

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.10.46>

Бериглазова Екатерина Васильевна

[В. Н. САЛМАНОВ. ОРТОРИА "ДВЕНАДЦАТЬ": ЛЖЕАПОСТОЛЫ И ХРИСТОС-АНТИХРИСТ \(К ПРОБЛЕМЕ КОНЦЕПЦИИ\)](#)

В предлагаемой статье рассматриваются центральные художественные образы оратории В. Н. Салманова "Двенадцать". Это двенадцать красногвардейцев и Иисус Христос. Впервые внимание уделяется способам их музыкальной характеристики и семантическому значению, аналогиям между философскими идеями времени и смысловым наполнением указанных музыкальных образов, благодаря чему в ходе анализа раскрываются новые грани масштабной концепции сочинения В. Н. Салманова. В заключение обозначается концепция оратории и подводятся итоги о значительной семантической роли двух рассмотренных образов (двенадцати и Христа) в становлении художественной идеи произведения.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2019/10/46.html

Источник

[Манускрипт](#)

Тамбов: Грамота, 2019. Том 12. Выпуск 10. С. 231-236. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2019/10/

[© Издательство "Грамота"](#)

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

Музыкальное искусство

Musical Art

УДК 7; 18:7.01

Дата поступления рукописи: 15.07.2019

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.10.46>

В предлагаемой статье рассматриваются центральные художественные образы оратории В. Н. Салманова «Двенадцать». Это двенадцать красногвардейцев и Иисус Христос. Впервые внимание уделяется способам их музыкальной характеристики и семантическому значению, аналогиям между философскими идеями времени и смысловым наполнением указанных музыкальных образов, благодаря чему в ходе анализа раскрываются новые грани масштабной концепции сочинения В. Н. Салманова. В заключение обозначается концепция оратории и подводятся итоги о значительной семантической роли двух рассмотренных образов (двенадцати и Христа) в становлении художественной идеи произведения.

Ключевые слова фразы: В. Н. Салманов; оратория; революция; апокалипсис; двенадцать; Иисус Христос; семантическая роль.

Бериглазова Екатерина Васильевна, к. искусствоведения

Магнитогорская государственная консерватория (академия) имени М. И. Глинки

katerina25.83@gmail.com

В. Н. САЛМАНОВ. ОРАТОРИЯ «ДВЕНАДЦАТЬ»: ЛЖЕАПОСТОЛЫ И ХРИСТОС-АНТИХРИСТ (К ПРОБЛЕМЕ КОНЦЕПЦИИ)

Постижение содержания музыкального произведения всегда представляет собой проблему. Особую сложность проблема приобретает, когда приходится говорить о такой глобальной концепции, каковой является концепция оратории «Двенадцать» В. Салманова, написанной на текст хорошо известной одноименной поэмы А. Блока, эпилог которой, по словам филологов, загадочен и мистичен. Так, литературоведы пишут, что Н. Гоген-Торн вспоминала эпизод чтения финала поэмы Блока в присутствии самого писателя: «...кто-то неуверенно спросил, что значит образ Христа, появляющийся в финале? Не знаю – ответил Блок, – так мне привиделось. Я разъяснить не умею. Вижу так» [1, с. 37].

В литературоведении и философии существуют как минимум три трактовки образа Христа в поэме А. Блока. Обозначим их: в финале изображен мертвый Христос, живой либо же не Христос, а Антихрист [1; 3-5]. В зависимости от трактовки этого образа и других героев произведения исследователями обозначается та или иная художественная концепция поэмы.

В музыковедении же существует лишь один труд, посвященный творчеству В. Н. Салманова – монография В. В. Рубцовой [8]. Досадным упущением представляется тот факт, что одно из самых ярких и значительных сочинений композитора – оратория «Двенадцать» – не стало объектом пристального внимания в данном труде. Совсем краткие сведения об оратории содержит учебное пособие «Хоровая литература»: авторами вскользь упоминаются история ее создания и драматургия [10]. Художественная же идея оратории, как и ее основные концептуальные образы (двенадцать красногвардейцев, образ Христа), особенности их музыкального воплощения не рассматривались вовсе и впервые будут представлены в данной статье. В этом видится **научная новизна** исследования.

