

Научная статья

УДК 784.5

DOI: 10.36871/hon.202402119

**КОНЦЕПТ «БУНТАРЬ»
В ОРАТОРИИ В. Н. САЛМАНОВА «ДВЕНАДЦАТЬ»***Екатерина Васильевна Бериглазова*Магнитогорская государственная консерватория (академия)
455036, Российская федерация, Магнитогорск, улица Грязного, 22

katerina25.83@gmail.com, ORCID: 0000-0002-1362-6630

Настоящая статья посвящена исследованию центрального элемента концептосферы оратории В. Н. Салманова «Двенадцать» — концепта «бунтарь». Причиной обращения к его анализу стала не только недостаточная степень изученности оратории в музыковедении, но в большей степени — существующее противоречие между положительной трактовкой образа «двенадцати» (как движущей силы революции) в литературе советского периода и отказом композитору в Ленинской премии, аргументированном комиссией «неоднозначностью» и «несоответствием» революционных образов идеологии времени. В связи со сказанным интересной представляется цель работы — определить содержание концепта «бунтарь», созданного Салмановым. Следовательно, в фокусе внимания оказываются также семантические поля, окружающие ядро данного концепта. Они связаны с изучением национальной идентичности образа «двенадцати», с выявлением в нем человеческого и дьявольского начал. Их исследование позволило максимально приблизиться к пониманию сущности персонажа и его аксиологических ориентиров. Результатом концептного анализа стала реконструкция образа «двенадцати» (ключевого с точки зрения постижения смысла сочинения Салманова), репрезентирующая позицию композитора относительно типичных особенностей личности активных участников трагических событий 1917 года — красногвардейцев.

Ключевые слова: оратория В. Н. Салманова «Двенадцать», концепт «бунтарь», ядро концепта, семантическое поле, двенадцать красногвардейцев

Для цитирования: Бериглазова Е. В. Концепт «бунтарь» в оратории В. Н. Салманова «Двенадцать» // Художественное образование и наука. 2024. № 2 (39). С. 119–128. <https://doi.org/10.36871/hon.202402119>

Original article

**THE CONCEPT “REBEL” IN V. N. SALMANOV’S
ORATORIO “THE TWELVE”***Ekaterina V. Beriglazova*Magnitogorsk State Conservatory (Academy) named after M. I. Glinka
22 ul. Gryaznova, Magnitogorsk, Chelyabinsk region, 455036, Russian Federation

katerina25.83@gmail.com, ORCID: 0000-0002-1362-6630

This article is devoted to the study of the concept “Rebel” — the central element of the concept sphere of V. N. Salmanov’s Oratorio “The Twelve”. The reason for turning to its analysis was not only the insufficient study of the Oratorio in musicology, but to a greater extent

the existing contradiction between the positive interpretation of the image of the “twelve” (as the driving force of the revolution) in the literature of the Soviet period and the refusal of awarding the Lenin prize to the composer, reasoned by the “ambiguity” and “inconsistency” of revolutionary images with the ideology of the time. In connection with the above, the purpose of the work is to determine the content of the concept “Rebel” created by Salmanov. Consequently, the semantic fields surrounding the core of this concept are also in the focus. They are connected with the study of the national identity of the image of the “twelve”, with the comparison of its human and devilish beginnings. This research allows us to get as close as possible to understanding the essence of the character and its axiological guidelines. The result of the conceptual analysis is the reconstruction of the image of the “twelve”, a key image in terms of comprehending the semantic essence of Salmanov’s work, representing the composer’s attitude to the typical personality traits of active participants in the tragic events of 1917 — the red guards.

Keywords: V. N. Salmanov’s Oratorio “The Twelve”, concept “Rebel”, concept core, semantic field, twelve red guards

For citation: Beriglazova E. V. The Concept “Rebel” in V. N. Salmanov’s Oratorio “The Twelve”. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Arts Education and Science]*. 2024, no. 2 (39). P. 119–128. <https://doi.org/10.36871/hon.202402119> (In Russian)

Русский бунт в своих самых разнообразных формах и проявлениях (мятеж, смута, восстание, движение анархистов, революция и др.) — не просто факт отечественной истории. Это многогранный культурный, национальный феномен, несущий на себе отпечаток ментальности, хранящийся в памяти русского народа¹. Его глубокие корни следует искать в языческой культуре древней Руси; они неразрывно связаны с религиозными формами анархизма (языческие бунты с 990 года) и первой борьбой новгородцев за независимость (1136 год). В процессе исторического развития бунт наделялся все более специфическими приметами и признаками и в конечном итоге обрел сакрализованные формы и ярко выраженные мистические черты в мировоззрении многих русских писателей, философов, идеологов анархизма рубежа XIX–XX веков, в модели мира, характерной для отдельных групп действующих революционеров (к примеру, эсеров) [7, 602–603].

