ИЗДАТЕЛЬСТВО ГРАМОТА

Манускрипт • Manuscript

ISSN 2949-3242 (online)
ISSN 2618-9690 (print)

2025. Том 18. Выпуск 4 | 2025. Volume 18. Issue 4
Материалы журнала доступны на сайте (articles and issues available at): manuscript-journal.ru

RU

Концепт «Бунтарь» в «Патетической оратории» Г. В. Свиридова

Бериглазова Е. В.

Аннотация. В статье предлагается новый, нетрадиционный взгляд на коллективный персонаж «Патетической оратории» Г. В. Свиридова – «революционеров». Целью работы является анализ данного коллективного персонажа как опредмеченной формы художественного концепта «Бунтарь». Научная новизна исследования заключается в обращении к новому междисциплинарному подходу при исследовании коллективного персонажа ораториального жанра, который позволил вникнуть в смысловые и эмоциональные пласты сочинения и выявить ранее не установленные особенности трактовки образа революционеров. Внимание автора фокусируется на экспликации смыслового наполнения ядра концепта «Бунтарь» и окружающих его ассоциативных слоев, связанных с культурно-историческим контекстом. Выявляются вербально-музыкальные особенности воплощения коллективного персонажа, раскрывающие два содержательных элемента образа – механистичный и ритуально-экстатичный; характеризуется ближняя и дальняя периферия концепта, коррелирующая с онтологией и философией жанра «военного марша», с культовым восприятием революции 1917 года. В результате произведена реконструкция образа «революционеров» и определено, что ряд когнитивных ядерных и периферийных признаков концепта «Бунтарь» формируют его оценочный слой, имеющий ярко выраженный негативный характер, что ставит под сомнение традиционно позитивную трактовку образа «революционеров» советским музыковедением.

EN

The concept “Rebel” in G. V. Sviridov’s “Oratorio Pathétique”

E. V. Beriglazova

Abstract. The paper proposes a new, unconventional view of the collective character “revolutionaries” in G. V. Sviridov’s “Oratorio Pathétique”. The aim of the work is to analyze this collective character as an objectified form of the artistic concept “Rebel”. The scientific novelty of the research lies in the application of a new interdisciplinary approach to the study of the collective character of the oratorio genre, which made it possible to delve into the semantic and emotional layers of the composition and reveal previously unestablished features of the interpretation of the image of revolutionaries. The author focuses her attention on the explication of the semantic content of the core of the concept “Rebel” and its surrounding associative layers related to the cultural and historical context. The verbal and musical features of the embodiment of the collective character are identified, revealing two content elements of the image – mechanistic and ritually ecstatic. The near and far periphery of the concept is characterized, correlating with the ontology and philosophy of the “military march” genre and with the cult perception of the 1917 revolution. As a result, a reconstruction of the image of “revolutionaries” was made, and it was determined that a number of cognitive core and peripheral features of the concept “Rebel” form its evaluative layer, which has a pronounced negative character. This calls into question the traditionally positive interpretation of the image of “revolutionaries” by Soviet musicology.

Введение

Актуальность данного исследования связана с необходимостью пересмотра взглядов советских музыковедов на образ революционеров, репрезентированный в «Патетической оратории» Г. В. Свиридова. Обобщив сведения о «Патетической оратории», представленные в музыковедческой литературе, можно обнаружить соответствующий времени «идеологический» взгляд на трактовку данного образа, воспринимаемого в контексте концепции целого однозначно положительной силой, носителем идеи торжества революции и всеобщего воодушевленно-радостного ликования, «народного подвига… открывшего людям возможности радостного труда» (Евдокимова, 1979, с. 189), «великого призвания народа – во всем быть верным заветам революции» (Сохор, 1972, с. 187). И это несмотря на откровенно угрожающий тон солиста-трибуна и вызывающе зловещий характер оркестрового эпизода первой части, в котором звучит интонационно трансформированный

Научная статья (original research article) | https://doi.org/10.30853/mns20250189

© 2025 Авторы. © 2025 ООО Издательство «Грамота» (© 2025 The Authors. © 2025 Gramota Publishing, LLC). Открытый доступ предоставляется на условиях лицензии CC BY 4.0 (open access article under the CC BY 4.0 license): https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

марш. Образ революционеров, в контексте когнитивного подхода трактуемый основным звукосмысловым репрезентантом художественного концепта «Бунтарь», не столь прост и не однолик; назрела необходимость понять, каков же он и какое впечатление производит на слушателя.

Помимо составления целостного представления о данном коллективном персонаже «Патетической оратории», актуальным и перспективным видится предложенный в работе междисциплинарный подход, позволяющий существенно обогатить представления о творческой личности Свиридова, о его восприятии одного из крупнейших переломных моментов русской истории и наметить перед будущими исследователями новые горизонты в плане изучения наследия других композиторов в аналогичном ракурсе.

Для достижения вышеуказанной цели исследования и уточнения специфики восприятия образа революционеров необходимо решить следующие задачи:

– установить специфику вербального и музыкального воплощения образа революционеров в «Патетической оратории» Свиридова;

– определить ряд ассоциаций, возникающих в процессе восприятия образа революционеров;

– выявить ядерные и периферийные когнитивные признаки художественного концепта «Бунтарь», опредмеченного в образе революционеров;

– эксплицировать смысловые слои художественного концепта «Бунтарь».

Для всестороннего осмысления образа революционеров, репрезентированного в «Патетической оратории», в настоящей статье был использован новый междисциплинарный подход к изучению коллективного персонажа ораториального жанра, «самостоятельного действующего лица, представленного хором» (Бериглазова, 2017, с. 10). Заявленный подход комбинирует традиционные методы музыкознания (историко-стилистический анализ, комплексный анализ музыкального языка, статистический метод), общенаучные методы (анализ, сравнение, индукция, аналогия) и новый метод филологии – «концептный анализ» (Васильева, 2012). Обращение к нему позволит провести реконструкцию образа восставших, а также выявить в нем грани, в силу идеологических установок времени остававшиеся «за кадром».

