

**ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ ЛЕНИНГРАДСКОЙ ОБЛАСТИ
«ЛЕНИНГРАДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ А.С. ПУШКИНА»**

КАФЕДРА ЛИТЕРАТУРЫ И РУССКОГО ЯЗЫКА

Выпускная квалификационная работа

на тему Творчество Александра Блока: интермедиаальный аспект

направление подготовки 44.03.05 — Педагогическое образование
(шифр, направление подготовки/специальность)

Выполнила:

Орлова Василина
Романовна
(ФИО студента)

Руководитель:

Слободнюк Сергей
Леонович, д.фил.н., д.ф.н.,
профессор
(ФИО, ученая степень, ученое
звание)

Работа представлена в ГЭК « » _____ года

Зав. кафедрой _____
(подпись)

Санкт-Петербург, 2021 г.

Оглавление

Введение.....	3
ГЛАВА 1. Методология интермедиального анализа: частные аспекты.....	5
1.1. Понятие интермедиальности.....	5
1.2. Проблема межсемиотического перевода.....	9
ГЛАВА 2. Интермедиальная специфика поэмы А. А. Блока «Двенадцать» и её интерпретаций.....	16
2.1. Образная система «Двенадцати» в общекультурном контексте.....	16
2.2. Музыкальное переложение лирики А. А. Блока в оратории-поэме Н. В. Салманова «Двенадцать».....	44
2.3. «Двенадцать» и «Музыка революции» И. С. Аксенчука: особенности мультипликационной интерпретации.....	54
Заключение.....	66
Список литературы.....	68

Введение

Актуальность исследования определяется:

1) недостаточной изученностью феномена интермедиальности и отсутствием единой теоретической концепции, которая могла бы объяснить специфику процесса перевода и последующего акта коммуникации искусств, относящихся к различным семиотическим системам;

2) отсутствием единого мнения у исследователей касательно образной системы в творчестве А. А. Блока вообще и в поэме «Двенадцать» в частности.

Степень исследованности: Изучением проблемы интермедиальности занимались Н. А. Кузьмина, Н. В. Тушина, С. А. Петрова и другие исследователи. Изучением образной системы в творчестве А. А. Блока занимались Н. В. Орлов, З. Г. Минц, С. Л. Слободнюк, А. Б. Блюмбаум и другие исследователи.

Объект исследования: творческое наследие Блока в системе интермедиальных связей.

Предмет исследования: межсемиотический перевод поэмы «Двенадцать».

Цель исследования: осмыслить место «Двенадцати» в системе интермедиальных связей.

Задачи исследования:

1) раскрыть понятие интермедиальности и межсемиотического перевода;

2) выявить основные художественные образы, использованные А. А. Блоком в поэме «Двенадцать» и проанализировать семантические изменения этих образов, возникающие в процессе межсемиотического перевода;

3) выявить и проанализировать структурные и семантические изменения исходных блоковских образов, а также оригинальные образы в оратории-поэме Н. В. Салманова «Двенадцать» и в мультипликационном фильме И. С. Аксенчука «Музыка революции».

Методы исследования: историко-литературный, сопоставительный, приёмы интермедиального анализа.

Материалом исследования послужили: поэма А. А. Блока «Двенадцать», оратория-поэма для смешанного хора и симфонического оркестра Н. В. Салманова «Двенадцать», мультипликационный фильм И. С. Аксенчука «Музыка революции».

Структура работы обусловлена целью и задачами исследования. Работа состоит из введения, двух глав, заключения и списка литературы (47 источников).

ГЛАВА 1. Методология интермедиального анализа: частные аспекты

1.1. Понятие интермедиальности

Интермедиальность сформировалась как самостоятельное научное направление, начиная с 50–60-х годов XX века. Само понятие «интермедиальность» традиционно ставится в один ряд со схожими явлениями — «интертекстуальность» и «мультимедиальность» (то же, что «синтез искусств» или «взаимодействие искусств»; далее в работе эти термины будут использоваться как синонимичные и равнозначные). На наш взгляд, прежде чем всерьёз говорить об интермедиальности, необходимо разграничить её с названными понятиями, сопоставив её с каждым из них поочерёдно.

«Синтез искусств» (так же известный как «взаимодействие искусств» и «мультимедиальность») предполагает совместное использование различных видов искусства. На протяжении XVIII и XIX веков это явление привлекало внимание различных теоретиков искусства, а в первой половине XX века было всерьёз рассмотрено и в русском литературоведении. В 1918 году вышла статья М. П. Алексеева «Тургенев и музыка», в которой исследователь задал новый вектор развития отечественного литературоведения, связанный с изучением явления взаимодействия различных видов искусств [2].

В отличие от интермедиальности, мультимедиальность предполагает только взаимодействие, параллельное использование объектов, относящихся к различным видам

искусства, тогда как интермедиальность подразумевает их взаимопроникновение и полное слияние.

Развитие понятия «интертекстуальность» связано с семидесятыми годами XX столетия, когда произошло значительное расширение понятия «текст», под которым стали понимать все семантически наполненные системы. Теперь стало возможным говорить не только о тексте, как литературном явлении, но и о «культурном тексте», например. Первый шаг к расширению понятия «текст» был сделан М. М. Бахтиным, который ввёл такие понятия как «диалогичность» и «текстовый полифонизм». И уже в семидесятые годы, опираясь на соображения М. М. Бахтина, Ю. Кристева и Р. Барт стали говорить об интертекстуальной природе дискурса: «Каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры. Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат. Отрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагментов социальных идиом и т.д. — все они поглощены текстом и перемешаны в нем, поскольку до текста и вокруг него существует язык» [Цит. по: 19].

Интертекстуальность предполагает изучение внутритекстовых связей, с чем связано появление введённого Ю. М. Лотманом понятия «полиглотизма» культуры в целом, и художественного произведения в частности. Под «полиглотизмом» исследователь понимал языковое «многоголосие» или «интерсемиотичность», в связи с тем,

что в полихудожественном произведении возможно взаимодействие различных семиотических рядов [25, с. 143].

Другими словами, под понятием «интертекстуальность» понимается специфический вид цитирования уже существующих текстов внутри нового. При этом интертекстуальность рассматривается в рамках одной семиотической системы (одного семиотического ряда), тогда как интермедиальность — внутри двух и более.

Теперь перейдём к определению самого понятия «интермедиальность». Как уже отмечалось нами ранее, интермедиальность принято рассматривать как самостоятельное научное направление, начиная с 50–60-х годов XX века. К сегодняшнему дню существует довольно обширный список трактовок понятия интермедиальности. Например, Н. А. Кузьмина даёт такое определение: интермедиальность — это взаимодействие знаковых систем различных искусств, формирующих целостность художественно-эстетического произведения — фильма, музыкального произведения, комикса и т.д. [21, с. 21-23].

Н. В. Тушина, кроме узкого, также даёт и широкое определение интермедиальности: «создание целостного полихудожественного пространства в системе культуры (или создание художественного «метоязыка» культуры)». Конкретизируя определение, Н. В. Тушина акцентирует внимание на аспекте художественной коммуникации, представляя интермедиальность в качестве «специфической формы диалога культур, осуществляемой посредством взаимодействия художественных референций. Подобными художественными референциями являются художественные

образы или стилистические приёмы, имеющие для каждой конкретной эпохи знаковый характер» [39, с 149–154].

Зачастую значение интермедиальности выражается через определение понятия «медиа». В данном случае, под интермедиальностью чаще всего понимается комбинирование и приспособление отдельных инструментов изображения и воссоздания информации или коммуникация, осуществляемая с помощью сразу нескольких сенсорных модальностей, например, видеоряда и музыкального сопровождения [44].

В общепринятом понимании, под интермедиальностью сегодня понимают специфический тип отношений, рождающихся между медиа, однако, в связи с многозначностью понятия «интермедиальность», принципы и объекты этих отношений в различных исследовательских подходах могут быть различны. Интермедиальность содержит в себе два ведущих значения латинской приставки «inter» («между» и «взаимно») [8] и, как следствие, обозначает принцип такого взаимодействия, при котором вступившие в контакт медиа не только объединяются в смежном синтетическом пространстве, но видоизменяются, становясь неотъемлемой частью друг друга.

Полисемантом является и само понятие «медиа». В немецком варианте, например, в различных научных дисциплинах у понятия «медиа» насчитывается десять специфических значений, подобную ситуацию можно наблюдать и в английском языке: в журналистике под «медиа» понимаются средства коммуникации; в химии, физике и биологии — особая среда. Такое обилие

определений объясняется высоким уровнем востребованности понятия «медиа» в современном обществе.

Более широко определение «медиа» сформулировал философ И. П. Ильин: «Под этим многозначным термином имеются в виду не только собственно лингвистические средства выражений и мыслей и чувств, но и любые знаковые системы, в которых закодировано какое-либо сообщение. С семиотической точки зрения, все они являются равноправными средствами передачи информации, будь то слова писателя, цвет, тень, и линия художника, звуки (и ноты как способ их фиксации) музыканта, организация объемов скульптором и архитектором, и, наконец, аранжировка зрительного ряда на плоскости экрана — все это в совокупном плане представляет собой те медиа, которые в каждом виде искусства организуются по своему своду правил — коду, представляющему собой специфический язык каждого искусства. Все вместе эти языки образуют «большой язык» культуры любого конкретного исторического периода» [18, с. 8].

В рамках теории интермедиальности «медиа» используется лишь в трёх значениях: во-первых, как способ коммуникации, канал передачи информации, во-вторых, как знаковая система, используемая для кодирования и в-третьих, как некая среда, в которой образуются, существуют и видоизменяются культурные коды.

На данный момент нет универсального, общепринятого представления касательно содержания понятийного аппарата теории интермедиальности, в связи с чем стоит сказать о существовании подвижности типологических

границ, которые охватывают разнообразные явления (начиная с языков искусства и заканчивая политехнологиями), а также условия их взаимодействия (синтез, скрещивание, мультимодальность, конвергенция, интеграция медиа и так далее).

Общепринятой классификации интермедиальности также до сих пор не существует, а как следствие, наблюдается путаница между такими понятиями как интермедиальность и мультимедиальность (синтез искусств). Как отмечает С. А. Петрова, «В отличие от понятия «синтез искусств», термином «интермедиальность» более точно определяются феномены взаимодействия искусств, так как в данном случае актуализируются связи на уровне художественных средств, в то время как слово «синтез» обобщает, а не уточняет это» [30, с. 157-160]. В данной работе мы будем придерживаться понимания интермедиальности как ситуации межсемиотического перевода и последующего акта коммуникации искусств, изначально не равных друг другу ни по смыслу, ни в плане своих функций.

1.2. Проблема межсемиотического перевода

Говоря об интермедиальности, как о ситуации межсемиотического перевода, важно разобраться с определением самого понятия «перевод», которое употребляется нами не буквально, а скорее метафорически, т.е. говоря о переводе, мы имеем в виду процесс переосмысления, включающего в себя взаимопроникновение знаковых систем сразу нескольких сфер искусства.

Общепринятое толкование «перевода», предполагающее преобразование исходного текста, учитывая определённые правила, другими словами, генерирование своеобразного аналога данного текста, распространяется лишь на языки, образованные в пределах одной семиотической системы. Межсемиотический же перевод, напротив, образует между художественными кодами (или языками) отношения «импликативной аналоговости», предполагая возврат не к претексту, а к новому тексту, что соответствует процессу творческого мышления [23, с. 396-400].

В ситуации межсемиотического перевода, как уже было заявлено нами ранее, вступающие в контакт виды искусства не равны по значению: одно, становясь частью другого, вынуждено подчиниться его законам, утратив при этом собственную функциональную и смысловую независимость. Исходный текст перекодируется, что приводит к удвоению семантического и структурного значения, развитию и углублению коннотативных рядов образов. Как заявлял Ю. М. Лотман, «чем дальше отстоят взаимоуравниваемые в процессе перекодировки структуры друг от друга, тем содержательнее будет сам акт переключения из одной системы в другую» [24].

В основе любого межсемиотического перевода лежит интерпретация. В рамках семиотики процесс интерпретации называют «семиозисом». Семиозис — «ситуация знаковости»: тройственное отношение, в котором *a* выступает в качестве знака, обозначающего *b* в понимании (интерпретации) *c*. *C*, в данном случае, обозначает интерпретатора, чьё сознание,

способное к интерпретации, присутствует фактически или потенциально [40, с. 606-607].

Рассматривая межсемиотический перевод, мы полагаем необходимым раскрыть также понятие «неограниченного семиозиса», означающее ситуацию, в которой допускается несколько вариантов интерпретации. Количество возможных интерпретаций в данном случае строго ограничено интенцией текста.

Произведения искусства можно толковать свободно, рассматривая их с разных сторон, меняя ракурс и находя в них что-то новое, актуальное для конкретного интерпретатора. Благодаря этому одно и то же произведение может оставаться актуальным на протяжении многих веков, так как каждое поколение понимает его по-своему. Однако следует помнить, что, несмотря на кажущуюся «открытость» (то есть ощущение допустимости множественности трактовок) мира художественных произведений, относительно реального мира, в художественном мире, как и в реальном, есть свои бесспорные истины. Как утверждает У. Эко: «Есть еретики, отрицающие божественную сущность Христа, или атеисты, подвергающие сомнению само его историческое существование, есть, наоборот, глубоко верующие люди, утверждающие, что он есть Путь, Истина и Жизнь, но есть и те, кто говорит о том, что Мессия еще не пришел в наш мир. В любом случае все эти мнения имеют право на существование. Но никто не будет принимать всерьез человека, который осмелится утверждать, будто Гамлет женился на Офелии, а Кларк Кент не супермен» [41, с. 15].