Подобный национальный феномен не мог не будоражить умы выдающихся деятелей отечественной культуры, что обусловило возникновение устойчивого интереса и пристального внимания к личности бунтарей того или иного типа (мятежников, восставших, смутьянов, повстанцев, рево-

люционером и др.²), размышлений о ее специфических особенностях. Достаточно будет вспомнить творчество А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, Л. Н. Толстого, А. А. Блока, М. П. Мусоргского, Н. А. Римского-Корсакова, А. П. Бородин, С. М. Слонимского, Г. В. Свиридова, Д. Д. Шостаковича и др. Созданные ими произведения искусства, репрезентирующие образы восставших, свидетельствуют об индивидуально-авторском подходе к раскрытию многогранного концепта «бунтарь», о постепенном расширении, усложнении и вариативности его семантического поля в ходе профессиональной художественно-творческой деятельности писателей и композиторов.

Нарастающий интерес современного музыковедения к проблемам концептологии, к изучению индивидуально-авторских концептосфер и концептов, репрезентирующих их «звукообраз», позволяет говорить об актуальности темы исследования. Кроме того, актуальным видится предложенный в работе новый междисциплинарный подход к изучению образной сферы ораториальных жанров. Он сочетает в себе методы литературоведения (концептный анализ) и культуроло-

¹ Так, В. Мауль утверждает, что «русский бунт относится к числу неотъемлемых элементов отечественной традиционной культуры» [10, 356], а Н. Бердяев констатирует: «анархизм, главным образом, есть создание русских» [1, 163].

² Рассматривать данные образы (в частности, образ революционеров-красногвардейцев в оратории «Двенадцать») как концепт «бунтарь» видится логичным и обосновано тем, что, по утверждению ученых-филологов, корни русской революции можно увидеть в «национальном радикализме, истоки которого берут начало со времен крестьянских революций Стеньки Разина и Емельяна Пугачева» [7, 593–594].

логии (анализ координат, характерных для национальных моделей мира), адаптированные для исследования музыкально-поэтических образов, общенаучные методы и методы традиционного музыкознания. Такой подход представляется перспективным не только для музыковедов, но и для практикующих дирижеров, поскольку позволит не только существенно расширить горизонты понимания личности того или иного композитора, но и по-новому осмыслить творческий замысел и в соответствии с этим интерпретировать его на сцене.

Многогранный культурный феномен — концепт — позволяет по-новому взглянуть на одно из интересных, но практически неизученных вокально-симфонических произведений XX века — ораторию В. Н. Салманова «Двенадцать», написанную на текст одноименной поэмы А. Блока. Она стала одним из знаковых сочинений, в которых был воплощен яркий национальный концепт «бунтарь», осмысленный композитором сообразно с историческим контекстом и философскими идеями изображаемого в тексте А. Блока времени (рубежа XIX–XX веков), согласно с картиной мира и ценностными установками Салманова.

Научная новизна исследования обусловлена отсутствием в современном музыковедении трудов, посвященных оратории «Двенадцать», кроме статьи автора данного исследования, в которой внимание сконцентрировано на масштабной концепции сочинения. Среди работ советского периода существует монография В. Н. Рубцовой, описывающая жизненный путь и творчество Салманова. В ней крайне скупо представлена драматургия оратории и образ «двенадцати красногвардейцев», трактуемый автором труда, как и сам переворот 1917 года, в однозначно положительном ключе, несмотря на очевидную отрицательную коннотацию, присутствующую в музыкальном и поэтическом пластах сочинения, характеризующих восставших. Подобное существенное противоречие объяснимо рамками идеологии советского периода, оказывавшей значительное влияние на культурную, научную и другие формы и виды общественной жизни.

Понятие «концепт» широко используется в различных областях гуманитарных наук (философия, когнитивная лингвистика, культурология, фольклористика, литературоведение). Благодаря С. А. Аскольдову данный термин прочно вошел в отечествен-

ный научный обиход. Литературоведы предлагают различать «концепт как научную категорию и как художественное явление, существующее в литературе» [4, 11] замечая, что в первом случае — «это абстракция, некая идеальная сущность», во втором — «идеальная сущность, наполненная конкретным содержанием» [там же].

Существует целый ряд определений художественного концепта. Самое глубокое и охватывающее все стороны этого многогранного феномена, на наш взгляд, принадлежит Н. В. Володиной, трактующей его как «смысловую структуру, ментальную репрезентацию, закрепленную словом; воплощенную в устойчивых образах, повторяющихся в границах определенного литературного ряда (произведение, творчество писателя, период, направление, национальная литература); обладающую культурно-значимым содержанием и этноспецифичностью» [3, 24].

