

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

имени М.В. ЛОМОНОСОВА

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

На правах рукописи

Полтавец Маргарита Александровна

**ПОЭМА М.Ю. ЛЕРМОНТОВА «ДЕМОН» В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ
XIX ВЕКА: ФЕНОМЕН ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТИ**

Специальность: 5.9.1. – Русская литература и литературы народов
Российской Федерации

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени

кандидата филологических наук

Научный руководитель:

кандидат филологических наук

Москвин Георгий Владимирович

Москва – 2023

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
Глава 1. Поэма М.Ю. Лермонтова «Демон»: литературные источники, переложения, корпус текстов, созданных по поэме	16
§1. Либретто как феномен интермедальности.....	21
§2. Редакции поэмы М.Ю. Лермонтова «Демон» и сопоставление их с либретто	26
Глава 2. Либретто оперы «Демон» П.А. Висковатова/ А. Г. Рубинштейна и либретто оперы «Тамара» В.А. Соллогуба.....	59
§ 1. История написания текста либретто «Демон» П.А. Висковатова/ А.Г. Рубинштейна по поэме М.Ю. Лермонтова «Демон»	59
§ 2. Анализ текста либретто «Демон» П.А. Висковатова/А.Г. Рубинштейна .	74
§ 3. История либретто «Тамара» В.А. Соллогуба к одноименной опере Б.А. Фитингоф-Шеля	98
§ 4. Анализ текста либретто «Тамара» В.А. Соллогуба.....	107
Глава 3 Творческая рецепция либретто «Демон» П.А. Висковатова/А.Г. Рубинштейна и «Тамара» В.А. Соллогуба в инокультурных текстах А. фон Оффермана и М.Л. де Касембрута	136
§ 1. Анализ либретто «Демон» П.А. Висковатова/ А.Г. Рубинштейна и его переводного коррелята «Der Dämon» А. фон Оффермана (идейный дискурс)	136
§ 2. Анализ либретто «Демон» П.А. Висковатова/ А.Г. Рубинштейна и его переводного коррелята «Тамара» М.Л. де Касембрута (идейный дискурс) .	158
Глава 4. Художественная рефлексия поэмы М.Ю. Лермонтова «Демон» в текстах пародийной литературы	188

§1. Идеино-художественная структура поэмы М.Ю. Лермонтова «Демон» в сказочной поэме Д.А. Александрова «Московский Демон»	188
§2. Сатирическая модальность поэмы М.Ю. Лермонтова «Демон» в поэме «Демон» Д.Д. Минаева	217
Глава 5. Художественная корреляция поэмы М.Ю. Лермонтова «Демон» с произведениями XIX века: симфонические поэмы и стихотворения .	228
§ 1. Стихотворение М.Ю. Лермонтова «Тамара» и поэма «Демон» как источники текста М.А. Балакирева «Тамара»	228
§ 2. Симфоническая поэма «Демон» Э.Ф. Направника как отражение идейного содержания поэмы М.Ю. Лермонтова «Демон»	236
§3. Художественный феномен Демона в лирическом дискурсе русской литературы XIX века (А.Н. Майков «Ангел и Демон», Я. П. Полонский «К Демону», Е.Л. Милькеев «Демон», Н.А. Некрасов «Клянусь звездой полуночной...»)).....	247
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	261
БИБЛИОГРАФИЯ	267
ПРИЛОЖЕНИЕ	287

ВВЕДЕНИЕ

Настоящая работа посвящена анализу произведений девятнадцатого века, представляющих собой корпус текстов по поэме М.Ю. Лермонтова «Демон». Их сопоставительное исследование имеет важное значение в современной филологической и шире – гуманитарной науке, поскольку они представляют и раскрывают сюжет оригинальной поэмы в зависимости от их жанровой принадлежности, помогают понять мотивы действий героев, осознать идейную структуру этих произведений, уточнить и интерпретировать смысл поэмы.

В центре исследования находится изучение специфики обрисовки характеров, своеобразия передачи фабулы и сюжета в различных интерпретациях поэмы М.Ю. Лермонтова «Демон». К таким текстам относятся текст либретто «Демон» П.А. Висковатова/А.Г. Рубинштейна и его немецкая версия А. фон Оффермана, текст либретто «Тамара» В.А. Соллогуба и его французская версия М.Л. де Касембрута, сказочная поэма «Московский Демон» Д.А. Александрова, сатирическая поэма Д.Д. Минаева «Демон», текст симфонической поэмы «Тамара» М.А. Балакирева (баллада М.Ю. Лермонтова «Тамара»), музыкально-словесная картина «Демон» Э.Ф. Направника. Стихотворения А.Н. Майкова «Ангел и Демон», Е.Л. Милькеева «Демон», Я.П. Полонского «К Демону», Н.А. Некрасова «Клянись звездой полуночной...».

Актуальность предпринятого исследования определяется несколькими факторами: либретто опер, словесно-текстовым переложением поэмы как явлениям культуры, находящимся на стыке литературы и других видов искусств, до сих пор не уделялось должного внимания, вследствие чего они остаются малоизученными. Обращение к анализу названных произведений

должно осуществляться с опорой на теорию интермедиальности¹. Во-вторых, актуальным представляется выбранный междисциплинарный подход к исследованию, который на современном этапе развития гуманитарного знания является одним из наиболее востребованных методов в связи с возможностью достижения более полных и целостных результатов исследования.

Степень изученности проблемы. Методика исследования данного вопроса предполагает три направления:

- 1) изучение поэмы М.Ю. Лермонтова «Демон» с перспективой определения её связи со **вторичными** текстами по поэме «Демон»;
- 2) изучение историко-литературного контекста возникновения вторичных текстов;
- 3) изучение художественного своеобразия вторичных текстов (либретто, переложения, пародийные тексты, стихотворный дискурс).

Среди исследований, посвященных исследованию творчества М.Ю. Лермонтова, в связи с поэмой «Демон», следует отметить работы П.А. Висковатова², В.В. Розанова³, Н.П. Дашкевича⁴, И.И. Замотина⁵,

¹ Термин «интермедиальность» предложил С. Кольридж в 1812 году, в 1965 году о ней писал представитель течения «Флюксус», в результате чего сложилось представление об интермедиальности как о явлении, при котором отсутствуют границы между различными видами искусств. Сам термин был закреплен литературоведом Оге Ханзенем-Леве в работе «Интермедиальность в модернизме». Таким образом, теория интермедиальности активно формировалась в конце XX века, в отечественной литературе она получила представление, в частности, в работах И. П. Ильина. См., например: *Ильин И.П.* Концепции искусства постмодернизма в современных зарубежных исследованиях / И. П. Ильин. – М.: Литкон, 1998. – 28 с.

² *Висковатый П.А.* Несколько слов по поводу поэмы «Демон» // Соч., под ред. Висковатого: Т. 3. М., 1891. С. 164-172.

³ *Розанов В.В.* «Демон» Лермонтова и его древние родичи// «Русский вестник». Т. 281. СПб., 1902. С. 45-56.

⁴ *Дашкевич Н.П.* Статьи по новой русской литературе. Пг.: Типография императорской академии наук, 1914. 696 с.

⁵ *Замотин И.И.* М.Ю. Лермонтов. Мотивы идеального строительства жизни. Варшава: Тип. Варш. учеб. окр. 1914. 154 с.

Б.М. Эйхенбаума⁶, Е.Н. Михайловой⁷, С.Н. Дурылина⁸, Д.А. Гиреева⁹, Т.А. Иванова¹⁰, Е.М.Пульхритудовой¹¹, Э.Э. Найдича¹², Б.Т. Удодова¹³, Е.В. Логиновской¹⁴, В.Э. Вацура¹⁵, С.И. Кормилова¹⁶, А.И. Журавлевой¹⁷, И.Б. Роднянской¹⁸, В.Н. Аношкиной¹⁹ и др. Особое внимание обращают на себя работы Л.И. Вольперт²⁰, иеромонаха Нестора (Кумыша)²¹. Так, изучение источников поэмы М.Ю. Лермонтова «Демон» получило освещение в работе Л.И. Вольперт «Лермонтов и литература Франции», проанализировавшей историю сюжета «Демон» в европейской и русской литературах. В числе работ выделяется книга «Поэма М.Ю. Лермонтова «Демон» в контексте христианского миропонимания», иеромонаха Нестора (Кумыша) в которой анализу судеб Демона и Тамары автор уделяет равное внимание.

Изучением историко-литературного процесса возникновения текстов, созданных по поэме М.Ю. Лермонтова «Демон» занимались В.А. Мануйлов²²,

⁶ 1) *Эйхенбаум Б.М.* Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки. Л.: Гос. изд-во, 1924. 168 с.

2) *Эйхенбаум Б.М.* Статьи о Лермонтове. М.; Л., 1961. 374 с.

⁷ *Михайлова Е.Н.* Проза Лермонтова. М.: Гослитиздат, 1957. 383 с.

⁸ *Дурылин С.Н.* На путях к реализму // Жизнь и творчество М.Ю. Лермонтова: Исследования и материалы Сб. 1, М., 1941. С. 163-251.

⁹ *Гиреев Д.А.* Поэма М. Ю. Лермонтова «Демон». Творческая история и текстологический анализ. — Орджоникидзе: Сев.-Осет. кн. изд-во, 1958. 208 с.

¹⁰ *Иванова Т.А.* Что говорят рукописи и книги (К вопросу об основном тексте «Демона») // М.Ю. Лермонтов. Вопросы жизни и творчества / Под ред. А.Н. Соколова и Д.А. Гиреева. Орджоникидзе, 1963. С. 492-509.

¹¹ *Пульхритудова Е.М.* «Демон» как философская поэма // М. Ю. Лермонтова. 150 лет со дня рождения. М., 1964. С. 76-105.

¹² 1) *Найдич Э.* Творчество М.Ю. Лермонтова. 150 лет со дня рождения. 1814-1964. М., 1964. С. 132-148. 2) *Найдич Э.* Спор о «Демоне». Этюды о Лермонтове. —СПб.: Художественная Литература, 1994. С. 164-189.

¹³ *Удодов Б.Т.* М.Ю. Лермонтов: Художественная индивидуальность и творческие процессы. Воронеж: Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 1973. 702 с.

¹⁴ *Логиновская Е.В.* Поэма М.Ю. Лермонтова «Демон». М.: Худож. лит., 1977. 122 с.

¹⁵ *Вацура В.Э.* Лермонтов // История всемирной литературы: Т.6. М., 1989. С. 360-369.

¹⁶ *Кормилов С.И.* Поэзия М.Ю. Лермонтова. 2-е изд. М.: Изд-во МГУ, 1998. 128 с.

¹⁷ *Журавлева А.И.* Лермонтов в русской литературе. Проблемы поэтики. М.: Прогресс-Традиция, 2002. 288 с.

¹⁸ *Роднянская И.Б.* Демон ускользающий // М. Ю. Лермонтов: pro et contra. СПб., 2002. С. 766-791.

¹⁹ *Аношкина В.Н.* Религиозные добро и зло в поэме «Демон» // Лермонтов и Православие. М., 2010. С. 291-303.

²⁰ *Вольперт Л.И.* Лермонтов и литература Франции. —СПб.: Алетейя. 2010. 276 с.

²¹ *Иеромонах Нестор (Кумыш).* Поэма М.Ю. Лермонтова «Демон» в контексте христианского миропонимания. — СПб.: Дмитрий Буланин, 2007. 176 с.

²² Лермонтовская энциклопедия / АН СССР Ин-т рус. Лит. (Пушкин. Дом) Гл. ред. В. А. Мануйлов. Редкол.: Андроников И.Л., Базанов В.Г., Бушмин А.С., Вацура В.Э., Жданов В.В., Храпченко М.Б. — М.: Сов. энциклопедия, 1981. 746 с.

С.Ф. Шейн²³, К.В. Сарычева²⁴, P.S. Taylor²⁵. Л.А. Баренбойм²⁶, М.Ш. Файнштейн²⁷, Б.А. Фитингоф-Шель²⁸. В своих работах исследователи подробно описали историю создания вторичных текстов по отношению к поэме М.Ю. Лермонтова «Демон». Л.А. Баренбойм и P.S. Taylor написали биографии Рубинштейна, включающие анализ либретто оперы «Демон» и переводы текстов на немецкий и французский языки. М.Ш. Файнштейн написал биографию К.К. Павловой, работавшей над либретто к опере Б.А. Фитингоф-Шеля, композитор Б.А. Фитингоф-Шель в своих воспоминаниях описал этапы работы над текстом либретто к своей опере.

Среди современных работ, посвященных художественному своеобразию вторичных текстов, следует отметить статьи В.С. Захарченко²⁹, Д.Е. Хайдаровой³⁰ и Т.Н. Марковой³¹, в которых описываются особенности прочтения литературного сюжета в интерпретациях лермонтовской поэмы. Следует также отметить работы В.В. Ванслова³², О.В. Комарницкой³³, Е.Р.

²³ Шейн С.Ф. Путеводитель по русской музыке. Демон А. Рубинштейна. М.: Музгиз, 1953. 72 с.

²⁴ Сарычева К.В. К истории создания либретто оперы А.Г. Рубинштейна «Демон» // Текстология и историко-литературный процесс. V Международная конференция молодых исследователей: сборник статей. М.: 2017. С. 91-101.

²⁵ Taylor, Philip S. Anton Rubinstein: a life in music —Bloomington: Indiana University Press, 2007. 340 p.

²⁶ Баренбойм Л.А. А.Г. Рубинштейн. Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность: Т.4. —Л.: Государственное музыкальное издательство, 1962. 492 с.

²⁷ Файнштейн Ф.Ш. «Меня Вы назвали поэтом...» Жизнь и литературное творчество К.К. Павловой в ретроспективе времени. Verlag F.K. Göpfert – Fichtenwalde, 2002. Bd. 15. 179 с.

²⁸ Мировые знаменитости из воспоминаний Барона Б.А. Фитингоф-Шеля. (1848-1898). — СПб.: тип. Пайкина, 1899. 276 с.

²⁹ Захарченко В.С. Опера А. Рубинштейна «Демон»: особенности прочтения литературного сюжета // Личность, творчество, образование в социокультурном пространстве Дальнего Востока России. Материалы заочной Всероссийской научно-практической конференции. 2015. С. 25-31.

³⁰ Хайдарова Д.Е. Поэма М.Ю. Лермонтова «Демон» в музыкальной интерпретации А.Г. Рубинштейна. // XIX Всероссийская студенческая конференция Нижневартковского государственного университета. Сб. ст. 2017. С. 669-672.

³¹ Маркова Т.Н., Хайдарова Д.Е. Музыкальные интерпретации поэмы М.Ю. Лермонтова «Демон» (опера А.Г. Рубинштейна и балет С.В. Жукова) // Уральский филологический вестник. Серия: Русская классика: динамика художественных систем. — 2018. № 4. С. 108-115.

³² Ванслов В.В. Синтез искусств в оперном спектакле: автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения, М., 1964. 28 с.

³³ Комарницкая О.В. Композиция оперы в связи с жанровой спецификой в русской классической музыке XIX века: автореферат диссертации на соискание степени кандидата искусствовед.: 17.00.02 / Московская гос. консерватория. М., 1991. 26 с.

Лаптевой³⁴, В. Владимиров³⁵, посвященные вопросам функционирования литературного текста (либретто) в пространстве музыкальной культуры, а также работы специалистов по интермедальности и интертекстуальности Ю.М. Лотмана³⁶, В.Б. Катаева³⁷, И.И. Ильина³⁸, М.И. Ройтерштейна³⁹, Н.Г. Владимиров⁴⁰, Н.В. Тишунина⁴¹, И.В. Арнольда⁴².

История создания либретто П.А. Висковатова/А.Г. Рубинштейна была исследована не полностью. Для полного описания истории создания либретто к опере «Тамара» недостаточно изучены степень участия К.К. Павловой, В.А. Соллогуба, не привлекалась прежде к исследованию сказочная поэма Д.А. Александрова «Московский Демон», в исследовательский оборот не вводились переводы либретто к операм А. фон Оффермана и М.Л. де Касембрута. Текст баллады М.Ю. Лермонтова «Тамара» как основа симфонической поэмы М.А. Балакирева, музыкально-словесная картина «Демон» Э.Ф. Направника, стихотворения А.Н. Майкова «Ангел и Демон» (1841), Е.Л. Милькеева «Демон» (1842), Я. П. Полонского «К Демону» (1842), Н.А. Некрасова «Клянусь звездой полуночной...» (1855) не привлекались к анализу в сопоставлении с поэмой М.Ю. Лермонтова «Демон».

Объектом нашего исследования являются текст либретто «Демон» П.А. Висковатова/А.Г. Рубинштейна, немецкая версия текста А. фон Оффермана, текст либретто «Тамара» В.А. Соллогуба, французская версия М.Л. де

³⁴ *Лаптева Е.Р.* Поэтика литературного либретто на сюжеты произведений А.С. Пушкина в русской опере рубежа XIX- XX веков. Автореф. Дис. на соиск. учен. степ. к. филол. н. Спец. 10.01.01. Екатеринбург, 2002. 18 с.

³⁵ *Владимиров В.В.* Либреттист и композитор. М., 1940. С. 114-130.

³⁶ *Лотман Ю.М.* Семиотика сцены; Язык театра // Ю.М. Лотман. Об искусстве. СПб., 2000. С. 388-400.

³⁷ *Катаев В.Б.* Метаморфозы текста: русский роман и интермедальность // Научные доклады филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова: Сб. Вып. 6. М., 2010. С. 32-39.

³⁸ *Ильин И.И.* Интертекстуальность // Современное литературоведение (Страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. М., 1999. С. 204-208.

³⁹ *Ройтерштейн М.И.* Основы музыкального анализа. – М., 2001. 112 с.

⁴⁰ *Владимиров Н.Г.* Интертекстуальность. Интермедальность. Интердискурсивность: учеб. пособие. НовГУ им. Ярослава Мудрого. — Великий Новгород, 2016. 170 с.

⁴¹ *Тишунина Н.В.* Западноевропейский символизм и проблема взаимодействия искусств: опыт интертекстуального анализа. СПб., 1998. 160 с.

⁴² *Арнольд И.В.* Читательское восприятие интертекстуальности и герменевтика// Интертекстуальные связи в художественном тексте. СПб., 1993. С. 4-12.

Касембрута, сказочная поэма «Московский Демон» Д.А. Александрова, сатирическая поэма Д.Д. Минаева «Демон», симфоническая поэма «Тамара» М.А. Балакирева, 3-я симфония «Демон» Э.Ф. Направника, стихотворения А.Н. Майкова «Ангел и Демон», Е.Л. Милькеева «Демон», Я.П. Полонского «К Демону», Н.А. Некрасова «Клянусь звездой полуночной...», биографии А.Г. Рубинштейна, воспоминания Б.А. Фитигеф-Шеля и их современников по отношению к исследуемым текстам, журнальные критические отзывы и статьи о постановках опер.

Предметом исследования является проблема трансформации литературного произведения в музыкально-драматический жанр либретто, в музыкально-словесные картины-переложения, пародийно-сатирические литературные тексты и корпус лирических текстов с учётом выявления их сходств и расхождений с оригинальной поэмой. Предмет исследования также составляет вопрос прояснения и восполнения идейно-смыслового состава текста оригинальной поэмы за счет вторичных текстов.

Цель данного исследования состоит в установлении и анализе корпуса текстов XIX века, написанных по поэме М.Ю. Лермонтова.

Задачи исследования:

- рассмотреть поэму М.Ю. Лермонтова «Демон» и корпус текстов, связанных с ней, с позиций теории интермедальности;
- установить жанрово-родовую принадлежность вторичных текстов;
- восстановить историко-литературный контекст возникновения вторичных текстов;
- дать анализ сюжетных и идейных модификаций во вторичных по отношению к поэме «Демон» текстах;

- представить роль вторичных текстов для восприятия оригинальной поэмы;

-раскрыть идейно-художественное значение поэмы и вторичных текстов для русской культуры XIX века.

На защиту выносятся следующие **положения**:

1) Поэма М.Ю. Лермонтова «Демон» насчитывает 8 редакций. В переработках поэмы ее фабульная составляющая оставалась неизменной, а смысловая основа, мотивы и идейные акценты подвергались изменениям. В связи с этим в лермонтовском тексте возникает эффект «сюжетного эллипсиса», включающего в себя фрагменты текста, которые в различных редакциях заметно различались, расширялись или, наоборот, сужались, в результате чего возникала необходимость компенсации некоторых сцен и деталей. Более значительную компенсацию получили сцены с участием Демона, Тамары и Князя, содержащие мотивы соперничества и соблазна; сцены гибели героини, насыщенные богоборческими мотивами.

2) Сюжеты вторичных произведений, созданных на основе поэмы М.Ю. Лермонтова «Демон» обладают своими жанрово-стилевыми характеристиками, а также наличием сцен, выполняющих функцию модификации сюжета и смысла.

3) Либретто В.А. Соллогуба к опере Фитингоф-Шеля «Тамара» и либретто П.А. Висковатого /А.Г. Рубинштейна к опере А.Г. Рубинштейна «Демон» ориентированы на сохранение близости сюжету оригинальной поэмы, а также на наполнение сцен, содержащих сюжетный эллипсис. Своеобразие сюжетов либретто обнаруживается в акценте на «небесном» ракурсе представления событий в либретто П.А. Висковатого/ А.Г. Рубинштейна и на «земном» – в либретто В.А. Соллогуба. Особое внимание уделяется отношениям между

главными героями – Демоном, Ангелом, Тамарой и Синодалом и роли вставных героев в общей системе персонажей – Няне, Агбару, Милене.

4) Рецепция либретто «Демон» П.А. Висковатова/А.Г. Рубинштейна и В.А. Соллогуба «Тамара» в инокультурных текстах А.Ф. Оффермана и М.Л. де Касембрута характеризуется трансформациями сюжета поэмы сообразно стилевым традициям немецкой и французской драматургии соответственно. Для немецкого текста характерна большая близость к тексту либретто и поэме, в отличие от французского либретто.

5) Сказочная поэма «Московский Демон» Д.А. Александрова и сатирическая поэма Д.Д. Минаева «Демон» представляют собой произведения, созданные в рамках пародийной литературы с использованием оригинального текста поэмы. В них оригинальный текст лермонтовской поэмы представлен своеобразно. В основу поэмы Александрова положен тезис не о любви-обновлении, а об искусстве-возрождении, текст же Минаева представляет собой нравственную и социальную сатиру. Поэт избрал для критического изображения три государства: Англию, Францию и Германию. Его выбор обусловлен острым несогласием с их политикой, лицемерием, чванством, нравами – всем, что противостоит русской культуре, нравственности и вере.

6) Баллада «Тамара» для симфонической поэмы М.А. Балакирева и поэма «Демон» для симфонической поэмы Э.Ф. Направника исследуются в рамках феномена интермедиальности. В основе их находятся оригинальные тексты Лермонтова – баллада «Тамара» и поэма «Демон». Тексты композиторов подверглись обработке, характер их обработки зависит от содержания текста-источника и жанра музыкального представления словесных коррелятов оригинальных произведений. В фокусе внимания симфонической поэмы Балакирева находится легенда о Тамаре, заманивающей и убивающей путников. Образ злой Тамары коррелирует с образом Демона и образом доброй Тамары, что обуславливает вхождение текста Балакирева в корпус

текстов по поэме. Для текста Направника характерно изменение идейно-художественного потенциала оригинальной поэмы Лермонтова. Должного освещения не получили сцены с совершением обряда Князем и его последующей гибелью, образ Тамары представлен скупой, исчезает трагический ореол ее страданий.

7) Поэма М.Ю. Лермонтова «Демон» является источником и своего рода *образцом* для новых лирических произведений. Выделяется три типа произведений, написанных с использованием сюжетно-образной модели поэмы: тексты-идейные корреляты, подражания и пародийные тексты. В первую группу текстов входят стихотворения А.Н. Майкова и Я.П. Полонского, в которых отражается проблематика добра и зла. Для второй группы произведений характерным является стихотворение Е.Л. Милькеева «Демон», в котором акцент сделан на теме пробуждения поэтического дара. В пародии Н.А. Некрасова «Клянусь звездой полуночной...» используется сцена клятвы Демона из оригинальной поэмы, пафос же ее снижен, потому что эта клятва носит бытовой характер.

Научная новизна заключается в том, что в литературоведении впервые определен корпус текстов, созданных по поэме М.Ю. Лермонтова «Демон» в XIX веке, произведена их классификация по жанрово-стилевому признаку, рассмотрены процесс трансформации текста поэмы в его словесные корреляты и проблема целостности оригинального текста. В тексте работы впервые предпринят системный анализ текстов-интерпретаций поэмы «Демон».

Степень достоверности результатов исследования подтверждается всесторонним анализом исследуемого материала, привлечением большого количества источников, в том числе и архивных, использованием различных методов исследования поэмы М.Ю. Лермонтова «Демон» и ее переложений.

Теоретическая значимость исследования заключается в разработке принципов анализа процессов, происходящих при трансформации

оригинального произведения во вторичное произведение, созданное как его словесный коррелят с учетом теории интермедиальности.

Практическая значимость заключается в использовании результатов работы при чтении лекционных курсов по творчеству Лермонтова, составлении спецкурсов, проведении семинарских занятий.

Методологическую, теоретическую и историко-литературную базу составили исследования русских ученых, которые занимались поэмой М.Ю. Лермонтова «Демон». Наиболее важными для настоящего исследования являются работы В.Э. Вацуро, В.В. Ванслова, П.А. Висковатова, Л.И. Вольперт, Д.А. Гиреева, С.Н. Дурьлина, А.И. Журавлевой, И.И. Замотина, Ю.М. Лотмана, Е.Н. Михайловой, Э.Э. Найдича, иеромонаха Нестора (Кумыша), Б.Т. Удодова, Е. Пульхритудовой, Б.М. Эйхенбаума.

Апробация работы: Материалы исследования прошли апробацию на 10 международных и всероссийских научных конференциях 2019-2022 гг.:

- 1) XXVI Международная научная конференция студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов-2019» (Москва, МГУ им. М.В. Ломоносова, 2019). Доклад: «Сравнительный анализ либретто оперы А.Г. Рубинштейна “Демон” и Б.А. Фитингоф-Шеля "Тамара" с поэмой М.Ю. Лермонтова "Демон"».
- 2) XI Московские Лермонтовские чтения (Москва, Библиотека №76 имени М.Ю. Лермонтова, 2019). Доклад: «Новое прочтение поэмы М.Ю. Лермонтова “Демон” на примере оперных либретто В.А. Соллогуба/Б.А. Фитингоф-Шеля и П.А. Висковатова/А.Г. Рубинштейна».
- 3) Лермонтовские чтения (Санкт-Петербург, 2019). Доклад: «“Два Демона” на материале либретто П.А. Висковатова/А.Г. Рубинштейна и В.А.Соллогуба/Б.А. Фитингоф-Шеля».
- 4) XXVII Международная научная конференция студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов-2020» (Москва, МГУ им. М.В. Ломоносова).

Доклад: «Особенности перевода Альфреда Оффермана текста либретто оперы “Демон” А.Г. Рубинштейна по одноименной поэме М.Ю. Лермонтова на немецкий язык (сходства и расхождения)».

5) Всероссийский круглый стол (с международным участием) «180 лет со дня гибели М. Ю. Лермонтова» (Москва, МГУ имени М.В. Ломоносова, 2021).

Доклад: «Нравственная гибель Демона».

6) VI Международный научный методологический семинар «М.Ю. Лермонтов: проблемы творчества и эстетической жизни наследия» (Москва, МГОУ, 2022). Доклад: «Рецепция поэмы М.Ю. Лермонтова “Демон” в одноименной фантастической поэме Д.А. Александрова».

7) XXIII международный конгресс ICLA (Грузия, 2022). Доклад: «Angel vs Demon in A. Rubinstein`s/P. Viskovatov`s and A.F. Offerman`s librettos which are based on the poem “Demon” by M. Lermontov».

8) Лермонтовские чтения «Творчество М.Ю. Лермонтова: проблемы изучения и интерпретации» (Санкт-Петербург, 2022). Доклад: «Либретто В.А. Соллогуба к опере “Тамара” Б.А. Фитингоф-Шеля в сопоставлении с одноименным французским переводом М. Л. де Касембрута».

9) Всероссийский круглый стол (с международным участием) “Феномен М.Ю. Лермонтова (Москва, МГУ имени М.В. Ломоносова, 2022). Доклад: «Пародийная литература в рецепции творчества М.Ю. Лермонтова (на материале сказочной поэмы “Московский Демон” Д.А. Александрова и поэмы “Демон” Д.Д. Минаева)».

10) Международный филологический форум памяти Л.А. Вербицкой (Москва, Россия, РАО, 2022). Доклад: «Интертекстуальность поэмы М.Ю. Лермонтова “Демон” (на материале одноименного перевода Александра Конди Стивена)».

Работа прошла апробацию на кафедре истории русской литературы филологического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова при защите научно-квалификационной работы.

Содержание диссертации отражено в следующих публикациях:

- 1) *Полтавец М.А.* История создания либретто оперы А.Г. Рубинштейна «Демон» по тексту одноименной поэмы М.Ю. Лермонтова // *Litera*. 2021. №1. С. 144-153. (ВАК, ИФ РИНЦ 0,145);
- 2) *Полтавец М.А.* Феномен Демона в немецком переводе А. фон Оффермана либретто «Демон» А.Г. Рубинштейна/ П.А. Висковатова // *Литература в школе*. 2022. № 4. С.40-47. (ВАК, ИФ РИНЦ 0,041);
- 3) *Полтавец М.А.* Гибель Тамары как нравственная смерть Демона // *Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика*. 2022. № 3. С. 38-42. (ВАК, ИФ РИНЦ 0,139);
- 4) *Полтавец М.А.* Два «Демона»: история создания либретто и постановок опер по одноименной поэме М.Ю. Лермонтова // *Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология*. 2022. № 1. С. 84-90. (ВАК, ИФ РИНЦ 0,317);

Структура диссертации: состоит из введения, пяти глав, разделенных на параграфы, заключения, библиографии и приложения.

Глава 1. Поэма М.Ю. Лермонтова «Демон»: литературные источники, переложения, корпус текстов, созданных по поэме

Поэма М.Ю. Лермонтова «Демон» – поэтическая вершина творчества рано погибшего поэта. Сюжет любви падшего ангела к земной девушке занимал юношу с ранних лет. Образ Демона появляется в произведениях Лермонтова еще в раннем творчестве, в период же позднего творчества возникают редакции поэмы, текст подвергается изменениям и трансформациям.

Поэма М.Ю. Лермонтова была опубликована после гибели поэта, впервые её текст был выпущен в 1856 году в городе Карлсруэ⁴³ и лишь в 1860 году в России. Согласно исследовательским данным поэма насчитывает 8 редакций, вопрос же о том, какой текст считать каноническим, всё ещё находится в фокусе внимания исследователей. Известный литературовед Б.Т. Удодов в этой связи писал, что это вопрос, над которым «на протяжении более чем столетия бьются учёные»⁴⁴. Отмечается, что поэма М.Ю. Лермонтова «Демона» «является едва ли не самым сложным в текстологии русской литературы XIX века»⁴⁵. О сложности и противоречивости произведения Лермонтова писала и Л.И. Вольперт⁴⁶. Э.Э. Найдич относил поэму к еще «непокоренной вершине»⁴⁷, а Д.Е. Максимов отмечал, что несмотря на большое количество работ, посвященных этому вопросу, «мы еще не взглянули... в глубину таких произведений, как «Демон»»⁴⁸. А.И. Журавлева утверждала, что ««Демон», если можно так выразиться, не столько вещь, сколько процесс, открытый и длящийся»⁴⁹.

⁴³ Список поэмы, по которому был опубликован текст, составлен А.И. Философовым.

⁴⁴ Удодов Б.Т. М.Ю. Лермонтов: художественная индивидуальность и творческие процессы. – Воронеж: Издательство воронежского университета, 1973. С. 113.

⁴⁵ Гиреев Д. А. Поэма М. Ю. Лермонтова «Демон». Творческая история и текстологический анализ. — Орджоникидзе: Сев. - Осет. кн. изд-во, 1958. С. 33.

⁴⁶ Вольперт Л.И. Лермонтов и литература Франции. —СПб.: Алетейя. 2008. С. 108.

⁴⁷ Найдич Э. Спор о «Демоне». Этюды о Лермонтове. –СПб.: Художественная Литература, 1994. С. 164

⁴⁸ Максимов Д.Е. Об изучении мировоззрения и творческой системы Лермонтов. «Русская литература», 1964. № 3. С. 9.

⁴⁹ Журавлева А.И. Лермонтов в русской литературе. Проблемы поэтики. –М.: «Прогресс-Традиция. С. 93.

Исследователей творчества Лермонтова главным образом заботит вопрос об основном смысле поэмы «Демон», о ее идейном и художественном содержании. Отвечая на этот вопрос, необходимо проследить богатую творческую историю поэмы.

Образ Демона появляется в творчестве поэта еще в юношестве, когда Лермонтов учится в Московском университетском пансионе. В 1829 году он пишет стихотворение «Мой демон», герой которого представляет собой зло и порок: «Собранье зол его стихия»⁵⁰. В стихотворении, как и в будущей поэме, Лермонтов изображает героя на фоне природы – «меж дымных облаков, / Он любит бури роковые, / И пену рек, и шум дубров./ Меж листьев желтых, облетевших,/ Стоит его недвижимый трон»⁵¹. Обращает на себя внимание два эпитета: *роковые* и *недвижный*. Эпитет «роковые» символизирует мятежность демонического образа. Падший ангел взбунтовался против божественных сил, и теперь он восседает на «недвижном троне». Определение «недвижный» не случайно выбирается поэтом, так как в этом образе отсутствует динамика, то есть невозможность измениться и эта характеристика существенно отличает его (Демона) юношеской поры от его зрелой версии 40-х гг. Лермонтов не называет прямо своего героя, именно поэтому основной характеристикой образа Демона является его обезличенность, выраженная анафорой: «Он недоверчивость вселяет/ Он презрел чистую любовь, / Он все моленья отвергает, / Он равнодушно видит кровь». Таким образом, герой не верит в любовь и добро, он мрачен и уныл, равнодушен и страшен. Знакомый ему «звук высоких ощущений» он заглушает страстью. Несмотря на то что Демон изображен во всем своем *великолепии*, у него отсутствуют эмоции, окружающий мир для него как бы онемел, застыл. Стихотворение не разделено на строфы, что способствует созданию цельного бесчувственного образа

⁵⁰ Лермонтов М. Ю. Сочинения: В 6 т. Т. 1. Стихотворения. 1828-1841 / АН СССР. Ин-т рус. Литературы (Пушкин. Дом); ред.: Н.Ф. Бельчиков, Б.В. Томашевский –М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1961. С. 57.

⁵¹ Там же. С. 57.

«раннего Демона». Он находится в замкнутом пространстве, в котором заточен из-за своего неудавшегося бунта. Хотя это стихотворение является лишь наброском будущей поэмы, образ Демона здесь изначально лишь порочен и зол, однако его основные состояния и черты – уныние, страстность, одиночество – найдут свое отражение в поэнном образе.

Замысел поэмы, возникший еще в юности, как отмечают исследователи, тесно связан с западноевропейской традицией, в частности, с повестью Жака Казота «Влюбленный Дьявол», с мистериями Томаса Мура «Любовь Ангелов», Альфреда де Виньи «Элоа, или сестра ангелов» и, конечно, Д.Г. Байрона «Каин». В основе всех этих произведений находится миф о духе-искусителе. Н.П. Дашкевич отмечал, что Демон представляет собой «творческий сплав мотивов, оставшихся в воображении автора от впечатлений, произведенных целым рядом произведений»⁵². Отметим, что литературным источником, упомянутым самим Лермонтовым, является текст де Виньи. Доказательством обращения к нему может служить письмо А.П. Шан-Гирея к Лермонтову: «План твой недурён, только сильно смахивает на Эллоу, *Soeur des anges*»⁵³. Несмотря на отмеченное сходство образ лермонтовского Демона отличается от Сатаны в «Элоа, или сестра ангелов»: «Демону» в значительно большей степени, чем Сатане у Виньи, сопутствуют *очеловечивающие* характеристики, и сам он словно бы *вторгается* в мир людей. В «Элоа», напротив, и сюжет, и персонажи целиком принадлежат небу, и сам этот фантастический мир представлен в духе христианской космогонии: здесь три жестко разделенных уровня – от ангелического эфира до преисподней, обитатели этого космоса распределены соответственно степени святости или греховности, приметы небесного ландшафта, отличающие один уровень от другого, исполнены аллегорического смысла. О земных феноменах

⁵² Дашкевич Н.П. Мотивы мировой поэзии в творчестве Лермонтова // Статьи по новой русской литературе. Пб., 1914. С. 485.

⁵³ Шан-Гирей А.П. Воспоминания о Лермонтове // М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1972. С. 36

Виньи вспоминает редко и бегло»⁵⁴. Жак Казот в повести «Влюбленный дьявол», напротив, предпринимает попытку «очеловечить» существо, обладающее демонической природой. Л.И. Волперт отмечает, что это направление будет продолжено «у Гете (Мефистофель), у Пушкина в «Сцене из Фауста», а также - самим Лермонтовым»⁵⁵. Отметим, что упоминаний о знакомстве поэта с произведением Казота в литературе не отмечалось. Однако представляется, что Лермонтов, мог быть знаком с Пророчеством Казота, опубликованном в «Вестнике Европы» во время его учебы в пансионе⁵⁶.

Некоторые исследователи писали, что образ лермонтовского Демона, несмотря на его очевидную связь с европейской литературой, нужно понимать иначе: «Юному Лермонтову Демон интересен не только духом *протеста* (проявление своего «литературного автобиографизма», но и способностью *любить*. Уже в первые редакции поэмы Лермонтов вводит «любовный» мотив: Демон влюбляется в девушку-монахиню, он – не традиционный дух-искуситель, он полон надежды найти «спасение» в любви»⁵⁷. Для лермонтовского Демона наиболее значимы могучий, неукротимый Сатана Мильтона, предпочитающий царство в аду рабству на небе, и воплощающий ненасытную «жажду познания» Люцифера Байрона в философском ключе. Один из первых переводчиков поэмы Лермонтова А.К. Стивен писал о схожести образа Демона с Гётевским Мефистофелем и с Люцифером в «Каине». Несмотря на очевидные совпадения, он также приводил и отличия образов: «In “The Demon” of Lermontoff, a character that differs in every way from the Mephistopheles of Goethe and the Lucifer of Byron. The softening effect that love is able to produce for the time being of the impersonation of all evil, is as marvelous in its conceptions as it is thrilling in the manner in which it is told in the

⁵⁴ Соколова Т.В. «Дух изгнания»: вариации одного мотива в поэмах Лермонтова и Альфреда де Виньи («Демон» и «Элоа») // Мир Лермонтова. Коллективная монография / Под ред. М.Н. Виролайнен и А.А. Карпова. СПб.: Скрипториум. 2015. С. 298.

⁵⁵ Волперт Л.И. Лермонтов и литература Франции. —СПб.: Алетейя. 2008.

⁵⁶ «Вестник Европы». 1806, № 19. С. 201-209.

⁵⁷ Волперт Л.И. Лермонтов и литература Франции. —СПб.: Алетейя. 2008. С. 88.

Russian»⁵⁸. О схожести этих образов также писал С.С. Дудышкин: ««Демон» вдохновлен «Каином». Этой драматической мистерии Байрона Лермонтов подражал во всём: в характере и описании Демона (у Байрона Люцифер), во взгляде на мир и на источник зла в мире, обществе и в самом действии демонических сил на природу человека»⁵⁹. Однако «<...> в структуре этих образов отсутствует «любовная нагрузка», характеристика, значимая для поэтического мира Лермонтова. Ее, как правило, нет и в других европейских «дьяволиадах», в частности, в галерее «низших» литературных чертей. Например, Асмодей, «хромой бес» Лесажа, хотя и «заведует» любовью на земле, сам к этому чувству не причастен, так же, как и дьявол в Повести о Савве Грудцыне (черт лишь искушает Савву при помощи блудницы). Трактовка данного мотива в поэме Томаса Мура «Любовь ангелов» (1823) также отлична от лермонтовской. <...> «Любовный» мотив отсутствует и в русской интерпретации темы «падшего ангела», предложенной Подолинским»⁶⁰. Главным отличием лермонтовского Демона от произведений Жуковского и Подолинского является наличие субстанциальных сил, которые, как писал Ю.В. Манн: «прямо выступали в своем мифологическом обличье (разумеется, олитературенном, далеко нетрадиционно-христианском) как полномочные силы добра и зла»⁶¹.

Еще одним источником поэмы Лермонтова является стихотворение А.С. Пушкина «Демон», написанное в 1823 году и стихотворение «Ангел» 1827 года, которые, вне всякого сомнения, были знакомы автору поэмы. Отметим, что образы двух Демонов во многом схожи: «Не верил он любви, свободе;/ На жизнь насмешливо глядел;/ И ничего во всей природе/

⁵⁸ *Stephen A.C.* The demon: a poem translated from the Russian. –London: Trübner and Co., 57&59, Ludgate Hill, 1875. P.10.

⁵⁹ *Дудышкин С.С.* Материалы для биографии и литературной оценки Лермонтова // Лермонтов М.Ю. Соч. 2-е изд. СПб.: 1863. Т.2. С. 30-36.

⁶⁰ *Вольперт Л.И.* Лермонтов и литература Франции. —СПб.: Алетейя. 2008. С. 90.

⁶¹ *Манн Ю.В.* Динамика русского романтизма. – М.: Аспект Пресс. 1995. С. 209.

Благословить он не хотел»⁶² и «А демон мрачный и мятежный/ Над адской бездною летал. / Дух отрицанья, дух сомненья»⁶³. Впоследствии Лермонтов так и будет характеризовать своего героя, как «духа отрицанья и сомненья», что отразится в последних редакциях.

Таким образом, несмотря на то, что источниками-вдохновителями лермонтовского Демона оказался довольно большой круг произведений, уходящий корнями как в европейскую, так и в русскую литературу, герой Лермонтова сложнее его предшественников. По нашему мнению, под влиянием творчества Лермонтова канонический сюжет трансформируется в сюжет о Демоне, влюбленном в земную девушку Тамару, жаждущем раскаяния и стремящемся к возврату в лоно Божие. Таким образом, Лермонтов включает в свою поэму любовный мотив, делая текст уникальным и самобытным.

§1. Либретто как феномен интермедиальности

Либретто как художественное явление представляет собой сложный литературный жанр, предназначенный для музыкально-сценического воплощения. Природа оперного текста (либретто), невозможность его существования отдельно от спектакля, связь его с литературными жанрами (драмой, поэзией) определяет его основную характеристику – синтетизм. В филологии исследованию жанровой природы либретто, в особенности обращению к нему не как к отдельному тексту, посвящено сравнительно малое количество работ⁶⁴, хотя невозможно не отметить научную значимость

⁶² Пушкин А.С. Сочинения Пушкина. Том 2: [Стихотворения 1814-1830]. – СПб.: изд. П.В. Анненкова, 1855. С. 343.

⁶³ Пушкин А.С. Сочинения Пушкина. Том 2: [Стихотворения 1814-1830]. – СПб.: изд. П.В. Анненкова, 1855. С. 422.

⁶⁴ Об этой проблеме, в частности, написаны следующие исследования: *Лантева Е.Р.* Поэтика литературного либретто на сюжеты произведений А.С. Пушкина в русской опере рубежа XIX-XX. Автореф. Дис. на соиск. учен. степ. к. филол. н. Спец. 10.01.01. Екатеринбург, 2002. 18 с.; *Шпаковская Е.А.* Пьесы А.С. Пушкина «Борис Годунов» и «Русалка»: Актуализация в жанре либретто. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Специальность 10.01.01. –Днепропетровск, 2001. 233 с.; *Гулая Т.Н.* Оперное либретто как феномен интертекстуальности (на материале оперы Г.Г. Вдовина «Пасынок судьбы»).

изучения его как *литературного текста*. Музыковед Г.И. Ганзбург отмечает, что оперное либретто является «литературным (словесным) текстом, который, вступая во взаимодействие с музыкой, образует синтетическое произведение»⁶⁵. Важно отметить, что в основе либретто лежит литературное произведение, последнее же подлежит переработке ввиду его жанровой природы. В.В. Ванслов выделяет следующие методы переработки литературного произведения:

- «- выделение главной мысли, идеи и подчинение ей всего текста либретто;
- сохранение последовательности действия в либретто согласно литературному оригиналу;
- переделка/дописывание, сокращение или увеличение текста;
- создание собственных стихов;
- решение проблемы подтекстовски (подбор дополнительного стихотворного текста к созданному ранее композиционно значимому музыкальному фрагменту оперы)»⁶⁶. Так, при переводе одного жанра в другой происходит соединение, переплетение текста литературного со сценическим⁶⁷, последний при этом не теряет свое литературное начало, в либретто, так же, как и в литературном произведении-источнике, существует завязка, внешний и внутренний конфликты, кульминация и развязка⁶⁸. А.Н. Богданов отмечал, что

Диссертация на соискание ученой степени кандидата культурологии. –Саранск, 2006. 190 с.; *Пивоварова И.Л.* Либретто отечественной оперы: аспекты интерпретации литературного первоисточника. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Специальность 17.00.02. –Магнитогорск, 2002. 265 с.

⁶⁵ *Ганзбург Г.И.* О либреттологии // Советская музыка. 1990. № 2. С. 79.

⁶⁶ *Ванслов В.В.* Синтез искусств в оперном спектакле: автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения. М., 1964. С. 8.

⁶⁷ Отметим, что «С поэзией музыку роднит временная природа, общее «голосовое» происхождение и многовековой синкретизм. Если эпос отделился от музыки в начале нашего тысячелетия, то «говорная лирика» возникла лишь в XIV веке, а до этого лирические стихи только пелись. Понятно, что оба эти искусства, связанные с процессом произнесения и интонирования, имеют немало общих важных черт: членение на фразы, ритмическую организацию, интонационность в самом широком смысле слова». – *Ройтерштейн М.И.* Основы музыкального анализа. М.: Гуманит. Изд. Центр ВЛАДОС, 2001. С. 9.

⁶⁸ Е.П. Рахманькова, в своей монографии о творчестве А.Н. Островского- либреттиста, писала, что «оперное либретто как одна из основополагающих составных частей крупного синтетического музыкального жанра

«либретто опер должно быть рассмотрено как литературное произведение и оцениваться наряду с произведениями других родов и видов»⁶⁹. Отсюда следует, что рассмотрение лермонтовской поэмы с произведениями синтетического характера, созданными на ее основе, с позиции теорий интертекстуальности и интермедиальности способствует обнаружению скрытых смыслообразующих мотивов в оригинальном произведении. Представляется, что при *перекодировании* литературного текста в словесно-сценический между ними выстраивается некий диалог, главной задачей которого является интерпретация первого текста. Благодаря трансформациям, уточнениям, он концептуально расширяется или открывается иначе, обнаруживая возможности нового подхода к его прочтению. Отметим, что важную роль в восприятии текста играет его реципиент: «Реципиент может конкретизировать новое текстуальное качество лишь на основе идентификации референциальных сигналов, которые осмысляются им как свидетельства амбивалентности или поливалентности текста»⁷⁰. Именно поэтому перцепция либретто как текста, находящегося погранично по отношению к литературе и к сцене, уникальна. Здесь необходимо отметить, что визуализация текста происходит именно за счет взгляда *художника*, работающего в рамках интермедиальности.

Понятие «интермедиальность» появилось в конце XX века, источником его стало понятие «интертекстуальности». «Интермедиальность – это один из видов интертекстуального структурирования художественного произведения, при котором само понятие «текста» становится более широким. <...> Центральная особенность интермедиального произведения заключается в том, что в нем возникают «межтекстовые связи, когда «текстом» становится другой

требует от исследователя <...> квалифицированного литературоведческого анализа». – *Рахманькова Е.А.* А.Н. Островский – либреттист / Е.А. Рахманькова. – Шуя: Издательство ГОУ ВПО «ШГПУ», 2011. С. 8-9.

⁶⁹ *Богданов А.Н.* Литературные роды и виды. Музыкальная драматургия // Гуляев Н.А. и др. Теория литературы в связи с проблемами эстетики. М.: Высшая школа, 1970. С. 369.

⁷⁰ *Лахманн Р.* Память и литература. Интертекстуальность в русской литературе XIX-XX веков. СПб.: ИД «Петрополис», 2011. С. 64.

вид искусства»⁷¹. «Выделяя в общем культурологическом поле такие произведения, в которых переплетаются тексты на разных художественных языках, мы получаем возможность проследить за процессом образования нового единства, возникающего по мере «пересказывания» *многоголосого материала на языке данного искусства*»⁷².

Необходимо также отметить, что в рамках интермедиальности исследователь работает *одновременно* с текстом, со словесным материалом и со средствами других искусств – музыкального, пластического, языка театра, медиа и киноискусства. Так, «Объектом интермедиального анализа становится особый тип структурных взаимосвязей внутри художественного произведения, основанный на взаимодействии языков разных видов искусства в системе единого художественного целого»⁷³. В этой связи рассматривается своего рода «текст в тексте», источником которого в данном случае является поэма Лермонтова «Демон».

Под корпусом текстов в данной работе понимаются все тексты, написанные по поэме М.Ю. Лермонтова «Демон» в период XIX века. Корпус текстов по поэме «Демон» включает в себя либретто с заимствованным сюжетом из оригинальной поэмы, музыкально-словесные переложения, тексты пародийной литературы, произведения лирического дискурса. Они играют важную роль в контексте анализа творчества Лермонтова, так как способствуют более глубокому пониманию смысла произведения⁷⁴.

⁷¹ Тишунина Н.В. Западноевропейский символизм и проблема взаимодействия искусств: опыт интертекстуального анализа. СПб.: Ленинградский областной институт усовершенствования учителей, 1998. С. 3.

⁷² Владимирова Н.Г. Интертекстуальность. Интермедиальность. Интердискурсивность: учеб. пособие/ Н.Г. Владимирова; НовГУ им. Ярослава Мудрого. Великий Новгород, 2016. С. 97.

⁷³ Там же. С. 97.

⁷⁴ Необходимо отметить, что замысел написать поэму о любви земной девушки и высшего существа (Демона) возник у Лермонтова в ученический период, в 1829 году. Основной конфликт поэмы сохраняется с самой первой и до последней редакции: «падший ангел, несущий на себе бремя вселенского проклятия, влюбляется в смертную, ища перерождения в любви. Но его избранница, монахиня, любит ангела, – и чувство любви и надежда на возрождение уступают в Демоне ненависти и желанию мстить. Он обольщает и губит монахиню и торжествует над соперником». – Вацуро В.Э. О Лермонтове: Работы разных лет. – М.: Новое издательство, 2008. С. 549.

В этот корпус входят такие тексты, как либретто 1879 г., написанное П.А. Висковатовым в сотрудничестве с А.Г. Рубинштейном, либретто «Тамара» 1886 г. В.А. Соллогуба, перевод либретто «Der Dämon» А. фон Оффермана, выполненный в 1880 г., перевод либретто «Тамара» М.Л. де Касембрута, сделанный в 1886 г., а также фантастическая поэма Д.А. Александрова «Московский Демон» 1881 года, сатирическая поэма Д.Д. Минаева «Демон», написанная в 1880 году, текст симфонической поэмы «Тамара» М.А. Балакирева 1884 года (баллада М.Ю. Лермонтова «Тамара»), музыкально-словесная картина «Демон» Э.Ф. Направника, сочиненная в 1874 году, стихотворения А.Н. Майкова «Ангел и Демон» (1841), Е.Л. Милькеева «Демон» (1842), Я.П. Полонского «К Демону» (1842), Н.А. Некрасова «Клянусь звездой полуночной...» (1855).

Оригинальная поэма М.Ю. Лермонтова «Демон» является основой всех указанных текстов. Разные интерпретации либреттистов различаются между собой по ряду признаков. В связи с этим представляется важным исследовать как каждый текст отдельно, так и в совокупности.

Тексты характеризуются по следующим аспектам:

- 1) История создания текстов
- 2) Авторство (либреттист или композитор, работавшие над текстами)
- 3) Язык написания либретто
- 4) Цензура Императорских театров, или отсутствие таковой, в случае либретто и их переводов
- 5) Структура текста (композиция, состав героев, вставные персонажи, дополнительные диалоги, стилистические и языковые средства).

Отсчет следует производить с текста поэмы М.Ю. Лермонтова «Демон», опубликованного в 1860 г. в собрании сочинений Лермонтова под редакцией С.С. Дудышкина⁷⁵ и неоднократно привлекавшего внимание читателей.

⁷⁵ Сочинения Лермонтова, приведенные в порядок и дополненные С. С. Дудышкиным. В двух томах, СПб., 1860. Издание второе, сверенное с рукописями, исправленное и дополненное, вышло в 1862 году и без

§2. Редакции поэмы М.Ю. Лермонтова «Демон» и сопоставление их с либретто

Работа над поэмой началась в 1829 году, окончание же ее относится к 1839 году. За время работы над поэмой было создано восемь редакций. Первые пять редакций считались черновыми. Е.М. Пульхритудова отмечала, что «Годы работы поэта на первыми редакциями «Демона» — это время, когда напряженные идейные искания еще остаются под спудом, атмосфера общественной жизни еще не насыщена ими в столь сильной степени, как во второй половине десятилетия. А воплотить свой задушевный замысел, опираясь исключительно на литературные реминисценции, молодой поэт, очевидно, не захотел»⁷⁶. В редакциях 1829-1834 гг. Лермонтов создает психологическую поэму, «посвященную анализу чувств и поступков героя времени»⁷⁷. В последних редакциях психологическое начало подавляется, уступая место символично-философской составляющей. Однако отметим, что невозможно проанализировать ее без восприятия через сознание героя — Демона. Последняя редакция поэмы написана в начале 1839 года, она же и послужила поводом многих споров, в особенности споров о том, по какому списку нужно публиковать поэму. Многие исследователи нередко считали, что объединение нескольких редакций вместе, могло бы способствовать более глубокому пониманию текста. Любопытно отметить, что Белинский также старался объединить редакции во время публикации поэмы в «Отечественных записках». Отметим, что, если бы не смерть, настигшая рано ушедшего поэта, Лермонтов, предположительно, мог бы еще переработать текст поэмы. Динамика написания поэмы такова, что по мере своего развития, он переживал сюжет Демона каждый раз по-новому, отсюда можно сделать вывод, что

изменений повторилось в 1863 году. О цензурной истории публикации текста поэмы следует отметить работу В.Э. Вацура. См.: *Вацура В.Э.* К цензурной истории «Демона» // М.Ю. Лермонтов: Исследования и материалы. — Л.: Наука, 1979. С. 410-414.

