

*Е. В. Бериглазова*

**Оратория-поэма В. Салманова «Двенадцать»:  
образ красногвардейцев в контексте народной  
смеховой культуры**

**Аннотация**

В настоящей статье предлагается новый, нетрадиционный взгляд на центральный художественный образ оратории В. Н. Салманова «Двенадцать». Автор рассматривает его сквозь призму русского бунтарства и концентрирует внимание на обнаруживающих себя в процессе исследования взаимосвязях данного коллективного персонажа с традициями русской народной смеховой культуры. Результатом анализа стала реконструкция образа двенадцати красногвардейцев, позволившая идентифицировать его как концепт.

**Ключевые слова:** оратория «Двенадцать», коллективный персонаж, русская народная смеховая культура, пародии, семантико-драматургические функции, концепт.

*Е. V. Beriglazova*

**Oratorio-poem by V. Salmanov “The Twelve”:  
the Image of the Red Guards in the Context of the Folk Culture of Laughter**

**Summary**

This article offers a new, unconventional view of the central artistic image of V. N. Salmanov’s oratorio “The Twelve”. The author examines it through the prism of Russian rebellion and focuses on the connections of this collective character with the traditions of Russian folk humor culture that are revealed in the course of the study. The result of the analysis was a reconstruction of the image of the twelve Red Guards, which allowed us to identify it as a concept.

**Keywords:** oratorio “The Twelve”, collective character, Russian folk culture of laughter, parodies, semantic and dramatic functions, concept.

Несложно заметить, что внимание деятелей отечественной культуры очень часто привлекали образы бунтарей. В произведениях русской литературы, живописи и музыки, в философских очерках присутствует множество подобных примеров, свидетельствующих о глубоком размышлении авторов над данным типом личности. Можно указать на две причины, обусловившие столь пристальный интерес.

Первая коррелирует с особой привлекательностью и яркостью личности бунтаря, со специфическими особенностями его мировоззрения, неординарностью, с его перманентным стремлением выйти за установленные обществом рамки, проявляющимся прежде всего в самоотверженной решимости и способности противостоять целой общественной системе.

Вторая причина связана с желанием творцов придать произведениям искусства неповторимый национальный колорит, отразить самобытные традиции и нравы. Широкие возможности для этого и предоставил сложный, многослойный и многогранный национальный феномен (концепт), обладающий ярко выраженной этноспецифичностью, имеющий глубокие корни в русской культуре и национальном характере — русский бунт.

Один из первых исследователей, обративших внимание на тему русского бунта в его взаимосвязях с русским темпераментом, Н. А. Бердяев утверждал, что анархизм (имеется в виду не форма правления, а бунтарское начало) в любых своих проявлениях (бунт, смута, восстание, революция) «есть, главным образом, создание русских» [2. С. 163]. Аналогичные мысли позже высказал Н. О. Лосский, рассуждая о русском народе, как о народе, обладающем сильными «анархическими наклонностями» (возникшими вследствие особой чуткости ко злу), которые стали «одной из причин возникновения в России абсолютной монархии, граничившей с деспотизмом» [6. С. 276].

Схожая точка зрения принадлежит и современным исследователям. Так, А. В. Волкова определяет «бунт как традиционное (архети-

пичное) проявление народного сознания» и темперамента [3. С. 49], а Н. Н. Мауль замечает, что понять русский бунт и бунтарей можно только в контексте национальных традиций («они должны восприниматься на собственном языке традиционной культуры» [7. С. 386]) и характера.

Отечественная оперно-хоровая и вокально-хоровая музыка, аналогично литературе и живописи, необычайно богата сольными и коллективными образами, репрезентирующими мятежников того или иного типа (смутьянов, восставших, революционеров и др.). Таковы коллективные персонажи — носители бунтарских идей, представленные в операх «Аскольдова могила» А. Н. Верстовского («русичи»), «Борис Годунов», «Хованщина» М. П. Мусоргского («бродяги», «стрельцы», «пришлый люд»), «Псковитянка» Н. А. Римского-Корсакова («вольница»), «Князь Игорь» А. П. Бородина («челядь» Галицкого), в кантате «К 20-летию Октября» С. С. Прокофьева («революционеры»), в «Десяти хоровых поэмах на слова революционных поэтов» и вокально-симфонической поэме «Казнь Степана Разина» Д. Д. Шостаковича («революционеры», «народ», «бунтовщики»), в оратории М. В. Ковалёва «Емельян Пугачёв» («бунтовщики»), в «Пугачёвщине» А. П. Петрова («бунтовщики»), в хоровой поэме С. А. Сиротина «Смерть Ивана Грозного» («вольница»).