Важно обратить внимание на специфику художественного концепта, точнее, на отождествление концепта и образа в трудах филологов. Так, Володина замечает, что «концепт в литературе всегда реализован в образах... обладающих инвариантным смыслом... он создается при участии автора, но реконструируется читателем (критиком, исследователем)» [там же]. Аналогичные мысли высказывает Н. С. Болотнова, говоря о том, что художественный концепт есть «единица поэтической картины мира, имеющая эстетическую сущность и образные средства выражения» [2, 74–75].

Музыкальное искусство, также как и литературное творчество, прежде всего, искусство художественно-образное, а говоря словами В. Г. Белинского, «мышление в образах». Это открывает богатые возможности для использования концептного анализа применительно к жанрам классической музыки, тем более к тем из них, которые связаны со «словом» (вокальным, хоровым и вокально-инструментальным). В связи с этим закономерно появление научных работ, авторы которых концентрируют свое внимание на проблеме концепта и концептосферы в музыкальном искусстве [9; 12].

В контексте данной работы продуктивен термин, разработанный А. С. Жаровой в процессе изучения концепта «уральский город» в программной музыке, определяющей концепт как «полиэлементное образование (ипостаси города, воплощенные в творчестве различных композиторов), ос-

нованное на взаимодействии вербальных и интонационно-музыкальных составляющих и как некое единство, которому свойственны содержательные и стилистические константы» [6, 4]. В связи со спецификой художественного концепта и его структуры, особенностями исследуемого нами жанра (оратория), он требует нового толкования и в настоящей работе трактуется как «полиэлементное образование», включающее в себя ядро и периферию, являющееся формой выражения художественного образа, «основанное на взаимодействии вербальных и интонационно-музыкальных составляющих и некое единство, которому свойственны содержательные и стилистические черты» [там же]. Под «ядром» понимается прототипическая смысловая сущность концепта, под «периферией» — «семантические слои, окружающие ядро, дополнительное поле значений» [3, 22], формирующееся в процессе индивидуально-творческого осмысления концепта.

С точки зрения рассмотрения концепта в оратории Салманова оптимальным и эффективным видится применение подхода Г. Д. Гачева, разработанного с целью исследования национальных моделей мира. Суть данного подхода заключается в анализе «сетки координат» [5, 16], представляющей собой определенный набор элементов³, выявление которых позволяет в какой-то степени приблизиться к пониманию духовно-нравственных и материальных ценностей конкретной нации, национального мировоззрения.

Сконцентрируем внимание на концепте «бунтарь», представленном в масштабном сочинении Салманова. Он имеет сложную многослойную структуру. В рамках статьи будут рассмотрены только два содержательных пласта данного смыслового конструкта.

В основу сюжета и главного драматургического конфликта оратории «Двенадцать» легли трагические события 1917 года — вооруженный октябрьский переворот, захват Петрограда красногвардейцами. Концепт «бунтарь» репрезентирован композитором посредством центрального художественного образа сочинения — «двенадцати красногвардейцев» (по ремарке композитора — «двенадцать»), олицетворяющих в произведении Новый мир, связанный с изменениями, принесенными ре-

волюцией (им противопоставлены представители Старого мира — Святой Руси).

Основу первого, сразу же обращающего на себя внимание содержательного слоя концепта «бунтарь», составляет бинарная оппозиция «свой-чужой», где в качестве «своих» выступают образы-репрезентанты представителей Старой Руси (священник, поэт, буржуй, барыни, нищий), «чужих» (иностранцев Старой Руси) — репрезентант новой жизни — двенадцать красногвардейцев. Такому восприятию «двенадцати» способствуют особенности музыкальной характеристики образа, соотносимые с определенной «сеткой координат»⁴, посредством которой данный персонаж, выражаясь словами Гачева, «улавливает мир», проявляет «особый стиль своего существования» и даже обнаруживает не вполне характерную для традиционного национального типа сущность.

Звукообраз «двенадцати», олицетворяющий в оратории насилие и грозную силу, расправляющуюся со Старым миром Святой Руси и наделенную в соответствии со своей драматургической ролью каким-то наивысшим статусом, имеет ряд интересных ключевых особенностей, еще более ярко проступающих в сравнении со звукообразами представителей Старого мира. Сопоставим их.