Поставив во главу угла текст и объявив, что «каждый текст является интертекстом» [Цит. по: 19], легко угодить в ловушку «домысливания», когда исследователи обнаруживают в произведениях то, что хотят обнаружить, а не то, что присутствует в них (то есть текстах) в действительности. Проблема домысливания тесно связана с такими понятиями как «эффект умного Ганса» (название явления восходит к истории с конём Гансом, который якобы знал арифметику, и его хозяином Вильгельмом фон Остеном, учителем математики) [42] и «эффект Пигмалиона» (название восходит к античному мифу о скульптуре Пигмалионе и ожившей по воли Афродиты статуе по имени Галатея, в которую был влюблён Пигмалион) [46], когда человек подстраивает обстоятельства под собственные ожидания. В случае с «эффектом Пигмалиона» это относится к межличностным отношениям (человек/человек), а в случае с «Гансом» к отношениям человек/животное. В случае же с рассматриваемым нами «домысливанием» имеется ввиду феномен искажения содержания текста в процессе его интерпретации. Все три понятия связаны с так называемыми «самоисполняющимися пророчествами», когда «пророчества» (то, во что верит человек) сбываются из-за того, что человек ищет подтверждения тому, во что верит, игнорируя прочие факты.

Как отмечает С. Л. Слободнюк, «многообразие подходов в сочетании с развитием междисциплинарных связей благотворно влияет на состояние филологических исследований. Но в то же время мы не можем игнорировать тот факт, что у данной тенденции есть обратная сторона,

имя которой «главенство мнения». Методологический плюрализм, ставший естественной реакцией на крушение единственно правильного учения, изначально предполагал примат субъективной интерпретации литературного процесса». В связи с этим исследователь предлагает применить в литературоведении «философский инструментарий, а именно — лейбницев принцип достаточного основания» [35].

В данной работе мы постараемся избежать громогласных и необоснованных заявлений, а каждое наше утверждение аргументировать исходя из текстовых реалий, а не собственных домыслов.

Говоря о методологии интермедиального анализа, необходимо разобраться с некоторыми его аспектами отдельно. Во-первых, межсемиотический перевод всегда требует создания нового контекста. Например, Тим Райс, создавая своё либретто для «Jesus Christ Superstar» (рок-опера Тима Райса и Эндрю Ллойд Уэббера, изначально изданная в 1970-ом году в формате пластинки и лишь потом получившая своё новое воплощение на сцене), следовал оригинальному тексту Евангелия, однако по-своему трактовал некоторые ключевые моменты библейской истории. В частности, в тексте либретто большое внимание уделяется политической и идейной борьбе между Иудой Искарриотом и Христом, которой нет в Библии. Лирику пронизывает современный жаргон, больше характерный для СМИ: Гамалиил, говоря об опасности Христа и его последователей (песня «This Jesus must die»), употребляет термин «Jesusmania». Кроме того, высмеиваются и нравы

музыкального бизнеса: Царь Ирод беседует с Христом как потенциальный антрепренёр («King Herod's song»), называя исцеление калек «забавным трюком» («Healing cripples, cute trick»), а самого Иисуса «хитом» и «чудом года» («Jesus, you just won't believe the hit you're made round here you're all we talk about — the wonder of the year») [45].

При этом и само музыкальное оформление данной сцены («King Herod's song») напоминает заставку к вечернему ток-шоу, что получило дополнительное подкрепление в постановке 2012 года, где роль царя Ирода исполнил известный британский телеведущий Крис Мойлс, при этом визуальное оформление сцены так же соответствовало созданию атмосферы ток-шоу [17]. Эти и многие другие иронические отсылки Тима Райса к современной ему действительности разбросаны по всему либретто. Таким образом, постановка рок-оперы содержит огромное количество преднамеренных анархизмов.

Как видим, создание нового контекста в процессе межсемиотического перевода превратило «Jesus Christ Superstar» в сатиру на мир шоу-бизнеса и музыкального рынка. Разумеется, только этим семантический и образный пласт рок-оперы не ограничивается, но в рамках данной работы подробно разбирать его мы не будем, рок-опера «Jesus Christ Superstar» была упомянута нами только в качестве иллюстративного материала к тезису о создании нового контекста в процессе межсемиотического перевода.

Во-вторых, в процессе межсемиотического перевода неизбежно приходится сталкиваться с различием знаковых систем. На этот раз, чтобы разъяснить свою мысль, мы

приведём в пример совместную работу режиссёра, сценариста и композитора. Немаловажную роль в романе Фёдора Михайловича Достоевского «Бесы» играет эпиграф, повествующий об изгнании Христом бесов из тела человека: «Тут на горе паслось большое стадо свиней, и они просили Его, чтобы позволил им войти в них. Он позволил им. Бесы, вышедши из человека, вошли в свиней; и бросилось стадо с крутизны в озеро и потонуло» [Цит. по: 15, с. 3]. При создании одноимённого телесериала в 2014-ом году (режиссёр — Владимир Хотиненко, сценарий Натальи Назаровой и Владимира Хотиненко, композитор — Алексей Айги), во избежание закадрового цитирования, в четвёртой серии была добавлена сцена, где, возвращаясь после убийства Шатова, Пётр Верховенский танцует в загоне для свиней (в котором также находятся и сами свиньи). Начинается танец под весёлую мелодию балалайки, но неожиданно музыкальный фон меняется и на смену задорной балалайке приходит тяжёлая, гнетущая «бесовская» мелодия. Вместе с музыкой меняется и изображение героя: его фигура словно расслаивается, распадаясь на множество образов, страшный «триумфальный» танец становится совершенно прозрачной аллюзией на бесов из эпиграфа к роману Достоевского [5].

В-третьих, не последнюю роль в межсемиотическом переводе играет эмоциональный посыл (его можно считать частным проявлением уже названного нами создания нового контекста, однако в рамках данной работы нам бы хотелось отдельно сказать пару слов и об эмоциональном послыле), о котором мы будем говорить в контексте совместной работы

уже не только режиссёра, сценариста и композитора, а ещё и актёра. В романе Льва Николаевича Толстого «Война и мир» сцена, где Андрей Болконский несёт знамя во время сражения при Аустерлице, описана следующим образом: «Ура!» — закричал князь Андрей, едва удерживая в руках тяжелое знамя» и немного позднее: «Унтер-офицер батальона, подбежав, взял колебавшееся от тяжести в руках князя Андрея знамя, но тотчас же был убит. Князь Андрей опять схватил знамя и, волоча его за древко, бежал с батальоном» [38, с. 343].

Теперь обратимся к трём различным экранизациям романа и посмотрим, как эта сцена показана в них. В художественном фильме 1965—1967 годов (режиссёр — Сергей Бондарчук, сценарий Василия Соловьёва и Сергея Бондарчука, роль Андрея Болконского исполняет Вячеслав Тихонов) мы видим, как напряжено лицо Андрея, как тяжело ему нести знамя, как и в романе, он даже какое-то время волочёт его по грязи. Музыкальное сопровождение при этом отсутствует, что подчёркивает отсутствие всякого героического пафоса, лишний раз указывает на несоответствие характера персонажа и «героической»/«наполеоновской» роли, которую он для себя избрал [11]. Противоположную ситуацию мы наблюдаем в экранизации 2007 года (режиссёр — Роберт Дорнхельм, сценарий Энрико Медиоли и Лоренцо Фавелла, композитор — Ян А.П. Качмарек, роль Андрея Болконского исполняет Алессио Бони): князь Андрей не только с лёгкостью несёт знамя, чуть ли не пританцовывая под задорное музыкальное сопровождение, но ещё и умудряется отбиваться на бегу от

противника [9]. В самой свежей экранизации, выпущенной в 2016 году (режиссёр — Том Харпер, сценарий Эндрю Дэвиса, композитор — Мартин Фиппс, роль Андрея Болконского исполняет Джеймс Нортон), героический пафос сцены представлен не так ярко, как в версии 2007 года, однако также демонстрирует серьёзные разногласия с текстом Толстого. Здесь Болконский, пусть и совсем не долго, но без особого труда несёт знамя на плече, при этом ещё и размахивая саблей. Сопровождается эта сцена ритмичной мелодией, напоминающей марш, что вполне соответствует сцене сражения, но никак не исходному состоянию толстовского героя [10]. Так, даже незначительные на первый взгляд изменения могут оказывать серьёзное воздействие на характер героя и восприятие его зрителем (слушателем, читателем и т.д.).

Из приведённых выше примеров, мы увидели, как сильно может видоизменяться эмоциональное и даже семантическое содержание исходного текста в процессе межсемиотического перевода. Подробнее об этом мы поговорим во второй главе.

Рассмотрев интермедиальность как ситуацию межсемиотического перевода, то есть процесс переосмысления, включающего в себя взаимопроникновение знаковых систем сразу нескольких сфер искусства, мы увидели, что в ситуации межсемиотического перевода, вступающие в контакт искусства изначально не равны по значению: одно искусство, становясь частью другого, подчиняется его законам, утратив при этом собственную функциональную и смысловую независимость. Исходный текст перекодируется, что приводит к удвоению

семантического и структурного значения, развитию и углублению коннотативных рядов образов.

ГЛАВА 2. Интермедиа́льная специфика поэмы А. А.

Блока «Двенадцать» и её интерпретаций

2.1. Образная система «Двенадцати» в общекультурном контексте

Поэма «Двенадцать» была написана А. А. Блоком в январе 1918 года, спустя всего два месяца после Октябрьской революции. Это заключительный аккорд творческого пути поэта, в ней (в поэме) не только нашли своё отражение реалии постреволюционного Петрограда, но и получили новое осмысление ключевые для блоковской лирики образы.

Вокруг «Двенадцати» всегда было большое количество споров, наибольшее недоумение, конечно, вызывал появившийся в конце двенадцатой главки Христос с «кровавым флагом». Ю. И. Айхенвальд, например, заявлял о неубедительности финала поэмы [1], М. А. Волошин о том, что Христос вовсе не ведёт двенадцать, а, напротив, это они на него «охотятся», а «кровавый флаг» — «это новый крест Христа, символ его теперешних распятий» [12], В. Н. Орлов писал о том, что Иисус в «Двенадцати» стал «символом всеобщего обновления жизни, начатого русской революцией» [29, с. 596], О. В. Давыдов считал Христа навеянным псом-Мефистофелем «соблазнительным призраком счастливого будущего» [14, с. 118], а С. Л. Слободнюк «анти-Христом» (одним из проявлений Другого): «Блоковский Христос совмещает в себе два противоположных начала: «зло» и «добро». Пёс же, следующий за демонической группой, служит напоминанием о неоднозначности сущности призрачного вожатого» [34, с. 302].

При этом поэма очень музыкальна, в ней нашли своё отражение самые разнообразные звуки, витающие над революционным Петроградом: здесь и обрывки разговоров, и смех вьюги, и выстрелы («Трах-тах-тах!» [6 с. 747]), и выкрикиваемые лозунги («Вперёд, вперёд, рабочий народ!» [6, с. 746], и молитва («Упокой, Господи, душу рабы Твоея...» [6, с. 745], и чисто музыкальные мотивы — солдатская песня:

Как пошли наши ребята
В красной гвардии служить -
В красной гвардии служить -
Буйну голову сложить!

Эх ты, горе горькое,
Сладкое житьё!
Рваное пальтишко,
Австрийское ружьё! [6, с. 741].
Разбойничья песня:
Ужь я времечко
Проведу, проведу...

Ужь я темячко
Почешу, почешу...

Ужь я семячки
Полущу, полущу...

Ужь я ножичком
Полосну, полосну!.. [6, с. 744].

Романсовая пародия (в основе «Песнь узника» Ф. Н. Глинки):

Не слышно шуму городского,
Над невской башней тишина,
И больше нет городского —
Гуляй, ребята, без вина! [6, с. 745].
Тогда как у Ф. Н. Глинки было так:
Не слышно шуму городского,
В заневских башнях тишина!
И на штыке у часового
Горит полночная луна! [13].

Видоизменив текст уже существующего романа, А. А. Блок поместил его в современные ему (то есть самому Блоку) реалии — убрал часового и провозгласил, что «больше нет городского — гуляй, ребята, без вина!» [6, с. 745] Здесь мы можем наблюдать пример упомянутого нами в первой главе межсемиотического перевода: взяв за основу романс Ф. Н. Глинки, А. А. Блок встроил его в «Двенадцать», полностью видоизменив его семантическое наполнение, противопоставив спокойной лунной ночи Глинки страшный мир разгула и беззакония. Читатель поэмы «слышит» знакомый мотив уже с одной строчки: «Не слышно шуму городского...» Однако дальше его ждёт неприятный сюрприз: знакомого мира умиротворённой ночи больше нет. Старый мир лежит в руинах, а по нему уверенно маршируют двенадцать.

Также в поэме можно «услышать» марш:

Разыгралась чтой-то вьюга,
Ой, вьюга, ой, вьюга!

Не видать совсем друг друга
За четыре за шага» [6, с. 745].
В очи бьётся
Красный флаг.

Раздаётся
Мерный шаг.

Вот — проснётся
Лютый враг... [6, с. 746].

Музыкального звучания поэмы А. А. Блок добивается ритмизацией, цитированием («Не слышно шуму городского...») и использованием специфической лексики («Ужь я семячки полущу...», благодаря которым читатель как бы *слышит* поэму, слышит *музыку революции*. Звуковой и музыкальный ряд в поэме отражает не только реалии Петрограда 1917-1918 гг. (разрозненные шумы, хаос, тотальная неразбериха), но и способствует глубокому погружению читателя в созданный Блоком уникальный художественный мир, в котором мистическое и действительное не просто сосуществуют, а смешиваются в единое целое.

Музыкальность характерна не только для «Двенадцати», но и для всего творчества А. А. Блока. Часто музыка передаётся через различные природные стихии. Как отмечал, например, А. Б. Блюмбаум, «символика музыкального ветра появляется у Блока уже в «Стихах о Прекрасной Даме», где «песни», которые он приносит «издалека», являются иномирными посланиями Души Мира» [7, с. 138].

Начинается поэма с образов «чёрного вечера», «белого снега» и «ветра» [6, с. 738]. Попробуем разобраться, что значат они в блоковской традиции. «Чёрный вечер» — это, конечно, указание на время суток: действие происходит глубоким вечером или ночью, а ночь — время, когда выходят на свет представители потусторонних сил, в том числе, и в произведениях А. А. Блока (один из вариантов трактовки названия поэмы гласит, что «Двенадцать» может означать не только число красногвардейцев, но и указывать на время, в которое происходит действие: двенадцать часов ночи). Так, например, по художественному миру «Трилогии вочеловечения» ночью «бродит призрак бледноликий» [6, с. 39], стоит на дороге некто «белый» [6, с. 64] (кстати, связанный не только с ночью, но и с зимой и холодом), ночью даётся «простор болотным бесам, и водяным и лесовым» [6, с. 211] и так далее.

