

Владимир Иванович Стачинский –
кандидат искусствоведения,

дирижёр,
профессор кафедры народных инструментов
Петрозаводской государственной консерватории
имени А.К. Глазунова
(Петрозаводск, Россия),
vladstach@mail.ru

Vladimir I. Stachinsky –
Ph.D. in History of Arts,
Honoured Artist of the Republic of Karelia,
Conductor, Professor of the Folk Instruments Department
of the Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire
(Petrozavodsk, Russian Federation),
vladstach@mail.ru

***Роль программности в формировании образно-ассоциативного
пространства симфоний Александра Белобородова***

Аннотация:

Данная статья представляет собой расширенный текст выступления на международной научно-практической конференции «Традиционная музыкальная культура и композиторское творчество финно-угорского мира. К 50-летию Петрозаводской государственной консерватории имени А.К. Глазунова». В ней приводится сравнительный анализ влияния программности на формирование образно-ассоциативного пространства четырёх симфоний Александра Белобородова. Классификация программности позволяет установить принадлежность каждой из симфоний и их частей к одному из её типов: *обобщённо-внесюжетному*, *обобщённо-сюжетному*, *последовательно-сюжетному* и соответственно определить характер влияния авторских подзаголовков (названий) на восприятие слушателя при ознакомлении с художественной идеей сочинений.

Ключевые слова: Александр Белобородов, программность, образно-ассоциативное пространство, художественный образ, эпос «Калевала», сюжет о «Куллерво», генеральная интонация, тембровая палитра партитуры, инструментовка.

Abstract. This article is an expanded text of the speech at the international research and practice conference "Traditional musical culture and composing in the Finno-Ugric world. To the 50th anniversary of the Petrozavodsk State Conservatory named after A.K. Glazunov." It provides a comparative analysis of the impact of descriptiveness on the formation of the image and associative space of Alexander Beloborodov's four symphonies. According to the proposed classification of descriptiveness, each symphony and its parts can belong to the following types: generalized-offnarrative, generalized-narrative, successively narrative, which, in turn, determines the nature of the influence of the author's undertitles on the listener's perception of the artistic idea of the compositions.

Key words: Alexander Beloborodov, descriptiveness, image and associative space, artistic image, the epos "Kalevala", the story of Kullervo, general intonation, timbre palette of the score, orchestration.

Александр Сергеевич Белобородов (1948-2016), известный композитор, педагог, воспитатель целой плеяды молодых композиторов. С 1989 года до конца своей плодотворной творческой жизни А.С. Белобородов был бессменным председателем Союза композиторов Республики Карелия, а с 1995 года – также секретарём Союза композиторов России. Он автор государственного гимна Республики Карелия, множества сочинений, написанных в различных жанрах и исполняемых в России и за рубежом.

Четыре симфонии написаны композитором в разное время, которое охватывает значительный период творчества протяженностью в двадцать лет. *Первая* двухчастная симфония сочинена в 1982 году и имеет заголовок «Мир ждал новолуния». Через два года появляется *Вторая* симфония «Куллерво», созданная по мотивам «Калевалы» и состоящая из шести частей, в которых музыкальными средствами описаны основные события, связанные с 32 руной карело-финского эпоса. Её исполнение в России в 1992 году на Международном конгрессе «"Калевала" и современность» имело огромный успех. Свою *Третью* одночастную симфонию, написанную в 1990 году, композитор озаглавил «Россия первой половины XX века». Впервые она была исполнена на концерте из произведений ведущих российских и американских композиторов под названием «Рукопожатие через океан» и

тоже была с восторгом принята публикой. В 2003 году выходит из-под его пера последняя *Четвёртая* Симфония картин «Рождение Петрозаводска» для симфонического оркестра и детского хора. Она посвящена 300-летию г. Петрозаводска и имеет четыре части: «Онего», «Петровский марш», «Кижы», «Рождение Петрозаводска».