Одна из особенностей звукообраза, репрезентирующая красногвардейца, — восходящий тип интонирования. Основной круг тем, принадлежащих персонажу, отличает восходящая направленность, характеризующаяся активной устремленностью вверх. Такова лейттема красногвардейцев (твердый, быстрый шаг по ступеням развернутого тонического трезвучия), мотивы маршевых и строевых тем, «побуждающие» к незамедлительному решительному восхождению. Обилие подобных тем в оратории выделяет в образе не просто энергичное, а «сверхактивное» начало, что позволяет провести параллели с координатами, характеризующими, по Гачеву, картину мира и философские идеи немецкой нации. Это «стихия огня» (О. Шпенглер⁵) и покорение вертикали, выражающееся в «превосхождении» границ человека (Ф. Ницше — идея «Сверхчеловека», идея о том, что «Бог мертв»). Такой ряд

⁴ Термин Г. Д. Гачева.

⁵ Речь идет о типе душ, имеющих, по О. Шпенглеру, «фаустово начало», в эстетике которого основополагающее значение приобретает категория «безмерного», «жар-огонь, порыв и стремление» [5, 115].

³ «Вертикальная или горизонтальная организация»; «стихия — огонь или земля, воздух или вода»; «мужское или женское начало» [5, 19–20].

ассоциаций отнюдь не случаен, поскольку в эпоху создания поэмы Блока существовало множество реальных революционеров, вдохновлявшихся идеями Ницше (укажем, к примеру, на широко известного руководителя боевой группы эсеров Б. Савинкова, полагавшего, что право на террор ему даровано его высшим статусом «сверхчеловека»⁶). В самом тексте сочинения Блока, расположенном, что важно, в эпизоде, ставшем рефреном как поэмы, так и второй части оратории, красной нитью проходит мысль о смерти Бога («Свобода, свобода, эх, эх, без Креста!»)⁷, а «двенадцать» наделяются «наивысшим статусом» — созидателями Нового мира и крушителями Старого («Пальнем ка пулей в Святую Русь»).

Звукообразы представителей Старой Руси ярко контрастны друг другу. Характеризующие их темы отличаются лирической мягкостью и пластичностью, представляют собой широко развитые мелодические линии, акцентируют, таким образом, противоположную «двенадцати» горизонтальную организацию в мире, связываемую Гачевым не с воинственным энергичным началом, а с символами добра и пацифистскими устремлениями.

Привлекает внимание направленность тем, репрезентирующих персонажей «прошлого»: все они устремлены не вверх, а вниз, основаны на избыточных хроматизмах никнущих, стонущих интонациях и воссоздают образы, соответствующие смыслу, заложенному в стихах А. Блока («неустойчивость» разрушаемого «двенадцатью» мира — «на ногах не стоит человек», «ох, скользко, тяжко, всякий ходок скользит», «прохожих косит») — «надломленные», «падающие», «обращенные к земле». Такой тип интонирования (нисходящий) позволяет предположить, что стихия их контрастна стихии «двенадцати» — не «огонь», а «земля» (а данную стихию Гачев видит типичной для русской модели мира).

Не случайно, что лейттема замерзающего буржуа, представляющая собой постепенно нисходящую, гибкую, предельно выразительную мелодию, заставляющую вспомнить трагические темы поздних симфоний П. И. Чайковского, в процессе своего разви-

тия в третьей и шестой частях, насыщаясь все более пронзительно-скорбными и горестными интонациями, обретет в конечном итоге символическое значение трагедии русского народа и гибели Святой Руси.

Следующие ключевые особенности звукообраза «двенадцати» — инструментальный тип мелодики, аккордовый склад изложения, лаконичность, сухость и графичность хоровых фраз лишают образ живого дыхания и подчеркивают в нем жесткое, черствое начало и внутреннюю пустоту. Этим красногвардейцы также противопоставлены представителям Старого мира, характеристика которых основана на интонациях плача-причета, русского городского романса, протяжных кантиленных темах, наполненных теплотой человеческого чувства.

Подобная «сухость» и лаконичность хорового и оркестрового письма, репрезентирующего «двенадцать», заставляют вспомнить характеристику германского народа, данную Гачевым: «душу прячут, конструкцию выпячивают» [5, 121], что, по мнению исследователя, акцентирует военное, мужское начало. В этом отношении интересно и, думается, закономерно интонационно-ритмическое сходство маршевой лейттемы красногвардейцев (2-я часть), представляющей собой полный фанфарный оборот (по звукам развернутого Т3/5), и героических тем Л. Бетховена, основными признаками которых, по утверждению Л. Н. Шаймухаметовой являются «трезвучные интонации, аккордовая мелодика, пунктирный ритм и ритм маршевой поступи» [13, 73–74]. Однако представленная в лейттеме «двенадцати» инвариантная структура знака фанфары, первоначально связанная в европейской музыкальной культуре с торжественно-героической эмоцией⁸, приобрела в рамках полного варианта темы красногвардейцев, характеризующейся маскировкой доминанты, звучанием не только мажорных, но и минорных фанфарных оборотов, вкраплением между ними волевых и решительных фраз, отдаленно напоминающих старинные лихие разбойничьи песни, новое поле значений. Оно связано с демонстрацией горделивости, удали, упоенности волей, воинственно-грозных черт персонажа, укрупненных средствами оркестровки: проведение лейттемы группой труб, обладающих звонким и ярким тембром в сопрово-

⁶ Впоследствии не случайно назван М. Горьким «палачом» [7, 8–9].