Обращаясь к общей литературной традиции, стоит вспомнить явления мёртвого жениха в балладах В. А. Жуковского «Людмила» (переложение «Леноры» Готфрида Бюргера):

Вот уж солнце за горами;
Вот усыпала звездами
Ночь спокойный свод небес;
Мрачен дол, и мрачен лес.

<...>

Вдруг... идут... (Людмила слышит)
На чугунное крыльцо...
Тихо брякнуло кольцо...
Тихим шепотом сказали...

<...>

«Близ Наревы дом мой тесный.
Только месяц поднебесный
Над долиною взойдет,
Лишь полночный час пробьет —
Мы коней своих седлаем,
Темны кельи покидаем.
Поздно я пустился в путь.
Ты моя; моею будь...» [16].

Под «тесным домом» здесь, конечно, понимается могила, в которую жених затащит Людмилу в конце баллады.

Так же ночью после гаданий является мёртвый жених в балладе В. А. Жуковского «Светлана»:

Простонав, заскрежетал
Страшно он зубами
И на деву засверкал
Грозными очами...
Снова бледность на устах;
В закатившихся глазах
Смерть изобразилась...
Глядь, Светлана... о творец!
Милый друг ее — мертвец! [16].

«Страшные ночи» описывает в своём стихотворении «Ночь» К. К. Случевский. Здесь также появляются некие «видения», мучающие лирического героя во снах:

Есть страшные ночи, их бог посылает
Карать недостойных и гордых сынов,
В них дух человека скорбит, изнывает,
В цепи несловимых, томительных снов.

Загадочней смерти, душнее темницы,
Они надавлиют бессильную грудь,
Их очерки бледны, их длинны страницы —
Страшимся понять их, к ним в смысл заглянуть,
А сил не хватает покончить мученья,
Ворочает душу жестокая ночь,
Толпой разбегаются, вьются виденья,
Хохочут и дразнят, и прыгают прочь [37, с. 25].

Таким образом, нет ничего удивительного в том, что и для А. А. Блока ночь ассоциировалась с пугающими образами. Но об этих самых образах подробнее мы поговорим позднее.

Следующий образ в поэме «Двенадцать» — «белый снег». В рамках творчества А. А. Блока зима, вьюга, метель и снег (как и белый цвет вообще) ассоциируются со смертью:

Недаром я в смертном бреду,
<...>
Вот иней мне кудри покрыл,
Дыханье спирала зима... [6, с. 196].

И в полях гуляет смерть —
Снеговой трубач...

И вздымает вьюга смерч,
Строит белый снежный крест,
Заметает твердь... [6, с. 269].

В широком смысле «снежная смерть» связана с переходом в другие миры, с отказом от прошлой жизни, так

как смерть для А. А. Блока никогда не является концом, она является лишь одним из этапов существования:

Вьюга пела.
И кололи снежные иглы.
И душа леденела.
Ты меня настигла.

Ты запрокинула голову в высь.
Ты сказала: «Глядись, глядись,
Пока не забудешь
Того, что любишь»

<...>

И снежных вихрей подъятый молот
Бросил нас в бездну... [6, с. 262].

Не стоит так же забывать о трактовке снега, вьюг и метелей в общелитературном контексте. У М. Ю. Лермонтова, например, метель тоже связана со смертью:

Метель шумит и снег валит,
Но сквозь шум ветра дальний звон
Порой прорвавшись гудит;
То отголосок похорон.
То звук могилы над землёй... [22, с. 226].

А вот у А. С. Пушкина метель связана с путаницей, когда роковая стихия вмешивается в судьбы людей, переворачивая всё с ног на голову (повесть «Метель»), а родственная ей вьюга к тому же наполнена представителями потусторонних сил («Бесы»):

Хоть убей, следа не видно;

Сбились мы. Что делать нам!
В поле бес нас водит, видно,
Да кружит по сторонам.

<...>

Вьюга злится, вьюга плачет;

<...>

Вижу: духи собралися
Средь белеющих равнин.

Бесконечны, безобразны,
В мутной месяца игре
Закружились бесы разны... [31, с. 286-288].

У К. К. Случевского образ снега связывается с появлением «белых людей» — своеобразных «снежных призраков»:

Вот из белых, глубоких снегов,
На какой-то таинственный зов,
Словно белые люди встают,
И встают, и идут, и растут!

Светят лики неясные их,
И проходят одни сквозь других,
И по степи мерцает вокруг
Много, много светящихся рук... [37, с. 104].

Что до ветра, пронизывающего всю поэму «Двенадцать», то он в творчестве Блока связан с разрушением и также со смертью:

Вот он — ветер,
Звонящий тоскою острожной,

<...>

Вот — что ты мне сулила:
Могила [6, с. 452].

Смотри, смотри:
С полночным шумом
Идёт к нам ветер от зари...
Последний свет
Померк. Умри [6, с. 467].

Обращаясь к общелитературной традиции, можно вспомнить, например, уже упомянутую нами балладу В. А. Жуковского «Людмила», где ветер вначале предвещает появление мёртвого жениха, а потом сопровождает Людмилу и её возлюбленного по пути на кладбище:

Потряслись дубов вершины;
Вот повеял от долины
Перелутный ветерок...
Скачет по полю ездок:
Борзый конь и ржёт и пышет.

<...>

«Переждем хоть время ночи;
Ветер встал от полуночи;
Хладно в поле, бор шумит;
Месяц тучами закрыт» [16].

В «Двенадцати» ветер будет предвещать появление Христа (или того, кто скрывается под его маской).

Природные стихии в поэме А. А. Блока — живые и могущественные. Ветер в «Двенадцати» временами принимает образ практически полноценного персонажа: он

«и зол и рад» [6, с. 739], он по улицам «гуляет» [6, с. 740], он играет «с красным флагом» [6, с. 746], а родственная ему вьюга не только «пылит в очи» [6, с. 746] красногвардейцам, но и «долгим смехом заливаётся в снегах» [6, с. 747].

Нечто подобное уже возникало в «Трилогии вочеловечения», когда природная стихия обретала черты *Невидимки* или *Кого-то* (или же предвещала появление этого *Кого-то*):

Мы всюду. Мы нигде. Идём,
И зимний ветер нам навстречу.
В церквах и в сумерках и днём
Поёт и задувает свечи.
И часто кажется — вдали,
У тёмных стен, у поворота,
Где мы пропели и прошли,
Еще поет и ходит Кто-то.
На ветер зимний я гляжу:
Боюсь понять и углубиться.
Бледнею. Жду. Но не скажу,
Кому пора пошевелиться.
Я знаю всё. Но мы — вдвоём.
Теперь не может быть и речи,
Что не одни мы здесь идём,
Что Кто-то задувает свечи [6, с. 110].

Также в приведённом стихотворении возникает популярный в творчестве А. А. Блока мотив двойничества, из чего можно заключить, что как спутником лирического героя, так и *Кем-то* является двойник. Подобную схему у

Блока можно найти в поэме «Ночная Фиалка», где в начале своего сна герой гуляет с другом:

Город покинув,
Я медленно шёл по уклону
Малозастроенной улицы,
И, кажется, друг мой со мной.
Но если и шёл он,
То молчал всю дорогу.
Я ли просил помолчать,
Или сам он был грустно настроен,
Только друг другу чужие,
Разное видели мы...

<...>

И, верно, другие желанья
Его одолели,
Когда он исчез за углом,
Нахлобучив картуз,
И оставил меня одного [6, с. 159-160].

Затем, погружаясь в более глубокую фазу сна он (лирический герой) встречает ещё одного своего двойника:

Там, на лавке неровной и шаткой,
Неподвижно сидел человек,
Опершись на колени локтями,
Подпирая руками лицо.
Было видно, что он, не старея,
Не меняясь, и думая думу одну,
Прогрустил здесь века,
Так что члены одеревенели,
И теперь, обречённый, сидит

За одною и тою же думой
И за тою же кружкой пивной,
Что стоит рядом с ним на скамейке [6, с. 163].

Этот двойник явно мёртв и, судя по всему, тесно связан с образом Другого из стихотворений «Фиолетовый запад гнетёт...» и «Я живу в глубоком покое...», о которых мы поговорим позднее. Но в рамках данного исследования нам важно осознать, что границы между различными образами у А. А. Блока сознательно размыты, и не всегда возможно понять является ли тот или иной образ персонификацией стихий или стихии только указывают нам на очередного двойника героя, предвещают его появление в тексте.

В стихотворении «Легенда» вместо вьюги по городу «отравленной пыли полетели столбы», «а в полях однозвучно хохотал Невидимка — и разбрасывал пыль» [6, с. 236] (в «Двенадцати», как мы помним, «смехом заливаётся» сама вьюга, она же и «пылит в очи»).

Продолжает эту тему стихотворение «Невидимка», где дома окружают болота (в «Двенадцати» их альтернатива — сугробы), а сам Невидимка, «зовёт и поёт» знакомыми голосами, «пучки вечеряющих роз швыряет блудницам в окошко» [6, с. 238].

В «Двенадцати» тоже есть блудницы, они появляются в самой первой главке, когда ветер доносит обрывки их речи: «На время — десять, на ночь — двадцать пять... / ...И меньше ни с кого не брать...» [6, с. 739], блудницей к тому же является и Катька. И розы в «Двенадцати» есть, только их никуда не «швыряют», в поэме «в белом венчике из роз» шествует сам *Исус Христос* [6, с. 747].

И наконец, в финале «Невидимки» возникает «на Звере Багряном — Жена» [6, с. 238] (то есть вавилонская блудница из Откровения Иоанна Богослова), а в финале Двенадцати «впереды — Исус Христос» [6, с. 746]. Вавилонская блудница символизирует некий великий город, погрязший в блуде и грехе: «Жена же, которую ты видел, есть великий город, царствующий над земными царями» (Откр. 17:18). В различные исторические эпохи с вавилонской блудницей сравнивались Рим, Иерусалим, Москва (у старообрядцев) и прочие города. Более поздние ветви христианства также предлагали свои трактовки данного образа. Например, вавилонской блудницей католическую церковь называли Джон Нокс и Мартин Лютер. В Блоковской традиции блудница, скорее всего, может олицетворять собой старый мир, который необходимо придать суду и уничтожить. Это примитивный и пошлый мир, наполненный бытом, как в поэме «Ночная Фиалка», где ему противостоит мир мистический:

В час фабричных гудков и журфиксов,
В час забвенья о зле и добре,
В час разгула родственных чувств
И развратно длинных бесед
О дурном состоянии желудка
И о новом совете министров,
В час презренья к лучшим из нас,
Кто, падений своих не скрывая,
Без стыда продает свое тело
И на пыльно-трескучих троттуарах
С наглой скромностью смотрит в глаза, -

Что в такой оскорбительный час
Всем доступны виденья.
Что такой же бродяга, как я,
Или, может быть, ты, кто читаешь
Эти строки, с любовью иль злобой, -
Может видеть лилово-зеленый
Безмятежный и чистый цветок,
Что зовется Ночною Фиалкой [6, с. 161].

А разрушения этого старого мира А. А. Блок с трепетом ожидал уже в 1900-ом году:

Увижу я, как будет погибать
Вселенная, моя отчизна.
Я буду одиноко ликовать
Над бытия ужасной тризной.

Пусть одинок, но радостен мой век,
В уничтожение влюбленный.
Да, я, как ни один великий человек,
Свидетель гибели вселенной [6, с. 25].

Конечно, в «Невидимке» старый мир ещё не пал в руинах, а вавилонская блудница торжествует в городе, утонувшем в разврате.

Появление в поэме «Двенадцать» Христа в противовес вавилонской блуднице может быть понято различно. Например, можно говорить о разрушение старого, несовершенного мира блудницы и Христе, который теперь ведёт двенадцать (и всю Россию заодно) в светлое будущее. А можно предположить, что под маской Христа скрывается другой персонаж Откровения Иоанна Богослова — антихрист,

который как раз известен тем, что выдаёт себя за Спасителя. Но чтобы окончательно разобраться в этом вопросе, нужно определиться со значением образа Христа в «белом венчике из роз» [6, с. 747], что мы сделаем немного позднее, когда проясним для себя другие, сопутствующие ему образы.

Итак, в стихотворениях «Легенда» и «Невидимка», как и в поэме «Двенадцать», появляется апокалипсический мотив: торжествующая разрушающая природная стихия сталкивается с городом. Апогеем этого мотива в «Невидимке» становится появление вавилонской блудницы.

В первой главке помимо «чёрного вечера», «белого снега» и «ветра» появляются карикатурно вырисованные представители старого мира, время которого подходит к концу:

Завивает ветер
Белый снежок.
Под снежком — ледок.
Скользко, тяжко,
Всякий ходок
Скользит — ах, бедняжка! [6, с. 738].

Другими словами, представители старого мира стоят на ногах неустойчиво, в отличие от двенадцати красногвардейцев, которые гордо маршируют по городу несмотря на то, что «вьюга пылит им в очи» [6, с. 746]. Подробно останавливаться на представителях старого мира мы не будем, потому что на эту тему и так было очень много сказано другими исследователями.

Главные герои поэмы появляются во второй главке:

Гуляет ветер, порхает снег.

Идут двенадцать человек [6, с. 740].

Двенадцать — число, в данном случае, многозначное. Во-первых, патрулировали революционный Петроград группами по двенадцать человек, во-вторых, двенадцать — число апостолов Христа (а именно он появляется в финале поэмы).

В пользу версии того, что двенадцать красногвардейцев — это двенадцать учеников Христа выступает не только совпадение в количестве, но и использование в поэме апостольских имён: Петруха (апостол Пётр) и Андрюха (апостол Андрей). Как отмечает С. Л. Слободнюк: «Путём буквального истолкования евангельских сюжетов автор добивается нужного эффекта: выворачивает наизнанку исходные положения. <...> Петруха-Пётр во время ловли Ваньки убивает свою зазнобу Катьку. Но ведь именно к апостолу Петру обращены слова *подлинного* Христа: “<...> Будешь ловить человеков” (Лука, 5:10)» [34, с. 300]. Об «Андрюхе-Андрее» С. Л. Слободнюк также пишет: «... согласно православной легенде, Русь крестил святой Андрей, принеся туда свет истиной веры. Андрюха тоже “крестит”, но не Словом Божиим и святой водой, а кровью» [34, с. 300] (речь об убийстве Катьки в шестой главке поэмы).