Говоря об **актуальности** избранной темы, необходимо отметить тот факт, что в указанных трудах оратория рассматривалась в рамках советской идеологии – как произведение, прославляющее идею революции. Однако более пристальный и свободный от идеологических установок советского времени взгляд на сочинение Салманова, рассмотрение его в контексте философских идей времени позволяет увидеть совсем иные стороны художественной концепции, задуманной композитором. Кроме того, само по себе максимальное приближение к пониманию идеи оратории «Двенадцать», объективная оценка семантической роли ее центральных музыкальных образов, несомненно, помогут постичь дирижеру-хоровику замысел автора-творца и грамотно интерпретировать его на сцене.

Интересной поэтому представляется **цель** настоящей статьи – выявить семантическую роль центральных персонажей оратории Салманова «Двенадцать», раскрыть тем самым новые грани художественной масштабной концепции сочинения.

Для этого сконцентрируем внимание на музыкальной характеристике основных художественных образов произведения – образе «двенадцати» и образе Иисуса Христа.

Сначала уместно будет вспомнить о многочисленных исследованиях одноименной поэмы Блока, в которых акцентировалось внимание на избранном писателем числе красногвардейцев (12) и фигуре Христа, шествующего перед двенадцатью в финале сочинения. Помимо реальных исторических аналогий, проводилась и очевидная религиозная параллель: двенадцать красногвардейцев – двенадцать апостолов. При этом все филологи отмечали ярко отрицательную характеристику, данную Блоком красногвардейцам. Возникал вопрос об уместности данной параллели. Ответы были различными: от религиозного благословения революции, двенадцати и их действий до поэтического фарса и сатиры на революцию и революционеров. Тем более интересно рассмотреть, каким представил этот обобщенный художественный образ композитор Салманов.

Первая музыкальная характеристика персонажа двенадцати – это вторая часть оратории («Двенадцать»). Рассмотрим ее подробнее, так как она полностью посвящена раскрытию этого образа.

Тема оркестрового вступления – первая и основная музыкальная его характеристика. Она основана на интонациях старинных лихих разбойничьих песен вольницы, звучит в исполнении трубы, что сразу вызывает яркие ассоциации с военными сигналами, а следовательно – действиями. Интонационная направленность темы (стремительно вверх), ее структура (движение по опорным тонам тонического и субдоминантового трезвучий), некоторая мрачность (g-moll) наделяют художественный образ чертами воинственности, горделивости, твердости, уверенности и заносчивости. Бурное сопровождение фанфарной темы арпеджированными волнообразными пассажами вызывает в памяти стремительную тему апокалиптического ветра из первой части оратории и делает персонажа носителем деструктивной стихийной силы, развернувшейся во всю мощь в первом номере сочинения.

Хоровая тема двенадцати («гуляет ветер, порхает снег») – интонационно-ритмический повтор темы оркестрового вступления. Лишь звучание трубы заменяется плотным (максимально близкое расположение голосов хора) звучанием смешанного хора (гомофонно-гармоническая фактура), что придает образу красногвардейцев еще большую силу, мощь и размах.

Внезапно, жанровая основа меняется. Со слов «в зубах цыгарка, примят картуз» в партии хора звучит блатная песня, ведущая свое происхождение от каторжных песен XIX века. Основные черты жанра сохранены композитором. Это предельно упрощенный мелодизм и тональный план (T-D, T-S-D), подражание блатным интонациям разговорной речи. Как правило, такой жанр (блатная песня) характеризует рецидивистов, преступников, как заключенных, так и находящихся на воле. Вовсе не случайно здесь присутствует еще один яркий символ тюремного образа жизни – игральная карта («на спину б надо бубновый туз» – тюремная татуировка).

Апогеем характеристики двенадцати становится громогласное (ff) возгласие-надругание над верой – «свобода, свобода, эх, без Креста!», основанное на все тех же блатных интонациях, логично переходящих в интонационно-ритмическое остинато («Гра-та-та! Тра-та-та!»), имитирующее серию оружейных выстрелов. У слушателя неизбежно возникают параллели с фигурами-носителями идеи свободы, фигурами, упивающимися свободой, слепо отрицающими традиции (в данном случае исконные традиции русской государственности – монархию и православие), примеряющими роль Бога на себя и, перефразировав, возглашающими известную и распространенную во времена революции 1917 года фразу Ницше – «Бог умер». В этом видится отражение философской концепции «Сверхчеловека» Ницше и идеи «Человекобога» Достоевского в музыкальной и поэтической ткани второй части оратории.