В этих же сочинениях присутствует целый ряд портретов бунтарей, представленных посредством сольных персонажей: это Варлаам, Мисаил и Лжемитрий, князя Хованский и В. Галицкий, М. Туча, С. Разин и Е. Пугачёв.

Среди музыкальных произведений XX века привлекает внимание сочинение В. Н. Салманова — оратория-поэма «Двенадцать» (на текст одноимённой поэмы А. Блока), написанная и впервые исполненная в Большом зале Ленинградской филармонии в 1957 году. Не будет преувеличением заметить, что она занимает центральное место в хоровом творчестве композитора и одно из важных мест в истории хоровой музыки XX столетия. Оратория-поэма выделяется не

только своими масштабами (состоит из шести крупных частей), но прежде всего особой сложностью и неоднозначностью художественной концепции, интересной персониферой — яркими контрастными музыкальными образами (строители «Нового мира» — «красногвардейцы» и репрезентанты «уходящей Руси» — «поп», «барыни», «писатель», «старушка» и др.), глубиной и способами их трактовки, богатством жанров, средств и приемов музыкального языка.

Создавая образы оратории-поэмы, композитор в соответствии с текстом Блока, в котором присутствует сразу несколько видов лексики (подлинно народные интонации, блатные, развязные, возвышенные, манерные, суровые, строгие и другие), опирается на самые разнообразные жанры и интонации. В сочинении можно услышать частушку и скерцо, хорал и военные марши, интонации революционных, разбойничьих, блатных и каторжных песен, романса, плача и причета.

Яркое и масштабное воплощение бунтарский образ нашёл в центральном коллективном персонаже произведения (действующее лицо, представленное хором<sup>1</sup>) — двенадцати красногвардейцах (по ремарке автора — «двенадцать»). Интересным представляется определить особенности трактовки данного образа в оратории-поэме Салманова.

Анализ собирательного образа революционеров в контексте русского бунтарства обусловлен современными воззрениями учёных-филологов, утверждающих, что корни русской революции можно увидеть и необходимо искать в «национальном радикализме, истоки которого берут начало со времён крестьянских бунтов Стеньки Разина и Емельяна Пугачёва» [7. С. 393–394].

Рассматривая ораторию-поэму, можно заметить, что, создавая образ «двенадцати», Салманов во многом опирался на традиции композиторов-классиков. Поэтому уже при первом подходе к его анализу обнаруживают себя глубокие связи между содержанием этого образа и сферой русской смеховой культуры.

Научная новизна настоящей статьи обусловлена тем, что существующие исследования не

только не дают какого-либо представления о коллективном персонаже сочинения Салманова в подобном ракурсе, но и не содержат целостной и исчерпывающей информации о данном образе, отличающемся глубиной и характеризующемся несколькими содержательными слоями<sup>2</sup>. В монографии В. В. Рубцовой содержится краткая информация о драматургии сочинения и образе «двенадцати».

Таким образом, до настоящего времени образ двенадцати красногвардейцев не находился в зоне пристального внимания музыковедов, поэтому назрела необходимость его изучения и стало актуальным его всестороннее осмысление. Новый ракурс рассмотрения<sup>3</sup> образа — анализ в контексте народной смеховой культуры, позволяющий идентифицировать её элементы в вокально-симфоническом жанре, должен существенно расширить границы понимания творческой личности Салманова и открыть перед будущими исследователями новые горизонты в изучении творчества других композиторов в подобном контексте.

Уточним, что в рамках настоящей статьи будет рассмотрен один из крупных содержательных слоёв художественного образа «двенадцати», актуализирующий взаимосвязь бунтарства и русской смеховой культуры, которая, как отмечают исследователи, сохранена в памяти народа и стала специфической чертой русского бунтарства в его самых разнообразных проявлениях. В этом убеждают как исследования, посвящённые изучению бунтов XVII–XVIII веков, так и художественное наследие авторов, переживших трагические периоды отечественной истории (Русско-японскую войну и революции 1905 и 1917 годов). Укажем на несколько примеров.