Скажем ещё несколько слов об этих «апостолах революции»:

В зубах — цыгарка, примят картуз,

На спину б надо бубновый туз! [6, с. 740].

Как отмечает Р. В. Банчуков: «Известно, что на одежде каторжников был нарисован — чтоб легче было попасть в

случае побега — бубновый туз» [3]. То есть двенадцать ведут себя, как настоящие уголовники, недаром одна из их характеристик даётся через *разбойничью песню*:

Ужь я семячки
Полущу, полущу...

Ужь я ножичком
Полосну, полосну!.. [6, с. 744].

Путь двенадцати сопровождается выстрелами, руганью, убийством и многообещающими возгласами:

Запирайте этажи,
Нынче будут грабежи!

Отмыкайте погреба —
Гуляет нынче голытьба [6, с. 744].

Интересно проследить отношение двенадцати к религии и религиозным образам. Неоднократно в поэме подчёркивается, что идут они (то есть двенадцать) «без креста» [6, с. 741], что может символизировать как их атеизм (в самой примитивной трактовке), так и, напротив, причастность к действиям, связанным с тёмными потусторонними силами, ведь, как отмечает С. Л. Слободнюк: «снятие креста есть непременно условие при исполнении магического обряда, имеющего касательство к дьяволу» [34, с. 297].

На протяжении всей поэмы двенадцать воспринимаются как единый живой организм, недаром практически все они обезличены, и только Петруха временами выбивается из общего строя. Он единственный из красногвардейцев, о

котором мы знаем что-то кроме имени (по имени мы ещё «знакомы» с Андрюхой, но больше мы не знаем о нём ничего). Нам известно, что Петруха любит Катьку, что ревнует её к Ваньке, что грустит о её смерти. Нам понятна мотивация Петрухи, когда горечь утраты перерастает у него в деструктивные желания и от «ох, товарищи родные, эту девку я любил...» [6, с. 743], после увещеваний тех самых товарищей происходит переход к «запирайте этажи, нынче будут грабежи» [6, с. 744], и «ты лети, буржуй, воробышком! Выпью кровушку за зазнобушку, чернобровушку...» [6, с. 745].

Построение любовных треугольников для А. А. Блока дело привычное, ими наполнена вся его лирика, однако отношения Петрухи, Катьки и Ваньки более всего напоминают отношения Пьеро, Коломбины и Арлекина из драмы «Балаганчик» и стихотворений А. А. Блока. Как отмечает О. В. Давыдов, в «Балаганчике» Арлекин «уводит в метель невесту Пьеро Коломбину — и тоже сажает в “извозчичьи сани”, из которых она валится ничком, так что её невозможно поднять, поскольку она, оказывается, “картонная”» [14, с. 111].

Параллели между Петрухой и Пьеро, Катькой и Коломбиной отмечал ещё Андрей Белый: «“Логос” Владимира Соловьёва вошёл в рыцаря и не в рыцаря, а просто в Пьеро, а Пьеро — “стал только литератор модный, только слов кощунственный творец” <...> и дальше этот интеллигент стал босяком <...> — и наконец этот босяк стал Петькой из “Двенадцати”. А “Прекрасная дама” была “Незнакомкой”, “Проституткой”, и даже проституткой

низшего разряда, “Каткой”» [Цит. по: 14, с. 111]. О. В. Давыдов связывает появление в поэзии Блока образа Арлекина, как некоего «третьего угла» в отношениях *Жениха* и *Прекрасной Дамы* (Пьеро и Коломбины) с постоянным стремлением к двойственности в душе поэта: «Из эмпириев религиозно-мистической части души Блока <...> естественные человеческие страсти <...> виделись чем-то чуждым и даже враждебным. Между этими двумя частями души наметился раскол <...> но надо иметь в виду, что этот счастливый соперник — сам же Блок, его страстный порыв» [14, с. 114-115].

Таким образом, мы снова сталкиваемся с мотивом двойничества, о котором уже довольно подробно размышляли ранее.

Но вернёмся к «Двенадцати». Интересно, что следом за чередой угроз Петрухи всем вообще и Ваньке в частности («запирайте этажи, нынче будут грабежи» [6, с. 744] и «ты лети, буржуй, воробышком! Выпью кровушку за зазнобушку, чернобровушку...» [6, с. 745]), появляется молитва: «Упокой, Господи, душу рабы Твоея» [6, с. 745], которую, судя по всему, произносит тоже Петруха. И в десятой главке Петька снова поминает бога: «Ох, пурга какая, спасе!» [6, с. 745], за что получает очередной выговор от товарищей:

— Петька! Эй, не завирайся!

От чего тебя упас

Золотой иконостас?

Бессознательный ты, право,

Рассуди, подумай здраво —

Али руки не в крови

Из-за Катькиной любви? [6, с. 745].

В Петьке, как и в любом человеке, есть как добро, так и зло, а бога он вспоминает только в минуты душевной слабости, когда ему становится страшно или грустно, в остальное же время он, как и все двенадцать, освобождает себя от нравственных законов и мук совести:

Свобода, свобода,

Эх, эх, без креста! [6, с.740].

Эта свобода — свобода от бога, как от символа морали. И тёмная сторона в душе Петрухи в «Двенадцати» одерживает верх. Петька способен любить, но он же способен и на убийство, и на разбой. Именно об этом напоминают ему товарищи («Али руки не в крови из-за Катькиной любви?» [6, с. 745]), лишая Петьку права на спасение души. Заповеди нарушены, в боге больше нет необходимости и на смену молитве в конце десятой главы приходит лозунг:

Шаг держи революционный!

Близок враг неугомонный!

Вперёд, вперёд, вперёд,

Рабочий народ! [6, с. 745].

А одиннадцатая главка уже начинается так:

...И идут без имени святого

Все двенадцать — вдаль.

Ко всему готовы,

Ничего не жаль [6, с. 746].

В девятой главке на перекрёстке появляется «паршивый пёс» [6, с. 745]. Этому образу можно дать две наиболее очевидных трактовки. Во-первых, он, на пару с буржуем,

олицетворяет старый мир, о чём в тексте поэмы сказано прямым текстом:

Стоит буржуй, как пёс голодный,
Стоит безмолвный, как вопрос.
И старый мир, как пёс безродный,
Стоит за ним, поджавши хвост [6, с. 745].

Но в данном случае необходимо принять во внимание, что как буржуй, так и старый мир, с псом только сравниваются, и не стоит забывать, что в личных записях А. А. Блока буржуи, например, сравниваются с Сатаной: «вспомните, как в своих дневниках Блок истерически обзывал буржуа Сатаной» [34, с. 298].

И здесь мы выходим на вторую трактовку: в полночь (а мы уже неоднократно отмечали, что название может указывать на время действия поэмы) на перекрёстке появляется Сатана и его приспешники. Известно, что в период написания поэмы А. А. Блок был увлечён «Фаустом» Иоганна Гёте, а Мефестофель в драме впервые является доктору Фаусту именно в виде собаки (чёрного пуделя). В пользу демонического происхождения пса из «Двенадцати» говорит и эволюция этого образа в двенадцатой главке:

...Скалит зубы — волк голодный —
Хвост поджал — не отстаёт —
Пёс холодный — пёс безродный [6, с. 746-747].

Трактовать этот образ, как только символ старого мира, представленного в поэме жалким и смешным, после такой характеристики становится весьма затруднительно. Интересно не только превращение пса в волка, но и используемый по отношению к нему эпитет «холодный»,

который, в контексте творчества А. А. Блока, может быть свидетельством отношения пса к иному, нечеловеческому, неживому миру. Да и появляется в поэме пёс в самый разгар вьюги, наполненной бесами (подробнее об образе вьюги и других атрибутов зимы, мы говорили выше).

В двенадцатой же главке, в которой пёс вдруг оборачивается волком, появляется и самый загадочный образ поэмы:

В белом венчике из роз –

Впереди — Исус Христос [6, с. 747].

Существует множество различных подходов к объяснению этого образа, некоторые из них были названы нами выше. Безусловно, появление Христа в конце поэмы, можно трактовать как символ того, что Спаситель, несмотря ни на что, не оставит своей паствы и будет с людьми даже после того, как они от него отрекутся, ведь сказано, что нет в Христе «ни Еллина, ни Иудея» (Кол. 3:11).

Но если рассматривать эту версию в контексте поэмы, она оказывается не вполне жизнеспособной. Во-первых, зачем Христу «кровавый флаг»? Во-вторых, что тогда значит «белый венчик из роз»? И как быть с псом-волком, который с появлением Христа никуда не исчезает? И список этих вопросов можно очень долго продолжать.

Очевидно одно: если Исус Христос — образ светлый и символизирующий спасение, то он в более чем мрачной поэме воспринимается как персонаж совсем чужеродный, и финал «Двенадцати», как заявлял ещё Ю. И. Айхенвальд, становится неубедительным.

О. В. Давыдов предлагает считать Христа наваждением, которое послал двенадцати пёс-сатана: пёс «дразнит их соблазнительным призраком счастливого будущего, в котором на деле могут воплотиться только их животные похоти» [14, с. 118].

Против этой версии снова восстаёт сама поэма, в которой, как мы помним, двенадцать от Христа отказались, так что едва ли можно говорить о том, что, завидев впереди «Исуса», они восприняли бы его как «соблазнительный призрак». Да и то, что они по нему стреляют говорит только о том, что красногвардейцы настроены враждебно.

Гораздо любопытнее, также высказанная О. В. Давыдовым, идея о связи образа Исуса Христа и Арлекина. Напомним, что О. В. Давыдов трактует Арлекина как символ появления некоего «третьего» в мире Жениха и Прекрасной Дамы. И «третий» этот возникает в следствие раздваивания души лирического героя. Здесь важно заметить, что образ Арлекина возводится Давыдовым не только к историям с любовными треугольниками, он (Арлекин) является третьей вершиной или третьей силой вообще.

Условной «датой рождения» Арлекина Давыдовым называется 16 декабря 1901 года — день написания Блоком стихотворения «Неотвязный стоит на дороге...», в котором впервые возникает кто-то кроме Прекрасной Дамы и Жениха. Мы ещё вернёмся к этому стихотворению, но в контексте собственного анализа. А пока О. В. Давыдов заявляет: «Эдиповская коллизия русской революции разрешается тем, что “пёс” присоединяется к красногвардейцам, после чего они начинают наблюдать приведение, очень похожее на то,

что давно являлось Блоку как Арлекин» [14, с. 117]. Подкрепляется это заявление крайне любопытной сценой из «Балаганчика», когда Арлекин вначале говорит о Пьеро: «По улицам сонным и снежным я таскал глупца за собой», а спустя какое-то время выбрасывается в окно, которое оказывается нарисованным (напомним, что, согласно трактовке О. В. Давыдова, Христос — «соблазнительный призрак», обещающий счастливое будущее, которого не будет). Тут же появляется Смерть-Коломбина и Пьеро причитает: «Куда ты завёл?» [14, с. 117].

Идея связи Христа и Арлекина прежде всего интересна тем, что прослеживает эволюцию героев Блока в контексте всего его творчества, хотя, конечно, Христос и Арлекин стоят на разных ступенях иерархии, поэтому отождествлять их никак нельзя.

Ещё одна версия прочтения образа Христа из «Двенадцати» предложена С. Л. Слободнюком, который рассматривает финал поэмы в контексте альбигойской ереси, с которой «во время создания драмы “Роза и крест” Блок весьма основательно познакомился» [34, с. 299], исследователь приходит к выводу о демонической сущности блоковского Христа. При этом отмечается, что этот Христос «совмещает в себе два противоположных начала: “зло” и “добро”. Пёс же, следующий за демонической группой, служит напоминанием о неоднозначной сущности призрачного вожатого» [34, с. 302]. Самого же «призрачного вожатого» С. Л. Слободнюк называет «анти-Христом»: «Блоком было создано, по меньшей мере, два мира “мир Христа” и “мир анти-Христа”. <...> В “Двенадцати” нет

пульсирующего перехода “добра” в “зло” и обратно, а есть одновременное непрерывное существование в одном пространстве разнонаправленных миров» [34, с. 303-305].

Для А. А. Блока вообще характерно переосмысление существующих образов, создание собственных миров, населённых существами часто совсем не похожими на свои «прототипы». Например, в стихотворении «Был вечер поздний и багровый...», на первый взгляд, описывается рождение Христа, но при внимательном рассмотрении становится ясно, что всё не так однозначно. Обратим внимание на последние две строфы стихотворения:

И было знаменье и чудо:
В невозмутимой тишине
Среди толпы возник Иуда
В холодной маске, на коне.

Владыки, полные заботы,
Послали весть во все концы,
И на губах Искарюта
Улыбку видели гонцы [6, с. 98].

Вот как комментирует появление образа Иуды в стихотворении С. Л. Слободнюк: «...всё подталкивает читателя к мысли о том, что под именем канонического предателя скрывается существо, обладающее гораздо большими полномочиями, чем тот, кто польстился на тридцать серебряников. <...> Не о рождении Спасителя это стихотворение, а о рождении его антипода, которого можно назвать Антихристом, Двуликим, <...> но скорее всего это всё же анти-Христос, старший брат которого затем начнёт

разгуливать по страницам “Двенадцати”. Поэтому и присутствует при сем событии Иуда, столь схожий с всадником Апокалипсиса» [36, с. 137, 140].

Таким образом, для Блока весьма характерно создание новых специфических образов, замаскированных под уже существующие и хорошо знакомые читателю. Именно это, на наш взгляд, произошло и в конце поэмы «Двенадцать», где под видом Христа появлялся кто-то другой.

Вообще Христос в поэзии Блока возникает достаточно часто, но Христос это всегда необычный, всегда *блоковский*. Например, в стихотворении «Здесь ночь мертва. Слова мои дики...»:

Рука или ветер шевелит лоскутья?
Костлявые пальцы — обрывки трав...
Зеленые очи горят на распутьи —
Там ветер треплет пустой рукав...