Таким образом, залихватские разбойничьи песни вольницы и блатные мотивы отвечают намерению композитора показать своих героев «лжеапостолами», в облике преступников, бесшабашной вольницы, опьяненной свободой и влекомой на путь революции скорее инстинктом, нежели сознанием.

Следующий эпизод – косвенная характеристика двенадцати. Здесь появляются новые музыкальные образы, непосредственно связанные с отрядом красногвардейцев. Это их бывшие друзья – гулящая девка Катька и ее любовник Ванька. Будучи содержанкой богатых господ, в лихие времена Катька не побрезговала и простым солдатом – бывшим другом и соратником двенадцати, а ныне предателем в их лице – жандармом царской армии Ванькой.

Область ее музыкальной характеристики – небезызвестный жанр канкан в исполнении двенадцати. Типичные для канкана энергичный подвижный темп, размер и ритмоинтонации сразу вызывают в воображении слушателя характерные па: подпрыгивания, запрокидывание головы, выбрасывание рук и ног. Напомним, что в Европе, как и в России, этот танец долгие годы находился под запретом: католическая и православная церковь сурово осуждала развратное обнажение. С течением времени нарочито вульгарное исполнение канкана зажило самостоятельной жизнью и сделалось обязательным номером в европейских кабаре, позже – и в российских кафе-кабаре или кафешантанах (после 1860 года).

Данный жанр характеризует Катьку как развратную девку. Он же придает гуляющему с ней Ваньке такие черты, как непорядочность и распушенность, что заставляет вспомнить о его происхождении и натуре, близкой натуре своих бывших друзей и центрального персонажа оратории – двенадцати. Их речь наполнена блатными фразами, уличными жаргонизмами («а Ванька сукин сын, буржуй, мою попробуй, поцелуй!»).

Таким образом, данная композитором музыкальная характеристика (жанр канкан), направленная на передачу аморальных, безнравственных образов, относится не только к персонифицированным персонажам Катьке и Ваньке, но и к коллективному персонажу – двенадцати красногвардейцам.

Плясовые ритмоинтонации канкана органично сменяются звучанием основанного на мотивах блатных песен фрагмента рефрена антиклерикальной направленности («Свобода, свобода, эх, без Креста»). Герои снова

и снова высмеивают традиции и догмы христианства, после чего демонстрируют свою деструктивную мощь: в партии хора звучит уже знакомая слушателю тема вступления (рефрен), основанная на старинных разбойничьих песнях вольницы. Двенадцать, характеризуя окружающее их пространство на фоне звучания стремительных пассажей струнных (имитирующих завывание ветра), восклицают – «кругом огни, огни, огни! Оплечь ружейные ремни...». Что это, если не очевидные образы-символы апокалипсиса (огонь, оружие, мощный ветер)?

Гнев подавленных жизнью, озлобленных красногвардейцев приобретает масштабы судилища: они бросают вызов всей Святой Руси. Грозно и резко звучат стремительно восходящие краткие фразы всего хора «пальцем ка пулей в Святую Русь!», в которых пламенно утверждается идея уничтожения Бога и религии, созвучная актуальной в те времена идее Ницше «Бог умер». Двенадцать слепо ненавидят Русь и отрицают все исконные основы российской государственности: взхлеб, перебивая друг друга (попеременное звучание кратких хоро-вых реплик), они выкрикивают именование цели, подлежащей уничтожению, не гнушаясь при этом низкими оскорблениями своего отечества («пулей... в Святую Русь, в кондовую, в избяную, в толстозадую!»).

Грозная музыка сменяется карикатурным скерцозным маршем двенадцати – «Как пошли наши ребята». Черты марша (размер 4/4, акценты на сильную долю, примитивное развитие темы) в нем чередуются с яркими чертами скерцо (акценты на слабые доли такта, характерные ритмоинтонации, обилие кратких форшлагов и штрих staccato в партии хора и оркестра), что наделяет образ не только чертами бесшабашности и распутности, но и интеллектуальной пустотой и глупостью. Казарменный быт, казенная одежда, наличие оружия как символа власти, непобедимости («рваное пальтишко, австрийское ружье») и маргинальное поведение ассоциируются в головах двенадцати практически с райским образом жизни: с особым довольством и негой звучит вальяжно распетая фраза красногвардейцев «сладкое житье».