Н. Н. Мауль в труде «Архетипы русского бунта XVIII столетия» на примере стрелецких бунтов, бунтов Разина и Пугачёва показывает, что мир воспринимался восставшими «как изнаночный, маскарадный, выстроенный по зеркальным канонам смеховой культуры», говорит о том, что жестокие казни помещиков были облечены в смеховые формы<sup>4</sup>, «сопровождались смехом и совершались ради потехи» [7. С. 380], раскрывает особенности пугачёв-

ской «игры в царя» со всеми её атрибутами. Современник трагических потрясений начала XX века В. П. Булдаков, размышляя о революции на страницах журнала «Бич», замечает, что в период восстания смеховая культура приобрела особое значение: «...в 1917 году стремление к очищению мира от скверны прошлого породило святотатственную глумливость... покушение на сакральность прошлого, его богов и идолов, царей и пророков, фарисеев и книжников...» [Цит. по: 11]. В это же время Л. Н. Андреев создаёт повесть с довольно символическим названием — «Красный смех». Несмотря на то, что она написана по мотивам русско-японского противостояния, война экспонирована в ней как явление вневременное, соотносимое с любым кровопролитным конфликтом. Переживая глубокие душевные потрясения, писатель трактует войну в предельно эмоциональном ключе как некую агрессивную сущность, заменяющую мирную реальность адской ирреальностью, где утверждается воля дьявола, господствуют абсурд, насилие и безумие, символом которых и выступает жуткий гиперболизированный апокалиптический образ красного (кровавого) смеха и хохота как аффекта, лежащего вне человеческой и нравственной зоны<sup>5</sup>.

Показательно, что Д. С. Лихачёв в процессе исследования смеховой культуры Руси находит, что её слияние с бунтарством обнаружило себя в кризисный, переломный момент отечественной истории, а именно в XVII «бунташном веке», когда «кромешный мир стал активным, пошёл в наступление на действительный мир, демонстрировал неупорядоченность его системы, отсутствие в нём справедливости и устроенности» [5. С. 49]. Так появилась новая форма выражения бунтарского начала — «смеховая» (с отрицательной коннотацией). Эта устойчивая связь с общественным протестом, возникшая в результате всё большего сближения «антимира» (изнаночного мира, «кромешного») с миром жестокой реальности, стала, по мнению Лихачёва, национальной особенностью русской смеховой культуры. В качестве ещё одной её самобытной черты учёный выделяет трагичность «кромешного мира»: «он всегда плох... это мир зла» (яркий пример — опричнина, орга-

низованная царём Грозным по всем принципам «антимира») [5. С. 48]; «смех в нём становился всё более печальным... страшным» [5. С. 53] и «злобным» [5. С. 68].

Приведённые высказывания позволяют судить о функции смеха в русском культурном пространстве (не отвергая, разумеется, имеющихся исключений), которая заключалась не только и не столько в демонстрации комического (смех ради смеха), сколько в обличении и обнажении острой социальной несправедливости, переродившейся с XVII века в не имеющее морально-нравственных границ злобное глумление.

Обращаясь к исследованию главного действующего лица оратории — коллективного персонажа «двенадцати красногвардейцев», можно заметить, что одной из генеральных интонаций его звукообраза (помимо грозно-героической) стала интонация сатирическая с разными оттенками и ярко выраженной отрицательной коннотацией — язвительная, злая, едкая или саркастичная. Моменты её звучания в сочинении связаны с ситуациями издёвки и глумления «двенадцати» над представителями «Святой Руси», с проявлением собственной силы. Пародии на священнослужителя, барышень и бродягу (первая часть оратории) основаны на искажении жанровых канонических прототипов, а точнее — типовых жанровых черт хорала и плача-причета.

Пародия на плач барышень представляет собой повтор одной и той же интонационно-ритмической фигуры, основанной на стонущих (по полутонам) волнообразных мелодических интонациях, имитирующих плач-причет и характеризующихся, согласно канонам жанра, выпуклой динамикой (резкие нарастания и спады звучности). Монотонный повтор фигуры без типичного для причета повышения тесситуры в сочетании с многократным повторением одного и того же слова («уж мы плакали, плакали, плакали, плакали...») вызывает эффект издевательского передёргивания плача ненавистных красногвардейцам богатых барышень. Постепенно хоровая и оркестровая ткань насыщается скерцозными интонациями, хоровая фактура приобретает черты графичности, меняется и

певческий штрих: распевная тема уступает место кратким, сухим, исполняемым отрывисто (*staccato*) репликам, насмешливые слова произносятся с нарочито злобным выражением, по слогам (прерываемым восьмью паузами).

