

Подводя итог, можно сказать, что сюитные принципы ярко проявили себя в области инструментальной музыки. Не без их влияния традиционная структура сонатно-симфонического цикла в «Маленьких симфониях» трансформировалась в сознании Мийо в камерную оркестровую миниатюру сюитного типа.

#### Литература

1. *Зинькевич Е.* Значение генетико-типологического аспекта в анализе современной музыки // Музыкальное произведение: сущность, структура анализа. Киев, 1988.
2. *Кокорева Л.* Дариус Мийо. Жизнь и творчество. М., 1986.
3. *Мийо Д.* Моя счастливая жизнь. М., 1999.
4. *Mawer D.* Positioning Milhaud's late chamber music: compositional full circle // The musical times Winter. 2008.
5. *Стусова М.* Сюитность в оперных сочинениях Д. Мийо // Южно-Российский музыкальный альманах. Ростов-на-Дону, 2018. № 2.

#### References

1. *Zinkevich E.* The importance of genetic and typological aspects in the analysis of contemporary music // Musical composition: essence, structure of analysis. Kiev, 1988.
2. *Kokoreva L.* Darius Miyo. Zhizn i tvorchestvo [Darius Milhaud. Life and creativity]. Moscow, 1986.
3. *Milhaud D.* Moya shchastlivaya zhizn [My happy life]. Moscow, 1999.
4. *Mawer D.* Positioning Milhaud's late chamber music: compositional full circle // The musical times Winter. 2008.
5. *Stusova M.* Suite form in opera compositions of Darius Milhaud // Yuzhno-Rossiyskiy muzykalnyy almanah. Rostov-on-Don, 2018. № 2.

УДК 78

**В.И. СТАЧИНСКИЙ**

### **МУЗЫКАЛЬНЫЙ ОБРАЗ И СРЕДСТВА ЕГО ВОПЛОЩЕНИЯ (НА ПРИМЕРЕ ЧЕТВЕРТОЙ СИМФОНИИ КАРТИН АЛЕКСАНДРА БЕЛОБОРОВОДА)**

---

Стачинский Владимир Иванович, кандидат искусствоведения, дирижер, профессор кафедры народных инструментов Петрозаводской государственной консерватории имени А.К. Глазунова (Петрозаводск, ул. Ленинградская, 16), vladstach@mail.ru

---

**Аннотация.** В статье раскрывается понятие *образа* в музыкальном произведении и рассматриваются факторы, от которых зависит устойчивость ассоциативного ряда, создаваемого композитором посредством обращения к определенным архетипическим свойствам музыкального материала. Архетипы слушательского восприятия служат основным фактором в поиске верного прочтения художественного содержания. Их узнаваемость помогает расшифровать порой непростой код к доступу в мир индивидуального авторского мировоззрения, к сложным языковым структурам современного композиторского мышления. На примере Четвертой симфонии картин Александра Белобородова<sup>1</sup> прослеживается влияние программности, жанровости, инструментовки, драматургии, а также социального контекста создания сочинения на формирование его образно-ассоциативного пространства.

**Ключевые слова:** образно-ассоциативное пространство, архетипические свойства, архетипы восприятия, музыкальная драматургия, инструментовка, программность, жанровость, музыкальный тематизм, тембральность, типы музыкального мышления, виды драматургии, композитор Александр Белобородов.

---

<sup>1</sup> Александр Белобородов (1947-2016) долгие годы возглавлял Союз композиторов РК, он автор Гимна РК и множества произведений, посвященных Карелии, ее истории, уникальной природе и легендам народов, веками населявших ее территорию. Из четырех созданных композитором симфоний три так или иначе связаны с карело-финской тематикой.

