов Азербайджана преимущественно доминировал «... тот принцип крупных эмоциональных контрастов, который был типичен для творчества Чайковского» и повлек за собой главенство «общего идейно-эмоционального замысла» над «детализированным сюжетом» («Памяти Низами» Ф. Амирова, «Родина» С. Алескерова). Вместе с тем, наблюдался интерес к «... преломлению на родной, национальной почве

иных – живописно-изобразительных тенденций... программной музыки» в русле симфонизма А. Бородина («Бакинским нефтяникам» А. Бабаева, «Молодежная симфония» С. Алескерова) или к «...сочетанию психологических тенденций... с чертами живописной изобразительности в духе Римского-Корсакова» («Бабек» Г. Рзаева), к воплощению «эпических и лирико-философских» художественных концепций («Памяти В. И. Ленина» Дж. Гаджиева, «Памяти 26 бакинских комиссаров» М. Ахмедова) и т. д. [3, с. 18–19].

Констатируя ощутимый вклад Д. Шостаковича в развитие национальной программной симфонии, следует заметить, что ярко выраженный интерес к «различным видам программности», гибкому их взаимодействию и взаимопроникновению наметился еще в довоенных сочинениях азербайджанских мастеров. Упомянем хотя бы симфонические поэмы «Социалистический Азербайджан» (1936) и «Послание в Сибирь» (1937) Дж. Гаджиева, симфонию «Хосров и Ширин» (1941) Б. Зейдмана, тяготеющие к сочетанию «психологической углубленности с живописной описательностью» и элементами сюжетного повествования [4, с. 215, 230]. По-видимому, «Хосров и Ширин» Б. Зейдмана вообще заслуживает особого внимания: как известно, это сочинение явилось не только наиболее ранним образцом программной симфонии, но и первым циклическим опусом подобного рода в искусстве Азербайджана. Кроме того, педагогическая деятельность Б. Зейдмана (он с 1939 по 1957 годы заведовал кафедрой композиции Азербайджанской консерватории) в немалой степени способствовала утверждению «монументальных форм» национальной программной музыки. В частности, к числу его воспитанников принадлежали Ф. Амиров, С. Алескеров, М. Ахмедов и Г. Рзаев, обращавшиеся к рассматриваемому жанру на протяжении второй половины 1940-х и 1950-х годов [4, с. 229, 246]. И для указанных мастеров, и для композиторской молодежи Азербайджана в целом творчество Б. Зейдмана являлось наглядным воплощением преемственных связей национальной симфонической школы с мировой классикой: ученик М. Штейнберга – одного из талантливых выпускников класса композиции Н. Римского-Корсакова – изначально воспринимался как представитель «корсаковского направления» в оперной музыке и программном симфонизме XX столетия.

Быть может, самоочевидный традиционализм большинства произведений Б. Зейдмана и предопределил сдержанные оценки симфонии «Хосров и Ширин», высказываемые специалистами: отметив «яркость музыкального языка, рельефность и образность тематизма, безупречное ощущение жанра», сочетаемые с мастерством оркестровки, драматургической «цельностью замысла», исследователи порой не усматривают «индивидуальной яркости и самобытности» в названном произведении (см.: [2, с. 135; 4, с. 231]). Действительно, опора на

традиционную четырехчастность сонатно-симфонического цикла с «модифицируемыми» структурными закономерностями отдельных частей (исходя из требований конкретной программы), «полифункциональная» трактовка лейтмотивов, равным образом направляющих развертывание «предзаданного» сюжета и организующих имманентно-драматургические процессы в границах определенной формы, весомая роль картинно-изобразительного начала и «динамической статики», характерные для симфонии Б. Зейдмана, корреспондируют с «восточными» опусами зрелого Н. Римского-Корсакова – «Шехеразадой» и «Антаром» (подразумевается третья авторская редакция последнего, относящаяся к концу 1890-х годов). Однако художественный замысел «Хосрова и Ширин» не исчерпывается вышеуказанными тенденциями: обратившись к ярко очерченным образам героев прославленной поэмы Низами, стремясь подчеркнуть индивидуализированные черты соответствующих «звуковых портретов», композитор умело использует приемы, которые были ранее апробированы в лирико-драматических и лирико-философских программных симфониях эпохи романтизма – сочинениях Г. Берлиоза («Гарольд в Италии»), Ф. Листа («Фауст») и П. Чайковского («Манфред»). Отнюдь не случайно Б. Зейдман снабдил партитуру вновь созданного опуса многозначительным подзаголовком «драматическая симфония», апеллирующим к наследию великих романтиков и выступающим в качестве некоего «ориентира» для потенциальных интерпретаторов – музыковедов и дирижеров.