Одним из главных факторов, влияющих на формирование образно-ассоциативного пространства в симфониях А. Белобородова является наличие программности в каждой из них. Музыка наиболее абстрактное из искусств, так как понятийная конкретность ей неподвластна. Она обладает важными преимуществами в передаче эмоциональных состояний и настроений, но не может своими собственными средствами точно обозначить, что именно порождает эти настроения. О восполняющей-конкретизирующей функции в программной музыке пишет О. Соколов: «В лучших произведениях этого рода программа и музыка эстетически идеально дополняют друг друга: первая указывает на объект, вторая же выражает авторское отношение к нему, которое лучше всего и поддается именно музыкальному выражению» [4, с.34].

Типы программности в симфониях А. Белобородова

Применительно к симфониям Белобородова можно обнаружить наличие трёх типов проявления программности:

- 1) *обобщённо-внесюжетный*,
- 2) *обобщённо-сюжетный*,
- 3) *последовательно-сюжетный*.

К первому из указанных типов можно отнести программу ***Первой симфонии*** – «Мир ждал новолуния», так как она связана с названием карельского рунического напева, послужившего материалом для тематического развития и идейным посылом в организации образного содержания и не определяет конкретного сюжета, который мог быть

ассоциативно вызван из памяти любого слушателя. В данном случае задекларированное композитором в названии сочинения обращение к фольклору порождает определённую инерцию восприятия, когда программа прогнозирует отношение к музыкальному материалу через призму народного творчества. Это даёт импульс к воссозданию конкретных архетипов: Родины, народа, родной природы, с которыми связан духовными узами автор симфонии. Кроме того, при ознакомлении с данной конкретной программой сознание слушателя готовится к соприкосновению с заповедными тайнами глубокой старины, с былинными приданиями калевального эпоса. В *Первой* симфонии А. Белобородов обращается к карельской свадебной песне (Miero vuotti) «Мир ждал новолуния»¹. Само название благодаря поэтическому словосочетанию уже насыщает восприятие жадой романтических впечатлений. Обращение композитора к народному творчеству в данном случае выглядит как интерес к символике эпоса, поскольку тема выбрана из рун Калевалы, в которых речь идёт о свадьбе Илмаринена со своей суженой. Приезд невесты в дом жениха является одним из распространённых сюжетов карельского фольклора.

¹ Ждали люди новолуния,
И затем восхода солнца...
Я ждала мою невестку.

Улетела с гребли утка,
Пролетев над водной гладью,
Высоко не поднимаясь.

Шаг ногой через ступеньку,
А второй – через порожек,
Как чирок, гусиным шагом.

Словно на поле пшеница,
Гнётся бурый можжевельник
И черемухи соцветья.

Кто в ту правду не поверит
К тому брат один придет...

Не придет без невестки,
Понапрасну не прискачет.

(свободный перевод текста карельской песни В.Стачинского)

Символом представляется фольклорная интонация, олицетворяющая образы былинного эпоса, тогда как его идейно-композиционным носителем в симфонии становится фактурная и тембровая проработка темы с её разнохарактерным вариативным прочтением. В первой части музыка предстаёт как профессиональная аранжировка фольклора, а во второй части – наоборот, академическая музыка звучит будто народная. Композитору удалось соблюсти равновесие между интонационным стержнем карельской песенной традиции и многообразием композиторских решений при её использовании в симфонической форме. Соотношение тематического ядра произведения с возможным на его основе композиционным формообразованием позволило автору найти потенциал в реализации идеи сочинения. Таким образом, синтез профессионально-академического композиторского мышления с народным песенным творчеством и создал ту благодатную почву, которая питает музыкальное высказывание автора на протяжении всей симфонии.