⁷ Наблюдая за революцией и ее последствиями, А. Блок в письме заметил: «Церковь пуста, а посреди лежит мертвый Христос» [11, 222].

⁸ Рыцарские поединки, турниры, военные игры и т. д.

ждении взволнованных волнообразных пассажей струнных.

Аналогичную фанфарным интонациям семантическую роль в тематизме «двенадцати» выполняют «роговые сигналы», присутствующие и в лейттеме, и в многочисленных маршевых и строевых песнях, исполняемых красногвардейцами (вторая, четвертая, шестая части).

Как видим, комплекс определенных средств и приемов (интонационные лексемы фанфары и роговых сигналов, тип мелодики и хоровой фактуры, марш как основополагающий жанр), использованных для характеристики образа, имеет западное происхождение⁹. Некоторую оторванность от традиционных национальных начал «двенадцати», их «чуждость» персонажам Старого мира подчеркивает и «сетка координат» персонажа, акцентирующая восходящую вертикаль, стихию огня, мужское, воинственное начало (что, по наблюдениям Гачева, присуще германцам) — элементы и черты, в большей степени не свойственные национальному типу. Подобный образ воинственного чужака логично отвечает сюжетной роли «двенадцати» как апокалиптической силы, уничтожающей Святую Русь и всех ее представителей¹⁰.

Второй крупный семантический слой концепта «бунтарь» в оратории непосредственно связан с отражением в сочинении одной из тенденций культуры Нового времени — демонизации врага.

В характеристике образа «двенадцати» сразу обращает на себя внимание еще одна особенность — метрическая угловатость, достигаемая двумя приемами — смещением акцентов на слабые доли такта в партии оркестра и хора (скерцозный марш «Как пошли наши ребята») и особыми «персонажными интонациями»¹¹, характеризующимися вне-

запными восходящими скачками, акцентирующими не просто слабую долю такта, а ее вторую половину (яркий пример — пародия на «попа» из второй части «И крестом сияло брюхо на народ!»). Многократное использование подобных ярко изобразительных интонационно-ритмических фигур, связанных с иллюстрацией внешних примет персонажа, вызывает ассоциации не только с неуклюжестью, хромотой и прихрамыванием, но заставляет вспомнить архаические представления и народные суеверия об облике антихриста (или его аналогов), описываемые в древних текстах следующим образом: «...на вид же он каков: нижняя губа толстая, он хром на правую ногу»¹²; «левая нога шире правой, такой же неровной будет его походка»¹³; «грудь впалая, ноги кривые»¹⁴. В «Авесте» (древнем священном тексте зороастрийцев) несколько раз подчеркивается, что будут спасены все, кроме людей, отмеченных Ангро-Манью (аналог дьявола) физическими недостатками (хромотой, слепотой, косоглазием и т. д.).

Данные суеверия разделял и Петр I, не допуская до свидетельствования в суде людей с врожденными физическими недостатками, как отмеченных печатью и качествами дьявола (хитростью, бесчестностью, подлостью и т. д.), и простой народ, нередко приговаривающий: «Бог шельму метит». Вспоминаются и криминально-психологические изыскания Г. Климова, датируемые XX веком, в основе которых лежит идея прямой созависимости врожденных физических недостатков и маниакальных наклонностей личностей, имеющих «дьявольскую природу»: «маньяк Киров, вождь меньшевиков Мартов, батька Махно, Геббельс... все эти хромые и хромоножки... потому и говорят — хромой черт или косой черт» [8, 39].

Высказанную мысль о демонизации образа «двенадцати» подтверждают и особенности его трансформации в оратории. Характеризующие его в начале сочинения преимущественно блатные, каторжные, сатирические песни и танцевальные жанры (за исключением грозной разбойничьей песни) в заключительных частях (четвертой и шестой) сменяют суровые военные, четко организованные

⁹ Данным лексемам, имеющим западное происхождение, Л. Н. Шаймухаметова противопоставляет «колокольные звонь», получившие наибольшую распространенность в русской культуре [13, 65].

¹⁰ Отметим и соответствие подобной трактовки образа историческим реалиям: простой народ, являющийся, по мнению мыслителей XIX века, носителем и хранителем национальных традиций (к примеру, христианских ценностей, веры в добро-го «царя-батюшку» и др.), был далек от мировоззрения революционеров, пропагандируемых ими ценностей (атеизм) и философских идей, чужд, говоря словами Ф. М. Достоевского, «бесовскому» экстремизму, нашедшему выражение в страшных идеях П. Н. Ткачева и др., в кровавом терроре и пр.