Материалом для исследования стала «Патетическая оратория» (1959 г.) Свиридова (1961), философские труды Платона (2024) («Государство») и Плутарха (2008) («Сравнительные жизнеописания»), художественные сочинения М. Е. Салтыкова-Щедрина (2022) («История одного города»), Л. Н. Андреева (2000) («Красный смех») и Е. Г. Водолазкина (2017) («Авиатор»).

Теоретическую базу исследования составили труды по музыковедению, раскрывающие стилевые особенности творчества Свиридова (Сохор, 1972; Евдокимова, 1979), лингвистике, посвященные исследованию концепта (Попова, Стернин, 2007), а также базовые принципы когнитивного подхода к изучению художественного концепта в области литературоведения (Васильева, 2012; Володина, 2019) и музыковедения (Тончук, 2016; Кривошей, 2016).

Важно подчеркнуть, что в настоящее время когнитивный подход в музыковедении все еще находится на стадии активного формирования, о чем свидетельствует ряд научных работ, в которых прямо или косвенно затрагивается проблема исследования концептов в тех или иных музыкальных жанрах, предлагаются разные методики их изучения (Демченко, 2025; Жарова, 2009; Королевская, 2008; Мозгот, 2018; Кривошей, 2016; Тончук, 2016; Хохлова, 2013). При этом в подавляющем большинстве диссертаций и статей предпочтение отдается объективированным в музыкальных сочинениях культурным концептам, в то время как филологи усматривают принципиальную разницу между культурными и художественными концептами, настаивая на том, что первые связаны с коллективным восприятием нацией какого-либо явления, а вторые, что видится справедливым, – с индивидуально-авторским, которое может существенно (или в небольшой степени) отличаться от общественного. В настоящей статье используется термин «художественный концепт», который трактуется как ментальная структура, опредмеченная в звукообразах и драматургии вокально-хорового сочинения, обеспечивающая связь музыкального и художественного текста с глубинными национальными ценностями, константами и общемировыми универсалиями.

Выбранная номинация концепта – «Бунтарь» – представляется целесообразной, поскольку, по утверждению Ю. М. Лотмана, русская революция 1917 г. по своей сущности является «смутой – закономерным и повторяющимся явлением внутри “бинарных систем”» (2022, с 40), характерных для отечественной культуры и историко-политического развития, а современные филологи подчеркивают, что корни русской революции следует и нужно искать в «национальном радикализме, истоки которого берут начало со времен крестьянских бунтов Стеньки Разина и Емельяна Пугачева» (Кашников, 2009, с. 593-594).

Практическая значимость исследования заключается в возможности использования материалов о «Патетической оратории» Свиридова для расширения учебных курсов по истории русской музыки, что будет способствовать формированию у студентов навыков анализа музыкальных образов сквозь призму художественного концепта. Кроме того, представленный в статье опыт анализа коллективного персонажа как опредмеченной формы индивидуально-авторского концепта, коррелирующий с глубоким проникновением в его содержательные пласты, с осмыслением его контекстуальной семантики, видится перспективным и может быть применен специалистами в области музыковедения.

Обсуждение и результаты

Русская революция 1917 года – событие, которое во многом задало идейный тон XX столетию, предопределило дух и звучание эпохи. Связанные с ней художественные образы, темы и символы оказались востребованными

у отечественного искусства на протяжении практически всего века. Конечно, этот устойчивый интерес во многом был обусловлен государственной идеологией, в императивной форме влиявшей на все сферы жизни, в том числе и на область искусства. Но нельзя не учитывать и тот факт, что отечественных композиторов, начиная со времен зарождения русской национальной классической школы, всегда интересовали переломные моменты истории. Это коррелирует и с попыткой осмысления настоящего через прошлое, и со спецификой творческой личности, предрасположенной более тонко чувствовать действительность, наиболее остро ощущать диссонанс, порождаемый катастрофическими событиями и их последствиями, выражать его посредством звукового мира. Поэтому отнюдь не все революционные образы, запечатленные в сочинениях XX столетия, приобрели «идеологическое» звучание. Достаточно будет вспомнить сатирический ракурс показа коллективного персонажа «двенадцать красногвардейцев» из поэмы-оратории «Двенадцать» (1957) В. Н. Салманова или «революционеров» (и даже самого В. Ленина) из кантаты С. С. Прокофьева «К 20-летию Октября» (1937).

«Патетическая оратория» Свиридова, написанная на текст В. В. Маяковского, – едва ли не одно из самых ярких и известных вокально-хоровых полотен второй половины XX века, в котором тема революции была воплощена яркими, крупными мазками в поистине «космических» масштабах, как «гигантское обобщение идей и событий советской эпохи» (Сохор, 1972, с. 162): разрушение старого мира, защита нового, созидание будущего мира.

Хорошо известно, что это сочинение является выдающимся примером политзаказа в области музыкального искусства, ориентированного на воспевание героико-патриотического духа русского народа, жизнеутверждающего начала, на пропаганду философской концепции «всеобщей радости бытия», оформившейся в послереволюционные годы. И действительно, на это указывает целый ряд признаков: характерный жанр (оратория), драматургия «от мрака к свету», монументальность, фресковость, ораторский стиль, приподнятый характер и другое. Однако внимательный и свободный от идеологических установок прошлого слушатель заметит, что в «Патетической оратории», помимо образов, имеющих ярко выраженный гимнически-торжественный характер, присутствуют и фигуры, концентрирующие в себе иные эмоциональные наполнения и подтексты. Так, современные исследователи отмечают очевидное противоречие между особенностями жанра, выполняющего функции политзаказа, и трагическими страницами сочинения (речь идет прежде всего о фигуре Врангеля и скорбно-драматичном хоре «Ныне отпущаюши» из второго номера оратории): «Не в пример большинству политзаказных опусов изображение уходящей жизни отнюдь не выглядит гротескным… уходящая Русь провожается композитором с нескрываемой болью и сочувствием» (Аплечеева, 2013, с. 156). О. Н. Ромашкова (2023) и вовсе находит гротескное не в изображении белогвардейцев, а в гимне третьей части оратории (а это – характеристика красноармейцев). Рассуждая же о шестой части («Город-сад»), исследовательница справедливо замечает, что «музыка в большей мере изображает драматизм происходящего, нежели оптимистическую концепцию построения светлого будущего» (Ромашкова, 2023, с. 116).