Композитор, продолжая высмеивать образ, создает карикатуру и на идеалы двенадцати. Текст, вложенный в уста красногвардейцев, задает масштабы задуманной ими трагедии («мы на горе всем буржуйам **мировой** пожар раздуем»). Насмехаясь над религией, они просят Бога благословить революцию («Господи благослови!»). Салманов же, используя жанр частушки, с ее моторностью, четким ритмом, однообразной интонационностью, полностью исключая партию оркестра, словно сводит масштабы огромной трагедии к минимуму, демонстрируя при этом несерьезный (жанр частушки) и к тому же аморальный и безнравственный характер революционных идеалов: хоральное воззвание двенадцати «Господи благослови!» исполняется в неестественно быстром для православных песнопений темпе.

Третья часть – «Старый мир» раскрывает новую грань образа красногвардейцев. В основе их лирической хоровой песни («Не слышно шуму городского») – практически неизменный интонационно и гармонически хорошо известный сентиментальный городской романс композитора О. А. Козловского «Под вечер осенью ненастной». Песне придан иронический характер на грани гротеска. После зловещего оркестрового вступления, отражающего весь трагизм ситуации, в тишине, а *cappella*, в лучезарном *C-dur* звучит ширококолышущаяся сентиментальная, чрезмерно чувствительная мелодия в исполнении женских голосов (функция мужских голосов – создание гармонического фона). Вальяжно, нараспев (кантиленное исполнение больших скачков – ч4, ч5, б7) «гедонисты» нового мира демонстрируют уже знакомое слушателю собственное «сладкое житье», а именно в данном случае – опьянение чувством вседозволенности («и больше нет городского – гуляй, ребята, без вина!»). Эта чувствительная, взволнованная, интонационно волнообразная фраза утверждается как постулат: повторяется трижды в условиях увеличения яркости звучания, разрастания хоровой фактуры (подключение мужских голосов к исполнению темы), вкрапления кратких фанфарных интонаций. Так раскрывается еще одна черта характера образа – упоение удовольствиями жизни.

Во втором разделе первой части четвертого номера музыкальный образ двенадцати трансформируется. Здесь персонаж представлен устрашающей силой, в отличие от карикатурного образа, воссозданного во второй части оратории. Область его музыкальной характеристики – военные жанры – четко организованный марш (партия хора и оркестра) и суровая строевая песня «И идут без имени святого». Унисонное звучание хора, примитивное развитие хоровой мелодии, простота ее ритма, сухость фраз, мерный ритм шага в оркестре, фанфарные интонации темы лихой разбойничьей вольницы из второй части оратории наделяют образ необычайно волевым, грозным, суровым, воинственным характером, обладающим значительной силой. Композитор и поэт воплощают здесь в образе двенадцати типичные черты революционеров XIX века – атеизм, жестокость, отчаянную неустрашимость («И идут без имени святого все двенадцать – вдаль. Ко всему готовы, ничего не жаль»).

Важная деталь заключается в том, что в завершение темы двенадцати властно вторгается и объединяется с ней видоизмененный (хроматизированный) интонационный материал темы ветра из первой части (стремительные пассажи струнных, соединенные с маршевыми интонациями). Подобные средства в сочетании с мощными ударами большого барабана создают образ могучий, наделенный сверхсилами «сверхчеловека», придают ему устрашающие inferнальные черты.

Средний эпизод четвертой части – симфоническая интерлюдия, основанная на разбойничьей фанфарной теме «двенадцати» из второй части. Форшлаг к каждой доле такта и интонационно-ритмическое остинато в партии струнных несколько видоизменяют решительную тему, интонируемую трубами, благодаря чему образ двенадцати как бы лишается живого дыхания, обезличивается, приобретает механистические черты. Сопоставление акцентированных, ярко звучащих (*ff*) тонических развернутых трезвучий с неаккордовыми звуками, расположенными по хроматическому звукоряду (*B-dur*, *H-dur*, *C-dur*), создает страшный эффект наступления мощной механистической силы, сметающей все на своем пути.