¹¹ Термин В. В. Медушевского.

¹² Сирийский завет Господа нашего Иисуса Христа. 1,4 V [14, 186].

¹³ Манускрипт из монастыря Мон-Сен-Мишель, X век [14, 186].

¹⁴ Откровения Иоанна Богослова [14, 91].

марши («И идут без имени святого»), революционные («Это ветер! С красным флагом!») и разбойничьи песни («Их винтовочки стальные»). Все они отличаются грозными темами (преимущественно аккордового, а также унисонного склада), ритмической четкостью, вкраплением барабанной дроби, характерных пунктирных и сигнальных интонаций, основанных на искаженной хроматизмами фанфарной лейттеме «двенадцати» из второй части оратории, особой остротой и резкостью звучания. Такой звуковой эффект возникает в результате насыщения мощной, часто акцентированной гармонической вертикали в партии хора и оркестра пронзительными секундовыми либо кластерными созвучиями. Благодаря этому образ приобретает преувеличенно мужские агрессивные свойства, не характерные по своему размаху для человека — мощь и силу, антропоморфную природу, типичную для обобщенных образов зла в музыкальном искусстве.

Особенно эффектна с этой точки зрения симфоническая интерлюдия, расположенная в центре четвертой части. Фоном к фанфарной лейттеме «двенадцати» служит пронзительное интонационно-ритмическое остинато струнных в высоком регистре — острое акцентирование коротким форшлагом одной и той же высоты в каждой доле такта. Подобное настойчивое скандирование в сочетании с пронзительностью диссонирующих созвучий создает мощный эффектный образ разгула inferнальных сил, которые еще более ярко проявляют себя в конце интерлюдии, где происходит трансформация лейттемы красногвардейцев. Приобретая особые масштабы, она звучит гротескно, грозно и резко, искажается включением тритона — хроматического интервала (партия медных инструментов), имеющего небезызвестное семантическое значение. Выдержанные звуки темы заполняются развернутыми акцентированными аккордами (изобилующими неаккордовыми звуками). Таким образом, создается страшный образ наступления мощной апокалиптической силы, и возникают ассоциации с гипертрофированным заострением свирепой, мрачной, дьявольской воли.

Ключевой с семантической точки зрения, выделяющейся особенностью всех песен и маршей красногвардейцев четвертой и заключительной шестой части становятся последовательности аккордов, имеющие восходящую направленность (партия хора и партия оркестра фрагментарно). Они пред-

ставлены двумя типами. Особенность первого — быстрое, энергичное, незамедлительное восхождение (острые пунктирные интонации, скачки на частях четвертой, пятой) — связана с продолжением репрезентации воинственности, но, в отличие от второй части, в более крупных масштабах (призывные восходящие сигналы звучат в каждой партии хора). Особенность второго типа — неторопливое, медленное, «упорное» «восхождение — покорение» вершины (в довольно сдержанном темпе, по секундам вверх) — позволяет вновь задуматься об актуализации в оратории богоборческих мотивов: борьбы дьявола с Богом и «священном» статусе конфликта. Об этом, с одной стороны, свидетельствует и уже упоминавшийся текст Блока, репрезентирующий «двенадцать» как атеистов, вступающих в борьбу со священнослужителями и Святой Русью («Эх, эх, без Креста», «Пальнем-ка пулей в Святую Русь»), и трансформация лейттемы Святой Руси: гармонически ясная, в конечном итоге она до неузнаваемости искажается включением хроматизмов, как бы «поглощается» силами зла. С другой стороны, в сказанном убеждает исторический и философский контекст: атеистическая пропаганда (начавшаяся задолго до революции), разрушение церквей, расстрелы священнослужителей, теория «бесовщины» Ф. М. Достоевского.

Так, образ «двенадцати», поначалу воспринимавшийся вполне реальным, в процессе своего развития обретает мистические черты, совершает своеобразный метафизический переход в сферу иррационального и в результате становится демоническим.

Исследование позволяет сделать ряд выводов. Концепт «бунтарь», созданный Салмановым в оратории «Двенадцать» при помощи определенных музыкальных средств и приемов, представляет собой, как и в поэме Блока, многослойное смысловое образование, периферию (смысловое поле) которого определяют несколько крупных содержательных пластов, имеющих глубокие корни в национальной культуре, хранящихся в памяти народа на протяжении многовекового развития общества.