⁷⁶ *Пульхритудова Е.М.* «Демон» как философская поэма // Творчество М.Ю. Лермонтова. 150 лет со дня рождения 1814-1964. М.: Издательство «Наука». С. 77.

⁷⁷ Там же. С. 77.

фабула остается неизменной до последней редакции: проклятый падший ангел, влюбленный в земную деву, ищет обновления через любовь к ней. Но она любит ангела, что приводит к пробуждению ненависти в Демоне, поэтому он обольщает девушку и остается торжествовать. А вот смысловая составляющая, акценты и мотивы неизменно развиваются – углубляются или расширяются. Так, если посмотреть автографы и пометки Лермонтова в тетрадях, представляется следующее:

- 1) «Демон, I редакция датирована 1829 годом, впервые опубликована (с неточностями) в «Отечественных записках» в 1859 году в 125 томе, № 7, отд. I;
- 2) Демон, II редакция датируется началом 1830 года, впервые опубликована (с неточностями) в «Трудах Самаркандского гос. педаг. Института им. А.М. Горького» в 1942 году Н.Ф. Бабушкиным;
- 3) Демон, III редакция датируется 1831 годом, впервые опубликована полностью в Соч. под ред. Висковатова в 3 томе в 1891 году. На тетради стоит автограф Лермонтова с точной датировкой;
- 4) Демон, IV редакция датируется 1831 годом, впервые опубликована в «Отечественных записках» в 1859 году, в 127 томе, № 11;
- 5) Демон, V редакция датируется 1833- 1834 гг., впервые опубликована в Соч. под ред. Введенского во 2-ом томе, в 1891 году и в Соч. под ред. Висковатова в 3-м томе в 1891 году;
- 6) Демон, VI редакция (сам поэт счел именно эту редакцию готовой к публикации), датируется 8 сентября 1838 годом, впервые полностью, но с неточностями была опубликована в третьем номере «Русского вестника» в 1889 году. Иначе эту редакцию называют «кавказская редакция». Посвящение к поэме написано на копии VI редакции, которая была послана В.А. Лопухиной»⁷⁸.

⁷⁸ См.: *Лермонтов М. Ю. Сочинения: В 6 т. Т. 4. Поэмы. 1835-1841 / АН СССР. Ин-т рус. Литературы (Пушкин. Дом); ред.: Н.Ф. Бельчиков, Б.В. Томашевский –М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1955. С. 698-700.*

Именно VI редакция и последние две редакции разошлись во многих списках. Таким образом, «Психологический портрет Демона зрелых вариантов поэмы - от первой кавказской редакции 1838 г. до ее последней переработки в 1841 г. – это как бы живое воплощение диалектики бытия, непрерывное столкновение противоположных начал. Внутреннее беспокойство, неустанное биение и развитие мысли, прерываемое яростными вспышками страстей, эмоциональными катастрофами – все эти черты, свойственные лирическому герою Лермонтова <...>, достигли своего апогея в характере Демона поздних редакций»⁷⁹.

Проблематика поэмы так глубока, что любовный конфликт вступает в противоречие со вселенским конфликтом, в особенности с его мистериальной составляющей. Чрезвычайно интересно, что Лермонтов подверг переработке несколько ключевых сцен, первой из которых является пробуждение любви с последующим ее переходом в ненависть, второй важной сценой является сцена соблазнения, а третьей – образ смертной проходит путь от безымянной монахини к полноценному образу земной девы Тамары. Обращает на себя внимание и трансформация характеристики Демона. Так, в первых редакциях (I, II, III, V) Демон «блуждал под сводом голубым⁸⁰», в четвертой редакции он «по голубому небу пролетал»⁸¹, в последних же – «летал над грешною землей»⁸². Кажется, что в первых редакциях у поэта еще не сложилась цельная характеристика Демона. Здесь в фокусе внимания находится чувство потерянности, бесцельности пути, которое передается глаголом «блуждать». Пространство, в котором он блуждает, ограничено – голубое небо или свод. Как известно, голубой цвет оттенок божественности, соответственно, блуждает Демон около Рая, как будто он только покинул его в отличие от

⁷⁹ Пульхритудова Е.М. «Демон» как философская поэма// Творчество М.Ю. Лермонтова. 150 лет со дня рождения 1814-1964. М.: Издательство «Наука». С. 77, 78.

⁸⁰ Лермонтов М. Ю. Сочинения: В 6 т. Т. 4. Поэмы. 1835-1841 / АН СССР. Ин-т рус. Литературы (Пушкин. Дом); ред.: Н.Ф. Бельчиков, Б.В. Томашевский –М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1955. С. 262.

⁸¹ Там же. С. 259.

⁸² Там же. С. 279.

последних редакций, где он озлобленный покинул райскую сторону и близлежащее к ней пространство, локус его ограничен *грешной* землей.

Любопытна динамика развития чувств Демона: перехода от страсти к ненависти. В первой редакции: «Демон видит ее ангела-хранителя и от зависти и ненависти решается погубить ее. Она умирает, душа ее улетает в ад, и Демон, встречая ангела, который плачет с высот неба, упрекает его язвительной улыбкой»⁸³. И, например, во второй, третьей и пятой редакциях прозаическое описание превращается в стихотворный текст: «Посланник рая, ангел нежный,/ В одежде дымной, белоснежной,/ Стоял с блистающим челом/ Вблизи монахини прекрасной/ И от врага с улыбкой ясной/ Приосенил ее крылом./ Они счастливы, святы оба!/ И – мщенье, ненависть и злоба/ взыграли демонской душой./ Он вышел твёрдою стопой»⁸⁴. В шестой же редакции Лермонтов формирует полноценную коммуникацию – спор – между представителем неба – Ангелом и Падшим ангелом – Демоном: *Ангел*: «Дух беспокойный, дух порочный/ Кто звал тебя во тьме полночной? / Твоих поклонников здесь нет. / Зло не дышало здесь поныне;/ К моей любви, к моей святыне/ Не пролагай преступный след. / Кто звал тебя?» и *Демон* отвечал: «Она моя, – сказал он грозно, – / Оставь ее, она моя;/ Отныне жить нельзя нам розно, / И ей, как мне, ты не судья. / На сердце, полное гордыни, / Я наложил печать мою;/ Здесь больше нет твоей святыни, / Здесь я владею и люблю!..»⁸⁵.

Любопытно, что в V редакции Демон, дожидаясь своего часа свидания и мести, оставляет соперника–Ангела с Тамарой: «Он вышел твердою стопой. / Он вышел – сколько чувств различных, / С давнишних лет ему привычных/ В душе теснятся – сколько дум/ Меняет недовольный ум! <...> Он ждет у стен святых блуждая, / Когда останется одна/ Его монахиня младая»⁸⁶. Начиная с шестой редакции Тамару *покидает* именно Ангел, а не Демон: «И ангел

⁸³ Там же. С. 546.

⁸⁴ Там же. С. 558.

⁸⁵ Там же. С. 626-627.

⁸⁶ Там же. С. 597-598.

грустными очами/ На жертву бедную взглянул/ И медленно, взмахнув крылами, / в эфире неба потонул»⁸⁷.

Исследователи в качестве ключевой сцены, обладающей наибольшим пафосом в развитии всего сюжета, выделяют кульминационную сцену соблазнения, маркирующую сразу несколько моментов:

- 1) усиление богоборческого начала
- 2) «грехопадение» Тамары – не бытовая ситуация, а трагедия вселенского масштаба.

Обращает на себя внимание углубление значения этой сцены с первой редакции до шестой. Кажется, что в первой редакции молодой поэт еще не сформировал план соблазнения, а также вектор развития диалога Демона и Тамары. Образ земной девушки также не сформирован в ранних редакциях: в первой редакции Лермонтов называет девушку «монахиней», во второй и третьей редакциях поэт отказывается от статусной характеристики и изменяет ее на безымянное «Она»; пропуская название героини в четвертой редакции, в пятой – Лермонтов возвращается к первоначальному замыслу – «монахиня», и только в шестой редакции у земной девушки наконец появляется имя – Тамара. Безусловно, появление этого имени не случайно, так как в этот период поэт очарован кавказскими легендами о горном духе, влюбленном в девушку, именно поэтому действие поэмы переносится автором на Кавказ, и прежняя монахиня становится *княжной Тамарой*. Б.М. Эйхенбаум отмечал, что такие произведения 1830-х гг., как сказка «Ашик-Кериб», поэмы «Беглец», баллада «Тамара» и др. навеяны «разнообразным фольклорным материалом, с которым Лермонтов познакомился на Кавказе»⁸⁸. Особую роль в истории создания «Демона» играет стихотворение-баллада «Тамара», написанное в 1841 году. Сюжет его навеян историей о замке в скале, находящемся в

⁸⁷ Там же. С. 627.

⁸⁸ Эйхенбаум Б.М. Статьи о Лермонтове. М.; Л., 1961. С. 26.

глубокой теснине Дарьяла, и о его обитательнице. Исследователь грузинского фольклора так рассказывает эту легенду: «Жили-были две сестры, обе носившие имя Тамары. Одна из них была благочестивая и приютилась в башне близ Ананура, а другая – волшебница – поселилась в замке на Тереке. Последняя сестра зазывала путников к себе на ночь, а утром бросала их обезглавленные трупы в волны бешеного Терека. Как волшебницу, ее никакая сила не могла одолеть, и «даже пуля ее не брала». По прошествии многих лет только русскому солдату удалось ее убить ударом в висок пуговицей от своего мундира, которая заговору и чарам не поддается. Труп волшебницы был брошен в Терек, а замок повелением Божиим развалился. Имя Тамары-чародейки было проклято, и нигде никаких следов ее не могли найти; только в последнее время, - прибавил ямщик, - царицу Тамару стали воспроизводить на обложках конфет. Другая же сестра за свое благочестие удостоилась милости Божией, и прах ее поныне покоится еще в Мцхетском соборе, чтимый, как святыня»⁸⁹.

Вне всякого сомнения, Лермонтова волновала идея о разделении образа Тамары на благочестивую и нечестивую. Обращает внимание и двойственность образ Демона: с одной стороны, он ангел, хотя и падший, с другой – он сила, которая творит зло. Эта возможная двойственность демонического образа изображена, в частности, в тексте В.А. Соллогуба «Тамара», где образ главного героя разделен на собственно Демона и на его альтер эго – Агбара.

Необходимо также отметить, что опыт написания баллады «Тамара» является как бы следствием переживания поэтом-Лермонтовым трагической сущности любви и в этом смысле развивает тему Демона, то любовь Тамары – развивает сюжет поэмы. Можно также увидеть, что со стороны Лермонтова в этой балладе скрывается немой упрек его любви к девушке, ее непостоянству

⁸⁹ Хаханов А.С. Из грузинских легенд. Новая версия сказания о царице Тамаре. М.: Этнографическое обозрение, 1898, № 4. С. 140.

и ветрености. В поэме же, напротив, самый существенный упрек Тамаре состоит в том, что она не способна ответить на высокий запрос Демона, она принуждается к любви. В контексте этого рассуждения понятны мотивы мертвенности образа Тамары в балладе, ее зловещего поведения, с одной стороны, и трагедии вечного поражения в любви – с другой: ей подвластны мужские сердца, но каждое утро она вынуждена прощаться с жертвами. Её «власть» заключается именно в омертвелости ее любви: цикл ее убийств повторяется, так как ее любовь — это не чистая божественная субстанция, а страсть, яд, проникающий в живые существа и губящий их. Здесь появляется мотив двойственности: чистая божественная любовь и демонически-губящая, вступающая в конфликт с первой. Кажется, что посредством творчества Лермонтов пытается решить загадку двойственности как человеческой природы, так и чувств.

Художественное обобщение ролей участников любовного конфликта *Демон – Тамара* выступает основой стихотворения «Любовь мертвеца», написанного в том же 1841 году. Идея написания стихотворения пришла к поэту после знакомства со стихотворением А. Карра «Влюбленный мертвец», однако Лермонтов существенно перерабатывает сюжет, оставляя только лишь общую канву стихотворения Карра. Так, в стихотворении Лермонтова разделяются два контекста, две идеи: сам герой закончил свой жизненный путь и для жизни он мёртв, но его любовь остается для него живой. Это стихотворение представляет собой своего рода оксюморон: любовь и смерть несовместимы, и обращение к этой теме говорит о потребности ее разрешения в будущем творчестве. Обращают также на себя внимание две строчки в стихотворении: «Ты знаешь мира и забвенья/ Не надо мне!»⁹⁰ и «Что мне сиянье божьей власти/ И рай святой? / Я перенес земные страсти/ Туда с

⁹⁰ Лермонтов М. Ю. Сочинения: В 6 т. Т. 1. Стихотворения. 1828-1841 / АН СССР. Ин-т рус. Литературы (Пушкин. Дом); ред.: Н.Ф. Бельчиков, Б.В. Томашевский –М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1961. С. 514.

собой»⁹¹. Первая цитата, безусловно, носит аллюзивный характер, так как автор повторяет свой же поэнный текст: ср.: «Забыть? – Забвенья не дал бог –/ Да он и не взял бы забвенья!»⁹². Лермонтов снова пытается пережить ситуацию любовного конфликта, неизменно делая вывод о том, что несмотря на невозможность его разрешения, он не готов предать воспоминания, даже переживая глубокую душевную боль. Если первая строчка является аллюзией из поэмы, то вторая строчка используется либреттистом П.А. Висковатовым в своем одноименном либретто «Демон», написанном по поэме Лермонтова. Отметим, что Висковатов был не просто знаком с творчеством поэта, но и являлся его первым биографом. Отсюда следует, что стихотворение «Любовь мертвеца» также было в фокусе внимания либреттиста, хорошо знавшего творчество поэта. Так, Висковатов сумел удачно инкорпорировать в либретто цитату из стихотворения, тем самым, усилив богоборческий пафос в тексте.

Таким образом, два произведения, с одной стороны, представляются итоговыми к поэме, а с другой стороны, они развивают тему истинной трагедии – преодолению невозможного на пути к истинной любви. Можно сказать, что баллада «Тамара» и стихотворение «Любовь мертвеца» знаменуют собой апогей идеи о невозможности преодоления *омертвелости* любви, т.е. любовный конфликт этих произведений заранее обречен на несчастливый финал.

Любовный конфликт был бы неполным, если бы в нем не существовало образа счастливого избранника, который предстает в образе властителя Синодала. Любопытно отметить, что он появляется только в VI редакции, в отличие от остальных редакций, где соперником выступает именно Ангел, божественный хранитель. В этой связи следует вернуться к 1829 году и третьей тетради, в которой Лермонтов пишет: «Демон влюбляется в смертную

⁹¹ Там же. С. 514.

⁹² Лермонтов М. Ю. Сочинения: В 6 т. Т. 4. Поэмы. 1835-1841 / АН СССР. Ин-т рус. Литературы (Пушкин. Дом); ред.: Н.Ф. Бельчиков, Б.В. Томашевский –М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1955. С. 510.

(монахиню), и она наконец его любит, но Демон видит ее ангела хранителя и от зависти и ненависти решается погубить ее. Она умирает, душа ее улетает в ад, и Демон, встречая ангела, который плачет с высот неба, упрекает его язвительной улыбкой»⁹³. Сюжетным и идейным источником текста первой редакции является феномен любви Демона к земной девушке; также намечен конфликт Падшего и ее счастливого избранника в образе Ангела. Можно предположить, что образ властителя Синодала появляется именно из образа Ангела. Идея о невозможности любви между существами, принадлежащими двум разным мирам, владела поэтом, отсюда следует, что для симметрии образов Лермонтову был необходим земной персонаж, которым и явился властитель Синодала. Этот образ изображен менее *рельефно*, менее продуман и раскрыт, чем, например, образы Демона или Тамары, работа над которыми тщательно велась на протяжении восьми редакций. Отметим также, что двойственность образа жениха показывается не только в связи с Ангелом, первым прототипом образа Синодала, но и в связи с часовней, в которой спит некий князь, ставший святым, «убитый мстительной рукой»⁹⁴. Эта легенда становится предзнаменованием судьбы властителя Синодала в случае отказа от совершения священного обряда – молитвы.

Таким образом, мотив двойничества играет важную роль в сюжетной канве, так как работа над образом героя, заведомо не положительного и не отрицательного, требовала от Лермонтова особой стилистики: от характеристической детали до приемов передачи идеи характера персонажа.

Сюжетный эллипсис в поэме также касается и семьи Тамары—отца Гудала, в частности. До шестой редакции читателю ничего неизвестно о семье Тамары, ее происхождении, а также окружении, в котором она выросла, и ее досуге — это связано с тем, что Лермонтов в первых редакциях постоянно перерабатывал образ Тамары. И только в шестой редакции образ земной

⁹³ Там же. С. 547.

⁹⁴ Там же. С. 511.

девушки приобретает конкретные формы, изображается социальная обстановка, семья и дом. Обращает на себя внимание, что название шестой редакции — «кавказская» — заключается в том, что, как уже ранее было отмечено, на ее написание оказал влияние грузинский фольклор. Тамара является грузинской княжной, социальное положение ее в обществе высоко, досуг ее связан с домашним хозяйством, играми и пением, окружена она подругами. Впервые в тексте Тамара появляется на пиру по случаю своей свадьбы. В экспозиции изображение дома богатое: «звучит зурна, и льются вины»⁹⁵ и «на кровле, устланной коврами»⁹⁶. Тамара — княжеская дочь, брак с которой выгоден. Однако для молодой девушки, выходящей замуж по решению семьи, а не по велению сердца, означает трагедию: «В последний раз она плясала. / Увы! Заутра ожидала/ Её, наследницу Гудала, / свободы резвую дитя/ Судьба печальная рабыни, / Отчизна чуждая поныне, / И незнакомая семья»⁹⁷. Тамара — примерная дочь, следует традициям и заветам своей семьи, хотя ее положение и печалит ее: «И часто грустное сомненье/ Темнило светлые черты»⁹⁸. Важно отметить, что в старину брак по сути считался делом не личным, а общественным, в нем принимала участие вся община. В день свадьбы совершались особые утренние обряды, венчание и свадебный пир. С предсвадебного сговора начинались песни и причитания. В причитаниях, в частности, невеста, ее родственники и подруги говорили о своих чувствах. В лермонтовской поэме не изображается подробно эта сцена, но, можно предположить, что ее пляска, «все ее движенья»⁹⁹ показывают чувства невесты. Фольклорное начало, безусловно, присутствует в поэме, что позволит авторам текстов, созданных по поэме, изобразить сцену свадьбы — обряды (причитания, плач и т.д.) более подробно.

⁹⁵ Там же. С. 612

⁹⁶ Там же. С. 612.

⁹⁷ Там же. С. 509.

⁹⁸ Там же. С. 509

⁹⁹ Там же. С. 509.

В.Э. Вацуро отмечает, что для романтической поэмы Лермонтова 1829-1836 гг. и последующих лет характерно «напряженное развитие поэтической мысли, стремительность действия, которому предшествует краткая экспозиция, «вершинность» композиции – сосредоточенность действия вокруг нескольких драматических ситуаций, сюжетные эллипсисы, создающие общую атмосферу тайны, обилие развернутых монологов-исповедей и, с другой стороны, диалогов, состоящих из кратких, быстрых, отрывочных реплик»¹⁰⁰. Быстро сменяющие друг друга события: смерть Синодала, скорбь по нему, появление Демона, моления Тамары, а затем монастырь – представляют собой яркие примеры стиля Лермонтова. Включение монолога-исповеди Демона – «На воздушном океане»¹⁰¹ служит для замедления повествования, автор дает читателю так же, как и Тамаре, возможность прожить скорбный момент, горе, охватившее участников действия поэмы. Успокаивающие речи Демона предназначаются только для слуха Тамары; изначально убаюкивающие, они лишь сильнее будоражат истерзанное несчастьем сознание юной девы. Лермонтов, чтобы точнее изобразить состояние девушки, сменяет медленный темп повествования на динамичный: «Она, вскочив, глядит вокруг; / Невыразимое смятенье/ В ее груди: печаль, испуг, / Восторга пыл – ничто в сравненье! / Все чувства в ней кипели вдруг, / Душа рвала свои оковы, / Огонь по жилам пробегал»¹⁰². Прерывистость синтаксиса фрагмента обеспечивает динамику развития текста, Лермонтов тем самым ускоряет *бег* повествования. Монолог-увещевание Тамары связывает две части повествования. Первая часть включает в себя первое появление Демона, его встречу с Тамарой, свадебный пир, гибель Синодала и монолог-обещание Демона, вторая – просьбы Тамары отпустить ее в священную обитель, уход ее в монастырь, сцену соблазнения,

¹⁰⁰ Вацуро В.Э. О Лермонтове. Работы разных лет. – М.: Новое издательство. С. 546.

¹⁰¹ Лермонтов М. Ю. Сочинения: В 6 т. Т. 4. Поэмы. 1835-1841 / АН СССР. Ин-т рус. Литературы (Пушкин. Дом); ред.: Н.Ф. Бельчиков, Б.В. Томашевский –М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1955. С. 515-516.

¹⁰² Там же. С. 516-517.

гибель девушки. В первых и ранних редакциях лишь *говорится* о гибели Тамары, сцена рокового поцелуя постепенно формируется в третьей редакции, в пятой – эта сцена еще находится на стадии развития и лишь в шестой становится кульминационной. Лермонтов выбирает монастырь для кульминации не случайно. С одной стороны, Демон оскорбляет священное место, соблазняя земную деву в божественной обители, с другой стороны, оно объединяет его с оставленным им миром, при этом связующим звеном между двумя мирами – небесным и земным – является Тамара. В кульминационной сцене концентрируется духовный смысл поэмы: душа Тамары не попадает в Ад, она спасена.

Любопытно, что самое большое количество монологов-исповедей приходится именно на финальную сцену в монастыре. Представляется, что в тексте репликам Тамары придается функция ускорения повествования, в то время как Демонские речи неизменно замедляют развитие событий, плавно подводя его к получению желаемого. Распределение Лермонтовым ролей таким образом связано с состоянием героев и их действиями. Так, возлюбленная Демона испытывается его соблазнительными речами, она вынуждена бороться с силой, превосходящей ее, а также с греховными мыслями, *подтачивающими* ее веру в божественное провидение. Речи же Падшего представляют собой сплошной экспрессивный поток, завораживающий сознание девушки. Однако ему нельзя спешить, чтобы расположить к себе невинное создание, добиться ее доверия. Отсюда следует, что последняя точка, последний аккорд в развитии любовного конфликта приходится именно на момент соединения двух темпов повествования – роковой поцелуй. Далее, как будто после бури или большого взрыва, наступает затишье и повествование снова замедляется.

Таким образом, темп, выбранный для каждой части повествования не столько способствует психологической характеристике персонажей, сколько

служит разделению поэмы на две части: земную и inferнальную. Сюжетной развязкой же становится наказание безысходностью и одиночеством без любви в ранних редакциях, в поздних же редакциях Демон терпит поражение: «побежден в самый момент своей мнимой победы, ибо возвысил свою жертву над собой самим»¹⁰³. Так, иллюзорность дерзкой надежды Демона приводит к его поражению в любви и победе Тамары – искупительное жертвенное страдание и жертвенная любовь возвысили ее до святой, подарив ей искупление. Подтверждение этой мысли находится в объяснении Ангела Демону: «Ценой жестокой искупила/ Она сомнения свои.../ Она страдала и любила –/ И рай открылся для любви!»¹⁰⁴. Поэма завершается описанием места, где спустя много лет все позабыли о событиях прошлого и только природа, век которой, в отличие от человеческого, долгов, хранит память о произошедшей трагедии. Вечное движение в мироздании, бег сменяющих друг друга веков, переплетены в поэме друг с другом. Таким образом, ключевой характеристикой поэмы, ее лейтмотивом становится вечность и время. Для Демона неразрешимой проблемой оказывается именно движение без цели в потоке времени, для него существует прошлое и будущее, в то время как для Тамары – только настоящее. Оттого и не может соединиться человеческое начало с inferнальным, так как несовпадение во времени является их неразрешимым конфликтом. Кажется, что Лермонтовым предпринимается попытка соединить в течении времени эти полюса, но «мир Демона – сфера чистого знания, бесплотной абстракции, холодной беспредельности космических пространств и мир Тамары – земной природы, радости и красоты, исполненный живого, чувственного блеска. И трагедия Демона – в разобщенности этих двух миров, мира «чистого разума» и живой, реальной действительности. В конечном счете эта разобщенность порождает

¹⁰³ Вацуро В.Э. О Лермонтове. Работы разных лет. – М.: Новое издательство. С. 550.

¹⁰⁴ Лермонтов М. Ю. Сочинения: В 6 т. Т. 4. Поэмы. 1835-1841 / АН СССР. Ин-т рус. Литературы (Пушкин. Дом); ред.: Н.Ф. Бельчиков, Б.В. Томашевский –М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1955. С. 539.

ту катастрофу, которой завершается поэма»¹⁰⁵, из чего следует, что основу поэму составляет ее антитетичность. Кроме этого, *таинственность* описания как образа Демона, так и части событий, обрывочность сцен, неизменный прием умолчания и эллипсис в сюжетном повествовании не только способствуют активной мыслительной деятельности читателя – «додумыванию», но и позволяют перенести на бумагу итоги их деятельности таким литературно-искусным авторам, как П.А. Висковатов/ А.Г. Рубинштейн, В.А. Соллогуб, М.А. Балакирев, Э.Ф. Направник, Д.А. Александров и Д.Д. Минаев и др.

Прежде всего, это касается текстов, основой которых является поэма Лермонтова «Демон». Одним из таких текстов является либретто – литературный текст, предназначенный для исполнения его актерами на сцене. Ключевая идея такого рода текстов заключается в том, что они как бы компенсируют отсутствие сцен, умалчивание или эллипсис фрагментов, оставленных автором читателям. В этой связи необходимо отметить, что авторы либретто опирались на последние редакции поэмы. Это важно, так как сюжетные эллипсисы, которые *заполняли* либреттисты являются частями именно последних редакций, в частности, это касается появления Ангела в тексте, властителя Синодала, семьи Тамары.

В этой главе рассматриваются два либретто – текст П.А. Висковатова/ А.Г. Рубинштейна «Демон» и текст В.А. Соллогуба «Тамара». Выделяются следующие лакуны, которые были восполнены авторами либретто.

Прежде всего, это касается образа Ангела. Его появление надо рассматривать не только, как идейное столкновение, но и схватку между силами добра и зла за душу Тамары. В раннем творчестве Лермонтова образ соперника создается по характерной для него модели: статус – внешний облик

¹⁰⁵ Пульхритудова Е.М. «Демон» как философская поэма// Творчество М.Ю. Лермонтова. 150 лет со дня рождения 1814-1964. М.: Издательство «Наука». С. 83.

– защита. Примером этому может служить образ жениха в поэме «Азраил»: «мой жених славный воин»¹⁰⁶, что показывает его статус, «его шлем блестит как жар»¹⁰⁷ – внешность, «меч его опаснее молнии» – защита¹⁰⁸. Это справедливое замечание и по отношению к поэме «Демон», с одним только исключением – у Демона отсутствует статус – он *изгой*. Статус делегируется Ангелу – представителю Бога, *защитнику* Тамары. Так, подчеркивается, что образ Ангела возникает по требованию большей ясности. Их конфликты, любовь к Тамаре не ясны читателю, в связи с чем возникает потребность в расширении контекста, заполнении этой лакуны.

Сюжетный эллипсис появляется и в связи самим образом Демона. Столкновение земного и небесного планов привлекает большое внимание либреттистов. Если небесный план изображается вполне подробно, то земному уделено меньше внимания, отсюда потребность к введению дополнительных земных образов. Такими образами в либретто Висковатова/Рубинштейна является Няня Тамары, подруги, Старый слуга, татары, гости, родные Тамары, Гонец. В тексте же Соллогуба земной план представлен образом Агбара – своего рода двойника Демона, подругой Тамары – Миленой, предводителем осетин Шете, грузинами, странницами и осетинами.

Любопытно отметить, что либретто Висковатова/Рубинштейна отличается от текста Соллогуба введением двух перспектив – земной и небесной, вершиной которых является столкновение Ангела и Демона. Особое значение получает богоборческий мотив, выраженный потребностью Падшего возродиться, т.е. вернуться к Богу и ангельской братии. Для либретто Соллогуба характерен фокус на земном – не случайно Демон предстает в двух *ипостасях* – собственно Демоном и Агбаром, последнему передаются *земные*

¹⁰⁶ *Лермонтов М. Ю.* Сочинения: В 6 т. Т. 4. Поэмы. 1835-1841 / АН СССР. Ин-т рус. Литературы (Пушкин. Дом); ред.: Н.Ф. Бельчиков, Б.В. Томашевский –М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1955. С. 132.

¹⁰⁷ Там же. С. 132.

¹⁰⁸ Там же. С. 132.

функции. Представляется, что богоборческий пафос исчезает в либретто Соллогуба, что является намеренным решением. Цель его – изображение борьбы соперников не за душу Тамары, а за неё саму, за её сердце.

Отдельного прояснения требует сцена гибели жениха в двух либретто. В либретто Висковатова/Рубинштейна чтобы получить свободный допуск к возлюбленной, Демону необходимо ослабить защиту Тамары. Согласно лермонтовскому тексту в доме Гудала проходит свадебный пир, счастливый избранник спешит к своей невесте, но погибает во время своего пути – это первый защитник девушки. Вторым защитником является непосредственно Ангел, возникающий только в сцене у входа в монастырь. Таким образом, Лермонтовым применяется прием умолчания с целью изображения последовательного, естественного ослабления защиты. Автору поэмы необходимо противопоставить ложному сопернику аргументацию, которая разрушит превосходства перед Тамарой. В случае с Синодалом – это его смерть, а с Ангелом – несовпадение по времени: он пришел слишком поздно, а яд речей Демона уже проник в ее сознание.

Представляется, что в либретто делегирующая функция повествования осуществляется посредством диалогов и реплик вставных персонажей, например, Старым слугой, Няней Тамары в тексте Висковатова/Рубинштейна или странницами и подругой Миленой у Соллогуба.

В поэме Лермонтова сцена с шествием каравана властителя Синодала отличается некоторой неполнотой в связи с демоноцентричностью сюжета, что нуждается в определенной *компенсации* еще не выраженного в полном объеме смысла. В частности, спутники жениха безымянны, кажется, что он путешествует в одиночку: «За ним верблюдов длинный ряд/ Дорогой тянется, мелькая:/ Их колокольчики звенят. / Он сам, властитель Синодала, / Ведет богатый караван»¹⁰⁹. Описанию внешности Князя, его каравану отводится

¹⁰⁹ Там же. С. 510-511.

большее место в повествовании, о его характере же, чувствах читателю ничего неизвестно. Легенда же о часовне и почившем князе приводится в тексте в качестве инструмента дальнейшего развития действия. Все повествование о Князе занимает лишь четыре подчасти. В тексте же Висковатова/Рубинштейна компенсация смысла происходит за счет расширения сцены и введения вставных персонажей.

Авторами либретто изображается княжеский караван, остановившийся на ночлег. Сюжетное действие развивается такими персонажами, как Старый слуга, слуги, путники, татары и сам Князь. В поэме не вполне ясно, почему Князь опаздывает на свадебный пир, в либретто же его опоздание объясняется тем, что в дороге его караван застиг обвал. Представляется, что сцена с ожиданием Князя Тамарой и двором Гудала как бы *обрезана*: «В семье Гудала плач и стоны, / Толпится на дворе народ»¹¹⁰. Переживаниям невесты, ожидающей жениха, свадебному пиру отведено мало места, что позволяет либреттистам заполнить эту лауну. В тексте Висковатова/Рубинштейна Синодал просит старого слугу снарядить гонца к невесте и сообщить ей причину их опоздания: «Пусть к ней скачет он скорей! / Привет, поклон мой, скажет, / Что я в полдень буду к ней»¹¹¹. В либретто чувствам Князя уделяется особое внимание: «Ах! увидаться б с Тамарой/ Поскорей обнять! / Караван-бы мне покинуть, / Да и поскакать <...> Ждешь ты дожидаясь/ Я-ж еще вдали - / Словно подломились/ Крылья мои»¹¹². Предположительно, что с Тамарой они уже знакомы, примером этому могут служить следующие слова Князя: «Тщетно с кровли на дорогу/ Грустная княжна глядит/ Слышит топот за горою/ “Это идет он” твердит»¹¹³. В этом монологе выражаются как чувства Князя, так и возможные, как считает жених, переживания Тамары.

¹¹⁰ Там же. С. 514.

¹¹¹ Демон. А.Г. Рубинштейна: Опера в 3 д., 7 карт.: Либретто П.А. Висковатова по одноименной поэме М.Ю. Лермонтова. СПб.: В. Бессель и Ко., 1879. С. 14.

¹¹² Там же. С. 15.

¹¹³ Там же. С. 14.

Восполнение этой лакуны, по нашему мнению, способствует усилению драматизма в сцене гибели Князя и скорби Тамары по нему. Отметим, что, если жених и невеста ранее уже были знакомы, то тогда в тексте говорится не о браке по договоренности, а о браке по любви. Из этого можно сделать вывод, что Князь в либретто не *досадное препятствие* на пути Демона, а его истинный соперник, с которым он борется за любовь Тамары.

Далее, следуя за Лермонтовым, рассказывается легенда об умершем святом. Если в поэме она только кратко пересказывается: «И вот часовня на дороге... Тут с давних пор почит в боге/ Какой-то князь, теперь святой, / Убитый мстительной рукой./ С тех пор на праздник иль на битву,/ Куда бы путник ни спешил,/ Всегда усердную молитву/ Он у часовни приносил»¹¹⁴, – то в либретто ей отводится особенное место: введенная в текст с помощью вставных персонажей, она сюжетно кажется более проработанной. Караван Князя остановился на ночлег рядом с часовней, где почит убитый князь. Путники и слуги шумят, нарушая покой этого священного места. Поэтому Старый слуга предостерегает всех от беды, рассказывая легенду: «Чего вы кричите? / Уймись! Молчите»/ Не место шуметь здесь! / Тут место не доброе/ Вон там на дорог/ Смотрите часовня.../Лежит в ней святой/ Убитый из мести/ Коварной рукой»¹¹⁵. Синодал же беспечно относится к просьбе слуги помолиться в часовне, хотя совершенный обряд мог бы и сохранить их от несчастий: «Завтра в путь идя, с зарею, / Войду в часовню я с мольбою –/ Теперь же спать ложитесь вы. / Ступайте все – старик и ты!»¹¹⁶. Старый слуга испытывает тревогу и благословляет Князя. Мысли же Князя охвачены образом Тамары – к ней он возносит свои молитвы, она сможет спасти его от

¹¹⁴ Лермонтов М. Ю. Сочинения: В 6 т. Т. 4. Поэмы. 1835-1841 / АН СССР. Ин-т рус. Литературы (Пушкин. Дом); ред.: Н.Ф. Бельчиков, Б.В. Томашевский –М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1955. С. 511-512.

¹¹⁵ Демон. А.Г. Рубинштейна: Опера в 3 д., 7 карт.: Либретто П.А. Висковатова по одноименной поэме М.Ю. Лермонтова. СПб.: В. Бессель и Ко., 1879. С. 16.

¹¹⁶ Там же. С. 16.

бед: «Тамары образ предо мною, / К нему молюсь с душою/Он защитит меня от бед»¹¹⁷.

Следующая сцена, которая восполняет эллипсис лермонтовского текста, касается смущения сознания Князя. В тексте Лермонтова: «Но презрел удалой жених/ Обычай прадедов своих. / Его коварною мечтою/ Лукавый Демон возмутил:/ Он в мыслях, под ночную тьмою, / Уста невесты целовал»¹¹⁸. Либреттистом изображается то, как Князь начинает совершать молитву, а Демон прерывает его попытки. Так, читатель может прочувствовать тоску жениха по молодой невесте и услышать речи влюбленного, охваченного страстью: «Спи ненаглядная, / Сном, укрепляющим/ Верный твой Господа/ Молит в тиши. (поднимается на колени). / Мира создатель мой, / дай ей покой, / Боже... (Не в состоянии молиться, - опять бросается на бурку)/ Красавица! / Вижу сквозь ночь тебя! / Вижу прекрасная, / Вижу твой стан. / Буду ласкать тебя, / Буду лобзать тебя, / Завтра, да завтра/ Ты будешь моя! /Тамара, Тамара! (засыпает)»¹¹⁹. Эта сцена завершается появлением Демона, искусно смутившим разум Князя. Падший отвлек жениха от молитвы, тем самым избавив себя от соперника: «Его я во время молитвы/ Мечтою сладкой возмутил, / Он в мыслях под ночную тьмою/ Уста невесты целовал.../ Спи! не видать тебе Тамары/ Бегут часы, бегут.../ Ночная тьма бедой чревата/ И враг твой тут, как тут (исчезает)»¹²⁰.

В поэме Лермонтов неоднократно использует прием умолчания, для него это естественный прием, либреттисты восполняют лакуны в тексте, т.е. вводят в него детали, отсутствующие в поэме. Так, в настоящей сцене в фокусе внимания находится Князь и в значительной мере происходящее представляется через его голос, что отличает либретто от поэмы. Образ его

¹¹⁷ Там же. С. 17.

¹¹⁸ *Лермонтов М. Ю.* Сочинения: В 6 т. Т. 4. Поэмы. 1835-1841 / АН СССР. Ин-т рус. Литературы (Пушкин. Дом); ред.: Н.Ф. Бельчиков, Б.В. Томашевский –М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1955. С. 512.

¹¹⁹ Демон. А.Г. Рубинштейна: Опера в 3 д., 7 карт.: Либретто П.А. Висковатова по одноименной поэме М.Ю. Лермонтова. СПб.: В. Бессель и Ко., 1879. С. 17-18.

¹²⁰ Там же. С. 18.

более не эпизодичен, здесь он равен по значимости Демону и Тамаре. Эта сцена уникальна еще и тем, что в ней подробно описывается батальная сцена, в которой гибнет Князь. И в поэме, и в либретто бой продолжается недолго, однако важно отметить, какие качества проявляют сражающиеся люди: Князь – смел и отважен, грузины, напротив, трусливы. Ср. у Лермонтова: «Недолго продолжался бой:/ Бежали робкие грузины»¹²¹ и у Висковатова/Рубинштейна: «по сцене бегут грузины, преследуемые татарами, крик и шум, но потом все стихает» и «Где же слуги мои? <...> Разбежались все или храбро легли?»¹²². В либретто также объясняется причина того, почему конь вынес Князя с поля боя и привез его на свадебный пир – суть этой сцены заключалась в слове, ранее данном Тамаре, нарушить которое благородный человек не может, а Князь именно им и является: «Гей! Коня мне живей! / На седло привязать! / Я невесте сдержу/ Свое слово... на пир/Брачный, я прискачу»¹²³. Эта сцена также примечательна и тем, что Соллогуб филиграннее, чем Висковатов/Рубинштейн, восполняет лауну в известной лермонтовской модели *статус – внешность – защита*. Речь идет именно о последней категории – защите. Так, он говорит: «Это кто? / Кто такой/ Там стоит? / Князь святой/ Защитит – никогда/ Не отдам я тебе! (падает на землю)»¹²⁴. Речь обращена к Демону, и Князь, находясь на пороге смерти может его видеть. Одновременно с этим, обещая защитить любимицу неба – Тамару, он получает новый статус – святой. Таким образом, предположение, что Князь является тем самым святым, лежащим в часовне, имеет под собой основание. Так подчеркивается нравственная чистота Князя, в то время как нравственное безобразие Демона разрушает существующие каноны морали – честную борьбу, поскольку он ведет свою игру *исподтишка*, добиваясь Тамары

¹²¹ Лермонтов М. Ю. Сочинения: В 6 т. Т. 4. Поэмы. 1835-1841 / АН СССР. Ин-т рус. Литературы (Пушкин. Дом); ред.: Н.Ф. Бельчиков, Б.В. Томашевский –М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1955. С. 512.

¹²² Демон. А.Г. Рубинштейна: Опера в 3 д., 7 карт.: Либретто П.А. Висковатова по одноименной поэме М.Ю. Лермонтова. СПб.: В. Бессель и Ко., 1879. С. 19.

¹²³ Там же. С. 20.

¹²⁴ Там же. С. 20.

нечестным путем. Эта сцена играет важную роль еще и потому, что в конце совместными усилиями Ангела и Князя душа Тамары будет спасена. Это также способствует *непровисанию* образа, его *неэпизодичности*. Складывается впечатление, что Лермонтов как бы сплетает в поэме «сюжетный клубок», а либреттисты распутывают его, восполняя существующие, на их взгляд, недосказанности и опущения.

Либретто Соллогуба также восполняет сцены, о которых упоминалось несколько ранее. Предполагается, что они для него и являются менее разработанными. Прежде всего, отметим, что в поэме два главных героя – Демон и Тамара, в либретто Висковатова/Рубинштейна три – Демон, Тамара и Гений добра (Ангел), в то время как в либретто Соллогуба четыре – Демон, его ипостась Агбар, Тамара и Шете, предводитель осетин. Эти герои образуют систему, безусловно, нюансирующую поведение Демона в поэме Лермонтова.

В основе текстов либретто лежит вечный конфликт Неба и Земли; вектор развития сюжета – борьба высших сил за земную душу. При этом Демон Соллогуба – грозная, правящая сила, которая «На зло поселила/ войну и раздор»¹²⁵, так в этом либретто фокус внимания смещается на земное. В тексте Висковатова/Рубинштейна *ангельская* сущность Демона все еще сохраняется в его образе, в то время как во втором тексте – проявляются инфернальные черты.

Любопытно, что завязки обоих сюжетов существенно различаются. Так, в тексте Соллогуба знакомство Тамары и Демона произошло до основного действия, оно ничем не мотивировано, но у Демона уже сложилась идея соблазнения земной девушки, осуществление этого плана и наблюдается в начале. Висковатов¹²⁶ и Рубинштейн проводят Демона по пути обновления

¹²⁵ Демон. Опера в 4-х д. [Текст и музыка] Бориса Шеля. Либретто заимствовано из поэмы «Демон» М. Лермонтова. СПб.: Э. Гоппе, 1885. С. 5.

¹²⁶ Важно отметить, что у Висковатова сюжет либретто осуществляется в большей части с сюжетом Лермонтова.

души. В либретто Висковатова/Рубинштейна в Демоне сохраняется возможность изменения, а у Соллогуба Демон представляет собой некую монолитную сущность, олицетворяющую мрак и ему принадлежащую. Таким образом, либреттистам удается в своих текстах разделить между своими либретто две *идеи*, которые занимали Лермонтова: Демон по своей сути не зло и способен обновиться, Демон как падший ангел становится необратимым злом, неспособным на возрождение.

Примечательно, что Соллогуб выбирает сцену из поэмы со смертью Князя так же, как и Висковатов/ Рубинштейн. Однако он делает эту сцену еще шире, фокусируясь более на земном. В поэме Лермонтова, а также в либретто Висковатова/Рубинштейна мало известно о нападавших. Соллогуб же предпринимает попытку дать разбойникам – предводителю Шете и его осетинам *голос*, так они становятся полноценными персонажами в повествовании. Отметим также, что они не просто разбойники и убийцы жениха, их агрессия инициирована Демоном, именно он подсказывает им и подстрекает их на грабеж и убийство Князя. Таким образом, введение в сюжет Шете и шайки разбойников восполняет лауну, созданную Лермонтовым в отношении второстепенных персонажей.

Ранее было отмечено тяготение либреттиста к *земному* ракурсу изображения событий. Так Соллогубом образ Демона условно делится на две ипостаси: Демона – бессмертного духа и разбойника-осетина Агбара – земное воплощение. Собственно Демон не способен на реальное убийство, Агбар же не будет гнушаться им ради достижения собственной цели. Можно предположить, что Соллогуба, как и Лермонтова, занимала мысль – возможна ли любовь между представителями разных сфер, а также способен ли сам Демон на убийство или он только *дирижирует* людскими судьбами. Таким образом, следуя за поэтом, Соллогуб пытается, если не дать оправдание злу, то хотя бы мотивировать то, что могло бы открыть хотя бы что-то

положительное в нем. Если зло и добро произошли от одного начала, то включает ли образ Демона, разделенный на две грани, оба эти начала – вот вопросы, на которые пытается найти ответ либреттист.

Агбар как альтер эго Демона имеет следующую задачу: не дать Князю войти в храм и помолиться. Во время встречи с ним Агбар представляется *жителем гор*. Сюжетный эллипсис, как уже ранее было отмечено, связан со сценой смущения разума Князя. Так Соллогубом диалог между Князем и Агбаром разделяется на несколько стадий: стадию предостережения, которая сменяется стадией «соблазнения» мечтами о прекрасной деве, затем идет стадия угроз и пробуждения ревности. Агбар, играя эмоциями Князя, осуществляет свой главный замысел – препятствует общению с Богом и одновременно с этим избавляется от соперника. Разграничить указанные нами стадии, позволяет либреттисту смена поэтического размера. Так, например, чтобы передать слова Князя, лирические по своему характеру: «Придет-ли час радостный мой? / Дождусь-ли блаженного срока?»¹²⁷ либреттист использует ямб. А в словах Агбара, увещающего Князя, используется амфибрахий. Монолог Агбара разбит на несколько частей, их сложение представляет собой целостную картину. Диалог двух героев строится по модели: *лирически выраженная любовь (Князь)+ вселяющий соблазн в человека Демон (Агбар)*. Ритмическая разностопность в речи Князя также акцентирует его мучения. С одной стороны, ему нужно осуществить ритуал путника, а с другой, – встретиться с Тамарой как можно скорее. Тон Агбара становится то лирическим, то убеждающим (включается безударная стопа–пиррихий), тема увещания завершается рефреном «ещё ничья рука земная...»¹²⁸.

Демон, будучи представителем высшей сферы, не может действовать сам, поэтому ему необходима сущность приземленная – разбойник-осетин

¹²⁷ Демон. Опера в 4-х д. [Текст и музыка] Бориса Шеля. Либретто заимствовано из поэмы «Демон» М. Лермонтова. СПб.: Э. Гоппе, 1885. С. 14.

¹²⁸ Там же. С. 15.

Агбар. Примечательно, что Демон может только подталкивать человека к решению своей судьбы, но не решать за него. Князю предстоит выбрать: совершить молитву или немедленно отправиться к Тамаре. Агбар подталкивает его ко второму. Выбрав Тамару, Князь пренебрег молитвой и, тем самым, *подписал себе смертный приговор*. И в этот момент появляется его предполагаемый убийца – предводитель осетин – Шете: «Нет, медлить доле я не стану, / Ты прав; мне дорог каждый час. / Скорей коня! (Князь направляется к своим нукерам, но остановлен вышедшими из засады Шете и осетинами. Шете удерживает порывы осетин и вступает в переговоры с Князем. Агбар отходит в сторону на авансцену и один следит за происходящим)»¹²⁹. В сцене схватки Князя с осетинами либреттист делегирует роль убийцы Агбару, а не разбойнику Шете: «Шете нападает на Князя. Князь замахивается, чтоб разрубить его шашкой. В это время Агбар стреляет: Князь падает замертво»¹³⁰. Таким образом, либреттист как бы *очеловечивает* образ Агбара, прибегает к способу «представление подобному подобным»: чтобы осуществить замысел, необходимо поменять свою форму, чтобы избавиться от соперника, надо принять формы человека. Отметим, что либреттист искусно заполняет лауну в сцене смерти жениха.

Сценам с Тамарой в поэме уделяется большое внимание в связи с образом Демона. Либретто Соллогуба не демоноцентрично, оно отличается от поэмы и от текста Висковатова/Рубинштейна тем, что каждый герой здесь играет роль не по отношению к Демону: они самоценны и важны по отношению к самим себе как к личностям.

Если предположить, что поэма Лермонтова текст-*созерцание*, то либретто— это текст-*объяснение*. Так, состояние девушки перед свадьбой: ее сомнения, страх свадьбы и жизни в чужой семье — это требует особого внимания, в либретто Соллогуба фокус его переносится на Тамару. Смещение

¹²⁹ Там же. С. 20.

¹³⁰ Там же. С. 23.

акцентов является композиционным приемом, который призван обеспечить понимание смысла произведения.

Либреттист так же, как и Висковатов/Рубинштейн изображает свадебный обряд, между тем, эта сцена проникнута еще большей грустью и отчаянием. Печаль, связанная с прощанием с отчим домом, содержит трагические интонации: «Кто знает, что будет/ Мне в жизни иной. <...> Сомненьем невольню/ смущается дух» и «Отец, тебе всегда послушна я, / Но сердце горе предвещает <...> Лишь об одном молю я Бога:/ Меня спасти от горьких мук»¹³¹.

В отличие от предшественников, Соллогубом предпринимается попытка изобразить и славный грузинский пир, о котором в поэме лишь мельком говорится. Так Соллогуб изображает его: «На то мы братья Картвелы,/ Что драться и выпить мы смелы/ <...> Лучше нашего не края,/ Знай!/ Карталиния святая- Рай./ Что священной веры нашей/ Что?/ Кто грузинок наших краше/ Кто?/ Утомляет ли долину/ Зной,/ Ходят храбрые грузины в бой./ Нет грузинок наших краше,/Нет!/ И вино всех лучше наше,/ Лей!/ Пей!/ Выпив, будешь удалее,/ Станут милыя милее/ Нам!/ И на радость нам дано/ Кахетинское вино»¹³².

Обобщая сказанное, можно сделать вывод, что благодаря либреттистам у читателей есть возможность проникнуть в замысел поэта, оставившего *подсказки* там, где сцены требовали пояснения.

Задача либреттиста состояла также в том, чтобы полнее изобразить отношения Князя и Тамары. Для того чтобы осуществить этот замысел, либреттист оставляет жениха в живых для последней встречи с невестой: «Входит Князь раненный. Он бледен и опирается на двух нукеров. Общий

¹³¹ Демон. Опера в 4-х д. [Текст и музыка] Бориса Шеля Либретто заимствовано из поэмы «Демон» М. Лермонтова. СПб.: Э. Гоппе, 1885. С. 26-28.

¹³² Там же. С. 30-31.

ужас. Гудал: Ты ранен, князь? / Князь: Смертельно, да!»¹³³. Князь находится в забытии, Тамара же сетует на постигшую ее судьбу. В этой сцене изображается их любовь, нежелание покинуть друг друга: «Увы, Тамара, близок час! / На веки разлучит он нас»¹³⁴. Для неё умереть лучше, чем жить розно: «Возьмите жизнь мою! / К чему мне жить! /скорей /Возьмите жизнь мою»¹³⁵. Смерть Князя на руках любимой представляет собой фрагмент сближения Демона и Тамары. По сравнению с текстом Висковатова/Рубинштейна, в тексте Соллогуба завязка любовного конфликта происходит около смертного одра Князя, соперника Демона: «Демон: Ты рождена для наслаждения, / Для страсти жгучей, неземной! Князь: Зови меня ты в час опасный. Тамара: Какие звуки! Кто поёт?... / С собой в могилу я снесу любовь мою»¹³⁶. Примечательно, что либреттист переплетает в этой сцене три сюжетные линии: 1) сближение Тамары и Демона 2) прощание Тамары с Князем и ее чувствами 3) обещание Князя защищать ее и после смерти. Следовательно, любовный конфликт эволюционирует и не разрешается со смертью Князя и в либретто Висковатова/Рубинштейна, и Соллогуба.

Проблема зла ставится в сцене, происходящей в келье Тамары. Обратимся здесь к еще одному стихотворению Лермонтова, которое, несмотря на ранний год написания, может рассматриваться как своего рода послесловие к смыслу поэмы даже в поздних редакциях. В стихотворении «1831-го июня 11 дня» поэт пишет, что «...но для небесного могилы нет. / Когда я буду прах, мои мечты, хоть не поймёт их, удивлённый свет/Благословит; и ты, мой ангел, ты/Со мною не умрешь: моя любовь/ Тебя отдаст бессмертной жизни вновь; / С моим названьем станут повторять/Твоё: на что им мертвых разлучать?»¹³⁷. Выражение «мёртвые», на наш взгляд, выступает символом

¹³³ Там же. С. 33.

¹³⁴ Там же. С. 39.

¹³⁵ Там же. С. 39.

¹³⁶ Там же. С. 39.

¹³⁷ *Лермонтов М. Ю.* Сочинения: В 6 т. Т. 1. Стихотворения. 1828-1841 / АН СССР. Ин-т рус. Литературы (Пушкин. Дом); ред.: Н.Ф. Бельчиков, Б.В. Томашевский –М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1961.С. 184.

несостоявшейся, погибшей любви, а главный герой поэмы представляет собой образ, сложенный из двух ипостасей: влюбленного юноши и inferнальной сущности. Позже, в процессе развития замысла, они преобразуются в земные образы Князя и вселенского зла, порожденного неодолимым искушением – Демоном.

Согласно с высказанным наблюдением в либретто и происходит смысловое расширение последней сцены – рокового поцелуя и смерти Тамары – за счет введения в нее дополнительных монологов, диалогов и сцен.

В либретто Висковатова/Рубинштейна, так же, как и в поэме Лермонтова, Демон прилетает в обитель, но терзается сомнениями – войти в нее или отвергнуть свой жестокий замысел. Если в лермонтовском тексте *описывается* состояние Демона: «Но долго, долго он не смел/ Святыню мирного приюта/ Нарушить. И была минута, / Когда казался он готов/Оставить умысел жестокой <...> Тоску любви, ее волненье/ Постигнул Демон в первый раз;/ он хочет в страхе удалиться.../ Его крыло не шевелится! / И чудо! Из померкших глаз/ Слеза тяжелая катится.../ Поныне возле кельи той/ Насквозь прожженный виден камень, / Слезою жаркою, как пламень, / Нечеловеческой слезой!..»¹³⁸, то в тексте либреттистов Падший *сам рассказывает* о том, что он чувствует: «Обитель спит! Ея окно/ Одно еще озарено, / И ждет она, и ждет давно, / И я пришел – но страшно мне/ Войти в обитель, и на дне/ Старинной раны, как змея/ Зашевелилась грусть моя, / И даже плакать мог бы я! / Лишь только я ее увидел/ Как тайно вдруг возненавидел/ Бессмертие и власть мою, / Я позавидовал невольно./ Не полной радости земной./ Не жить как ты, мне стало больно,/ И страшно розно жить с тобой/ Да я тебя люблю, люблю!/ Я обновления найду!/ Чего же медлить – для добра/ Открыт мой дух, и я войду...»¹³⁹. Рассказ от первого лица позволяет изобразить внутренний мир

¹³⁸ Лермонтов М. Ю. Сочинения: В 6 т. Т. 4. Поэмы. 1835-1841 / АН СССР. Ин-т рус. Литературы (Пушкин. Дом); ред.: Н.Ф. Бельчиков, Б.В. Томашевский –М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1955. С. 625.