UDC 78

V.I. STACHINSKIY

**MUSICAL IMAGE AND MEANS OF ITS REALIZATION  
(ON THE EXAMPLE OF THE FOURTH SYMPHONY  
OF PAINTINGS BY ALEXANDER BELOBORODOV)**

Stachinskiy Vladimir Ivanovich, candidate of history of art, conductor, professor of the cathedra of folk instruments of the Petrozavodsk state conservatory n.a. A.K. Glazunov (16, Leningradskaya st., Petrozavodsk), vladstach@mail.ru

**Abstract.** The article reveals the concept of image in a musical work and considers the factors that determine the stability of the associative series created by the composer by referring to certain archetypal properties of the musical material. Archetypes of listeners' perception are the main factor in the search for the correct reading of the artistic content. Their recognition helps to decipher sometimes difficult code to access the world of individual author's worldview, to complex linguistic structures of modern composer's thinking. On the example of the Fourth Symphony of paintings by Alexander Beloborodov the author traces the influence of programming, genre, instrumentation, drama, as well as the social context of the creation of the work on the formation of its image-associative space.

**Keywords:** image-associative space, archetypal properties, archetypes of perception, musical drama, instrumentation, programming, genre, musical themes, timbre, types of musical thinking, types of drama, composer Alexander Beloborodov.

Понятие «образ»<sup>2</sup> по отношению к музыке многогранно и многопланово: оно относится к комплексу факторов, влияющих на целостность восприятия музыкального текста произведения, и вмещает как коммуникативно-содержательный, так и психологический аспекты. В его основе, выражаясь словами К. Юнга, лежит вопрос: к какому элементарному образу бессознательного может быть сведен образ, проявившийся в художественном произведении [1, с. 132].

В отечественном искусствоведении проблеме образности содержания произведения искусства уделяется большое внимание. В музыкознании природа данного феномена изучается как с точки зрения музыкальных средств выразительности, так и с точки зрения психологии восприятия. В работе «Основы теории музыкального содержания» Л. Казанцева дает такое определение образа в музыке: «Поскольку именно звуковой образ соответствует природе музыки, музыкальным образом естественно назвать художественное представление, воплощаемое («материализованное») в музыкальном звучании» [2, с. 120]. Следуя формулировке М. Кагана о художественном образе как «диалектическом единстве отражения реальности и выражения отношения к ней художника» [3] Л. Казанцева усматривает в его природе две стороны: объективную – что именно он воплощает, и субъективную – как он реализуется [2, с. 93]. Для исполнителя, будь то скрипач, пианист, флейтист, дирижер и т.д., чье творчество направлено на воссоздание музыкального произведения, эти стороны взаимосвязаны, так как точная реализация заложенного в нем художественного образа всецело зависит от проникновения в мир идей и ассоциативных связей, которыми руководствовался автор в процессе его сочинения. При этом ориентиром в его осмыслении может служить как эмоциональный окрас тематизма, так и программность, определенная названием произведения, и т.д. В художественном произведении все подчинено образности.

<sup>2</sup> Начиная с Гете и Гегеля, понятие «Gestalt», переводимое с немецкого языка как облик, образ, стало широко употребляться в качестве всеобщей эстетической категории. В противоположность рационально-логическому способу научного познания мира оно наделило искусство неотъемлемой формой чувственного существования. В своей статье «Идея искусства» В. Белинский пишет: «Искусство есть непосредственное созерцание истины, или мышление в образах» [4, с. 19]. С тех пор в эстетике закрепилась обобщенная формулировка искусства как мышления в образах.

С другой стороны, система образных связей может быть как осознанной, так и бессознательной. Феномен «ненаблюдаемости» мыслительного акта отмечал Л. Выготский. По его словам, «само по себе произведение никогда не может быть ответственно за те мысли, которые могут появляться в результате его» [5, с. 94]. Иррациональность психических процессов позволяет подсознанию широко раздвигать периферию ассоциативного пространства относительно воспринимаемого арт-объекта. Он, словно конус-символ, образует вокруг себя смысловую воронку, засасывающую суррогатные обрывки, клочки мыслей, воспоминания, мимолетные эмоции. Вместе с тем чем яснее передан творческий замысел, чем убедительней средства формирования образа, тем он рельефней и устойчивей. Как пишет Ю. Лотман, «чем значительнее, глубже произведение, чем дольше живет оно в памяти человечества, тем дальше расходятся крайние точки возможных интерпретаций» [6, с. 122]. В этом смысле художественный образ неисчерпаем для исполнителя. Каждый раз, обращаясь к тому или иному сочинению, он раскрывает все новые выразительные грани, обеспечивая возможность воздействия новой интерпретации на слушателя. Творческий подход к расшифровке закодированных в нотном тексте образных представлений и их надежное закрепление в интерпретации выразительными средствами увеличивают шанс исполнителя на адекватное замыслу воспроизведение с наименьшими потерями в ассоциативной конкретике для восприятия.