Закрит один, или многие лики?
Ты знаешь? Ты видишь! Одежда пуста!..
До утра — без солнца — пушу мои крики.
Как черных птиц, на встречу Христа! [6, с. 115].

Из-за самой структуры стихотворения возникает разночтение: не до конца понятно является ли увиденное на распутье существо Христом, на встречу которому герой «пустит свои крики»? Или Христос символизирует надежду на спасение от жуткого призрака?

Ответ, на наш взгляд, спрятан в самом стихотворении: «Закрит один, или многие лики?» — то есть существо, встреченное героем, многолико, а значит может вмещать в

себя в том числе и лик самого Христа. Такой приём для Блока характерен, стоит вспомнить хотя бы стихотворение «Мы преклонились у завета...», где под видом жены герою является Кто-то другой:

Из этой страшной глубины
На праздник мой спустился Кто-то
С улыбкой ласковой Жены [6, с. 71].

В цикле «Родина» появляется некий «невоскресший Христос»:

*Да. Ты — родная Галлилея
Мне — невоскресшему Христу [6, с. 446].*

Оригинальность и дистанцированность этого Христа от канонического Иисуса, подчёркивается уже самим эпитетом «невоскресший» (евангельский Христос, как мы помним, всё-таки воскрес). В «Родине» же появляется и «сжигающий Христос», связанный с разрушительными силами:

И капли ржавые, лесные,
Родясь в глуши и темноте,
Несут испуганной России
Весть и сжигающем Христе [6, с. 447].

Из приведённых примеров, на наш взгляд, становится очевидно, что в творчестве А. А. Блока образ Христа был полностью переосмыслен и трансформирован в нечто новое, лишь отдалённо напоминающее первоисточник, поэтому и Христа из «Двенадцати» воспринимать как нечто тождественное евангельскому Спасителю не представляется возможным.

Родственным образом Иисуса «Двенадцати» становится уже упомянутый нами ранее Белый:

Неотвязный стоит на дороге,
Белый — смотрит в морозную ночь.
Я — навстречу в глубокой тревоге,
Он, шатаясь, сторонится прочь.

<...>

Торжествуя победу могилы,
Белый — смотрит в морозную даль [6, с. 64].

Сближают Белого и Христа не только цветовая палитра (у Христа был «белый венчик из роз») и время года (зима), но и их недостижимость. Когда лирический герой «Неотвязного...» предпринимает попытку подойти к Белому, тот отшатывается. В «Двенадцати» же красногвардейцы требуют от Христа остановиться, но не получают никакого ответа.

Белый называется «морозным чудом», «торжествующим победу могилы». Зима и её атрибуты, как уже отмечалось выше, связаны в творчестве Блока со смертью, отсюда и возникает «победа могилы» в стихотворении. Что же до мира «Двенадцати», то он наполнен вьюгой, символизирующей разрушение и смерть старого мира, а вместо Белого центром (или, если хотите, воплощением) стихии становится Христос.

Ещё один любопытный персонаж, с которым можно сравнить Христа — Невидимка, которого мы также уже упоминали:

Под красной зарёй вдалеке
Гуляет в полях Невидимка.

Танцует над топью болот,

Кольцом окружающих дома,
Протяжно зовёт и поёт
На голос, на голос знакомый.

Вам сладко вздыхать о любви,
Слепые, продажные твари?
Кто небо запачкал в крови?
Кто вывесил красный фонарик?

И воеет, как брошенный пёс,
Мяучит, как сладкая кошка... [6, с. 237-238].

Невидимке приписываются различные звуки, витающие в воздухе, что роднит его (Невидимку) с ветром из «Двенадцати», который тоже переносит по городу обрывки чужих фраз.

В последней строфе «Невидимки» появляется вавилонская блудница — предвестница конца света, о которой мы также уже говорили выше. Этот образ сопоставим с Христом из «Двенадцати», особенно, если придерживаться версии, что под видом Иисуса в поэме появляется Антихрист — сын блудницы и ещё один (в общем-то основной) предвестник конца света. В этом смысле финал «Двенадцати» представляет из себя вывернутое наизнанку пророчество Исаии о пришествии мессии: «ибо вы выйдете неторопливо, и не побежите; потому что впереди вас пойдёт Господь, и Бог Израилев будет стражем позади вас» (Ис. 52:12). Тогда как у Блока:

...Так идут державным шагом —
Позади — голодный пес,

Впереди — с кровавым флагом,
И за вьюгой невидим,
И от пули невредим,
Нежной поступью надвьюжной,
Снежной россыпью жемчужной,
В белом венчике из роз —
Впереди — Исус Христос [6, с. 747].

У Блока Бог Израилев заменяется псом (или Сатаной), а Господь Христом (или антихристом).

Также можно проследить связь между образами из «Двенадцати» и из стихотворения «Фиолетовый запад гнетёт...»:

Фиолетовый запад гнетет,
Как пожатые десницы свинцовой.
Мы летим неизменно вперед —
Исполнители воли суровой.

Нас немного. Все в дымных плащах.
Брыжжут искры и блещут кольчуги.
Поднимаем на севере прах,
Оставляем лазурность на юге.

Ставим троны иным временам —
Кто воссядет на темные троны?
Каждый душу разбил пополам
И поставил двойные законы.

Никому не известен конец.
И смятенье сменяет веселье.

Нам открылось в гаданьи: мертвец
Впереди рассекает ущелье [6, с. 168-169].

Здесь, в противовес патрулю из поэмы, описываются, судя по атрибутам одежды, рыцари, при чём явно мистические: «все в дымных плащах», «блещут кольчуги». Души их «разбиты пополам», что может говорить о двойничестве, как и «двойные законы». Рыцари «ставят троны иным временам». Двенадцать же являются своеобразными «апостолами нового мира».

Вот только мистических героев «Фиолетового запада...» ведёт отнюдь не Христос:

Нам открылось в гаданьи: *мертвец*
Впереди рассекает ущелье [6, с. 169].

Мертвец этот возникает и в стихотворении «Я живу в глубоком покое..», из которого мы узнаём, что и сам лирический герой, и его спутники тоже мертвы:

Я живу в глубоком покое.
Рою днем могилы корням.
Но в туманный вечер — нас двое.
Я вдвоем с Другим по ночам.

Обычайный — у входа в сени
Где мерцают мои образа.
Лоб закрыт тенями растений.
Чуть тускнеют в тени глаза.

Из угла серебрятся латы,
Испуская жалобный скрип.
В дальних залах — говор крылатый

Тех, с кем жил я, и с кем погиб [6, с. 169].

Но так ли велика разница между *мертвецом* «Фиолетового запада» и Христом «Двенадцати»? Ведь Христос окружён белым цветом и снегом, которые в творчестве А. А. Блока означают смерть. И снова возникает вопрос: «в белом венчике из роз» Христос возникает *среди* смерти? Или он сам *мертвец*? Несёт ли он сам смерть тем, кто следует за ним? Или лишь символизирует смерть того, что они оставляют позади себя?

На наш взгляд, не всё в «Двенадцати» так однозначно. Как мы уже отмечали ранее, для А. А. Блока свойственно создавать «многоликие» образы, вмещающие в себя различные явления. То же, на наш взгляд, произошло и с Христом, который стал только одним из ликов некоего существа. К другим его «лицам» можно отнести и вьюгу, и ветер, и антихриста, и прочих.

Художественный мир поэмы наполнен символами (которые сами по себе всегда многозначны), он многослоен (так как в нём спаяны воедино мир реальный и мир мистический), сложен и запутан. Именно благодаря этой усложнённости и многозначности он напоминает сновидение, в котором ничто не обладает постоянной формой, а образы постоянно видоизменяются. Поэтому и воспринимать поэму нужно как сновидение, то есть принимать её глубину и многозначность, а не искать единую формулу, с помощью которой можно будет «разгадать шифр» «Двенадцати», найти единственно верное толкование. Это напрямую связано с идеей двойников в творчестве А. А. Блока, ведь никогда невозможно с уверенностью сказать, что именно описывает

нам поэт в том или ином своём произведении. Образы смешиваются и дwoятся, а разные миры (а следовательно, и те, кто эти миры населяют) существуют одновременно, а не последовательно.

2.2. Музыкальное переложение лирики А. А. Блока в оратории-поэме Н. В. Салманова «Двенадцать»

Вадим Николаевич Салманов — советский композитор и народный артист РСФСР. В 1957 году был членом правления ленинградского отделения Союза композиторов, поэтому должен был составить свой музыкальный отзыв по случаю юбилея Октябрьской революции, свершившейся 25 октября (7 ноября) 1917 года. Этим отзывом и стала оратория-поэма для смешанного хора и симфонического оркестра «Двенадцать», написанная на стихи одноимённой поэмы А. А. Блока.

В. Н. Салманов неоднократно обращался к поэзии А. А. Блока: ещё до войны композитором были созданы романсы «Мы встречались с тобой» (на стихотворение «Мы встречались с тобой на закате...»), «Песнь-страданье» и «Улица» («Улица, улица...»). В период с 1945 по 1946 годы В. Н. Салмановым были написаны романсы «Медленно в двери церковные», «Медлительной чередой» («Медлительной чередой нисходит день осенний...»), «Песнь Офелии» («Песня Офелии») и «Ночью вьюга снежная».

Также В. Н. Салмановым была создана кантата «Скифы». Однако именно оратория-поэма «Двенадцать» относится к наиболее известным и значительным сочинениям композитора. Она характеризуется разнообразием «жанрово

обусловленного музыкального материала» [32], что ярко иллюстрирует содержание одноимённой поэмы А. А. Блока и убедительно вырисовывает исторические реалии революционного Петрограда.

В. Н. Салманов самостоятельно занимался компоновкой текста. Блоковская поэма почти полностью вошла в ораторию «Двенадцать», за исключением нескольких купюр и отдельных перестановок в тексте. В частности, почти полностью была выкинута седьмая главка (та, в которой происходит диалог между Петрухой и его товарищами после убийства Катьки), восьмая и значительная часть десятой, из которой в ораторию попало лишь одно четверостишие:

Разыгралась чтой-то вьюга,
Ой, вьюга, ой, вьюга!
Не видать совсем друг друга
За четыре за шага! [47].

Далее в десятой главке поэмы А. А. Блока Петька упоминает господу, а товарищи его (то есть Петьку) вразумляют:

— Ох, пурга какая, спасе!
— Петька! Эй, не завираяся!
От чего тебя упас
Золотой иконостас? [6, с. 745].

Дело в том, что оратория-поэма В. Н. Салманова, в отличие от блоковской поэмы, проникнута идеологическим пафосом, и потому в ней (в оратории) раскрытие душевных метаний Петрухи, равно как и указание на постоянную необходимость напоминаний ему о его долге, выглядело бы неуместно и выставило бы двенадцать в невыгодном свете. Но

подробнее об этом мы поговорим немного позднее, когда перейдём к подробному анализу частей оратории.

Необычная стилистика поэмы А. А. Блока «Двенадцать» и её сложная структура требовали внимательного подхода со стороны композитора и В. Н. Салманов справился со своей задачей. Его оратория-поэма стала видным явлением советской музыкальной жизни середины двадцатого столетия.

Премьера «Двенадцати» В. Н. Салманова состоялась 17 ноября 1957 года в Большом зале Ленинградской филармонии. Дирижер — А. Стасевич, хормейстер — А. Анисимов.

В отличие от блоковской поэмы, разбитой на двенадцать главок, оратория состоит из шести частей с говорящими названиями: «Ветер», «Двенадцать», «Старый мир», «Вьюга», «Смерть Катьки» и «Вдаль». Уже по заголовкам видно, как смещается смысловой акцент по сравнению с поэмой А. А. Блока. В оратории мистическое и философское содержание подменяется революционным пафосом, что соответствует требованиям времени и поставленным перед композитором задачам (напомним, что оратория-поэма В. Н. Салманова была приурочена к сорокалетию Октябрьской революции).

В шести частях оратории противопоставляются друг другу две группы образов: в чётных частях («Двенадцать», «Вьюга» и «Вдаль») — образы нового мира, в нечётных («Ветер», «Старый мир» и «Смерть Катьки») — старого.

Образы старого и нового мира постоянно чередуются, оттеняя друг друга. И, снова ориентируясь на одни лишь названия частей, можно проследить судьбу старого и нового

миров в оратории: старый мир погибает со «Смертью Катьки», а новый торжествует, устремляется в светлое будущее («Вдаль»).

Как уже было отмечено нами ранее, поэма А. А. Блока сама по себе очень музыкальна, она вбирает в себя обрывки фраз и разговоров, звуки выстрелов и ругательств, лозунги, молитву, солдатскую и разбойничью песни, романсовую пародию (в основе «Песнь узника» Ф. Н. Глинки), марш. В. Н. Салманов в своей оратории-поэме также прибегает к использованию различных ритмоинтонаций. В его «Двенадцати» мы можем найти и частушку, и марш, и солдатскую песню, и причитания, и народно-песенные, и романсовые интонации. Как и в тексте исходника (то есть в поэме А. А. Блока), в произведении В. Н. Салманова всё это пёстрое разнообразие сливается в единый и неделимый материал.

Все шесть частей оратории-поэмы соединяются между собой не только посредством последовательного развития сюжета, но и через повторяющиеся музыкальные образы (например, темы вьюги и «старого мира») и характеристики (тембровые, ритмические, интонационные).

За ораторию-поэму «Двенадцать» В. Н. Салманов выдвигался на соискание Ленинской премии, однако тщетно. Возможно, что виной тому стала именно музыкально-поэтическая символика «Двенадцати», которая мало соответствовала тогдашней официозной трактовке событий 1917 года. Ведь, несмотря на явную перестановку смысловых акцентов, некоторые образы, перекочевавшие из блоковской

поэмы в ораторию (в частности, Иисус Христос) оставались спорными.