¹³⁹ Демон. А.Г. Рубинштейна: Опера в 3 д., 7 карт.: Либретто П.А. Висковатова по одноименной поэме М.Ю. Лермонтова. СПб.: В. Бессель и Ко., 1879. С. 34-35.

героя, прочувствовать вместе с ним его боль и тоску по ушедшей жизни, а также жаждать обновления так же, как и он. Драматизм ситуации усиливается после появления Ангела – противника Демона. Первоначальный диалог лермонтовского текста разбивается на несколько диалогических частей, в которых борьба двух сил за душу Тамары изображается яростнее: «Ангел: Не приближайся ты к святыне / И не порочь обитель ты мою! / Демон: Здесь больше нет твоей святыни/ Здесь я владею, я люблю! / Ангел: До всего, что небу мило, / Не касайся ты – смотри»¹⁴⁰. Стремясь к обновлению, Демон страстно защищает и оберегает эту возможность. Ангел же не старается отобрать её у него, скорее он предостерегает бывшего собрата от совершения роковой ошибки. Таким образом, Висковатовым/Рубинштейном не только усиливается богоборческий мотив, но и передается с помощью приемов психологизма внутреннее состояние героя – Демона.

У Соллогуба в тексте расширение сцены происходит благодаря вставной ситуации, нюансирующей эмоциональное состояние Тамары. Речь идет о ее разговоре с подругой Миленой в стенах монастыря. После смерти Князя, которая оказала на Тамару огромное влияние, ее повсюду сопровождает чей-то незнакомый образ: «Ах, меня покинул он! / День встречают грустно взоры, / Страх берет в ночной тиши... / Нет защиты, нет опоры/ Для измученной души. / В монастыре, в минуту пенья, / Пред алтарем, при блеске свеч/ Во мне звучит среди моленья/ Его неведомая речь, / Полна любви огня и страсти»¹⁴¹. С одной стороны, она переживает смерть любимого, с другой – ее сердце полнится и страшится обещанием встречи, поэтому Милена предупреждает подругу от совершения греха: «Он всем нам оборона! / Тамара, не грехи! / Всевышний не отвергнет стона/ Твоей измученной души»¹⁴².

¹⁴⁰ Там же. С. 35.

¹⁴¹ Демон. Опера в 4-х д. [Текст и музыка] Бориса Шеля Либретто заимствовано из поэмы «Демон» М. Лермонтова. СПб.: Э. Голпе, 1885. С. 45.

¹⁴² Там же. С. 45-46.

Обращает на себя внимание то, что в лермонтовской поэме сцена соблазна знаменуется резким переходом. Появление Демона в келье не описывается, также отсутствуют душевные терзания Тамары перед встречей. Сцена начинается с прямого диалога:

Тамара

О! кто ты? речь твоя опасна!

Тебя послал мне ад иль рай?

Чего ты хочешь?..

Демон

Ты прекрасна!

Тамара

Но молви, кто ты? отвечай...¹⁴³

Либреттисты восполняют известную недосказанность в описании сцены, что могло бы вызвать, судя по их решению, неясность в восприятии ее смысла. Так в либретто Висковатова/Рубинштейна передается состояние Тамары, ее терзания: «Не могу я уснуть, / Не отвязной мечтой/ Занята. Кто он был?.. <...> И я жду/ Уж давно.../ Кто бы он был?..»¹⁴⁴. В тексте же Соллогуба она борется с охватывающими ее чувствами, злится, что испытывает некое влечение к неизвестному, поэтому просит Бога спасти ее от бесовского воздействия: «О, горе мне! Борьба сомнений, чувств тревожных/ Мне давит грудь, мутит мой взор. / Господь! Господь! склонись к моленью, / Взываю трепетно к Тебе;/ Не дай внимать мне искушенью, / Не дай погибнуть мне в борьбе!»¹⁴⁵.

Появление Демона и реакция Тамары не описывается в поэме, однако изображается в либретто. У Висковатова/ Рубинштейна его появление

¹⁴³ Лермонтов М. Ю. Сочинения: В 6 т. Т. 4. Поэмы. 1835-1841 / АН СССР. Ин-т рус. Литературы (Пушкин. Дом); ред.: Н.Ф. Бельчиков, Б.В. Томашевский –М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1955. С. 627.

¹⁴⁴ Демон. А.Г. Рубинштейна: Опера в 3 д., 7 карт.: Либретто П.А. Висковатова по одноименной поэме М.Ю. Лермонтова. СПб.: В. Бессель и Ко., 1879. С. 36.

¹⁴⁵ Демон. Опера в 4-х д. [Текст и музыка] Бориса Шеля Либретто заимствовано из поэмы «Демон» М. Лермонтова. СПб.: Э. Гоппе, 1885. С. 47.

происходит в естественной атмосфере: «Входит Демон, лампада гаснет, луч луны пробивается в окно освещает его»¹⁴⁶, а у Соллогуба оно обставлено таинственными деталями: «На сцене спускается густое облако, закрывающее заднюю кулису; <...> Фантастический дворец из драгоценных камней с тронном, предназначенным для Тамары. <...> Под звуки марша проходят и группируются разные фантастические существа, изображающие могущество Демона. По окончании марша видение исчезает. В венецианском окне появляется Демон, воплощая в себе мужскую красоту. Костюм его блестит золотом и серебром. Лунный луч освещает сцену»¹⁴⁷. Цитированные строки показывают намерение либреттиста избежать резких переходов между сценами. Например, в либретто Висковатова/Рубинштейна: «Демон (у двери): Тамара! / Тамара (быстро поворачиваясь, увидя его): А! (стоит пораженная его явлением, он пристально на нее смотрит)»¹⁴⁸. У Соллогуба: «Демон тихо подходит к спящей Тамаре. Демон: Лишь только месяц тихо встанет/ И на тебя украдкой взглянет, / К тебе я буду прилетать <...> Тамара (во сне): Чей это говор? Не его ли? / Я не могу... в уме нет воли, / В груди – огонь, мне тяжело.../ Что это? Благо или зло? (Тамара просыпается, встает, странно оглядываясь кругом и вскрикивает, увидав Демона). Тамара: «О, кто ты? речь твоя ужасна! / Тебя послал мне ад или рай? / Чего ты хочешь?»¹⁴⁹.

Имеет важное значение то, что фокус внимания в сцене соблазна у Висковатова/Рубинштейна на Демоне, тогда как у Соллогуба – на Тамаре. Так, в первом либретто, подчеркивается *земной* характер речей Демона: демонстрирует свою силу и угрожает Тамаре: «Ведь **страсть твою/ Я-б** страстью ада **вызвать мог**; / **А я у ног твоих пойми**, / Жду обновления, жду

¹⁴⁶ Демон. А.Г. Рубинштейна: Опера в 3 д., 7 карт.: Либретто П.А. Висковатова по одноименной поэме М.Ю. Лермонтова. СПб.: В. Бессель и Ко., 1879. С. 36.

¹⁴⁷ Демон. Опера в 4-х д. [Текст и музыка] Бориса Шеля Либретто заимствовано из поэмы «Демон» М. Лермонтова. СПб.: Э. Гоппе, 1885. С. 48.

¹⁴⁸ Демон. А.Г. Рубинштейна: Опера в 3 д., 7 карт.: Либретто П.А. Висковатова по одноименной поэме М.Ю. Лермонтова. СПб.: В. Бессель и Ко., 1879. С. 37.

¹⁴⁹ Демон. Опера в 4-х д. [Текст и музыка] Бориса Шеля Либретто заимствовано из поэмы «Демон» М. Лермонтова. СПб.: Э. Гоппе, 1885. С. 49.

любви», в том числе: «Тамара! Судьба земли в твоих руках!»¹⁵⁰. Другими словами, демонический пафос речей Падшего усиливается в сравнении с лермонтовским текстом. У Соллогуба же образ Тамары, в противоположность *поэмой* Тамаре, представлен сильным женским персонажем, сопротивляющимся Демону, она проявляет недюжинную силу духа в борьбе с искушением. В качестве примера можно привести следующее: «Нет, тщетно хочешь, мрака чадо, / Ты овладеть моей душой –/ Ужель тебе чужда пощада? / Не мучь моей души молодой» и, в частности, – Мой ум смущенный безоружен.../ Где дум безгрешных щит священный? / Где воли крепкая броня? Какою силой непонятной/ Во мне любовь ты разжигаешь? / О, что со мной? мне в жилы/ Влилась струя огня.../ Темнее мысль... Ах! нет силы.../ О, кто спасет меня!»¹⁵¹.

Сцена рокового поцелуя является разрешением любовного и небесного конфликтов как в либретто, так и в поэме за некоторыми исключениями. Так, например, у Висковатова/Рубинштейна душу Тамары сообще спасают земной защитник – Князь и небесный – Ангел: «(Демон ее целует. Показывается образ убитого жениха). Голос Ангела (за сценой): Тамара! (Тамара вскрикивает, вырывается из объятий Демона и тут же падает мертвой; тень Князя исчезает. Демон становится над трупом Тамары. – Появляется Ангел)»¹⁵². В тексте Соллогуба девушке после запечатленного Демоном поцелуя является защитник Тамары – Князь: «Является тень Князя. Тень: Тамара! Тамара! <...> Тамара: Он... гость неба... Это он.../ Он – бессмертный мой хранитель (Чувствуя приближение смерти, Тамара отходит к своему ложу)/ Господь со мной! Твоя будь воля! / Меня к нему, Творец, возьми! / Я спасена!

¹⁵⁰ Демон. А.Г. Рубинштейна: Опера в 3 д., 7 карт.: Либретто П.А. Висковатова по одноименной поэме М.Ю. Лермонтова. СПб.: В. Бессель и Ко., 1879. С. 44.

¹⁵¹ Демон. Опера в 4-х д. [Текст и музыка] Бориса Шеля Либретто заимствовано из поэмы «Демон» М. Лермонтова. СПб.: Э. Гоппе, 1885. С. 54-55.

¹⁵² Демон. А.Г. Рубинштейна: Опера в 3 д., 7 карт.: Либретто П.А. Висковатова по одноименной поэме М.Ю. Лермонтова. СПб.: В. Бессель и Ко., 1879. С. 44-45.

(Умирает)»¹⁵³. В поэме же, напротив, душу Тамары уносит Ангел: «В пространстве синего эфира/ Один из ангелов святых/ Летел на крыльях золотых, / И душу грешную от мира/ Он нёс в объятиях своих»¹⁵⁴. Любопытно отметить, что сцена с поцелуем в поэме завершается обрывочно: известно, что Демон запечатлел поцелуй, «Мучительный, ужасный крик/ Ночное возмутил молчанье»¹⁵⁵, однако, совсем не внятно, кто нашел Тамару и похоронил ее, почему защитник не забрал душу девушки ранее в келье, куда после поцелуя улетел Падший, что он почувствовал, когда понял, что надежды на обновление нет, так как Тамара мертва. В этой связи либреттистами предпринимается попытка восстановить последовательность событий, сохранив идеи оригинального замысла Лермонтова.

Висковатов/Рубинштейн идут вслед за Лермонтовым, инкорпорируя в свою сцену лермонтовский диалог Ангела с Демоном, подчеркивая отсутствие надежды на обновление: «Ангел: Нету прощенья/ Духу надменному, / Ни обновления/ Гордому нет. Демон: (в страшном озлоблении) Проклятый враг,/ Проклятый мир,/ Проклятье всем! Ангел: Скройся! Демон: Проклятье!»¹⁵⁶. В тексте Соллогуба, кажется, что диалог ведется одновременно с Тамарой и защитником: «Нет, свершено! Пришел он поздно. / **Ты** не спасешься от меня. / На сердце полное гордыни/ Я наложил печать мою. / **Она** – моя, здесь нет святыни!/ Здесь я владею и люблю!»¹⁵⁷. Итак, «ты» – это обращение к Тамаре, тогда как «она» обращение к тени Князя. Соответственно богоборческий пафос снижается, за счет чего происходит усиление любовного конфликта в отличие от текста Висковатова/Рубинштейна и поэмы. Кульминацией его служит не озлобление Демона, а всепоглощающее одиночество: «И вновь

¹⁵³ Демон. Опера в 4-х д. [Текст и музыка] Бориса Шеля Либретто заимствовано из поэмы «Демон» М. Лермонтова. СПб.: Э. Гоппе, 1885. С. 56.

¹⁵⁴ *Лермонтов М. Ю.* Сочинения: В 6 т. Т. 4. Поэмы. 1835-1841 / АН СССР. Ин-т рус. Литературы (Пушкин. Дом); ред.: Н.Ф. Бельчиков, Б.В. Томашевский –М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1955. С. 537.

¹⁵⁵ Там же. С. 533.

¹⁵⁶ Демон. А.Г. Рубинштейна: Опера в 3 д., 7 карт.: Либретто П.А. Висковатова по одноименной поэме М.Ю. Лермонтова. СПб.: В. Бессель и Ко., 1879. С. 45.

¹⁵⁷ Демон. Опера в 4-х д. [Текст и музыка] Бориса Шеля Либретто заимствовано из поэмы «Демон» М. Лермонтова. СПб.: Э. Гоппе, 1885. С. 56.

остался я один, / Один, как прежде, во вселенной, / Без упования, без любви!»¹⁵⁸.

Таким образом, можно сделать вывод, что тексты либреттистов представляют собой тексты-объяснения, в то время как поэма – текст-созерцание. Главной задачей либреттистов является прояснение и восполнение идейно-смысловой структуры текста. Объяснение главным образом происходит за счет *расшифровки* ключевых моментов текста, расширения выделенных нами сцен либретто, инкорпорирования вставных монологов, диалогов и сцен. Либретто ставит задачей компенсацию смысла текста, сцен, мотивов героев, их внутреннего состояния. После выделения ключевых сцен, требующих компенсации смысла, следует обратиться к истории каждого из текстов и их анализу.

¹⁵⁸ Там же. С. 56.

Глава 2. Либретто оперы «Демон» П.А. Висковатова/ А. Г. Рубинштейна и либретто оперы «Тамара» В.А. Соллогуба

§ 1. История написания текста либретто «Демон» П.А. Висковатова/ А.Г. Рубинштейна по поэме М.Ю. Лермонтова «Демон»

Либретто к поэме М.Ю. Лермонтова «Демон», предположительно, было написано Рубинштейном в период с конца 1860 года по январь 1871 года. Причиной обращения к сюжету явилось желание композитора написать что-то для театральной труппы: «В 1871 г. русская оперная труппа была до того хороша, что захотелось для нее писать и я написал *«Демона»»*¹⁵⁹. Ещё одним поводом обращения Рубинштейна к тексту поэмы был спектакль А.Н. Серова «Вражья сила»¹⁶⁰. Рубинштейн отмечал, что был поражен «натуралистическим характером» этой оперы и решил написать такую оперу, которую можно было бы противопоставить произведению А. Серова¹⁶¹ и отнести к «идеальному направлению»¹⁶². Баренбойм в биографии Рубинштейна отмечал вероятность того, что «Вражья сила» Серова могла не понравиться композитору¹⁶³. «Однако версия Фитингоф-Шеля о мотивах, побудивших Рубинштейна написать оперу на сюжет лермонтовской поэмы лишена правдоподобия: с «Вражьей силой», законченной Н. Соловьевым после смерти Серова,

¹⁵⁹ Рубинштейн А.Г. Литературное наследие. В 3-х т. Т.1. Статьи. Книги. Докладные записки. Речи/Сост., текстолог. подготовка, коммент.и вступит. статья Л.А. Баренбойма. М.: Музыка, 1983. С.61.

¹⁶⁰ В воспоминаниях о своем муже В.С. Серова описывала восприятие оперы так: «Ругали вульгарность сюжета, музыку; словом, шпе осувге манчее (неудавшееся произведение–М.П.). <...> Разве ты думал, что подобные новшества проходят в публику легко? И как безумно было начинать знакомить чужую сферу с произведением, против которого она должна была встать враждебно; тем более, что неоконченная вещь не дает полного понятия о задуманном в целом». – Серова В.С. Воспоминания В.С. Серовой: с прил. избр. ст. А.Н. Серова. – СПб: Шиповник, 1914. С. 113.

¹⁶¹ Если же говорить подробнее о том, что возмутило Рубинштейна и не понравилось его «противнику», то здесь имеется в виду «перенесение идеалов Вагнера на русскую почву, но, чтобы сделать это перенесение «русским», он намеревался приблизить и музыкальную фактуру оперы к формам народной песни, т.е. он хотел по просту соединить Глинку с Вагнером и дать «русскую музыкальную драму». С этой стороны, со стороны намерения, труд Серова – вполне почтенный труд, другое дело как он выполнен». – Березовский В.В. Русская музыка. Спб.: Ю.Н. Эрлих, 1898. С. 459.

¹⁶² При подготовке данного параграфа были использованы материалы статей: Полтавец М. А. Два «Демона»: история создания либретто и постановок опер по одноимённой поэме М. Ю. Лермонтова «Демон» // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. 2022. No 1. С. 84-90 и Полтавец М.А. История создания либретто оперы А.Г. Рубинштейна «Демон» по тексту одноименной поэмы М.Ю. Лермонтова // Litera. 2021. №1. С. 144-153.

¹⁶³ Рубинштейн А.Г. Литературное наследие. В 3-х т. Т.1. Статьи. Книги. Докладные записки. Речи/Сост., текстолог. подготовка, коммент.и вступит. статья Л.А. Баренбойма. М.: Музыка, 1983. С. 61.

Рубинштейн познакомился на премьере этой оперы, состоявшейся 19 апреля 1871 года, то есть тогда, когда он уже писал музыку «Демона»¹⁶⁴. Известный нотный издатель Бессель в комментариях к биографии Рубинштейна писал: «Рассказывают будто—был ознакомлен с оперой «Тамара» Фитингоф-Шеля на либретто гр. Соллогуба, читал ему текст, списал оперу»¹⁶⁵. В начале текст преимущественно был сочинен самим композитором ввиду желания написать и поставить оперу так быстро, как только это возможно. Баренбойм пишет, что «набросанный Рубинштейном общий драматургический план оперы в основных своих чертах сохранился, видимо, и в окончательной редакции «Демона»¹⁶⁶. Однако, начав работу над текстом, композитор понял, что ему такой труд непосилен, поэтому необходим человек, хорошо знавший творческую историю поэмы. Им оказался первый биограф Лермонтова П.А. Висковатов. Пути композитора и биографа пересеклись не сразу, так как сначала композитор обратился к известному поэту Я.П. Полонскому, с которым Рубинштейн был хорошо знаком. Известно, что 7/19 февраля 1871 года композитор написал ему записку, в которой выразил просьбу встретиться и обсудить совместное сотрудничество: «Любезный Яков Петрович, / Мне нужно с тобой повидаться по одному делу. Приходи завтра, я до вечера дома. Приходи или позавтракать в 12 ч., или пообедать в 5 ч., не то послезавтра, или же напиши, когда я тебя могу застать у тебя дома. Только дело спешное, итак, не медли. / Весь твой/ А.Г. Рубинштейн»¹⁶⁷. Хотя в тексте записки не сказано о либретто, известно, что композитор в это же время написал в письме сестре¹⁶⁸ о том, что хочет привлечь Полонского к работе над либретто. Однако поэт отказался написать композитору либретто по неустановленным

¹⁶⁴ Баренбойм Л.А. А.Г. Рубинштейн. Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность. Т.4. 1867-1894 // Ленинград: Государственное музыкальное издательство., 1962. С.68.

¹⁶⁵ Геннади. Г.Н. Дневник. СПб., М.: ОР Фонд 178, опись 141., 1855-1860 гг. Л. 3.

¹⁶⁶ Баренбойм Л.А. А.Г. Рубинштейн. Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность. Т.4. 1867-1894 // Ленинград: Государственное музыкальное издательство., 1962. С.69.

¹⁶⁷ Рубинштейн А.Г. Литературное наследие. В 3-х т. Т.2. Письма (1850-1871) /Сост., текстолог. подготовка, коммент.и вступит. статья Л.А. Баренбойма. М.: Музыка, 1984. С.156.

¹⁶⁸ См. подробнее: Рубинштейн А.Г. Литературное наследие. В 3-х т. Т.3. Письма (1872-1894) /Сост., текстолог. подготовка, коммент.и вступит. Статья Л.А. Баренбойма. М.: Музыка, 1986.

причинам. Рубинштейн предложил сочинить либретто А.Н. Майкову, что заинтересовало поэта, поэтому он взялся за работу. Бессель отмечал, что «Либретто «Демон» начал писать Аполлон Николаевич Майков активно и часто встречался, всё время у Рубинштейна, и нередко бывал свидетелем при совещании, чтении оперы и сценария»¹⁶⁹. Taylor Philip утверждает, что «Using a scenario devised by Rubinstein himself, Maykov made a start at piecing together a libretto <...> but then for some reason declined the further cooperation»¹⁷⁰. Работать с композитором, обладавшим бурным эмоциональным характером, было не очень просто, возможно, эти черты характера и послужили причиной отказа поэтов. Майков¹⁷¹ посоветовал Рубинштейну обратиться к П.А. Висковатову, снискавшему известность не только написанием первой биографии Лермонтова, но и выпуском первого Полного собрания сочинений поэта: «Либретто, начатое А.Н. Майковым, было передано П.А. Висковатову, <...>, по предложению его друга М.П. Азанчевского, в то время исполнявшего должность директора С.-Петербургской консерватории»¹⁷². Хотя Висковатов как никто другой хорошо знал творчество поэта, он сомневался, стоит ли браться за создание такого серьезного текста. Смущало его также и то, что он расходился с Рубинштейном во мнениях насчет композиции будущего текста. Тем не менее Рубинштейну удалось убедить биографа сочинить либретто к опере: ««...хотите, чтобы я обратился к какому-нибудь олуху и изгадил бы с ним вместе текст вашего любимого поэта? И Полонский, и Майков отказываются писать, к кому же мне обратиться? Аполлон Николаевич уверил меня, что вы согласитесь. Вы должны это сделать! Зачем я пришел к вам? Да вы и Майкова предо мною ставите в неловкое положение»¹⁷³. Висковатов

¹⁶⁹ Геннади. Г.Н. Дневник. СПб., М.: ОР Фонд 178, опись 141., 1855-1860 гг. С. 4

¹⁷⁰ «Используя сценарий Рубинштейна, Майков начал собирать либретто <...> но потом почему-то отказался от дальнейшего сотрудничества...» Перевод наш – М.П.). –Taylor, Philip S. Anton Rubinstein: a life in music. –Bloomington: Indiana University Press, 2007. P. 139.

¹⁷¹ Автограф А.Н. Майкова в ходе исследования не был найден.

¹⁷² Глебов И. Антон Григорьевич Рубинштейн: в его музыкальной деятельности и отзывах современников. (1829-1929). М.: Музыкальный сектор, 1929. С. 119.

¹⁷³ Висковатов П.А. Мое знакомство с А.Г. Рубинштейном // Русское богатство, 1896. №4. С. 231.

писал: «Что было делать с таким человеком, который умел быть обаятельным?»¹⁷⁴. Таким образом, либреттист и композитор начали работать над либретто.

Для Рубинштейна был характерен быстрый темп работы: «Я по ночам не сплю! Обрывки нот и музыкальных фраз носятся вокруг меня (*schwirren um mich herum*) ... Неужели Вы не можете прислать мне что-нибудь? Танцы уже почти готовы! Я набросал стычку князя-жениха с парсами и смерть его...»¹⁷⁵, а для Висковатова – более детальный и вдумчивый. Бессель же характеризовал темп работы либреттиста так: «Висковатов работал быстро, причём и удачно»¹⁷⁶. Висковатов, будучи человеком другого порядка, желал написать что-то, соответствующее оригинальной идее Лермонтова, так как «Демон» был вершиной творчества поэта, его самым продуманным произведением. Рубинштейн же, начиная работу над любым произведением, часто писал свои музыкальные части без опоры на текст или меняя текст по своему замыслу, что вызывало у Висковатова недоумение¹⁷⁷. Сам либреттист в начале работы над текстом отмечал: «Я колебался. Мне было страшно тронуть текст моего любимого писателя, да еще в поэме, которая сопровождала художественное творчество рано погибшего поэта. Знал я и автобиографический ее характер, и мне казалось святотатственным переиначивать текст, делать перестановки и прочие необходимые дополнения. Поставить рядом со стихом Лермонтова свой, даже в либретто, казалось мне совершенно невыносимым»¹⁷⁸. Если Висковатов работал над выражением смыслов, детальным изображением героев, *прорисовкой* их мотивов, то Рубинштейн воспринимал текст как «канву, по которой он представляет себе вышивать свои музыкальные узоры

¹⁷⁴ Там же. С. 231.

¹⁷⁵ *Рубинштейн А.Г.* Литературное наследие. В 3-х т. Т.2. Письма (1850-1871) /Сост., текстолог. подготовка, коммент.и вступит. Статья Л.А. Баренбойма. М.: Музыка, 1984. С. 177.

¹⁷⁶ *Геннадий Г.Н.* Дневник. СПб., М.: ОР Фонд 178, опись 141., 1855-1860 гг. Л. 4

¹⁷⁷ В связи с этим Б. Брехт писал, что не нужно «... стремиться и к чисто формальному внешнему «новаторству», которое чуждо произведению. Мы должны прежде всего выявить идейное богатство произведения и понять его национальное и вместе с тем интернациональное значение». – *Брехт Б.* О театре: Сб. статей. М.: Изд-во иностранной литературы, 1960. С. 258.

¹⁷⁸ *Висковатов П.А.* Мое знакомство с А.Г. Рубинштейном // Русское богатство. 1896. №4. С. 231.

– без заботы о всестороннем изяществе и законченности, естественном, интересном, хорошо монтированном развитии, даже о сценичности произведения»¹⁷⁹. После постановки оперы это, в частности, было отмечено А.С. Фаминцыным: «<...> Вместе с тем и в стилистическом отношении либретто «Демона» составляет какую-то странную амальгаму прекрасных, гармоничных стихов Лермонтова с шероховатыми, топорными стихами либреттиста»¹⁸⁰. Все попытки Висковатова убедить Рубинштейна не писать музыку, пока не будет закончен сам текст либретто, оказались тщетными. Композитор приносил найденные и отобранные грузинские песни и просил Висковатова создать текст, сообразуясь с уже готовыми музыкальными отрывками: «Он почти насильно, – рассказывает либреттист, – вырвал у меня песню, которую во 2-м действии поют за вином пирующие грузины. Точно так же унес он от меня песню подруг: «Ходим мы к Арагве светлой утром ясным за водой»»¹⁸¹. Как утверждает Висковатов, данный фрагмент либретто изначально должны были исполнять девушки, подруги Тамары, но Рубинштейн вложил этот фрагмент в уста няни, которую композитор ввёл в качестве дополнительного, вставного персонажа. С этими и многими другими вещами Висковатов был совершенно не согласен, говоря об этом следующее: «Антон Григорьевич так-таки поставил на своем! Он у меня вытаскивал либретто частями и сочинял музыку. Мы спорили, каждый отстаивал свое мнение, и он прислушивался к тому, что говорил я, и прислушивался именно потому, что я не музыкант, ничего не понимаю в музыке и не докучаю ему учеными изречениями собратов по ремеслу или музыкальных критиков»¹⁸². Из этого следует, что Рубинштейн не только занимался написанием музыки, но и принимал участие в составлении либретто к своей опере.

¹⁷⁹ Пчела: Русская иллюстрация: Еженедел. журн. искусств, лит., полит. и обществ. жизни СПб., 1875-1878. С. 65.

¹⁸⁰ *Фаминцын А.С.* «Демон», фантастическая опера в трех действиях А.Г. Рубинштейна // Пчела, 1875. № 5. С.66.

¹⁸¹ *Висковатов П.А.* Мое знакомство с А.Г. Рубинштейном // Русское богатство. 1896. №4. С. 231.

¹⁸² Там же. С. 231.

Несмотря на вмешательство композитора, большая часть работы с текстом лежала на Висковатове. Непростой задачей для либреттиста было – развить вводную часть поэмы в два большие акта. Критики отмечали, что акты составлены «из сшитых, так сказать, на живую нитку сценок с обычными рутинными песнями, плясками, хорами и ансамблями, имеющими к самому действию только внешнее отношение; сцены эти по большей части служат не к развитию чрезвычайно простого сюжета оперы, но к тому, чтобы она продолжалась около трех часов. <...> Можно было бы без всякого ущерба смыслу либретто выкинуть из него большую часть первых двух актов <...> они всё-таки очевидно составляют не более как введение в третий акт»¹⁸³ Критик Ч., имя которого не было установлено по сегодняшний день, писал в газете «Гражданин» следующее: «Г. Висковатов прекрасно выполнил большую часть своей задачи, т. е. скомбинировал сцены поэмы Лермонтова. <...> к сожалению, этого нельзя сказать о стихах Висковатова; по своей неуклюжести и подчас даже бессмысленности, они, пожалуй, не уступают виршам барона Розена»¹⁸⁴. Критик М.И. Семевский отмечал, что «<...> стихи г. Висковатова убийственны, в особенности, при сопоставлении со стихами Лермонтова и при произношении г. Мельникова, у которого слова до последнего слова до того явственны и отчетливы, что либреттисту должно не шутя позаботиться о благозвучии стиха и приличии выражений, чтобы не краснеть за свою небрежность»¹⁸⁵. Известный музыкальный критик Г.А. Ларош к поэме Лермонтова относился несколько предвзято, но само либретто подверг рациональной критике, отмечая действительно неудавшиеся моменты: «<...> театральной и живописною стороною лермонтовской поэмы Висковатов воспользовался отлично. Можно было бы, конечно, пожелать ему

¹⁸³ Пчела: Русская иллюстрация: Еженедел. журн. искусств, лит., полит. и обществ. жизни. СПб., 1875-1878 С. 65.

¹⁸⁴ Ч. Музыкальные новости // Гражданин. 1875. № 5. 2. Февр. С. 125.

¹⁸⁵ Семевский М.И. Заметки к биографии Рубинштейна. Док. М.Б. Р-га. – А.Г. Рубинштейн в воспоминаниях бывшего профессора консерватории Г.А. Лароша. // Автобиографические воспоминания А.Г. Рубинштейна, 1829-1889гг. – От ред. «Русской старины». СПб.: Русская старина, 1889. С.120.

большого таланта к версификации. <...> Во всем же, что касается канвы драмы, либретто г. Висковатова превосходно и может считаться <...> одним из немногих существующих у нас образцов оперного дела. <...> Задача либреттиста в настоящем случае была нелегкая. Демон не имеет завязки в строгом, школьном значении слова. <...> Все, что было в лермонтовской поэме удобного, выгодного для оперной сцены, г. Висковатов выбрал и перенес в свое либретто; некоторые эффекты он прибавил от себя <...> высказал знакомство со сценой и умное понимание ее требований. Единственно, что ему не удалось, это нападение татар (как индейцы в «Вокруг света за 80 дней» и крадущиеся пираты в «Жирофле-Жирофля», они карикатурны и заставляют над собою смеяться <...> у Висковатова татары карикатурны, но требуют, чтобы их принимали «всерьез»). Несмотря на это «пятнышко», либретто «Демона» и эффектно, и вполне музыкально»¹⁸⁶. В конце XX века отмечалось, что «Поэма Л. была близка творч. индивидуальности композитора, однако недостатки либретто (автор П. Висковатый) не могли не сказаться на трактовке образов гл. героев»¹⁸⁷. В данном случае с авторами сложно не согласиться, ведь в стилистическом отношении либретто представляет собой необычное соединение гармоничных, плавных стихов Лермонтова с уступающими по художественности стихами либреттиста.

Как известно, работа над либретто началась в конце февраля 1871 года и должна была закончиться к началу нового театрального сезона в сентябре. В мае уже были написаны первые два действия, но в августе Рубинштейну и Висковатову пришлось работать порознь: «...большая часть либретто, а именно переделанное 2-ое и 3-е действия, были написаны, когда Висковатов находился в Берлине, а Рубинштейн – в Трауэрнкирхене на Гмунденском

¹⁸⁶ Ларош Г.А. Музыкальные очерки // Голос. 1875. № 285. 15 (27) окт. С. 2.

¹⁸⁷ Гловацкий Б.С., Иезуитова Р.В. Опера // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 319.

озере»¹⁸⁸. Рубинштейн писал Висковатову: «Я привык с вами работать. Я могу слушать ваши возражения, а вы знаете, я очень нетерпелив и не умею их слушать!»¹⁸⁹. А также в письме от 2/14 августа 1871: «<...> Где Вы находитесь? Как бы мне с Вами повидаться? Весьма нужно и неотлагаемо насчет 3-го действия. Можете ли вы сюда приехать? Страна великолепна, жить можно у меня, в доме места достаточно, или я бы к Вам приехал, хотя мне трудно, оттого что я завален работами, но я бы как-нибудь устроился. Жду немедленного ответа. Я просто в лихорадочном состоянии. Хотелось бы мне нашу оперу в сентябре отвести в Петербург театральной дирекции, чтобы она после пасхи могла пойти. Я почти готов, остановка в сюжете, за Вами дело стало. Ради Бога устройте поскорее, как бы с Вами поработать. Парсов я выбросил <...>»¹⁹⁰. Рубинштейну не было присуще такое качество, как терпение, поэтому композитор, не дождавшись ответа Висковатова, начал самостоятельно дописывать либретто. Встреча композитора и либреттиста состоялась в конце августа 1871 года. Во время этой встречи Висковатов был неприятно удивлен услышанным текстом, вот как он описывает это событие в своей статье: «... около 15 августа он приехал ко мне. Свидание состоялось в небольшом отеле на площади Вильгельма, в нижнем этаже. Рубинштейн начал с того, что пропел за пианино весь третий акт, им скомпонованный без меня и мне вовсе не знакомый еще. Начать с того, что я не узнал своего либретто. Многое было выпущено, перестановлено или совсем переделано, НО что меня всего неприятнее поразило – это сцена соблазна, ставшая совершенно, как казалось мне, банальной, на манер самых заурядных опер.

Ты моя, моя!.. Нет, нет! Отойди!

Моя, моя и т.д.

¹⁸⁸ Висковатов П.А. Мое знакомство с А.Г. Рубинштейном // Русское богатство. 1896. №4. С. 236.

¹⁸⁹ Висковатов П.А. Мое знакомство с А.Г. Рубинштейном // Русское богатство. 1896. №4. С. 231.

¹⁹⁰ Рубинштейн А.Г. Литературное наследие. В 3-х т. Т.2. Письма (1850-1871) /Сост., текстолог. подготовка, коммент.и вступит. статья Л.А. Баренбойма. М.: Музыка, 1984. С. 183.

Сыграв I I I действие, Антон Григорьевич встал от пианино и подсел ко мне. Я молчал. «Ну что же?» - спросил он. Я молчал. «Да скажете ли вы наконец свое мнение», - нетерпеливо крикнул он. – Послушайте Антон Григорьевич, - начал я. – Я в музыке ничего не понимаю! – Ну знаю, знаю! – прервал он. – Вас не может обидеть то, что я Вам скажу, выслушайте же терпеливо, не прерывайте меня. Он сел на кресло почти против меня, я – на диване. Лицо его было красно, взволнованно, крупные капли пота собрались на энергичном Бетховенском его челе. Я стал высказывать свое мнение. Упрекнул, зачем он искажил текст либретто, когда мы уговаривались, чтобы он без моего согласия ничего не менял. Я указывал на промахи, главным образом на то, что он из I I I-го действия сделал, собственно говоря, дуэт между Демоном и Тамарой. «Какие же это голоса выдержат, - говорил я. Ведь я потому-то и ввел хоры мирян, отшельниц и сгруппировал все иначе. Кто сбил вас? Кому вы показывали либретто? Я уверен, что вам говорили: «Да что вы слушаете Висковатова, пишите по лермонтовскому тексту». Вы частью и восстановили лермонтовский текст там, где я его изменил; и все же вы не могли компоновать по его тексту, и теперь вышло Бог знает что. Тут и лермонтовский текст, и мой, и ваш стих, и еще чей-то. Кто вас сбил?» Антон Григорьевич вскочил. «Нам не надо было разъезжаться! – сказал он. – Теперь дело сделано, и я не могу ничего изменить. Пойдёмте, нас ждут, завтра еще займемся!»¹⁹¹. Приведенный фрагмент диалога ставит вопрос об авторстве текста, а именно о доле Рубинштейна в написании либретто, установить которую, к сожалению, не представляется возможным.

Рубинштейн и Висковатов договорились, что в построение третьего действия должны быть внесены изменения. На следующей день, после этого памятного разговора, Рубинштейн принес Висковатову переработанный текст – ещё более непохожий на предыдущий. Главным образом либреттиста

¹⁹¹ *Висковатов П.А.* Мое знакомство с А.Г. Рубинштейном // Русское богатство. 1896. №4. С. 235.

волновало наличие вставного персонажа – няни Тамары, не играющей какой-либо важной роли¹⁹², а также перестановка хоровой песни «Понарвем, соберем мы цветы-цветочки» в первое действие¹⁹³. Эту песню должны были исполнять девушки – подружки невесты, «обращаясь к Тамаре и пророча ей счастливую жизнь»¹⁹⁴, вместо них ее исполняет главная героиня – Тамара. Первоначальный замысел Висковатова представляется нам верным, так как песня подруг похожа на жанр «величания», то есть песенного восхваления жениха и невесты в рамках свадебного обряда: «Веселей и дружней/ Жениха хвалите/ Громкой песнью княжну веселите»¹⁹⁵. Рубинштейн же переставил хоровую песню в первое действие либретто, но не изменил местоимение 3-го лица множественного числа на 1-е единственного числа: «Понарвем, соберем мы цветы-цветочки; <...> Будем (выделение наше – М.П.) век коротать/ Без тоски, без скуки, / Новой жизнью жить/ Весело мы станем,/ И друг друга любить/ Век не перестанем»¹⁹⁶, что само по себе является некорректным, «так как песня стала относиться уже к девушкам, то выходило, что не одна Тамара, а все будут коротать время с князем»¹⁹⁷.

Перенос арии Демона «На воздушном океане...» из третьего действия во второе также вызвал бурную дискуссию между композитором и либреттистом.

¹⁹² Музыковед И.И. Соллертинский отмечал, что существует несколько требований к либреттистам, а именно – «<...> не должно быть никаких побочных эпизодов, никаких второстепенных действующих лиц». – *Соллертинский И.И. Избранные статьи о музыке*. Л.: Государственное издательство «Искусство», 1946. С. 22.

¹⁹³ Композитор, не будучи писателем, старался «интонационными арками» связать полотно событий, что могло бы объяснить внесенные им трансформации. Один из основных сюжетных «мостиков» «перекинут» между началом и концом. В конце героиню ждет спасение, но моление о нем происходит еще ранее, в эпизоде с девушками перед несостоявшейся свадьбой («Понарвем, соберем мы цветы, цветочки»). Итак, мы можем предположить, что Рубинштейн придает опере кольцевую композицию, которая свойственна опере «Демон» и которую мы не встретим в оригинальном тексте, что само по себе является приращением смысла, которое не противоречит основной сюжетной линии и, возможно, авторской идее. В связи с этим Артур Хэрви отмечал, что «the characteristic ballet music and the impassioned duet in the last act are two of the most prominent features of this opera» («выдающаяся музыка для балета и страстный дуэт в последнем акте – две наиболее характерные черты этой оперы»). – *Hervey A. Rubinstein. The Mayfair biographies*, Chappell, 1999. P. 13.

¹⁹⁴ *Висковатов П.А. Мое знакомство с А.Г. Рубинштейном // Русское богатство*. 1896. №4. С. 235.

¹⁹⁵ Демон. Фантастическая опера в 3-х действиях. (По Лермонтову, с сохранением многих оригинальных стихов). Музыка А.Г. Рубинштейна. СПб.: В. Бессель и Ко., 1876. С. 11.

¹⁹⁶ Там же. С. 10.

¹⁹⁷ *Висковатов П.А. Мое знакомство с А.Г. Рубинштейном // Русское богатство*. 1896. №4. С. 236.

Ария Демона должна была быть в третьем действии во второй сцене согласно плану либреттиста, эта ария должна была предварять появление Демона и отвечать на вопрос Тамары «кто б он был». Во время исполнения арии также были введены голоса духов, которые способствовали снижению нагрузки на голос, а в конце – дуэтом соединялись голоса Тамары и Демона. В своём решении Рубинштейн руководствовался текстом поэмы «Демон», поэтому решил оставить арию Демону, а не поделить ее между духами, Тамарой и Демоном. *Камнем преткновения* являлись как хоры духов, цветов, вод в первом действии, которые были взяты из пролога к опере «Дон-Жуан» гр. Алексея Толстого.

После разговора с Рубинштейном Висковатов настоятельно советовал ему поработать над оперой еще некоторое время, но композитор, с присущим ему темпераментом, отвечал: «Что же, рвать?» - сказал он, делая энергичный жест рукою и схватывая корешок тетради. – Рвите, – закричал я, – рвите! Переработаете, будет чудесная вещь». Он напряг руку и чуть не до половины порвал партитуру. «Не могу – вдруг воскликнул он как-то жалобно. – Если разорву, – не напишу вновь. Не могу перерабатывать, не могу, не могу!» – и он бросился в кресло»¹⁹⁸. Композитор согласился переработать третье действие, настояв на том, чтобы либреттист закончил работу над текстом. Висковатов дал своё согласие, но попросил не ставить свою фамилию на тексте либретто «...и во всяком случае не давать печатать либретто без моего окончательного просмотра»¹⁹⁹. В биографии Рубинштейна отмечается, что он «не переделал тогда в «Демоне» ни одной ноты и вскоре отвез партитуру в Петербург, чтобы представить ее в дирекцию Мариинского оперного театра»²⁰⁰.

¹⁹⁸ Там же. С. 236.

¹⁹⁹ Там же. С. 236.

²⁰⁰ *Баренбойм Л.А.* А.Г. Рубинштейн. Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность. Т.4. 1867-1894. Л.: Государственное музыкальное издательство, 1962. С. 73.

Известно, что либреттист выполнил данное композитору обещание – внес соответствующие корректировки, в типографии «В.Бессель и Ко» издали либретто, клавиш и партитуру²⁰¹, а имя Висковатова, несмотря на его нежелание, было написано на всех изданиях.

Рубинштейн, согласно своему первоначальному плану, 6/18 сентября 1871 года отдаёт свою оперу в дирекцию Императорских театров: «Представляя при сем сочиненную мною оперу «Демон», либретто и партитуру, покорнейше прошу о рассмотрении и постановке ее в наступившем сезоне на основании существующих положений»²⁰². Опера была передана комиссии, включавшей в себя капельмейстеров, одним из которых являлся Э.Ф. Направник, автор симфонической поэмы «Демон», а также Людовик Маурер, стоявший во главе певческой капеллы. Решение о постановке принимали режиссеры французского, немецкого и русского театров. Необычность состава комиссии состояла в том, что либретто такого известного композитора, как Рубинштейн, оценивалось капельмейстерами водевильных антрактов, что могло казаться странным ввиду того, что рассматривался не водевиль, а классическая опера и только двое из комиссии могли дать профессиональную оценку. В результате обсуждений Рубинштейну дали отрицательный ответ, обосновав свой отказ вольностью трактовки религиозного содержания произведения. Глебов отмечает, что ««Композитору Рубинштейну», с европейскою известностью объявили о необходимости подчиниться решению «комитета». Это было 14 сентября 1871 года»²⁰³. Рубинштейн был удивлен таким решением, отразив свои переживания в письме к Э. Раден, камер-фрейлине двора и корреспондентке

²⁰¹ См. Приложение к каталогу изданий торгового дома В.Бессель и Ко. Поставщиков двора ЕГО ИМПЕРАТОРСКОГО ВЕЛИЧЕСТВА. Спб. и М., 1896.; Каталог музыкального издательства В.Бессель и Ко — Варшава: 1912.; Каталог музыкального издательства В.Бессель и Ко // Спб. и М.: 1909.

²⁰² *Рубинштейн А.Г.* Литературное наследие. В 3-х т. Т.1. Статьи. Книги. Докладные записки. Речи / Сост., текстолог. подготовка, коммент. и вступит. Статья Л.А. Баренбойма. М.: Музыка, 1983. С. 184.

²⁰³ *Глебов И.* Антон Григорьевич Рубинштейн: в его музыкальной деятельности и отзывах современников. (1829-1929). Москва: Музыкальный сектор, 1929. С. 120.

философа Ю.Ф. Самарина: «... Моя cara patria снова выказала себя по отношению ко мне блестящим образом. Я написал для Петербурга оперу. Сам принес готовую партитуру в Дирекцию. Мое произведение подвергли испытанию в комиссии, составленной из капельмейстеров водевилей!? А когда э т и вынесли свое суждение, я получил ответ, что опера не может быть поставлена в этом году, так как репертуар на этот год установлен. И так как я возразил, сказав, что причина эта неосновательна, мне сообщили теперь, что либретто запрещено т е а т р а л ь н о й ц е н з у р о й! Ничего лучшего произойти не могло. Это только предлог, так как цензура обычно вычеркивает места, которые кажутся ей опасными, и предлагает ей заменить чем-нибудь другим. А здесь сказано – запрещена. И так – ничего! – И год работы впустую, идея посвятить свои способности родине превращена в посмешище»²⁰⁴. Вероятно, Рубинштейн был уверен в успехе своего предприятия, поэтому резкий отказ цензоров оказал огромное влияние на творческую историю либретто «Демон»²⁰⁵. «В этот же вечер (14 сентября 1871 – М.П.), Антон Григорьевич познакомил со своей новой «русской» оперой в доме Д.В. Стасова кружок русских композиторов: Балакирева, Кюи, Бородина, Мусоргского и Римского-Корсакова, и нескольких лиц из родственников и близких знакомых г. Стасова. Впечатление, несмотря на удивительное исполнение ее автором, новая опера произвела на этих слушателей не особенно выгодное. Более всего понравились танцы и марш, шествие каравана (интродукция ко 2-й картине I действия). Только после ужина, когда удалось услышать «гения-пианиста», общее настроение изменилось, оно стало радостным и торжественным. При уходе все провожали Рубинштейна на лестницу и восторженно с ним прощались. От страшных волнений и

²⁰⁴ Рубинштейн А.Г. Литературное наследие. В 3-х т. Т.2. Письма (1850-1871) /Сост., текстолог. подготовка, коммент.и вступит. Статья Л.А. Баренбойма. М.: Музыка, 1984. С. 185.

²⁰⁵ Тем не менее Асафьев писал, что «Демон» Рубинштейна, «отвергнутый профессионалами, упорно пробивал себе «дорогу в жизнь», получил массово-общественное признание и «патент на долгое театральное существование». –Асафьев Б.В. (Глебов Игорь). Антон Григорьевич Рубинштейн в его музыкальной деятельности и отзывах современников (1829-1929). М.: государственное издательство Музыкальный сектор., 1929. С.159-160.

неприятных впечатлений этого дня Антон Григорьевич занемог и оправился только через несколько дней»²⁰⁶. Тем не менее композитор внес все изменения по просьбе цензоров, и общество увидело оперу 25 января 1875 года на сцене Мариинского театра. Она вызвала резкий резонанс в культурном обществе, разделив его на тех, кто хвалил либретто и музыку, и на тех, кто яростно порицал. Больше всего отрицательных отзывов было написано о самом тексте либретто, осуждался стиль, язык и развитие сюжета: «Но выполнение либретто, – писал рецензент, – но стихи г. Висковатова, его рифмы, его размер; но смесь г. Висковатова с Лермонтовым, достойная смеси итальянщины с русским в «Опричнике», — все это ужасно. Например, Тамары образ передо мною, к нему молюсь душою (действие I, стр. 18) или: «Сошутил тревожный сон» (действие I I, стр. 32)» и т.д.»²⁰⁷. Павел Александрович, понапрасну раскритикованный, в своем открытом письме в газету «Голос» сделал попытку обелить своё имя, указав все основные этапы работы, корректировки, трансформации, внесенные самим композитором – известные и неизвестные до публикации либреттисту. Приведем отрывок из его письма: «Только из газет узнал я, какие бессмыслицы встречаются в либретто «Демона», и я вполне согласен, будь я автор этих бессмыслиц, я бы заслуживал самой ядовитой насмешки. Либретто я выписал из Петербурга сам и, прочтя его, пришел в негодование. Я нахожу, кроме прежних изменений, новые, уже совсем мне неизвестные. Не знаю, можно ли назвать поступок г-на Рубинштейна иначе, как вполне неделикатным, по меньшей мере, и надеюсь, что А.Г. Рубинштейн не откажется дать печатное объяснение в столбцах вашей уважаемой газеты. Пав. Висковатов. Дерпт 5-го февраля 1875 г.»²⁰⁸. Композитор не дал письменного ответа Висковатову, но из корреспонденции Бесселя и Рубинштейна известно, что композитору стало известно о

²⁰⁶ *Глебов И.* Антон Григорьевич Рубинштейн: в его музыкальной деятельности и отзывах современников. (1829-1929). Москва: Музыкальный сектор, 1929. С. 120.

²⁰⁷ *Висковатов П.А.* Мое знакомство с А.Г. Рубинштейном // Русское богатство. 1896. №4. С. 237.

²⁰⁸ *Висковатов П.А.* Открытое письмо // Голос. 1875. №39. 8 февр. С. 6.

происходящем благодаря жене, которая передала ему копию открытого письма либреттиста. Композитор пребывал в недоумении, причиной которому послужил тот факт, что Бессель, со слов Рубинштейна, перенаправлял Висковатову в Дерпт корректурные листы либретто. Ввиду надвигающихся сроков сдачи либретто, типография не успела дождаться ответа либреттиста, в связи с чем либретто было напечатано раньше срока. «Неделикатного поступка не сознаю» за собой²⁰⁹, – писал Рубинштейн, попросив Бесселя при этом на внесенные изменения ответить по его усмотрению, что он, собственно, и сделал. «Ввиду заявления П.А. Висковатова относительно либретто оперы г. А.Г. Рубинштейна «Демон» (№39 «Голоса»), в котором г. Висковатов не признает своего произведения, я, как комиссионер г. Рубинштейна, взявший на себя хлопоты по напечатанию либретто, должен заявить, что либретто, вероятно, подверглось некоторым изменениям согласно требованиям композитора; с моей стороны, имея, главным образом, в виду музыку, на издание текста было обращено менее внимания»²¹⁰. Бессель утверждал, что корректурные листы были отправлены Висковатову, но, судя по всему, либреттист их так и не получил. Во время последнего этапа работы над либретто Висковатов просил не указывать его как либреттиста, написавшего либретто, но при поиске материалов было обнаружено, что на всех известных нам документах его инициалы сохраняются. Сам Висковатов пишет, что его имя «осталось лишь на партитуре и на первом издании либретто»²¹¹. Известно также, что Висковатов оставил себе исправленную копию «Демона», за которой признавал литературное значение. В ходе исследования удалось обнаружить вариант либретто, который был издан в 1875 году типографией В.В. Пратц, с пометкой «собственность сочинителя» (1875). Вероятность того, что этот текст является висковатовским невозможно установить, так как при

²⁰⁹ Рубинштейн А.Г. Литературное наследие. В 3-х т. Т.2. Письма (1850-1871) /Сост., текстолог. подготовка, коммент.и вступит. Статья Л.А. Баренбойма. М.: Музыка, 1984. С. 28-29.

²¹⁰ Там же. С. 206.

²¹¹ Висковатов П.А. Мое знакомство с А.Г. Рубинштейном // Русское богатство. 1896. №4. С. 242.

анализе рубинштейновского либретто (1879) и либретто, изданного другой типографией (В.В. Бессель), были найдены лишь некоторые различия»²¹².

§ 2. Анализ текста либретто «Демон» П.А. Висковатова/А.Г. Рубинштейна

Либретто к опере А.Г. Рубинштейна является *детисцем* композитора и либреттиста. Синтез идей, сплав мыслей способствовал созданию текста, одновременно похожего на поэму и отличающегося от нее. Музыкальное звучание лермонтовского стиха, тонкое интонирование, колорит грузинских народных традиций приобрели новую выразительную форму благодаря стараниям Висковатова.

Текст, написанный на сюжет Лермонтовской поэмы, воспринимается как отдельное произведение, имеющее свою систему персонажей, дополнительные сцены, а также новый, эксплицитно выраженный конфликт.

В либретто «Демон», в отличие от поэмы М.Ю. Лермонтова, существует следующая система персонажей: Князь Гудал, Тамара, Князь Синодала, Старый слуга, Няня Тамары, Гений Добра (Ангел), Демон, Гонец, хоры духов, грузин, грузинок, гостей, Татар, отшельниц, слуг, подруг. Главным отличием является наличие таких вставных персонажей, как Старый слуга, Няня Тамары, Тень Князя, Гонец. Несмотря на то что наличие этих персонажей не вносит существенных изменений в основную сюжетную линию, они играют важную роль в общей канве либретто.

Ключевыми образами либретто являются Демон, Гений Добра и Тамара. В классическом понимании образ Демона представляет собой *сплав* идей отрицания, сомнения, изменчивости, борьбы и надежды. Д.А. Гиреев пишет, что Лермонтов изображает Демона как: «<...> сильного и гордого человека, который не может и не хочет примириться с рабством, который бросает вызов

²¹² При подготовке данного параграфа использовалась статья: *Полтавец М.А.* История создания либретто оперы А.Г. Рубинштейна «Демон» по тексту одноименной поэмы М.Ю. Лермонтова // *Litera.* 2021. №1. С. 144-153.

небу и земным царям»²¹³. Если в поэме Демон интересен не столько протестом, а потребностью любить, то в либретто на первый план выходят богоборческие мотивы против послушания, ведущие к вынужденной любви, а не к вольному выбору.