Сложно судить о мыслях Свиридова по поводу революционного переворота, поскольку композитор не оставил зафиксированного мнения о данном событии. Однако очевидно, что он создал сочинение «славящее, по крайней мере, внешне Октябрьский переворот» (Аплечеева, 2013, с. 156), но внутренне содержащее глубокие противоречия, нетипичные для политзаказа того времени, в чем убеждает музыка оратории, ее образная сфера и содержательные пласты.

Согласно А. Н. Сохору (1972, с. 164), семь частей «Патетической оратории» объединяются в три крупных раздела, которые музыковед именует как «Прошлое», «Настоящее», и «Будущее», а также поясняет их сюжетную канву: разрушение старого мира, защита нового, строительство нового мира.

«Марш» входит в первый раздел, воссоздающий картины 1917 года (часть 1 «Марш») и годы гражданской войны (часть 2 «Бегство капитана Врангеля», часть 3 «Героям Перекопской битвы»). В этом номере представлены два музыкальных образа – «солист-оратор» и «революционная масса», – являющиеся опредмеченными формами выражения художественного концепта «Бунтарь». Один из самых крупных содержательных слоев данного концепта обнаруживает в себе ядерные когнитивные признаки, имеющие глубокую взаимосвязь с процессами, происходящими в русском обществе XX века, а также с тенденциями, сложившимися под их влиянием в отечественном искусстве.

Первая четверть XX столетия – сложный, переломный момент отечественной истории, привнесший глубокие изменения в политическую и социальную жизнь общества, оказавший воздействие на духовное состояние нации и на все сферы жизни. Это не только время политического переворота, потрясшего своей безжалостностью всю Россию, но и пора модернизации – «технической» революции, характеризующейся в этот период мощным, интенсивным развитием процессов индустриализации и урбанизации, небывалым ростом роли машин в жизни общества.

Под воздействием этих явлений в творческой среде произошла радикальная смена парадигм: «человеческое», мир личных ощущений и чувств, противоречий и сложных внутренних переживаний, проявленные в русском искусстве XIX века, «уходят в тень» и в XX столетии уступают место «культу машинерии». Происходит «формирование новой мифологии вокруг машины»: ее персонифицируют и в положительном аспекте («футуристический и конструктивистский мифы»), и в отрицательном ракурсе («миф о бунте машин»), следствием чего стало «укрепление нового архетипа машины как символа отчуждения, расчеловечивания, позднее – войны» (Ляхович, 2021, с. 21). С. В. Милекситян говорит о том, что механизируется и сам человек: он «уподобляется фигурам-трафаретам и лицам без черт, как на картинах К. Малевича» (2012, с. 12). На первый план в его изображении выходит «прямота», «простота», «ясность», «резкость», рациональное начало. Так, в России рождается конструктивизм – стиль искусства, особенно ярко проявившийся в 20-30 годы XX в., но продолжающий жить на протяжении всей советской эпохи.

Уже при первом взгляде на «Марш» из «Патетической оратории» можно обнаружить, что, воссоздавая образ революционеров, Свиридов опирался на принципы конструктивизма. Это проявилось и в выборе художественно-образной сферы первой части (и всей оратории в целом), и в ее жанровой основе («марш», «плакат»), и в использовании определенного комплекса средств и приемов музыкальной выразительности.

Сам образ «революционеров» был типичным в рамках конструктивизма: многолюдная, сплоченная, эмоционально заряженная организованная революционная масса была главным действующим лицом многочисленных уличных действ и «постановок». Техническое оснащение таких шествий, привлеченное как элемент сценографии, поражало, а музыкальное сопровождение часто базировалось на принципах конструктивизма: «“Интернационал” шел в полифоническом контрапункте с выстрелами винтовок, грохотом артиллерийских орудий и трескотней пулеметов» (Меликсетян, 2011, с. 113). Вкупе с эффектами, производимыми участвующей техникой (сигналы гудков, скрежет металла, рокот двигателей), создавался оглушающий, устрашающий и запоминающийся звуковой ландшафт. Образы революционной сплоченности и подобные шумовые эффекты можно наблюдать в опере А. В. Мосолова «Плотина» (1929-1930), балете В. М. Дешевова «Красный вихрь» (1924), кантате С. С. Прокофьева «К 20-летию Октября», в заключительных частях оратории-поэмы «Двенадцать» В. Н. Салманова и др.

В «Марше» «Патетической оратории», как указывалось выше, репрезентировано два образа – солист-«оратор» и революционная масса. И первым из них на «авансцену» выходит пламенный трибун, прототипом которого, как можно догадаться из слов самого Свиридова, является Маяковский: «Я пытался передать в своей музыке мысли поэта, его думы о будущем страны» (Цит. по: Сохор, 1972, с. 161).

Тишину разрывают громогласные (*ff*) реплики-лозунги поэта (марш не имеет вступительного эпизода), призывающие революционеров к незамедлительному разрушению старого мира («Словесной не место кляузе», «Клячу истории загоним!» (Свиридов, 1961, с. 9, 10)) и всех его порядков («Довольно жить по законом, данным Адамом и Евой!» (Свиридов, 1961, с. 10)). Композитор, подобно произведениям, выполненным в стиле агитплакатов, выделяет фразы солиста-трибуна «крупным штрихом» (поручает исполнение басу, обладателю глубокого и насыщенного тембра), придает им властный, непреклонный характер, «обособляет» настолько (звучат на фоне выдержанных созвучий оркестра), что они завладевают вниманием слушателя с особой, практически императивной силой, сообщая моменту статус уникальности: больше ничто не важно и не существенно. Упорное, чеканное скандирование одной и той же ноты, прерываемое редкими неожиданными скачками, создает эффект броскости, яркости, наделяет выкрикиваемые в толпу лозунги пламенным, «взрывным» характером и мощнейшим напором, вдохновляющим на подвиги вселенских масштабов (такая мысль заложена в тексте Маяковского, что будет видно далее).