Этот фрагмент носит ярко изобразительный характер и воплощает карикатурную картину падения девушек на землю при помощи изменения ритмического рисунка (внезапная смена долгих длительностей на короткие), типа интонирования (неожиданный переход с восходящего движения на нисходящее) и интенсивности в смене штрихов. Начало фразы теноров отличается интонационной ровностью (исполняется на одном и том же звуке) и выдержанные длительно («растянулась» — две четверти и целая на слог «ну»). Они исполняются на фоне ломаных гармонических фигураций в партии скрипок (*ostinato*), характеризующихся волнообразным движением и штриховой контрастностью (смена штрихов *legato*, *staccato* в каждую долю такта), что придаёт звучанию особую активность, энергичность и рождает эффект неуклюжего балансирования на скользкой поверхности («всякий ходок скользит»). В завершении фразы («и бац, растянулась!») неожиданно появляются острые восьмые (*staccato*) и резко нисходящий ход на чистую квинту. Возникает живая иллюстрация энергичных движений, неловкой попытки удержаться на ногах и резкого падения.

Заключительный фрагмент пародии имеет диалогическую структуру: краткие фразы («ай, ай!», «тяни», «подымай!») исполняются нарочито язвительно, декламационно, поочерёдно всеми партиями хора в порядке от низких голосов к высоким (бас — тенор — альт — сопрано), в условиях постоянного повышения тесситуры. Восходящий тип интонирования характеризуется особо активной устремлённостью вверх: реплики в разных голосах звучат без пауз. В результате возникает эффект разноголосицы (перебивая друг друга, красногвардейцы насмеваются над барышнями), образ балагурства, но не доброго, а вызывающего ассоциации со злорадным глумлением над символично падающими от стихийного ветра революции представительницами Старого мира Святой Руси.

Привлекает внимание и совсем небольшая пародия красногвардейцев (*solo* теноров) на ещё одного представителя «уходящего мира» Святой Руси — одинокого бродягу.

Обращение распираемых от собственной важности, значимости и роли «вершителей судеб» «двенадцати» к нищему («Эй, бедняга!»), с одной стороны, отличает энергичность и заносчивый горделивый тон (широкие интервалы — октава и восходящая кварта — интонируются в упругом пунктирном ритме), призванный подавить чужую волю, с другой стороны — некое юродство, манерная крикливость, воспринимаемая именно таким образом в силу напряжённого звучания тенора в высокой тесситуре (g первой октавы в партии теноров) и пренебрежительного обращения («Эй!») к несчастному, демонстрирующего доминирующую позицию и превосходство.

После этой фразы характер высказывания красногвардейцев кардинально меняется, становится издевательским: вместо скачкообразных мотивов в партии тенора возникает кантилена, решительные интонации заменяются преувеличенно жалобными, монотонно повторяется один и тот же волнообразный мотив. Он характеризуется мелодическим движением по полутонам в высокой для тенора тесситуре, сопровождается пронзительно выразительной нисходящей темой струнных.

Текст этого эпизода («подходи, поцелуемся!») ещё более укрупняет черты неестественности и фальши выказываемого сочувствия и заставляет расценить монолог теноров как уничтожение трагической фигуры уходящего мира — «ссутилившегося» сломленного бродяги. Заметим, что это один из символических образов поэмы А. Блока. Его характеристика («ссутилившийся», обращённый к земле) аналогична способу репрезентации других действующих лиц поэмы, олицетворяющих уходящую Русь («падающие» барышни и старушка, сжавшийся «замерзающий» буржуй). Она направлена на сближение образов с землёй, символизирует «нестабильность» изображаемого космоса, разрушаемого стихийным ветром революции («всякий ходок скользит», «на ногах не стоит человек») и гибель Старого мира.

Иную эмоциональную атмосферу создаёт эффектная гротескная пародия на носителя духовных идей Старого мира — «попа». Её предваряет хорал, выполняющий функции характеристики священнослужителя, исполняемый квартетом деревянных духовых инструментов (флейта, гобой, кларнет, фагот). Тембровое решение и стиль письма (хоральная фактура) сочетаются со строгой, ритмически выровненной темой, включающей читок и кантилену. Тему отличает интонационная скупость, постепенное движение, характерное для мелизматического богослужебного пения, а также соответствующие гармонические решения (натуральный минор). Всё это отсылает к ярким образцам церковной архаики и заставляет вспомнить древние духовные песнопения.