Неоднозначность образа Демона²¹⁴ показана и в либретто к опере «Демон». Прежде всего, отметим, что «Демон – это злой дух, падший ангел, изгнанный из рая за противоборство Богу»²¹⁵. Разочарованный романтический герой находится как в центре поэмы, так и в либретто. Стимулом его существования является желание вернуться в мир неба. «Его одиночество <...> – абсолютное, глобальное. Демон чужд небесам, земле и остальным ангелам»²¹⁶. В либретто характерной особенностью Падшего является его страстность, граничащая со всепоглощающим желанием возродиться. Для

²¹³ Гиреев Д.А. Поэма Лермонтова «Демон»: творческая история и текстологический анализ. Орджоникидзе: Северо-Осетинское книжное изд-во, 1958. С. 21.

²¹⁴ Представляется важным также отметить безусловную связь образа Демона с его создателем – Лермонтовым. Многие исследователи в своих работах писали, что в поэме рано погибший поэт изобразил самого себя. Например, И.И. Замотин полагал, что «Лермонтов в образе Демона, как высшей природы, выразил, как и в других поэмах, себя самого и свое мироотношение. – Замотин И.И. М.Ю. Лермонтов. Мотивы идеального строительства жизни. Варшава, 1914. С. 129. Овсянко-Куликовский писал: «Давно известно, что герою, демону, Лермонтов приписал свои собственные психологические черты – настроения, страсти, душевные муки». – Овсянко-Куликовский Д.Н. М.Ю. Лермонтов. К столетию со дня рождения великого поэта. СПб., 1914. С.11. В этой связи Черепанова О.А. писала, что «Демон Лермонтова, порождение романтического мифотворчества, — это и выразитель духовного состояния самого поэта, находящегося в глубоком эмоциональном и умственном противоречии в эпоху, и «героя своего времени», незаурядной, думающей личности, не нашедшей достойного места в современном ему обществе». – Черепанова О.А. Демон Лермонтова и Демон Врубеля: изменение художественной парадигмы по данным языка // Мир Лермонтова: Коллективная монография/ Под ред. М.Н. Виролайнен и А.А. Карпова. – СПб.: Скрипториум. 2015. С. 712. См. также: Спасович В. Байронизм Лермонтова // Вестник Европы. 1886. Т.2. № 4.; Дашкевич Н.П. Мотивы мировой поэзии в творчестве Лермонтова: «Демон» // Чтения в Ист. Об-ве Нестора-летописца. Кн. 7. Киев: 1893; Котляревский Н.А. Михаил Юрьевич Лермонтов: Личность поэта и его произведение: опыт историко-литературной оценки. СПб.: 1891.; Гершензон М.О. Мудрость Пушкина. М., 1919. С. 73.; Закржевский А. Лермонтов и современность. Киев: 1915.; Сакулин П.Н. Земля и небо в поэзии Лермонтова // Венок М.Ю. Лермонтову: Юбил. Сб. М.; Пг.: 1914. К.Н. Григорьян, напротив, утверждал, что «Демон отражает хотя и существенную, но лишь одну сторону мирозерцания поэта». – Григорьян К.Н. Лермонтов и романтизм. М.; Л.: 1964. С. 172. Некоторые исследователи, напротив, утверждали, что огромное влияние оказало на Лермонтова стихотворение А.С. Пушкина «Ангел»: «Из этого Пушкинского зерна родилась в Лермонтове концепция его «Демона». С пронизательностью истинно-гениальной он не только понял Пушкинский образ и не только узнал себя в нем, но и сумел на основании собственного душевного опыта исправить его и дополнить». – Гершензон М.О. Мудрость Пушкина. – М.: Кн-во писателей в Москве, 1919. С. 72.

²¹⁵ Захарченко В.С. Опера А. Рубинштейна «Демон»: особенности прочтения литературного сюжета. В сборнике: Личность, творчество, образование в социокультурном пространстве Дальнего Востока России. Материалы заочной Всероссийской научно-практической конференции. 2015. С.27.

²¹⁶ Федосеев Н.Г. Лермонтовская романтическая поэма: своеобразие жанра // Творчество М.Ю. Лермонтова в контексте современной культуры. – СПб.: РХГА, 2014. С. 112.

Рубинштейна «бунтарство и с «небом гордая вражда» - основное содержание восточной повести»²¹⁷. Сильнее всего богоборческие мотивы проявляются в сцене разговора Демона с Ангелом в первом действии. Первая сцена первого действия открывается хорами адских духов: «Над землею снова/ Демон пролетает,/ Буря нас из мрака/Словно вызывает/Ждем мы не дождемся/Свыше повеленья,/По земле промчатся/ Вихрем разрушенья»,²¹⁸ которые быстро сменяются хорами ветерков и силами природы: «Вызвал нас кто?/Вихрем промчался?/ Черной кого/Тучей несло?/ Нет никого.../Поздно... Домой.../Пора отдохнуть/На покой»²¹⁹. Висковатов так же, как и Лермонтов делит мир на три части: земную, небесную и адскую. Так, Демона сопровождают адские хоры, Тамару – ветерок, воды, деревья, цветы, скалы, струйки, а Гения/Ангела – небесные духи. Земля и Небеса находятся в согласии, прославляя Бога и созданный им мир²²⁰: «Общий хор природы:/ Прошла гроза. /Опять блеснит, / Опять живет/Нас солнца луч. /Лазурью небеса сияют, /И блеском золота играют. / Хор небесных духов:/ Прекрасен, чуден Божий мир! / Здесь людям рай, / Здесь духам пир. / Хвала тебе творец земли –/ Творец небеси»²²¹. А Демон проклинает, созданный Творцом мир:

²¹⁷Баренбойм Л.А. А.Г. Рубинштейн. Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность. Т.4. 1867-1894 // Ленинград: Государственное музыкальное издательство., 1962. С.76.

²¹⁸ Демон. А.Г. Рубинштейна: Опера в 3 д., 7 карт.: Либретто П.А. Висковатова по одноименной поэме М.Ю. Лермонтова. СПб.: В. Бессель и Ко., 1879. С.3.

Отметим также, что Висковатов не случайно, использует прием контраста, разделяя небо и землю, ад и рай, бурные чувства и покой. Это связано прежде всего с самим Лермонтовым, которого волновали приведенные проблемы. «Проблема добра и зла, ангела и демона, рая и ада составляет идейный и языковой центр юношеских произведений Лермонтова. Он сам себя называет избранником зла («Как демон мой, я зла избранник») не потому, что он хочет оправдать зло (как порок), а потому, что высокое зло, связанное со страданием («демонизм»), есть, в сущности, результат недостаточности, неполноты и бессилия добра и рождено из одного с ним источника». – Эйхенбаум Б.М. Литературная позиция Лермонтова // Эйхенбаум Б.М. Статьи о Лермонтове. М.; Л., 1961. С. 56.

²¹⁹ Демон. А.Г. Рубинштейна: Опера в 3 д., 7 карт.: Либретто П.А. Висковатова по одноименной поэме М.Ю. Лермонтова. СПб.: В. Бессель и Ко., 1879. С. 3, 4.

²²⁰ Е.М. Пульхритудова писала, что в лермонтовской поэме одновременно существуют два мира: «мир Демона – сфера чистого знания, бесплотной абстракции, холодной беспредельности космических пространств, и мир Тамары – земной природы, радости, красоты. И трагедия Демона – в разобщенности этих двух миров; мира «чистого разума» и живой, реальной действительности. В конечном счете эта разобщенность порождает ту катастрофу, которой завершается поэма». – История романтизма в русской литературе. Романтизм в русской литературе 20-30-х годов XIX в. (1825-1840). М.: Наука, 1979. С. 231.

²²¹ Здесь и далее все цитаты приводятся в соответствии с авторской орфографией и пунктуацией. – Демон. А.Г. Рубинштейна: Опера в 3 д., 7 карт.: Либретто П.А. Висковатова по одноименной поэме М.Ю. Лермонтова. СПб.: В. Бессель и Ко., 1879. С. 4-5.

«Проклятый мир! предо мной/Веков бесплодных ряд унылый/Проходит. / <...> Проклятый мир! Чем он хорош? / Как люди, также он ничтожен»²²².

Демону, представителю высшей силы, принадлежит неограниченная власть, которая тяготит его. Эта власть – его *клетка* без любви и радостей жизни, которая была доступна ему ранее. Отсутствие любви влияет на чувства Демона, поселяя в нем ненависть ко всему окружающему. Внезапное появление Ангела не способствует пробуждению в Демоне светлых чувств, а наоборот, заставляет его ощущать себя ещё более одиноким, и это пробуждает в нем еще большую злобу. Его одиночество – его слабость, отсутствие любви – его недостижимый идеал. Гений предлагает Демону своего рода договор, при котором Демону необходимо перестать проклинать и начать любить. Гений фактически играет роль *волшебного помощника*, появляющегося тогда, когда главному герою (Демону) необходима поддержка. У Гения нет своей личности, он не владеет своей судьбой, так как подчиняется Богу, но он имеет важное значение для судьбы Тамары и участи Демона. Что должен сделать Демон, чтобы достичь своего идеала? Как и герой волшебной сказки, он не должен грубить помощнику, то есть Гению, а должен следовать его наставлениям, чтобы обрести покой и любовь. Позиция же Демона такова: «Хочу свободы я и страсти/ А не покой»²²³. Для него обретение любви не должно быть преклонением перед высшими силами, он прежде всего хочет жить: «Я жить хочу, хочу волненья/Хочу борьбы»²²⁴. Взамен того, когда Ангел²²⁵ призывает Демона к любви, тот отвечает ему следующими решительными словами: «Тиран!²²⁶ Он хочет послушанья, / А не любви. /

²²² Там же. С. 5.

²²³ Там же. С. 6.

²²⁴ Демон. А.Г. Рубинштейна: Опера в 3 д., 7 карт.: Либретто П.А. Висковатова по одноименной поэме М.Ю. Лермонтова. СПб.: В. Бессель и Ко., 1879. С. 6.

²²⁵ По требованию цензуры «Ангел» был переименован в «Гения добра»/ «Гения».

²²⁶ Из либретто и партитур 1876, 1879, 1884 годов по цензурным соображениям слово «Тиран» было изъято. См.: «Демон» опера в 3-х действиях, либретто по Лермонтову составлено П.А. Висковатовым, музыка А.Г. Рубинштейна. Новое издание. Собственность издателей. Полная партитура для оркестра. СПб.: В.Бессель и Ко., 1876; Демон. А.Г. Рубинштейна: Опера в 3 д., 7 карт.: Либретто П.А. Висковатова по одноименной поэме М.Ю. Лермонтова. СПб.: В. Бессель и Ко., 1879; «Демон» опера в 3-х действиях, либретто по Лермонтову

Любовь горда, горда, как знанье.../ Когда без рабства, без угнетенья/ Найду любовь, / Тогда к нему без озлобленья/ Вернусь я вновь»²²⁷. Представляется отметить важное наблюдение, что и лермонтовский герой, и герой либретто находятся в поиске самостоятельного обретения любви, т.е *они не ждут от небес чуда*²²⁸.

По убеждению Гения, любовь — это чистая субстанция, она не горда, в ней нет места бесовским страстям, так как только человек с чистой *незапятнанной* душой способен обрести любовь и получить обновление. Демон не отрицает любовь вообще, а такую любовь, которая способна соединиться с рабством и угнетением, поэтому его отрицание – и есть борьба против подчинения²²⁹. Демон олицетворяет собой все те стихийные силы, которые существуют в природе, он средоточие этих сил так же, как и они его воплощение. Гений, понимая природу Демона как и его ангельское происхождение²³⁰, намечает ему путь, по которому он должен пройти для возвращения в лоно Божие. Однако осознавая Демонскую ослепленность ненавистью ко всему сущему, Гений предупреждает Падшего: «до всего, что небу мило/ Не касайся, ты смотри»²³¹. Слова Гения лишь ещё сильнее возбуждают желания Демона, в котором нераздельно сливаются как самые лучшие, так и самые худшие побуждения. Интересно отметить, что Гений

составлено П.А. Висковатовым, музыка А.Г. Рубинштейна. Новое издание. Собственность издателей. Полная партитура для оркестра. СПб.: В.Бессель и Ко., 1884.

²²⁷ Демон. А.Г. Рубинштейна: Опера в 3 д., 7 карт.: Либретто П.А. Висковатова по одноименной поэме М.Ю. Лермонтова. СПб.: В. Бессель и Ко., 1879. С. 6.

²²⁸ Сакулин П.Н. Земля и небо в поэзии Лермонтова // Венок М.Ю. Лермонтову. Юбилейный сборник. М.; Пг., 1914. С. 11.

²²⁹ Исследователь творчества Лермонтова И.Л. Андроников писал, что на яростное отрицание Демоном действительности, в частности, оказала влияние ссылка, которая «усилила активное чувство протеста, содействовала созреванию политической мысли». – Андроников И.Л. Лермонтов. Исследования и находки. Изд. 4-е. М.: Худож. лит., 1977. С. 272.

²³⁰ Хотя Г.Ю. Феддерс отмечал, что «Его происхождение неизвестно. Он агрегат, составленный из массы одиноких, недовольных, обиженных жизнью». – Феддерс Г.Ю. Эволюция типа "странного человека" у Лермонтова по его драматическим произведениям, поэмам и роману "Герой нашего времени" в связи с перепиской и мотивами личной жизни писателя: Опыт психол. исслед. –Нежин: типо-лит. насл. В.К. Меленевского, 1914. С. 95.

²³¹ Демон. А.Г. Рубинштейна: Опера в 3 д., 7 карт.: Либретто П.А. Висковатова по одноименной поэме М.Ю. Лермонтова. СПб.: В. Бессель и Ко., 1879. С. 6.

просит Демона не приближаться к близким Богу ценностям, словно предупреждает любовный конфликт Тамары и Демона.

Сцена появления Тамары открывается хором подруг, прославляющим героиню и ее замужество: «Золотая плещет рыбка/ По сапфировым волнам/ Золотая, не простая/ Да не всем она видна, /Лишь когда кого полюбит/ С тем и речь ведёт она, / Увлечет к себе в хоромы/ Из цветного хрусталя, /Кто войдет туда, вернуться.../Не захочет никогда»²³². Появление образа рыбки не случайно, в его основе лежит мифологема – встреча с обитателем иного мира. В грузинском фольклоре ей отведено особое место, она способна вернуть потерянные силы, в данном случае – может способствовать обновлению Демона. В то же время появление этого существа может означать и смерть, если провести параллель с русалочьим мотивом: «Подруги: Осторожно, как в кувшин свой/ Воду станешь наливать, /Берегися, чтоб случайно/Рыбки вдруг не увидеть»²³³. Так, использование образа рыбы в песнях девушек, возможно, формирует собой два исхода действия: обновление главного героя или смерть героини. Печальное предзнаменование ведёт к встрече Демона и Тамары. Здесь можно провести параллель между образом Тамары и балладными образами Людмилы и Светланы из одноименных произведений В.А. Жуковского. Тамара так же, как и героини баллад тоскует по жениху и ждет его, волнуясь о его судьбе: «Мне что-то страшно! что-то страшно/ Волнует и стеснило грудь, / Свободно не могу вздохнуть, / Как будто что-то мне опасно!»²³⁴. Функция успокоения Тамары отдается вставному персонажу – Няне, которая рассказывает ей о скором прибытии Князя. Таким образом, в тексте либретто появляется мотив терпеливого ожидания. Волнение Тамары небеспричинно, так как она предчувствует появление веземной силы – Демона, для которого первая встреча с Тамарой напомнит ему о безгрешном

²³² Там же. С. 8.

²³³ Там же. С. 8.

²³⁴ Там же. С. 9.

прошлом²³⁵. Он видит в Тамаре своё отражение – «<...> красою ангельской сияют/ Её прекрасные черты»²³⁶ и «Да, как они, она прекрасна, / Но не бесстрашна, как они»²³⁷. Демона влечет к Тамаре, так как она похожа на Ангела, кем он сам был до падения²³⁸, второе – страсть, которая присуща ему, есть и в Тамаре. Таким образом, выбор Демона определяется тем, что выделяет Тамару среди других девушек. Кульминацией этой сцены служит первое появление Демона перед Тамарой. Сначала он является к ней не в физическом образе, а воздействует на сознание Тамары голосом – поёт ей песню. Во время пения последних строк: «И будешь ты царицей мира/ Подруга вечная моя!»²³⁹ – героиня видит Демона. Во время этой встречи Тамара не воспринимает Демона как существо с адским началом: «Там на скале он стоял, / Светом небесным сиял»²⁴⁰. Речи Демона для Тамары «чудные» и «страстные»²⁴¹, они опасны для нее, так как сулят гибель, которую она предчувствует: «Лишь бы не встал он опять предо мной»²⁴². Завязкой любовного конфликта служит признание Демона. Однако для того, чтобы Падший мог обладать Тамарой, ему нужно избавиться от счастливого соперника – Князя. Он, как и Демон, является возлюбленным Тамары. В этой связи Демон говорит: «Другому не отдам тебя»²⁴³.

²³⁵ Диалог Тамары и Демона находится в фокусе внимания поэмы, является ее движущей силой. В этой сцене происходит столкновение двух разных миров – земного и высшего, кульминацией же их является неизменная катастрофа – гибель одного из героев, или разлука. Об этом, в частности, см.: *Мелихова Л.С., Турбин В.Н.* Поэмы Лермонтова. Опыт анализа жанрового своеобразия художественного произведения: Тезисы-конспект спецкурса студентов-заочников филол. фак-в ун-ов. М.: Издательство МГУ, 1969. С.6-7.

²³⁶ Демон. А.Г. Рубинштейна: Опера в 3 д., 7 карт.: Либретто П.А. Висковатова по одноименной поэме М.Ю. Лермонтова. СПб.: В. Бессель и Ко., 1879. С. 8.

²³⁷ Там же. С. 9.

²³⁸ О. В. Сахарова описывает Тамару так: «её телесная красота несёт печать безгрешного райского человека, созданного по образу и подобию Божию». – *Сахарова О. В.* Ангелоподобный образ княжны Тамары в поэме М. Ю. Лермонтова «Демон» // Материалы XII Международного форума. Липецкий государственный педагогический университет имени П. П. Семенова-Тян-Шанского. Липецк: 2017. С. 167.

²³⁹ Демон. А.Г. Рубинштейна: Опера в 3 д., 7 карт.: Либретто П.А. Висковатова по одноименной поэме М.Ю. Лермонтова. СПб.: В. Бессель и Ко., 1879. С. 11.

²⁴⁰ Там же. С. 12.

²⁴¹ Там же. С. 12.

²⁴² Там же. С. 12.

²⁴³ Там же. С. 11.

Демону предоставляется счастливый случай, Князь сам в некотором смысле помогает Демону – лишает себя защиты. Падший должен создать такие условия, чтобы соперник не смог добраться к любимой живым. Таким образом, на пути усталому жениху встречаются несколько препятствий, итогом преодоления которых должно стать соединение с невестой. Первое препятствие — это обвал, приведший к опозданию Князя на свадебный пир, второе – несовершенство христианского обряда, третье – искушение Демоном.

Это *триединство* названных препятствий мешает Князю на пути к обретению любви. Хотя Князь и является счастливым избранником Тамары, её защитником, а значит и героем, который по сути своей представляет собой добро, героем, который должен на пути к любви преодолеть все преграды, гибнет от татарской пули.

В этой сцене важную роль играет вставной персонаж – Старый слуга. Его функция – предостеречь Князя. Так, он рассказывает легенду об убитом святом, которому воздвигнули часовню²⁴⁴. Чтобы защитить себя от беды, путнику нужно помолиться в этой часовне, и тогда «Благословенье Бога с ним, /Он остается невредим»²⁴⁵. Князь пренебрегает этим обрядом, решая совершить его утром: «Завтра в путь идя, с зарею, /Войду в часовню я с мольбою»²⁴⁶. Возможно, жених остался бы под защитой Бога, но он совершает ещё одну ошибку – роковую –, возвеличивая Тамару как Бога: «Тамары образ предо мною, /К нему молюсь с душою/Он защитит меня от бед»²⁴⁷. С одной стороны, Князь является верным слугой Бога: «Верный твой Господа/Молит в тиши»²⁴⁸, а с другой – идолопоклонничество Тамаре делает его более уязвимым для демонского искушения: «Его я во время молитвы/Мечтою

²⁴⁴ Любопытно отметить, что, пожалуй, образ князя Синодала «зеркально отражается в образе святого, похороненного в часовне». – *Гребнева М. П.* О роли скрытых эквивалентов текста в редакциях поэмы М.Ю. Лермонтова «Демон» // *Филология и человек*, 2021. № 4. С. 155.

²⁴⁵ Демон. А.Г. Рубинштейна: Опера в 3 д., 7 карт.: Либретто П.А. Висковатова по одноименной поэме М.Ю. Лермонтова. СПб.: В. Бессель и Ко., 1879. С. 16.

²⁴⁶ Там же. С. 16.

²⁴⁷ Там же. С. 17.

²⁴⁸ Там же. С. 17.

сладкой возмущал,/Он в мыслях под ночью тьмою/Уста невесты целовал»²⁴⁹. Мотив *рокового* поцелуя занимает важное место как в поэме, так и в либретто. Поцелуй обновляющий способен очистить душу даже Падшего, а поцелуй страстный – погубить слугу неба, т.е. Князя, их различие позволяет ввести в текст либретто идеи Любви-покоя и Любви-страсти. В речах героев слова *покой* и *страсть* звучат довольно часто. Таким образом, поцелуй в либретто выступает как событие, разделяющее героев на представителей Неба и Ада. К примеру, Князь желает невесте покоя: «Мира создатель мой, /Дай ей покой»²⁵⁰, является слугой Бога, но отказывается от священного обряда, позволяя Демону погубить себя. Коварный план работает, вражеская пуля достигает бедного жениха, однако при этом, Князь намерен сдержать слово и вернуться к невесте: «Я хочу к ней скорей, / До зари доскакать! / Гей! Коня мне живей! /На седло привязать! / Я невесте сдержу/ Свое слово... на пир/ Брачный, я прискачу»²⁵¹. Казалось бы, убийство соперника — это еще один шаг на пути к обладанию Тамарой, но происходит неожиданное – Князь становится защитником Тамары: «Это кто? Кто такой/Там стоит? /Князь святой/Защитит -никогда/Не отдам я тебе»²⁵². Демон ведет привычную для него игру людскими жизнями, искушая, навевая пагубные мысли на людей, но природа добра сильнее этого – так, словно на шахматной доске появляется еще одна фигура – Тень Князя, Тень Защитника Тамары.

В одно время с гибелью Князя в доме Гудала проходит праздник по случаю свадьбы. Чувство неизвестности, ожидание, наполненное переживаниями, ослабляют волю и разум Тамары, делая её более подвластной Демону. Сознание девушки смущено необычным образом: «Тщето о другом/Думать я стараюсь, /Все в уме моем/Чудное виденье»²⁵³. Няня Тамары

²⁴⁹ Там же. С. 18.

²⁵⁰ Там же. С. 18.

²⁵¹ Там же. С. 20.

²⁵² Там же. С. 20.

²⁵³ Там же. С. 23.

так же, как и Старый слуга Князя, помогает девушке в выборе правильного пути. Задачей Няни, как другого вставного персонажа, помимо Старого слуги, также является предостережение, она должна уберечь Тамару от пагубных мыслей, дать ей надежду на скорое воссоединение с любимым: «Думай о нем, о князе милом;/Будь веселее, /Грустный взор проясни/Счастье ждет тебя»²⁵⁴. Но эти увещания тщетны, Князь сдерживает свое обещание, но возвращается к любимой мертвым: «Его в ущелье враг стерёг/Но слово он своё сдержал, /На брачный пир он прискакал»²⁵⁵. Потрясение Тамары настолько велико, что она винит во всем небеса. Перед Тамарой теперь возникают два пути: ропот или смирение. Старый слуга и Гудал просят Тамару выбрать первое: «Старый слуга: Убит, судил так видно Бог», «Гудал: С верой горе ты неси; Нас постигла Божья Кара, /Помолись и сил проси»²⁵⁶. Эта ситуация вновь отсылает к проблематике баллад Жуковского – выбор между ропотом и молитвой. Тамара выбирает могилу, которая станет брачным ложем для них: «Так схороните-ж с ним меня!»²⁵⁷ или «Чего мне ждать? Одна могила/ С ним может сблизить вновь меня»²⁵⁸. Отчаяние Тамары выражается не только словами, но и действиями: она распускает волосы и разрывает свой наряд. Эти действия приближают ее к отказу от своей земной жизни, принятию решения уйти в монастырь. Именно этот выбор обуславливает появление Демона, поскольку ему необходимо ещё более ослабить Тамару, а также разъединить ее с семьей, тем самым обеспечить беспрепятственный доступ к ней: «Он далеко, он не узнает, / Не оценит тоски твоей. / <...> Что стон и слезы бедной девы/Для гостя райской стороны»²⁵⁹. Демон подчеркивает, что она осталась одна, ему важно, чтобы Тамара продолжала чувствовать себя оставленной, покинутой всеми, непонятой. Момент прощания с Князем по своему накалу

²⁵⁴ Там же. С. 24.

²⁵⁵ Там же. С. 25.

²⁵⁶ Там же. С. 25.

²⁵⁷ Там же. С. 25.

²⁵⁸ Там же. С. 26.

²⁵⁹ Там же. С. 27.

является кульминацией эмоционального состояния Тамары. Любовь к Князю была для неё убежищем от греховных соблазнов, его смерть означает свободу от божественных заветов, покоя: «Слуги хотят поднять тело князя, Тамара судорожно держится за него. Ей является Демон. Тамара, увидев его вскрикивает и опускает тело князя, падая сама на тахту. Тело уносят»²⁶⁰. Эта сцена является ключевой для дальнейшего развития сюжета, в ней Демон избавляется от счастливого избранника, представляющего собой защитника. Демон усыпляет метущееся сознание Тамары песней «На воздушном океане...». Он успокаивает ее, убаюкивает ее измученную душу: «Ты о них лишь вспомани, /Будь к земному без участия, / И беспечна как они»²⁶¹. Многие исследователи считали этот фрагмент чуждым в данном контексте, однако, на наш взгляд, следует рассматривать его в фольклорном дискурсе, как колыбельную песню. В детстве колыбельные нам поют самые близкие люди, которым беззаветно доверяем, так и Демону важно посеять в душе Тамары *зёрна* доверия. Слушая колыбельную, Тамара не может не задаваться вопросом, кто ее исполнитель, она невольно доверяется ему и даже думает, что он относится к ангельской стороне: «О кто ты? мой ли ты хранитель? /Посол ли? Ангел небожитель? / Кто, кто скажи?»²⁶². Защитник Тамары погиб, но она невольно надеется, что *новый друг* сможет укрыть ее от бед. Однако Падший недобр, тайно приходит к ней под покровом ночи: «Лишь только ночь своим покровом, /Верхи Кавказа осенит, /Лишь только мир волшебным словом/Завороженный замолчит <...> /К тебе я стану прилетать»²⁶³. Слова Демона смущают разум Тамары, гипнотически воздействуя на него. Дьявольские речи проникают в ее сознание, она жаждет встречи с ним, но одновременно и боится ее: «Ах, кабы я/ увидеть вновь могла тебя!»²⁶⁴ и «Отец, спаси меня! / Отец, душа моя страдает, /Отец мой, пощади меня. / Отдай в

²⁶⁰ Там же. С. 28.

²⁶¹ Там же. С. 29.

²⁶² Там же. С. 29.

²⁶³ Там же. С. 29.

²⁶⁴ Там же. С. 30.

священную обитель, /Дочь безрассудную свою»²⁶⁵. Тамара ищет спасения в божественной обители, где она сможет обрести желанный покой и защиту: «Там защитит меня Спаситель/ Пред ним тоску мою пролью/ На свете нет уж мне веселья»²⁶⁶. В душе молодой, еще невинной девушки, распускаются ядовитые цветы, посеянные Демоном: «Я вяну, жертва злой отравы –/ Я гибну, сжался, сжался ты»²⁶⁷. В этой сцене добрые помощники – Старый слуга Князя и Няня Тамары помогают девушке в ее выборе – уговаривают убитого горем Гудала отпустить единственную дочь в монастырь: «Няня: Прочешь молитву-б над тобой?/Или окропить святой водой!»²⁶⁸, «Старый слуга: <...>Пусть отмолит горе,/Выплачет тоску./ Разреши в обитель/ Я ее сведу»²⁶⁹. Старый слуга также просит Гудала отпустить его с Тамарой, так как он хочет защитить её: «Князю не могу уж/Больше я служить, /Буду я как око/Дочь твою хранить!»²⁷⁰. Под градом уговоров и слез дочери Гудал соглашается, но просит ее вернуться к одинокому отцу тогда, когда она обретет покой. Отец Тамары решает отомстить убийце Князя, поэтому отправляется в поход. Интересно отметить, что он мстит не только за смерть жениха своей дочери, но и за Тамару тоже: «За дитя своё я мщу –/Горы кровью оболую»²⁷¹. Так, праздничный свадебный пир превращается в «кровавый» пир мщения.

Третье действие является важнейшей частью либретто, так как в нём решается судьба Демона. Экспозиция сцены имеет важное значение, с помощью нее глубже раскрываются намерения Демона, освещаются мотивы Гения, показываются страдания Тамары. Экспозиция включает в себя несколько планов, первым из которых является монастырская ограда, а вторым – монастырский дом.

²⁶⁵ Там же. С. 30.

²⁶⁶ Там же. С. 31.

²⁶⁷ Там же. С. 31.

²⁶⁸ Там же. С. 31.

²⁶⁹ Там же. С. 31.

²⁷⁰ Там же. С. 31-32.

²⁷¹ Там же. С. 33.

Отметим, что около стены монастыря происходит ключевой разговор Гения с Демоном. Он был послан Демону в качестве помощника на пути к *обновлению*, возврату в лоно Божье. Его функция – предупредить Падшего от соращения невинной души. Физическая смерть Тамары повлечет за собой духовную, нравственную гибель Демона. Поэтому Демону дается выбор: переступить через монастырскую ограду и погубить себя или не переступить и получить обновление, так как это поступок смиренный, а смирение и покой лежат в основе благодатного пути.

Демона терзают сомнения, он не решается войти в обитель, кажется, он боится и предчувствует, что решение его судьбы зависит от этого поступка: «И я пришел-но страшно мне/ Войти в обитель, и на дне/ Старинной раны, как змея/ Зашевелилась грусть моя, / И даже плакать мог бы я!»²⁷². Либреттист вплетает в канву текста мотив слезы, который, по нашему мнению, является символом исцеления, а также облегчения души, а это значит, что состояние Демона близко чувствам человека, готового раскаться. Демону, который только что вновь обрел надежду любить, страшно её утратить – он готов защищать её, даже сражаясь со своим *проводником* – Гением. Появление Гения злит Демона, так как он боится, что обновление, которого он так жаждет, не случится: «Чего же медлить – для добра/Открыт мой дух, и я войду»²⁷³. Добрый Гений, понимая, что Демон, находясь во власти эмоций, не услышит предостережений, покидает его. В поступке Гения обнаруживается истинная суть добра, дающая ему возможность осуществить самостоятельный выбор: «До всего, что небу мило, / Не касайся ты – смотри. *Гений с поникшей головой медленно удаляется*»²⁷⁴. Демон же считает эту схватку выигранной: «Она моя»²⁷⁵: «Наскучивший злом, не доставлявшим ему наслаждения, истомленный своим вечным одиночеством, он уверен, что выстрадал на это

²⁷² Там же. С. 34.

²⁷³ Там же. С. 35.

²⁷⁴ Там же. С. 35.

²⁷⁵ Там же. С. 35.

право (на любовь – М.П.)»²⁷⁶, – отмечал С.И. Кормилов. Так, гордая вражда с небом, бесстрастное существование, пагубные эмоции затемнили разум Демона, не дав ему совершить правильный поступок.

Сцена II является кульминацией всего либретто, она начинается в келье Тамары, которая волнуется и ждет Демона. Ее пугает неминуемая встреча с ним, но одновременно с этим она жаждет узнать, кто он. Речи Демона «сладкие» для нее, они зовут ее, обволакивают ее разум, заставляют предвкушать их позднее свидание: «Шепчет мне/Говорит/ «Погоди, я приду»/, и я жду/ уж давно... Кто-б он был?...»²⁷⁷. Обратим внимание на цитату: «И я жду/ уж давно...»²⁷⁸, – эти слова принадлежат Тамаре, а вот слова Демона: «И ждет она, и ждет давно»²⁷⁹. Это два совершенно разных по семантике ожидания. Ожидая, Тамара предвкушает встречу с Падшим, её интерес к нему, являющимся ей, только растет. Демон же заставляет ждать Тамару не для того, чтобы разжечь ее интерес, а из-за страха потерять последнюю надежду, которая у него осталась. По идее либретто, он как будто *оттягивает* момент встречи – финального разрешения конфликта.

Появление Демона во плоти предполагает *сюрреалистическую* атмосферу: «Входит Демон, лампада гаснет, луч луны, пробиваясь в окно, освещает его»²⁸⁰. В стилистике сцены дьявольскому наваждению противостоит небесное покровительство: «Силой молитвенной, / Все нечестивое/Прахом падет»²⁸¹. Пораженная появлением Демона, Тамара, тем не менее, не утрачивает разумного к нему отношения, спрашивая, кем является ее Гость. Демон же в ответ не только называет себя, но и перечисляет *регалии*, соответствующие ему, а также дары, которые он принес ей в качестве *жениха*.

²⁷⁶ Кормилов С. И. Поэзия М. Ю. Лермонтова. 2-е изд. М.: Изд-во МГУ, 1998. С. 118.

²⁷⁷ Демон. А.Г. Рубинштейна: Опера в 3 д., 7 карт.: Либретто П.А. Висковатова по одноименной поэме М.Ю. Лермонтова. СПб.: В. Бессель и Ко., 1879. С. 36.

²⁷⁸ Там же. С. 36.

²⁷⁹ Там же. С. 34.

²⁸⁰ Там же. С. 36.

²⁸¹ Там же. С. 37.

Итак, что представляет собой Демон:

- он губит всё живое;
- его никто не любит;
- бич людей на земле
- царь познания и свободы²⁸²

Дарами же Демона, которые он приносит Тамаре, являются молитва любви, *первое* земное мучение и *первые* слезы.

Речи Демона построены так, чтобы Тамара могла довериться ему, чтобы из статуса незнакомца, он мог казаться ей близким. Так, он говорит: «Я тот, которому внимала/Ты в полуночной тишине, /Чья мысль душе твоей шептала, /Чью грусть ты смутно отгадала, / Чей образ видела во сне»²⁸³. Обращают на себя внимание слова «грусть» и «отгадала»: Тамара близка Демону по духу, так как она понимает его тоску, жалеет его. Она представляет собой светлый образ, который может исцелить Падшего. В связи с этим для осуществления своего плана, ему важно воззвать к ее жалости, чтобы не спугнуть шанс овладеть Тамарой. Его речи опасны для нее, так как она не знает, принадлежит ли он силам добрым (ангельским) или злым (дьявольским). Демон не отвечает ей прямо, но просит выслушать его и помочь ему вернуться к ангельской братии. Словно принижая себя, он возвеличивает Тамару: «...меня добру и небесам/ Ты возратить могла бы словом»²⁸⁴, ее любовь стала бы его «святым покровом»²⁸⁵, обратим внимание на эпитет «святой», которым он ставит знак равенства между любовью Тамарой и святостью. Интересно отметить, что Демон называет себя *рабом*: «Я раб твой, я тебя люблю»²⁸⁶. Ранее он называл

²⁸² В своей работе о Лермонтове Н.В. Уолтер пишет: «He is a scourge... And? The king.... And? The enemy? These impressive titles emphasize his power solely to accentuate to contrast with his position at Tamara's feet: "I vidish", -ia u nog tvoikh!" («Он кара... И? Царь... И? Враг? Эти внушительные титулы подчеркивают его могущество исключительно лишь для того, чтобы подчеркнуть контраст с его положением у ног Тамары: «И видишь», - я у ног твоих!»)). – *Walter N. Vickery. M. Iu. Lermontov. His Life and Work. Peter Lang International Academic Publishing Group, 2001. P. 301, 302.*

²⁸³ Демон. А.Г. Рубинштейна: Опера в 3 д., 7 карт.: Либретто П.А. Висковатова по одноименной поэме М.Ю. Лермонтова. СПб.: В. Бессель и Ко., 1879. С. 37.

²⁸⁴ Там же. С. 38.

²⁸⁵ Там же. С. 38.

²⁸⁶ Там же. С. 38.

так Гения, оскорблял его послушание, а сейчас Демон добровольно становится рабом любви. Такова *тактика* поведения Демона по овладению Тамарой. Он мягко очаровывает ее, не пытаясь завладеть. Такая *манипулятивная тактика* как нельзя лучше воздействует на уже ослабленный дух Тамары, помогает снять страх, царящий в ее душе. Она ощущает, что не может, как раньше, радоваться жизни и продолжать жить: «Я вяну, жертва злой отравы –/ Я гибну, сжался, сжался ты»²⁸⁷ или «Видишь скорбь мою»²⁸⁸. Вопреки воздействию Демона она не поддается на увещевания, ее не прельщают обещания Падшего²⁸⁹. Поэтому в этой части ему важно создать мнимое впечатление принадлежности ангельскому миру или какой-либо связи с ним.

Тамара первоначально воспринимает Демона как врага: «Оставь меня о дух лукавый, / Молчи, не верю я врагу»²⁹⁰. Понимая, что он не Ангел, посланный ей с неба, она старается провести грань между собой и им. Демон же изошренно пытается душу земной девушки: «В бескровном сердце луч нежданный/Опять затеплился живой/ <...> Полон жизни новой,/ С моей преступной головы,/ Я гордо снял венец терновый,/ Я всё былое бросил в прах./ Мой рай, мой ад в твоих очах!»²⁹¹. Обратим внимание на его последние слова. Хотя Демон и стремится безраздельно обладать Тамарой, а также «преодолеть одиночество через любовь к земной женщине»²⁹², его высказывания не исключают искренности, ведь она и в самом деле может или низвергнуть его в ад, или возвратить к Богу. В своем монологе Демон как бы бросает Тамаре вызов, он говорит, что он любит ее такой любовью, на которую она неспособна: «Всем упоением, всею страстью/Бессмертной мысли и

²⁸⁷ Там же. С. 31.

²⁸⁸ Там же. С. 32.

²⁸⁹ Розанов, в частности, отмечал, что «покаянные мотивы в речах Демона почти сразу заглушены». Должно быть, это и является причиной сомнений Тамары, ее *иммунности* его нападкам. –Розанов В.В. «Демон» и его древние родичи// «Русский вестник», т. 281. СПб.: Типолиитография В.В. Комарова, 1902. С. 46.

²⁹⁰ Демон. А.Г. Рубинштейна: Опера в 3 д., 7 карт.: Либретто П.А. Висковатова по одноименной поэме М.Ю. Лермонтова. СПб.: В. Бессель и Ко., 1879. С. 38.

²⁹¹ Там же. С. 38.

²⁹² Удодов. Б.Д. Диалогический монологизм образно-смысловой структуры поэмы «Мцыри» (К художественной антропологии М.Ю. Лермонтова) // Вестник ВГУ. Серия Гуманитарные науки. № 1. Воронеж: 2004. С. 41.

мечты»²⁹³. Он говорит, что образ ее был увековечен в его душе уже давно: «В душе моей с начала мира/ Твой образ был запечатлен, / Предо мной носился он/ В пустынях вечного эфира»²⁹⁴. Он утверждает, что для обретения полного счастья в Раю ему нужна была только Тамара: «Во дни блаженства, мне в раю/ Одной тебя недоставало»²⁹⁵.

Тамара, испытывая усиливающееся влияние Демона, молит оставить ее, так как его слова «огонь и яд»²⁹⁶, они отравляют ее душу. Однако она не признается ему в том, что ее воля слабеет: «(про себя) Гибельной отравой/ Мой ум, слабеющий, объят»²⁹⁷. Их диалог похож на поединок, в котором одна сторона обороняется, а другая нападает. Демон в роли нападающего использует все доступные ему средства, лукавство и правда сочетаются в его речах. Вероятно, Демон впервые открывается перед кем-то, в беззаконном порыве к свободе и обновлению отчетливо звучат его печали и боль от неприятия Небом, Землей и Адом. Образ Демона исключителен в своей феноменальности, у него нет четких целей, он обречен вечно скитаться по земле. Демон доверяет Тамаре свои переживания, открывает свои тайны: «Все, что я вынужден скрывать, / Что повесть тягостных лишений/Трудов и бед толпы людской, / Грядущих, прошлых поколений, /Перед минутою одной, / Моих непризнанных мучений?»²⁹⁸. Падший невольно завидует людям, ведь их страдания временны, и у них всегда есть надежда: «Еще не настала безнадежность для преступника, которому грозит смертная казнь, до момента произнесения приговора, а если он христианин, то и после него. Для вечного Демона, вот для кого не осталось ничего, кроме безнадежности, потому что ему нечего ждать»²⁹⁹. В то время как печаль Демона неизбывна: «И ей конца,

²⁹³ Демон. А.Г. Рубинштейна: Опера в 3 д., 7 карт.: Либретто П.А. Висковатова по одноименной поэме М.Ю. Лермонтова. СПб.: В. Бессель и Ко., 1879. С. 38.

²⁹⁴ Там же. С. 38.

²⁹⁵ Там же. С. 38.

²⁹⁶ Там же. С. 39.

²⁹⁷ Там же. С. 39.

²⁹⁸ Там же. С. 39.

²⁹⁹ *Аничков. В.А.* Методологические замечания о тексте «Демона». – СПб.: тип. Акад. наук, 1914. С. 45.

как мне, не будет, / И не вздремнуть в могиле ей»³⁰⁰. Эта печаль связана с воспоминаниями о прошлом, они похожи на *кладбище*, покоящее несбывшиеся надежды, разбитые мечты, и всё это в совокупности представляет собой «несокрушимый мавзолей»³⁰¹. Правый суд существует для всех людей вне зависимости от времени, из-за совершенного Демоном греха – ропота против Бога, он недоступен. В этом же грехе его винит и Тамара: «Ты согрешил!...»³⁰². Тем не менее, в этом монологе Демону не присущи психологические уловки, он искренен, что таит в себе определенную опасность для чуткой души Тамары. Демон для себя прав в том, что его конфликт с небесами не должен оказывать влияние на его отношения с ней, так как его грех совершен против небес, а не против Тамары. И Демон развенчивает ее страхи: во-первых, Бог не увидит ее падения («На нас не кинет взгляда, / Теперь не занят Он землей»³⁰³), во-вторых, она защищена им от «наказаний и мук ада»³⁰⁴, поскольку она будет там с ним³⁰⁵. Таким образом, Падший пытается снять с души Тамары страх перед божественным возмездием. Мысль Демона о том, что силы небесные не принимают какого-либо участия в ее судьбе, для Тамары абсурдна. Бог оберегает Тамару, посылает на ее путь Гения, а убитый Князь защищает ее от гибели. Иеромонах Нестор отмечает в своей работе, что в судьбе Тамары есть два аспекта: «богохранимость» и «богооставленность», играющие важную роль в развитии сюжета³⁰⁶. Душа Тамары обладает хрупкой художественной организацией, в связи с чем она не приспособлена к жестоким законам царящего земного мира. Ее душа послушна Богу, поэтому, с одной стороны,

³⁰⁰ Демон. А.Г. Рубинштейна: Опера в 3 д., 7 карт.: Либретто П.А. Висковатова по одноименной поэме М.Ю. Лермонтова. СПб.: В. Бессель и Ко., 1879. С. 39.

³⁰¹ Там же. С. 39.

³⁰² Там же. С. 39.

³⁰³ Демон. А.Г. Рубинштейна: Опера в 3 д., 7 карт.: Либретто П.А. Висковатова по одноименной поэме М.Ю. Лермонтова. СПб.: В. Бессель и Ко., 1879. С.32, 40.

³⁰⁴ Там же. С. 40.

³⁰⁵ Там же. С. 40.

³⁰⁶ *Иеромонах Нестор (Кумыш)*. Поэма М.Ю. Лермонтова «Демон» в контексте христианского миропонимания. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2007. С. 109.

ее оберегают от ядовитого воздействия Демона, а с другой – не препятствуют наступлению ее смерти. Богоподобная душа принадлежит Творцу, поэтому попустительство Бога по отношению к Тамаре допускается. Она является идеалом чистоты и жертвенности, нетронутым злом. О.Н. Виноградова отмечает: «Тамара представляет для злого духа (Демона, Сатаны) особый интерес, так как она обладает прекрасной душой, изначально принадлежащей небесному, божьему миру»³⁰⁷. Изощренное коварство Демона приводит к падению Тамары, оно ослабляет сопротивление, которое носит следующий характер: страх сменяется интересом, затем жалостью и, наконец, – принятием: «Невольню я с отрадой тайной, / Страдалец, слушаю тебя»³⁰⁸. Но она еще не полностью доверяет Демону, поэтому просит его принести ей клятву, в которой он должен отречься от зла и пагубных умыслов: «Клянися мне... от злых стяжаний/Отречься ныне, дай обет!»³⁰⁹. В этой связи Висковатов писал: «Тамара думает, что, полюбив Демона, она исполняет волю небес, почему и требует с него клятвенного обещания в его возвращении на путь добра»³¹⁰. В.Л. Коровин пишет, что в своей клятве Демон «... до конца обнаруживает воистину нечеловеческие размеры своего чувства и всеобъемлющий характер своих притязаний. Его соперником в любви к Тамаре является уже не Ангел, как в ранних редакциях, а Бог: Его место он жаждет занять и потому клятву свою начинает с «первого дня творенья» и его «последнего дня», заявляя таким образом, что он не удовольствуется никакой, даже самой большой частью из славы Творца мира, а претендует на всю ее целиком»³¹¹. Его клятва включает в себя три плана: небеса («Клянусь я первым

³⁰⁷ Виноградова О.Н. Апокалиптические мотивы в поэме М.Ю. Лермонтова «Демон»// Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2022. №2. С. 238.

³⁰⁸ Демон. А.Г. Рубинштейна: Опера в 3 д., 7 карт.: Либретто П.А. Висковатова по одноименной поэме М.Ю. Лермонтова. СПб.: В. Бессель и Ко., 1879. С.32, 40.

³⁰⁹ Там же. С. 40.

³¹⁰ Висковатов П.А. Несколько слов по поводу поэмы «Демон» // Соч., под ред. Висковатого: Т. 3. М., 1891, С. 122.

³¹¹ Коровин В.Л. О библейских мотивах в лермонтовском «Демоне» в связи с его творческой историей: (от Байрона – к Мильтону) // Литературоведческий журнал, 2014, № 35. М.: издательство ИНИОН РАН. С. 29.

днем творенья»³¹²), землю («Клянусь свиданием с тобой/И вновь грозящую разлукой <...>/ Земной святыней и тобой»³¹³) и ад («Клянусь небом я и адом»³¹⁴). В последних строках монолога заключается пафос клятвы Демона: «Хочу я с небом примириться, / Хочу любить, хочу молиться, /Хочу я веровать добру»³¹⁵. Чтобы обладать Тамарой, Падшему необходимо заставить ее поверить в то, что он готов отвернуться от зла и вернуться к добру. Слова Тамары вторят словам Демона, более она не сомневается в его чистосердечности: «Не будешь больше ты томиться, / Любить ты станешь и молиться, / Конец приходит злу!»³¹⁶.

Кажется, что Падший жаждет оставить прежнюю жизнь, раскаяться в прегрешениях и встать на праведный путь, ведущий его к обновлению: «Слезой раскаяния сотру/ Я на челе тебя достойном/Следы небесного огня;/ И мир в неведеньи спокойном, /Пусть доцветает без меня!»³¹⁷. Мотив слезы представляет собой концептуально важный момент в связи с тем, что он представлен, в частности, в таком произведении, как «Элоа, или сестра Ангелов». Божественная слеза – очищающая, обладает признаком святости, слеза же демоническая – пламень, прожигающий даже камень. Слеза Демона в либретто имеет признаки обновления, так как она связана с *раскаянием*. Падший существует в мире, место в котором ему не предусмотрено, он – лишний человек, обладающим бессмертием, призванным бессмысленно скитаться на протяжении веков. Он характеризует человеческие жизни и ход времени как преходящие, поэтому слова «доцветает без меня»³¹⁸ приводятся для сравнения. Здесь мир сравнивается с цветком, жизнь которого скоротечна

³¹² Демон. А.Г. Рубинштейна: Опера в 3 д., 7 карт.: Либретто П.А. Висковатова по одноименной поэме М.Ю. Лермонтова. СПб.: В. Бессель и Ко., 1879. С.32, 40.

³¹³ Там же. С. 40-41

³¹⁴ Там же. С. 41.

³¹⁵ Демон. А.Г. Рубинштейна: Опера в 3 д., 7 карт.: Либретто П.А. Висковатова по одноименной поэме М.Ю. Лермонтова. СПб.: В. Бессель и Ко., 1879. С. 41.

³¹⁶ Там же. С. 41.

³¹⁷ Там же. С. 41.

³¹⁸ Там же. С. 41.

и коротка в отличие от жизни бессмертного inferнального существа, которым является Падший.

Воздействие Демона в этой сцене столь велико, что ему удается добиться благосклонности Тамары. Это обуславливает необходимость укрепить ее защиту от демонского соблазна, поэтому в либретто появляется хор отшельниц, поющих молитву: «Даждь нам и в этот день/ Мир и покой»³¹⁹, слова которой отсылают к канонической молитве к Богу. Тамара считает Демона лукавым духом, способным искушить, из чего следует, что страх перед Богом, невозможность получить прощение, пугают ее, а при таком условии она еще способна сопротивляться: «Славят Творца, / Уйди, уйди, оставь меня!»³²⁰. Демон, по-видимому, понимает, что его власть еще не укрепилась, поэтому он старается внушить девушке, что только он один постиг ее мысли, и даже отказался от своей власти ради неё: «В любви, как в злобе верь Тамара, / Я неизменен и велик»³²¹. Падший подчеркивает, что его чувства полны в своем проявлении, Тамара, как он считает, подобна ему в своих чувствах, поэтому он не даст ей угаснуть без страстей, ее ждет «иных восторгов глубина»³²². Она обращается к Богу, но разум ее отравлен *дарами* Демона, тот потревожил ее покой в месте, где она надеялась обрести его. Своим присутствием он как осквернил святую обитель, так и уединение Тамары. Падший считает, что для него начнется новая жизнь, если ее любовь снимет с него проклятие. Из этого следует, что *уроки* Бога восприняты им превратно, ведь не Тамара является ключом к его спасению, а он сам, а именно его выбор – разрушить ее покой или отступить. То, что для Демона спасение, для Тамары – гибель. Он называет ее «вольный сын эфира»³²³, тем самым показывая, что у нее есть выбор, она вольна решать свою судьбу. Хотя он так утверждает, его

³¹⁹ Там же. С. 41.

³²⁰ Там же. С. 42.

³²¹ Там же. С. 42.

³²² Там же. С. 42.

³²³ Там же. С. 43.

действия говорят об обратном, так как он фактически не оставляет ей выбора. Он перечисляет все богатства, которыми она могла бы обладать, если бы согласилась быть с ним. Он обещает ей сделать её царицей мира, дать в услужение слуг, сорвать венец с восточной звезды, построить пышные чертоги из бирюзы и янтаря и, наконец, он обещает дать ей все земное только в обмен на ее любовь³²⁴. «Ах, подарки, - писал Лермонтов, - чего не сделает женщина за цветную тряпичку!..»³²⁵. Здесь слова поэта подтверждают сказанное Демоном: «лучом румяного заката/Твой стан как лентой обовью»³²⁶. Воздействие Падшего переворачивает душу Тамары, рай и ад борются в душе. Земная девушка ропщет на Бога, обязуясь защищать свою паству, он оставил ее: «Чем я грешна/ Что отвернулся от меня?»³²⁷. *Поединок* Демона и Тамары подходит к своему неизбежному завершению. Понимая, что уговоры, увещевания и мольба любить его не действуют, он начинает выказывать свое могущество: «Я-б страстью ада вызвать мог; А я у ног твоих пойми, / Жду обновления, жду любви»³²⁸. Его слова только сильнее отталкивают бедную измученную земную девушку, заставляя ее ужасаться его речам: «Уйди, твой вид наводит страх»³²⁹. «Судьба земли в твоих руках!», – говорит Демон³³⁰. В его словах скрывается угроза, из которой следует, что, если она не поддастся искушению, он уничтожит землю³³¹. Тамара – героиня романтическая, и как

³²⁴ «В ходе развития сюжета Демон в одноименной поэме обещает Тамаре «пучину гордого познания» и все, все земное», но и в этих обещаниях нет главного – сочетания «свободы и покоя». – *Киселева И.А. О смысловой цельности дефинитивного текста поэмы М.Ю. Лермонтова «Демон» (1839)*// Проблемы исторической поэтики, издательство Петрозаводский государственный университет (Петрозаводск), т. 17, № 4. С. 95.

³²⁵ *Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений: в 6 т. Т.6. Поэмы. / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом); Ред. Н.Ф. Бельчиков, Б.П. Городецкий, Б.В. Томашевский. –М.; Л.: Изд.-во АН СССР, 1954-1957. С. 220.*

³²⁶ Демон. А.Г. Рубинштейна: Опера в 3 д., 7 карт.: Либретто П.А. Висковатова по одноименной поэме М.Ю. Лермонтова. СПб.: В. Бессель и Ко., 1879. С. 43.

³²⁷ Там же. С. 43.

³²⁸ Там же. С. 44.

³²⁹ Там же. С. 44

³³⁰ Там же. С. 44.