В книге «Феномен музыки» В. Холопова пишет: «Художественный образ – это целостное представление субъекта об идее и будущем материале произведения искусства» [7, с. 109]. Это высказывание справедливо в отношении истинного художника, который в момент творческого озарения может обозреть будущее творение одновременно и целиком. С точки зрения восприятия для формирования представления о музыкальном сочинении от слушателя требуется не только общее знакомство с ним, но и проникновение в детали, влияющие на его образное содержание.

В сфере музыкального искусства понятие *образно-ассоциативного пространства* непосредственно связано с психологией восприятия слушательской аудиторией сочинения через базисные параметры музыкального языка, такие как интонация, ритм, фактура, жанр, форма и ее драматургия, а также тембр. Данные *архетипические свойства* представляют собой первичные психомузыкальные образования, которые изначально произросли из простейших социально-коммуникативных смыслов и которые слушатель на подсознательном уровне воспринимает как ориентиры для восприятия и распознавания музыкального языка на основе слухового и жизненного опыта. Эстетическое мировоззрение формируется на базе первоисточников художественной выразительности и стремится достичь уровня восприятия музыкального образа в виде осмысленного высказывания.

В работе М. Смирнова «Эмоциональный мир музыки» читаем: «Полнейшая естественность музыки связана с тем, что она всецело подчинена действию законов природы и, соответственно, человеческой психики. Исполнение этих законов является сутью, секретом логики музыкальной драматургии» [8, с. 117]. Подсознательная произвольность восприятия музыки вне зависимости от языковых барьеров свидетельствует об автономной самодостаточной эмоциональной выразительности ее содержания, способного интуитивным, бессознательным путем достигать сильного психологического воздействия. Надо заметить, что эта естественность возникает на основе первичных «эмоционально-акустических единиц» [8, с. 84], которые откликаются у слушателя как закодированные в подсознании древнейшие интонационные импульсы. В музыке, связанной с народными интонациями и национальной самобытностью, указанные эмоциональные коды обнаруживаются наиболее рельефно и наглядно.

Архетипы слушательского восприятия служат указателем направления в поиске значения художественного образа. Их узнаваемость помогает расшифровать порой непонятный код к доступу в мир индивидуального авторского мировоззрения, к сложным языковым структурам современного композиторского мышления. Большую роль в формировании образно-ассоциативных связей в сознании слушателя играет тембровая драма-

тургия. В оркестровых сочинениях архетипические свойства проявляются непосредственно в *инструментовке* в виде тембровых характеристик звучания, специфических приемов инструментальной артикуляции и других средств выразительности. С их помощью текст сочинения может восприниматься в виде отчетливых образных ассоциаций, а чаще в виде системы упорядоченных образов.

Инструментовка имеет важное значение в формообразовании и драматургии музыкального произведения, в создании единства и упорядоченности элементов фактуры, в передаче индивидуальных особенностей стиля композитора, в полноценном воплощении художественного замысла сочинения. В своем учебнике «Законы функциональной инструментовки» Геннадий Баншиков сравнивает работу инструментовщика с творчеством живописца: «Обладая практически неограниченным красочным арсеналом, художник тем не менее не всегда бывает абсолютно свободен в выборе цвета для той или иной картины. <...> Если соседствующие предметы не будут отличаться цветом, глаз «заблудится» и идея художника не сможет быть воспринята. Сказанное имеет самое непосредственное отношение к инструментовке» [9, с. 9]. Выбор той или иной звуковой палитры непосредственно сказывается на образном строе композиторского текста и, соответственно, на степени его эмоционального воздействия.