Ко второму типу программы, *обобщенно-сюжетному*, можно отнести Третью и Четвёртую симфонии композитора. Так, *Третья симфония* носит название «Россия первой половины XX века». Здесь уже заложен определённый сюжетный стержень, ассоциирующийся в сознании слушателя с военными и революционными катаклизмами, охватившими указанный автором период времени. В данной симфонии проявляется фактор противоборства эпического и лирического начал. Интерес представляет тот факт, что темы экспозиции симфонии в дальнейших разделах формы звучат искаженно и уже воспринимаются как более лирические, то есть эмоционально переосмысленные автором по отношению к экспозиционным, которые становятся эпическими в контексте программы произведения. Главная партия (es-moll) написана в шестидольном размере в жанре вальса и ассоциируется с главной темой Четвёртой симфонии П.И. Чайковского с её прерывающимися нисходящими мотивами. Но здесь тема представляется более светлой и мечтательной, благодаря завершающему мелодическую

линию волнообразному обороту, который придаёт ей характер окрылённости. Вкрапление в нежное звучание струнной группы попевок валторны, солирующий тембр которой по ассоциативным связям со вступлением воспринимается слушателем как собственный голос лирического героя, повествует о романтических воспоминаниях в связи с потерянным счастливым прошлым. В дальнейшем, тема главной партии, претерпевая различные метаморфозы в эмоциональном окрасе, предстает в качестве генеральной интонацией всего сочинения. О значении генеральной интонации В.Н. Холопова пишет: «По своей сути она относится ко всему произведению, следовательно, обладает таким же «объемом» как и сам образ произведения. Более того, благодаря своей эмоциональной природе, генеральная интонация может предстать в качестве самого музыкального образа целого» [7, с. 113].

Словно антитеза метаниям лирического героя как проекция апокалипсического накала звучит вихреобразный эпизод «скерцо» с взрывными аккордами тутти и раскатами тремолирующих литавр, который однозначно в произведении ассоциируется как символ катастрофы. Происходит решительный перелом в развитии драматургии на основе *конфликтного столкновения разнохарактерных образных сфер*. Второе «скерцо» после продолжительного пиано разработочной части воспринимается слушателем уже иначе, во-первых, оно более насыщено композиционными и инструментальными средствами воплощения, а во-вторых, его характер обременён более страшным содержанием в связи глубинной трансформацией главной темы – искалеченной судьбы лирического героя. Образный ряд насыщается множеством ассоциативных связей, отсылающих слушателя к внутренним интимным переживаниям.

Трансформация, которую претерпевает экспозиционный материал в разработочной части формы, в значительной степени влияет на восприятие слушателя, перенацеливая его внимание на создание новых образных сфер, порой несовпадающих с ранее сформированным образно-ассоциативным

пространством. Это очень сильное средство выразительности в руках композитора, оно открывает широкий спектр потенциальных возможностей для развития идей в соответствии со скрытой программой генерального замысла сочинения. Так, в разработке, после драматических воинствующих эпизодов главную партию начинает солирующий альт в сопровождении пиццикато одного пульта виолончелей, но она после первого такта тут же рвётся на разрозненные мелодические элементы, прихотливо меняя долевой размер в свободном витиеватом скольжении. В диалог с альтом вступает скрипка соло, а к аккомпанементу виолончелей присоединяется кларнет в качестве басовой поддержки. Сольные фрагменты попеременно чередуются с такими же кратковременными вкраплениями в музыкальную фактуру причудливых речитаций в исполнении тугги струнной группы. Благодаря инструментальной и фактурной трансформации первоначального материала композитор создаёт эмоциональное состояние депрессии индивидуума, выраженное в интонационно-рваном рисунке его первоначальной темы. Батальные тугтийно ревущие эпизоды в чередовании с камерным звучанием обнаруживают глубокую пропасть между мечтой и реальностью современного человека в болезненной стадии его душевного состояния. Оригинальными средствами воплощения музыкального замысла композитор создал на основе традиционных принципов формообразования и оркестровки своеобразный образно-понятийный триумвират: лирический герой – окружающая его реальность – его субъективные переживания (воспоминания). Череда в их последовательности является средством игры с впечатлениями слушателя на фоне заданной в экспозиционных темах программы эмоционального переживания. От эпизода к эпизоду композитор постоянно держит в напряжении внимание слушателя, раскрывая всё новые грани образной сферы в процессе развития главной идеи сочинения. Закрывающее симфонию *Andante doloroso* в скорбном исполнении струнной группы воспринимается как резюме автора о судьбе человечества и оставляет в переживаниях слушателя катарсический след, в котором слышатся слова

Пастернака о неотвратимости крестного пути безымянного интеллигента XX века:

Ты видишь, ход веков подобен притче.