Как уже отмечалось нами ранее, поэма А. А. Блока «Двенадцать» в литературоведении достаточно широко изучена. Существует множество различных трактовок её центральных образов, а также общего смысла. Одноимённой оратории-поэме В. Н. Салманова в этом смысле повезло гораздо меньше. В музыковедении существует только один значительный труд, посвящённый композитору: монография В. В. Рубцовой [33]. Однако и в этой монографии оратории-поэме «Двенадцать» не уделяется достаточного внимания. Краткие сведения об истории создания и драматургии оратории также содержатся в учебном пособии «Хоровая литература» [20]. Но вот художественное и идейное содержание «Двенадцати» В. Н. Салманова, равно как и семантическую роль её центральных образов, в музыковедении, как правило, обходят стороной. Исключением стала статья Е. В. Бериглазовой «В. Н. Салманов. Оратория "Двенадцать": лжеапостолы и христос-антихрист (к проблеме концепции)» [20]. Однако исследовательница, в ходе интерпретации образов, ориентируется в первую очередь на исходный текст поэмы А. А. Блока (который, как мы отмечали ранее, за счёт купюр и перестановок, потерпел некоторые семантические изменения в оратории) и на суждения литературоведов (которые, разумеется, также ориентировались именно на блоковский текст в его первоизданном виде).

Например, разбирая пятую часть оратории («Смерть Катьки»), Е. В. Бериглазова вначале говорит о

противоречивости образа Петрухи, который вначале вырисовывался в негативном свете, но после смерти Катьки так по ней тоскует, что даже кажется, что он «приобретает здесь какие-то положительные черты» [20]. Однако далее исследовательница зачем-то обращается к тексту поэмы и навязывает Петрухе из оратории черты Петрухи из поэмы: «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 <...> 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» [20].

Ещё один спорный момент статьи Е. В. Бериглазовой — слабая аргументация. Яркий тому пример — анализ образа Катьки через её музыкальную характеристику (канкан): «Вспомним, 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)» [20].

Напомним, что поэма была написана А. А. Блоком в 1918 году, а действие поэмы разворачивается в 1917. Оратория-поэма В. Н. Салманова была создана в 1957 году. И поэтому остаётся загадкой, какое ко всему этому отношение имеет трактовка канкана до 1860 года. Однако Е. В. Бериглазова

делает однозначный вывод: «Данный жанр (*канкан*) характеризует Катюку как развратную девку. Он же придает гуляющему с ней Ваньке такие черты, как непорядочность и распущенность, что заставляет вспомнить о его происхождении и натуре» [20]. Вывод, по большому счёту, верный, Катюка действительно проститутка, а Ванька вряд ли отличается порядочностью, но едва ли это как-то связано с пониманием канкана до 1860-го года.

Но перейдём к собственному анализу.

Первая часть оратории-поэмы («Ветер») представляет из себя пространную звуковую фреску, в которой завывания ветра, интонируемые медными духовыми инструментами, чередуются с пародийно обрисованными образами старого мира из первой главки поэмы А. А. Блока «Двенадцать»: старушка, буржуй, писатель, поп, барыня в каракуле и её спутница, проститутки и бродяга. Все они имеют различные музыкальные характеристики. Страстная и взволнованная декларация сочетается в первой части оратории-поэмы с возгласами трубных инструментов, молитвенные мотивы с сентиментальной арией.

Во второй части («Двенадцать») впервые появляется главный герой поэмы-оратории В. Н. Салманова — сами двенадцать красногвардейцев. Тема оркестрового вступления части и есть главная музыкальная характеристика образа двенадцати, звучащая в исполнении трубы. В её основе лежат интонации разбойничьих и уличных песен той эпохи, создающие ощущение бесшабашного веселья, свободы и разгула.

Хоровая тема двенадцати выражается через интонационно-ритмический повтор темы оркестрового вступления. Только на смену солирующей трубе приходит смешанный хор:

Гуляет ветер, порхает снег.

Идут двенадцать человек.

Винтовок чёрные ремни,

Кругом — огни, огни, огни...

В зубах — цыгарка, примят картуз,

На спину б надо бубновый туз! [47].

В этой же части оратории-поэмы появляются Катька и Ванька. Их музыкальная характеристика осуществляется через задорный и энергичный канкан в исполнении хора двенадцати.

Третья часть оратории-поэмы «Двенадцать» («Старый мир») резко противопоставлена второй. «Старый мир» начинается элегическим оркестровым вступлением, затем вырисовывается сам образ сокрушённого мира, уходящего в прошлое:

Стоит буржуй на перекрёстке

И в воротник упрятал нос.

А рядом жмётся шерстью жёсткой

Поджавший хвост паршивый пёс [47].

Это фрагмент аж из девятой главки поэмы А. А. Блока «Двенадцать», но В. Н. Салмановым он монтируется в третью часть (ещё до убийства Катьки). Это сделано для создания

яркого контраста между новым миром из второй части оратории и старым из третьей.

Интонации сентиментального городского романса, на которых основана третья часть оратории, подсказываются ей текстом самой поэмы А. А. Блока, в которую, как мы уже говорили ранее, был вшит романс Ф. Н. Глинки «Песнь узника». Однако В. Н. Салманов берёт за основу интонации романса композитора О. А. Козловского «Под вечер осенью ненастной» (на стихи А. С. Пушкина).

Четвёртая часть оратории-поэмы «Двенадцать» («Вьюга») возвращает нас в объятия разбушевавшейся стихии, которая как бы сметает старый мир своей тревожной и торжественной мелодией. «Вьюга» написана в маршеобразном движении, в ней основное внимание уделяется внутреннему росту героев. Здесь они объединяются со страшной стихией: теперь они не просто разгульный сброд, который мы наблюдали во второй части, теперь они грозная сила. Средний эпизод «Вьюги» представляет из себя симфоническую интерлюдия, основанную на теме двенадцати, которая в завершении смешивается с темой ветра из первой части оратории.

Пятая часть оратории-поэмы «Двенадцать» («Смерть Катьки») описывает личную драму Петрухи и гибель его возлюбленной. «Смерть Катьки» начинается задорной мелодичной зарисовкой, её кульминацией становится убийство. Завершается часть своеобразным лирико-драматическим «реквиемом» по Катьке в исполнении Петрухи:

Ох, товарищи, родные,

Эту девку я любил...
Ночки чёрные, хмельные
С этой девкой проводил...

Из-за удали бедовой
В огневых её очах,
Из-за родинки пунцовой
Возле правого плеча,
Загубил я бестолковый,
Загубил я сгоряча...
Загубил я сгоряча... [47].

Довольно интересно, что в оратории-поэме В. Н. Салманова отсутствуют ответные слова товарищей Петрухи и изменения в настроении Петьки, которые за ними следуют:

— Ишь, стервец, завел шарманку,
Что ты, Петька, баба что ль?
— Верно, душу наизнанку
Вздумал вывернуть? Изволь!
— Поддержи свою осанку!
— Над собой держи контроль!

— Не такое нынче время,
Чтобы нянчиться с тобой!
Потяжеле будет бремя
Нам, товарищ дорогой!

И Петруха замедляет
Торопливые шаги...

Он головку вскидывает,
Он опять повеселел...

Эх, Эх!

Позабавиться не грех! [6, с. 744].

Выкинута из оратории и вся восьмая главка блоковской поэмы «Двенадцать», что выглядит весьма логичным, ведь в восьмой главке получают своё дальнейшее развитие мотивы, заданные именно в финале седьмой (которого в оратории нет). Сравним:

Запирайте этажи,
Нынче будут грабежи! [6, с. 744] из седьмой
главки и

Ужь я времячко
Проведу, проведу...

Ужь я темячко
Почешу, почешу...

Ужь я семячки
Полущу, полущу...

Ужь я ножичком
Полосну, полосну... [6, с. 744] из восьмой.

Таким образом, в пятой части оратории-поэмы В. Н. Салманова по воле двенадцати красногвардейцев погибает и Катька, и весь старый мир. А сами двенадцать, будучи представителями мира нового, хоть и вначале оплакивают её, однако идут дальше — уже без сомнений и сожалений.

Катяка остаётся в прошлом, двенадцать переступают через неё и устремляются вдаль.

Шестая часть оратории-поэмы В. Н. Салманова («Вдаль») является финальной. Она символизирует непреодолимое движение героев вперёд. Ведущая музыкальная роль здесь отдана маршу. Оркестровое вступление основывается на развитии заунывной мелодии виолончелей, в которую постепенно начинают вкрадываться диссонирующие аккордовые созвучия и мелодические обороты главной фанфарной темы двенадцати. Постепенно они полностью разбивают мелодию вступления обращаясь в уже названный нами марш.

Далее появляется сам Исус Христос. Его музыкальная характеристика в оратории-поэме выражена, перебиваемым ударами большого барабана, строгим хоралом, уходящим в натуральный минор в партии оркестра, который сочетается с сентиментальной мелодией сопрано и альтов.

В отличие от поэмы А. А. Блока «Двенадцать», оратория В. Н. Салманова явлением Христа не заканчивается. Сразу же за общеизвестным «Впереди — Исус Христос» [6, с. 747] в шестую часть оратории снова врывается тема двенадцати, и заканчивается оратория-поэма словами:

...Так идут державным шагом
 Все двенадцать — вдаль.
...Так идут двенадцать — вдаль.
...Так идут двенадцать — вдаль.
Вдаль [47].

Посредством такого рода перестановки, В. Н. Салманов добился изменения в расставленных А. А. Блоком

семантических акцентах. В оратории-поэме несомненное первенство получают именно двенадцать, а Иисус Христос становится лишь сопутствующим им символом, своеобразным благословением для нового мира и его «апостолов». Здесь будет уместно вспомнить трактовку образа Христа из поэмы А. А. Блока «Двенадцать», предложенную В. Н. Орловым: Христос — это «символ всеобщего обновления жизни, начатого русской революцией» [29, с. 596]. Подобным образом интерпретировал блоковского Христа и В. Н. Салманов, при этом задвинув Иисуса на задний план.

На первый же план В. Н. Салмановым выдвигается идея непрерывного движения двенадцати вперёд, к новому, светлому будущему. Недаром заключительная шестая часть оратории-поэмы «Двенадцать» была так и названа им — «Вдаль».

2.3. «Двенадцать» и «Музыка революции» И. С. Аксенчука: особенности мультипликационной интерпретации

Иван Семёнович Аксенчук — советский мультипликационный режиссёр, сценарист и художник, известный по таким мультфильмам как «Дядя Стёпа — милиционер» (1964 год), «Русалочка» (1968 год), дилогии «Илья Муромец (Пролог)» (1975 год) и «Илья Муромец и Соловей-разбойник» (1978 год), «Горе — не беда» (1983 год) и многим другим. Народный артист РСФСР.

Его короткометражный мультипликационный фильм «Музыка революции», созданный по мотивам поэмы А. А. Блока «Двенадцать», вышел на экраны в 1987 году. Картина

была приурочена к семидесятилетию Октябрьской революции 1917 года.

Кинематографичность поэмы А. А. Блока отмечала ещё З. Г. Минц: «В «Двенадцати» функцию художественного кода в значительной мере берет на себя кинематограф (разумеется, в том его виде, который реально существовал в эпоху Блока). Заданный в первых стихах поэмы чёрно-белый алфавит передачи цветовой гаммы, разделенность на кадры, быстрота смены эпизодов, появление текстов-титров, преобладание движения над изображением, мелодраматизм ситуаций ведут нас к структуре кинематографа тех лет» [27, с. 116-117].

Жанр мультфильма гораздо более удобен для экранизации поэтического текста, так как, в отличие от просто художественного фильма, мультфильм не ограничен практически никакими рамками. Изображение здесь может двигаться и меняться по воле художника так же легко, как это происходит в тексте (только в тексте — по воле поэта). И в ходе анализа мы в этом убедимся, проследив за всеми метаморфозами образов «Музыки революции».

Мультфильм И. С. Аксенчука раскрашен преимущественно в оттенки чёрного, белого и красного — основных цветов поэмы «Двенадцать» А. А. Блока. Белый — снег, чёрная — ночь, красный — флаг. Также в мультфильме появляется огонь (тоже оттенки красного).

Что до музыки, то она в мультфильме далеко не так разнообразна, как в поэме-исходнике. Здесь нет ни солдатской песни, ни романсовой пародии. На первый план

А. В. Чайковским выдвигаются маршевые интонации. Музыка служит лишь фоном к изображаемому на экране.

В отличие от поэмы, в которой перед нами только авторский текст, и оратории, в которой перед нами лишь музыка, мультфильм одновременно представляет нам видеоряд (изображение) и аудиоряд (музыка А. В. Чайковского; текст фрагментов поэмы А. А. Блока в исполнении Р. В. Суховерко). Другими словами, меняется язык повествования и вся семиотическая система. Необходимость в подробных словесных описаниях отпадает. Так из первой главки поэмы в мультфильме звучит лишь крохотная часть:

Чёрный вечер.
Белый снег.
Ветер, ветер!
На ногах не стоит человек.
Ветер, ветер –
На всем Божьем свете! [28].

Всё остальное (плакат, старушка, буржуй, писатель, поп, барыня в каракуле и её спутница, проститутки) — только показывается.

Главным героем экспозиции «Музыки революции» является ветер (он же вьюга или метель). Он изображается в виде снежной метлы, сметающей старый мир, символом которого являются цепи, решётки и золотой двуглавый орёл. Всё это сметается ветром в костёр и сгорает. Плакат «Вся власть Учредительному Собранию!» также разрывается ветром в клочья. «Сметаются» с улиц и представители

старого мира (буржуй, писатель, поп и прочие). Их, правда, метла нового времени бросает не в костёр, а просто в кучу.

Образ ветра, вырисованный в мультфильме в виде метлы, является визуальной передачей блоковской метафоры: ветер в поэме также разрушает старый мир, как бы «сметая» его прочь.

Буквально из ветра в «Музыке революции» И. С. Аксенчука появляются сами двенадцать и на протяжении всего мультфильма они будут своеобразным воплощением стихии:

Гуляет ветер, порхает снег.

Идут двенадцать человек.

Винтовок черные ремни,

Кругом — огни, огни, огни... [28].