³³¹ Представляется важным обратить внимание на некоторую непоследовательность поведения Демона, о которой писал К.В. Мочульский: «Он подчеркивает искренность его любви, его обращения к «добру», его раскаянья, а вместе с тем дает понять, что его вдохновенные и пламенные речи были только соблазном и обманом. <...> Мы так и не знаем, к чему стремится демон: спасти себя любовью чистой девушки или погубить ее своими коварными соблазнами». – *Мочульский К. В. Великие русские писатели XIX века. СПб.: 2000. С. 75.*

любой такой героине, ей важно слышать заверения в любви, которым она и *подвергается*. Проиллюстрируем этот тезис примерами: «Тамара, жить мне лишь с тобой»³³² и «Сиять ты будешь вечной славой. / Зла больше нет, я небу брат»³³³. Наконец, она сдается. Поцелуй знаменует миг обновления для Демона, его однозначную победу. Пожалуй то, что Падший относит к обновлению, представляет собой его роковую нравственную гибель. «Вот во что обернулись обещания «всего земного», его обманные слова о зависти земному счастью людей»³³⁴, – пишет В.Н. Аношкина-Касаткина. Последняя часть души, способная любить, умирает вместе с поцелуем. Для Тамары же, наоборот, это момент триумфа, ее страдающую душу прощает небо. Умирая, она призывает небо в последний раз помочь ей. И оно посылает тень убитого Князя и Гения Добра для спасения Тамары. Гений не появляется во плоти, он так же, как и Демон ранее, воздействует на нее голосом: «Тамара!»³³⁵. Услышав голос и увидев убитого жениха, она «вскрикивает, вырывается из объятий Демона и тут же падает мертвой; тень князя исчезает. Демон становится над трупом Тамары. – Появляется Гений³³⁶». Так, силы добра в благом согласии спасают страдающую душу Тамары. Хотя она и совершила грех, ее чистая душа принадлежит небу. Ошибка земной девушки, страдавшей и борющейся до последнего вздоха, искупается ее смертью. Обратимся к словам Гения: «Несу я высшее решение»³³⁷, иными словами, это решение божественное, не подлежащее оспариванию. Ее душа заведомо принадлежала небесам, поэтому Демон не может обладать ей: «Опять один, опять я сир»³³⁸;

³³² Демон. А.Г. Рубинштейна: Опера в 3 д., 7 карт.: Либретто П.А. Висковатова по одноименной поэме М.Ю. Лермонтова. СПб.: В. Бессель и Ко., 1879. С. 44.

³³³ Там же. С. 44.

³³⁴ Аношкина-Касаткина В.Н. Религиозные добро и зло в поэме «Демон» // М.Ю. Лермонтов и Православие. М., 2010. С. 299

³³⁵ Демон. А.Г. Рубинштейна: Опера в 3 д., 7 карт.: Либретто П.А. Висковатова по одноименной поэме М.Ю. Лермонтова. СПб.: В. Бессель и Ко., 1879. С.32, 44.

³³⁶ Там же. С. 45. Отметим, также, что это замечание, как уже отмечалось, отсылает нас к балладе В.А. Жуковского «Людмила».

³³⁷ Демон. А.Г. Рубинштейна: Опера в 3 д., 7 карт.: Либретто П.А. Висковатова по одноименной поэме М.Ю. Лермонтова. СПб.: В. Бессель и Ко., 1879. С. 45.

³³⁸ Там же. С. 45.

пройдя несправедливый путь, он не может обрести обновление, его пагубное решение привело к тому, что он остается один скитаться по свету³³⁹. Так как злоба переполняет его, он проклинает все сущее и *проваливается* в ад. Место, где был запечатлен роковой поцелуй разрушается так же, как и последний *чистый осколок* души Демона: «Демон (проваливаясь): Проклятье! (Удар грома, монастырь рушится, Гений добра поднимает тело Тамары. Дым снизу застилает всю сцену. Когда он рассеивается, сцена представляет развалины монастыря, окруженного могилами и занесенного снегом)»³⁴⁰. И.А. Киселева писала, что «идея лермонтовского «Демона» вполне благочестива и связана с тернистостью пути спасения, с неизбежностью страдания в этом мире. И заканчивается поэма победой света»³⁴¹. Действительно, пройдя несправедливый путь, он приводит себя к нравственной гибели, в то время как душа Тамары наконец обретает покой³⁴²: «Хор добрых духов: Мы душу грешную/Душу любимую, /Душу, страдавшую³⁴³/ К небу несем»³⁴⁴.

³³⁹ Л.С. Мелихова, В.Н. Турбин отмечают, что «Миры героев поэмы, Тамары и Демона несоизмеримы, и как бы ни стремились эти миры к взаимопроникновению, к слиянию, соприкоснуться они не могут: их соприкосновение рано или поздно должно привести к их разрушению, к личной катастрофе». – Мелихова Л.С., Турбин В.Н. Поэмы Лермонтова: Опыт анализа жанрового своеобразия художественного произведения: Тезисы-конспект спецкурса студентов-заочников филол. фак-в ун-ов. М. 1969. С. 43.

³⁴⁰ Демон. А.Г. Рубинштейна: Опера в 3 д., 7 карт.: Либретто П.А. Висковатова по одноименной поэме М.Ю. Лермонтова. СПб.: В. Бессель и Ко., 1879. С. 46.

³⁴¹ Киселёва И.А. «Есть сила благодатная...» // М.Ю. Лермонтов и Православие. М., 2010. С. 170.

³⁴² Следует также отметить, что спасение души Тамары, обретение ею покоя связано с тем, что она «пала жертвой заблуждения, а не порочных начал. Её, наряду с личной любовью, увлекли мечты добра и любви к благу, и небо простило ей ради этой общей любви к миру, ради ее страданий из-за чистых, хоть и обманчивых увлечений». – Мартыанов П.К. Последние дни жизни М.Ю. Лермонтова / Сост. и авт. предисл. Д.А. Алексеев. М.: Древлехранилище, 2019. – С. 180-181.

³⁴³ Важно отметить, что подразумевается под словами «любимую» и «страдавшую». Представляется, что слово «любимую» можно понимать двояко, так как, с одной стороны, Тамара сама любила, а с другой стороны – она возлюбленная Демона и любимица небес. Исследователь И.П. Щерблыкин пишет, что Тамара «Любила земные радости, предавалась грёзам любви, в которых не виновата, потому что была обманута искуснейшим из соблазнительей – сатаной. Это и явилось её «страданием», ибо на свете нет горше муки, чем обмануться в «чистых» помыслах и желаниях. Именно за такие страдания Тамара прощена Господом: «И рай открылся для любви». – Щерблыкин И.П. М.Ю. Лермонтов и православие // М.Ю. Лермонтов и Православие. М., 2010. С. 123. Отметим также и связь финальной сцены со стихотворением Лермонтова «Ангел». Об этом, в частности, писал А.М. Докусов. См.: Докусов А.М. Поэма М.Ю. Лермонтова «Демон» (К вопросу об идейной концепции и основном тексте поэмы) // Русская литература. – 1960. – № 4. С. 111-129.

³⁴⁴ Демон. А.Г. Рубинштейна: Опера в 3 д., 7 карт.: Либретто П.А. Висковатова по одноименной поэме М.Ю. Лермонтова. СПб.: В. Бессель и Ко., 1879. С.32, 46.

Таким образом, Висковатов/Рубинштейн в своем либретто изображают путь Демона от его нравственного подъема до нравственной гибели. Демон является не злодеем, погубившим душу земной девушки, а представляет собой страдающего скитальца, обретшего свое место, предположительно, в аду. Либреттист и композитор предлагают новую концепцию восприятия мотивов и характера Демона, проводя читателей через все перипетии сюжета: от богоборческих мотивов до любовных. Образ Доброго Гения обретает в тексте новые формы, в частности, служит для раскрытия главного героя либретто – Демона. Тамара играет важную роль как в построении сюжетной канвы, так и в судьбе Падшего. Она как бы проводник на его пути, освещающий дорогу к небесам. Если бы Демон мог достойно пройти его, отказаться от пагубных мыслей, вероятно, он бы получил возможность обновления. Однако ввиду его решения всеми средствами оставить Тамару себе, он остается одиноким и погруженным во тьму без любви. Нам представляется важной роль Князя, которому в либретто отведено особое место. Он одновременно и жених Тамары, и ее защитник, который помогает Доброму Гению спасти ее в финальной сцене. В фокусе внимания также находятся такие вставные персонажи, как Няня Тамары и Старый слуга Князя. Их образы помогают направлять сюжет повествования, вместе с тем они выполняют функции предупреждения, увещевания и помощи. Хотя в основе текста лежит поэма Лермонтова, дополнительные персонажи, полнота раскрытия сцен, новое представление героев способствуют самостоятельной жизни текста, помогая глубже понять основные мотивы героев, финальную сцену либретто и трагическую судьбу Тамары и Демона.

§ 3. История либретто «Тамара» В.А. Соллогуба к одноименной опере Б.А. Фитингоф-Шеля

«Демон» Висковатова/Рубинштейна занял прочное положение на всех русских и зарубежных сценах, но, говоря об истории сюжета поэмы М.Ю. Лермонтова, нельзя обойти вниманием тот факт, что в 1871 году в

дирекцию Императорских театров было представлено два *Демона*, а именно «Демон» Висковатова/Рубинштейна и «Тамара» Соллогуба/Фитингоф-Шеля. Справедливо отметить, что авторами либретто «Демон» принято считать Висковатова и Рубинштейна, которые создавали текст совместно, либреттистом же «Тамары» является В.А. Соллогуб, единственный работавший над текстом автор.

История создания либретто «Демон», впоследствии получившего название «Тамара», мало изучена, в связи с чем мы постараемся осветить ключевые моменты ее создания, а также показать роль этого текста в сравнении с либретто Висковатова/Рубинштейна.

Фитингоф-Шель в своих воспоминаниях отмечает, что в 1860 году он находился в Дрездене вместе с А.К. Толстым и «давно носился с мыслью воспользоваться дивною поэмой Лермонтова *Демон*, чтобы написать на этот сюжет оперу и искал для этого либреттиста»³⁴⁵. Писатель предложил композитору обратиться к К.К. Павловой, известной в то время литературными талантливыми произведениями. Тогда она находилась в Дрездене и нуждалась в финансовых средствах, о чем, несомненно, знал Толстой. Он писал, что «ей будет под силу составить красивое либретто по-русски и заодно с переводом по-немецки»³⁴⁶. Об этом свидетельствует письмо, написанное Толстым барону Фитингоф-Шелю:

«Дорогой Барон!

Мадам Павлофф будет очень рада с Вами познакомиться. Если Вы хотите, можете приходить ко мне домой завтра между 12 и часом, и мы отправимся к ней вместе. В этом случае, если вам это не затруднит, сообщите мне об этом, потому что она нас с вами ждёт.

³⁴⁵ *Фитингоф-Шель Б.А.* Мировые знаменитости из воспоминаний бар. Б.А. Фитингоф-Шеля. 1848-1898: [Из жизни более ста лиц: Глинки, Даргомыжского, Чайковского ... и др.]. – Санкт-Петербург.: тип. Пайкина, 1899. С. 60.

³⁴⁶ Там же. С. 61.

Весь Ваш,
А.К. Толстой»³⁴⁷.

Их знакомство состоялось в 1860-1861 гг., тогда Павловой было предложено написать либретто к его опере «Демон»³⁴⁸, сам Фитингоф-Шель приступил к созданию нотного текста по имевшимся у него наброскам³⁴⁹. Биограф Фитингоф-Шеля Я.Ю. Гурова писала, что «Павлова сразу приступила к написанию либретто, а Фитингоф начал работу над написанием партитуры, материалы к которой готовились уже несколько лет. Весной 1861 года Фитингоф вернулся в Петербург, где о своей затее поведал своему другу Соллогубу»³⁵⁰. В общении с композитором оказалось, что Соллогуб сам хотел бы написать либретто на сюжет Лермонтова³⁵¹, и ему было *очень обидно*, что изначально роль либреттиста была предложена не ему. «Если оно хорошо (*либретто*— М.П.), — тем хуже, потому что я вам никогда не прошу, что вы

³⁴⁷ *Фитингоф-Шель Б.А.* № 1. Альбом с текстами и нотными автографами, письмами, рисунками и портретами музыкальных деятелей. 1829-1899 (186 л). С. 35.

³⁴⁸ Хотя Каролина Павлова начала работу над либретто, судьба написанного ею текста неизвестна. Исследователь ее творчества Б. Рапгоф писал следующее: «Толстой представил Каролине Карловне в Дрездене в 1861 г. композитора барона Б.А. Фитингофа-Шель, которому Павлова посвятила стихотворение. Барон Фитингоф-Шель искал либреттиста для оперы на сюжет Лермонтовского Демона. Граф А. Толстой рекомендовал ему с этой целью К. Павлов и познакомил барона с ней. Либретто это было, по-видимому, написано. Но впоследствии гр. В.А. Соллогуб написал для барона Фитингоф-Шеля другое либретто на тот же сюжет». — *Рапгоф Б. К.* Павлова. Материалы для изучения жизни и творчества. — Пг.: Изд-во Трирема, 1916. С. 37.

³⁴⁹ Известный исследователь творчества Павловой М.Ш. Файнштейн утверждает, что Павловой было заказано не написание либретто, а перевод либретто оперы Фитингоф-Шеля на немецкий язык: «В то время он ставил оперу Демон А.Г. Рубинштейна. Фитингоф-Шель предложил Каролине Карловне перевести либретто оперы на немецкий язык. По-видимому, это сотрудничество не состоялось. Но в альбоме композитора Павлова оставила свой поэтический автограф: стихотворение «Страницы часть в альбоме этом...». — *Файнштейн Ф.Ш.* «Меня Вы называли поэтом...» Жизнь и литературное творчество К.К. Павловой в ретроспективе времени. Verlag F.K. Göpfert – Fichtenwalde, 2002. Bd. 15. С. 107-108. О либретто, которое Фитингоф-Шель предлагал Павловой для перевода, ничего неизвестно.

³⁵⁰ *Гурова Я.Ю.* Фитингоф-Шель Борис Александрович (1829-1901). Биографический очерк. — СПб.: Скифия-принт. 2016.

³⁵¹ Представляется, что между Лермонтовым и Соллогубом существовало некое соперничество, поэтому, вероятно, Соллогубу было особенно важно взяться за написание либретто. С сюжетом же «Демона» он был знаком. Проиллюстрируем это примером: «В том, что Соллогуб знал «Демона», сомневаться не приходится: уже 29 октября 1838 года Лермонтов читал свою поэму у Карамзиных». — *Герштейн Э.Г.* Судьба Лермонтова. — 2-е изд., испр. и доп. М.: Худож. лит., 1986. С. 88.

меня обошли и разсорюсь с вами; а если оно худо, чего я от всей души желаю, – тем лучше: тогда я со спокойною совестью возьмусь написать новое»³⁵².

Либретто, безусловно, не понравилось Соллогубу: «ведь это святотатство! – воскликнул он, – как смеет баловаться с такою святыней как поэзия Лермонтова в *Демоне*! А что вы даром проработали, это вам поделом за то, что вы меня обошли»³⁵³. Согласно воспоминаниям Фитингоф-Шеля, граф Соллогуб приступил к созданию нового текста либретто, работа над которым продвигалась быстро. Композитор отмечает, что при *разгульном* образе жизни писателя, он работал очень быстро и за короткий срок – неделю либретто было уже готово, если отнестись к воспоминаниям не критически. Соллогуб был чрезвычайно доволен результатом своей работы и рассчитывал на то, что его либретто лучше подходит к созданию и постановке оперы, о чем свидетельствуют его восторженные оценки своей работы, касающиеся, в частности, сцены с хором монахинь. Он также просил композитора «разрешить ему прочесть либретто «в академии у Гагарина», что и было приведено в исполнение при всеобщем одобрении присутствующих»³⁵⁴. В своем письме он писал композитору: «Воинственная стретта с хором монахинь штука новая. Последняя картина, если будет поставлена как я ее видел в Лондоне произведет впечатление поразительное»³⁵⁵. В 1871 году опера композитора была передана на суд дирекции Императорских театров, но решение комиссии было отрицательным, поэтому его оперу не приняли к постановке на сцене Мариинского театра. Фитингоф-Шелю было отказано в постановке оперы ввиду отсутствия нужной суммы для постановки оперы, суммы, которой театр не владел, – такова была официальная причина отказа.

³⁵² При подготовке данного параграфа был использован материал статьи: *Полтавец М.А.* Два «Демона»: история создания либретто и постановок опер по одноименной поэме М.Ю. Лермонтова «Демон». Вестник МГОУ. Серия: Русская филология, издательство МГОУ (Москва), № 1, С.84-90.

³⁵³ Там же. С. 62.

³⁵⁴ Там же. С. 62.

³⁵⁵ Там же. С. 62.

Оперу композитора интеллигенция того времени смогла увидеть только в 1886 году на сцене Мариинского театра.

С творческой историей либретто связано еще одно событие, а именно факт заимствования Рубинштейном сюжета для своей оперы у Фитингоф-Шеля³⁵⁶. Этот эпизод привел к разладу между двумя композиторами. В своих воспоминаниях композитор отмечает, что в 1871 году он заканчивал написание своей оперы, которая, как он предполагал, должна была быть представлена в сентябре на рассмотрение. Рубинштейну, по-видимому, было известно, что Фитингоф-Шель работал над своим «Демоном». Примером этому может служить следующий факт: в 1859 году Рубинштейном была исполнена увертюра из оперы Фитингоф-Шеля на концерте Русского музыкального общества. А в 1871 году сюжет поэмы Лермонтова пробудил в нем такой сильный интерес, что он решился написать свою оперу. В связи с чем «в этом же году весной Рубинштейн при встрече со мной спросил меня: - кончил ли я, наконец, моего Демона, и узнав, что я его оканчиваю и намереваюсь в сентябре представить оперу в дирекцию Императорских театров, он выразил мне желание прослушать его у меня, на что я с удовольствием изъявил мое полное согласие. В назначенный день Рубинштейн приехал ко мне и очень подробно ознакомился как с либретто, так и с партитурой всей оперы. А затем он обратился ко мне со следующими словами: Барон, как мне ни жаль, но я не могу поступить иначе и должен вам сообщить что я намерен писать оперу на этот же сюжет – Демона. Признаюсь, я не мог поверить своим ушам и высказал ему, до чего я поражен услышать от него такое сообщение, и удивлен тому, что он захотел рассмотреть мою оперу, имея уже определенное намерение писать на тот же сюжет. Он настаивал, говоря, что своего намерения изменить не может. Разговор принял естественно

³⁵⁶ В журнале «Нувеллист» автором рецензии акцентируется внимание на том, что опера Фитингоф-Шеля была написана раньше рубинштейновской. Отмечается также достоинство оперы барона, а именно лезгинка: «лезгинка Шеля колоритная, тема ее оригинальная, гармонизировано все с большим вкусом». – Библиография // Нувеллист. № 2. (февраль) 1880. С. 12.

недружелюбный характер. Стараясь найти, в виду его настойчивости возможный компромисс, я обратил его внимание на различие наших положений в музыкальном мире, на его европейскую известность, тогда как единственная сцена, на которой я мог надеяться поставить свою оперу, это сцена Мариинского театра; а потому я предложил ему написать оперу на сюжет Демона на любом иностранном языке, только не на русском, что бы ставить ее на всех сценах за границей, коих двери для него всегда будут раскрыты, но только не на Мариинской сцене, которая исключительно должна быть предоставлена для постановки моего Демона. На это он мне ответил, что именно петербургская сцена ему и нужна, а потому он себя таким компромиссом стеснять не может. – А мне он предложил воспользоваться моей музыкой, чтобы применить ее к другому сюжету»³⁵⁷. Этот конфликт между композиторами, как мы полагаем, способствовал началу разлада между ними. Рубинштейн горячо настаивал на своем решении, торопился начать и быстро закончить текст: «...все-таки я буду писать Демона, а затем, кто раньше поспеет, тот и будет прав»³⁵⁸. Фитингоф-Шель писал, что не мог «писать музыку по заказу, как сапожник шьет сапоги»³⁵⁹, иными словами, он не хотел спешить с оперой, над которой он работал в течение 11 лет³⁶⁰. Тем не менее, оба «Демона» были написаны и представлены в указанный срок.

Останавливаясь подробнее на причинах отказа, нужно заметить, что комиссия, которой дирекция театра поручила рассмотрение опер, состояла из людей некомпетентных в вопросах, касающихся оперных постановок. Комиссия включала в себя капельмейстеров, которые были дирижерами во время антрактов в Александринском и Михайловском театрах,

³⁵⁷ *Фитингоф-Шель Б.А.* Мировые знаменитости из воспоминаний бар. Б.А. Фитингоф-Шеля. 1848-1898: [Из жизни более ста лиц: Глинки, Даргомыжского, Чайковского ... и др.]. – Санкт-Петербург.: тип. Пайкина, 1899. С. 135-136.

³⁵⁸ Там же. С. 138

³⁵⁹ Там же. С. 138.

³⁶⁰ Демон. Опера в 4-х д. [Текст и музыка] Бориса Шеля Либретто заимствовано из поэмы «Демон» М. Лермонтова. СПб.: Э. Гоппе, 1885. С.1. Интересно отметить, что сам текст либретто датируется 1860-1871 гг.: «Опера сочинена в промежутке времени от 1860 до 1871 года».

капельмейстера русской оперы, а именно Э.Ф. Направника и капельмейстера певческой капеллы – Людовика Маурера. Фитингоф-Шель писал: «В комиссии участвовали, разумеется, режиссеры русской оперы, заведующие хором и постановкой; кто именно, я упомянуть не могу: но мне хочется обратить внимание на состав комиссии для оценки опер собственно с музыкальной стороны. Странно звучат в составе этой комиссии имена капельмейстеров для водевильных антрактов русского, французского и немецкого театров, призванных в качестве судей над музыкальными достоинствами опер таких композиторов, как Рубинштейн или Римский-Корсаков. Не им же в самом деле судить и давать заключение, а потому, выключая их, остаются в комиссии судьями лишь Направник и Маурер»³⁶¹. Таким образом, оценка опер, данная комиссией, привела к отказу в постановках. Вероятно, это произошло ввиду отсутствия должных знаний об операх. Следует также упомянуть и разговор Фитингоф-Шеля с капельмейстером французского театра, в котором последний поделился практикой принятия подобных решений – отказов. По его словам, дело обстояло в том, что комиссия капельмейстеров-водевильщиков не может рассматривать оперные тексты и в силу своей некомпетентности выносит отказ, это означает, что только мнение Э.Ф. Направника было релевантным. Мнение Направника могло быть авторитетно еще и потому, что им была написана симфоническая поэма «Демон», из чего следует, что он мог отнестись предвзято к операм композиторов, что также могло повлиять на окончательное решение комиссии. Что касается еще одного члена комиссии – Маурера, с нашей точки зрения, его мнение не могло играть важной роли, поскольку, он не читал текст оперы. В качестве примера приведем следующие слов: «...старик Маурер, которого я хорошо знал, сказал мне: – Меня призвали чтоб дать мое суждение о вашей опере, но мне ее вовсе не присылали на

³⁶¹ *Фитингоф-Шель Б.А.* Мировые знаменитости из воспоминаний бар. Б.А. Фитингоф-Шеля. 1848-1898: [Из жизни более ста лиц: Глинки, Даргомыжского, Чайковского ... и др.]. – Санкт-Петербург.: тип. Пайкина, 1899. С. 139

рассмотрение. Покажите мне хоть одну страничку вашей партитуры, чтоб я мог сказать, что я хоть видел вашу рукопись. Какой же отзыв могу я им дать? Понятно, что, в сущности, он им не нужен. Оказывается, таким образом, что и Маурера приходится исключить из числа судей»³⁶². Фитингоф-Шель отмечал, что «рассмотрение моей оперы в моем присутствии ограничилось тем, что она была сыграна за роялем при полном безмолвии судей. Меня же никто и ни о чем не спрашивал. Как происходило рассмотрение других опер, мне неизвестно, но общий результат был тот, что комиссия забрала все четыре оперы»³⁶³. Причиной отказа Фитингоф-Шелю послужила «дороговизна постановки»³⁶⁴. Однако следует отметить, что в дальнейшем опера была поставлена в то время, когда театром управлял И.А. Всеволожский, славившийся своей щедростью в реализации постановок на сцене Мариинского театра. Сюжет же оперы Рубинштейна посчитали неуместным из-за изображения борьбы между злым духом и небом. Цензор оперы отмечал, что «общее очертание драмы имеет характер, несовместимый с учением нашей церкви, и может затронуть в публике религиозное чувство, тем более что... сопоставление Ангела с Демоном на сцене доселе не являлось и что борьба между ними заканчивается гибелью молодой княжны и торжеством Демона, хотя и кратковременным»³⁶⁵. По сравнению с либретто Висковатова/Рубинштейна в либретто Соллогуба отсутствовали богоборческие мотивы, и, по мнению исследователя А.А. Гозенпуд, «мало что осталось даже от сюжета (лермонтовской поэмы – *М.П.*)»³⁶⁶. Как известно, Рубинштейн после вынесения решения комиссии скорректировал текст, в частности, поменял *Ангела* на *Доброго Гения*, а также внес некоторые другие

³⁶² *Фитингоф-Шель Б.А.* Мировые знаменитости из воспоминаний бар. Б.А. Фитингоф-Шеля. 1848-1898: [Из жизни более ста лиц: Глинки, Даргомыжского, Чайковского ... и др.]. – Санкт-Петербург.: тип. Пайкина, 1899. С. 139-140.

³⁶³ Там же. С.139-140.

³⁶⁴ Некролог. Автобиографическая записка Б.А. Фитингоф-Шеля // Русская музыкальная газета. № 38, 1901. С. 903-906.

³⁶⁵ *Гозенпуд А.А.* Русский оперный театр XIX-XX веков и Ф.И. Шаляпин 1890-1904. Л.: Музыка, 1974. С.126.

³⁶⁶ Там же. С. 126.

значительные изменения. Его опера заняла прочное положение на всех русских сценах, а опера Фитингоф-Шеля особого успеха не имела, хотя он утверждал, что «начавшееся уже исполнение 3-го действия должно было остановиться вследствие неумолкаемого требования публики повторить антракт – увертюру, которая играетя перед третьим действием»³⁶⁷. Известный композитор Ц.А. Кюи в журнале «Музыкальное обозрение» писал, что либретто Фитингоф-Шеля «сплошное общее место... дилетантское и однообразное»³⁶⁸. Он также отмечал его «<...> бездарные претензии в композиции и в оркестре <...>. Хор монахинь из «Демона» – совершенная ничтожность; это один из тех хоров quasi-церковного характера, отличный рецепт которых составлен и с успехом употреблен Серовым в «Рогнеде» в страннических хорах»³⁶⁹. С.В. Рахманинов писал следующее: «У всякого барона своя фантазия: фантазировал, фантазировал и выстрелил. Результатом этого выстрела получилась опера «Тамара». Эта опера принадлежит к такой «дичи», стрелять в которую не следовало»³⁷⁰. В отличие от композитора известный критик Г.А. Ларош так характеризовал оперу: «произведение написано талантливым музыкантом и вооружено обаянием лермонтовского сюжета, столь дорогого русскому сердцу»³⁷¹. Серов же вполне снисходительно отнесся к опере, отмечая, что «увертюра к «Демону» написана, будто совсем кем-то другим, так непохожа она фактурой, стилем, мелодическими рисунками на бледную итальянщину, которую барон Фитингоф угощал нас в его жалкой первой опере. В новой увертюре есть характер, есть изобретение, есть энергия и сила в сочетаниях гармонических, есть колорит в оркестровке, есть, одним словом, оригинальное творчество»³⁷². Фитингоф-Шель тяжело

³⁶⁷ *Фитингоф-Шель Б.А.* Мировые знаменитости из воспоминаний бар. Б.А. Фитингоф-Шеля. 1848-1898: [Из жизни более ста лиц: Глинки, Даргомыжского, Чайковского ... и др.]. – Санкт-Петербург.: тип. Пайкина, 1899. С. 144.

³⁶⁸ «Музыкальное обозрение», 1886, №28, С. 221.

³⁶⁹ *Кюи Ц.А.* Избранные статьи. Государственное музыкальное издательство. Ленинград. 1952. С. 92.

³⁷⁰ *Рахманинов С.И.* Письма. М.: Музгиз, 1955. С. 100-101.

³⁷¹ *Ларош Г.А.* Избранные статьи. М.: Музыка, 1976. Т.4. С. 183.

³⁷² Три последние вечера Русского Музыкального Общества // Серов А.Н. Избранные статьи. М.: Музгиз, 1950. Т.1. С. 570.

переживал свою творческую неудачу³⁷³, считая, что поединок между двумя демонами был не на равных условиях, и это из-за того, что она явилась на суд публике слишком поздно по сравнению с «Демоном» Рубинштейна. Интересно отметить, что Дирекция театра дала другое название опере – «Тамара». Из чего следует, что свет увидел оперу не только позже планируемого срока³⁷⁴, но и под другим названием³⁷⁵. Тем не менее, оба либретто заслуживают внимания, поэтому рассмотрим текст, написанный Соллогубом как в сравнении с либретто Висковатова/Рубинштейна, так и в сравнении с поэмой Лермонтова.

§ 4. Анализ текста либретто «Тамара» В.А. Соллогуба

Либретто «Тамара» Соллогуба, как мы считаем, отличается от текста Висковатова/Рубинштейна так же, как и от оригинальной поэмы Лермонтова. Пожалуй, это случай, когда сюжет начинает жить своей жизнью, приобретая другие формы и способы выражения. Прежде всего, это касается системы персонажей, представленных в таблице 1.

Табл.1

Система персонажей	Либретто Соллогуба	Либретто Висковатова/Рубинштейна	Поэма Лермонтова
Демон	Демон: 1)Агбар 2)Демон	Демон	Демон
Земная девушка	Тамара, дочь Гудала	Тамара	Тамара

³⁷³ Относительно постигшей композитора неудачи писали следующее: «<...> после истории с «Демоном» Шель не потерял мужества, не утратил желания работать». – *Иванов М.М.* Б.А. Фитингоф-Шель Некролог// Новое время. 24 сентября 1901. №9. С. 180.

³⁷⁴ «Тамара» была поставлена на сцене петербургского театра через 14 лет после скандала с Рубинштейном. Фитингоф-Шель же считал, что главная трудность в постановке его оперы заключалась в том, что «исполнителям тяжело было заучивать две оперы с одним сюжетом, в том есть одна из причин неудачи». – *Фитингоф-Шель Б.А.* Письмо в редакцию// Новое время. 7 января 1899. С. 3-4.

³⁷⁵ В РНБ лежат два либретто, одно из которых «Демон», а другое с переключенным названием «Тамара».

Жених	Князь, жених Тамары	Князь Синодала, жених Тамары	Жених, Властитель Синодала
Небесные силы	Тень Князя (гость неба)	Добрый Гений (Ангел)	Ангел (Посланник рая/неба, херувим (хранитель))
Помощники	Милена, подруга Тамары	Старый слуга князя жениха, Няня Тамары,	Посланник рая/неба, херувим (хранитель)
Убийцы Жениха	Татары	Шете, предводитель осетин, осетины, Агбар (Демон в образе черкеса)	Осетины

Как мы видим в таблице 1 представлена общая система персонажей характерная для всех трех текстов. Основные различия заключаются в образе Демона, являющимся ключевым героем. Рассмотрим подробнее главного персонажа на примере текста Соллогуба.

Образ Демона предстает в двух видах – черкеса Агбара и собственно Демона. Агбар представляет собой альтер эго основного героя и появляется только в 1-ом действии. Его функция, с одной стороны, вполне прозрачна – совершить убийство соперника, а с другой стороны, автор либретто подчеркивает близость Демона/Агбара земным сущностям, в то время как либретто Висковатова/Рубинштейна построено по канону духовных жанров и тяготеет к мистерии. Аргументом здесь может служить введение в текст хоров адских духов, духов добра и зла, небесных ветерков, вод, цветов, скал. Мотив двойничества, введенный автором в либретто Соллогуба, способствует глубокому раскрытию природы Демона, это прием лежит в основе экспозиции сцены, так, например, появление Демона сопровождается хорами добрых и злых духов. Соллогуб, изображая ангельскую природу Падшего, при этом подчеркивает его схожесть с обычными людьми, которым присуща борьба

страстей. Хотя она, в отличие, например, от либретто Висковатова/Рубинштейна не направлена против Бога и ангелов, так как Демон борется скорее за восстановление прошлого с помощью любви Тамары. Еще одним отличием является то, что двойник Демона – Агбар не представляет собой мятежную жертву, а изображается исключительно как носитель зла. Герои либретто Висковатова/Рубинштейна и оригинальной поэмы Лермонтова вызывают сочувствие. У Соллогуба же с первых страниц либретто возникают кровавые картины, частично описывающие настоящее и прогнозирующее будущее, а также описывающие результаты действий Демона: «Духи зла: Не будет покоя/По воле судьбы/От вечного боя,/От вечной борьбы./ Здесь брат недруг брату,/ Здесь гибнет любовь,/ По горному скату /Струится здесь кровь./Здесь Демона сила/В ущельях гор/ На зло поселила/ Войну и раздор»³⁷⁶. И в поэме Лермонтова, и в либретто-сопернике³⁷⁷ отсутствует информация о собственно демонической деятельности героя. И.Б. Роднянская отмечает, что «Он не Сатана (хотя бы потому, что до падения был херувимом, не самым высшим чином в ангельском воинстве), но над ним не начальствует и архистратиг темных сил (версия «подотчетности» Демона «князю бездны» отпала вместе с прочими имевшимися в ранних редакциях поползновениями навести порядок в мифологических реалиях). Нет у него и обязательств перед подчиненными: «служебные духи» и «подвластные братия» – периферийные детали, не влияющие на концепцию образа»³⁷⁸. Однако в либретто Соллогуба рассказывается о том, что Демон делает на земле – он не просто сеет зло, он распаляет войны, ссорит семьи, губит людей. Все, что он делает, он делает «<...> **на** зло»³⁷⁹, в отличие от Демона

³⁷⁶ Демон. Опера в 4-х д. [Текст и музыка] Бориса Шеля Либретто заимствовано из поэмы «Демон» М. Лермонтова. СПб.: Э. Гоппе, 1885. С. 5. – Здесь и далее авторская пунктуация и орфография сохраняются.

³⁷⁷ Говоря о «либретто-сопернике», мы все время имеем в виду либретто Висковатова/Рубинштейна.

³⁷⁸ Роднянская И.Б. Демон ускользающий // М.Ю. Лермонтов: pro et contra/ Сост. В.М. Маркович, Г.Е. Потапова, вступ. Статья В.М. Марковича, коммент. Г.Е. Потаповой и Н.Ю. Заварзиной. – СПб.: РХГИ, 2002. С.786-787.

³⁷⁹ Демон. Опера в 4-х д. [Текст и музыка] Бориса Шеля Либретто заимствовано из поэмы «Демон» М. Лермонтова. СПб.: Э. Гоппе, 1885. С. 6.

Висковатова/Рубинштейна: «**Без** наслажденья/ Я сею зло»³⁸⁰, а также лермонтовского (и зло наскучило ему³⁸¹), как считает Е. Страхов: «У Лермонтова (Демон) это совсем романтическая фигура, преисполненная высокомерным презрением ко всему окружающему, но в то же время горделиво прекрасная в своем аристократическом изяществе...»³⁸². Д.Е. Максимов же отмечал, что «Этот мотив поэмы — назревающая разочарованность в «зле», которое и вообще не вытекало из внутренней природы героя, а в основном было навязано ему, — служит естественной предпосылкой любви Демона к Тамаре»³⁸³.

Как уже было отмечено, первое появление Демона у Соллогуба сопровождается предысторией его земной жизни после падения. Однако, в отличие от либретто Висковатова/Рубинштейна и поэмы Лермонтова, опущены две сцены, безусловно, играющие важную роль для раскрытия образа Падшего. Как было уже отмечено ранее, в этом либретто богоборческие мотивы нивелированы, соответственно, в либретто Соллогуба сцена разговора Ангела/Доброго Гения опускается. В поэме и в либретто-сопернике описывается противостояние Демона – Богу, а также представителю Бога – Доброму Гению, в то время как в либретто Соллогуба эта линия отсутствует, что, с нашей точки зрения, является излишней трансформацией, изменяющей основной замысел поэта. Что касается первой встречи Тамары с Демоном, то она также не представлена в тексте. Согласно либретто Соллогуба, встреча героев уже состоялась, а сам Демон говорит: «Узнал я первое мученье.../Неизъяснимое волненье/ В себе почувствовал я вдруг. /Немой души моей пустыню/Наполнил благодатный звук! /И вновь постигнул я

³⁸⁰ Демон. А.Г. Рубинштейна: Опера в 3 д., 7 карт.: Либретто П.А. Висковатова по одноименной поэме М.Ю. Лермонтова. СПб.: В. Бессель и Ко., 1879. С. 5.

³⁸¹ Лермонтов М. Ю. Сочинения: В 6 т. Т. 4. Поэмы. 1835-1841 / АН СССР. Ин-т рус. Литературы (Пушкин. Дом); ред.: Н.Ф. Бельчиков, Б.В. Томашевский и др. –М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1954-1957. С. 184.

³⁸² *Страхов Е.* Как понимать образы Демона Лермонтова и Рубинштейна и некоторые общие замечания о поэме, опере и ее либретто. М.: Типография Вильде, 1909. С. 2.

³⁸³ *Максимов Д.Е.* Поэзия Лермонтова. М.; Л: Наука. 1964. С. 81.

святыню/Любви, добра и красоты. /Тамара! Мной владеешь ты»³⁸⁴. Из этого отрывка следует, что *пение (благодатный звук)* Тамары захватило сознание Демона, разбередило старинные раны, напоминавшие ему о прошлом. Либретто Соллогуба не *эмоционально-центрично*, а *действительно-центрично* ввиду введения двойника Демона –Агбара. Примером этому может служить сцена смерти Князя Синодала, жениха Тамары. Сцена открывается засадой осетин и их предводителя – Шете: «Вернее из засады. / Всегда мы грабить рады»³⁸⁵, после мы понимаем, что идея принадлежит не предводителю, а некоему Агбару, посовествовавшему устроить засаду и напасть на караван: «Шете: «<...> Ударим мы у тех чинар, / И не уйдет – **сказал Агбар** – /Жених наш с караваном»»³⁸⁶. Целью, движущей Шете и осетинами, является получение наживы, в то время как целью Демона, который изображен в образе Агбара, является избавление от счастливого соперника. В фокусе внимания в этой сцене находится цель: Князь как жених Тамары должен привезти ей различные свадебные подарки. Проиллюстрируем это замечание примером: «Он бросит на месте/Подарки и *честь*, / Что думал невесте/Он к свадьбе поднести»³⁸⁷. По нашему мнению, чтобы быть достойным княжеской дочери, необходимо не только владеть материальными благами, но и духовными. К духовным благам относится также и честь. Должно быть, именно это благородное качество, неиспорченное *ядовитым* влиянием Агбара, как приравнивает Князя к божественным созданиям, так и делает его защитником Тамары.

Обратимся к третьему явлению, в котором раскрывается, какую роль играет образ Агбара в основной сюжетной линии. Сцена с часовней и совершением обряда действительно имеет важное значение для

³⁸⁴ Демон. Опера в 4-х д. [Текст и музыка] Бориса Шеля Либретто заимствовано из поэмы «Демон» М. Лермонтова. СПб.: Э. Голпе, 1885. С. 6.

³⁸⁵ Демон. Опера в 4-х д. [Текст и музыка] Бориса Шеля Либретто заимствовано из поэмы «Демон» М. Лермонтова. СПб.: Э. Голпе, 1885. С. 8.

³⁸⁶ Там же. С. 8.

³⁸⁷ Там же. С. 9.

характеристики образа Князя. Сопоставим эту сцену с либретто-соперником и оригинальной поэмой. В тексте Висковатова/Рубинштейна Старый слуга рассказывает историю о святом, лежащем в часовне, и обряде, который необходимо совершить путнику. В поэме Лермонтова автор повествует о часовне и князе, ставшим святым, а в тексте Соллогуба Князь действительно намерен соблюсти обряд: «Пусть отдохнут измученные кони, / А я пойду в часовню помолиться, / Обычай наш священный сохраню; Я испрошу небес благословенье/На светлый брак с Тамарою моею»³⁸⁸. Так, Князь не только не презрел священное действо, но и намерен получить разрешение небес на брак с невестой. Интересно, что жених просит благословение не столько на счастливый союз, сколько на то, чтобы Тамара была счастлива. Проиллюстрируем это примером: «Чтобы радости и наслажденья/Одни в удел достались бы ей»³⁸⁹. Намерения Князя чисты и благородны, но на пути к их свершению нужно преодолеть некоторые искушения, в частности – соблазн. Особенность либретто Соллогуба заключается в том, что ранее интуитивно понимаемое, имплицитно содержащееся в тексте, наконец, идентифицируется. Так, история жизни Князя не изображается ни в поэме, ни в либретто Висковатова/Рубинштейна, а в тексте Соллогуба – частично представляется: «Прошли ожидания, / Былые страданья.../ О, счастье свиданья, / Явись скорей»³⁹⁰. Мы можем лишь предполагать, о каких страданиях повествует автор, тем не менее, это замечание является важным в контексте проводимого анализа.

Ещё одной значительной деталью, на которую необходимо обратить внимание, являются слова Князя об обновлении: «И сердца томленья/Сменит упоенье.../ О, час возрожденья/Явись скорей! / Мне горит одно желанье, / Мне

³⁸⁸ Демон. Опера в 4-х д. [Текст и музыка] Бориса Шеля Либретто заимствовано из поэмы «Демон» М. Лермонтова. СПб.: Э. Гоппе, 1885. С. 11.

³⁸⁹ Там же. С. 11.

³⁹⁰ Там же. С.11-12.

сияет цель одна;/ Счастьем душу озарило, /Счастьем жизнь моя полна»³⁹¹. Как известно, обновление – это то, к чему так сильно стремится Падший, на что он уповаает, здесь же к нему стремится Князь, что отличает текст Соллогуба от либретто-соперника. Если в основе либретто Висковатова/Рубинштейна и поэмы Лермонтова лежит мотив обновления, то в основе анализируемого текста – жажда овладения Тамарой.

Счастье же Князя включает в себя мотив возрождения, следующий за скорой встречей влюбленных. Препятствием Князю на пути к обретению счастья является Агбар. Он представляется в большей степени человеком, чем существом высшей иерархии, действительно, он перекрывает дорогу путнику, держит в руках винтовку, активно принимает участие в борьбе за Тамару, в сравнении с Демоном из поэмы или из либретто Висковатова/Рубинштейна. Неотъемлемой частью человеческого образа являются сомнения, интересно, что Агбару, двойнику Демона, они присущи, и это делает его более похожим на человека, что отличает его от ангельской братии. Так на вопрос Князя, кто он такой, тот отвечает: «Постой, не рано-ль будет? / Я... я –житель этих гор! / Вот видишь эти хаты? /Там и живет моя семья»³⁹², инициацию же разговора с Князем он объясняет своим желанием помочь и предупредить его от опасности: «Поверь мне, медлить тут опасно– Путь длинен, дорог каждый час;/ Не трать здесь времени напрасно!»³⁹³. Однако Князь не страшится опасности, так как молитва сбережет его от бед. Агбар, понимая, что устроить Князя ему не удастся, упоминает Тамару: «Что-ж медлишь? Ждет Тамара!»³⁹⁴. Повествование Соллогуба непоследовательно, так как Агбар мог знать о Тамаре только в том случае, если бы сам Князь сказал ему о ней. Жениха это никак не настораживает, а сам Агбар не замечает допущенной ошибки. Демон, по своей сути, является искусителем, поэтому его главная

³⁹¹ Там же. С. 12.

³⁹² Там же. С. 12.

³⁹³ Там же. С. 13.

³⁹⁴ Там же. С. 13.

задача заключается в том, чтобы смутить разум Князя, отвратить его от принятия правильного решения: «Князь: Я верю, что того постигнет кара, / Кто продолжает здесь свой путь, не помолившись. <...> Сперва пойду я помолиться»³⁹⁵. Соллогуб создает образ глубоко верующего героя-защитника, который, даже являясь подверженным воздействию дьявольских сил, способен сопротивляться и бороться с ними. Агбар понимает, что не может породить чувство страха в храбром сердце Князя, поэтому начинает плести сети лжи, постепенно поселяя сомнение в его душе, как-то: «Как знаешь ты! Заставь томиться/Красавицу – с другим она найдет покой»³⁹⁶ и «Что стоит женщине забыть!/?Тамара ждет и не дожидется»³⁹⁷. Двойник Демона ложно обвиняет Тамару в неверности, провоцируя Князя усомниться в ее священных чувствах: «Тамара, я буду с тобой! / Не сердца-ль это обман, /Моя невеста дорогая»³⁹⁸. Прибегая к хитрости, заставляя Князя сомневаться, Агбар успешно задерживает его до нападения осетин: «Ущелье верное и верная засада. / Когда с Арагвы встанет пар/ И он уляжется туманом, / Ударим мы у тех чинар»³⁹⁹ и «Агбар идет в ущелье, где засели осетины, и в конце следующего ариозо Князя возвращается»⁴⁰⁰. Можно также предположить, что Агбар заключил сделку с Шете и осетинами, подсказав им, как устроить засаду Князю. Агбар, прежде всего, преследует цель – избавиться от жениха, чтобы освободить себе путь к Тамаре, разбойники же преследуют лишь материальный интерес. Интересно отметить, что слова Агбара: «Ещё ничья рука земная/Таких волос не расплетала! /С тех пор, как мир лишился рая, / Красавица такая/Под солнцем юга не цвела! / Не медли, князь, меня послушай, / Спешу к Тамаре ты своей!»⁴⁰¹ – у Соллогуба способствуют смущению образа Князя, навевают на него мечты о прелестях Тамары. В то время как в поэме и

³⁹⁵ Там же. С. 13.

³⁹⁶ Там же. С. 14.

³⁹⁷ Там же. С. 15.

³⁹⁸ Там же. С. 15.

³⁹⁹ Там же. С. 8.

⁴⁰⁰ Там же. С. 15.

⁴⁰¹ Там же. С. 15.

в либретто Висковатова/Рубинштейна эти слова являлись характеристикой образа Тамары – так воспринимал ее Демон во время их первой встречи. Однако Соллогуб использует оригинальную идею совершенно иначе; сейчас эти монологи способствуют пробуждению ревности в сердце Князя: «К чему слезой туманить очи, / Тамаре сердце волновать? / В ее душе во мраке ночи/ Сомненья чувство пробуждать?»⁴⁰². Князь любит Тамару поистине чистой, светлой любовью, что Агбар искусно использует в борьбе за нее. Он также подчеркивает, что если жених не поспешит, то не дождется обновления, что удача отвернется от него: «Судьбы не гневи»⁴⁰³. Хотя яд от слов Агбара уже проник в сердце Князя, он не сдаётся, а появившиеся странницы помогают ему вновь вернуться на путь праведный: «Лучами света душа моя озарена/И верой светлую полна. (Идет за странницами)»⁴⁰⁴. Странницы являются вставными персонажами, выполняющими функцию предупреждения, эту же роль, в частности, играют, Старый слуга или Няня в либретто Висковатова/Рубинштейна. Они не только помогают Князю вновь обрести душевные силы, но и устрашают его судом, который ждет всех земных существ: «Не отклоняй ты в нас/ Святой любви, Страшный наш смертный час/ Благослови»⁴⁰⁵. Агбару досадно, что его *жертва* ускользает от него так быстро, что вера Князя глубже тех сомнений, которые он в нем пытается поселить. Это возможно только при условии того, что они уже есть в слабом человеческом сердце. Силой, питающей сомнение Князя, является страх потери Тамары, он боится, что, если промедлит, то потеряет ее любовь. Поэтому Агбар говорит: «<...> можешь счастье прогадать. / Не надоест-ли вечно ждать? / У них найдешь небесный рай, / Зато земной ты потеряешь»⁴⁰⁶. Эти слова оказали сильное влияние на Князя, поэтому и воздействие

⁴⁰² Там же. С. 15.

⁴⁰³ Там же. С. 16.

⁴⁰⁴ Там же. С. 17.

⁴⁰⁵ Там же. С. 17.

⁴⁰⁶ Там же. С. 17.

Агбара/Демона на него в дальнейшем приобретает возрастающую эффективность.

Концепт чести играет важную роль в либретто Соллогуба. Поэтому Агбар очерняет княжескую честь отца Тамары, намекая, что он может ей поступиться, приняв хмельное зелье и получив деньги. Он утверждает, что во время одного из таких событий пообещал Тамару некоему князю Салазани. Но, если бы Князь поспешил, то он бы смог успеть раньше заполучить ее: «Спешу, еще вернуть успеешь/Ты счастье любви, /Минутой замедленья/Судьбы ты не гневи»⁴⁰⁷. Предположительно, что слова Демона в либретто Висковатова/Рубинштейна «Она моя»⁴⁰⁸ были взяты из диалога Агбара и Князя в либретто Соллогуба: «Ты лжешь!... **Моя** Тамара! /**Она моя!** Земного дара/Такого, знай, во век я не отдам, / Пока от смертного удара/К ее ногам не лягу сам»⁴⁰⁹. В отличие от либретто Соллогуба, пафос сцены, ярость, которая была присуща Князю, нивелированы в совместно написанном тексте либреттиста и композитора. Смущение Князя Агбаром, проникнувшее в его разум, отводит его от совершения молитвы, что, как следствие, влечет за собой утрату защиты со стороны небес и скорую его гибель. Засада, устроенная Шете и осетинами с помощью Агбара, оказалась эффективной только из-за того, что жених пренебрег обрядом, оставив себя без защиты от злых сил.

Обратимся к образу Шете. Он является вставным персонажем, разбойником, подстерегающим спутников на дороге. Однако ему не чужда человечность, так как вместо того, чтобы дать осетинам напасть на Князя, он пытается договориться с ним без кровопролития: «Шуметь не нужно –/ Расчеты, Князь, окончим дружно;/ Отдай добро⁴¹⁰, а там/ Иди своим

⁴⁰⁷ Там же. С. 19.

⁴⁰⁸ Демон. А.Г. Рубинштейна: Опера в 3 д., 7 карт.: Либретто П.А. Висковатова по одноименной поэме М.Ю. Лермонтова. СПб.: В. Бессель и Ко., 1879. С. 35.

⁴⁰⁹ Там же. С. 35.

⁴¹⁰ Эта сцена является аллюзией на известный библейский сюжет про отречение Петра, ибо Шете троекратно предлагает Князю отдать все добровольно и три раза Князь отказывает ему.

путем!»⁴¹¹. В либретто Соллогуба Князю отдается активная роль, он вступает в битву с осетинами, борется наравне со своими слугами, которые готовы умереть за него. В этом отрывке проявляется гордость Князя, который неоднократно повторяет Шете: «Я князь, ты осетин»⁴¹². В то же время у Висковатова/Рубинштейна эта сцена не развита так подробно, а в поэме эта сцена не представлена поэтом детально. Главной характеристикой Князя, пожалуй, является его честь. Ему легче умереть, чем опозоренным предстать перед возлюбленной. Этим объясняется его происхождение («на то рожден жильцом я горным»⁴¹³), его гордость («Скорее в век я на коня/Перед невестою не сяду, /Чем допустить, чтоб на меня/ Стыдом смутиться ее взгляду»⁴¹⁴). Интересно отметить, что Соллогуб формирует коллективный образ: слуги и Князь, борются со злом, которыми предстают Агбар и осетины, в то время как у Висковатова/Рубинштейна Князь оставлен в одиночестве в конце этой сцены, кроме его слуги, рядом никого нет, никто не участвует в его спасении. Роль Демона в этом либретто заключается в том, чтобы смутить разум счастливого избранника Тамары, тем самым, не дав ему совершить обряд. Соллогуб же предлагает иную художественную интерпретацию этого образа: Агбар, двойник Демона, своей рукой убивает Князя: «Шете нападает на Князя. Князь замахивается, чтоб разрубить его шашкой. В это время Агбар стреляет: Князь падает замертво»⁴¹⁵. Ранее было отмечено, что образ Агбара более тяготеет к земле, а это значит, что он более человек и может совершать как добро, так и зло. Такого рода трансформация основательно меняет главную идею текста Лермонтова. Агбар считает себя «властелином» Тамары, что свойственно демонической стороне его образа, он мстителен, о чем свидетельствуют его слова: «Агбара в век он не забудет», – и это также в

⁴¹¹ Демон. Опера в 4-х д. [Текст и музыка] Бориса Шеля Либретто заимствовано из поэмы «Демон» М. Лермонтова. СПб.: Э. Гоппе, 1885. С. 21.

⁴¹² Там же. С. 21.

⁴¹³ Там же. С. 21.

⁴¹⁴ Там же. С. 21.

⁴¹⁵ Там же. С. 23.

большей степени характеризует его как человека⁴¹⁶. Ранее было отмечено, что нить повествования Соллогуба непоследовательна, примером этому служит следующий монолог Агбара: «Не бедное счастье людское, –/ Всей сладости страсти моей/ Поймешь упоенье другое, / Иные восторги со мной!»⁴¹⁷. Если в либретто Висковатова/Рубинштейна эти слова предназначены Тамаре как успокоение, лекарство от боли из-за потери жениха, то в этом тексте он, пожалуй, объявляет свои права на обладание Тамарой. Таким образом, в фокусе внимания в первом действии находится двойник Демона–Агбар.

Хотя воля злой силы свершилась, Князь ещё не погиб и представляет собой опасность для Демона/Агбара. Интересно отметить, что Соллогуб иначе описывает сцену гибели жениха. Несмотря на то что пуля Агбара задевает Князя, тем не менее, он раненым приезжает к своей невесте, в то время как у Висковатова/Рубинштейна конь мертвым привозит его на пир. У Лермонтова пуля врага нагоняет Князя уже тогда, когда конь выносит своего хозяина с *поля битвы*.

В тексте были выделены несколько ключевых образов, главнейшим из которых является Тамара⁴¹⁸. Впервые образ Тамары появляется как контрастный в сопоставлении с ее подругами. В либретто Висковатова/Рубинштейна она понимает, что ее жизнь вскоре изменится, поэтому она с сожалением покидает отцовский дом и ждет встречи с Князем. Необходимо также отметить наличие фольклорной составляющей, сильно проявляющейся как в тексте Висковатова/Рубинштейна, так и в либретто Соллогуба, в котором все действия Тамары, ее прощание с родным домом напоминает известный фольклорный мотив плача. Сцена прощания невесты с

⁴¹⁶ Там же. С. 22.

⁴¹⁷ Там же. С. 23.