Главную роль в формировании образного представления посредством инструментовки играет такое важное архетипическое свойство музыки, как тембральность. Подобно цвету в живописи, в музыкальном искусстве тембр предстает как важнейший фактор коммуникативности. Как и высота, динамика или продолжительность, тембр определяет характеристику музыкального звука и несет в себе потенциальную возможность создания звуковой драматургии. Зачастую он выступает в музыкальном произведении как персонаж со своим характером, психологическим оттенком, тем самым формируя в сознании слушателя определенные эмоциональные связи, что обеспечивает ему фундаментальную формообразующую роль в восприятии музыкального высказывания. Пройдя долгий исторический путь эстетического отбора, оркестровые тембры обрели устойчивые эмоционально-образные характеристики.

Тембровая палитра композитора дает основу образному восприятию сочинения, раскрывая перед слушателем заложенную в нем программность. На основе грамотно выверенного использования оркестровых красок, их сочетания, тембрового переплетения воображение проецирует множество ассоциаций и зримых картин, при этом оставляя впечатление цельности и единства художественного образа. Искушенный слушатель, воспитанный на стилевом многообразии, легко находит ассоциативные параллели и образный подтекст в различных по характеру произведениях. Устремленность всех средств выразительности оркестра на создание конкретного образа, как правило, подчиняет себе направленность восприятия реципиента, сконцентрированного на сопереживании музыкальной эмоции, и участвует в получении объективного результата его творческого сопереживания. При этом эмоциональный фактор играет первостепенную роль в накоплении слухового опыта. Инструментовка в органической связи с фактурным изложением тематизма участвует в создании драматургии музыкального полотна. Как правило, туттийное звучание оркестра воспринимается как нечто устойчивое, общее, обобщенное, тогда как в усложненной, рваной фактуре, окрашенной разнотембровыми красками, слушатель может почувствовать внутреннюю противоречивость, неуравновешенность и т.п.

Использование тембров симфонического оркестра в связи с драматургической необходимостью окрасить элементы фактуры той или иной краской в соответствии с развитием сюжета всецело зависит от содержательной программы произведения. *Драматургия* тематизма является мощным конструктивным средством влияния на формирование образной выразительности музыки. Виды музыкальной драматургии достаточно подробно описаны в музыковедении. Среди них: бесконфликтное развитие музыкального материала; контрастное сопоставление; конфликт, ярко выраженный в столкновении

образных сфер. Кроме того, существуют драматургические типы музыкального мышления, которые можно определить как *созерцание*, *повествовательность* и *действие*<sup>3</sup>.

Также на формирование образно-ассоциативного пространства непосредственно влияет программность, прямо или косвенно обозначенная автором в виде названия или эпиграфа к сочинению<sup>4</sup>.

Примером открытой программности может послужить Четвертая симфония картин карельского композитора Александра Белобородова «Рождение Петрозаводска» для симфонического оркестра, солиста и детского хора. Симфония посвящена 300-летию Петрозаводска и имеет четыре части: «Онего», «Петровский марш», «Кижичи», «Рождение Петрозаводска»<sup>5</sup>. В каждой из них просматривается различие в драматургических типах музыкального мышления.

К *созерцательному* типу музыкального мышления можно полностью отнести первую часть «Онего». Она написана в технике атонального письма и насыщена полифоническими наслоениями монотембральных пластов в сочетании с эпизодическими вкраплениями мелодических интонаций. Медленно ползущие вниз по хроматической гамме кварто-квинтовые созвучия в струнной группе оставляют за собой след в виде педали на намеченной высоте тона в одном из голосов группы духовых инструментов, постепенно расширяя диапазон оркестрового кластера. Все композиторские средства, включая использование модальной системы, нацелены на создание ассоциаций с погружением в стихию темных, холодных волн огромного северного озера.

Общее *pianissimo* в звучании оркестра создает настроение заповедного молчания природы. Особый прием *frullato* у флейт в сочетании с *tremolo* ксилофона создают образ мелкой ряби на водной глади, а пронзительные секунды в группе высоких деревянно-духовых инструментов напоминают крики чаек. Изображая эпический мир «Калевалы», они изначально звучат ярче приглушенного фона «ползущих» струнных и статичных духовых, который постепенно усиливается благодаря наслоению все новых голосов и постепенному повышению динамических оттенков.