Все реплики оратора отличает резкий интонационный абрис: господствует схематизм, прямые мелодические линии (т. 1-7). Особенно устрашающе звучит «приговор» религии, призывающий покончить с законами Адама и Евы, который завершает зловещий мотив, представляющий собой ход по уменьшенному трезвучию вниз (т. 7). Вкупе с жесткой, подчеркнуто нарочитой артикуляцией каждого слога, настырным двукратным повторением каждого звука трезвучия он меняет тон высказывания трибуна, придавая ему напряженный и ярко выраженный агрессивный характер. Аналогично своему леденящему душу смыслу, также пугающе, резко (с акцентом на первую долю), упрямо и твердо (скандирование одного тона) звучит лозунг «Ваше слово, товарищ маузер». Заметим, к слову, что подобный агрессивный характер вполне соответствовал как жанру плаката (среди его черт исследователи выделяют «броскость слов, яркие метафоры, воодушевление и даже агрессивность» (Меликсетян, 2012, с. 8), так и революционной поэзии Маяковского в целом, не проявлявшего в своих высказываниях жалости ни к сомневающимся, ни к отступающим.

Нагнетанию зловеще-взволнованной, вселяющей страх атмосферы, создаваемой композитором в рассматриваемом фрагменте, в значительной мере способствуют интересные приемы усиления фонетической выразительности и звуковой организации, обнаруживающие себя в тексте фраз солиста-оратора (аллитерация и ассонанс). Многократное («Разворачивайтесь в марше!», «тише ораторы! Ваше слово, товарищ маузер»), намеренно утрированное произношение согласной «р» сообщает позиции трибуна особенно жесткий, непримиримый, угрожающий характер, а моменту – тревогу и сильное напряжение. Само по себе обилие «рычащей» «р» в публичных обращениях «воинственного» содержания, подобных представленному Свиридовым в «Марше», имеет совершенно определенную семантику – выражает агрессию нарратора.

Обилие гласных «а» в текстах имеет разное значение, но чаще всего становится символом «всеобщего», «массового» проявления каких-либо чувств: от радости до страха. В рассматриваемом тексте трибуна гласная «а» часто сочетается с согласной «р» («разворачивайтесь», «марше», «ораторы»). Такое комбинирование, «включенное» в жесткий интонационно-ритмический каркас, создает сотрясающий, «ударный» эффект, отвечает стремлению трибуна пробудить у восставших особое чувство решимости, захватить огромную революционную массу одним этим чувством.

Тот же «ударный», оглушающий, пугающий эффект производят резкие, холодные, акцентированные аккорды медно-духовых инструментов. Особенно впечатляет имитация ружейной пальбы и звуки там-тама – не просто удары, а мощные нарастающие, «раскатывающиеся» волны звуков, ассоциирующиеся с «захватом» пространства. Даже рояль трактован как ударный инструмент.

Редкие аккорды, обрамляющие фразы солиста, предваряя марш, под аффектное «Левой! Левой! Левой!» сменяются восходящей последовательностью кластерных созвучий, чеканным, небыстрым (четвертями), но твердым (акценты) наступательным шагом, что рождает ассоциации с механистичными образами, с набирающей

обороты зловещей машиной. Ее мощнейший натиск, властный напор трибуна и громогласное звучание меднодуховой группы оркестра, исторически уходящее в глубины времен, ставшее маркером «военного», «грозного», несомненно обладают возможностью не просто пронзить сердца слушателей оратории, но и устрашить их.

Определяясь с выбором материала для репрезентации образа революционеров, Свиридов логично отдал предпочтение жанру, отражающему массовые формы бытия, – маршу. Притом имманентные черты, присущие этому жанру, поданы композитором в соответствии с принципами конструктивизма, преимущественно в гипертрофированном виде, что нашло отражение в доминировании в музыке экстенсивного начала и его основных маркеров – объективизации и механистичности.

Согласно канонам жанра, марш революционеров отличает ритмоцентризм, опора на регулярность, предельно упрощенные, «обедненные» ритмические схемы, практически не меняющиеся на протяжении всего номера (за исключением двух кратких эпизодов) (т. 7-40). Господство движения ровными четвертями без пауз, чеканного, непрерывающегося шага придает образу повстанцев черты устойчивости, какой-то особой неуязвимости: ничто не выводит их из равновесия; они неподвластны чужой воле. Так идут вершители мировых судеб, примеряющие на себя трансцендентные роли Бога, творца, высших сил («Мы разливом второго потопа перемоем миров города!» (Свиридов, 1961, с. 13)). Длительное ритмическое остинато дает мощнейший заряд энергии и играет немаловажную роль в отождествлении революционеров с движущейся машиной, страшной по своей наступательной силе.

Предельно «холодный» тип мелодики (экстенсивный) выступает как еще один существенный маркер механизации и деиндивидуализации репрезентируемого образа: революционерами владеет одно устремление – деструктивное, на что обратил внимание еще А. Н. Сохор, определив драматургическую роль репрезентированного Свиридовым образа в контексте целого – «разрушитель старого мира» (1972, с. 162). Мелодический рисунок однотипен, прост, очерчен строгими линиями. Непреклонные, резкие, активные кварто-квинтовые интонации, напористое акцентирование одного и того же тона задают фразам повстанцев бескомпромиссный характер, а обилие вызывающе энергичных, стремительно восходящих мотивов ассоциируется с попытками покорения вертикали, с захватническими устремлениями. Какая-либо вариативность отсутствует и в хоровом звукоизвлечении, где наблюдается гипертрофия ударности (текст исполняется *marcato, ff*), придающая интонационному каркасу жесткость, а угрожающим восклицаниям – безапелляционность и твердость.