И может загореться на ходу.

Во имя страшного ее величья

Я в добровольных муках в гроб сойду.

Я в гроб сойду и в третий день восстану,

И, как сплавляют по реке плоты,

Ко мне на суд, как баржи каравана,

Столетия поплывут из темноты.

В **Четвёртой симфонии** А. Белобородова обобщенно-сюжетный тип программности проявляется в названии каждой из четырёх симфонических картин, составляющих её целостность. Важным ориентиром в правильности формирования образного настроения является факт посвящения сочинения рождению города Петрозаводска, 300-летний юбилей которого состоялся в 2003 году – в год написания симфонии. Кроме того, скрытой программой выступает подзаголовок – «симфония картин», где слушателю изначально предлагается ориентироваться на зрительно-пространственные представления от прослушивания музыки.

Первая часть носит название «**Онего**», где в качестве обобщённого сюжета выступают воды могучего Онежского озера, на берегах которого Петром Первым была заложена слобода, в будущем город – столица Карелии. Особыми колористическими средствами нисходящего движения в струнной группе на основе авторской модальной системы создан зримый образ погружения в пространство замутнённых вод безбрежного северного озера. Внезапные обособленные звучания засурдиненных духовых инструментов создают представление то о криках чаек, то о всплеске рыб или русалок, а разнохарактерные кластеры и глиссандо у арфы, рояля или

ударных инструментов ассоциируются то с пузырьками со дна, то с редкими явлениями глубоководной фауны, нарушающими тысячелетний покой озера. Благодаря красочной палитре оркестровки и особым композиционным средствам воплощения замысла такие образные характеристики всплывают в сознании слушателя в виде зрительных представлений, в соответствии с программным замыслом автора сочинения как проекция картин на *суггестивном экране виртуальной реальности*.

Вторая часть симфонии *«Петровский марш»* начинается имитированием петровских фанфар, которые подхватывают ударные инструменты оркестра, иллюстрируя исторический стереотип торжествующей властности. Композитор умело пользуется сменой размера для создания впечатления архаичности и, вместе с тем, приблизительной правдоподобности, условности представляемого события. Типичные средства выразительности в виде медных духовых и ударных инструментов, тысячелетиями закрепивших за собой право демонстрации преобладания грубой военной силы – устоявшийся стереотип музыкальной образности.

Сочетание в картине различных по семантике жанров – помпезного фанфарного марша в антураже бравурности и сосредоточенного в молитве церковного хора – подчеркнуто символизируют исконную социальную дихотомию: власть – народ, полярность экстравертного и интровертного аспектов мышления общества.

Третья часть «Кижси» написана композитором под впечатлением посещения знаменитого архитектурного ансамбля деревянного зодчества во главе с Преображенским собором. Музыка недвусмысленно ставит условие присутствия в зрительном образе впечатления водной стихии, когда в сочетании с интонационно русской мелодикой классическая семантика мелкого фигурационного движения создает живописную картину парящего над озёрной гладью узорчатого деревянного храма, отражающегося в воде сияющими на солнце многочисленными резными луковками и куполами. На фоне орнаментного кружева ритмических фигураций у флейт, кларнетов,