Реприза представляет собой видоизмененный музыкальный материал первой части. Ее основная тема основана на сочетании интонаций темы выюги и марша. Апокалиптические силы объединяются: стихия

выступает неизменным спутником красногвардейцев, сопровождая до конца державный шаг двенадцати. Так, в этой части внимание сосредотачивается на динамике роста масштабов энергетики образа красногвардейцев, на утверждении их апокалиптической силы.

Пятая часть («Смерть Катьки») оратории, связанная с личной драмой одного из двенадцати (Петр), продолжает раскрывать новые грани обобщенного образа двенадцати.

Встреча красногвардейцев и, в частности, Петра со своей бывшей подругой Катькой, а также ее новым ухажером Ванькой знаменует начало суматохи. Двенадцать решают отомстить предателю: стреляют в пару влюбленных. Ванька трусливо спасается бегством, Катька, убитая случайной пулей, предназначенной для изменника Ваньки, замертво падает на снег.

Мощный удар в оркестре знаменует свершившуюся личную трагедию Петрухи. Двенадцать грозно констатируют подлость предателя Ваньки: на словах «утек, подлец» ярко звучит мощный суровый унисон всего хора. Интонационная основа констатации – увеличенная кварта, как некий символ несправедливой души ныне царского жандарма Ваньки. И как контраст ей, совсем тихо, жалобно, звучит ниспадающая вопросительная фраза, в которой слышится безнадежность, – «А Катька где?». Можно предположить, что эта фраза была произнесена Петрухой, который, возможно, испытывал к этой девушке подлинные чувства. Однако его товарищи выражают к погибшей девушке крайне негативное отношение. Эмоционально ровно, то нараспев, то говорком, без души, словно констатируя обычное для того времени и для них явление (убийство), звучат краткие фразы отвечающих Петрухе басов: «Мертва, мертва. Простреленная голова!». Более того, в речи двенадцати слышны надругательство и насмешка над уже мертвым телом девушки: «Что, Катька, рада? Ни гу-гу... Лежи ты, падаль, на снегу».

Заканчивает часть своего рода лирико-драматический рекевием по погибшей в исполнении solo Петрухи на фоне звучания смешанного хора («Ох, товарищи родные, эту девку я любил»). Хор звучит а *capella*. Выразительная, окрашенная в мрачные тона (g-moll) лирико-драматическая тема тенорового solo широкого дыхания, изобилующая нисходящими интонациями, звучит с оттенком грусти и печали. Тема сопровождающих песню Петрухи голосов основана на качающихся плачевых интонациях, имитирующих стоны (сначала альтов, затем басов, а после – альтов и басов). Кульминация рекевиема – горестный вопль Петрухи – длинная нисходящая фраза «Загубил я бестолковый, загубил я сгоряча!». Отчаянно, с ужасом от содеянного, эта фраза повторяется несколько раз все тише и тише, пока звучание всего хора не умолкает в немой трагической тишине.

Казалось бы, однозначно отрицательно обрисованный до этого момента персонаж (Петруха) приобретает здесь какие-то положительные черты: ему ведомо чувство любви, он скорбит по погибшей возлюбленной. Однако, если вспомнить дальнейший текст поэмы Блока, где друзья высмеивают его проявление чувств, он снова в единстве с ними, мгновенно забывает о погибшей возлюбленной, обретает силу и уверенность в себе («вновь головку вскидывает, вновь повеселел!»).

Как видим, пятая часть, как и другие части, продолжает характеризовать образ двенадцати как ярко отрицательный: красногвардейцы здесь предстают жестокими убийцами, лишенными каких-либо морально-нравственных качеств.

Шестая часть «Вдаль» – финал оратории – картина апокалипсиса. Символизирующая неодолимое движение вперед, она воссоздает образ державного шага двенадцати, разрушающих все на своем пути. Потому ведущую роль в этом номере приобретает ритм марша.

Оркестровое вступление основано на развитии выразительной, горестной, никнущей, наполненной плачевыми интонациями лейттеме (напоминающей трагические темы Чайковского) трагедии старой Руси и русского народа.