Свойства хоровой фактуры, сразу же обращающие на себя внимание, –разреженность и дискретность (т. 33-37). Используются двух и трех октавные унисоны, строгое четырехголосие, характеризующееся широким расположением (отсутствие квинтового тона, между средними голосами образуется малая секста) и обилием пауз: хоровая ткань оказывается «раздробленной», складывается из отдельных мотивов, объединенных лишь ладогармоническими связями. Такое своеобразное решение вызывает аналогии с «бездушным», «пустым», символизирует категоричное обособление от мира чувственности, эмоциональной многоплановости и глубины.

Стремление композитора показать колоссальные масштабы образа, заданные в тексте Маяковского («Бейте в площади, бунтов топот! Выше, гордых голов гряда!» (Свиридов, 1961, с. 11)), передать его мощь и устрашающий характер через силу звучания прослеживается и в четком определении количественного состава хора (160-200 человек), намного превышающего «традиционный» (30-60 человек), а также в специфическом, характерном для конструктивизма оперировании большими звуковыми массами. Это и применение внезапных ударных эффектов (неожиданные фактурные и регистровые сопоставления), и прием постепенного разрастания хоровой фактуры путем наслоения новых партий (от унисона мужского хора до трех октавного унисона), вновь вызывающий аналогии с захватом пространства, и привлечение крайних регистров, и напряженного звучания высоких голосов (тенор, сопрано) в неудобной для голоса тесситуре, обостряющего напряженную атмосферу.

Еще один существенный акустический знак «экстенсивного» и «механистичного» в партитуре – превалирование тембра ударных инструментов: «экстенсивное пребывает не только в обедненно ритмическом и строго очерченном звуковом пространстве, но и в шумовом» (Ганжа, 2006, с. 13). Как утверждают исследователи, их звук «спектрально более широкий, чем человеческий голос, всегда воспринимается как внечеловеческий – звонкий, гулкий, неточный, широкий, размытый, но в то же время многозначительный, весомо-пространственный» (Ганжа, 2006, с. 13). Шум, грохот, треск, громкий звон – вот те характерные для военных действ устрашающие эффекты, которые воспроизводит в «Марше» группа ударных инструментов. Мощные удары литавр сотрясают пространство громоподобным *fortissimo*, удары большого барабана имитируют звучание оглушающих пушечных выстрелов, гулких «подземных» взрывов, дроби малого барабана грозят приближением опасности.

Прослеживающаяся на уровне целого гиперболизированная диссонантность аккордовой вертикали (обилие секундовых созвучий) в партии оркестра облекает звучание в резкие, броские, грубые тона. Подобный прием – не только еще одна форма выражения экстенсивного в музыке. Учитывая исследования в области музыкальной «машинерии», можно говорить о том, что гиперболизированная диссонантность вкупе с жестким интонационным каркасом (что и наблюдается в партитуре «Марша») является акустическим знаком образа «зловещей машины» (Мартынова, 2015, с. 27), типичного для музыкального искусства XX века.

Таким образом, репрезентированный Свиридовым коллективный персонаж «революционеры» страшен не только по своей наступательной силе. Он имеет и ясно выраженные агрессивно-зловещие черты, особенно проявляющиеся в резком, угловатом мелодическом рисунке сольного оркестрового фрагмента и его тембровом решении (т. 42-47). Под барабанную дробь и удары литавр пронзительно ярко (в исполнении труб)

дважды звучит уже знакомый слушателю по вступительным фразам оратора, наводящий страх интонационный ход на увеличенную квинту вверх с последующим движением вниз по звукам уменьшенного трезвучия, повторенным трижды. Неслучайно советский музыковед Ю. К. Евдокимова (1979, с. 186) провела аналогии между зловещим характером данного фрагмента и механистичным маршем из первой части пятой симфонии Д. Д. Шостаковича. Исследовательница объяснила такой характер трактовкой указанных эпизодов как «контрдвижения» (не приводя доказательств). Однако очевидно, что в случае исследуемого фрагмента это не контрдвижение, не репрезентация «белогвардейцев», поскольку он основан на точном повторе интонаций «глашатая» революции. И все же аналогии, возникшие у музыковеда, не случайны, так как в способах характеристики образов обнаруживается несомненное сходство. Это опора на ритмический принцип, в котором ударность существенно укрупнена (усиление сильных долей пунктирными затактами, барабанная дробь), на гипертрофированную диссонантность (обнаруживающую себя и в горизонтали, и в аккордовой вертикали), оперирование «упрощенными», схематичными линиями, резкими мелодическими контурами, использование дискретной фактуры с обилием пауз. В пятой симфонии Шостаковича марш олицетворяет политическую репрессивную машину – мощную, злую силу, с которой сталкивается человек. «Марш» Свиридова – грозную военную машину, вступающую в безапелляционную борьбу со всеми несогласными.

Если учитывать традиционно устоявшееся в советском музыковедении мнение о концепции оратории как светлого произведения (Сохор, 1972; Евдокимова, 1979), то невозможно говорить о революционерах как об образе однозначно негативном. Но и нельзя не принимать во внимание, что Свиридов, как и Маяковский (впоследствии разочаровавшийся в революции), не мог не осознавать трагических последствий 1917 года, не знать количество жертв, которые оставила после себя «машина» революции (в этом убеждает и искренний трагизм второй части, в драматично-напряженном ключе отпевающей уходящую Русь). Нельзя, прислушиваясь к преувеличенно ликующему тону заключительного номера оратории, не заметить, что по уровню излучаемого счастья он сопоставим разве что с обществом «дивного, нового мира» О. Хаксли, а вовсе не с суровыми послереволюционными реалиями. Сама трактовка образа революционеров как огромной, страшной машины вполне отвечает «ключевой для XX века музыкальной модели механического как символа расчеловечивания и войны», когда «образ машины становится опосредованным выражением агрессии, зла» (Мартынова, 2015, с. 27). Подобное восприятие, как указывает Ляхович, вызывали «образы-эмблемы “нашествия” в симфониях Шостаковича, Попова, Прокофьева» (Ляхович, 2021, с. 23). К этому списку можно добавить и ораторию-поэму «Двенадцать» Салманова, в которой образ революционеров в заключительной части предстает в виде такой же страшной по своей наступательной мощи зловещей машины. Поэтому сходство образов в сочинениях Свиридова и Шостаковича, Свиридова и Салманова, выраженное в самой технике и стиле письма, принципах организации музыкального материала, конкретных средствах и приемах, иначе говоря, в общей жесткой «машинной фонике», видится столь символичным и заставляет задуматься об авторском восприятии революционеров.