⁴¹⁸ Мы полагаем, что именование оперы Фитингоф-Шеля «Тамара» обуславливалось также и той особой ролью героини в сопоставлении с иными текстами. Р. Рид также пишет, что «<...> it is important to note the role of Tamara in intensifying and magnifying the Demon's character at a crucial point in the poem» («<...> важно отметить роль Тамары в усилении и увеличении характера Демона в ключевой момент поэмы). – *Reid R. Lermontov's Demon: A Question of Identity// The Slavonic and East European Review. Vol. 60, №2. 1982. P. 198.*

родными и отчим домом выполнена в иной модальности, чем у Висковатова/Рубинштейна, – в ней отсутствует радость предстоящей встречи с Князем. В этой сцене Тамара сидит на тахте, а подруги убирают ее цветами и поют: «Пронеслися дни свободы, / Ясная пора! <...> Здесь жила ты без невзгоды»⁴¹⁹; и сама Тамара отмечает, что ее судьба решена: «с вами ныне/В последний тешиться мне раз, /Разлуки нашей близок час. / Но, жизнь моя ведя в чужбине, / Я буду часто предаваться/ Воспоминаниями о прошлых/Прелестных наших днях»⁴²⁰. Здесь может показаться важным судьба молодых девушек, рожденных в грузинской семье и вынужденных соблюдать традиционные устои. Брак для них – нерадостное событие, а прощание с отчим домом и свободой. Такова трактовка поведения Тамары в этой сцене. В этой сцене в гораздо большей мере, однако, для Тамары имеет значение ее будущее, страшнее своей неизвестностью. Здесь, по-видимому, делается акцент не столько на условия жизни с Князем, сколько на неприятии ею новой действительности, которая ее ожидает. Автор текста пронизывает слова невесты песенным лиризмом: «Процветала и не знала/ Ни заботы, ни труда. / Отдавала день покою, / А в вечерний теплый час/ Я с дайрою под чадрую/ Забавляла пляской вас»⁴²¹. Эта песня подчеркнута персонифицирована, наполнена горечью и тоской. В либретто также имеется и вставной персонаж – подруга Милена; говоря сценическим языком, использование такого персонажа способствует снижению нагрузки на голос основного героя. Если Няня предостерегала Тамару, то Милена обещает будущее счастье своей подруге: «Ты счастлива будешь/ И в жизни иной»⁴²². Соллогуб осложняет образ Тамары уже знакомым по либретто Висковатова/Рубинштейна мотивом смущения и сомнения. Для этих либретто характерно, что они как бы предзнаменуют будущие печальные события. Первое появление Демона

⁴¹⁹ Демон. Опера в 4-х д. [Текст и музыка] Бориса Шеля Либретто заимствовано из поэмы «Демон» М. Лермонтова. СПб.: Э. Гоппе, 1885. С. 25.

⁴²⁰ Там же. С. 25.

⁴²¹ Там же. С. 26.

⁴²² Там же. С. 26.

перед Тамарой – самая важная часть либретто. Первое впечатление от возникновения Демона на скале передано очень насыщенно у Висковатова/Рубинштейна, в то время как в оригинальном тексте и во втором либретто эта сцена отсутствует. Тем не менее, в композиционном плане она очень важна, поскольку служит предвестием будущего, которое ожидает Тамару.

В следующей сцене второго явления обыгрывается международный сюжет: прибытие жениха на пир, предвещающий свадьбу. С той только разницей, что, в отличие от пира невесты, выходящей замуж за другого в русле европейской традиции⁴²³, в данном либретто пир не состоялся. Между тем в тексте есть еще один важный образ, которым является отец Тамары – Гудал. В общем строе либретто этот образ призван играть важную роль. Сцена пира особенно хорошо раскрывает эмоциональную составляющую композиции – состояние Тамары. На фоне общего веселья ее охватывает страх, она боится, что ее будущее таит в себе лишь страдания и муки. Переживания невесты кажутся пустыми ее семье и гостям; и Гудал, и Милена считают, что милостью Бога ей уготовано счастье: «Тебя благословит Господь»⁴²⁴. Здесь перед нами появляется совершенно новый мотив – благословения Господом. Виднее это показано в либретто Висковатова/Рубинштейна, хотя его не избегает и Соллогуб. Совершенно особую роль здесь играет видение Гудалом своей дочери. Такая невеста, как Тамара, способна принести только счастье своему жениху, поэтому ей не надо печалиться. Невозможно не понять, что отец и дочь говорят о разных вещах: она переживает о неясном будущем, предчувствуя надвигающуюся беду, а он думает, что она боится жизни с Князем в качестве жены. Любопытно, что только в этом либретто впервые раскрывается, а также восхваляется Грузия, ее народ и его история. В либретто

⁴²³ Например, подобный сюжет есть в «Одиссее» Гомера.

⁴²⁴ Демон. Опера в 4-х д. [Текст и музыка] Бориса Шеля Либретто заимствовано из поэмы «Демон» М. Лермонтова. СПб.: Э. Гоппе, 1885. С. 29.

рассказывается о храбрости грузин, об их способностях, красоте и удали. Это подтверждается следующими словами: «Лучше нашего нет края, /Знай! / Карталиния святая – / Рай. / Что священной веры нашей/ Что?/ Кто грузинок наших краше/ Кто?/ Утомляет ли долину/ Зной,/ Ходят храбрые грузины/ В бой»⁴²⁵. Итак, в либретто Соллогуба грузинская тема сильна и насыщена, в отличие от оригинальной поэмы и либретто-соперника.

Ещё одной значимой вставной сценой является сцена с Гонцом, посланным Князем, в оригинальном тексте и в тексте Соллогуба она отсутствует. Чаще всего такой сценарный прием используется в операх для смены интонационной парадигмы действия. Для динамики развития оперы Висковатова/Рубинштейна появление Гонца имело важное значение, но, учитывая, трансформацию сюжета Соллогубом, а именно – изменения в сюжетной линии Князя, оно ни на что не влияет.

Сцена пира тесно связана с появлением жениха, особый интерес здесь приобретает контрастность, использованная автором. Общее веселье омрачается известием Князя о несчастье, постигшем его на пути к Тамаре. Он сделал все возможное, чтобы прибыть к ней. Он также принимает во внимание, что сам навлек на себя гибель: «Бог наказал: спешил сюда/Узнать блаженство рая, /Душой владел восторга пыл.../ Путь у Казбека продолжая, /Молитвы я не совершил»⁴²⁶. Казалось бы, Князь сдерживает свое обещание – он приезжает на пир, но смертельно раненым он умирает. Его смерть выступает как свидетельство тщетности его желаний, однако и действия Демона также тщетны. Отмеченное сходство показывает общую модальность как текстов либретто, так и оригинального произведения.

Последняя часть сцены в особенности интересна, так как, в отличие от оригинальной поэмы и либретто-соперника, Князь не умирает сразу, он

⁴²⁵ Демон. Опера в 4-х д. [Текст и музыка] Бориса Шеля Либретто заимствовано из поэмы «Демон» М. Лермонтова. СПб.: Э. Голпе, 1885. С. 30.

⁴²⁶ Там же. С. 33.

находится в забвении. Что в оригинальном тексте воспринималось как логическое завершение сюжета об избавлении от счастливого соперника, в этом тексте, благодаря спасению Князя, приобретает новый смысл. В контексте повествования появляется надежда на благополучный исход: «Он спит, теперь дыханье его лучше. / Тамара, успокойся, милый друг!»⁴²⁷.

С эстетической точки зрения сцены третьего действия чрезвычайно драматизированы. Между тем нельзя рассматривать их только с этой точки зрения, так как перед Соллогубом, предположительно, стояла задача использовать образ Князя, чтобы глубже раскрыть борьбу Тамары против Демона.

Ранее Князь уже говорил о том, что его заботит будущее Тамары, более, чем его собственное. В этой же сцене он переживает, что его смерть может ослабить ее дух и привести ее к опасности. Поэтому он предлагает Тамаре свою помощь, хочет, чтобы она обратилась к нему в трудный час. Князь верит, что милосердный Бог позволит ему помочь ей: «прийти на помощь здесь тебе»⁴²⁸. В финале либретто он является Тамаре в образе Тени, которая голосом взывает к ней и тем самым спасает ее от гибели. Висковатов/Рубинштейн изображают ситуацию, отличающуюся от оригинала, так как спасает Тамару не столько Князь, сколько сам Добрый Гений. Назначение же Тени Князя ускользает от нас, т.е. не совсем понятно, зачем был создан этот вставной образ, но, возможно, он имеет функцию, типологически схожую с функцией тени отца Гамлета. Различие в подаче данной сцены заключается также и в том, что в либретто Соллогуба сцена с Князем является вставной и не имеет аналогов ни в тексте Лермонтова, ни в либретто Висковатова/Рубинштейна. Таким образом, либретто Соллогуба

⁴²⁷ Там же. С. 35.

⁴²⁸ Там же. С. 35.

представляет собой иное прочтение оригинального текста Лермонтова, где одну из основных ролей получает Князь Синодал.

Что касается поведения Тамары в этой части, то в нужные моменты она причитает, плачет, более всего это проявляется в ее разговоре с Князем, будущим защитником. Таким образом, здесь фольклорная составляющая проявляется так же сильно, как и ранее в сцене с подругами. Соллогуб выстраивает изменения состояния Тамары в возрастающей градации так: волнение – сомнение – плач – причитания – смущение – ропот. И в либретто Соллогуба, и в либретто Висковатова/Рубинштейна для образа невесты характерен отказ от жизни, роптание и вопрошание. В частности, Тамара в либретто Соллогуба говорит: «О, Боже! он гибнет! он! / Возьмите жизнь мою!.../ Нет, с тобою одна мне дорога,/ Жизни мне без тебя не снести.../ Невесту ты не покидай!/ Жесток твой суд, Творец! <...> Чем согрешила я?/Всевышний,/ За что меня оставил Ты?»⁴²⁹. Между тем на фоне маленькой человеческой трагедии распространяются более масштабные бедствия: бушует буря с Казбека, за которой следует завал, разрушающий дом Гудала: «Бегите, спасайтесь – все ломит кругом! / Скорее покайтесь пред страшным концом!»⁴³⁰. Эта сцена является аллюзией на известный сюжет и несет гибель всему грузинскому народу, причиной же всему этому является Демон, который намеренно, посредством сил природы совершает данное действие.

Близкая смерть Князя выступает как *контрапункт*, в разворачивающемся действии, вводящим тему – **Тамара – Демон**: «Во время бури является Демон в образе духа мрака и становится за Тамарой. Во все время этого действия он изображает свои присутствием и пением те мысли, которые приводят Тамару в отчаянье. Тамара его не видит»⁴³¹. Любопытно, что либреттисты в своих текстах сохраняют оригинальный монолог поэмы:

⁴²⁹ Там же. С. 37.

⁴³⁰ Там же. С. 43.

⁴³¹ Там же. С. 38.

«Не плачь, дитя, не плачь напрасно»⁴³². Эти слова неизменно сопровождают физическое появление Демона во всех текстах.

Идея обреченности любви лежит в основе сюжета как оригинальной поэмы, так и обоих либретто. Она обнаруживается в тщетности всех действий героев: не спасает Князя от гибели, Демону не приносит обновления, Тамару же любовь губит. Проявление эгоизма (характерно для Демона), банальная страсть (характерна для Князя), роптание на волю Божью (характерно для Тамары) не могут отвести уготовленную им судьбу. То, что объединяет все три образа, — это утверждение напрасности или тщетности любого переживания. Значение любого исхода: и переживания о гибели Синодала, и поражение Демона, и метания Тамары бесполезны, — тем самым утверждается полная бессмысленность бытия. Это характерный структурный прием в творчестве Лермонтова как мыслителя и художника. Суть его заключается в том, что герою дается выбор либо преодолеть эту тщету наличной жизни, либо поддаться ей и смириться; надо заметить, что это и происходит с героями.

Интересно, что и Демон, и Князь называют Тамару земным ангелом. Пожалуй, такое именование имеет основание, так как Тамара является *орудием* небесным, способным вернуть Демона из его изгнания, а также сулящим Князю его счастье, но оба избранника терпят поражение. О.В. Миллер утверждала, что «Демон, полный неукротимых страстей, гордый и дерзкий, вынужденный уступить только непреодолимым силам», претерпевает поражение в любви⁴³³. Однако ангельская природа Тамары и ее земное положение несовместимы: она оказывается в состоянии наваждения. Ей два раза является Демон, смущает ее разум, не понимая еще обреченность их возможного союза. Несколько раз она слышит только его голос, но старается не поддаваться искустителю, в этом ей помогает присутствие Князя:

⁴³² Лермонтов М. Ю. Сочинения: В 6 т. Т. 4. Поэмы. 1835-1841 / АН СССР. Ин-т рус. Литературы (Пушкин. Дом); ред.: н.Ф. Бельчиков, Б.В. Томашевский —М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1955. С. 115.

⁴³³ Миллер О.В. К истории изучения поэмы М.Ю. Лермонтова «Демон»: полемические заметки // Stephanos. — 2015. — № 5. С. 175.

«О, это сон воображенья, / Мятежных дум обман пустой.../ Не дам я голосу сомненья/ Смущать разлуки роковой»⁴³⁴. У Лермонтова в данном случае Демон смущает Тамару, а у либреттистов Демон является и ее наваждением, и смущает ее. Так как Князь потерял защиту небес, обращения к Богу Тамары о его спасении остаются не услышанными. Поэтому он умирает, чтобы в будущем спасти ее в час минуты роковой. Смысловой центр в этой сцене переносится на обещание скорой встречи Демона с Тамарой. Хрупкое бытие земной девушки нарушено, она, словно в бреду, все еще взывает к Всевышнему совершить чудо и сохранить жизнь возлюбленного, или забрать ее к нему. Необходимо отметить еще одно различие между либретто Висковатова/Рубинштейна и Соллогуба. В первом либретто не случайно авторами вводится сцена прощания Тамары с отчим домом. Она просит отца отпустить ее замолить грехи, так как чувствует, что только в святом месте может найти покой. Между тем у Соллогуба сцена прощания отсутствует. Монастырская келья, которая есть во всех трех текстах, у Тамары Соллогуба оказывается также ее могилой. Она как бы бросает вызов: если небеса не заберут ее к Князю, то она сама создаст себе смертельное ложе – келью, представляющей, в ее понимании, гроб. Проиллюстрируем это примером: «На свете нет уж мне веселья.../ Святыни миром осень, / Пусть примет сумрачная келья, / Как гроб заранее меня!»⁴³⁵. Обратим внимание на слово «заранее», оно не случайно используется автором. Пожалуй, здесь появляется эмфатическая интонация, предрекающая конец земной жизни Тамары.

Для обладания Тамарой Демону было важно разрушить все ее связи с земным. Он последовательно избавляется от жениха, а затем и от ее отчего дома, разрушая его с помощью своих внеземных сил. Так Тамара вынуждена отправиться в монастырь, являющийся святым местом, в котором она может

⁴³⁴ Демон. Опера в 4-х действиях Бориса Шель. Либретто заимствовано из поэмы «Демон» М. Лермонтова. С.-Петербург. Издание Эдуарда Гоппе. 1885. С. 40.

⁴³⁵ Там же. С. 44.

обрести покой. Важно отметить, что в тексте Соллогуба не объясняется, почему Тамара отправляется именно туда. Однако в либретто Висковатова Рубинштейна этому дается логическое объяснение. Наваждение Тамары становится настолько сильным, что она просит отца позволить ей удалиться в монастырь, причиной такому решению являются ее душевные страдания. В обоих текстах смущение Тамары происходит именно в святом месте, которое посвящено Богу, кощунственное деяние также совершается во время священного таинства – молитвы. С одной стороны, выбор такой локации только подчеркивает его дьявольскую сущность, а с другой – отдаленное место облегчает Демону связь с Тамарой. Обращает на себя внимание также то, что пребывание Тамары в келье временно у Соллогуба, а у Висковатова/Рубинштейна – постоянно. Приведем пример: «Милена: Теперь усни, найди хоть час забвенья! / Ты утром свидишься с отцом твоим⁴³⁶» у Соллогуба, а во втором либретто: «Гудал: Иди, дитя мое, иди/ Под Божьей сенью отдохни, / Но помни, что отец/ Все будет ждать тебя домой»⁴³⁷.

Монастырь, как мы отмечали ранее, – это священное место, которое может спасти Тамару, и в котором находятся ее защитники. В либретто Висковатова/Рубинштейна им является Старый слуга, а во втором – Милена. Роль подруги невесты прозрачна в тексте. Здесь либреттистом достигается двойной эффект: поддержка и наставление. Тамара делится с Миленой своими переживаниями. С одной стороны, она тоскует по Князю, с другой – страшится наваждения, навеваемого чьим-то незнакомым голосом, из-за него она не может обрести желанный покой: «Чужд он мне, покой желанный! / Не дает отрады сон»⁴³⁸. Для Тамары пребывание в монастыре это спасение от смущения, но Демон преследует ее здесь, и даже защитница Милена не может

⁴³⁶ Там же. С. 44.

⁴³⁷ Демон. Опера в 4-х д. [Текст и музыка] Бориса Шеля Либретто заимствовано из поэмы «Демон» М. Лермонтова. СПб.: Э. Гоппе, 1885. С. 32.

⁴³⁸ Демон. Опера в 4-х д. [Текст и музыка] Бориса Шеля Либретто заимствовано из поэмы «Демон» М. Лермонтова. СПб.: Э. Гоппе, 1885. С. 45.

ей помочь. Тамара так описывает свое наваждение: «В монастыре, в минуту пенья, / Пред алтарем, при блеске свеч/ Во мне звучит среди моленья/ Его неведомая речь, /Полна любви огня и страсти»⁴³⁹. Милена призывает Тамару поверить в защиту Бога, уповая на то, что он не покинет страдающую, измученную душу. Хотя она предупреждает ее от совершения греха, Тамара как будто не слышит ее увещаний. Находясь в состоянии забвения, ей начинает мерещиться некий «образ чудно-нежный»⁴⁴⁰.

В этой части Тамара понимает, что появившийся образ забрал ее покой. Если ранее она, будучи невестой Князя, молила Бога о смерти, то теперь она не хочет умирать: «Нет сил бороться мне с любовью.../ Ужель погибнуть я должна?»⁴⁴¹. В либретто Соллогуба ее душевным переживаниям посвящено целое явление, что нехарактерно для либретто Висковатова/Рубинштейна. Любопытно отметить разницу между образами героинь либретто. Прежде всего, Тамара Висковатова/Рубинштейна представляет собой образ невинной слабой земной девушки, которая страдала из-за Демона, сочувствовала⁴⁴² ему и любила его. Если у Висковатова/Рубинштейна ее образ как бы заслоняется Демоном, то у Соллогуба в фокусе внимания находится именно Тамара, она изображена иначе. Перед нами предстает образ сильный, противостоящий Демону. Они не так уж сильно отличаются друг от друга, в сущности, их многое объединяет. Так, они оба являются изгнанниками, не могут обрести покой, их никто не понимает, у них нет возможности вернуться к прежней жизни. Либреттист также подчеркивает, что она равна ему не только по статусу, но и в борьбе, страсти и любви – их чувства совпадают. Вероятно, поэтому либреттист и композитор смогли легко поменять название оперы с

⁴³⁹ Там же. С. 45.

⁴⁴⁰ Там же. С. 46.

⁴⁴¹ Там же. С. 46.

⁴⁴² Вл. Соловьев писал, что «Демон поэмы не только прекрасен, он до чрезвычайности благороден и, в сущности, вовсе не зол», т.е. образ Тамары Висковатова/Рубинштейна создан так, чтобы читатель и зритель могли проникнуться жалостью к Падшему. – *Соловьев В.С.* Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 396.

«Демона» на «Тамару». Многие исследователи творчества Лермонтова также отмечали, что образ Тамары важен. Так, например, Вацуро писал, что: «Фигура Тамары становится теперь рядом с образом Демона. Происходит то же разрушение единой державия героя, какое мы прослеживаем в других лермонтовских поэмах...»⁴⁴³.

Отметим, что у Висковатова/Рубинштейна и Лермонтова Тамара уже давно ждет Демона, в то время как в либретто Соллогуба она не предвкушает их встречу, но *яростно*, словно в неистовстве молится Богу, надеясь, что он сохранит ее жизнь: «Господь! Господь! Склонись к моленью, / Взываю трепетно к Тебе;/ Не дай внимать мне искушенью, / Не дай погибнуть мне в борьбе!»⁴⁴⁴. Обратим внимание на последнее предложение, в котором подчеркивается главная особенность ее образа – борьба. Ее не страшит искушение, не страшит возможная уступка неведомой силе – она сомневается в том, что будет защищена от смертельной опасности. В тексте Соллогуба так же, как и в тексте Висковатова/Рубинштейна Тамаре тяжело молиться: «В тиши ночной меня тревожит/Толпа неясных, страшных снов/ Молиться днем душа не может, Мысль далека от звука слов»⁴⁴⁵. Можно заметить, что состояние Тамары напоминает знаменитую формулу Чацкого: «ум с сердцем не в ладу»⁴⁴⁶. В отличие от Тамары Висковатова/Рубинштейна героиня текста Соллогуба подвергается меньшему воздействию Демона, так как в первом случае – влияние Демона началось еще до гибели Князя, а во втором – после его гибели, во время пира в доме Гудала. Такая расстановка акцентов объясняет, почему в либретто Соллогуба у Тамары, видимо, больше сил сопротивляться и не поддаваться соблазну. Пафос ее речи заключается в

⁴⁴³ Вацуро В.Э. Лермонтов// История всемирной литературы. М., 1989. Т.6. С. 360.

⁴⁴⁴ Демон. Опера в 4-х д. [Текст и музыка] Бориса Шеля Либретто заимствовано из поэмы «Демон» М. Лермонтова. СПб.: Э. Гоппе, 1885. С. 47.

⁴⁴⁵ Там же. С. 47.

⁴⁴⁶ Грибоедов А.С. Полное собрание сочинений: в 3 т. 2 т./ Под ред. и с примеч. Н. К. Пиксанова, И. А. Шляпкина. — СПб.: Изд. Разряда изящной словесности Имп. акад. наук, 1911—1917. — Место изд. 3 т.: Пг. С. 21.

последней части монолога, где она повествует о кощунственных действиях соблазнителя. Пример этому: «Видение с любовью/ Во мраке к изголовью/Подходит моему, /Сияет тихо, как звезда, /Зовет и манит, но куда?..»⁴⁴⁷. В этом отрывке проявляется динамическая сила стиха, благодаря которой отчетливо представляются действия Демона. Рассмотрим также: «Он уж близок, неразлучен/ Он со мною, он во мне.../ Сердце бьется, сердце ждет, / Мысли шепчут: он придет!»⁴⁴⁸. Этот пример особенно интересен тем, что создается единый образ Тамары и Демона еще до их физической встречи, что, видимо, подтверждает идею о близости, едва ли не тождественности, двух образов. Тамара осознает неизбежность их встречи, ни у Демона, ни у нее нет другого пути, кажется, что какая-то властная сила направляет их жизни, соединяет их.

Соллогуб далее вносит следующие изменения в сцену их встречи. Демон предстает перед нею во сне, что делает его инфернальный образ более осязаемым и даже более притягательным. Должно быть, автор использует этот прием, чтобы не спугнуть Тамару, он как будто хочет снять с нее страх, овладевший ею. Поэтому он является ей во всем своем царском великолепии во сне⁴⁴⁹. В тексте мы видим описание его одежд: «Костюм его блестит золотом и серебром», говорится, что он красив «В венецианском окне появляется Демон, воплощая в себе мужскую красоту»⁴⁵⁰, а также владеет существами, что только подтверждает его могущество; в своем сне Тамара впервые называется «царицей» не в будущем времени, а в настоящем. Мы также видим богатства, которые Демон приносит ей в дар, в частности роскошный дворец с тронном и существами, которые, предположительно,

⁴⁴⁷ Демон. Опера в 4-х д. [Текст и музыка] Бориса Шеля Либретто заимствовано из поэмы «Демон» М. Лермонтова. СПб.: Э. Гоппе, 1885. С. 48.

⁴⁴⁸ Там же. С. 48.

⁴⁴⁹ Здесь представляется важным провести параллель между мотивом сна в балладах «Светлана» и «Людмила» В.А. Жуковского и либретто Соллогуба.

⁴⁵⁰ Демон. Опера в 4-х д. [Текст и музыка] Бориса Шеля Либретто заимствовано из поэмы «Демон» М. Лермонтова. СПб.: Э. Гоппе, 1885. С. 48.

являются его слугами. Здесь соблазнитель не просто обещает ей все земное, но показывает дары, которые будут ей принадлежать, если она согласится любить его.

Демон обращается к Тамаре, пока она все ещё находится в состоянии сна. Он даёт ей обещание, что их встречи будут частыми. Отметим, что в либретто Висковатова/Рубинштейна это обещание давалось раньше в сцене после известия о смерти Князя. Соллогуб же изменяет модальность, придавая обещанию Демона оттенок повторяемости. Сцена разговора Тамары и Демона смыслообразующая: злу приходит конец. Хотя оба либретто разные по отношению друг к другу и к поэме, но при анализе они дают внятный смысл происходящему и в этой сцене наиболее близки друг другу. Проиллюстрируем эту мысль примером: «Тамара: О, кто ты? речь твоя ужасна! / Тебя послал мне ад или рай? / Чего ты хочешь? / Демон: Ты прекрасна! Тамара: Но кто ты? Кто ты? Отвечай!⁴⁵¹. Так героиня вопрошает, кем он является, и даже требует от него ответа. Должно быть, напряжение, нараставшее ранее, дало Тамаре сил обрушить на Демона мучившие ее чувства. В ответ он без прикрас рассказывает о себе, подчеркивая, что несмотря на всю его власть и богатства, он принадлежит ей⁴⁵². Обе героини в обоих текстах отказываются слушать его исповедь, но только лишь Тамара Соллогуба задает такой вопрос Падшему: «Не справедлива-ли казнь твоя? Ты согрешил?»⁴⁵³. Она искренне верит в справедливость Божьего решения, не сомневается, что кара, постигшая его, произошла не случайно. Однако и в первом, и во втором либретто Тамара

⁴⁵¹ Демон. Опера в 4-х д. [Текст и музыка] Бориса Шеля Либретто заимствовано из поэмы «Демон» М. Лермонтова. СПб.: Э. Гоппе, 1885. С. 49.

⁴⁵² Проиллюстрируем этот тезис примером: «<...> is a purely negative diversion, deflecting the soul from its true path; the intoxicating Demon sheds his grandeur and aura of attractiveness and its stripped down to reveal a plainer unadorned demon of destructive temptation» («<...> есть абсолютно отрицательное отвлечение, сбивающее душу с истинного пути; Демон-соблазнитель сбрасывает свое величие и ореол привлекательности, что обнажает более простой неприкрашенный образ Демона с его разрушительным искушением»). – Russian literature and its Demons/ Edited by Pamela Davidson. Berghahn Books. New York. Oxford. 2000. P. 199.

⁴⁵³ Демон. Опера в 4-х д. [Текст и музыка] Бориса Шеля Либретто заимствовано из поэмы «Демон» М. Лермонтова. СПб.: Э. Гоппе, 1885. С. 51.

верит в раскаяние Демона, он готов примириться с добром и вернуться к истокам, в тексте же Лермонтова этого мотива нет.

Необходимо также отметить один нетипичный момент для либретто-соперника и оригинальной поэмы у Соллогуба: обольщение Демона не препятствует размышлениям Тамары, наоборот, усиливающееся давление на нее порождает в ее сознании вопрос: «На что тебе душа моя?/ Ужели небу я дороже/ Всех незамеченных тобой?»⁴⁵⁴. Анализируя поведение Демона, она предполагает, что любовь к ней нереальна, что Демон выбрал ее по каким-то особым причинам. Это представляется уместным, если считать Тамару *орудием* небесного плана, – таким образом, соблазняя ее, Падший мог бы отомстить за свое изгнание. С.Н. Дурьлин же утверждает, что Тамаре известно «древнее сказание; ее страшит лишь то, что именно ей суждено вернуть небу нового ангела, прежнего врага. Она берет с него клятву отречения от злых стяжаний – и демон дает ее»⁴⁵⁵.

В клятве Демона Соллогуба отражается иная модальность. На первый взгляд кажется, что различий между текстами нет. Сначала клятва содержит эфемерные, взаимоисключающие друг друга обещания. В первую очередь он клянется «первым днем творенья»⁴⁵⁶, затем – «его последним днем»⁴⁵⁷. Но как можно клясться тем, что уже свершилось или еще не произошло? Отсюда следует, что на самом деле он не клянется ничем. Казалось бы, его клятва пуста, обратимся же к последним строкам клятвы, которые звучат так: «<...> Клянусь позором преступленья <...>/Отныне яд коварной лести/ Ничей уж не встревожит ум»⁴⁵⁸. Следовательно, Демону необходимо включить в свою клятву не только эфемерные обещания, но и что-то реальное, чему Тамара

⁴⁵⁴ Там же. С. 51-52.

⁴⁵⁵ Дурьлин С.Н. Статьи и исследования 1900-1920 годов / Сост., вступ статья и коммент. А.И. Резниченко, Т.Н. Резвых. СПб.: Владимир Даль, 2014. С. 282.

⁴⁵⁶ Демон. Опера в 4-х д. [Текст и музыка] Бориса Шеля Либретто заимствовано из поэмы «Демон» М. Лермонтова. СПб.: Э. Гоппе, 1885. С. 52.

⁴⁵⁷ Там же. С. 52.

⁴⁵⁸ Там же. С. 52.

могла бы поверить, что могло бы сблизить его с ней. Он раскрывает ей свои преступления: совершенные им убийство и искушения земных душ. Кажется, что Тамара проверяет Демона, сможет ли он принести клятву, если он враг неба. Поэтому, когда Падший совершает этот обряд, она не может поверить услышанному: «Что слышу я? Клянется он!»⁴⁵⁹. Поэтому Демон расширяет масштаб клятвы: «<...> Клянуся небом я и адом, /Земной святыней и тобой, / Клянусь твоим последним взглядом, /Твоею первою слезой!»⁴⁶⁰. Иными словами, он клянется жизнью своей любимой, предрекая ее гибель. Вместе с тем автором здесь повторно вводится мотив слезы, слезы *первой*. Возможно, что под ней понимается как очищение и обновление, так и восторг первой любви. Но что представляет собой любовь Демона? Легко заметить, что она горда и надменна, беспокойна и полна, но, что важнее всего, она не созидательна. В сравнении с либретто Висковатова/Рубиншейна, в сцене спора о любви между Гением и Демоном, любовь оказывается чем-то иным. Так для первого любовь – это, прежде всего, покой и возможность вернуться к Богу, а для второго – это свобода, которой он жаждет, так как послушание чуждо ему и воспринимается им как рабство и угнетенье. Тот же покой предлагает ему и Тамара, тем самым замыкая круг, начатый Гением.

Сходство двух либретто заключается в том, что Любовь Демона в них обладает одним общим качеством – гордостью, не несущей покоя и именно поэтому она не может породить любовь в Тамаре. Кажется, что его поведение злит ее, но в действительности она злится на себя из-за своей слабости и готовности поддаться соблазну: «Тамара приходит в состояние раздражения, граничащее с безумием; она почти готова броситься в объятия Демона, но останавливается при звуках пения странниц за сценой»⁴⁶¹. Вторя пению странниц, Тамара понимает, что единственным спасением для нее является

⁴⁵⁹ Там же. С. 52.

⁴⁶⁰ Там же. С. 53.

⁴⁶¹ Там же. С. 54.

смерть. Но для Демона смерть не преграда, так как он наделен невообразимой властью, и сверх этого он везде ее друг неизменный⁴⁶². Воздействие хора странниц нельзя преуменьшить, ибо он помогает Тамаре вновь обрести силы на борьбу со злом. Словом, она дает Демону отпор: «Нет, тщетно хочешь, мрака чадо, / Ты овладеть моей душой –/ Ужель тебе чужда пощада? / Не мучь души моей младой!»⁴⁶³. Любопытно, что в либретто-*сопернике* героиня лишь однажды готова поддаться соблазну, в то время как в тексте Соллогуба Тамара подвергается бóльшим испытаниям. Демон два раза *отравляет*, смущает ее разум, заставляет его слабеть и, в конце концов, она почти готова сдаться ему, поддаться его влиянию. Приведем пример: «Мой ум смущенный безоружен.../ Где дум безгрешных щит священный? / Где воли крепкая броня? / Какою силой непонятной/ Во мне любовь ты разжигаешь? /О, что со мной? Мне в жилы/ Влилась струя огня.../ Темнеет мысль... Ах! нет силы.../ О, кто спасет меня!»⁴⁶⁴. В течение всего диалога с Демоном она призывает своего Спасителя – Князя, который является на ее зов, тем самым сдерживая данное на смертном одре обещание: «Тень: Тамара! Тамара! (Тень исчезает. Тамара стоит в оцепенении)»⁴⁶⁵. У Висковатова/Рубинштейна ей посылаются два спасителя: тень Князя и Гений добра, который забирает Тамару с собой. Вместе с этим важно отметить, что защитник, который «пришел поздно»⁴⁶⁶, не Ангел, как написано в поэме у Лермонтова, и не Гений Добра, как отмечается в либретто-*сопернике*, а именно Князь, точнее его Тень. Как уже было сказано, единственным желанием Тамары было остаться вместе с Князем. Чтобы узнать, достоин ли человек такой милости, необходимо пройти через искушения. Она тем более сильна в своей любви к Князю, он дает ей силы, представая перед ней: «Он... гость неба... Это он.../Он бессмертный мой

⁴⁶² Там же. С. 54

⁴⁶³ Там же. С. 54

⁴⁶⁴ Там же. С. 55

⁴⁶⁵ Там же. С. 55

⁴⁶⁶ Там же. С. 56

хранитель...»⁴⁶⁷. Ее хранитель – не самозванец Демон, а Князь, явившийся на спасение предназначенной ему возлюбленной. Однако Демон уверен в своей победе. Так он говорит: «Ты не спасешься от меня. / На сердце полное гордыни/ Я наложил печать мою. / Она – моя, здесь нет святыни!/ Здесь я владею, я люблю»⁴⁶⁸. Ранее отмечалось, что образы Демона и Тамары схожи в своих чувствах. Как искуситель, Демон должен знать человеческие слабости, взывая к ее гордости, он старался «наложить печать свою»⁴⁶⁹, поэтому Падший искушал Тамару богатствами, льстил ей, смущал ее сознание. Он увидел в ней свой шанс на освобождение, но воссоединение с собой прежним должно быть не овладением земной девушкой, а отказом от нее, от совершения зла. Финальная сцена либретто содержит следующую сентенцию: не эгоцентричность, не спасение в любви, не примитивная страсть приносят обновление, а восстановление себя как целостной личности, приобщенной к жизни, осознание своего бытия способно вернуть небесам Падшего, не нашедшего своего места в мире, где он вынужден скитаться.

В тексте Лермонтова сцена смерти земной девушки разделена на два фрагмента: в первом Тамара умирает, описывается ее гроб, ее отец и только затем пролетающий над землей Ангел, уносящий Тамару на небо. В либретто-сопернике душу Тамары уносит Гений Добра, тогда как в тексте Соллогуба она лежит на своем ложе мертвая, а в воздухе витают Ангелы, предположительно, они и забирают ее душу. Демон же во всех текстах остается один «без упования, без любви»⁴⁷⁰.

Таким образом, Висковатов/Рубинштейн и Соллогуб восполняют лакуны лермонтовского текста за счет своих вторичных текстов, благодаря чему сценам оригинального текста придается больше динамики, аналогом высокого сюжета поэмы становятся узнаваемые переживания и ситуации.

⁴⁶⁷ Там же. С. 56.

⁴⁶⁸ Там же. С. 56.

⁴⁶⁹ Там же. С. 56.

⁴⁷⁰ Там же. С. 56.

Такую же роль играют вставные сцены в двух либретто, в каждой из вставных сцен комментируются и объясняются решения героев, их поведение, нюансируются черты характеров героев. Оба либретто имеют несомненное литературное значение, потому что помогают нам иначе посмотреть на оригинальный текст Лермонтова и на динамику развития образов, углубить свои знания о Демоне, Князе и Тамаре, об их мотивах, чувствах и переживаниях. Невозможно не отметить удачные литературные трансформации текста, неожиданные вставные сцены и реплики, а также неудачные приращения: у Соллогуба непоследовательное течение мысли, при этом довольно резкое, а у Висковатова/Рубинштейна, неудачная перестановка сцен, в частности сцена с исполнением «Ходим мы к Арагве...». Важно также отметить, что трансформации в тексте Соллогуба коррелируют с первыми редакциями поэмы «Демон».

Разумеется, литературный текст и оперное либретто являются разными жанрами, но, как показывает исследование, они могут дополнять друг друга и в соединении давать вытный смысл. Возможно, именно поэтому зрителям московских и петербургских сцен так полюбились эти оперы, ведь поэма Лермонтова считалась загадочным текстом, претерпела множество редакций и интерпретаций, но, тем не менее, заняла прочное место в литературе.

Глава 3 Творческая рецепция либретто «Демон» П.А. Висковатова/А.Г. Рубинштейна и «Тамара» В.А. Соллогуба в инокультурных текстах А. фон Оффермана и М.Л. де Касембрута

§ 1. Анализ либретто «Демон» П.А. Висковатова/ А.Г. Рубинштейна и его переводного коррелята «Der Dämon» А. фон Оффермана (идейный дискурс)

Ранее было отмечено, что либретто представляет собой литературное произведение, такое же значение имеют партитуры и клавираусцуги, а также переводы текстов на другие языки. Лермонтовский Демон получил свое признание не только на русских сценах, но и зарубежных. В связи с этим представляется перспективным проследить историю и особенности перевода либретто Висковатова/Рубинштейна и либретто Соллогуба за рубежом.

Прежде всего, обратимся к истории создания Демона-Антоновича⁴⁷¹. Как известно, в 1871 году было закончено совместно написанное Висковатовым и Рубинштейном либретто. Композитору было отказано в постановке оперы на русской сцене, однако его популярность за рубежом была так высока, что он решает поставить свою оперу на немецкой сцене. Поэтому он начинает поиски переводчика, способного сделать удачный перевод либретто на немецкий язык⁴⁷². В связи с этим снова возникает имя Каролины Павловой, список немецких переводов которой мог бы пополниться еще одним произведением.

В 1875 году Рубинштейн обращается к Павловой с просьбой перевести либретто для постановки в Германии. Факт обращения к ней подтверждается наличием пражского письма композитора к Б. Зенфу, находившемуся тогда в Германии. Так он пишет: «Я нашел в Вене переводчиков для *Демона*, они <...> требуют, однако, за это 200 талеров – много денег, но работа трудная, очень

⁴⁷¹ Так называли оперу А.Г. Рубинштейна.

⁴⁷² Рубинштейн не случайно искал переводчика немецкого языка, так как более всего композитор был популярен в Германии.

неблагодарная; при этом очень трудно найти людей, которые умеют это делать...»⁴⁷³. Об этом мы узнаем из письма поэтессы к московскому издателю и историку П.И. Бартеневу. Тогда для его журнала «Русский архив» она занималась подготовкой к печати своих воспоминаний, поэтому была вынуждена отказаться от предложения композитора. Подтвердим сказанное примером: «Полагая долгом держать данное слово, я в начале весны отказалась исполнить просьбу Рубинштейна, перевести на немецкий язык текст его оперы, что лишило бы меня возможности окончить переписку и поправку обещанной вам тетради. Прибавлю <...>, что за перевод готов был дать 1000 рублей». Павлова, озабоченная завершением своих мемуаров, была вынуждена отказать приезжей знаменитости»⁴⁷⁴. Таким образом, Рубинштейн был вынужден продолжать поиски переводчика. Из его письма Зенфу известно, что он был найден, но перевод, как отмечает композитор, был невероятно плох⁴⁷⁵. Тейлор Филип в биографии Рубинштейна пишет, что он «had complained bitterly to Senff that the accents had been placed in a completely unmusical way»⁴⁷⁶. Отсюда ясно, что переводчиком должен был быть такой человек, который бы был поэтом и вместе с тем музыкантом.

Письма Рубинштейна типографу Зенфу, позволяют детально проследить историю написания либретто, партитуры и клавира. 15 июня композитором было отправлено письмо Зенфу, в котором говорится следующее: «...С нашим бедным «Демоном» дело обстоит совсем плохо; перевод в том виде, как он сделан, неприемлем... Итак, нечего и думать об его издании раньше, чем приблизительно через год. Печально, но это так. Чтобы утешить Вас, я отдельно перепишу для Вас балетную музыку (из 2-го акта) и пришлю ее...»⁴⁷⁷.

⁴⁷³ Рубинштейн А.Г. Литературное наследие в трех томах: Письма. 1872-1894. Лекции по истории фортепьянной литературы. – М.: Музыка, 1986. – Т. 3. С. 29.

⁴⁷⁴ Файнштейн Ф.Ш. «Меня Вы называли поэтом...» Жизнь и литературное творчество К.К. Павловой в ретроспективе времени. Verlag F.K Göpfert–Fichtenwalde, 2002. Bd. 15. С. 99.

⁴⁷⁵ Рубинштейн А.Г. Литературное наследие в трех томах: Письма. 1872-1894. Лекции по истории фортепьянной литературы. – М.: Музыка, 1986. – Т. 3. Там же. С. 29.

⁴⁷⁶ Taylor P.S. Anton Rubinstein: A Life in Music. Bloomington: Indiana University Press, 2007. P.164.

⁴⁷⁷ Литературное наследие. В 3-х т. Т.2. Письма (1850-1871)/Сост., текстолог. подготовка, коммент. и вступит. Статья Л.А. Баренбойма. – М.: Музыка, 1984. С. 30.

Рубинштейн, в письме от 20 декабря 1875 года, жалуется Зенфу: «Демон» меня мучает!! Я его просмотрел и нахожу, что он плачевно плох, – его следовало бы теперь передать немецкому поэту (который вместе с тем и музыкант) для того, чтобы он переделал текст и более музыкально расположил акценты, – не найдется ли такой?...»⁴⁷⁸. Выбор его пал на Альфреда фон Оффермана – известного переводчика-либреттиста, снискавшего себе славу своими переводами. В апреле 1876 года Рубинштейн пишет «... Я надеюсь, что смогу окончить 4-й акт в Лондоне...»⁴⁷⁹.

12 июля 1876 в письме было сказано: «...Я сейчас переписываю партитуру Демона, немецкий текст которого жду с нетерпением, чтобы самому его подставить...»⁴⁸⁰.

6 сентября 1876 Рубинштейн пишет: «... «Демон» стал очень хорош, но он требует много времени, так как вписать все в партитуру и, кроме того, приготовить еще клавираусцуг – трудная задача. С ним Вам будет много возни, я должен был в нем многое изменить. Но не щадите труда и хорошо издайте вещи; все это, надеюсь, принесет нам еще некоторую радость...»⁴⁸¹.

Таким образом, перевод либретто был закончен к концу 1876 года одновременно с немецким текстом был издан клавир, а после – партитура. Несмотря на медленный темп работы переводчика, Рубинштейн остался доволен составленным Офферманном переводом. Опера была поставлена в Гамбурге в Городском театре 22 октября/3 ноября 1880 года, дирижером был сам Рубинштейн. Он отмечал, что постановка пользовалась большим успехом,

⁴⁷⁸ Литературное наследие. В 3-х т. Т.3. Письма (1872-1894)/Сост., текстолог. подготовка, коммент. и вступит. Статья Л.А. Баренбойма. – М.: Музыка, 1986. С. 33.

⁴⁷⁹ Там же. С. 36.

⁴⁸⁰ Там же. С. 37.

⁴⁸¹ Там же. С. 38.

по сравнению с Петербургом и Москвой. «Опера шла также в Кёльне (1882), Кёнигсберге (1883), Шверине (1884)»⁴⁸².

В связи с вышесказанным для творческой истории немецкого либретто характерны следующие положения:

- Написание либретто затянулось примерно на год;
- Написано оно было не одним автором, возможно, дописывалось Рубинштейном;
- Партитура была переписана, соответственно немецкий оперный текст отличается от русского.

Поэтому далее проанализируем разницу между русским текстом либретто и его переводом на немецкий язык.

В основе русского и немецкого либретто лежит оригинальный текст поэмы, прошедший через ряд трансформаций⁴⁸³, которые, на наш взгляд, существенно изменили первоначальные идеи М.Ю. Лермонтова. Образы основных героев в двух либретто совпадают, кроме Доброго Гения, который в немецком переводе либретто представлен Ангелом. Цензура в России в XIX веке явление сложное, контролируемое государством, в отличие от Германии, в которой указание Ангела, как персонажа, не подвергалось строгой цензуре и, как правило, пропускалось в печать.

Прежде всего, рассмотрим первую сцену первого действия⁴⁸⁴, в которой впервые появляется Демон. Здесь он выражает свои чувства по отношению к окружающей его действительности. В немецком либретто мир Демона таков: «Verhasste - verfluchte Welt! / Unselige- verachtete Welt! / An mir vorüber, zieht

⁴⁸² Барсова И.А. Петров Д.Р. К истории постановки «Демона» А.Г. Рубинштейна в Венской придворной опере. Краткая переписка Густава Малера с Мариинским театром/И.А. Барсова, Д.Р. Петров// Научный вестник Московской консерватории. 2011. № 3. С. 16.

⁴⁸³ Ранее было отмечено, что над текстом работало несколько человек: А.Н. Майков начал совмещать части либретто, ранее написанные А.Г. Рубинштейном, Я.П. Полонский продолжил работу над либретто, а П.А. Висковатов закончил писать текст.

⁴⁸⁴ В фокусе внимания здесь находится монолог Демона, сцены же с незримыми хорами, которые *открывают* текст либретто, совпадают и не нуждаются в дополнительном комментарии.

der Trauerzug der Zeiten/Müde bin ich der Herrschermacht, / freudlos streu` ich die bösen Saaten»⁴⁸⁵ («Ненавистный мир – проклятый мир! / Жалкий презираемый мною мир! / Передо мной проходит траурная процессия времен/ Я устал от своей власти над ним,/ Безрадостно сею я злые семена»), а в русском тексте: «Проклятый мир! предо мной/ Веков бесплодных ряд унылый/ Проходит. Властвовать землей/ Наскучило»⁴⁸⁶. Из этого следует, что в мире Демона из немецкого либретто отсутствуют радости жизни, он ассоциируется с похоронной процессией и так же некрасив, как и люди, живущие в этом мире. В то время как в русском тексте люди слабы по своей природе, ненадежны и легко поддаются соблазнам, к которым их подталкивает Демон. Таким образом, русский Демон презирает мир, в котором он обречен находиться, а немецкий Демон безрадостно влачит свое существование. Падший прокликает окружающий его мир и тем самым как бы *вызывает* Ангела/Гения⁴⁸⁷.

Встреча Демона с Ангелом/Гением описывается Тейлором Филипом следующим образом: «...the acrimonious encounter between the Demon and the Angel in the prologue to the opera The Demon, where the “humility” of the Angel is pitted against the “pride” of the Demon»⁴⁸⁸. Слова Баренбойма совпадают со сказанным американским биографом: ««бунтарство и с небом гордая вражда – основное содержание восточной повести»⁴⁸⁹. В.Г. Белинский отмечал, что произведение Лермонтова – «сатанинская улыбка на жизнь, искривляющая младенческие еще уста, это «с небом гордая вражда», это – презрение рока и

⁴⁸⁵ Der Dämon. Phantastische Oper in drei Acten. Nach dem Russischen von Alfred Offermann. Musik von Anton Rubinstein–libretto. –L.: Leipzig & Bartholf Senff., 1880. S. 5.

⁴⁸⁶ Демон. А.Г. Рубинштейна: Опера в 3 д., 7 карт.: Либретто П.А. Висковатова по одноименной поэме М.Ю. Лермонтова. СПб.: В. Бессель и Ко., 1879. С. 5.

⁴⁸⁷ При подготовке данного параграфа были использованы материалы статей: *Полтавец М.А.* Феномен Демона в немецком переводе А.Ф. фон Оффермана либретто «Демон» А.Г. Рубинштейна/ П.А. Висковатова// Литература в школе. 2022. № 4 С. 40-47; *Полтавец М.А.* Гибель Тамары как нравственная смерть Демона // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. 2022. № 3. С. 38-42.

⁴⁸⁸ *Taylor P.S.* Anton Rubinstein: A Life in Music. Bloomington: Indiana University Press, 2007. P.99.– «Язвительная встреча Демона с Ангелом в прологе оперы «Демон», где смирение Ангела противопоставляется гордыне Демон»– *М.П.*)

⁴⁸⁹ *Баренбойм Л.А.* А.Г. Рубинштейн. Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность. Т. 4. 1867–1894. Л.: Государственное музыкальное издательство, 1962. С. 76.

предчувствие его неизбежности»⁴⁹⁰. Таким образом, завязка основного конфликта как в поэме, так и в обоих либретто происходит в сцене встречи Ангела/Гения и Демона. Под конфликтом понимается борьба добрых сил, представителем которых является Ангел/Гений, а злых – Демон. Представляется, что у Божественного провидения существует план на судьбу Демона, а сам Ангел/Гений играет в нем непосредственную роль⁴⁹¹. Предполагается, что и в немецком тексте Ангел, и в русском тексте Гений выступают как *проводники*, посланники Бога, призванные как направить на правильный путь, так и помочь ему пройти его без гордости и злобы. Прежде всего, здесь говорится о пути Любви, добродетели и покоя. Поэтому Ангел в немецком тексте просит Демона о следующем: «Halte ein! Fluche nicht!»⁴⁹² (Остановись! Не проклинай!), при этом Гений в русском тексте говорит: «Не кляни, а люби!»⁴⁹³. На первый взгляд кажется, что немецкий и русский тексты похожи друг на друга, но в немецком переводе заявляется об обратном. В отличие от Гения, изображенного в русском либретто, Ангел в немецком либретто просит Демона лишь остановиться в совершении зла. И в первом, и во втором случаях автор текста и переводчик в качестве грамматического средства выбирают императив, то есть они сходны в грамматическом ключе, но отличаются друг от друга по сути. В немецком тексте Ангел предупреждает Демона, пытается остановить его, но не навязывает ему свои идеи по сравнению с Гением.

⁴⁹⁰ *Белинский В.Г.* Полное собрание сочинений. М., 1956. Т. 12. С. 85. (письмо к В.П. Боткину от 17 марта 1842 года).

⁴⁹¹ Однако некоторые исследователи считают, что образ Ангела и ангельской братии в контексте повествования не играют важную роль: «However, the main weakness of the allegorical interpretation is that the Angels cannot be accommodated within it except as stage props» («Однако главная слабость аллегорической интерпретации состоит в том, что Ангелы не могут быть размещены в ней, кроме как в роли сценического реквизита»). – *Harvie J. Lermontov`s `Demon`.* // Journal of the Australian Universities Language and Literature Association. Vol. 29. University of Otago. 1968. P. 25.

⁴⁹² *Der Dämon. Phantastische Oper in drei Acten. Nach dem Russischen von Alfred Offermann. Musik von Anton Rubinstein-libretto.* –L.: Leipzig& Bartholf Senff., 1880. S. 5.

⁴⁹³ Демон. А.Г. Рубинштейна: Опера в 3 д., 7 карт.: Либретто П.А. Висковатова по одноименной поэме М.Ю. Лермонтова. СПб.: В. Бессель и Ко., 1879. С. 5.

Далее представитель неба в немецком тексте объясняет Демону, почему нельзя проклинать всё сущее: «Nur der Liebe vertrau, denn endlich ist sie; **Sie** eröffnet neu des Paradieses Gefild!»⁴⁹⁴ («Доверься любви, так как она безвременна; Она вновь откроет ворота Рая»), иными словами, он просит Падшего довериться любви, так как она всепоглощающая и бесконечна. Если Демон сможет выполнить это условие, то он обретет давно желаемое обновление и вернется к ангельской братии и Богу. Любопытно, что в русском тексте слова Гения отличаются: «И простит тебя **Тот** / **В Ком** любви нет конца. / И опять для тебя он свой рай отопрет»⁴⁹⁵. В русском тексте в фокусе внимания находится не Любовь как высшая благодать, а Бог и любовь в нем, т.е. автор подчеркивает, что любовь Бога распространяется на всех и даже на Падшего, она всепрощающая. Обратим внимание на местоимения в либретто Висковатова/Рубинштейна: «Тот» и «Ком» написаны с большой буквы намерено для того, чтобы подчеркнуть как статус Бога, так и отношение *подвластных*. В немецком тексте примечательно использование местоимения «Sie» также с большой буквы. В данном случае это местоимение используется, чтобы избежать повтора слова «любовь» и, предположительно, подчеркнуть, что Бог и есть Любовь.

Монологи Демона в обоих текстах имеют общие интонации. Так, например, в русском тексте он говорит: «Что мне сиянье вечной власти/ Что рай святой! /Хочу свободы я и страсти/ А не покой! / Я жить хочу, хочу волненья/ Хочу борьбы», а в немецком: «Eitler Schimm merder höchsten Macht, / mich lockt er nicht! Nur Leidenschaft will ich und Freicheit, dir Ruhe nicht! / Der Allmacht Werke mögt Ihr rühme, mit Sklavensinn! / Freicheit will ich, nicht such` ich Frieden! / Ich will den Kampf!»⁴⁹⁶ («Напрасно сияние высшей силы, / она

⁴⁹⁴ Der Dämon. Phantastische Oper in drei Acten. Nach dem Russischen von Alfred Offermann. Musik von Anton Rubinstein—libretto. —L.: Leipzig& Bartholf Senff., 1880. S. 5.

⁴⁹⁵ Демон. А.Г. Рубинштейна: Опера в 3 д., 7 карт.: Либретто П.А. Висковатова по одноименной поэме М.Ю. Лермонтова. СПб.: В. Бессель и Ко., 1879. С. 5.

⁴⁹⁶ Der Dämon. Phantastische Oper in drei Acten. Nach dem Russischen von Alfred Offermann. Musik von Anton Rubinstein—libretto. —L.: Leipzig& Bartholf Senff., 1880. S. 5-6.

меня не манит! Я хочу только страсти и свободы, а не покоя! / Ты можешь хвалиться свершениями всевышнего, преклоняясь перед ним! / Но я хочу свободы, я не ищу покоя / Я хочу борьбы»). В этой схватке двух по своему рождению одинаковых существ, ясно видятся различия между ними. Речи Демона включают в себя *свободу, борьбу и страсть*, в то время как ангельские слова содержат *покой, послушание и любовь*; говоря другими словами, их образы построены на контрастных идеях. Важно отметить, что, если Ангел и Демон обладают противоположными качествами, то Тамаре присущи как ангельские, так и демонические. Можно даже сказать, что она, пожалуй, рождена и для Рая, и для Ада.