Приведем авторскую программу, положенную в основу симфонического цикла Б. Зейдмана: «...могучий владыка Хосров узнает о взаимной любви зодчего, художника Фархада, и прекрасной Ширин. Хосров, также любящий Ширин, желая отстранить Фархада, обещает выдать за него Ширин лишь в том случае, если Фархад пророет к определенному сроку тоннель в гранитной горе Бисутун. Фархад совершает этот подвиг. Тогда Хосров посылает Фархаду ложную весть о смерти Ширин. В отчаянии Фархад убивает себя» (цит. по: [4, с. 229–230]). Как же интерпретируется данная программа в художественной концепции освещаемой симфонии? Прежде всего, весьма показательна образно-эмоциональная многогранность главных «действующих лиц» Хосрова и Фархада, вовлеченных в «любовный треугольник». Каждый из них охарактеризован лейттемой, воссоздающей облик данного персонажа сквозь призму его «психологической доминанты»: у Хосрова таковой является «витальная» активность, порыв к самоутверждению и неиссякаемая жажда деятельности, у Фархада – экзальтированная мечтательность, облекаемая в художественные формы путем творческой самореализации. Заметим, что нередко в последней лейттеме усматривают лишь воплощение любовного чувства, которое движет Фархадом;

подобная «прямолинейность» образного истолкования представляется не слишком убедительной.

В самом деле, грандиозные свершения Фархада – зодчего и художника – являются порождением не только его всепоглощающей любви, но и творческого гения, интеллекта, волевых качеств etc. Тем не менее, музыкальному отражению возвышенно-идеальной любовной страсти в «звуковом портрете» данного героя отведено исключительно важное место. Учитывая сказанное, едва ли не парадоксальным выглядит композиторское решение, исходя из которого соперник Фархада – «могучий владыка» Хосров, более чем склонный к бурным проявлениям эмоций, никак не обнаруживает себя именно в сфере «любовного признания»! Мы полагаем, что вероятное объяснение этого феномена коренится в драматургической функции третьей лейттемы, которая периодически сопутствует упомянутым «темам-персонажам», но вряд ли может быть напрямую идентифицирована с одним из них. Речь идет о теме власти как заведомо сверхличной силы, господствующей над Хосровом и угнетающей Фархада. Именно жаждой безграничного и всеобъемлющего властвования, главенства над миром обуславливается агрессивное вторжение Хосрова в любовную идиллию Фархада и Ширин. Согласно предложенной композиторской интерпретации, Хосров – не столько «соперник», сколько «завистник» Фархада: речь идет не о стремлении добиться взаимности в любви – о попытках «обладать» любовью, подчинить ее себе, вопреки отсутствию каких-либо реальных оснований для этого. Вот почему финальная развязка упомянутой коллизии оборачивается подлинной трагедией всех персонажей, образующих «любовный треугольник»: Ширин безутешно оплакивает погибшего Фархада, мнимый «победитель» Хосров ощущает горькое разочарование и опустошенность – достигнутый «триумф» не принес могущественному правителю ни счастья в любви, ни хотя бы формальной «власти» над красавицей, пообещавшей хранить верность своему возлюбленному.

Исходя из данной концепции, музыкальная драматургия освещаемого симфонического цикла

обретает явственный психологический подтекст: масштабные крайние части («Хосров и Фархад», «Гора Бисутун»), призванные запечатлеть разнообразные перипетии скрытого противоборства «героев-соперников», оттеняются формально «интермедийными» средними частями, в которых исподволь нарастает «предчувствие трагедии». Так, светлое и умиротворенное *Andante cantabile*, соотносимое с «поэтичным образом нежной Ширин» [4, с. 230], вновь и вновь затуманивается дымкой печали, порождая у слушателя «прощальные» ассоциации. Третья часть симфонии («Празднество»), на поверхностный взгляд, никак не связана с развитием «сквозной» сюжетной линии: темпераментная жанрово-бытовая сценка, опирающаяся на цитируемые фольклорные мелодии, как бы воссоздает этнографически достоверное «пространство действия». Между тем, отголоски важнейших лейттем, изредка улавливаемые слухом в «празднично-разноголосице», свидетельствуют о непрекращающейся «дуэли на расстоянии» между Хосровом (как и подобает «могучему владыке», снисходительно созерцающим «шумные забавы черни») и Фархадом, погруженным в атмосферу народного веселья. Калейдоскопическая смена танцевальных мотивов достигает максимальной активности в динамизированной репризе сложной трехчастной формы; здесь напряженно-лихорадочная пульсация вызывает безотчетную тревогу, предвещая некие фатальные события и драматические потрясения.