Пародия имеет диалогическую структуру и основана на вариантном развитии «темы попа». В устах юродствующих «двенадцати» она существенно искажается, приобретая насмешливый, издевательский характер<sup>6</sup>. Это происходит благодаря мелодической (неожиданные широкие скачки вверх и вниз) и ритмической угловатости (внезапные смещения акцентов не только на слабую долю такта, но и на вторую её половину), интонационной резкости и остроте звучания (использование в хоровой партии диссонантных интервалов — скачки на малую и большую септиму), звуковысотным перепадам (особенно эффектный приём с точки зрения имитации манерного кривляния персонажа), штриху *staccato*, внезапным обрывам недопетых фраз. Характерно и обилие неожиданно возникающих пауз и появление «неоднородной», «дискретной» хоровой фактуры: возбуждённые красногвардейцы наперебой, не давая высказаться друг другу до конца, спешат унижить представителя Святой Руси. Подобное видоизменение музыкальной «темы попа» (устранение всех характерных примет древних церковных песнопений), грубая, издевательская манера обращения «двенадцати» к духовному лицу вызывают параллели с карнавальным снижением священных образов и их «высокой» атрибутики.

Со слов «помнишь, как бывало брюхом шёл вперёд», относительно безобидное глумление

трансформируется в злобную издёвку, приобретающую устрашающие черты. Композитор использует приёмы тематического развёртывания материала, которые можно наблюдать в операх М. П. Мусоргского («Борис Годунов», «Хованщина»), а точнее, в сценах, экспонирующих грозные, мятежные коллективные образы.

Волнообразный принцип развития первоначального мотива темы священника, интонируемого попеременно мужской и женской группами хора в терцию, имитирует «раскачивание» мощной силы. Последующее развитие темы, звучащей грозно, в унисон, основанное на постепенном восходящем движении, прерываемом широкими скачками вверх и обратно вниз к более высокому тону, вызывает ассоциации с особой решимостью, с упорным преодолением вершины, с демонстрацией сверхсилы, «сверхспособностей» и приводит к выплеску накопившейся энергии. Кульминационный вопрос, обращённый к «попу» («и крестом сияло брюхо на народ?»), характеризуется скандированной, нарочито подчёркнутой подачей текста (*marcato*), исполняется в унисон на фоне чередования акцентированных октав и неполных аккордов доминантовой группы, интонируемых медно-духовой группой оркестра. Он звучит напряжённо, мощно, яростно и гневно, благодаря чему воспринимается как приговор не столько конкретному священному лицу, сколько религии в целом, в чём видится отражение обретшей широкую популярность на рубеже XIX–XX веков в революционных кругах идеи «религиозного анархизма» и постулата философии Ф. Ницше<sup>7</sup>.

Манифестация этой идеи реализуется в пронизывающем масштабную вторую часть оратории антиклерикальном хоровом рефрене («Свобода, свобода, эх, без Креста!»), семантическая функция которого также заключается в профанации сакрального, его карнавальном снижении.

Рефрен выдержан в плотной аккордовой фактуре, что сообщает образу «двенадцати» черты внешней (они неподвластны стихийному ветру) и внутренней устойчивости (непоколебимость возглашаемых взглядов). Он основан на всё тех же стремительно восходящих, «рву-

щихся» покорить вертикаль, решительных, энергичных квартовых и октавных интонациях, исполняемых в упругом пунктирном ритме. В заключении рефрена они сменяются унисонным пением и интонационно-ритмическим остинато, имитирующим серию оружейных выстрелов («Тра-та-та! Тра-та-та!»...), направленных на самого Бога<sup>8</sup>. Такая характеристика делает неизбежным возникновение параллелей между «двенадцатью» и целым рядом известных революционеров, тех самых «бесов» (по Ф. М. Достоевскому) — носителей идей свободы, отрицающих глубоко укоренившиеся традиции и примеряющих на себя мистические трансцендентные роли «Человекобога» и «Сверхчеловека».