арфы и рояля, звучащих над тяжелым массивным аккомпанементом статичных аккордов в партиях валторн и тромбонов звенит колокольная тема в усилении партии колоколов пронзительной трубой. Такое колористическое решение создает впечатление характера сакрального действия, погружающего сознание в мистическое, и даже, в экстатическое состояние. Аккомпанирующие теме пласты словно оживают и плавятся от напора искристой узорчатой линии шестнадцатых у арфы и рояля и переплетаются между собой в полифоническом движении струнной и медно-духовой оркестровых групп. В основе их тематизма звучит колокольный мотив, а диатонический склад продолжает инерцию широкой русской темы, определенную эпическим характером первых тактов симфонической картины. Воодушевление состояния усиливается благодаря постепенному уплотнению линии шестнадцатых, которую подхватывают скрипки в высоком регистре, а также дублированию темы колоколов высокими терциями у труб и стремительным темповым сдвигом в *accelerando*. Все элементы фактуры подчинены общему целеустремленному движению ввысь: постепенно сжимающиеся во времени восходящие аккорды низких голосов, учащающийся ритм колоколов, взлетающие пассажи на *glissando* арфы. Все говорит о наполнении музыкального звучания образностью, характеризующей стремление – от основания вверх – как человеческого взгляда при созерцании церковного собора, так и его души. Такие же чувства могут охватить человека при внимательном осмотре совершенного в пропорциях, величественного и одновременно утонченного архитектурного ансамбля. Архитектурный ансамбль «Кижи» запоминается ажурными элементами резных крылец, зубчатого фронтонового резного пояса, ритмичного каскада церковных куполов и луковок, которые, по словам академика А. В. Ополовникова, вносят «в монументальное сооружение ноту теплоты и чисто русской любви к узорчатой нарядности». Запечатленность в вечности – таков итог образно-ассоциативного высказывания музыки в данной части симфонии.

В отличие от трёх предыдущих картин *Четвёртой* симфонии А. Белобородова *Четвёртая часть «Рождение Петрозаводска»* относится к иному типу программности: *последовательно-сюжетному*, поскольку в ней задействован словесный текст, сочинённый самим автором симфонии:

*«Прекрасный город на Онего
Воздвигнут волею Петра,
Ты младший брат столицы севера,
Оставшийся здесь на века.
К тебе все взоры устремлялись
Карелии земли родной,
Твои сыны тебя построили,
Петрозаводск любимый мой.
И Кижси встали отражением
В лазурной дали голубой.
Их купола на солнце светятся,
Они останутся с тобой!
Минуют годы и столетия,
Ты хорошеешь с каждым днем.
Во имя новых поколений
Свои сердца мы отдаем!»*

Данная картина симфонии имеет развернутое симфоническое вступление и завершение, будто позолоченной рамой обрамляющие главный «парадный» срединный раздел, в котором звучит детский хор и сольный мужской голос. На смену симфонизму приходит песня с традиционным чередованием запева и припева и полутоновым восходящим тональным сдвигом в последнем куплете. Простота и непосредственность мелодики и аккомпанемента обнажает поэтический текст, который в звучании официозного баритона и детских голосов и принимает на себя основную смысловую нагрузку торжественного славения. В этом отношении песня напрямую ассоциативно перекликается с петровским кантом однозначностью

в восхвалении отечественных ценностей – любви к родному городу и его истории. В заключительном разделе появляется солирующая труба, которая в общем ликование вторя мелодической линии, выделяется из общей массы, будто голос самого автора.

Таким образом, *Четвертая* симфония А. Белобородова предстает в виде четырех симфонических картин, каждая из которых условно имеет собственный семантический аспект: «Онега» – пантеистический, «Петровский марш» – исторический, «Кижы» – культурологический, «Рождение Петрозаводска» – патриотический. Их многомерность рождает образно-ассоциативное пространство, в котором слушатель, направляемый программностью названия, безошибочно узнает картины, созданные творческим воображением автора.

Также как и Заключительная часть Четвёртой симфонии А. Белобородова к *последовательно-сюжетному типу программности* можно отнести его ***Вторую симфонию***. Помимо того, что она носит обобщённое название «Куллерво», отправляющее сознание слушателя к определённым страницам карело-финского эпоса «Калевала», название каждой из её частей конкретизирует отношение к определённым рунам. Вся симфония состоит из шести частей: 1. «Вражда», 2. «Рождение Куллерво», 3. «Пастораль», 4. «Мечь», 5. «Сестра» и 6. «Финал». Число частей соответствует числу рун «Калевалы», посвященных Куллерво, что говорит о связи замысла композитора с последовательным изложением идей литературного текста, о связи тематического материала с теми или иными поворотами сюжетной линии. В качестве характеристик для создания определённого музыкального образа композитор также использует эмоциональную типологию в виде точного программирования тематического материала полярных сфер. Их полюсы разрываются между ненавистью и любовью: например, «тема рока», «тема вражды», «тема мести», где главенствуют пульсирующий ритм, агрессивная оркестровка и диссонансная основа, и «тема рождения», «тема любви», «тема одиночества», где преобладают мелодизм, использование