Демон представляется борющимся, неистовым и как будто правым в своем бунте против Бога, вынужденным скитаться по миру, не находя себе применения в нем. Ему претит раболепие, преклонение перед вышестоящим, а также бездумное послушание. Кажется, что в его словах проявляется злоба против Ангела / Гения, но на самом деле он возмущается устройством небесной иерархии, частью которой посланник является. Демон называет рабами *паству*, которой Бог управляет. Обличительный пафос речи Падшего со всей силой обрушивается на небесного жителя. Ангел не может понять, почему Демон, ранее являвшийся частью их братии, ранее любивший мир так же, как любил братьев и Бога, сейчас ненавидит: «Warum hassest Du? Liebtest doch einst diese Welt! Deiner Brüder in Gott, Deiner Brüder gedenk!»⁴⁹⁷. Аргументы Демона опираются на два ключевых понятия, которыми являются рабство и (у)правление. Следовательно, любовь Бога, основанная на безвольном подчинении окружающих его, не нужна Демону: «Dein Gott will herrschen über Sklaven, will Liebe nicht!»⁴⁹⁸. На данный фрагмент следует обратить особое внимание, так как при переводе была допущена, возможно,

⁴⁹⁷ Ibid. S. 6.

⁴⁹⁸ Der Dämon. Phantastische Oper in drei Acten. Nach dem Russischen von Alfred Offermann. Musik von Anton Rubinstein—libretto. —L.: Leipzig & Bartholf Senff., 1880. S. 6.

намеренная трансформация смысла. Обратим внимание на использование слова «**Dein Gott will**», что значит «**Твой Бог хочет**». Здесь переводчик намеренно меняет акценты, показывая, что высшее решение принадлежит Богу, а Ангел является *рабом*, исполнителем его воли. В русском же тексте Демон обращается к Гению: «Любовь!.. **Ты** хочешь послушанья/А не любви»⁴⁹⁹, тем самым акцент переносится с Бога на посланника. Этот перенос, должно быть, обусловлен цензурными требованиями, которые были против открытой демонстрации богоборческих мотивов в опере. Отметим, что, если Ангел как бы ставит знак равенства между Богом и Любовью, то Падший, наоборот, сравнивает Любовь с гордым знанием. Приведем пример: «Die Liebe gleicht der Erkenntnis, / Stolz ist ihr Sinn. / Von Zwang und Knechtschaft befreit, lass mich die Liebe schauen. / Dann will fort an ich Böses meiden, / Dann will ich Dein!»⁵⁰⁰. Известно, что Демон был изгнан по какой-то причине из Рая, его положение изгоя, его неприкаянность поставили его вне бытия. А.И. Журавлева, в связи с этим пишет: «Лермонтовский Демон изгнан – и это с самого начала некое абсолютное изгнание: из рая, но и не в ад, а вообще из организованного, божественного миропорядка в «эфир», в пустоту, в бесконечные просторы вселенной. Отсюда в поэме – постоянное присутствие бездны, звездного хаоса как зримой перспективы мироздания; от одного варианта к другому усиливается осязаемость воздуха, ветра-вихря, разбегающихся пейзажей из туч и облаков, нарастает ощущение пространства, ощущение крыльев и полета»⁵⁰¹. У него нет возможности противостоять и бороться, потому что он не знает, чему и с чем, так как какая-то незримая сила управляет его жизнью. В этой сцене в нем проснулись былая буря чувств, и здесь же он пытается взять контроль над ситуацией. Демон предлагает Ангелу условия, на которых он был бы готов вернуться к Богу и братии. Они таковы:

⁴⁹⁹ Демон. А.Г. Рубинштейна: Опера в 3 д., 7 карт.: Либретто П.А. Висковатова по одноименной поэме М.Ю. Лермонтова. СПб.: В. Бессель и Ко., 1879. С. 6.

⁵⁰⁰ Der Dämon. Phantastische Oper in drei Acten. Nach dem Russischen von Alfred Offermann. Musik von Anton Rubinstein – libretto. –L.: Leipzig & Bartholf Senff., 1880. S. 6.

⁵⁰¹ Журавлева А.И. Лермонтов в русской литературе. Проблемы поэтики. М.: Прогресс-Традиция, 2002. С. 162.

если он сможет увидеть чистую любовь без принуждения и *кабалы*, то он будет принадлежать им (Dann will ich Dein= тогда я твой). В либретто Висковатова/Рубинштейна модальность иная, так как Падший хочет положить конец своему рабскому существованию и как прежде иметь власть и владеть знаниями: «Хочу свободы я и знания⁵⁰²/ В них гордость, сила, власть моя...»⁵⁰³. Примечательно, что в русском же тексте он не обещает отказаться от зла, не дает обещания измениться. Он неизменен и *статичен*⁵⁰⁴, а также верен своим прежним убеждениям. Он горд, поэтому и любовь его горделива, Гений не случайно говорит ему, что любовь бескорыстна и способна на многое, но только, если она чиста: «Твои познания – отрицанья, / И ненависть – любовь твоя, / И нет тебе напоминанья/ Ни обновленья никогда»⁵⁰⁵. Гений понимает, что не может переубедить Демона, предупреждает его, что несмотря на все усилия, он не сможет обрести любовь через злобу и гордыню – такова воля Всевышнего. В сравнении с Гением *немецкий* Ангел страстен в своих речах; он называет Демона – «Frevler!»⁵⁰⁶, что значит «грешник, нечестивец, преступник». Сравним это восклицание со словами Тамары во второй сцене третьего действия: «...Ты согрешил!../Против тебя-ли?»⁵⁰⁷. «Преступник» и «согрешил» находятся в одном смысловом поле как определения. Такого рода номинализация также является показателем близости Ангела и Тамары, которая зиждется на их естественной чистоте, хотя, казалось бы, они разные по природе существа. Ангел утверждает, что «*Liebe ist demutsvoll*», любовь по своей сути скромна, чиста и лишена волнений страсти, которых так жаждет Демон. Гордость, страстность – греховные чувства, которые для Ангела представляют собой лишь подмену любви, именно поэтому Демону не

⁵⁰² Эти слова отсылают нас к «Фаусту» И.Ф. Гёте.

⁵⁰³ Демон. А.Г. Рубинштейна: Опера в 3 д., 7 карт.: Либретто П.А. Висковатова по одноименной поэме М.Ю. Лермонтова. СПб.: В. Бессель и Ко., 1879. С. 6.

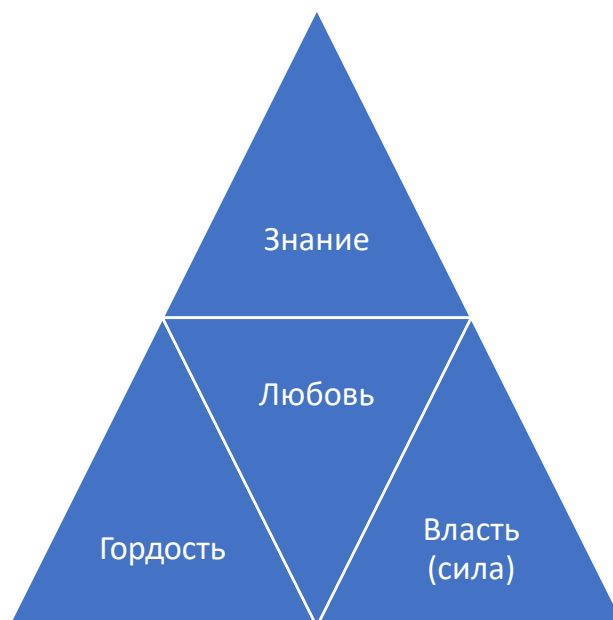
⁵⁰⁴ Это определение отчасти объясняет, почему М.А. Врубель изображал Демона в неподвижных позах.

⁵⁰⁵ Там же. С. 6-7.

⁵⁰⁶ Der Dämon. Phantastische Oper in drei Acten. Nach dem Russischen von Alfred Offermann. Musik von Anton Rubinstein-libretto. –L.: Leipzig& Bartholf Senff., 1880. S. 6.

⁵⁰⁷ Демон. А.Г. Рубинштейна: Опера в 3 д., 7 карт.: Либретто П.А. Висковатова по одноименной поэме М.Ю. Лермонтова. СПб.: В. Бессель и Ко., 1879. С. 39.

снискать обновления посредством губительной борьбы. Из этого следует, что в основе ангельской, божественной Любви лежит немецкое слово «*demutsvoll*» (скромность), любовь же Демона составляют три взаимосвязанных компонента:



Речи немецкого Ангела носят обличительный пафос. Проиллюстрируем это примером: «*Verneinung ist dein ganzes Wissen, / Du kennst nicht Liebe, kennst nur Hass; Umsonst suchst du die Frucht der Weisheit, / die nur im Schlawfen Dir erblüht.*»⁵⁰⁸, что значит «отрицание — это все, что ты тебе знакомо, / Ты не знаешь любви, ты знаешь только ненависть; напрасно ты ищешь плод мудрости, / Который расцветает лишь тогда, когда ты спишь». То есть Ангел утверждает иллюзорность мира Демона, сообщая, что, знания – это еще не любовь, а ненависть не поможет ее обрести. Несмотря на все старания божественный посланник, не может вразумить Демона, перенаправить его на истинный, праведный путь: так как сам Демон в силу своей ослепленности яростью, не может увидеть разрушения, которые он несет в поисках обновления. Его присутствие в мире губительно для девственных сердец, так

⁵⁰⁸ Der Dämon. Phantastische Oper in drei Acten. Nach dem Russischen von Alfred Offermann. Musik von Anton Rubinstein—libretto. –L.: Leipzig & Bartholf Senff., 1880. S. 6-7.

как он отравляет собой все живое: «Wenn Du Dich nahest, was Du berührst, /Vergiftet wird`s durch Deinen Odem, Geweiht der ewigen Vernichtung»⁵⁰⁹.

В конце своего монолога он говорит, что Демон не знает, что такое Любовь, поэтому и не может желать обладания *любимицей* Бога – Тамарой: «Doch was die Liebe ist, Du ahnst es nicht! /Hab` Acht! Rühre an Nichts, was Werth dem Himmel ist. / Hab` Acht!»⁵¹⁰ («Ты не имеешь представления о том, что такое любовь! / Будь осторожен!!/ Не прикасайся ты к тому, что принадлежит небесам./ Берегись!»).

Ответы русского и немецкого Демонов отличаются друг от друга. В то время как русский Демон выказывает чувство презрения по отношению к Гению и даже называет его врагом, немецкий Демон предупреждает Ангела не склонять его на свою сторону, так как быть равным рабской братии он не хочет. Обратим внимание на глагол *beugen sich*, имеющий значение «преклоняться», «склонять», «сгибать», т.е. Демон воспринимает речь Ангела так, словно его пытаются обмануть, вовлечь в безвольную рабскую сеть. Именно поэтому он говорит, что хочет только боя, честного, где у каждой стороны есть выбор». Любопытно, что Демон характеризует Ангела как бессильного, используя прилагательное «*kraftloser*». Он не случайно выбирает именно это слово, так как, с одной стороны, он говорит о послушании небесного посланника, а с другой – бессильными можно назвать попытки неба предотвратить еще не состоявшееся соблазнение Тамары. Отмечается, что в русском тексте либретто используется прилагательное *бесстрастный*, что противостоит немецкому *бессильный*. Тем самым, идея подчинения Богу нивелируется в тексте Оффермана, у Висковатова/Рубинштейна же акцент делается в большей мере на природе происхождения небесной братии, чем на идее воли и принятия решений, характерных для природы Демона.

⁵⁰⁹ Der Dämon. Phantastische Oper in drei Acten. Nach dem Russischen von Alfred Offermann. Musik von Anton Rubinstein-libretto. –L.: Leipzig& Bartholf Senff., 1880. S. 7.

⁵¹⁰ Ibid. S. 7.

В русском тексте либретто Демон говорит такую фразу: «*Хочу борьбы, смотри-ж и ты*»⁵¹¹. Значит ли это, что для Демона борьба за душу Тамары не является конечной целью, возможно, его цель — утвердить свою идею перед небом и Богом, что их любовь построена на подчинении, а его стремление — обрести *Любовь-доверие*.

Таким образом, в либретто выделяется два типа любви: *Любовь-свобода* и *Любовь-подчинение*. *Любовь-свободу* можно также назвать и *Любовью-доверием*, так как тяготение к ним характеризует Демона, раскрывает его характер, а мотивы соблазнения Тамары становятся глубже. Образ Падшего неоднозначен именно ввиду своей противоречивости: страстность переплетается с чистым любовным порывом, правда сопряжена со свободой, а знания включают в себя борьбу, презрение и отверженность. Все это составляет многогранный образ Демона, раскрывающийся наиболее ярко в последней сцене либретто. Мы полагаем, что она представляет собой идейную кульминацию поэмы, означившую феномен *нравственной* гибели Демона. Отмеченная сцена играет в полной мере главную роль не только в русском либретто, но и в немецком переводе. Особое значение в этой сцене приобретает гибель Тамары — событие, определяющее развязку литературного конфликта как в поэме, так и в созданным по ней либретто: возвращение Демона в лоно Божье или его окончательное падение.

В обоих текстах на пути достижения высокой цели Демон встречает два препятствия: во-первых, он не может обрести любовь Тамары, во-вторых — Демон не внимлет увещаниям Ангела.

Если понимать путь Демона как духовное испытание, то условием его выполнения является сохранение душевной чистоты Тамары. Ангел: «До всего, что небу мило/ Не касайся ты -смотри»⁵¹².

⁵¹¹ Демон. А.Г. Рубинштейна: Опера в 3 д., 7 карт.: Либретто П.А. Висковатова по одноименной поэме М.Ю. Лермонтова. СПб.: В. Бессель и Ко., 1879. С. 7.

⁵¹² Демон. А.Г. Рубинштейна: Опера в 3 д., 7 карт.: Либретто П.А. Висковатова по одноименной поэме М.Ю. Лермонтова. СПб.: В. Бессель и Ко., 1879. С. 7.

В либретто можно выделить несколько *вех* духовного пути Демона, последовательных по его осуществлению, имеющих возрастающее значение в движении к кульминации действия:

1) Первая встреча с Тamarой. В сюжетном плане эта встреча является завязкой конфликта Демона и Тamarы, которая представляет начало духовного пути героя. В либретто актуализируется восприятие Демоном Тamarы как ангела. Демон: «Что вижу я!.. меня смущают/Давно забытые мечты, /Красою ангельской сияют/ Её прекрасные черты»⁵¹³.

2) Появление Ангела, представляющего мир высших иерархий, покинутый Демоном, вводит в сюжет образ некоего *духовного наставника* Падшего духа, и, в таком случае, их диалог можно рассматривать как своего рода идейную проекцию пути Демона. Пафос наставничества Ангела изменяется от мягкого увещевания до жесткого предостережения:

- совет, выраженный «мягким» императивом («Не кляни, а люби»⁵¹⁴);
- обещание как награда за выполненное условие («И простит тебя Тот, в Ком Любви нет конца /И опять для тебя/Он свой рай отопрёт»⁵¹⁵);
- напоминание о прошлом, о любви к миру и небесной братии («Божий мир полюби. / Как бывало любил/ Прежних братий своих. / Вспомяни и люби!»⁵¹⁶);
- успокоение как вера в промысел Божий («Всё обновляется/Всё побеждается/Силой любви»⁵¹⁷);
- полемика как развенчание позиции Демона («Твои познания – отрицания, /И ненависть любовь твоя»⁵¹⁸);
- предостережение, выраженное «грозным» императивом («До всего, что небу мило/Не касайся ты – смотри»⁵¹⁹);

⁵¹³ Там же. С. 8.

⁵¹⁴ Там же. С. 5.

⁵¹⁵ Там же. С. 5.

⁵¹⁶ Там же. С. 6.

⁵¹⁷ Там же. С. 6.

⁵¹⁸ Там же. С. 7.

⁵¹⁹ Там же. С. 7.

- 3) Демону важно смутить разум Тамары, поэтому в последующих сценах либретто Демон воздействует на Тамару через чувства по принципу возрастающей градации: от таинственного голоса до появления *во плоти*, что проявляется в ремарках для актёров («Тамара прислушивается», «Тамара подняла голову, увидя Демона...»⁵²⁰);
- 4) Убийство Князя Синодала – преступление против природы, инспирированное Демоном. («Спи! Не видать тебе Тамары/ Бегут часы, бегут.../ Ночная тьма бедой чревата/ И враг твой тут, как тут (исчезает)»⁵²¹);
- 5) Демон обволакивает душу Тамары ласковой речью, обещанием, утешает её. («Не плачь дитя, не плачь напрасно»⁵²²); «Тебя, я вольный сын эфира, / Возьму в надзвездные края»⁵²³); «Будь к земному без участия»⁵²⁴); «К тебе я стану прилетать»⁵²⁵);
- 6) Пик колебаний Демона перед финальной сценой приходится на появление сомневающегося у порога монастыря Духа («и я пришел – но страшно мне\ Войти в обитель»⁵²⁶). У Демона нет намерения погубить Тамару, но следующий диалог с Ангелом, напоминающий схватку, делает исход неизбежным («Она моя!»⁵²⁷). В этой связи Е.М. Пульхритудова пишет: «В сцене между Демоном и ангелом в келье Тамары герой лермонтовской поэмы уже отдаёт себе отчет в полной невозможности примирения и возвращения к прошлому»⁵²⁸.

Таким образом, представлен путь, по которому Демон проходит к выбору между отказом от своей сути и возвращением к Богу. Именно с этого

⁵²⁰ Там же. С. 11.

⁵²¹ Там же. С. 18.

⁵²² Там же. С. 27.

⁵²³ Там же. С. 28.

⁵²⁴ Там же. С. 29.

⁵²⁵ Там же. С. 29.

⁵²⁶ Там же. С. 34.

⁵²⁷ Там же. С. 35.

⁵²⁸ Пульхритудова Е.М. «Демон» как философская поэма. / В сб. Творчество М.Ю. Лермонтова. 150 лет со дня рождения 1814-1964. М.: Наука, 1964, С. 101.

момента обнаруживаются значительные разночтения между русским и немецким либретто.

Обратимся к сцене гибели Тамары. Казалось бы, одно слово девушки «люблю» способно спасти Падшего, так он говорит ей: «Ты возвратить могла бы словом, / Твоей любви святым покровом/ Одетый, я предстал бы там»⁵²⁹. Однако было бы неверно утверждать, что только Тамара решает судьбу Демона. Если в поэме главная роль принадлежит Тамаре, то в либретто в равной позиции оказываются и Ангел, и Тамара. Демон отвергнут небом и землей и, находясь в этом бессильном положении, он встречает чистую душу, пробудившую в нем воспоминания о небесном рае («Лишь только я её увидел/Как тайно вдруг возненавидел/Бессмертие, и власть мою»⁵³⁰). Его еще способная на возрождение душа готова откликнуться на призыв смущенной любопытством девушки. Но его терзают сомнения, связанные с воспоминаниями о прошлом: «И я пришел— но страшно мне/ Войти в обитель, и на дне/Старинной раны, как змея/Зашевелилась грусть моя, /И даже плакать мог бы я»⁵³¹. Здесь возникает вопрос о природе этого чувства: тоска ли это по ангельской братии, или – по утрате святой невинности. В немецком переводе эта грусть переходит в чувство иного качества – в глубокую боль («In alter Bunde fühl´ich tiefen Schmerz»⁵³²), связанную с воспоминаниями о прошлом. Под *Bunde (связи)* узнается песня Ангела в раннем стихотворении Лермонтова «Ангел». Демон чувствует в себе, что от его решения может зависеть его будущее. У него ещё сохраняется возможность отказаться от рокового намерения, он может не губить душу Тамары, тем самым сохранив свою.

⁵²⁹ Демон. А.Г. Рубинштейна: Опера в 3 д., 7 карт.: Либретто П.А. Висковатова по одноименной поэме М.Ю. Лермонтова. СПб.: В. Бессель и Ко., 1879. С. 38.

⁵³⁰ Демон. А.Г. Рубинштейна: Опера в 3 д., 7 карт.: Либретто П.А. Висковатова по одноименной поэме М.Ю. Лермонтова. СПб.: В. Бессель и Ко., 1879. С. 34.

⁵³¹ Там же. С. 34.

⁵³² Der Dämon. Phantastische Oper in drei Acten. Nach dem Russischen von Alfred Offermann. Musik von Anton Rubinstein - Vollständiger Clavieruszug mit Text vom Componisten. – L.: Leipzig & Bartholf Senff, 1877. С. 196.

В цитате: «Seit dem ich die Geliebte sah, / seit dem ist mir mein ewig Leben, der Hölle, macht verhasst»⁵³³ обращает на себя название девушки «возлюбленная» – «Geliebte», что означает, что она желанна и необходима ему. В русском же тексте мы читаем «лишь только я ЕЁ увидел»⁵³⁴. Ввиду двойственности восприятия у местоимения «её» сложная семантика. Так, «её» содержит в себе отношение к ней как к святому видению. В то же время «её» может иметь собственно объектное значение, имплицитное в тексте стремление к обладанию девушкой.

В русском монологе Демона проявляется его ненависть по отношению к своей власти («Как тайно вдруг возненавидел/Бессмертие, и власть мою»⁵³⁵), в немецком же тексте не просто к власти, но даже к адской власти (der Hölle), к вечной жизни (ewig Leben).

Обращает на себя внимание изменившееся отношение к земной жизни: «ich begann seit jener Stunde Der Erde flüchtig Glück zu lieben»⁵³⁶ («С этого часа я начал любить быстро уходящее земное счастье»). Благодаря Тамаре для него ценен каждый час, проведенный на земле, ибо у него появляется надежда на обретение любви⁵³⁷. Во власти Тамары находится его существование, если же погибнет она, то это будет означать и его гибель. Физическое существование Демона даже после смерти Тамары будет возможно, но духовное – навеки утрачено.

В III действии Демон убеждает себя в своей любви к Тамаре, и уверившись в этом заблуждении, решается войти в обитель. И в этот же

⁵³³ Der Dämon. Phantastische Oper in drei Acten. Nach dem Russischen von Alfred Offermann. Musik von Anton Rubinstein-libretto. L.: Leipzig & Bartholf Senff, 1880. S. 44.

⁵³⁴ Демон. А.Г. Рубинштейна: Опера в 3 д., 7 карт.: Либретто П.А. Висковатова по одноименной поэме М.Ю. Лермонтова. СПб.: В. Бессель и Ко., 1879. С. 38.

⁵³⁵ Там же. С. 34.

⁵³⁶ Der Dämon. Phantastische Oper in drei Acten. Nach dem Russischen von Alfred Offermann. Musik von Anton Rubinstein-libretto. L.: Leipzig & Bartholf Senff, 1880. S. 40.

⁵³⁷ «Тема поиска, обретения любви будет обнаруживаться в творчестве Лермонтова только во взаимоисключении двух идей: необходимости любви и ее невозможности». – Москвин Г.В. Запрос любви (источник и энергия прозы М.Ю. Лермонтова) // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2011. № 2. С. 59.

решающий момент появляется Ангел, представляющий собой false Deus ex machina, последнюю веху на пути нравственного падения Демона. Появление Ангела оказывает воздействие на Демона, пробуждает в нем сильнейший страх потери Тамары, и это обуславливает резкий экстатический пафос его восклицания: «Она моя! Вот мой ответ»⁵³⁸. В немецком тексте поступок Демона видится как жесткий и импульсивный, словно тот прогоняет Ангела: «Heb´dich hinweg, denn sie ist mein!»⁵³⁹ (уйди прочь, так как она моя). Отношение Ангела к Тамаре питается святостью как духовной сущностью, Тамара – храм Ангела, его любовь, которую он стремится защитить и от которой старается отвратить порочного Демона. Ангел называет его «Geist der Empörung, Geist der Sünde (дух возмущенный, мятежный и порочный) Lass ab von ihr, Du drohst vergebens! Zu meiner Liebe heil´gem Tempel Führt seine lasterhalfte Spur!»⁵⁴⁰ (Отстань от нее, Ты напрасно угрожаешь! К храму исцеления моей любви/ Не ведите свой злой/порочный след!).

В русском либретто Демон впервые называет Ангела – вечным врагом: «Враг вечный, не гляди так грозно, /Явился защитить ты поздно! / И ей, как мне, ты не судья!»⁵⁴¹. Обращает на себя внимание последнее предложение: «И ей, как мне, ты не судья!»⁵⁴². В сравнении с немецким текстом: «Und ihr, wie mir, bist Du nicht Herr»⁵⁴³ («И ей, как и мне, ты не хозяин»). В немецком переводе *Herr* связано как со словом хозяин, так и со словом Бог. Для немецкого либретто характерна критика Бога Демоном, в частности, его обвинения в том, что отношения Бога и ангельской братии основаны на подчинении, а не на любви. Эти обвинения в либретто

⁵³⁸ Демон. А.Г. Рубинштейна: Опера в 3 д., 7 карт.: Либретто П.А. Висковатова по одноименной поэме М.Ю. Лермонтова. СПб.: В. Бессель и Ко., 1879. С. 35.

⁵³⁹ Der Dämon. Phantastische Oper in drei Acten. Nach dem Russischen von Alfred Offermann. Musik von Anton Rubinstein-libretto. L.: Leipzig & Bartholf Senff, 1880. S. 51.

⁵⁴⁰ Ibid. S. 40.

⁵⁴¹ Демон. А.Г. Рубинштейна: Опера в 3 д., 7 карт.: Либретто П.А. Висковатова по одноименной поэме М.Ю. Лермонтова. СПб.: В. Бессель и Ко., 1879. С. 35.

⁵⁴² Там же. С. 35.

⁵⁴³ Der Dämon. Phantastische Oper in drei Acten. Nach dem Russischen von Alfred Offermann. Musik von Anton Rubinstein-libretto. L.: Leipzig & Bartholf Senff, 1880. S. 40.

Висковатова/Рубинштейна относятся и непосредственно к Богу: «Хвалите вы Его творенья/ Вы все рабы. «...» Когда без рабства, угнетенья/Поймешь любовь»⁵⁴⁴ и в немецком тексте «Dein Gott will herrschen über Sklaven - / Will Liebe nicht»⁵⁴⁵.

Изгнанный по воле Бога, Демон теперь боится потерять надежду на любовь и воссоединение, что в некотором смысле поясняет резкость его отпора Ангелу. «Wer rief dich her, mir zu gebieten? Zu spät kommt Du, sie zu beschützen! Und ihr, wie mir, bist Du nicht Herr»⁵⁴⁶. (Кто позвал тебя сюда, чтобы приказывать мне? Слишком поздно ты пришел, чтобы защитить ее! И ей, как и мне, ты не хозяин).

Предупреждение Ангела, казалось бы, вторит опасениям Демона нарушить святой покой Тамары: «Не приближайся ты к святыне/ И не порочь обитель ты мою»⁵⁴⁷. В немецком переводе примечательно использование слова «Heiligtum», что значит «святилище» или «храм»: «Von meinem Heiligtum bleib ´ferne, Berühr´ die Heilige (statte) Schwelle nicht» - произнося это, тем самым, Ангел *проводит границу* между собой, Тамарой и Демоном, при этом Тамара – источник святости, а Демон – порока⁵⁴⁸. Эти слова возбуждают Демона к неистовому протесту. Если раньше его терзали сомнения, то сейчас он без колебаний принимает решение: «Doch Sie ist mein! (Der Dämon stürzt zornig zur Pforte des Klosters, der Engel verlässt gesenkten Hauptes das Kloster)» (она все еще моя! (Демон гневно бросается к воротам обители ангелов, опускающий голову Ангел покидает обитель. Демон в

⁵⁴⁴ Демон. А.Г. Рубинштейна: Опера в 3 д., 7 карт.: Либретто П.А. Висковатова по одноименной поэме М.Ю. Лермонтова. СПб.: В. Бессель и Ко., 1879. С. 6.

⁵⁴⁵ Der Dämon. Phantastische Oper in drei Acten. Nach dem Russischen von Alfred Offermann. Musik von Anton Rubinstein-libretto. – L.: Leipzig & Bartholf Senff, 1880. S. 6.

⁵⁴⁶ Там же. С. 40.

⁵⁴⁷ Демон. А.Г. Рубинштейна: Опера в 3 д., 7 карт.: Либретто П.А. Висковатова по одноименной поэме М.Ю. Лермонтова. СПб.: В. Бессель и Ко., 1879. С. 35.

⁵⁴⁸ Der Dämon. Phantastische Oper in drei Acten. Nach dem Russischen von Alfred Offermann. Musik von Anton Rubinstein-libretto. – L.: Leipzig & Bartholf Senff, 1880. S. 41.

очередном возбуждении бросается к монастырским воротам))⁵⁴⁹. Обратим внимание на комментарии авторов либретто к сцене: *гневно бросается в обитель*.

Диалог Демона и Тамары выстроен по модели разговора охотника и жертвы. Демон управляет чувствами Тамары, ослабленной недавней потерей жениха и расставанием с семьёй. Во время их кратких встреч Демон усиливал свое влияние на ее мысли и чувства. Сначала появлялся только его голос, что пробуждало как страх, так и интерес Тамары. Затем во время потрясения от смерти Князя он дает ей надежду на успокоение («к тебе я стану прилетать»⁵⁵⁰). Это обещание располагает Тамару к звукам чарующего голоса, он проникает в ее сердце, девушка внимает ему, не сопротивляясь; очарование девушки усиливает образ как мелькнувшее прежде видение: «Там на скале он стоял, / Светом небесным сиял»⁵⁵¹. Готовность встретиться с ним представляется вершиной для её смущенного сознания, воплощением смутного желания. Таким образом, Демон словно заставляет Тамару проживать этапы *привыкания* к себе – начавшиеся с пробуждения интереса, а закончившиеся ожиданием встречи.

Желание узнать, кто он такой, занимает все мысли Тамары, эти мысли смущают ее разум, но любопытство оказывается сильнее страха. Появление Демона пугает Тамару, она впервые видит его, тем самым, она чувствует, что это не обычный человек, а некая сила, неподвластная осознанию.

Монолог Демона включает представление себя и своих достоинств и отличается от произносимых им ранее речей. Главное отличие состоит в том, что Демон является врагом Неба, его могущество – сила адская: «Die Geißel bin ich meiner Sklaven, ich bin der Fürst des freien Wissens, bin kühn and böse –

⁵⁴⁹ Der Dämon. Phantastische Oper in drei Acten. Nach dem Russischen von Alfred Offermann. Musik von Anton Rubinstein - Vollständiger Clavieruszug mit Text vom Componisten. – L.: Leipzig & Bartholf Senff, 1877. S. 200.

⁵⁵⁰ Демон. А.Г. Рубинштейна: Опера в 3 д., 7 карт.: Либретто П.А. Висковатова по одноименной поэме М.Ю. Лермонтова. СПб.: В. Бессель и Ко., 1879. С. 29.

⁵⁵¹ Там же. С.11-12.

der Feind des Himmels»⁵⁵² («Я бич рабов своих, мне подвластны все знания, я смел, я зол – и я враг неба»).

Тамара говорит, что речь Демона опасна. Будучи *представителем* вездомной силы, он может «сломить» её слабую человеческую волю. Так, Демон, с целью добиться желаемого, он словно *манипулирует* Тамарой: «Меня добру и небесам/ Ты возвратить могла бы словом»⁵⁵³. Падший взывает к жалости, представляет себя жертвой, которая нуждается в спасении. Для Тамары же Демон – дух лукавый: «O schweige! Dem Feinde glaub´ich nicht!» («Замолчи! Не верю я врагу»)⁵⁵⁴. Демон не только является грешным духом, но и врагом неба, а значит и врагом Творца. Страх перед Богом и дальнейшими наказаниями – муками ада останавливают слабеющую духом Тамару от совершения греха: «Strafe? Die Qual der Hölle?» (Наказания? Агония Ада?)⁵⁵⁵. Демон же успокаивает её страхи, утверждая, что даже в Аду она будет с ним. Тем самым, Демон словно бы прибегает к одному из приемов традиционных сюжетов обольщения – добивается доверия невинной девушки. Таким образом, развитие доверия является определяющим моментом в построении этого диалога. Тамара должна довериться ему и довериться добровольно: «Ist nichts! dort weilest du mit mir. Durch seinen Blick magnetisiert fühlt sie sich allmählich zu ihm herangezogen» (Ничего! там ты останешься со мной. Примагниченная его взглядом, она постепенно чувствует, что притягивается к нему)⁵⁵⁶. Демон оказывает сильное воздействие на сознание Тамары, она постепенно чувствует, что не может более противиться чуждой мощной силе. Она подчиняется Демону будто под гипнозом, что передается в немецком переводе глаголом «magnetisiert». Очарованная и обманутая, она называет его

⁵⁵² Der Dämon. Phantastische Oper in drei Acten. Nach dem Russischen von Alfred Offermann. Musik von Anton Rubinstein-libretto. –L.: Leipzig& Bartholf Senff., 1880. S. 43.

⁵⁵³ Демон. А.Г. Рубинштейна: Опера в 3 д., 7 карт.: Либретто П.А. Висковатова по одноименной поэме М.Ю. Лермонтова. СПб.: В. Бессель и Ко., 1879. С. 38.

⁵⁵⁴ Der Dämon. Phantastische Oper in drei Acten. Nach dem Russischen von Alfred Offermann. Musik von Anton Rubinstein-libretto. –L.: Leipzig& Bartholf Senff., 1880. S. 43.

⁵⁵⁵ Ibid. S. 46.

⁵⁵⁶ Ibid. S. 46.

«печальным другом», что отличает Тамару в русском тексте от немецкого: «Gramvolle Freund, wer immer da sei est! Verliere ich auch mein Seelenheil, ich fühle geheimnisvolle Wonne, höre ich dich Vielgel qualten an! Печальный друг, кто бы ты ни был! Я тоже теряю душевное равновесие, я испытываю таинственное блаженство, я вся во власти твоей речи!»⁵⁵⁷. Тамара просит пощадить её, он искушает её, возлагая на неё ответственность за судьбу миру, своего рода *демоническому шантажу*: «Судьба земли в твоих руках»⁵⁵⁸. Речи Демона губительны для Тамары, её душевная борьба играет важную роль в развязке всего сюжета. Её сопротивление злу угодно небу – она до последней минуты проявляет стойкость, вознагражденную свыше. Демон же, ослепленный желанием обновления, кажется, не осознаёт, что подчиняет себе слабую земную женщину, однако не овладевает чистой душой. Упоенный победой, он запечатлевает роковой поцелуй на устах Тамары, восклицая «Gnade», что означает милость, помилование или пощаду, но тут же застывает, пораженный, над мгновенно умершей Тамарой⁵⁵⁹. И тогда посланник неба забирает душу Тамары. В немецком тексте её спасителем выступает Ангел, а в русском – и образ убитого Князя, и Гений. Ангел/Гений спасает Тамару, обрекая Демона на вечное одиночество.

Таким образом, мы наблюдаем в обоих либретто – в русском и в немецком физическую гибель Тамары и нравственную гибель Демона. Демон, принадлежащий высшей силе, переступивший границу, не смог пройти достойный путь от скитания до обновления. Ненависть, желание подчинить любовь, а не открыться ей, ослепили Демона, навеки обрекли его на невозможность быть помилованным небом. Важно отметить, что и в русском либретто, и в его немецком переводе во многом схожи основные идеи авторов,

⁵⁵⁷ Ibid. S. 46.

⁵⁵⁸ Демон. А.Г. Рубинштейна: Опера в 3 д., 7 карт.: Либретто П.А. Висковатова по одноименной поэме М.Ю. Лермонтова. СПб.: В. Бессель и Ко., 1879. С. 44.

⁵⁵⁹ Der Dämon. Phantastische Oper in drei Acten. Nach dem Russischen von Alfred Offermann. Musik von Anton Rubinstein-libretto. –L.: Leipzig& Bartholf Senff., 1880. S. 51.

хотя при этом и отмечаются некоторые значимые различия, которые были представлены в языковом своеобразии, в художественной семантике выбранных лексических средств, а также в комплексе смыслов, определяющих динамику раскрытия феномена Демона. Внесение некоторых изменений вполне оправдано, учитывая, что мы говорим о другой культуре и переводим один культурный код в другой. Дополнительные смыслы играют важную роль в либретто, тем более учитывая, что немецкий текст отличается строгостью по отношению к тексту Висковатова/Рубинштейна и поэме Лермонтова.

§ 2. Анализ либретто «Демон» П.А. Висковатова/ А.Г. Рубинштейна и его переводного коррелята «Тамара» М.Л. де Касембрута (идейный дискурс)

Опера Б.А. Фитингоф-Шеля «Тамара», при бесспорной популярности ее соперника – оперы А.Г. Рубинштейна, заняла особое место в истории как русской, так и зарубежной оперы. Известно, что ««Тамара» Шеля впервые пошла лишь 20 апреля 1886 года, т.е. когда «Демон» Рубинштейна давно уже укоренился в репертуаре»⁵⁶⁰. Либретто было напечатано в типографии Императорских театров в Петербурге в 1885 году под названием «Демон», позднее, в 1886 году было опубликовано еще одно либретто – «Тамара». Изменение названия, как утверждал сам Фитингоф-Шель, связано с решением «дирекции театров, нашедшей неудобным иметь двух *Демонов* в репертуаре, она была переименована *Тамарой*»⁵⁶¹. В этом же 1886 году был выполнен перевод либретто на французский язык переводчиком М.Л. де Касембротом. Что касается издания клавираусцуга (1886), то оно отличается от ранее опубликованных клавиров, так как в нем представлен не только текст на русском, но и на французском языках. Как правило, в клавирах, упомянутых в

⁵⁶⁰ Чешихин В.Е. История русской оперы. (1735-1900 г.) / Всев. Чешихин. - Санкт-Петербург: Столич. тип., 1902. С. 228.

⁵⁶¹ Фитингоф-Шель Б.А. Мировые знаменитости из воспоминаний бар. Б.А. Фитингоф-Шеля. 1848-1898: [Из жизни более ста лиц: Глинки, Даргомыжского, Чайковского ... и др.]. –СПб.: тип. Пайкина, 1899. С. 144.

настоящей работе, тексты даются на одном языке, что отличает их от клавира Фитингоф-Шеля.

Далее обратимся к французскому переводу Демона-Борисовича («Тамары») и сравним его с оригинальным текстом Соллогуба.

Рассмотрим ключевую сцену появления Демона. Как уже говорилось, Падший появляется уже после того, как впервые увидел Тамару. Он изображается летящим по небу мимо утеса, душа его полна переживаний, так как образ земной девушки вызвал в нем прошлые, почти забытые чувства. Сравним русский текст с его переводом на французский язык:

Либретто Соллогуба	Перевод Касембрута	Подстрочный перевод
«Узнал я первое мученье... Неизъяснимое волнение В себе почувствовал я вдруг. Немой души моей пустыню Наполнил благодатный звук! И вновь постигнул я святыню Любви, добра и красоты. Тамара! мной владеешь ты!» ⁵⁶²	Du haut des siècles, dans l'espace, Je suis la Haine dont j'ecrase, Le monde entier fou de terreur, Mais la beauté d'une mortelle A transforme soudain mon coeur. Je sens mon ame qui chancelle, Amour, sous ton pouvoir vainqueur: Je tremble sous le ciel vengeur; Qui, j'aime! j'ai donne mon coeur! ⁵⁶³	С вершины веков, в пространстве, Я - Ненависть, которой я сокрушаю, Весь мир сошел с ума от ужаса, Но красота смертной внезапно преобразила мое сердце. Я чувствую, что моя душа колеблется, С любовью, под Твоей победоносной властью: Я трепещу под мстительным небом; Я отдал ей свое сердце!

В русском тексте находятся в центре внимания чувства Демона, в то время как в переводе Касембрута даются общепринятые характеристики

⁵⁶² «Демон». Опера в 4-х д. [Текст и музыка] Бориса Шеля Либретто заимствовано из поэмы «Демон» М.Лермонтова. СПб.: Э.Гоппе, 1886. С. 6.

⁵⁶³ Tamara: le sujet est tiré du poeme "Le Démon" de M. Lermontoff; Fitingof-Shel` Boris Aleksandrovic, paroles françaises de L. de Casembroot; musique de Boris Scheel. M.: Bernard, 1886. P. 7.

Падшего, а именно – его всевластие, вечное существование и *terror* по отношению к окружающему его миру. Выбранное переводчиком слово «la Haine» (ненависть), особенно ярко отражает суть Демона, обреченного на нелюбовь и неприятие. Переводчик использует прием контраста. Так он говорит, что внутренне Падший злобен, но красота Тамары пробуждает в нем Любовь, давно забытое им чувство, а также оно заставляет его колебаться в совершении зла. Принципиальная разность текстов заключается в последних предложениях монолога: «И вновь постигнул я святыню/Любви, добра и красоты. /Тамара! мной владеешь ты!»⁵⁶⁴, – пишет Соллогуб. Здесь Демон говорит, что земная девушка смогла пробудить в нем давно забытые чувства. Но, что интересно, владеют существом Демона не они, а именно Тамара, сумевшая напомнить ему о прошлом. У Касембрута же Любовь охватила его, и эта любовь связана с Тамарой, Тамара и есть Любовь. Конфликт Демона с небом освещается в переводе, но не дается в русском тексте. Из его слов мы узнаем, что он «трепещет перед мстительным небом, так как он отдал сердце той, которую он любит», т.е. он боится высшего решения, что Бог не даст такому изгнаннику, как он, обрести снова любовь. Эта деталь приобретает особенный смысл, если обратить внимание на первую часть монолога, в которой отмечается, что в течение веков его бытие было бессмысленным. Он понимает, что совершил грех, поэтому отчаянно борется за Тамару, пренебрегая ценностью человеческой жизни, коей в либретто выступает жизнь Князя.

Рассмотрим подробнее представление образа Князя в переводе Касембрута:

Либретто Соллогуба	Либретто Касембрута	Подстрочный перевод
«Пусть отдохнут измученные кони,	Je vous convie au repos salulaire	Я приглашаю вас отдохнуть,

⁵⁶⁴ «Демон». Опера в 4-х д. [Текст и музыка] Бориса Шеля Либретто заимствовано из поэмы «Демон» М.Лермонтова. Спб.: Э.Гоппе, 1886. С. 6.

<p>А я пойду в часовню помолиться, Обычай наш священный сохраняю; Я испрошу небес благословенье На светлый брак с Тamarой моей, На то, чтоб радости и наслажденья Одни в удел достались бы ей»⁵⁶⁵.</p>	<p>Sur cette rive ombreuse et solitaire - Je dois remplir un voeu qui m'est sacré Et m'arrêter a la chappelle ancienne Afin que Dieu, Maître adoré. Me soit clément toujours et fasse mienne Ma fiancée au regard azuré⁵⁶⁶.</p>	<p>На этот тенистый и уединенный берег – Я должен исполнить обет, который для меня священный / И остановиться у старой часовни, Чтобы Богу, Господину, поклониться. Будь милостив ко мне всегда и сделай мою невесту с лазурными глазами моей.</p>
---	--	--

Согласно приведенным цитатам интенции Князя, несомненно, совпадают: и в русском тексте, и в его французском переводе ему необходимо совершить священный обряд. Однако в оригинальном либретто он хочет попросить благословение на союз с Тamarой, во французском – он желает, чтобы Бог продолжал быть благосклонным к нему, а также позволил ему владеть Тamarой. Возможно, что во французском тексте его намерения более просты, хотя и не менее благородны. По сравнению с текстом Касембрута в русском либретто Князь изображается более бескорыстным, что подтверждается его искренней заботой о Тамаре. Так он хотел бы, чтобы ей были уготованы все «радости и наслажденья» жизни.

Князь полон решимости совершить обряд, но на пути в часовню он останавливается, мечтая о Тамаре:

Либретто Соллогуба	Либретто Касембрута	Подстрочный перевод
«О, час вожделенный! Союз ждет священный Меня с нареченной С Тamarой моей.	«A toi, mon idol, L'ardeur de ma foi; Mon âme s'envolé Vers toi – Vers toi!	Тебе, мой кумир, пыл моей веры; Моя душа улетает К тебе – к тебе!

⁵⁶⁵ «Демон». Опера в 4-х д. [Текст и музыка] *Бориса Шеля* Либретто заимствовано из поэмы «Демон» М.Лермонтова. СПб.: Э.Гоппе, 1886. С. 11.

⁵⁶⁶ Tamara: le sujet est tiré du poeme "Le Démon" de M. Lermontoff; Fitingof-Shel' Boris Aleksandrovic, paroles françaises de L. de Casembroot; musique de Boris Scheel. M.: Bernard, 1886. P. 13.

Прошли ожиданья, Былыя страданья... О, счастье свиданья, Явися скорей! И сердце томленье Сменит упоенье... О, час возрожденья, Явися скорей! Мне горит одно желанье, Мне сияет цель одна; Счастьем душу озарило, Счастьем жизнь моя полна» ⁵⁶⁷ .	Je n'ai plus de crainte, Je cesse ma plainte, A moi ton étreinte Et ton amour! Je fuis la souffrance. Voici le retour! Je vis d'espérance Et meurs d'amour! A toi, mon idole, L'ardeur de ma foi Mon âme s'envole Vers toi - vers toi! Je n'ai plus de crainte... etc. Tamara, Dieu nous protège Et nous donne d'heureux jours Don't le doux et long cortège Accompagne nos amours!» ⁵⁶⁸	Я больше не боюсь, Я прекращаю свои сетования, Мне твои объятия И твоя любовь! Я убегаю от боли. Это мое возвращение! Я живу надеждой И умираю от любви! Тебе, мой кумир, Пыл моей веры Моя душа улетает К тебе – к тебе! У меня больше нет страха... и т.д. Тамара, Бог оберегает нас И дарит нам счастливые дни, Чья сладкая и длинная вереница сопровождает нашу любовь.
--	--	--

В русском тексте Князь не соблазняется мечтой о Тамаре, ему и его речам свойственно благородство, он уповает на священный союз с ней. Брак с нареченной располагает силой обновления, низвергающей в забвение все прошлые беды, страдания, разлуку и томление. Счастье Князя составляет Тамара, поэтому в первую очередь он желает ей счастья. Мысль его проста: он обретет счастье только тогда, когда она будет счастлива. В отличие от русского текста во французском переводе Князь называет Тамару *кумиром*, что любопытно, потому что в этом случае он не просто пренебрегает священным обрядом, а молится Тамаре, своей любимой: «A toi, mon idol, L'ardeur de ma foi;/Mon âme s'envolé/Vers toi – Vers toi!»⁵⁶⁹. Счастливый жених живет надеждой скорого воссоединения с возлюбленной, он также верит в

⁵⁶⁷ «Демон». Опера в 4-х д. [Текст и музыка] *Бориса Шеля* Либретто заимствовано из поэмы «Демон» М.Лермонтова. СПб.: Э.Гоппе, 1886. С. 11-12.

⁵⁶⁸ Tamara: le sujet est tiré du poeme "Le Démon" de M. Lermontoff; Fitingof-Shel' Boris Aleksandrovic, paroles françaises de L. de Casembroot; musique de Boris Scheel. M.: Bernard, 1886. P. 13-14.

⁵⁶⁹ Ibid. P. 13.

защиту Бога, в его благосклонное отношение к двум влюбленным. Слова Князя о том, что любовь Тамары принадлежит ему, кажутся поспешными, так как свадьбы еще не было, а это значит, что Бог еще не благословил их союз. Два Князя (русский и французский) схожи в проявлении своих чувств, но отличаются друг от друга в текстовом представлении. В русском тексте образ Князя более возвышенный, для него важно обновление, а во французском – образ, пожалуй, более *от мира сего*, так как в фокусе его желаний – счастье с возлюбленной. Обратим внимание, что в либретто Соллогуба представлена трехкомпонентная структура, в которой главными лицами выступают – *Она (Тамара) – Он (Князь) – Бог*, в то время как в переводе структура двухчастная – *Мы (Тамара + Князь) – Бог*. В первом случае каждый из персонажей обладает сугубо индивидуальными характеристиками, при этом Князь заботится о Тамаре и ее благополучии, а Бог защищает ее на пути соблазна и искушения. Во втором случае – компонент структуры «Мы» показывает нераздельность двух образов, в связи с чем возникает идея послания им испытаний, преодоление которых должно сулить им вечную жизнь.

Князя встречают препятствия и искушения на пути к обретению любви, они созданы двойником Демона – Агбаром. И в русском, и во французском текстах Агбар представляется жителем гор «*Je suis un montagnard*»⁵⁷⁰ и «*Я...я – житель этих гор!*»⁵⁷¹, тем не менее в либретто Соллогуба Агбар отвечает неуверенно, что любопытно, ведь ложь должна даваться ему легко, потому что его сущность демоническая, но согласно тексту он запинаясь, словно надетая им маска не подходит ему, ведь даже он чувствует свою лживость. Во французском тексте в отличие от русского либретто нам известно, зачем Агбар преграждает путь Князю: «*Qui laisse sa chaimière/ Pour te sauver des coups*

⁵⁷⁰ Ibid. P. 14.

⁵⁷¹ «Демон». Опера в 4-х д. [Текст и музыка] *Бориса Шеля* Либретто заимствовано из поэмы «Демон» М.Лермонтова. Спб.: Э.Гоппе, 1886. С. 12.

d'Agbar»⁵⁷² (чтобы спасти тебя от ударов, я Агбар покинул свой дом). Он говорит, что явился ему неслучайно, что предупредить его об опасности: «En ce ravin perdu,/ Le sang est vite répondu» (В этом затерянном ущелье следы крови показывают это). Ранее Князь уже говорил, что ничего не боится, поэтому он отвечает незнакомцу так: «Ma lame est ferme et sure!» (мой клинок тверд и не знает сомнений)⁵⁷³.

Либретто Соллогуба	Перевод Касембрута	Подстрочный перевод
«Агбар: Прими его или нет, - Хочу подать тебе совет».	Agbar: La nuit tombante rend obscure La gorge qui s'ouvre à tes pas; Tu peux courir triste aventure.	Наступающая ночь темнеет Ущелье, которое открывается у твоих шагов; Ты можешь убежать от печального приключения.
«Князь: Ступай своей дорогой!»	Le Prince: Celui qui dans ce lieu sinistre même/ Pour prier Dieu n'arrete pas, Jure et blasphême.	Тот, кто в этом самом зловещем месте/ Молиться Богу не перестанет, / Ругается и богохульствует.
«Агбар: Поверь мне, медлить тут опасно -/ Путь длинен, дорог каждый час;/ Не трать здесь времени напрасно!»	Agbar: Mais si tu trouves le trépas!	Но если ты найдешь смерть!
«Князь: Я верю, что того постигнет кара,/ Кто продолжает здесь свой путь, не помолившись».	Le Prince: Eh bien!	Что ж!
«Агбар: Не дремлет вечером Кавказ!»	Agbar: Que deviendra la toute belle?	Что станет с прекрасной? (красавицей т.е. с Тамарой– М.П.)

⁵⁷² Tamara: le sujet est tiré du poeme "Le Démon" de M. Lermontoff; Fitingof-Shel' Boris Aleksandrovic, paroles françaises de L. de Casembroot; musique de Boris Scheel. M.: Bernard, 1886. P. 14.

⁵⁷³ Ibid. P. 14.

«Князь: Так что-ж?»	Le Prince: Je veux me rendre à la chapelle!	Я хочу в часовню!
«Агбар: Что-ж медлишь? Ждет Тамара!»	Agbar: Qu`importe! L`amour t'appelle! Crains ton rival/ Et lâche bride à ton cheval.	Что это значит! Любовь зовет тебя!/ Бойся своего коня/ И отпусти своего коня.
«Князь: Сперва пойду я помолиться» ⁵⁷⁴ .	Le Prince: Tu périras! ⁵⁷⁵	Вы погибнете!

Настоящая цель Агбара – не позволить Князю совершить священный обряд. Методы убеждения, которые он использует, в обоих текстах отличаются разнообразием. По сравнению с *французским* Агбаром русский двойник ненавязчиво советует, говорит намеками о поджидающей в ущелье опасности. Однако в переводе он сначала пугает Князя смертью, а потом старается поселить страх за судьбу Тамары, которая останется одна, если Князь ее покинет. Князь непреклонен в своих ответах, слова Агбара не колеблют его намерения совершить священный обряд. В русском тексте герой также решителен, но мягок, в отличие от французского текста, где жених даже угрожает смертью всем, кто появится у него на пути.

Либретто Соллогуба	Либретто Касембрута	Подстрочный перевод
«Агбар: Как знаешь ты! Заставь томиться/ Красавицу – с другим она найдет покой».	Agbar: Ne tarde pas!/ Je jure sur l'éclat splendide/ Dont luit le ciel de l'Orient/ Qu` aucun despote au coueur avide/ N`a vu de front pur et riant/ Pareil au front de ta promise!	Не медлите! / Клянусь великолепным блеском, / Которым сияет восточное небо, / Что ни один корыстолюбивый деспот / Не видел чистого, смеющегося чела / Как лицо твоей суженной!

⁵⁷⁴ «Демон». Опера в 4-х д. [Текст и музыка] *Бориса Шеля* Либретто заимствовано из поэмы «Демон» М.Лермонтова. СПб.: Э.Гоппе, 1886. С. 13.

⁵⁷⁵ Tamara: le sujet est tiré du poeme "Le Démon" de M. Lermontoff; Fitingof-Shel` Boris Aleksandrovic, paroles françaises de L. de Casembroot; musique de Boris Scheel. М.: Bernard, 1886. P. 15.

«Князь: Как смеешь ты!...»	Le Prince: Je sens redoubler mon tourment./ Mon âme s'arrête indécise.	Я чувствую, как моя мука удваивается. / Моя душа останавливается в нерешительности.
«Агбар: Спешి скорей! / Клянусь полночною звездой, / Лучом заката и востока,/ Властитель Персии златой/ И ни единый царь земной/ Не целовал такого ока!»	Agbar: Jamais les ondes murmurantes/ De la fontaine ou du ruisseau/ N'ont recouvert un corps plus beau/ De leurs caresses frémissantes.	Никогда журчащие волны / Источника или ручья / Не накрывали более красивый стан / Своими трепетными ласками.
«Князь: Придет ли час радостный мой? / Дождусь-ли блаженного срока?»	Le Prince: Bientôt, Tamara, tu seras/ Tremblante pressee en mes bras,/ Dans mon ivresse et mon delire!	Скоро, Тамара, ты будешь / С трепетом прижата к моим рукам, / В моем опьянении и моем ослеплении!
«Агбар: Поток алмазного фонтана/ Ни разу жаркою порой/ Своей алмазною росой/ Не орошал такого стана!»	Agbar: Jamais le souffle de zéphire/ N'a fait trembler cheveux si longs/ Et nul n'a vu pareil sourire/ Eclorre et luire/ Dans des regards aussi profonds,/ Pars, sans tarder vers qui t'attire,/ Car les beaux jours n'attendent pas;/ Pars sans tarder!	Никогда еще дыхание зефира (ветра) / Таких длинных волос не заставляло трепетать / И никто не видел такой улыбки / Цвети и сияй / В таких глубоких глазах, / Уходи без промедления навстречу той, кто тебя манит, / И дней прекрасных не жди ;/ Уходи без промедления!
«Князь: Тамара, я буду с тобой! / Не сердца-ли это обман, / Моя невеста дорогая?»	Le Prince: Je t'aime; tu m'appartiendras!	Я тебя люблю; ты будешь принадлежать мне!
«Агбар: Ещё ничья рука земная/ Таких волос не расплетала! / С тех пор, как мир лишился рая,/ Красавица такая/ Под	Agbar: Mais femmes ont le grand défaut/ D'être en amour impatientes... ⁵⁷⁶	У женщин есть большая вина / Быть нетерпеливыми в любви...