В третьей части «Кижичи» протяженный аккорд в низком регистре у струнной группы избран для отображения озерной глади, а колокольный перезвон дает ассоциативную ссылку на православную обрядовость. Данная часть также является примером проявления *созерцательного* типа музыкального мышления. Здесь композиционные средства сосредоточены на выражении состояния души при обзоре памятника зодчества карельских мастеров в окружении первозданной северной природы. Они направлены как на изображение запечатленного объекта, так и на описание эмоционального состояния от его переживания. Посредством игры оркестровых тембров и фактурных преобразований в партитуре сочетание русской мелодики с мелким фигурационным движением наполняет живописную картину образом парящего над гладью озера узорчатого деревянного храма с отражающимися в воде многочисленными резными луковками и куполами.

В других частях Четвертой симфонии просматриваются признаки *повествовательного* типа музыкального мышления. В них композитор находит прием создания музыкального образа в виде стилизации, призванной вызвать ассоциации с теми или иными культурно-историческими событиями. Так, в «Петровском марше» используются реминисценции архаичных фанфар, петровского канта и церковного хора. Для создания «исторической» правдоподобности композитор пользуется частой сменой размера и типичными средствами жанровой выразительности в виде маршеобразных мелодий и ритмов в исполнении медных духовых и ударных инструментов, семантически связанных с

<sup>3</sup> О типах музыкального мышления подробнее см. [14, с. 6-7].

<sup>4</sup> О роли программности в формировании образно-ассоциативного пространства симфоний Александра Белобородова см. [13].

<sup>5</sup> Анализу симфоний композитора посвящена монография и статьи автора [10], [11], [12], [13].

военной силой и идеей торжества власти. Внутри предложений мелодика расщепляется на полифонические линии, которые своим незатейливым сплетением отсылают слуховую память к старинным петровским кантам. Характер тематизма в серединном разделе данной симфонической картины выглядит контрастным по отношению к предыдущему музыкальному материалу. Здесь средствами оркестра композитор создает ассоциативную среду церковного песнопения как отражение духовных чаяний народа.

В четвертой картине «Рождение Петрозаводска» участие детского хора и мужского голоса, исполняющих хвалебный текст, навеивает воспоминания о традиционном офицерстве в песенном жанре эпохи соцреализма и сводит эмоциональное переживание к стороннему наблюдению за *повествованием*, что ни в коем случае не умаляет достоинства композиторского мастерства в выражении идеи. Традиционное чередование солиста и хора при исполнении запева и припева с полутоновым сдвигом в последнем куплете подтверждает намерение композитора воссоздать аналог торжественной финальной оды, где подчинение всех музыкально-выразительных средств гимническому содержанию является художественной нормой.

Способность пропустить через себя суть истории и духовной организации карело-финского народа и выразить все это в музыке вызывает восхищение при анализе композиционных средств, которые А. Белобородов использует при формировании образного содержания симфонии. Он, как незримый арбитр событий в образно-эмоциональной, ментальной сфере, всецело присутствует в виде индивидуальной стилистики, уникального композиторского почерка. Обращение к фольклору и эпической тематике обречены на яркие образно-ассоциативные связи, которые неизбежно и глубоко заложены в душе каждого человека. Использование в музыке определенных типов драматургии всегда усиливает образное впечатление, поскольку их семантика знакома эстетически развитой личности. Для своей Четвертой симфонии картин А. Белобородов избирает бесконфликтный характер музыкальной драматургии, благодаря чему впечатление от прослушивания произведения оставляет в душе светлое умиротворенное эмоциональное переживание. При этом в других его произведениях можно найти множество примеров проявления отсутствующего в данной симфонии драматургического типа мышления, такого как *действие*<sup>6</sup>.

Приведенный пример программного музыкального произведения демонстрирует зависимость формирования образно-ассоциативных представлений как от *архетипических* свойств музыки в целом, так и от инструментовки, жанровости, стилистики, типа драматургии, а также от социального контекста его создания. Свое чувство любви к Карелии, ее природе и истории Александр Белобородов отразил в музыкальных образах, композиторский процесс формирования которых определил тип музыкального мышления в каждой из частей-картин его сочинения.