На фоне ее насыщенного звучания (партия виолончелей) возникают терпкие диссонансирующие аккордовые созвучия, благодаря чему воссоздается художественный образ, аналогичный образу третьей части – это искаженный мир старой, погибающей, «стонущей» Руси, разрушенной стихийными силами революции. Мелодическое развитие лейттемы (кружение мелодии каждый раз от более низкого тона) имитирует горестные стенания самой Руси.

Интонационный материал представителей нового мира – двенадцати – вторгается внезапно: издалека, в тишине звучат отдельные мелодические обороты главной фанфарной темы красногвардейцев, основанной, напомним, на интонациях разбойничьих песен вольницы. Как реакция на приближение стихийных сил в оркестре вновь, но уже с новой силой драматизма, шемяще, пронзительно, отчаянно, в предельно высоком регистре, в исполнении партии скрипок звучит лейттема трагедии Руси, обрываемая в итоге фанфарными интонациями.

Интересно дальнейшее развитие лейттемы трагедии. Постепенно она насыщается хроматизмами. Меняется и ее мелодическая направленность: постоянное кружение вокруг определенного тона теперь словно останавливает четкое повторение-скандирование одного и того же тона. В партии оркестра возникает четко организованный, сдержанный ритм мощного шага. Так трагическая, плачущая лейттема старой Руси трансформируется в inferнальный марш двенадцати (обилие хроматизмов в музыкальной ткани придает образу потусторонние черты).

Грозный марш красногвардейцев сопровождается энергичными резкими хоровыми фразами, интонационно близкими революционным, бравым песням советского времени, прославляющим советскую власть («Это ветер», «с красным флагом», «разыгрался впереди»), фанфарными мотивами собственной лейттемы (партия труб).

Марш дважды прерывается краткими стонущими хоровыми репликами, основанными на интонациях трагической лейттемы старой Руси («впереди сугроб холодный», «только нищий пес голодный»). Так воссоздается картина «державного шага» героев, прокладывающих кровавый путь в свое будущее сквозь последнюю преграду «старого мира» – нищего голодного пса. Встретив его, образ двенадцати словно наделяется новой силой. Мощное хоровое tutti (4-голосие), энергичные, стремительно восходящие интонации всех голосов хора, плотная гомофонно-гармоническая фактура, суровые октавные унисоны в партии оркестра, сменяющиеся торжественными фанфарами, – все нацелено на воплощение образа монументальной грозной силы красногвардейцев, ярко возглашающих конец столь ненавистной им старой Руси: «Старый мир, как пес паршивый, я штыком пощечочу! Провались – поколочу!».

В последующем кратком оркестровом эпизоде с небольшими изменениями использован прием из четвертой части оратории. Это сопоставление акцентированных, ярко звучащих (ff) октавных созвучий, расположенных по хроматическому звукоряду (B-dur, H-dur, C-dur), создающее страшный эффект наступления мощной механистической силы, образ которой воссоздается в следующем эпизоде – трансформированном марше. Он отличается мелодической неразвитостью, еще большей численностью голосов хора (шестиголосие), плотной аккордовой фактурой (голоса расположены предельно близко друг к другу), «разбросами» мощных аккордов медно-духовых и унисонных акцентированных октав струнных в партии оркестра. Подобные средства лишают образ живого дыхания и создают механистичный образ «сверхрасы», обладающей неестественными сверхсилами, способными разрушить и уничтожить старый мир.

Внезапно двенадцать замечают таинственный силуэт во тьме: звучит бравая решительная фраза «впереди, с кровавым флагом». Не раздумывая, красногвардейцы открывают огонь и тут же с удивлением, пытаясь понять происходящее (фразы становятся более мягкими, интонационно выразительными), констатируют – «и за вьюгой невидим, и от пули неведим».

Здесь, после немого вопроса двенадцати («кто же это?»), перед слушателем возникает музыкальный образ-загадка – образ Иисуса Христа.

Для того чтобы максимально приблизиться к смыслу, вложенному в этот высокий образ композитором и писателем, рассмотрим характеризующий его поэтический текст и музыкальный.