Объяснение подобной трактовки образов («двенадцать» как строители «Нового мира», «вершители судеб», «боги»; религия и её представитель как объекты «низведённые», обесцененные, лишённые высокого статуса) следует искать в карнавальном мироощущении и культуре, что связано с амбивалентностью, заключающейся в данном примере в оппозиции «профанное-сакральное». Отметим, что подобная амбивалентность в западной культуре жидется на идее смены-обновления, в русской же традиции она коррелирует со специфическими особенностями антимира, «кромешного мира», всегда «плохого и злого» [5. С. 19], с функцией обличения, уничтожения «самых лучших объектов реальности», среди которых часто оказывается и «мир благочестия» [5. С. 17].

Девиантное поведение «двенадцати», выраженное в глумливом ниспровержении устоявшихся норм, традиций, — отличительная черта карнавального антиповедения низовой гольтьбы, черни — типичных обитателей русского «кромешного мира», всегда «внецерковного» («антимир всегда противостоит святости — он богохулен») и безнравственного («противостоит приличному — поэтому наг<sup>9</sup>, бос и неприличен») [5. С. 17]. Закономерно, что одну из сфер характеристики «двенадцати» в оратории-поэме составляют и так называемые низкие жанры музыкальной культуры — каторжные и блатные песни, канкан, частушка, кафешантантные куплеты, ассоциативно отсылающие слушателя

к асоциальным «обломкам» общества рубежа XIX–XX веков (бывшие каторжники, преступники, рецидивисты и т. д.). На то же, как увидим далее, указывают слова-маркеры в тексте Блока.

Обратимся к одному из примеров второй части сочинения. Сразу после устрашающе грозной лейттемы красногвардейцев, со слов «в зубах цыгарка, примят картуз» в партию хора проникают интонации, ведущие своё происхождение от русских каторжных песен XIX века, типичные черты которых, такие как предельно упрощённый тематизм и тональный план (Т-D, Т-S-D), подражание блатным интонациям разговорной речи, присутствуют в данном фрагменте и способствуют воссозданию образов криминального мира прошлого — каторжных заключённых, вышедших на волю, склонных к рецидивизму преступников и т. д. На аналогичные ассоциации указывает и текст эпизода («на спину б надо бубновый туз»). А это один из ярких символов тюремного и в целом криминального мира.

Низменную натуру «двенадцати» композитор живо иллюстрирует при помощи жанра канкана (вторая часть — «Двенадцать»). Типичные для него энергичный характер, быстрый темп, игривые, нарочито вульгарные танцевальные ритмоинтонации вызывают в воображении «нескромные» образы и характерные па: высокие подпрыгивания, задирание юбки и закидывание ног<sup>10</sup>.

Полные задора, огня и страсти частушки и кафешантантные куплеты, сконцентрированные в пятой части сочинения («Смерть Катьки»), исполняемые с размахом, от души (пылкие восходящие фразы, залихватские скачки на чистую октаву, разухабистая мелодия в партии мужского хора), повествуют о похотливых мечтах красногвардейцев о блуднице «Катьке», раскрывают гедонистические устремления строителей Нового мира<sup>11</sup> («Эх, эх, согреси, будет легче для души!»). Принадлежность «двенадцати» к низовым слоям общества и близость к образам «карнавальной гольтьбы» «кромешного мира» подчёркивает и саркастичный тон высказывания, и инвективная лексика персонажа — бранная, грубая манера речи, наполненная различными уличными жаргонизмами

(«А Ванька, сукин сын, буржуй!» «Катку — дуру обнимает...»).

Подводя итоги сказанному, можно сделать ряд выводов.

Салманов, вслед за Блоком, раскрывает бунтарское начало в образе «двенадцати» в различных формах, обнаруживающих себя в способах музыкальной репрезентации коллективного персонажа («двенадцати») и в косвенной характеристике второстепенных действующих лиц («барышни», «поп», «бродяга» и др.).

Ключевыми жанрами<sup>12</sup>, составляющими приоритетную область музыкальной характеристики двенадцати красногвардейцев в оратории-поэме, становятся разнообразные пародии (гротеск, травестия<sup>13</sup>) и низкие жанры музыкальной культуры (канкан, частушка, кафешантанные куплеты, блатные песни), отличающиеся сатирической и увеселительной направленностью. Ещё одним маркером «кромешного мира» выступает одна из генеральных интонаций звукообраза «двенадцати» — сатирическая, приобретающая в произведении ярко выраженную отрицательную коннотацию.