Дальнейшая блоковская характеристика представляет героев не в самом приятном свете:

В зубах — цыгарка, примят картуз,

На спину б надо бубновый туз! [6, с. 740],

и потому из мультфильма она исключается. Двенадцать здесь представлены героями, противостоящими ужасам старого мира. Они помогают подняться старушке (той, которая в первой главке поэмы А. А. Блока разглядывала плакат «Вся власть Учредительному Собранию» и сетовала, что такой «огромный лоскут» можно было бы пустить на портянки для ребят), они действительно противостоят врагам (то и дело по ним стреляют представители старого мира).

Проходя мимо кабака, в окне двенадцать видят Катюку, пляшущую на столе:

— А Ванька с Катькой — в кабаке...
— У ей керенки есть в чулке!
— Ванюшка сам теперь богат...
— Был Ванька наш, а стал солдат!

— Ну, Ванька, сукин сын, буржуй,
Мою, попробуй, поцелуй! [28].

Катька изображается в мультфильме пышной полуодетой и ярко накрашенной девушкой, пляшущей на столе, за которым сидят Ванька и ещё один мужчина.

Коротко обсудив Катьку с Ванькой, двенадцать продолжают свой путь, при этом снова визуально подчёркивается их единение с ветром (они буквально выходят из снежного вихря):

Революционный держите шаг!
Неугомонный не дремлет враг! [28].

Сразу же после этих слов, произнесённых закадровым голосом, на экране действительно появляется враг. Он выбивает окно и начинает стрелять по двенадцати:

Как пошли наши ребята
В красной гвардии служить —
В красной гвардии служить —
Буйну голову сложить! [28].

Произносимое за кадром упоминание о «сложенной буйной голове» во время перестрелки добавляет напряжения, зритель острее переживает опасность, грозящую двенадцати. Но нашим героям удаётся подстрелить врага. Его тело перевешивается через окно под торжественное «Эх, эх, без креста!» [28].

Таким образом, поддерживается в том числе и антиклерикальный пафос, заданный ещё в самом начале мультфильма, когда сметённый в кучу вместе с другими представителями старого мира карикатурно вырисованный поп закрывался от двенадцати крестом и прятался за сугробом.

Бог в мире «Музыки революции» уходит в прошлое вместе с остальным старым миром. Двенадцати не нужен крест, чтобы побеждать врагов и строить новый лучший мир.

Появление в мультфильме реального врага (и, надо сказать, не одного) задаёт героический пафос, которого нет в поэме А. А. Блока, где враг только называется, но на деле его нигде не видно, а палят везде и всюду только сами двенадцать красногвардейцев. Иными словами, блоковский патруль, больше похожий на сброд уголовников и хулиганов, у И. С. Аксенчука превращается в настоящих героев. Им не только сопереживаешь во время просмотра мультфильма, на них хочется равняться.

Такое переосмысление, скорее всего, как и в случае с семантическими подвижками в оратории-поэме В. Н. Салманова, связано с реалиями времени и задачами, которые стояли перед И. С. Аксенчуком. Мультфильм был приурочен к семидесятилетию Октябрьской революции, так что нет ничего удивительного в том, что он является агитационным.

Расправившись с врагом, двенадцать снова встречаются с Катькой. Её смерть никак не описывается вербально, только изображается: Петька хватает бегущую лошадь под уздцы, Ванька из повозки направляет на него пистолет, Петька падает, теряя при этом один сапог, и стреляет вслед

исчезающей повозке, попадая при этом, как и в поэме, не в Ваньку, а в Катьку. Катька падает, ветер «сметает» с её лица яркий макияж, парик и сигарету, Петька обнимает её тело и оплакивает. Он вспоминает, как когда-то они с Катькой любили друг друга, а потом некий человек в военной форме их разлучил, сманив деньгами Катьку на скользкий путь. Когда Петька оставляет убитую возлюбленную и возвращается к товарищам, тело Катьки исчезает.

В версии А. А. Блока эта сцена описывалась совсем по-другому:

Стой, стой! Андрюха, помогай!
Петруха, сзади забегай!..

Трах, тарарах-тах-тах-тах-тах!
<...>
Утёк, подлец! Ужо, постой,
Расправлюсь завтра я с тобой!

А Катька где? — Мертва, мертва!
Простреленная голова!

Что Катька, рада? — Ни гу-гу...
Лежи ты, падаль, на снегу! [6, с. 742-743].

Здесь мы видим, что в «перехвате» Ваньки с Катькой участвовали все двенадцать, и стреляли тоже, скорее всего, все. А вот про пистолет Ваньки не сказано ни слова, так что читателю остаётся только догадываться отстреливался ли он от патруля. Да и «Лежи ты, падаль, на снегу!» [6, с. 743] идёт

в разрез с трогательной сценой прощания Петьки с возлюбленной, показанной в мультфильме.

Убийство Катьки у А. А. Блока выглядит достаточно отталкивающе и снова характеризует двенадцать не с самой лучшей стороны. Именно поэтому И. С. Аксенчук полностью отказывается от включения текста этого фрагмента в мультфильм, вместо этого изображая собственную версию событий — трогательную и печальную. При просмотре «Музыки революции» создаётся ощущение, что виноват во всём именно ужасный старый мир: именно он толкнул Катьку на путь проституции, именно из-за него она погибла. Петька же выставляется жертвой страшных обстоятельств.

Исчезновение тела Катьки в конце сцены прощания символизирует движение героев вперёд к новому миру: сожаления Петрухи о прошлом остаются позади и в конце концов совсем исчезают.

Диалог двенадцати после убийства даётся в мультфильме с купюрами:

И опять идут двенадцать,
За плечами — ружьеца.
Лишь у бедного убийцы
Не видать совсем лица...

— Что, товарищ, ты не весел?

— Что, дружок, оторопел?

— Что, Петруха, нос повесил,
Или Катьку пожалел?

— Ох, товарищи, родные,

Эту девку я любил...
Ночки черные, хмельные
С этой девкой проводил...

— Поддержи свою осанку!
— Над собой держи контроль!
— Не такое нынче время,
Чтобы нянчиться с тобой!
Потяжеле будет бремя
Нам, товарищ дорогой! [28].

Во-первых, из мультфильма убирается часть воспоминаний Петрухи о Катьке, что вполне логично, учитывая, что предыстория их отношений в «Музыке революции» уже была визуально показана в сцене прощания Петьки с убитой возлюбленной.

Во-вторых, выкидываются грубые реплики двенадцати и упоминания о грабежах. Это снова связано с необходимостью создания в мультфильме героического образа двенадцати. По той же причине выкидывается и вся восьмая главка поэмы.

Из девятой главки в мультфильм попадают только два последних четверостишия:

Стоит буржуй на перекрёстке
И в воротник упрятал нос.
А рядом жмётся шерстью жёсткой
Поджавший хвост паршивый пёс.

Стоит буржуй, как пёс голодный,
Стоит безмолвный, как вопрос.
И старый мир, как пёс безродный,

Стоит за ним, поджавши хвост [28].

Текст ярко иллюстрируется анимацией. Стоит отметить, что пёс с самого начала похож на волка (у А. А. Блока эта метаморфоза происходит с ним только в самом конце поэмы), и потому выглядит отталкивающе, как и стоящий рядом с ним жирный буржуй. Внезапно пёс и буржуй объединяются и превращаются в золотого двуглавого орла. Орёл сжимает в когтистой лапе державу. Держава лопается и превращается в тюрьму. Головы орла становятся каналами и начинают сражаться друг с другом за корону, под которой появляются цепи. На этом метаморфозы не заканчиваются, и цепи обращаются виселицами, но их вместе с орлом разбивает и сдувает ветер.

Объединение пса и буржуя и превращение их в двуглавого орла — это, по сути, единение представителя старого мира (буржуя) и самого старого мира (пса) в страшного монстра (двуглавого орла), жаждущего лишь власти (сражение голов-кандалов за корону) и несущего разрушение (раздавленная держава), несвободу (тюрьма, цепи, кандалы) и смерть (виселицы). Но новый мир (ветер) одерживает верх и над этим чудовищем, сметая его прочь. В этом фрагменте снова очень ярко демонстрируется идеологический революционный пафос мультфильма. Его цель — показать ужасы старого мира, оставшегося в прошлом, и победу над этими ужасами мира нового (двенадцати и ветра, который они олицетворяют).

После этого зрителю ещё раз демонстрируется единение двенадцати с ветром (метелью, вьюгой). На этот раз они не выходят из стихии, а становятся ей: превращаются в тройку

снежных лошадей и скачут по воздуху над Петроградом, пока ветер метлой выметает обломки старого мира. Затем кони опускаются на землю и снова становятся патрулём.

Десятая главка поэмы также не входит в «Музыку революции»:

— Ох, пурга какая, спасе!
— Петька! Эй, не завирайся!
От чего тебя упас
Золотой иконостас?
Бессознательный ты, право,
Рассуди, подумай здраво —
Али руки не в крови
Из-за Катькиной любви? [6, с. 745].

Во-первых, в десятой главке поэмы А. А. Блока товарищи попрекают Петруху смертью Катьки, а для мира «Музыки революции» это не актуально, потому что в ней и сама Катька, и скорбь по ней остались в прошлом. Двенадцать идут вперёд, а прошлые страдания лишь придают им сил, чтоб расправиться с ужасами старого мира. Да и в смерти Катьки в мультфильме виноват не столько Петька, сколько всё тот же старый мир.

Во-вторых, в блоковской поэме Петька поминает спаса (то есть Христа), а друзья его за это ругают. В рамках истории, рассказываемой И. С. Аксенчуком, этот фрагмент просто на просто противоречит финалу «Музыки революции», к анализу которого мы сейчас и переходим.

Финал мультфильма представляет из себя монтаж двух небольших фрагментов из одиннадцатой и двенадцатой главок поэмы:

... И идут без имени святого
Все двенадцать — вдаль.
Ко всему готовы,
Ничего не жаль...

... Так идут державным шагом —
Позади — голодный пёс,
Впереди — с кровавым флагом,
И за вьюгой невидим,
И от пули невредим,
Нежной поступью надвьюжной,
Снежной россыпью жемчужной,
В белом венчике из роз —
Впереди — Иисус Христос [28].

Из одиннадцатой главки выкинуто упоминание «незримого врага» [6, с. 746] (потому что в мультфильме враг двенадцати зрим) и того, что в очи красногвардейцам «вьюга пылит» [6, с. 746] (потому что в мультфильме они и есть вьюга). Также из «Музыки революции» исключается подробное описание преследования Христа красногвардейцами из двенадцатой главки поэмы:

— Кто там машет красным флагом?
— Приглядись-ка, эка тьма!
— Кто там ходит беглым шагом,
Хоронясь за все дома?

— Всё равно, тебя добуду,
Лучше сдайся мне живьём!
— Эй, товарищ, будет худо,

Выходи, стрелять начнём!

Трах-тах-тах! — И только эхо

Откликается в домах [6, с. 747].

Отсутствие в мультфильме этого фрагмента объясняется очень просто: он противоречил бы видеоряду. Потому что именно в видеоряде происходит самое удивительное превращение за весь мультфильм: Петька становится Христом с «кровавым флагом». Мы узнаём его по одной босой ноге: во время погони за Катькой и Ванькой Петруха потерял один сапог.

Теперь на голове Петьки венец из белых роз, по лбу стекает кровь, а лицо выражает страдание. Он обгоняет товарищей, высоко держа красное знамя, и становится во главе двенадцати. По нему стреляют враги (представители старого мира), но он остаётся «от пули невредим» [28].

Превратив Петьку в Христа, И. С. Аксенчук полностью перестроил семантический строй финала поэмы А. А. Блока. Во-первых, Христос становится своеобразным «выходцем из народа». Он не просто некая сила, ведущая двенадцать вперёд, и не символ благословения революции, как это было в оратории-поэме В. Н. Салманова. В «Музыке революции» Иисус Христос — символ мученичества народа, веками угнетаемого старым миром. Но несмотря ни на что, народ этот победить невозможно, он с «кровавым флагом» движется вперёд к светлому будущему.

Выбор на роль Христа именно Петьки поразителен. Он окончательно стирает все возможные противоречия, всю неоднозначность блоковского финала. Перед этим, зрителю

уже была показана трогательная сцена прощания Петрухи с Катькой, которая стала жертвой старого мира. Поэтому зритель уже сопереживает Петьке, но венец из роз, кровавые капли на лбу и лицо, исполненное страдания окончательно делают из него мученика. И эта неожиданная (с точки зрения литературоведения) метаморфоза в мультфильме воспринимается обоснованной и убедительной.

Кроме того, как только появляется Петька-Христос, закадровый голос снова произносит:

...И идут без имени святого

Все двенадцать — вдаль [28].

Таким образом, уточняется, что образ Христа в мультфильме — воплощение мук и страданий народа, а никак не святости. Этот образ в «Музыке революции» не имеет отношения к религиозному и церковному пониманию Иисуса Христа, как сына божьего.

Следующий визуальный образ, который показывается в мультфильме — часы. Они ускоряют ход и поверх циферблата появляются песочные часы, которые также переворачиваются и начинают отсчёт. Только внутри них не песок, а кровь. Как только вся она переливается вниз, крейсер «Аврора» лучом света ударяет вперёд, высвечивая красный флаг в руках Петьки-Христа. Луч прорезает тьму, указывая двенадцати путь вперёд. Завершается «Музыка революции» словами: «Революционный держите шаг!» [28].

Часы, ускоряющие ход, означают, что новое время пришло. Песочные же часы, наполненные кровью, символизируют конец народного терпения. А «Аврора» освещает путь к новому лучшему миру.

Подводя итоги, ещё раз отметим, что мультипликационный фильм «Музыка революции» И. С. Аксенчука, в отличие от поэмы А. А. Блока «Двенадцать», идеологически выверен. В нём отсутствуют все спорные моменты в описании (или изображении) красногвардейцев, образ двенадцати «выбелен» и окружён героическим пафосом. Старый же мир, который и у А. А. Блока был вырисован карикатурно, в мультфильме становится ещё и агрессивным и даже опасным. Он изображается лишь в негативном свете, ему в руки даётся оружие, он ассоциируется с цепями, тюрьмами, виселицами.

Переосмысливается И. С. Аксенчуком и финал поэмы А. А. Блока. В «Музыке революции» у зрителя не остаётся никакого пространства для интерпретации образа Иисуса Христа. И. С. Аксенчук однозначно даёт нам понять, что его Христос — это Петька, мученик, пострадавший от рук старого мира и теперь ведущий за собой народ в светлое будущее.