Как видим, тяготение к взаимодействию и синтезу разнообразных тенденций, характерных для программного симфонизма романтической эпохи, ярко и своеобразно реализовалось на протяжении характеризуемого цикла Б. Зейдмана. Представляется весьма существенным и то обстоятельство, что аналогичные процессы получили весьма продуктивное отражение и органичное развитие в творчестве азербайджанских мастеров, обратившихся к жанру программной симфонии по окончании Великой Отечественной войны. Более подробная характеристика соответствующих сочинений требует рассмотрения в рамках специальной работы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абасова Э., Касимов К. Очерки музыкального искусства Советского Азербайджана: 1920–1956. Баку: ЭЛМ, 1970. 180 с.
2. Векслер С. На юбилейном вечере Б. И. Зейдмана // Советская музыка. 1978. № 7. С. 135–136.
3. Данилов Д. Заметки об азербайджанском симфонизме // Советская музыка. 1956. № 8. С. 18–23.
4. Данилов Д. Симфоническое творчество азербайджанских композиторов // Азербайджанская музыка: сб. ст. М.: Музгиз, 1961. С. 200–246.
5. Караев К. Слово об учителе // Советская музыка. 1976. № 9. С. 12–14.
6. Карпычев М. Проблемы художественного содержания азербайджанской музыки: моногр. Новосибирск: НГК им. М. И. Глинки, 1992. 234 с.
7. Крауклис Г. Романтический программный симфонизм: Проблемы. Художественные достижения. Влияние на музыку XX века: моногр. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1999. 314 с.
8. Шостакович Д. О подлинной и мнимой программности // Советская музыка. 1951. № 5. С. 76–78.

REFERENCES

1. *Abasova E., Kasimov K.* Ocherki muzykal'nogo iskusstva Sovetskogo Azerbaydzhana: 1920–1956 [Essays of Musical Art in the Soviet Azerbaijan: 1920–1956]. Baku: ELM Press, 1970. 180 p.
2. *Veksler S.* Na yubileynom vechere B. Zeydmana [At the Jubilee Evening of B. Zeidman]. Sovetskaya muzyka [Soviet Music]. 1978. No. 7. P. 135–136.
3. *Danilov D.* Zаметki ob azerbaydzhanskom simfonizme [Notes on the Azerbaijan Symphonicism]. Sovetskaya muzyka [Soviet Music]. 1956. No. 8. P. 18–23.
4. *Danilov D.* Simfonicheskoe tvorchestvo azerbaydzhanskikh kompozitorov [Symphonic Creative Work by Azerbaijan Composers]. Azerbaydzhanskaya muzyka [Azerbaijan Music]: collected articles. Moscow: Muzgiz Press, 1961. P. 200–246.
5. *Karaev K.* Slovo ob uchitele [A Speech about the Teacher]. Sovetskaya muzyka [Soviet Music]. 1976. No. 9. P. 12–14.
6. *Karpychev M.* Problemy khudozhestvennogo sodержaniya azerbaydzhanskoy muzyki [Problems of Artistic Content as applied to Azerbaijan Music]: monograph. Novosibirsk: Novosibirsk State M. Glinka Conservatoire, 1992. 234 p.
7. *Krauklis G.* Romanticheskiy programnyj simfonizm: Problemy. Khudozhestvennye dostizheniya. Vliyaniye na muzyku XX veka [Romantic Program Symphonicism: Problems. Artistic Successes Achieved. Ascendancy of the XXth Century Music]: monograph. Moscow: Moscow State P. Tchaikovsky Conservatoire, 1999. 314 p.
8. *Shostakovich D.* O podlinnoy i mnimoy programnosti [On the Genuine and Sham Programness]. Sovetskaya muzyka [Soviet Music]. 1951. No. 5. P. 76–78.

PECULIARITIES OF MUSICAL MANAGEMENT IN AZERBAIJAN REPUBLIC

Sonakhanim IBRAHIMOVA

INTRODUCTION

Management and all related topics, problems and issues will always be relevant from a scientific point of view. Management's scientific relevance is based on the place of its society in various spheres, its activities, implementation and need. On the other hand, the scientific relevance has always been conditioned by high requirements to the management, its research, theoretical and practical experience, and professional managerial staff. Effective practical results and perspectives of studying of management science takes the lead in its cultural and artistic spheres.

Alongside with the history of the management, its theory, concepts, practices, and achievements, the management's implementation in various spheres, including culture and art, historical development of musical management in different countries, experiences and other similar issues and interesting results have been reflected in dissertations, monographs, textbooks and articles. The scientific research and its results are relevantly important from theoretical and practical points of view for the management activities, development of culture and arts, cultural management, government administration and art professionals. What is the level of research and implementation of the scientific results with regards to musical management and its various aspects. This question, alongside with being interesting for its solution of its musical science aspect and research on the

example of Azerbaijan Republic, at the same time justifies the relevance of the given paper.

It is important to bear in mind that alongside with correct formation of the art and music management relations in political, economic, institutional and social aspects, and factors related to their cooperation, democracy, rule of law, transparency, efficiency, interaction and contact with the public factors, the musical management also requires professional knowledge and interests. For example, one of the issues arising in these relations is the issue of the notion of "music management". It is important that the managerial staff in this sphere is knowledgeable about the art in general and its humanist function, especially music art, classical music, entertaining music, music psychology, sociology of music, music genres, aesthetic and psychological perception of music.

Because the professional manager cannot perform efficiently if he is not informed about every aspect of the sphere he manages. We also need to take into account that in addition to music management, there are also such notions as concert management, festival management, management of classical music, show business management, and music production. But these are not only the notions, but also specific activities requiring real practical and theoretical knowledge, and practical experience. However, the management of all aspects of such activities has a direct contact with the art of music. The importance of a scientific approach to the relationship between music and the management