Поведение персонажа указывает на его принадлежность к социальным обломкам общества: доминируют низкие инстинкты, бездуховность, безнравственность; действия ироничны, злобны, саркастичны, часто — с оттенком пошлости.

Сказанное позволяет идентифицировать статус коллективного персонажа «двенадцати» (карнавально-низовая гольтьба) и одну из основополагающих семантико-драматургических функций, выполняемую им в оратории-поэме (шутовское развенчание-уничтожение), а также констатировать, что описанный содержательный слой образа «двенадцати» имеет глубокие параллели со специфическими образами «кромешного мира», воплощает в себе аутентичные культурные традиции, сохраняющиеся на протяжении столетий, — традиции русской смеховой культуры. Всё это дает возможность трактовать представленный Салмановым бунтарский образ «двенадцати» как концепт — сложную «смысловую структуру, ментальную репрезентацию, обладающую культурно-значимым содержанием и этноспецифичностью» [4. С. 24].

В этом убеждает не только глубокая взаимосвязь образа «двенадцати» с концептосферой смеховой Руси. По утверждению филологов, одним из основных признаков концепта как феномена является его «повторяемость в границах определённого ряда» [4. С. 24]. Яркие примеры подобных бунтарских образов, аналогичные способы и приёмы их воплощения, такие же семантико-драматургические функции коллективных образов можно наблюдать в произведениях М. П. Мусоргского, Н. А. Римского-Корсакова, С. С. Прокофьева, Д. Д. Шостаковича, С. М. Слонимского, А. П. Петрова, С. А. Сиротина и многих других сочинениях отечественных композиторов.

*Примечания*

- <sup>1</sup> См. подробнее: Берглазова Е. В. Хор как коллективный персонаж в русской опере конца XVIII – начала XX вв.: Дис. ... канд. искусствоведения. Магнитогорск: МаГК им. М. И. Глинки, 2017. 252 с.
- <sup>2</sup> Два других крупных содержательных слоя образа рассмотрены в статье: Берглазова Е. В. Концепт «Бунтарь» в оратории В. Н. Салманова «Двенадцать» // *Художественное образование и наука*. 2024. № 2. С. 119–128.
- <sup>3</sup> Разработан и апробирован автором настоящего исследования применительно к изучению образной сферы ораториальных жанров в статье: Берглазова Е. В. Концепт «Бунтарь» в оратории В. Н. Салманова «Двенадцать» // *Художественное образование и наука*. 2024. № 2. С. 119–128.
- <sup>4</sup> Например, «повешение помещиков воспринималось ироническим „повышением“, а сбрасывание с башни — „развенчанием“» [7. С. 380].
- <sup>5</sup> «Я узнал его, этот красный смех. Я искал и нашёл 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 разольётся по всей земле, этот красный смех!» [1. С. 98]
- <sup>6</sup> Что соответствует эмоциональной окраске текста А. Блока («Что нынче невесёлый, товарищ поп?»).
- <sup>7</sup> Сам автор текста — А. Блок писал: «...церковь пуста, а посредине лежит мёртвый Христос» [Цит. по: 8. С. 244].
- <sup>8</sup> Эта идея реализуется и в других частях оратории.
- <sup>9</sup> В первой части оратории-поэмы использованы фрагменты текста, в которых А. Блок, характеризуя страшные картины полуразрушенного Петрограда, акцентирует внимание на специфическом внешнем виде его обитателей («каждый раздет, разут» [10. С. 13]), а это также позволяет соотносить данные картины с образом русского «кромешного мира» и его представителями.
- <sup>10</sup> Уместно вспомнить, что в Европе и позже в России канкан очень долгое время был под запретом, поскольку христианская церковь строго порицала развратное обнажение.
- <sup>11</sup> «Грех сладок, добродетель — горька».
- <sup>12</sup> Уточним: ключевыми с точки зрения воплощения традиций русской народной смеховой культуры.
- <sup>13</sup> Комическое изображение «высокого» в «низких» формах.