Блок характеризует Христа следующими строками: «...впереди, с кровавым флагом, и за вьюгой невидим, и от пули неведим. Нежной поступью надвьюжной, снежной россыпью жемчужной, в белом венчике из роз, впереди Иисус Христос». Здесь сразу обращают на себя внимания два момента: кровавый флаг – очевидный символ, с одной стороны – революции, крови и убийств, с другой, в христианской традиции, – символ насмешки над Спасителем и его страданий (воины, ведущие его на Голгофу, насильно одели на Иисуса красный плащ, затем смеялись и избивали его до крови), а также венчик из белых роз на голове Христа, не соответствующий православной традиции, в которой атрибутом Спасителя является, как известно, венец терновый. Венец же из белых роз в одной из своих интерпретационных крайностей известен погребальным значением.

Исходя из сказанного, а также учитывая особенности художественных образов поэм и стихотворений Блока, можно предположить, что это типичный для писателя (как, например, образ Прекрасной дамы) двуликий образ – и Христос, и Антихрист. Изображенные в поэме картины, символы и состояния, такие как апокалипсис старой Руси, страшное состояние искажения и деструкции мира, тотальное искоренение исконной традиции Руси, одного из ее столпов – православной веры, символический погребальный белый венчик из роз на голове Христа, слова из письма самого писателя («Церковь пуста, а посреди лежит мертвый Христос» [7, с. 244]) дают возможность предположить, что перед нами образ безусловно настоящего Иисуса, но Иисуса мертвого. В этом убеждают и возникающие параллели с библейскими образами. Двенадцать вооруженных бандитов идут державным шагом. Впереди идет Иисус с кровавым флагом (символом не только насмешек, но и страдания Христа). Штыки направлены ему в спину. Не второе ли это шествие на Голгофу (в данном случае – на расстрел)? Ведь по большому счету главная и единственная задача идеологов русской революции – убить Иисуса. Ассоциации очевидны и поразительны. Таким образом, мертвый Христос – это один из ликов многогранного художественного образа.

Другой противоположный лик – это лик Антихриста. Об этом говорит тот факт, что двенадцать являются «лжеапостолами», и, соответственно, возглавить их может только Антихрист. На эту же мысль наводит одно из смысловых значений кровавого, а значит красного, флага, оказавшегося в руках Лжехристоса, как образа-символа русской революции, крови и убийств.

Показательно, что и композитор также репрезентирует этот образ двуликим. Его музыкальная характеристика сочетает в себе, казалось бы, несочетаемое: строгий хорал, оканчивающийся в натуральном миноре в партии оркестра, является фоном для развития сентиментальной, чувственной мелодии в исполнении партии альтов и сопрано в унисон.

Звучание хорала и натуральный минор сразу вызывают в памяти исконные церковные образы, как, например, образ истинного Иисуса Христа. Дополняющий характеристику поэтический текст четко дает понять, что Христос мертв (погребальный венчик). Такая трактовка вполне отвечает российской действительности предреволюционных и послереволюционных времен (отрицание Бога, нигилизм, наступление эпохи атеизма). Думается, это еще одно преломление идеи Ницше «Бог мертв», захватившей многие умы конца XIX – начала XX в.

Чувственная же, сентиментальная песня, исполняемая женским хором на фоне хорала, вызывает ассоциации не только с женской негой и чувственностью, но и с игрой в чувственность, с лживым, бесовским

очарованием. Поэтический текст этой фразы («впереди с кровавым флагом», то есть возглавляя отряд) усиливает и углубляет параллель с образом Антихриста, возглавляющего свою армию – двенадцать «лжеапостолов», которых, вспомним, Салманов охарактеризовал именно так – разбойниками, бандитами и анархистами. И во главе их процессии – Антихрист, как последний вестник апокалипсиса, который ведет людей к гибели духовной и физической, ведь революция есть не что иное, как крах мира, ведущий к братоубийственной войне и полному упадку традиционных основ государственности.

Отметим, что хорал прерывают тяжелые удары большого барабана и громогласные звуки литавры, предваряющие появление лейттемы двенадцати. Она звучит здесь в полном варианте, как утверждение силы и отчаянной решимости персонажа. Грозный военный марш, музыка которого живо иллюстрирует возобновление державного шага двенадцати («Так идут державным шагом все двенадцать вдаль»), переходит в громогласную коду (fff), наполненную яркими, торжественными, фанфарными, стремительно восходящими интонациями, острыми пунктирными ритмическими фигурами в партии оркестра, суровыми октавными унисонами, символизирующую гибель старого мира и торжество антихристово воинства – двенадцати – гневной революционной стихийной силы, прошедшей по Святой Руси и затопившей ее без намека на сожаление.