Характер военного фанатизма, задаваемый всем комплексом выразительных средств «Марша», рождает в памяти ряд обусловленных культурно-исторической памятью ассоциатов, формирующих периферийный содержательный слой опредмеченного концепта: они связаны со спецификой онтологии марша и с его философией. Древнейшее и целенаправленно «военное» происхождение марша, его имманентная связь с историей войн и насилия определили особенности его восприятия как символа милитаризма, «действа», производящего колоссально устрашающий эффект. Еще Платон (2024, с. 105-163) отмечал большую роль ритмичной музыки (в совокупности с гимнастикой) в воспитании «стражей» государства. По мнению мыслителя, она обладает колоссальной силой эмоционального воздействия, способной воодушевить бойцов, наделить их мужеством, боевым духом и особой яростью, которые не могут не вселить чувство ужаса врагу. Свидетельство подобного восприятия ритмичных военных шествий – множество описаний очевидцев древних военных сражений. Примером могут служить впечатления Плутарха, наблюдавшего за марширующими отрядами спартанцев: «Это было страшное и грандиозное зрелище, видеть войско, движущееся под звуки флейт мерным шагом, в несокрушимом порядке, в непоколебимом и радостном возбуждении… ничье сердце не билось от страха, они шли навстречу опасности спокойно и весело. Нетрудно было предсказать, что они до конца сохранят уверенность и отвагу, как будто их охраняло какое-то благосклонное божество» (Плутарх, 2008, с. 63). Это описание не только фиксирует особенности восприятия автора, порожденные увиденным, но и отражает особое «коллективное» эмоциональное состояние марширующих – состояние аффекта («в непоколебимом и радостном возбуждении»), типичное для подобных массовых действ, лежащих, по мнению современного философа М. Д. Чертока (2014), в плоскости реального и ирреального, где залогом успеха, что интересно, является потенциал последнего. Поясним: «марш развивает свою собственную логику, собственную рациональную целостность, а его содержание, значение и смысл всегда касаются высших сущностей, таких как цель или жизнь… он вносит метафизическое в физическое, трансцендентное в опыт жизни» (Черток, 2014, с. 58). Марширующий человек вовлекается в деятельность, регулируемую целями высшего порядка, а проникающие в самое сердце решительные, ритмичные звуки незримыми связями объединяют его с «соучастниками», «рождая» в конечном итоге огромный «единый организм». В результате подавляемая индивидуальность утрачивает свои контуры, «растворяясь» в общем действе, одновекторном, напряженном и сильном по своему накалу эмоциональном порыве, а доминирующие позиции «занимают» коллективное бессознательное и психотрансовое, аффектное состояние – одно на всех. Вероятно, поэтому, осмысляя философию марша, М. Д. Черток предполагает, что в нем «может быть ярче, чем в иных видах художественного творчества, нарастает согласие между личным и общим, войной и миром, жизнью и смертью… а человек… через движение

и единение присоединяется к общей интерсубъективной духовной субстанции» (2014, с. 58). В связи со сказанным вспоминается очень меткое и характерное описание, данное М. Е. Салтыковым-Щедриным от лица народа постоянно марширующему в вицмундире и бьющему в барабан правителю города Глупова, тирану – Угрюм-Бурчаеву: «Те, на кого он смотрел таким взглядом, опасались за его человеческую природу… то был взор, светлый, как сталь, совершенно свободный от мысли, и потому недоступный ни для оттенков, ни для колебаний. Голая решимость – и ничего более. Он… подобно бессознательно действующей силе природы, шел вперед, сметая с лица земли все, что не успевало посторониться» (Салтыков-Щедрин, 2022, с. 251). Знаковый характер имеют и впечатления героя романа Е. Г. Водолазкина («Авиатор») – Иннокентия Платонова – от собственного участия в маршевых шествиях: «Это было… торжество ритма. Не труба, не знамя, но барабан… придал нашему шествию нечто такое, что отрывало идущих от земли. Барабан отзывался в груди, в самом казалось сердце, и мощь его завораживала. Он входил в наши уши, ноздри, поры…» (Водолазкин, 2017, с. 40).

Начала военного марша как жанра (массовость, главенство коллективного бессознательного, ритмическая четкость), очевидно, имеют первобытно-ритуальные корни. Внесенные в любой временной контекст, подобные отголоски древних культов, и особенно тех, чья функция заключалась в запугивании врагов, преступников или участников действа (например, поражающая своей жестокостью демонстрация силы «Предвечного» в древних иудейских ритуалах или богов в Древнем Египте), неизменно сохраняют свой устрашающий и деморализующий эффект. Именно такое воздействие и производит на слушателя «Марш» Свиридова, все средства которого направлены на деиндивидуализацию образа и созидание «портрета» ритмично двигающейся, «зловещей» машины революции.