Музыкально-смысловой слой, актуализирующий в партитуре оппозицию «свой-чужой», обнаруживает преемственность с положениями доктрины «православного христианского самодержавия» эпохи Ивана Грозного, позднее — с идеями славянофилов, Ф. М. Достоевского, официальной триадой

Уварова и множеством других подобных теорий XIX века, в рамках которых православие и национальное представали в нерасторжимом единстве, а отрицание традиционных христианских ценностей, существование, опирающееся на аморальные принципы и жестокое поведение, кому бы оно ни принадлежало (лицам, попавшим под «тлетворное, дьявольское влияние Запада» или «социальным обломкам» русского общества¹⁵), трактовалось как чуждое самому духу русского народа. Поэтому данный слой в оратории соотносится преимущественно с традициями западной музыкальной культуры, чем продиктовано привлечение интонационных лексем («военно-сигнальных»¹⁶), типа мелодики и фактуры, гармонических оборотов, в большей степени характерных для западной инструментальной музыки, и обусловлена репрезентация «двенадцати» чужаками для представителей «Святой Руси».

Корни второго содержательного слоя концепта «бунтарь» следует усматривать не только в древнерусских национальных представлениях об облике антихриста, но и в одной из ярких тенденций общеевропейской культуры Нового времени (демонизация врага), генетически связанной с воззрениями людей эпохи архаики на внешность дьявола. А из этого следует, что сущность созданного композитором смыслового «конструкта» выходит за рамки национально-культурной специфики русского пространства и приобретает черты общекультурной универсалии.

Область музыкальной характеристики этой смысловой грани «двенадцати» составляют не только средства, использованные для характеристики первого содержательного слоя, но и иные приемы, направленные на воссоздание демонических черт персонажа: жанры, связанные с военными образами силы и мощи, с коллективной, массовой

формой бытия (марши, военные строевые песни), метрическая угловатость, хроматизация основных тем, гармоническая ткань с превалированием диссонантных созвучий, изобразительный тип интонаций (стрельба, ружейные выстрелы, барабанная дробь, завывания ветра, метель, буря), особый тип хоровой и оркестровой фактуры, представляющий собой собранную в пространстве восходящую вертикаль.

Таким образом, смысловым ядром сотворенного Салмановым концепта «бунтарь» является «переворот», а периферия может быть определена семантическим полем нескольких слов и словосочетаний: чужой, насилие, религиозный анархизм, человекобог, дьявол.

Следует отметить, что подобная трактовка образа «двенадцати» свидетельствует о типичном национальном восприятии Салмановым концепта «бунтарь», об опоре в процессе его создания на традиции М. П. Мусоргского, Н. А. Римского-Корсакова и И. П. Бородина, в творчестве которых данный концепт получил яркое индивидуально-авторское воплощение (в образах бунтующей «черни» из «Бориса Годунова», мятежных «стрельцов» из «Хованщины» и «челяди» Галицкого из «Князя Игоря», восставшей «вольницы» из «Псковитянки»), сохранив при этом инвариантные черты, среди которых самые устойчивые связаны с демонизацией изображаемого образа, с репрезентацией его «чужим» для носителей традиционных государственных ценностей, с традициями русской народной смеховой культуры.

Результатом проведенного концептного анализа стала реконструкция образа «двенадцати», свидетельствующая о глубоком осмыслении композитором текста поэмы Блока, особенностей личности типичного революционера, вершившего государственный переворот в 1917 году, о ярко выраженном негативном отношении к подобному индивиду. Все это логично объясняет факт отказа Салманову в Ленинской премии, аргументированного членами Государственной комиссии «неоднозначностью» революционных образов оратории и «несоответствием» их идеологии времени.

¹⁵ Третий крупный семантический слой концепта как раз и наделяет «двенадцать» подобным социальным статусом и в поэме Блока, и в оратории Салманова.

¹⁶ Термин Л. Н. Шаймухаметовой.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Бердяев Н. А. Русская идея. М. : АСТ, Хранитель, 2007. 286 с.
2. Болотнова Н. С. О методике изучения ассоциативного слоя художественного концепта в тексте // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2007. Вып. 2 (65). С. 74–79. (Гуманитарные науки. Филология)