тёплого тембра струнной группы и солирующих духовых инструментов, а также гармоническое равновесие. «Финал» не имеет программного определения, но по аналогии с сюжетом эпоса тоже легко прочитывается с эмоциональной точки зрения как экстатическое беснование, потеря разума героя сюжета, что вполне конкретно выражено в музыке в виде использования организованного хаоса в париях инструментов ударной группы посредством использования длительностей, подчинённых принципу ряда Фибоначчи. Они выходят на первый план, передавая эмоцию неконтролируемой экстатичности. Бесперывные перебои ударных инструментов призваны вызвать у слушателя гипнотический эмоциональный накал, смысл которого в контексте программы симфонии сводится к передаче аффективного состояния взбешённого Куллерво, обезумевшего от чувства мести и безысходности.

Заключение

Создание образно-ассоциативного пространства музыкального произведения не ограничивается наличием программности. Например, к важному фактору формирования образа относятся *звукоизобразительные эффекты*. В частности, во *Второй симфонии* «Куллерво» Александр Белобородов использует специальные инструментальные приёмы, характеризующие конкретное литературно означенное действие. Например, момент, когда Куллерво ломает нож о камень, изображён в музыке резким скольжением металлического предмета по тамтаму. Для иллюстрации момента гибели сестры Куллерво в качестве иллюстрации погружения в воду применён аккорд духовых инструментов, а нисходящие квинты и глиссандо у арфы ассоциируются с расходящимися кругами на водной глади, которая в свою очередь охарактеризована приглушенным протяжным диссонансом у струнной группы. Музыкальные темы, представляющие образы Куллерво и его сестры схожи между собой по характеру изложения, чем отражают родство героев. Сама тема Сестры является *цитатой из народного рунического напева* о запретной любви брата и сестры. В финале симфонии

момент экстатического ослепления Куллерво чувством гнева, мщения и ненависти к самому себе изображается беспощадным боем барабанов и беспорядочным вступлением незавершённых мотивов, хаотичность движения которых воспринимается как одержимость героя активными, но бесполезными действиями. Даже заключительное послесловие – печальное *Doloroso* отчасти роднит лирическое отступление автора с этическим резюме калевального баяна-сказителя – Вяйнемёнена. Все перечисленные примеры говорят о том, что музыка не ограничивается звуковым рядом. Она, по словам В.Н. Холоповой, «веками пополняла своё содержание зрительными ассоциациями» [8, с.146].

Список литературы:

1. Каган М.С. Музыка в мире искусств. Спб.: Изд-во "Ut", 1996. – 232 с.
2. Казанцева Л.П. Основы теории музыкального содержания. Астрахань: ГП АО ИПК «Волга», 2009. 2009. – 368 с.
3. Лотман Ю. Анализ поэтического текста. Л.: Просвещение, 1972. – 271 с.
4. Соколов О. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. — Нижний Новгород: изд-во Нижегородского университета, 1994. — 218 с.
5. Стачинский В.И. Кривые параллели искусства // Художественный текст: скрытое и явное. Петрозаводск: Издательство ПетрГУ, 2007. 114 — 121 с.
6. Холопова В.Н. Область бессознательного в восприятии музыкального содержания. М.: ПРЕСТ, 2002. – 24 с.
7. Холопова В.Н. Феномен музыки. Москва-Берлин: Директ-Медиа, 2014. – 384 с.
8. Холопова В.Н. Музыка как вид искусства. СПб.: Издательство «Лань», 2002. – 320 с.
9. Якобсон П.М. Психология художественного восприятия. М.: Искусство, 1964. – 86 с.