Первый периферийный содержательно-смысловой слой концепта коррелирует со вторым, который имеет глубокие взаимосвязи со специфическими ритуальными состояниями (повышенным коллективным переживанием определенных чувств и эмоций) и обусловлен стремлением композитора передать экстатическое, «культовое» восприятие революции, характерное для В. В. Маяковского, молодого А. А. Блока, С. А. Есенина и многих других творческих людей, с необычайной силой воодушевленных идеей тотального преображения отечества и строительства лучшего нового мира. Это нашло отражение в музыкальном и вербальном тексте отдельных фрагментов «Марша».

Во втором периоде хора в исполнении мужских голосов мистически звучит завораживающий унисонный мотив со вставками барабанной дроби на каждую четвертую долю такта. Текст скандируется, слова произносятся сухо, ритмично, по слогам, сначала на одной высоте (*f*), затем на другой (с). В конце мотива возникает неожиданный контраст, броский энергетический выплеск: декламация теноров внезапно смещается в высокий регистр, звучит предельно напряженно – *ff*. Все это привносит в музыку «Марша» грозное первобытное языческое начало. Поэтические приемы текста, такие как формульность, обилие созвучных окончаний и слов одинаковой длины («Дней бык пег. Медленна лет арба. Наш бог бег. Сердце наш барабан» (Свиридов, 1961, с. 13-14)) не только «укрупняют» ритмичность фрагмента, но и усиливают магнетическую, «однородную» природу ритуального говора, что играет существенную роль в создании зловещего заклинательного колорита эпизода и подчеркивает его обрядовый характер.

Во втором куплете ритм также превалирует над звуковысотностью, используются аналогичные поэтические приемы. Интонационно-ритмический каркас еще более упрощен композитором. Альты и басы (в унисон) в скандированной манере декламируют один и тот же резкий мотив, имитируя характерный ритм (триоль, восьмая, восьмая пауза, восьмая) и звучание барабанной дроби. В ходе развития тесситура существенно повышается, наращивая мощь напряжения, сила скандирования увеличивается включением всех партий хора. Кульминационно, исступленно-восторженно, ярко (*D-dur*) и сочно звучат исполняемые marcato, но распетые благодаря использованию крупных длительностей фразы «Радуга, радуга...». Обращенные к небу, они страстно, с воодушевлением устремляются вверх: тесситура в партии сопрано повышается внезапно, без подготовки («Дай лет коням!»). Ликующе-приподнятый тон второму куплету задает провозвестник триумфа: прорезающий оркестровое *tutti* звон треугольника (*ff*), обладающий ослепительно яркой, блестящей звучностью довольно большой силы.

Восторженная радость революционеров безудержна, не знает пределов, имеет космические масштабы и в соответствии с этим в кульминации окрашивается в мистериальные тона – звучит орган. Вызовом небу, всему миру воспринимается громогласно выдвигаемое требование, обращенное к высшим силам: «Эй, большая Медведица! Требуй, чтобы на небо нас взяли живьем!» (Свиридов, 1961, с. 14).

Подобное экстатическое излияние чувства радости в огромных масштабах, в нетривиальных, непривычных слуху формах – то зловещей, то исступленной – граничит с ритуальными бессознательными состояниями, балансирует на грани разумного и безумного, пугает совершенно так же, как известный образ-символ войны в повести Л. Н. Андреева – гиперболизировано жуткий образ кровавого «Красного смеха», трактованный писателем как аффект, бытие которого протекает за пределами человеческой и нравственной зон: «Я узнал его, этот красный смех. Теперь я понял, что было во всех этих изуродованных, разорванных, странных телах. Это был красный смех. Он в небе, он в солнце, и скоро он разольется по всей земле, этот красный смех!» (Андреев, 2000, с. 98).

Заключение

Подведем итоги. Воссозданный Свиридовым образ революционеров представляет собой опредмеченную репрезентацию сложной смысловой структуры – концепта «Бунтарь», имеющего смысловое ядро и несколько

содержательных слоев, глубоко связанных с национальными процессами и универсальными культурными феноменами.

Смысловое ядро концепта представлено чувственными образами (трибун, революционеры), символизирующими протест. Ядро дополняет когнитивная метафора (часть ядра концепта) «марш – апокалипсис», возникающая в воображении благодаря всему комплексу музыкально-вербальных средств первой части, создающих образ коллективного волеизъявления, носящего характер категоричного ультиматума. Интересно, что видение революционеров как апокалиптической силы убеждает в том, что Свиридов осознанно или интуитивно отразил существенные признаки бинарной системы, которая, по словам Лотмана (2002), как указывалось выше, выступает типологической доминантой национальной социально-исторической структуры. Ученый указывает на принципиальное различие специфических особенностей революции, бунта или восстания в бинарных и тернарных системах: в рамках бинарных структур, типичных для России, они всегда носят апокалиптический характер, характер всеобщей катастрофы; разрушение должно иметь глобальный, принципиально категоричный характер при полном отсутствии терпимости.

Репрезентация восставших в образе огромной «машины», нарочитое упразднение их «естества», характеристика с опорой на жанровую палитру, принципы, средства, приемы авангардного стиля конструктивизм, жесткую фонику поэзии Маяковского, насыщенную страшными образами и метафорами, подстегивающими злобу и натиск революционеров, позволила обозначить ряд ядерных когнитивных признаков (характеристика или аспект содержания концепта, влияющий на особенности его восприятия) – решимость, напористость, устрашение, агрессия (возникающая в условиях военного конфликта), желание коренных перемен, направленность на деструкцию, мощный потенциал, выраженный в огромной силе.

Периферийные слои открывают новые горизонты в контексте осмысления представленного образа, а также существенно расширяют содержание ядра, усиливают и формируют негативно-оценочный слой концепта. С одной стороны, возникает ряд ассоциаций (ближняя периферия) с внушающими ужас древними военными шествиями и ритуалами, с онтологическими функциями военного марша (и в частности – с деморализацией врага), его семантикой (милитаризм), философией (бытие марширующих пролегает в «ином измерении», в чуждой индивидуальности «коллективной реальности»), которые обладают возможностью вызвать у слушателя негативный ряд эмоций. С другой стороны, культово-экстатический характер отдельных эпизодов «Марша» порождает образы с доминантой «коллективного бессознательного», которые способны затрагивать глубинные, универсальные архетипы и инстинкты, общие для всего человечества. Будучи актуальными для людей «прошлого» и «современного», они отражают древнейшие страхи, коррелирующие с необходимостью выживания, опасностью, неизвестностью, воспринимаясь как нечто непостижимое и неподдающееся контролю. Дальняя периферия, таким образом, включает дополняющий содержание концепта ряд ассоциатов, связанных с отражением самого духа первой четверти XX века, с его культом революции, с насаждением философской идеи «всеобщей радости бытия».