*Список литературы**References*

1. Андреев Л. Н. Красный смех. М.: Эксмо, 2000. 371 с.  
*Andreev L. N. Krasnyi smekh [Red Laughter]. Moscow, EKSMO, 2000, 371 p. (In Russ.)*
2. Бердяев Н. А. Русская идея. М.: АСТ, Хранитель, 2007. 286 с.  
*Berdyayev N. A. Russkaya ideya [Russian idea]. Moscow, AST, Hranitel', 2007, 286 p. (In Russ.)*
3. Волкова А. В. Бунт и традиции русской политической культуры // *Грамота*. 2013. № 3 (29): В 2 ч. Ч. II. С. 49–53.  
*Volkova A. V. Bunt i traditsii russkoi politicheskoi kul'tury [Rebellion and traditions of Russian political culture]. Gramota. 2013, no. 3 (29): In 2 Vol. Vol. II, pp. 49–53. (In Russ.)*
4. Володина Н. В. Концептосфера русской литературы. М.: ФЛИНТА, 2019. 204 с.  
*Volodina N. V. Konceptosfera russkoj literatury [Concept sphere of Russian literature]. Moscow, FLINTA, 2019, 204 p. (In Russ.)*
5. Лихачёв Д. С., Панченко А. М. Смех в древней Руси. Л.: Наука, 1984. 295 с.  
*Likhachjov D. S., Panchenko A. M. Smekh v drevnei Rusi [Laughter in Ancient Rus']. Leningrad, Nauka, 1984, 295 p. (In Russ.)*
6. Лосский Н. О. Условия абсолютного добра. М.: Политиздат, 1991. 368 с.  
*Losskii N. O. Usloviya absoljutnogo dobra [Conditions of absolute goodness]. Moscow, Politizdat, 1991, 368 p. (In Russ.)*
7. Мауль В. Я. Архетипы русского бунта XVIII столетия // *Русский бунт*. М.: Дрофа, 2007. С. 255–432.  
*Maul' V. Ya. Arhetipy russkogo bunta XVIII stoletiya [Archetypes of the Russian revolt of the 18<sup>th</sup> century]. Russkij bunt. Moscow, Drofa, 2007, pp. 255–432. (In Russ.)*
8. Орлов В. Н. Гамаюн. Жизнь Александра Блока. М.: Известия, 1981. 347 с.  
*Orlov V. N. Gamayun. Zhizn' Aleksandra Bloka [Gamayun. The Life of Alexander Blok]. Moscow, Izvestiya, 1981, 347 p. (In Russ.)*
9. Рубцова В. В. Вадим Николаевич Салманов. Л.: Музыка, 1982. 86 с.  
*Rubczova V. V. Vadim Nikolaevich Salmanov [Vadim Nikolaevich Salmanov]. Leningrad, Muzyka, 1982, 86 p. (In Russ.)*
10. Салманов В. Н. Оратория «Двенадцать». Клавир. Л.: Советский композитор, 1957. 117 с.

*Salmanov V. N.* Oratoriya “Dvenadtsat”. Klavir. [Oratorio “The Twelve”]. Leningrad, Sovetskij kompozitor, 1957, 117 p. (In Russ.)

11. *Рычкова О.* Красный смех. Режим доступа: [https://www.ng.ru/zavisimaya/2017-12-19/13\\_7139\\_laugh.html?ysclid=lybcx1j7mu727303740](https://www.ng.ru/zavisimaya/2017-12-19/13_7139_laugh.html?ysclid=lybcx1j7mu727303740) (Дата обращения: 7.07.2024)

*Rychkova O.* Krasnyi smekh [Red Laughter]. Available at: [https://www.ng.ru/zavisimaya/2017-12-19/13\\_7139\\_laugh.html?ysclid=lybcx1j7mu727303740](https://www.ng.ru/zavisimaya/2017-12-19/13_7139_laugh.html?ysclid=lybcx1j7mu727303740) (Accessed: 07.07.2024) (In Russ.)

---

### *Об авторе*

**Бериглазова Екатерина Васильевна**  
Магнитогорская государственная консерватория  
имени М. И. Глинки  
доцент кафедры дирижирования  
кандидат искусствоведения, доцент  
Россия, Магнитогорск  
[katerina25.83@gmail.com](mailto:katerina25.83@gmail.com)

---

### *About the author*

**Beriglazova Ekaterina Vasilyevna**  
Magnitogorsk State Conservatory named after M. I. Glinka  
Associate Professor of the Department of Conducting  
Ph.D. in Art History, Associate Professor  
Russia, Magnitogorsk  
[katerina25.83@gmail.com](mailto:katerina25.83@gmail.com)