#### Литература

1. Юнг К. Проблема души нашего времени. М., 1993. 336 с.
2. Казанцева Л. Основы теории музыкального содержания. Астрахань, 2009. 369 с.
3. Каган М. Музыка в мире искусств. СПб., 1996. 232 с.
4. Белинский В. Собрание сочинений в трех томах. М., 1948. Т. 2. 936 с.
5. Выготский Л. Собрание сочинений: в 6 т. М., 1984. Т. 6. 400 с.
6. Лотман Ю. Анализ поэтического текста. Л., 1972. 271 с.
7. Холопова В. Феномен музыки. М., 2014. 384 с.
8. Смирнов М. Эмоциональный мир музыки. М., 1990. 318 с.
9. Банщиков Г. Законы функциональной инструментовки. СПб., 1999. 240 с.
10. Стачинский В. Образно-ассоциативное пространство симфоний Александра Белобородова: моногр. М., 2018. 396 с.

<sup>6</sup> Этот тип драматургического мышления ярко представлен во Второй симфонии «Куллерво» Александра Белобородова [11].

11. *Стачинский В.* Соотношение эпического и лирического в «Калевале» (на примере образа Куллерво в симфонии № 2 А. Белобородова) // Ученые записки ПетрГУ. № 3 (140). Май, 2014. С. 28-33.

12. *Стачинский В.* Образное содержание Симфонии картин № 4 // Александр Белобородов: грани творчества: сборник статей. Петрозаводск, 2013. С. 40-51.

13. *Стачинский В.* Роль программности в формировании образно-ассоциативного пространства симфоний Александра Белобородова // Петрозаводская государственная консерватория имени А.К. Глазунова: школы, исследования, персоны (к 50-летию юбилею): сборник научных статей. Петрозаводск, 2018. С. 102-112.

14. *Арutyунян Н.* О значении музыкального диссонанса // Междисциплинарный семинар. № 3. Петрозаводск, 2000.

#### References

1. *Jung C.* Problema dushi nashogo vremeni [The problem of the soul of our time]. Moscow, 1993. 336 p.

2. *Kazantseva L.* Osnovy teorii muzykalnogo sodержaniya [Basics of theory of musical content]. Astrakhan, 2009. 369 p.

3. *Kagan M.* Muzyka v mire iskusstv [Music in the world of arts]. Saint Petersburg, 1996. 232 p.

4. *Belinskiy V.* Sobranie sochineniy v 3 tomah [Collected works in 3 vol.]. Moscow, 1948. V. 2. 936 p.

5. *Vygotskiy L.* Sobranie sochineniy v 6 tomah [Collected works in 6 vol.]. Moscow, 1984. V 6. 400 p.

6. *Lotman Yu.* Analiz poeticheskogo teksta [The analysis of the poetic text]. Leningrad, 1972. 271 p.

7. *Kholopova V.* Fenomen muzyki [The phenomenon of music]. Moscow, 2014. 384 p.

8. *Smirnov M.* Emotsionalnyy mir muzyki [The emotional world of music]. Moscow, 1990. 318 p.

9. *Banshchikov G.* Zakony funktsionalnoy instrumentovki [Laws of functional instrumentation]. Saint Petersburg, 1999. 240 p.

10. *Stachinskiy V.* Образно-ассоциативное пространство симфоний Александра Белобородова [Image-associative space of Alexander Beloborodov's symphonies]: monograph. Moscow, 2018. 396 p.

11. *Stachinskiy V.* The ratio of epic and lyrical in «Kalevala» (on the example of the image of Kullervo in Symphony № 2 by A. Beloborodov) // Uchenye zapiski PetrGU. № 3 (140). May, 2014. P. 28-33.

12. *Stachinskiy V.* Figurative content of the Symphony of paintings № 4 // Alexander Beloborodov: facets of creativity: coll. of articles. Petrozavodsk, 2013. P. 40-51.

13. *Stachinskiy V.* The role of programming in the formation of image-associative space of Alexander Beloborodov's symphonies // Petrozavodsk state conservatory n.a. A.K. Glazunov: schools, studies, persons (to the 50th anniversary): collection of scientific articles. Petrozavodsk, 2018. P. 102-112.

14. *Arutyunyan N.* On the meaning of musical dissonance // Mezhdistsiplinarnyy seminar. № 3. Petrozavodsk, 2000.