Подводя итоги сказанному, отметим, что рассмотренные художественные образы оратории Салманова – двенадцати и Иисуса Христа – образы апокалиптические в двух смысловых значениях. Как показал анализ, они символизируют не только крах православной веры, но и гибель культурно-исторического явления огромных масштабов – Святой Руси. Неслучайно поэтому в самом финале оратории перед нами возникают музыкальный образ мертвого Иисуса как символ смерти Святой Руси и второй лик образа – Антихрист, символизирующий не только крах религии, но и начало коммунистической эпохи атеизма. Закономерно и то, что основу музыкальной характеристики двенадцати составляют жанры военной и бунтарской музыки – разбойничьи песни, интонационно родственные лихим песням вольницы, и страшные воинственные марши, с присущими им у Салманова демоническими чертами.

Логична и другая сторона характеристики музыкального образа двенадцати, относящаяся к области народной смеховой культуры, – это скерцо, канкан, частушки и скороговорки, кафешантанские куплеты, блатные песни и жаргонная речь, музыкальные пародии, карикатуры и гротескные картины. Перечисленные карнавалы элементы имеют вполне определенную семантику – являясь типичным симптомом кризиса мира, они символизируют его разложение и смерть [2; 6, с. 330; 9].

Все сказанное наводит на мысль о том, что оратория Салманова – это масштабная религиозная драма, в раскрытии которой рассмотренные музыкальные образы играют самую весомую и значительную роль. Благодаря обращению к подобным образам композитору удалось оригинально воссоздать масштабную концепцию апокалипсиса старой Руси, формой выражения которой стал небезызвестный эсхатологический миф о конце света, опорные точки которого (разложение мира, кризисная ситуация, гибель мира) легко обнаруживаются в оригинальном и масштабном сочинении В. Н. Салманова.

Список источников

1. **Аверинцев С. С., Азадовский К. М., Александров Н. Д.** Финал «Двенадцати» – взгляд из 2000 // Знамя. 2000. № 11. С. 32-45.
2. **Бахтин М. М.** Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. Изд-е 2-е. М.: Худож. лит., 1990. 543 с.
3. **Горелов А. Е.** Очерки о русских писателях. Л.: Наука, 1984. 127 с.
4. **Жирмунский В. М.** Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л.: Наука, 1977. 360 с.
5. **Кудинова Е. А.** Исследование концептосферы поэмы А. Блока «Двенадцать» // Вестник Тамбовского университета. 2006. № 2 (42). С. 281-283.
6. **Мифы народов мира:** энциклопедия: в 2-х т. / гл. ред. С. А. Токарев. М.: Советская энциклопедия, 1980. Т. 2. 688 с.
7. **Орлов В. Н.** Гамаюн. Жизнь Александра Блока. М.: Известия, 1981. 347 с.
8. **Рубцова В. В.** Вадим Николаевич Салманов. Л.: Музыка, 1982. 86 с.
9. **Фрейнденберг О. М.** Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. 448 с.
10. **Хоровая литература:** учебное пособие: в 2-х ч. СПб.: Санкт-Петербургский гос. ун-т культуры и искусств, 2007. Ч. 1. Отечественная хоровая литература. 350 с.

V. N. SALMANOV'S ORATORIO "THE TWELVE": PSEUDO-APOSTLES AND CHRIST-ANTICHRIST (PROBLEM OF CONCEPTION)

Beriglazova Ekaterina Vasil'evna, Ph. D. in Art Criticism
Magnitogorsk State Conservatory named after M. I. Glinka
katerina25.83@gmail.com

The article examines the basic artistic images of V. N. Salmanov's oratorio "The Twelve": twelve Red Guards and Jesus Christ. For the first time, the researcher analyses musical expressive means and semantic meaning, draws parallels between contemporary philosophical conceptions and meaningful filling of the mentioned musical images. The analysis allows the author to reveal new dimensions of V. N. Salmanov's large-scale composition. The paper concludes on the essential semantic role of two images (the twelve and Christ) in forming the composition's artistic conception.

Key words and phrases: V. N. Salmanov; oratorio; revolution; apocalypse; the twelve; Jesus Christ; semantic role.