3. Володина Н. В. Концептосфера русской литературы : монография. М. : ФЛИНТА, 2019. 204 с.
4. Володина Н. В. Концепты, универсалии, стереотипы в сфере литературоведения : монография. 4 изд. М. : ФЛИНТА, 2016. 256 с.
5. Гачев Г. Д. Ментальность народов мира. М. : Алгоритм, Эксмо, 2008. 544 с.
6. Жарова А. С. Уральский город в программных сочинениях композиторов второй половины XX – начала XXI века : автореф. дис. ... кандидата искусствоведения. Магнитогорск, 2009. 24 с.
7. Кашиников Б. Н. Этическое содержание и смысл русского терроризма конца XIX – начала XX века // *Философия и этика: сборник научных трудов к 70-летию академика А. А. Гусейнова*. М. : Альфа-М, 2009. С. 593–607.
8. Климов Г. П. Князь мира сего. Севастополь: ДиВа, 2018. 181 с.
9. Магон С. А. Фламенко: история, жанр, концептосфера : дис. ... кандидата искусствоведения. Нижний Новгород, 2019. 234 с.
10. Мауль В. Я. Архетипы русского бунта XVIII столетия // *Русский бунт*. М. : Дрофа, 2007. С. 255–432.
11. Орлов В. Н. Гамаюн. Жизнь Александра Блока. М. : Известия, 1981. 347 с.
12. Тончук П. О. Фуга как универсальный художественный концепт: на примере цикла «Рисунки по шелку» Ф. Бахора : дис. ... кандидата искусствоведения. Новосибирск, 2016. 243 с.
13. Шаймухаметова Л. Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы: исследование. М. : 1999. 311 с.
14. Эко У. История уродства / под ред. Умберто Эко; пер. с итал. А. А. Сабашниковой, М. М. Сокольской. М. : СЛОВО, 2022. 245 с.

REFERENCES

1. Berdyaev N. A. *Russkaya ideya [Russian Idea]*. Moscow, 2007. 286 p. (In Russian)
2. Bolotnova N. S. Methods of Studying the Associative Layer of Literature Concept in Text. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta [Tomsk State Pedagogical University Bulletin. Series: Humanities (Philology)]*. Vol. 2 (65). Tomsk, 2007. P. 74–79. (In Russian)
3. Volodina N. V. *Kontseptosfera russkoi literatury [Concept Sphere of Russian Literature]*. Moscow, 2019. 204 p. (In Russian)
4. Volodina N. V. *Kontsepty, universalii, stereotipy v sfere literaturovedeniya [Concepts, Universals, Stereotypes in the field of Literature Studies]*. Moscow, 2016. 256 p. (In Russian)
5. Gachev G. D. *Mental'nost' narodov mira [Mentality of the Peoples of the World]*. Moscow, 2008. 544 p. (In Russian)
6. Zharova A. S. *Ural'skii gorod v programmnykh sochineniyakh kompozitorov vtoroi poloviny XX – nachala XXI veka [Ural City in the Programme Works of Composers of the second half of the XXth — early XXIst centuries]*. Candidate dissertation abstract. Magnitogorsk, 2009. 24 p. (In Russian)
7. Kashnikov B. N. Ethical Content and Meaning of Russian Terrorism of the late XIXth – early XXth centuries. *Filosofiya i etika [Philosophy and Ethics]*. Collection of scientific papers to the 70th anniversary of the Academician A. A. Guseynov. Moscow, 2009. P. 593–607. (In Russian)
8. Klimov G. P. *Knyaz' mira Sego [Ruler of This World]*. Sevastopol, 2006. 181 p. (In Russian)
9. Magon S. A. *Flamenko: istoriya, zhanr, kontseptosfera [Flamenco: History, Genre, Concept Sphere]*. Candidate dissertation. Nizhny Novgorod, 2019. 234 p. (In Russian)
10. Maul' V. Ya. Archetypes of the Russian Revolt of the XVIIIth century. *Russkii bunt [The Russian Revolt]*. Moscow. 2007. P. 255–432. (In Russian)
11. Orlov V. N. *Gamayun. Zhizn' Aleksandra Bloka [Gamayun. The Life of Alexander Blok]*. Moscow, 1981. 347 p. (In Russian)
12. Tonchuk P. O. *Fuga kak universal'nyi khudozhestvennyi kontsept : na primere tsikla "Risunki po shelku" F. Bahora [Fugue as a Universal Artistic Concept: on the example of the cycle "Drawings on Silk" by F. Bahor]*. Candidate dissertation. Novosibirsk, 2016. 243 p. (In Russian)

13. Shaimukhametova L. N. Migriruyushchaya intonatsionnaya formula i semanticheskii kontekst muzykal'noi temy [Migrating Intonation Formula and Semantic Context of the Musical Theme : research]. Moscow, 1999. 311 p. (In Russian)
14. Eko U. Istoriya urodstva [On Ugliness]. Moscow, 2022. 245 p. (In Russian)

Информация об авторе:

Бериглазова Е. В. — кандидат искусствоведения, доцент (ВАК) кафедры дирижирования.

Information about the author:

Beriglazova E. V. — Candidate of Art Criticism, Associate Professor at the Conducting Department.

Статья поступила в редакцию 20 февраля 2024 года; одобрена после рецензирования 19 марта 2024 года; принята к публикации 22 марта 2024 года.

The article was submitted February 20, 2024; approved after reviewing March 19, 2024; accepted for publication March 22, 2024.