Заключая, можно констатировать, что образ революционеров, представленный в «Патетической оратории» Свиридова, – это образ-предупреждение – нечто страшное, но вместе с тем неизбежное и необходимое для построения лучшего мира в условиях нарастающего социального и культурного кризиса. Такова его драматургическая роль в контексте целого.

Этот образ дуален. И обе его ипостаси пугают, а яркость и масштаб «Марша» вызывают ассоциации с провокационными конструктивистскими плакатами, с принципами художников-футуристов начала XX века, замечавших, что их чувства должны «звучать» на холстах подобно оглушительным триумфальным фанфарам.

В качестве перспектив дальнейшего исследования заявленной проблематики можно назвать выявление художественных концептов и специфики их воплощения в музыкальных сочинениях различных композиторов, жанров, эпох, стилей и направлений.

Материалы исследования | Research materials

1. Андреев Л. Н. Красный смех (сборник). М.: Эксмо, 2000.
2. Водолазкин Е. Г. Авиатор. М.: АСТ, 2017.
3. Платон. Государство / сост., предисл., коммент. С. Ю. Нечаева. М.: АСТ, 2024.
4. Плутарх. Сравнительные жизнеописания. М.: Альфа-книга, 2008.
5. Салтыков-Щедрин М. Е. История одного города. М.: АСТ, 2022.
6. Свиридов Г. В. Патетическая оратория. Партитура. М.: Музыка, 1961.

Источники | References

1. Аплечеева М. В. «Патетическая оратория» Георгия Свиридова – Песнь о Земле и Солнце // Общество. Среда. Развитие. 2013. Вып. 2.
2. Бериглазова Е. В. Хор как коллективный персонаж русской оперы конца XVIII – начала XX веков: дисс. … к. иск. Магнитогорск, 2017.
3. Васильева Т. И. Литературоведческий подход к изучению концепта // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2012. № 7-1 (18).

4. Володина Н. В. Концептосфера русской литературы. М.: Флинта, 2019.
5. Ганжа А. Г. Экстенсивное и интенсивное в музыкальном мышлении XX века: дисс. … к. филос. н. М., 2006.
6. Демченко А. И. Теория и история музыки. Концепционный метод анализа. Изд-е 2-е, испр. и доп. М.: Юрайт, 2025.
7. Евдокимова Ю. К. «Патетическая оратория» в системе художественного мышления Свиридова // Георгий Свиридов: сборник / сост. Р. С. Леденев. М.: Музыка, 1979.
8. Жарова А. С. Уральский город в программных сочинениях композиторов второй половины XX – начала XIX века: дисс. … к. иск. Екатеринбург, 2009.
9. Кашников 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.
10. Королевская Н. В. Логика смыслообразования в жанрах вокального цикла, оратории и вокальной симфонии: на материале произведений саратовских композиторов: дисс. … к. иск. Саратов, 2008.
11. Кривошей И. М. Когнитивная философия русского романса: дисс. … д. иск. Уфа, 2016.
12. Лотман Ю. М. История и типология культуры. СПб.: Искусство-СПБ, 2002.
13. Ляхович А. В. Метасюжет «механического» в музыке Прокофьева // Музыкальная академия. 2021. № 2.
14. Мартынова Н. И. Звуковой образ машины в фортепианном творчестве европейских композиторов первой половины XX века // European Journal of Arts. 2015. № 1.
15. Меликсетян С. В. Русский музыкальный конструктивизм: автореф. дисс. … к. иск. М., 2012.
16. Меликсетян С. В. Русский музыкальный конструктивизм: дисс. … к. иск. М., 2011.
17. Мозгот С. А. Категория пространства как смысловой феномен в музыкальном искусстве: дисс. … д. иск. Новосибирск, 2018.
18. Попова З. Д., Стернин И. А. Семантико-когнитивный анализ языка: монография. Воронеж: Истоки, 2007.
19. Ромашкова О. Н. Скрытые духовные мотивы и символы в «Патетической оратории» Г. В. Свиридова // Pan-Art. 2023. Т. 3. Вып. 2. https://doi.org/10.30853/pa20230025
20. Сохор А. Н. Георгий Свиридов. М.: Советский композитор, 1972.
21. Тончук П. О. Фуга как универсальный художественный концепт: на примере цикла «Рисунки по шелку» Ф. Бахора: дисс. … к. иск. Новосибирск, 2016.
22. Хохлова А. Л. Когнитивная модель теории интерпретации в музыкальном искусстве: на материале камерно-инструментальных сочинений венских классиков: дисс. … д. иск. Саратов, 2013.
23. Черток М. Д. Философия марша // Культура и искусство. 2014. № 1.

Информация об авторах | Author information

RU

Бериглазова Екатерина Васильевна[1], к. иск., доц.
[1] Магнитогорская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки

EN

Ekaterina Vasil'evna Beriglazova[1], PhD
[1] Magnitogorsk State Conservatory (Academy) named after M. I. Glinka

[1] *katerina25.83@gmail.com*

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 05.09.2025; опубликовано online (published online): 14.10.2025.

Ключевые слова (keywords): произведение «Патетическая оратория»; Г. В. Свиридов; образ «революционеров»; концепт «Бунтарь»; ритуальная экстатичность; piece "Oratorio Pathétique"; G. V. Sviridov; image of "revolutionaries"; concept "Rebel"; ritual ecstaticity.