Такого рода семантические сдвиги представляются вполне естественными в рамках межсемиотического перевода, ведь задача режиссёра (как и любого художника в широком смысле этого слова) не точно и подробно пересказать текст исходника (в нашем случае — поэмы А. А. Блока «Двенадцать»), а проинтерпретировать его и отразить в работе (в мультфильме) своё специфическое видение, встроить текст исходника в новую семиотическую систему и создать «поверх» него собственное произведение. Именно это и сделал И. С. Аксенчук в мультфильме «Музыка революции».

Заключение

Исходя из всего сказанного выше, мы можем сделать следующие выводы: на данный момент нет универсального, общепринятого представления ни о содержании понятийного аппарата теории интермедиальности, ни касательно классификации интермедиальности, а существующее определение интермедиальности как «диалога искусств» представляется слишком пространным и не даёт чёткого понимания сути явления. Всё это приводит к путанице и неразберихе. Наиболее удобным и понятным, на наш взгляд, является понимание интермедиальности как ситуации межсемиотического перевода и последующего акта коммуникации искусств изначально не равных друг другу ни по смыслу, ни в плане своих функций. Под межсемиотическим переводом мы подразумеваем процесс переосмысления, включающего в себя взаимопроникновение знаковых систем сразу нескольких сфер искусства. Межсемиотический перевод образует между художественными кодами (или языками) отношения «имплицативной аналоговости», предполагая возврат не к претексту, а к новому тексту, что соответствует процессу творческого мышления.

Проанализировав текст поэмы А. А. Блока, мы убедились, что художественный мир «Двенадцати» намеренно усложнён и многослоен, наполнен образами-символами, которые по своей природе многозначны. Добивается этого эффекта поэт, главным образом, путём создания и использования двойников. Этот приём характерен

не только для «Двенадцати», но и для всего творческого пути А. А. Блока.

Описав интермедийные стратегии, используемые в процессе трансформации исходного текста, мы увидели, что такая трансформация не представляется возможной без межсемиотического перевода, а также, что изменения, происходящие в тексте в процессе данного перевода, в ходе интерпретации часто оказываются настолько значительными, что перестраивают всю семантическую структуру произведения, влияют на сюжет. Так, например, сам А. А. Блок, встроил в текст «Двенадцати» романс Ф. Н. Глинки «Песнь узника», полностью видоизменив его (романса) изначальное семантическое наполнение. Это позволило А. А. Блоку не только усилить контраст между старым миром, образ которого вырисовывается в «Песне узника», и новым миром «Двенадцати», но и заставить поэму «зазвучать».

Н. В. Салманов, меняя местами события поэмы А. А. Блока, вырезая из неё фрагменты, добивается изменения в изначально расставленных поэтом смысловых акцентах, снижает значение образа Христа и выводит на первый план идею движения двенадцати (и всего нового мира) вперёд. А И. С. Аксенчук, используя исключительно видеоряд, «обвиняет» в смерти Катюшки старый мир, а Петруху превращает в Христа.

Такого рода семантические сдвиги представляются вполне естественными в рамках межсемиотического перевода, ведь при интермедийной трансформации текста исходника задачей автора становится не точный пересказ, а интерпретация и отображение своего специфического

видения, встраивание текста исходника в новую семиотическую систему и создание «поверх» него собственного произведения.

Перспективы нашего исследования заключаются в необходимости дальнейшего изучения образной системы А. А. Блока на примере не только «Двенадцати», но и других через призму интермедиальных связей.

Список литературы

1. Айхенвальд, Ю. И. Александр Блок [Электронный ресурс]. / Ю. И. Айхенвальд. – Режим доступа: <http://blok.lit-info.ru/blok/kritika-o-bloke/ajhenvald-blok.htm> (дата обращения: 27.06.2020).
2. Алексеев, М. П. Тургенев и музыка [Электронный ресурс]. / М. П. Алексеев. – Режим доступа: <http://books.e-heritage.ru/book/10084626> (дата обращения: 22.06.2020).
3. Банчуков, Р. В. Прозрение Александра Блока [Электронный ресурс]. / Р. В. Банчуков. – Режим доступа: <http://b-lok.lit-info.ru/blok/kritika-o-bloke/ban-chukov-prozrenie-bloka.htm> (дата обращения: 27.06.2020).
4. Бериглазова, Е. В. В. Н. Салманов. Оратория "Двенадцать": лжеапостолы и христос-антихрист (к проблеме концепции) [Электронный ресурс]. // Манускрипт. 2019. №10. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/v-n-salmanov-oratoriya-dvenadtsat-lzheapostoly-i-hristos-antihrist-k-probleme-kontse-ptsii> (дата обращения: 04.01.2021).
5. Бесы (мини-сериал), 2014 [Видео]. – Режим доступа: <https://www.kinopoisk.ru/series/718242/> (дата обращения: 22.06.2020).
6. Блок, А. А. Полное собрание сочинений в одном томе [Текст]. / А. А. Блок. – М.: Издательство Альфа-Книга, 2017. – 1020 с.
7. Блюмбаум, А. Б. Мировой оркестр // Musica mundana и русская общественность. Цикл статей о творчестве Александра Блока [Текст]. / А. Б. Блюмбаум. – М.: Новое литературное обозрение, 2017. – 264 с.

8. Быков, А. А. Анатомия терминов. 400 словообразовательных элементов из латыни и греческого: учебный словарь-справочник [Электронный ресурс]. / А. А. Быков. – М.: НЦ ЭНАС, 2007. – Режим доступа: <https://rus-anatomyterm-s.slovaronline.com/124-%D0%B8%-D0%BD%D1%82%D0%B5%D1%80> (дата обращения: 22.06.2020).

9. Война и мир (мини-сериал), 2007 [Видео]. – Режим доступа: <https://www.kinopoisk.ru/series/271758/> (дата обращения: 22.06.2020).

10. Война и мир (мини-сериал), 2016 [Видео]. – Режим доступа: <https://www.kinopoisk.ru/series/893150/> (дата обращения 22.06.2020).

11. Война и мир, 1965-1967 [Видео]. – Режим доступа: <https://www.kinopoisk.ru/film/38898/> (дата обращения: 22.06.2020).

12. Волошин, М. А. Поэзия и революция (Александр Блок и Илья Эренбург) [Электронный ресурс]. / М. А. Волошин. – Режим доступа: http://dugward.ru/li-brary/voloshin/voloshin_poeziya_i_revoluciya.html (дата обращения: 05.07.2020).

13. Глинка, Ф. Н. Песнь узника [Электронный ресурс]. / Ф. Н. Глинка. – Режим доступа: [https://ru.wikisource.org/wiki/%D0%9F%D0%B5%D1%81%D0%BD%D1%8C_%D1%83%D0%B7%D0%BD%D0%B8%D0%BA%D0%B0_\(%D0%93%D0%BB%D0%B8%D0%BD%D0%BA%D0%B0\)](https://ru.wikisource.org/wiki/%D0%9F%D0%B5%D1%81%D0%BD%D1%8C_%D1%83%D0%B7%D0%BD%D0%B8%D0%BA%D0%B0_(%D0%93%D0%BB%D0%B8%D0%BD%D0%BA%D0%B0)) (дата обращения: 12.07.2020).

14. Давыдов, О. В. Трах-тарарах-тах-тах-тах-тах! К годовщине написания поэмы Двенадцать [Текст]. // Демон

сочинительства. Эссе и исследования. – СПб.: Лимбус Пресс, 2005. – 592 с.

15. Достоевский, Ф. М. Бесы [Текст]. / Ф. М. Достоевский. – М.: АСТ, 2015. – 768 с.

16. Жуковский, В. А. Собрание баллад [Электронный ресурс]. / В. А. Жуковский. – Режим доступа: http://az.lib.ru/z/zhukowskij_w_a/text_0120.shtml (дата обращения: 02.01.2021).

17. Иисус Христос — суперзвезда: Live Arena Tour [Видео]. 2012.– Режим доступа: <https://www.kinopoisk.ru/film/726849/> (дата обращения: 22.06.2020).

18. Ильин, И. П. Некоторые концепции искусства постмодернизма в современных зарубежных исследованиях [Текст]. / И. П. Ильин. – М., 1998. – 26 с.

19. Ильин, И. П., Цурганова Е. А. Современное зарубежное литературоведение: Энциклопедический справочник [Электронный источник]. – М., 1996. – Режим доступа: <http://hdl.handle.net/10995/65> (дата обращения: 22.06.2020).

20. Кеериг, О. П. Хоровая литература: учебное пособие: в 2-х ч. Ч. 1. Отечественная хоровая литература [Текст]. / О. П. Кеериг. – СПб.: Санкт-Петербургский гос. ун-т культуры и искусств, 2007. – 350 с.

21. Кузьмина, Н. А. Интермедиальность современной лирической книги: закономерность или стратегия? [Текст]. // Поликодовая коммуникация: лингвокультурные и дидактические аспекты: сб. науч. ст. – СПб., 2011. – 194 с.

22. Лермонтов, М. Ю. Собрание сочинений в 4 томах [Текст]. / М. Ю. Лермонтов. Том 1. – Л.: Ленинградское

отделение Издательства Академии наук СССР, 1961 год. – 756 с.

23. Лотман, Ю. М. Семиосфера [Текст]. / Ю. М. Лотман. – СПб.: Искусство-СПб, 2001. – 703 с.

24. Лотман, Ю. М. Структура художественного текста [Электронный источник]. / Ю. М. Лотман. – Режим доступа: https://www.gumer.info/bibliote-k_Buks/Literat/Lotman/_02.php (дата обращения 22.06.2020).

25. Лотман, Ю. М. Текст и полиглотизм культуры [Текст]. / Ю. М. Лотман. // Избранные статьи в 3-х т. – Таллинн. 1996. Т. 1. – 479 с.

26. Мазурова, С. В Петербурге представили мюзикл «Онегин» [Электронный ресурс]. / С. В. Мазурова. – Режим доступа: <https://rg.ru/2015/10/04/reg-szfo/onegin.html> (дата обращения 23.04.2019).

27. Минц, З. Г. Блок и русский символизм: Избранные труды: В 3 кн. Кн. 3: Поэтика русского символизма [Текст]. / З. Г. Минц. – СПб.: Искусство, 2004. – 487 с.

28. Музыка Революции [Видео]. – Союзмультфильм 1987. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=grCF4b8od-w> (дата обращения: 04.01. 2021).

29. Орлов, В. Н. Гамаюн. Жизнь Александра Блока [Текст]. / В. Н. Орлов. – Ленинград: Советский писатель, 1978 г. – 712 с.

30. Петрова, С. А. К вопросу о формировании интермедиальных традиций в литературе (на материале стихотворения А. А. Блока «Голоса скрипок») [Текст]. / С. А. Петрова. // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2014. – № 4 (34): в 3-х ч. – Ч. II. – С. 157–160.

31. Пушкин, А. С. Сочинения в 3 томах [Текст]. / А. С. Пушкин. Том 1. - М.: Государственное издательство художественной литературы, 1955 год. - 512 с.
32. Революция Александра Блока. К 100-летию октября [Электронный ресурс]. // "Двенадцать", оратория-поэма для хора и симфонического оркестра - Режим доступа: <https://www.philharmonia.spb.ru/compositions/about/157360/> (дата обращения: 03.01.2021).
33. Рубцова, В. В. Вадим Николаевич Салманов [Текст]. / В. В. Рубцова. - Л.: Музыка, 1982. - 86 с.
34. Слободнюк, С. Л. Идущие путями зла (древний гностицизм и русская литература 1890-1930 гг.) [Текст]. / С. Л. Слободнюк. - СПб.: Алтея, 1998 г. - 427 с.
35. Слободнюк, С.Л. Литературоведческий и литературный миф в свете принципа достаточного основания [Электронный ресурс]. / С. Л. Слободнюк. // ART LOGOS. 2017. №1 (1). - Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/literaturovedcheskiy-i-literaturnyy-mif-v-svete-printsipa-dostatochnogo-osnovaniya> (дата обращения: 22.06.2020).
36. Слободнюк, С. Л. Соловьиный Ад. Трилогия вочеловечения Александра Блока: онтология небытия [Текст]. / С. Л. Слободнюк. - СПб.: Алтейя, 2002 - 384 с.
37. Случевский, К. К. Стихотворения. Поэмы. Проза [Текст]. / К. К. Случевский. - М.: Современник, 1988 год. - 428 с.
38. Толстой, Л. Н. Война и мир [Текст]. / Л. Н. Толстой. - СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. - 704 с.
39. Тушина, Н. В. Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века [Текст]. / Н. В. Тушина. // К 80-летию

Моисея Самойловича Кагана: материалы междунар. науч. конф. Сер. «Symposium». Вып.12. – СПб., 2001. – 328 с.

40. Эко У. О литературе [Текст]. / У. Эко. (пер. с итал. С. Сидневой) – М.: АСТ: CORPUS, 2016. – 416 с.

41. Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста [Текст]. / У. Эко. (пер. с итал. С. Серебряного). – М.: АСТ: CORPUS, 2016. – 640 с.

42. Brown E. Clever Hans – The Horse That Could Count [Online]. – Available from: <https://medium.com/lessons-from-history/clever-hans-the-horse-that-could-count-561cdd5a1eab> (Accessed 22 June 2020).

43. Die Vampire Kehren Zurück! [Online]. – Available from: <https://www.stage-entertainment.de/?dj=www.stage-entertainment.de/musicals-shows/tanz-der-vampire-berlin.html> (Accessed 20 March 2019).

44. Intermediality. The International Encyclopedia of Communication [Online]. – Available from: http://www.blackwellreference.com/public/tocnode?id=g97814-05131-995_yr2013_chunk_g978140513199514_ss60-1 (Accessed 03 October 2019).

45. Jesus Christ Superstar [Грампластинка]. – СПб.: Крокус, 1991 г.

46. Rosenthal R. Pygmalion Effect [Online]. – Available from: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/9780470479216.corpsy0761> (Accessed 22 June 2020).

47. Salmanov V. – "Twelve" Oratorio-Поем [Грампластинка]. – Л.: Мелодия, 1989 г.