⁵⁷⁶ Tamara: le sujet est tiré du poème "Le Démon" de M. Lermontoff; Fitingof-Shel' Boris Aleksandrovic, paroles françaises de L. de Casembroot; musique de Boris Scheel. M.: Bernard, 1886. P. 16-17.

солнцем юга не цвела!/ Не медли, князь, меня послушай,/ Спешу к Тамаре ты своей!»		
«Князь: Тамара, я буду с тобой!»	-	-
«Агбар: Что стоит женщине забыть?!/ Тамара ждет и не дождется» ⁵⁷⁷ .	-	-

В представленной выше таблице изображается в деталях то, что делает Агбар, чтобы остановить Князя. В русском тексте двойник не только торопит Князя, но и пользуется его гордостью, говоря, что, если он не поторопится, то Тамара будет принадлежать другому. Жениха оскорбляет это замечание, его реакция показывает, что слова Агбара достигли цели. Далее *хитрец* описывает красоту Тамары, тем самым только закрепляя свой успех воздействия на Князя, который хотя и опасается, что его обманывают, однако смущение его так велико, что он не может противиться ему. Во французском тексте общая ситуация *запутывания* сознания сохраняется. Важно отметить, что смущение Князя здесь усиливается из-за превозносящих красоту Тамары слов Агбара. Таким образом, в русском тексте исходным качеством смущения Князя выступает его гордость, усиливающая страх возможной потери, а во французском – неповторимое совершенство Тамары (только он один сможет владеть тем, чем никому кроме него владеть не дано) омрачается в сердце жениха мыслью о женском непостоянстве, угрозой ее суетной измены.

Либретто Соллогуба	Либретто Касембрута	Подстрочный перевод
«Князь: К чему слезой туманить очи,/Тамаре сердце волновать?/ В ее	Le Prince: Quand près de toi les bruits de fête/ Résonnent au déclin du	Когда рядом с тобой звуки торжества / Раздаются в конце дня /

⁵⁷⁷ «Демон». Опера в 4-х д. [Текст и музыка] Бориса Шеля Либретто заимствовано из поэмы «Демон» М.Лермонтова. Спб.: Э.Гоппе, 1886. С. 14-15.

<p>душе во мраке ночи/ Сомненья чувство пробуждать?/ О, мне-ль забыть хоть на мгновенье/ Тамары милой мне моей?/ Мои все думы, все стремленья,/ Все сын мои не рвутся-ль к ней, Лишь к ней одной?!/ О ней забыть могу-ли я?/ Для ней одной вся жизнь моя!/ О, Тамара, ненаглядная,/ Радость дней моих, прелестная, Твой милый образ предо мной!/ Тобою, ангел, жить,/ Тобой любимым быть,/ Тобою наслаждаться/ И прелестью твоей/ Безмолвно любоваться! О, мне-ль забыть хоть на мгновенье/ Тамары милой мне моей?/ Мои все думы, все стремленья,/ Все сын мои не рвутся-ль к ней, Лишь к ней одной?!»</p>	<p>jour/ Du vent du soir l'aile indescrète/ Emporte-t-elle un chant d'amour?/ La brise vient, murmure, passe,/ Et prononçant ton nom sacré./ Je tends mes bras joints dans l'espace/ Vers toi, mon bel ange adoré./ Vers toi, vers toi! J'écoute en moi s'unnir le choeur/ Des douces voix du clair passé:/ L'espoir emplit de sa liqueur/ Mon coeur plus apaisé./</p> <p>Tamara, je te vénère. / Je t'adore! Ma prière/ Vers toi s'élève, encens pieux! Parfums de ses cheveux/ Sourires de ses yeux/ Ont enivré mon âme!/ Et j'oublierai les cieux/ Dans sons amour de flamme! Demain dans les beaux yeux naîtra l'extase!/ Et prononçant ton nom sacré...</p>	<p>От ветра вечернего крыла нескромного / Уносит ли оно песню любви? / Ветерок приходит, шепчет, проходит, / И произносит твое священное имя ./ Я простираю в пространстве свои соединенные руки/ К тебе, мой прекрасный ангел обожаю,/ К тебе, к тебе!/ Я слышу внутри себя слияние хором/ Сладкие голоса ясного перевала:/ Надежда наполняется ликером/ Мое сердце больше успокаивается./ Тамара, я поклоняюсь тебе. / Я тебя обожаю! Молитва моя/ К тебе восходит, благочестивый ладан! Благоухания волос ее/ Улыбки глаз ее/ Душу мою оживили!/ И я забуду небеса/ В ее пламенной любви! Завтра в прекрасных очах родится. экстаз!/ И произнося святое имя твое...</p>
<p>«Агбар: Тебя ждет упоенье, / Ждет счастье любви, / Минутой замедленья/ Судьбы ты не гневи»⁵⁷⁸.</p>	<p>Agbar: Qui, rêve à ta promise,/ Mais un nouveau retard/ Dans ta marche indecise/ Te livre aux pièges du hasard⁵⁷⁹.</p>	<p>Кто мечтает о невесте твоей, / Но новая задержка / В твоей нерешительной походке / В ловушки случая тебя застанет.</p>

⁵⁷⁸ «Демон». Опера в 4-х д. [Текст и музыка] *Бориса Шеля* Либретто заимствовано из поэмы «Демон» М.Лермонтова. СПб.: Э.Гоппе, 1886. С.15-16.

⁵⁷⁹ Tamara: le sujet est tiré du poème "Le Démon" de M. Lermontoff; Fitingof-Shel' Boris Aleksandrovic, paroles françaises de L. de Casembroot; musique de Boris Scheel. M.: Bernard, 1886. P. 17-18.

Монолог Князя приобретает особое значение, так как Агбар сумел возмутить его разум и поселить в нем страх. В русском либретто Князь боится беспокоить Тамару пустыми сомнениями. Слова приобретут силу, если им придадут форму, а сказать возлюбленной о своих страхах и потерять ее не в его силах. В переводе Князь охвачен страстью, источником которой является Тамара. Его речи богохульны, так как он не только возносит к ней молитву, но и сравнивает ее с божественным ладаном. Он говорит, что в ее объятиях возможно предать забвению небеса, а это значит, что он в мечтах о Тамаре забывает Бога и тем самым теряет защиту небес. И в русском тексте, и во французском Агбар просит Князя поторопиться, так как любое промедление только отдаляет его от воссоединения с невестой. Любопытно, что в переводе Касембрута Князь говорит: «Eh bien! Veille au départ!»⁵⁸⁰, т.е. решение было принято, он отказался от замысла совершить обряд, в русском же тексте мы не видим решения Князя, кажется, что он все еще сомневается. Итак, в отличие от французского перевода в русском тексте хор странниц появляется еще до принятия решения, а именно в ту секунду, когда он еще только готов пренебречь священным долгом. Проиллюстрируем это примером: «Тяжкий назначил путь/ Ты, Боже, нам! / Кротким судьёй будь/Твоим рабам». Так странницы как будто вторят колебаниям Князя, отмечая, что праведный путь сложен, но Бог милостив, а значит он все простит. Во французском же тексте хор в основном прославляет Бога и просит быть благосклонным к своей пастве: «Sois indulgent, Seigneur. / Dieu tout-puissant. / Maitre et divin Sauveur. O Roi clément! Prince du ciel profond. Gloire à Ton nom! Dieu si bon, Dieu si doux./ Protège-nous!»⁵⁸¹» (Будь снисходителен, Господи. / Всемогущий Боже. / Владыка и Божественный Спаситель. О милостивый Царь! Принц

⁵⁸⁰ Ibid. P. 19.

⁵⁸¹ Ibid. P. 19.

всемогущего неба. Слава Твоему имени! Боже такой хороший, Боже такой милый. / Защити нас!).

И в русском, и во французском либретто Князь подчиняется божественному зову и следует за ним. Ср.: «Лучами света душа моя озарена/ И верой светлую полна!» (Идет за странницами)⁵⁸² и «Qui, c`est Dieu même/ Qui fait entendre ici sa voix/ Pour me courber devant sa croix! (Il se met à suivre la procession.)»⁵⁸³, что значит (Кто, это сам Бог / Чей голос звучит здесь/ Чтобы склонить меня перед его крестом! (Он начинает следовать за процессией). Но в оригинальном тексте Князь с радостью следует за странницами, в душе его словно вновь появилась надежда на счастливое будущее, в то время как во французском тексте отсутствует чувство благодати, но появляется ощущение повиновения, он как бы *обязан* склониться перед властными голосами странниц.

Агбар понимает, что в этой схватке ему не выиграть, если он не предпримет что-нибудь более действенное. Так он прибегает к последнему средству отвлечения Князя от совершения обряда – он клеветет на отца Тамары, который готов отдать свою дочь тому, кто предложит за неё больше. Ср.: «Ты знаешь, твой любезный тесть, / Старик Гудал, хмелен бывает. <...> Тогда он княжескую честь/ За азарпешой забывает. / <...> Что из богатой ценной дани/Он изменил для князя Салазани –/ И новый явится супруг»⁵⁸⁴ и «Goudal adore la vertu/ De son bon vin des jours de fête. / Il ne tient plus le lendemain/ Promesses qu'il a faites. / Ma foi, beau sire, apprends/ Que grâce à quelque riche offrande. / Le cher Goudal veut que sa fille tende/ A ton rival sa

⁵⁸² «Демон». Опера в 4-х д. [Текст и музыка] *Бориса Шеля* Либретто заимствовано из поэмы «Демон» М.Лермонтова. Спб.: Э.Гоппе, 1886. С. 17.

⁵⁸³ Tamara: le sujet est tiré du poeme “Le Démon” de M. Lermontoff; Fitingof-Shel’ Boris Aleksandrovic, paroles françaises de L. de Casembroot; musique de Boris Scheel. М.: Bernard, 1886. P. 19.

⁵⁸⁴ «Демон». Опера в 4-х д. [Текст и музыка] *Бориса Шеля* Либретто заимствовано из поэмы «Демон» М.Лермонтова. Спб.: Э.Гоппе, 1886. С. 18-19.

blanche main. Pourquoi t'attardes-tu sans cesse en ton chemin?»⁵⁸⁵ (Гудал обожает добродетель / Своего хорошего вина по праздникам. / Он не держит на следующий день / обещаний, которые он дал. / Верю, сударь мой, узнайте/ Это благодаря богатому подношению. / Милый Гудал хочет, чтобы его дочь протянула/ Вашему сопернику свою белую руку. Почему вы постоянно задерживаетесь в пути?)». Князю, подвергшемуся нападкам Агбара, легко поверить в ложь, особенно, когда он уже томим ревностью, а границы между правдой и ложью исчезают. Тем не менее, Князь сопротивляется словам своего рода *двойника* Демона, утверждая, что незнакомец лжет («Tu mens!»⁵⁸⁶). Однако ревность настолько велика, что он не может заглушить ее в себе, тем самым подставляя себя под удар осетин, что и изначально входило в планы злого духа. Так как Князь больше не находится под защитой небес, Агбар беспрепятственно убивает его, тем самым избавляясь от соперника: «В это время Агбар стреляет: Князь падает замертво»⁵⁸⁷. Так, в отличие от французского либретто, в русском тексте имя убийцы жениха известно — это Агбар, двойник Демона. Рассмотрим сцену смерти Князя в переводе: «Combat général. Schété se rue sur le Prince, qui lève son jatagan pour lui fendre le crâne. En ce moment part un coup de carabine, et le Prince tombe blessé. Les Géorgiens tout en se défendant, entourent le Prince et l'emportent abandonnant tout le butin aux Ossétines»⁵⁸⁸ (Общий бой. Шете бросается на принца, который поднимает свой ятаган, чтобы расколоть ему череп. В этот момент раздается выстрел из винтовки, и принц падает раненый. Грузины, обороняясь, окружают князя и побеждают, отдавая всю добычу осетинам.). Согласно переводу текста, созданному Касембрутом, Агбар/Демон не становится убийцей, это

⁵⁸⁵ Tamara. Opera en quatre actes. Le sujet est tiré du poeme „Le Démon“de M. Lermontoff. Paroles françaises de M.L. Casembroot. Musique de Boris Scheel. L`opéra a été compose entre 1860 et 1871. St. Péetersbourg. Edition Edouard Hoppe Imprimeur des Théâtres Impériaux. 1886. P. 21.

⁵⁸⁶ Ibid. – P. 21

⁵⁸⁷ «Демон». Опера в 4-х д. [Текст и музыка] *Бориса Шеля* Либретто заимствовано из поэмы «Демон» М.Лермонтова. Спб.: Э.Гоппе, 1886. С. 23.

⁵⁸⁸ Tamara. Opera en quatre actes. Le sujet est tiré du poeme „Le Démon“de M. Lermontoff. Paroles françaises de M.L. Casembroot. Musique de Boris Scheel. L`opéra a été compose entre 1860 et 1871. St. Péetersbourg. Edition Edouard Hoppe Imprimeur des Théâtres Impériaux. 1886. P. 26.

существенная трансформация, внесенная переводчиком. Из этого следует, что в противоположность *русскому* Демону, во *французском* Демоне менее проявляется человечность: он расчетливо играет людскими душами, побуждая тех совершать грех. Русский Демон, наоборот, менее изощрен, но более прям в своих побуждениях, поэтому и способен на убийство, ради достижения цели. Далее сюжет развивается в доме Тамары. Там происходят следующие знаменательные события. Прежде всего, гибнет жених Тамары. Он не совершил священный обряд, тем самым потеряв защиту небес. Молитвы же возлюбленной не услышаны Богом, так как их любви суждено вынести много испытаний, а самой девушке выдержать искушение Демоном. Но, пожалуй, у небес есть план, цель которого заключается в спасении земной девушки. Умирая, Князь обещает защищать ее, явиться ей в минуту жизни трудную, а именно в момент дьявольского соблазна:

Либретто Соллогуба	Перевод Касембрута	Подстрочный перевод
«Тамара, была ты мне жизни дороже,/ Поверь мне – и там я любовь сохранию.../ Останется и за могилой/ Душа полна любовной силой,/ Заботы о твоей судьбе./ Зови меня ты в час опасный –/ Позволит мне Господь Всевластный/ Прийти на помощь здесь тебе» ⁵⁸⁹ .	Ma vie eût son cours/ Comme une ombre éphémère;/ Pareils au printemps sont passés mes beaux jours./ Hélas! je sens que je succombe!/ Sur toi, toujours malgré la tombe,/ Sur toi mon ame veillera./ Du haut di rendez-vous céleste./ A l'heure d'un danger funeste,/ Mon coeur aimantm quim je l'atteste./ Mon coeur aimant te gardera ⁵⁹⁰ .	Моя жизнь шла своим чередом/ Как эфемерная тень;/ Как весна, прошли мои прекрасные дни. / Увы! Я чувствую, что поддаюсь! Над тобой, всегда вопреки могиле, / Над тобой душа моя будет бдительно наблюдать. / С высоты моего небесного свидания, / В час роковой опасности, / Мое любящее сердце, которое является

⁵⁸⁹ «Демон». Опера в 4-х д. [Текст и музыка] *Бориса Шеля* Либретто заимствовано из поэмы «Демон» М.Лермонтова. СПб.: Э.Гоппе, 1886. С. 35.

⁵⁹⁰ Tamara: le sujet est tiré du poeme "Le Démon" de M. Lermontoff; Fitingof-Shel' Boris Aleksandrovic, paroles françaises de L. de Casembroot; musique de Boris Scheel. M.: Bernard, 1886. P. 40-41.

		свидетельством моей любви, / Мое любящее сердце будет хранить тебя.
--	--	--

Таким образом, как в русском, так и во французском тексте Князь становится защитником Тамары, вселяет ей надежду о спасении. Однако любопытно, что в русском тексте он обещает прийти к ней в реальном облике на помощь. В переводе же он говорит, что будет присматривать за ней с небес, а его сердце будет охранять ее своей любовью, что является многозначительным по отношению к ее спасению.

К знаменательным событиям, о которых было упомянуто выше, относятся и первое появление Демона Тамаре, и данные им обещания. В либретто Соллогуба Падший начинает свое воздействие на Тамару после смерти Князя, в отличие, например, от текста Висковатова/Рубинштейна, где они видят друг друга в сцене близ Арагвы. И в тексте источнике, и в переводе Касембрута Демон выбирает именно момент смерти Князя для своего первого явления Тамаре. Невеста скорбит по жениху, в его смертную минуту и просит дать ей упокоиться вместе с Князем – и тогда появляется Демон:

Либретто Соллогуба	Перевод Касембрута	Подстрочный перевод
«Князь: Увы, Тамара, близок час! / На веки разлучит он нас».	Le Prince: Je sens l'approche de la mort. Vers moi son vol a pris l'essor.	Князь: Я чувствую приближение смерти. Ко мне слетаются ангелы смерти.
«Тамара: О, Боже! он гибнет! Нет!./Возьмите жизнь мою!/ К чему мне жить! скорей/ Возьмите жизнь мою!»	Tamara: Oh! plus d'espérance!/ Prends mes jours,/ Dieu, cruel en ta vengeance!/ Torture sombre!/ Bonheur, tu fuis, et sans retour.../ Mais quoi! dans l'ombre/ J'entends un hymne plein d'amour...	Тамара: Ой! нет больше надежды! / Возьми мои дни, / Боже, жесток ты в твоей мести! / Жестокая пытка! / Счастье, ты сбежало, и без возврата.../ Но что это! в тени / я слышу гимн, полный любви ...
«Демон: Ты рождена для наслажденья, / Для		

<p>страсти жгучей, неземной!»</p> <p>«Князь: Зови меня ты в час опасный и т.д.»</p> <p>«Тамара: Какие звуки! Кто поет?.../ С собой в могилу я снесу любовь мою»⁵⁹¹.</p>	<p>Le Demon: O Tamara, reine adorable, /A toi l'empire glorieux/D'un monde étrange, merveilleux!</p> <p>Le Prince: Du haut du rendez-vous céleste/ A l'heure d'un danger funeste/ Ma bienaimée, qui, je l'atteste. / Mon coeur saura te protéger toujours.</p> <p>Tamara: Mon âme frisonne pleine d'effroi-/ Ecoute moi!/ J'implore ton aide, Seigneur./ Dans ma terreur!/ A tes genoux j'expire!/ Sous les coups du sort./ Le seul bonheur auquel j'aspire./ C'est le linceul, oui! c'est la mort.⁵⁹²</p>	<p>Демон: О Тамара, прелестная царица, / Тебе славную империю/ Странного, чудного мира!</p> <p>Князь: С высоты небес встретимся вновь / В час роковой опасности / Моя любимая, которой, обещаю. / Мое сердце всегда сумеет защитить тебя.</p> <p>Тамара: Душа моя трепещет от страха —/ Слушай меня! / Молю Тебя о помощи, Господи. / В ужасе моем! / На коленях перед тобой умираю!/ Под ударами судьбы./ Единственное счастье, к которому я стремлюсь./ Для меня счастье -это саван смерти.</p>
--	---	---

В этой сцене в русском тексте Демон препятствует ее решению, говорит, что ее жизнь не может остановиться, ей не уготована смерть, ведь её судьба – это любовь. Здесь ему важно облегчить ее страдания, дать надежду новой светлой жизни. В переводе же Демон не отмечает цель ее существования на земле, а обещает ей лишь богатство этого мира, называя ее саму – царицей. И в русском, и во французском текстах душа Тамары разрывается между горем

⁵⁹¹ «Демон». Опера в 4-х д. [Текст и музыка] *Бориса Шеля* Либретто заимствовано из поэмы «Демон» М.Лермонтова. СПб.: Э.Гопше, 1886. С. 39.

⁵⁹² Tamara: le sujet est tiré du poème “Le Démon” de M. Lermontoff; Fitingof-Shel` Boris Aleksandrovic, paroles françaises de L. de Casembroot; musique de Boris Scheel. M.: Bernard, 1886. P. 45-46.

и неясной мечтой, ее томит страх неизвестности. Однако если в русском тексте в ее словах отражается любовь к Князю, то во французском – она молит Бога о поддержке и спасении. В ней по-прежнему сильна вера, что большего счастья, чем остаться с Князем, у нее не может быть, и оно возможно только, если она уйдет из жизни.

Бог не дает забвения Тамаре, в то время как Демон в обоих текстах обещает ей будущую встречу. Но важно отметить, что во французском переводе Демон говорит о себе как о существе никогда не любившем, а встреча с Тамарой изменила его, пробудив ранее неизведанные чувства:

Либретто Соллогуба	Либретто Касембрута	Подстрочный перевод
«Демон: Лишь только ночь своим покровом/ Верхи Кавказа осенит, / Лишь только мир волшебным словом/ Завороженный замолчит, / Лишь только ветер над скалою/ Увядшей шевельнет травой, Лишь только месяц тихо встанет,/ И на тебя украдкой взглянет,/ К тебе я буду прилетать, Гостить я буду до денницы/ И на шелковые ресницы/ Сны золотые навевать» ⁵⁹³ .	Le Demon: Lorsque le soir avec mystère/ Aura jeté son voile austère/ Sur la colline solitaire;/ Quand tout sera bercé par le sommeil:/ Quand les doux baumes de la terre/ Parfumeront l'ombre en éveil;/ Quand par certaines les étoiles/ Sur toi feront flotter leurs voiles, / Fendant les airs, vers toi je volerai, / Pour t'enivrer de cet amour de flamme/ Que m'ont jeté tes yeux de femme, / A moi, qui n'ai jamais aimé. ⁵⁹⁴	Демон: Когда таинственный вечер/ Набросит свой строгий покров/ На одинокий холм;/ Когда всех усыпит сон:/ Когда сладкие бальзамы земли/ Надушат пробуждающуюся тьень;/ Когда сотнями звезд/ На тебя взметнутся их вуали, / Рассекая воздух, к тебе я полечу, / Чтоб опьянить тебя этой пламенной любовью, / Которые пленили меня твои женские глаза, / меня, никогда не любившему.

⁵⁹³ «Демон». Опера в 4-х д. [Текст и музыка] *Бориса Шеля* Либретто заимствовано из поэмы «Демон» М.Лермонтова. СПб.: Э.Гоппе, 1886. С. 42-43.

⁵⁹⁴ Tamara: le sujet est tiré du poème “Le Démon” de M. Lermontoff; Fitingof-Shel’ Boris Aleksandrovic, paroles françaises de L. de Casembroot; musique de Boris Scheel. M.: Bernard, 1886. P. 51-52.

Так Тамара ожидает Демона, одновременно и с нетерпением, и со страхом. В таблице приведено изображение финальной сцены на примере обоих текстов⁵⁹⁵:

Либретто Соллогуба	Перевод Касембрута (Подстрочный)
<p>«В душе отравленной теснится/ Несвязных мыслей шумный рой. / Спаستись хочу, хочу молиться –/ Увы! Утрачен мой покой. / Нет сил бороться мне с любовью.../ Ужель погибнуть я должна? / О, горе мне! Борьба сомнений, чувств тревожных / Мне давит грудь, мутит мой взор./ Господь! Господь! Склонись к моленью, / Взываю трепетно к Тебе;/ Не дай внимать мне искушенью, / Не дай погибнуть мне в борьбе! С тех пор как труп его печальный/ Мы схоронили под горой, / Меня смущает дух лукавый/ Неотразимую мечтой. / В тиши ночной меня тревожит/ Толпа неясных, страшных снов, / Молиться днем душа не может, / Мысль далека от звука слов. / О, Боже! Я гибну! / Меня осени, Господь! / Средь тщетного моленья/ Всегда одно виденье/ Мерещится уму. / Огонь по жилам пробегает.../ Я сохну, вяну, день от дня. / Творец! душа моя страдает –/ О, пощади меня! / В тиши ночной меня тревожит/ Толпа неясных, страшных снов. / Молиться днем душа не может, /</p>	<p>Тамара: Что за странная проблема охватила меня! Какая беда заставляет мои чувства трепетать? Страх владеет всем моим существом Я защищаюсь от самой себя (своего сердца)! Но это бессмысленно! Я разбита! Я рабыня судьбы... Страх сковал мои думы; Я хочу бороться, но это бессмысленно! О, Бог любви и милосердия! Ах! Сжался над моей мукой И Вы, Господь, мой невинный И тревоги моего сердца! Увы! С высшего момента Где мой друг спит в темноте, Бесполезно я прошу за себя Долгий сон, рожденный смертью. Голос мистический и мягкий Во мне заставляет всегда его слушаться И в моей душе распространяется Странный шарм желания! Я дрожу без страха! Пощады, я хочу бежать! Пощады! Пощады! Перед святым образом, Я вижу, как мираж Эту тень, что меня преследует! Я вижу два горящих глаза Без остановки сияют днём и ночью; Яркий вздох проходит в моей душе</p>

⁵⁹⁵ Здесь и далее для удобства сравнения значимых сцен приводится текст Соллогуба и подстрочный перевод французского текста Касембрута.

Мысль далека от звука слов. /
 Господь! Господь! склонись к
 моленью, /
 Взываю трепетно к Тебе:/
 Не дай внимать мне искушенью, /
 Не дай погибнуть мне в борьбе! /
 Видение с любовью/
 Во мраке к изголовью/ Подходить
 моему, /
 Сияет тихо, как звезда, /
 и манит, но куда?.../
 Нет мне сил страдать всечасно, /
 Борется душа напрасно.../
 Он уж близок, неразлучен/
 Он со мною, он во мне.../
 Сердце бьется, сердце ждет, /
 Мысли шепчут: он придет!»⁵⁹⁶

И наполняет меня страхом.
 Голос мистический и мягкий
 Во мне заставляет всегда его
 слушаться
 И в моей душе распространяется
 Странный шарм желанья!
 Ах! Сжался над моей мукой,
 О, Господь (Бог), поддержка при боли.
 И вы, Господь, мой невинный
 И тревоги моего сердца...
 Песнь любви меня зовёт.
 Моё взволнованное сердце дрожит.
 Я дрожу от ужаса,
 Я всё ещё слышу этот верный голос!
 Почему ты меня без конца
 преследуешь?
 В утренних облаках.
 Я тебя ещё раз увижу, вне сомнений!
 Рассвет на краю бескрайнего неба,
 Рыдает и отчаяние его
 Совпадает с твоей печалью,
 Тень, что преследует меня без конца!
 Оставь меня в моём бедствии,
 Видение, от которого я хочу
 убежать!...
 Я трепещу (дрожу)! Мой ужас
 Мне предзнаменует несчастье,
 И меня окутывает страх.⁵⁹⁷

При сопоставлении этих финальных сцен обнаруживается, что во французском переводе состояние Тамары описано более живо и ярко. Кажется, что чувствуется и слышится все, что испытывает терзаемая Падшим душа. Так она отмечает, что видит «два горящих глаза»⁵⁹⁸, сопровождающие ее и днем, и ночью, слышит вздох, пронизывающий ее и наполняющий

⁵⁹⁶ «Демон». Опера в 4-х д. [Текст и музыка] *Бориса Шеля* Либретто заимствовано из поэмы «Демон» М.Лермонтова. СПб.: Э.Гоппе, 1886. С.46-48.

⁵⁹⁷ Tamara: le sujet est tiré du poème "Le Démon" de M. Lermontoff; Fitingof-Shel' Boris Aleksandrovic, paroles françaises de L. de Casembroot; musique de Boris Scheel. M.: Bernard, 1886. P. 57, 59.

⁵⁹⁸ Ibid. P. 57.

страхом, а также голос, заставляющий подчиняться, любить Демона. Должно быть, источником этого страха является пробуждение чувств, которые ранее спали в ее душе, а сейчас восстали ото сна. В оригинальном тексте Соллогуба страдания Тамары, боль от потери любимого жениха, соблазн, против которого она борется, обуславливают ее обращение к Богу, а также сочувственное к ней отношение, возникающее при прочтении этого монолога (См. таблицу). Ее ожидание истощается к моменту появления Демона. В обоих либретто он появляется во всем великолепии, любопытно, что авторами используется интересная деталь, а именно венецианское окно. Вероятно, в этой детали содержится аллюзия на традиционные итальянские сюжеты (топос – окно и входящий через него возлюбленный, а также событие – тайное свидание двух влюбленных).

Несомненно, важную роль выполняет сцена представления Демона Тамаре, отмечающая решающий этап в сюжете оболыщения.

Либретто Соллогуба	Перевод Касембрута (Подстрочный)
<p>«Демон: Я тот, которому внимала/ Ты в полуночной тишине, / Чья мысль душе твоей шептала, / Чью грусть ты смутно отгадала, / Чей образ видела во сне. / Я тот, чей взор надежду губит, / Едва надежда расцветет, / Я тот, кого никто не любит, / И все живущее клянет. / О, выслушай из сожаленья!/ Меня добру и небесам/ Ты возвратить могла бы словом;/ Твоей любви святым покровом/ Одетый, я предстал бы там, / Как новый ангел в блеске новом! / Я – царь познаний и свободы, / Я – враг небес, – зло природы/</p>	<p>Демон: Воздухом вечера я нашептывал тебе Я пришёл к тебе в старости Для любовь, делая румяной Твою цветущую щёку, непохожую ни на какую другую. Я летаю вдали от лазурных небес! Я палач надежды Всех с чистой душой. Я Ненависть, летящая всюду, Я проклят во всём мире – Послушай меня, я тебя прошу; Бога, который меня однажды отринул. Я хочу твоей любви. Да, я отвергаю нечестивое зло! Ты искупила мои грехи! Прими предложение моей жизни! Я быстро бросил проклятье небу, всей природе...</p>

И, видишь, я – у ног твоих!»⁵⁹⁹.

Смотри, я пред тобой!...⁶⁰⁰

Во французском тексте его рассказ о себе включает интенцию, отличную от русского текста, в котором в фокусе внимания больше находится он сам, его боли и печали, в то время как в переводе акцент смещается с «я» на «ты», что способствует пробуждению чувства своей исключительности в сердце Тамары, и как бы закладывает в ее сознание роль его спасительницы.

Демон взывает к ее состраданию, рассказывая о своей судьбе: Бог отрекся от него, обрёл скитаться, а она сумела искупить его грехи, что только подчеркивает ее значимость в судьбе Демона, ведь ее действия *отменили* проклятия небес. В русском же тексте он говорит, что он мог бы вернуться в лоно Божие, если бы она его полюбила. Но даже говоря о Тамаре, он представляет себя будущего: «Твоей любви святым покровом/ Одетый, я предстал бы там, / Как новый ангел в блеске новом!»⁶⁰¹, – т.е. ему важна ее любовь как средство достижения своих целей, а не любовь истинная, дающая исцеление и обновление. Вероятно, она чувствует его неискренность, поэтому в русском либретто он для нее враг: «Молчи! Не верю я врагу»⁶⁰²; а во французском тексте она не испытывает к нему доверия: «Je ne puis croire à tes aveux.../ Seigneur, excuse tous mes vœux»⁶⁰³ (Не могу поверить твоим исповеданиям.../ Господи, прости все мои желания). Описывая свою любовь к Тамаре, *русский* Демон отмечает, что она не равна его любви, их чувства не схожи между собой. Видимо, это связано с тем, что он житель другого мира и душе его открыты высшие восторги. Во французском же тексте Падший не

⁵⁹⁹ «Демон». Опера в 4-х д. [Текст и музыка] *Бориса Шеля* Либретто заимствовано из поэмы «Демон» М.Лермонтова. СПб.: Э.Гоппе, 1886. С. 50.

⁶⁰⁰ Tamara: le sujet est tiré du poème “Le Démon” de M. Lermontoff; Fitingof-Shel` Boris Aleksandrovic, paroles françaises de L. de Casembroot; musique de Boris Scheel. M.: Bernard, 1886. P. 60-61.

⁶⁰¹ «Демон». Опера в 4-х д. [Текст и музыка] *Бориса Шеля* Либретто заимствовано из поэмы «Демон» М.Лермонтова. СПб.: Э.Гоппе, 1886. С. 50.

⁶⁰² Там же. С. 50.

⁶⁰³ Tamara: le sujet est tiré du poème “Le Démon” de M. Lermontoff; Fitingof-Shel` Boris Aleksandrovic, paroles françaises de L. de Casembroot; musique de Boris Scheel. M.: Bernard, 1886. P. 60-61.

только страстно говорит о любви, но и утверждает победу над ее сердцем, ведь после гибели Князя он остается единственным претендентом на Тамару: «Je t`aime, ô Tamara, je t`aime! / Je t`aime, et mon désir vainqueur / A pris vers toi l`élan suprême / Qu`aucun rival n`arrêtera»⁶⁰⁴ (Я тебя люблю и моё желание побеждает / Мною движут высокие побуждения / Меня никто (ни один соперник) не остановит!).

Репликам *русской* Тамары в сопоставлении с французской свойственны вопросительные интонации. Даже, когда она утверждает, что его падение было справедливо, вопросительная интонация в конце подчеркивает ее неуверенность. Она хочет, чтобы он ответил ей, грешен он или нет: «Не справедлива-ли казнь твоя? / Ты согрешил?»⁶⁰⁵. *Французская* же Тамара не вопрошает, а грозит ему карой Бога за его отступничество. Она непоколебима в своей вере, она кротка и смиренна и повинуется воле создателя: «Soumise, j`aime et je révère / Le Dieu que ton coeur offensa, / Et qui t`étreint sous sa colère / Du haut du ciel!»⁶⁰⁶ (Покорная, я люблю и чту / Бога, Которого твое сердце оскорбило / И который низвергнет свой гнев на тебя / С небесных высот!). Любопытно, что Демон в русском тексте не признает свой грех, хотя лукаво замечает, что перед ней он невиновен: «Тамара: Ты согрешил? Демон: Против тебя ли?»⁶⁰⁷. Во французском же тексте эта идея отсутствует, однако он пытается пробудить в ней чувство жалости: «Pitié pour moi! / C`est à tes pieds que je dépose»⁶⁰⁸ (Пожалей меня! / У твоих ног я лежу). Различие между русским и французским Демоном заключается в том, что русский Демон приносит Тамаре в качестве даров первую молитву, земное первое мученье и

⁶⁰⁴ Ibid. P. 61-62.

⁶⁰⁵ «Демон». Опера в 4-х д. [Текст и музыка] *Бориса Шеля* Либретто заимствовано из поэмы «Демон» М.Лермонтова. СПб.: Э.Гоппе, 1886. С. 51.

⁶⁰⁶ Tamara: le sujet est tiré du poeme "Le Démon" de M. Lermontoff; Fitingof-Shel` Boris Aleksandrovic, paroles françaises de L. de Casembroot; musique de Boris Scheel. M.: Bernard, 1886. P. 62.

⁶⁰⁷ «Демон». Опера в 4-х д. [Текст и музыка] *Бориса Шеля* Либретто заимствовано из поэмы «Демон» М.Лермонтова. СПб.: Э.Гоппе, 1886. С. 51.

⁶⁰⁸ Tamara: le sujet est tiré du poeme "Le Démon" de M. Lermontoff; Fitingof-Shel` Boris Aleksandrovic, paroles françaises de L. de Casembroot; musique de Boris Scheel. M.: Bernard, 1886. P. 62.

первые слезы⁶⁰⁹, в то время как французский Демон – только «L'aveu de la première foi»⁶¹⁰ (исповедь первой веры). Кажется, что в русском тексте три подарка Падшего пронизаны большей искренностью, способной глубже проникнуть в сердце и пробудить жалость в земной девушке. В переводе Касембрута Тамара отмечает, что он неспособен тронуть ее душу, так как она преклоняется перед волей небес. Она называет Бога «sévère», что значит «жестокий», «строгий» за то, что он уготовил ей особую судьбу, однако принимает ее без ропота. Демон же взамен обещает ей свою любовь: «Je t'aime et t'en fais le serment»⁶¹¹. В русском же тексте Тамара недоумевает, почему в нем внезапно вспыхнули чувства, почему он выбрал ее, она также просит его дать клятву и отречься от зла: «Ужели небу я дороже/ Всех незамеченных тобой? <...> Клянись мне от злых стяжаний/ Отречься ныне дай обет!»⁶¹².

В обоих текстах клятвы Демона во многом схожи, но обращает на себя внимание то, как относится к ним Тамара. Так, во французском переводе неоднократно говорится, что любовь Тамары оказывает влияние на Демона и обращает его сердце к добру. Проиллюстрируем это примером: «Que mon amour au bien ramène/ Ton coeur pervers à la vertu!»⁶¹³ (Пусть моя любовь вернет / Твое извращенное сердце к добродетели). Русский текст отличается тем, что Тамара удивляется клятвам Демона, ей не присуще восхваление собственных сил, пробуждающих добро в сердце Падшего. Рассмотрим его монолог, в котором он описывает изменения, происходящие в нем:

Либретто Соллогуба	Перевод Касембрута (подстрочный)
«Твоей любви я жду, как дара, /	Небу адресую я высшее желание; Я хочу смыть его анафему.

⁶⁰⁹ «Демон». Опера в 4-х д. [Текст и музыка] *Бориса Шеля* Либретто заимствовано из поэмы «Демон» М.Лермонтова. СПб.: Э.Гоппе, 1886. С. 51.

⁶¹⁰ Tamara: le sujet est tiré du poème “Le Démon” de M. Lermontoff; Fitingof-Shel` Boris Aleksandrovic, paroles françaises de L. de Casembroot; musique de Boris Scheel. M.: Bernard, 1886. P. 62.

⁶¹¹ Ibid. P. 62.

⁶¹² «Демон». Опера в 4-х д. [Текст и музыка] *Бориса Шеля* Либретто заимствовано из поэмы «Демон» М.Лермонтова. СПб.: Э.Гоппе, 1886. С. 52.

⁶¹³ Tamara: le sujet est tiré du poème “Le Démon” de M. Lermontoff; Fitingof-Shel` Boris Aleksandrovic, paroles françaises de L. de Casembroot; musique de Boris Scheel. M.: Bernard, 1886. P. 63.

<p>И вечность я отдам за миг, / В любви, как в злобе, - верь, Тамара. / Я неизменен и велик. / Клянусь небом я и адом, / Земной святыней и тобой, / Клянусь твоим последним взглядом, / Твоею первую слезой! Люби меня, Тамара!»⁶¹⁴.</p>	<p>Для того, чтобы мой дух восстановился. Я прошу твою любовь, я умоляю Тебя верить, что ничего не может завянуть. Моя мечта, чтобы твоя красота сияла Я положу все перед твоими ногами! О королева, которую я обожаю. Не отталкивай меня, увы! Любовь меня вдохновляет и обезоруживает! Я твой, я в этом поклялся Тобой, твоей первой слезой Твоим взглядом полностью синим! Я твой, я в этом поклялся!⁶¹⁵</p>
--	---

Как видно из таблицы, в переводе Касембрута важное значение имеет его стремление снять проклятие небес, после чего наступит обновление, о котором он умоляет Тамару. Французскому Демону присуща страстность, восторг и волнения, для русского Падшего характерны величие, возвышенность, слова же его таят скрытую угрозу: «В любви, как в злобе, - верь, Тамара. /Я неизменен и велик»⁶¹⁶. Любопытно также отметить, что во французском тексте переводчик допускает некоторую вольность, характеризуя оттенок глаз Тамары – лазурные (azuré). В русском же тексте подобная деталь отсутствует.

Далее рассмотрим ее ответ Демону:

⁶¹⁴ «Демон». Опера в 4-х д. [Текст и музыка] *Бориса Шеля* Либретто заимствовано из поэмы «Демон» М.Лермонтова. Спб.: Э.Гоппе, 1886. С. 53.

⁶¹⁵ Tamara: le sujet est tiré du poème “Le Démon” de M. Lermontoff; Fitingof-Shel’ Boris Aleksandrovic, paroles françaises de L. de Casembroot; musique de Boris Scheel. М.: Bernard, 1886. P. 64.

⁶¹⁶ «Демон». Опера в 4-х д. [Текст и музыка] *Бориса Шеля* Либретто заимствовано из поэмы «Демон» М.Лермонтова. Спб.: Э.Гоппе, 1886. С. 53.

Либретто Соллогуба	Перевод Касембрута (подстрочный)
<p>«О, ты меня погубишь! / Зачем меня ты любишь, / Зачем ты мне предстал? / О, не гляди мне в очи! / Твой взор во мраке ночи/ Блестит как кинжал».</p>	<p>Я не могу верить твоим обещаниям, Я твоей любви, твоей нежности! В твою клятву я не верю! Уходи прочь, бесчестный Демон! Твой пламенный взгляд Ты бросил в мою душу Невыносимый ужас! Ты бросил в мою душу Увы! Невыносимый ужас!</p>

И в тексте Соллогуба, и в переводе Касембрута отражается идея сопротивления Тамары соблазнительным речам Демона. Во французском тексте она прямо говорит о его обмане и даже пытается его прогнать. В русском же либретто акцент смещен на сожаления о явлении ей Падшего, и более того – о смущении им ее души.

В минуту наибольшей слабости она слышит хор монахинь и, если в русском тексте она вторит им и проявляет невероятную силу воли, продолжая бороться, то во французском тексте после хора монахинь звучат речи Демона, исключая эффект от усилий божественных помощников. Рассмотрим эту сцену по таблице:

Либретто Соллогуба	Перевод Касембрута (подстрочный)
<p><i>«Хор странниц:</i> Боже! Мы шлем Тебе Призывный глас. Нашей внемли мольбе, Помилуй нас! <i>Тамара</i> Боже, мы шлем Тебе и т.д. Лишь в смерти я найду спасенье. <i>Демон</i></p>	<p><i>Хор монахинь</i> Прояви снисходительность, Господь, Бог Всемогущий, Хозяин и божественный спаситель, О милосердный Король! <i>Демон</i> Видишь ли ты, как открывается небо без покровов? В экстазе поцелуев,</p>

<p>И смерть не разлучит со мной: Везде я друг твой неизменный. Люби меня!</p> <p style="text-align: center;"><i>Тамара</i></p> <p>Нет, тщетно хочешь, мрака чадо, Ты овладеть моей душой – Ужель тебе чужда пощада? Не мучь моей души молодой!</p> <p style="text-align: center;"><i>Демон</i></p> <p>О, нет, прекрасное создание, К иному ты присуждена, Тебя иное ждет страдание, Иных восторгов глубина. Тебя я, вольный сын эфира, Возьму в надзвездные края...</p> <p style="text-align: center;"><i>Тамара</i></p> <p>Мой ум смущенный безоружен... Где дум безгрешных щит священный? Где воли крепкая броня? Какою силой непонятной Во мне любовь ты разжигаешь? О, что со мной? мне в жилы Влилась струя огня... Темнеет мысль... Ах! нет силы... О, кто спасет меня!</p> <p style="text-align: center;"><i>Демон</i></p> <p>И будешь ты царицей мира, Подруга первая моя! Тебя – в награду поцелую – В блеске звезд полночных наряжу я И в алый луч молодого дня. Люби меня!»⁶¹⁷.</p>	<p>Огни всех звёзд В твоих волосах искрящие, Для тебя Аврора сияет, Озаряя твой лоб; Божественные песни в божественном звуче, О, Тамара, тебя с радостью примут... Слово любви, о та, которую люблю, Слово любви!</p> <p style="text-align: center;"><i>Тамара</i></p> <p>Твой голос меня завоевал, меня пронзил, Меня очаровал и пронзил моё бытие. Я чувствую, как слабеет моя воля! Нечеловеческой силой Его песня любви и его нежность меня пленили, Моё сердце опьянено! Ах! Его любовь меня пленила Несмотря на мою волю!⁶¹⁸</p>
---	---

Прежде всего, нужно отметить разницу в объеме текста обоих либретто. В русском тексте сцена воздействия на Тамару, испытание ее соблазном длится дольше, борьба с Демоном проявляется острее, глубже раскрывается ее

⁶¹⁷ «Демон». Опера в 4-х д. [Текст и музыка] *Бориса Шеля* Либретто заимствовано из поэмы «Демон» М.Лермонтова. СПб.: Э.Гоппе, 1886. С. 54-55.

⁶¹⁸ Tamara: le sujet est tiré du poème “Le Démon” de M. Lermontoff; Fitingof-Shel’ Boris Aleksandrovic, paroles françaises de L. de Casembroot; musique de Boris Scheel. M.: Bernard, 1886. P. 65-66.

вера в божественное провидение, поэтому и объем текста значительно больше. Находясь в его полной власти, она молит о пощаде. Он же обещает искупить ее страдания поцелуем любви, приносящим новые неведанные ранее ей чувства, а ему – обновление.

Во французском тексте Демон обращается к Тамаре, показывая, как изменяется мир, когда она открывается для любви. Она чувствует, что совершает грех, наказанием за который будет ад, но Демон утверждает обратное. Он отмечает, что все благодатные звуки, которые она слышит, свет, озаряющий ее лик – все это свидетельствует о ее ангельской сущности, а это значит, что чувства, испытываемые ею отнюдь не грех, а благодать. И эти чувства откроют ей ворота в рай. Эти слова рассеивают оставшиеся сомнения Тамары и она, наконец, всецело поддается его влиянию – отдается поцелую Демона.

В обоих либретто спасителем Тамары является Князь, а точнее Тень Князя. Появление его символизирует как смерть и дальнейшее спасение Тамары, так и *падение* Демона. Примечательно, что в русском тексте Князь зовет ее по имени, тем самым помогая ей очнуться от охватившего ее соблазна: «Господь со мной! Твоя будь воля! / Меня к нему, Творец возьми! / Я спасена! (умирает)»⁶¹⁹. Появление Тени возлюбленного, обещавшего защищать ее, помогает ей заново обрести веру и продолжить борьбу с дьявольским обольщением. Во французском же тексте Тень предупреждает Тамару о том, что она не одна, что за ней, верной Богу, всегда наблюдают: «Je veille, fidèle!»⁶²⁰ (я наблюдаю за тобой, преданная/верующая- перевод М.П.). Но страх того, что ее падение было замечено, пронзает Тамару, поэтому она в стыде бросается на кровать и умирает, прося отпустить ее грех, хотя бы потому, что она яростно боролась: «О Создатель, О Хозяин земли! Прости

⁶¹⁹ «Демон». Опера в 4-х д. [Текст и музыка] *Бориса Шеля* Либретто заимствовано из поэмы «Демон» М.Лермонтова. СПб.: Э.Гоппе, 1886. С. 55.

⁶²⁰Tamara: le sujet est tiré du poème “Le Démon” de M. Lermontoff; Fitingof-Shel` Boris Aleksandrovic, paroles françaises de L. de Casembroot; musique de Boris Scheel. M.: Bernard, 1886. P. 66.

меня, потому что я сражалась. И даруй мне вечность! (она падает на кровать и умирает)»⁶²¹.

В оригинальном либретто Демон борется за Тамару, так как считает, что ее сердце принадлежит ему, ведь он сумел пробудить в ней гордость и страстность, заместившие изначальную ангельскую чистоту: «Она – моя, здесь нет святыни! / Здесь я владею, я люблю!»⁶²². И только после ее смерти он понял иллюзорность своих чаяний, приведших как к его одиночеству, так и к безвозвратно ушедшей возможности возвращения в лоно Божие: «И вновь остался я один, / Один как прежде, во вселенной, / Без упования, без любви!»⁶²³.

Французский же Демон остается во мраке, говоря, что «Le ciel se ferme sans retour! / Je reste morne et solitaire;/ Plus d'espérance, plus d'amour! (Небо закрылось безвозвратно! /Я остаюсь смиренным и одиноким;/Нет больше надежды, нет больше любви!)»⁶²⁴. Любопытно, что здесь он утверждает, что смирился со своим положением изгнанника, в отличие от русского текста, где он, пожалуй, огорчается из-за постигшей его участи. Тем не менее, принятое Демоном решение овладеть Тамарой приводит к гибели их обоих, но ее борьба с искушением, перенесенные душевные страдания искупают ее грех, в то время как Демону в награду остается лишь покориться, одиночество и пустота.

Таким образом, в обоих текстах проявляются особенности двух культур. Так, во французском переводе образы героев более романтичны и страстны, в то время как в оригинальном тексте они более возвышенны и горды в проявлении своих чувств. Огромное значение в рамках сопоставления двух либретто имеет сцена искушения с последующей смертью Князя, а также

⁶²¹ Ibid. P. 66.

⁶²² «Демон». Опера в 4-х д. [Текст и музыка] *Бориса Шеля* Либретто заимствовано из поэмы «Демон» М.Лермонтова. Спб.: Э.Гоппе, 1886. С. 56.

⁶²³ Там же. С. 56.

⁶²⁴ Tamara: le sujet est tiré du poeme "Le Démon" de M. Lermontoff; Fitingof-Shel' Boris Aleksandrovic, paroles françaises de L. de Casembroot; musique de Boris Scheel. M.: Bernard, 1886. P. 66.

финал либретто, а именно соблазнение Тамары Демоном. Работа переводчика была неоцененной несмотря на то, что он сумел подобрать такие слова, которые смогли оживить персонажей. В частности, Касембрут прибегает к приему звукописи, а это значит, что внимательный читатель сможет глубже прочувствовать как клокочущую ревность Князя, страдания Тамары, так и тоску Демона по любви и по небу. Необходимо также отметить, что в сравнении с ранее описанной работой переводчика немецкого текста Оффермана, Касембруту свойственна более вольная и одновременно с этим поэтичная работа с текстом в плане выбора художественных средств. Эта разница, предположительно, заключается в том, что Офферман не мог самостоятельно, не посоветовавшись с Рубинштейном, принимать решения по поводу изменений в тексте. Тем не менее, тексты Оффермана и Касембрута способствуют глубокому анализу системы персонажей и ключевых сцен в либретто Висковатова/Рубинштейна и Соллогуба, а также первоисточника – поэмы М.Ю. Лермонтова. Таким образом, немецкий, и французский тексты играют важную роль в усвоении творчества Лермонтова в европейской культуре.

Глава 4. Художественная рефлексия поэмы М.Ю. Лермонтова «Демон» в текстах пародийной литературы

§1. Идеино-художественная структура поэмы М.Ю. Лермонтова «Демон» в сказочной поэме Д.А. Александрова «Московский Демон»

На сюжет поэмы М.Ю. Лермонтова «Демон» было написано как музыкальные произведения, так и литературные, пародийные. В качестве примера можно привести сказочную поэму «Московский Демон» Д.А. Александрова, сатирическую поэму «Демон» и Д.Д. Минаева и др. Эти произведения играют важную роль, а также входят в поле произведений, составляющих корпус текстов оригинальной поэмы. Необходимо также условиться о природе текста Александрова. В этой связи обратимся к статье Ю.Н. Тынянова «О пародии». Тынянов разделял два типа текстов – пародийный и пародический и отмечал, что «Пародичность и есть применение пародических форм в непародийной функции. Использование какого-либо произведения как макета для нового произведения – очень частое явление»⁶²⁵, признавая, что эти два понятия не противоречат друг другу и выделение ученым понятия «пародичность» представляет собой уточнение, функционирование более узкого явления в пределах широкого, мы склоняемся определять текст Александрова как явление, прежде всего, пародийной литературы⁶²⁶. Александров, безусловно, подражает лермонтовскому тексту поэмы, изымает из нее сюжет и погружает его в иное тематическое измерение. Автор варьирует свои стихи, стихи Лермонтова, а также использует стихи отдельно выбранных им авторов, при этом это не хаотическое распределение текста, а последовательное изложение истории частного театра. Так, старая

⁶²⁵ Тынянов Ю.Н. О пародии // Поэтика. История литературы и кино. – М.: Издательство «Наука», 1977. С. 290.

⁶²⁶ Исследовательница Арнольд И.В. также выделяла два типа пародии, одним из которых являлась «пародия доброжелательная и дружеская по отношению к пародируемому автору, пародия-стилизация. – Арнольд И.В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность / Науч. Ред. П.Е. Бухаркин. Изд. 4-е. М.: ЛЕНАНД, 2016. С. 307.

форма обретает не только новую форму, но и функцию, так как произведение Александра не направлено против лермонтовского текста, наоборот, лермонтовский текст служит канвой для нового текста, однако это не является достаточным основанием для определения текста Александра как пародического по терминологии Тынянова. Тем не менее мы разделяем положение ученого о значении *пародируемого текста* как явления прецедентного по отношению к его последующему функционированию в литературе. Тынянов пишет: «Таким образом, средство пародии, не потеряв своей пародийной направленности, стало знаком, отметкой, клеймом, по которому можно узнать то или иное явление»⁶²⁷. В александровском тексте приводятся стихи Лермонтова как контрапункты, наглядно маркирующие, что читатель должен представлять и чувствовать при прочтении пародийного текста. Введение стихов другого автора также влечет за собой «эрозию» авторской речи Лермонтова. Наблюдается, что она становится речью пародиста, сквозь которую видится речевое поведение каждого отдельного героя. Бытовая речь актёра-Демона, бравада Андреева-Бурлака-Князя, театральность антрепренерши Бренко-Тамары. Справедливо отмечается, что «<...> в стиховой пародии вместо авторского лица выступает авторская личность с бытовыми жестами»⁶²⁸, – под авторской личностью здесь понимается сам Александров. Таким образом, текст сказочной поэмы, по сути, становится текстом пародийным, выключенным из оригинального текста и включенным в другую систему. Далее обратимся к особенностям функционирования этого текста и проанализируем его.

В 1881 году была опубликована фантастическая поэма «Демон», автором которой является Д.А. Александров, «один из старейших режиссеров русской драмы»⁶²⁹. Известно также, что он был режиссером у «Лентовского,

⁶²⁷ Тынянов Ю.Н. О пародии //Поэтика. История литературы и кино. – М.: Издательство «Наука», 1977. С. 298.

⁶²⁸ Там же. С. 302.

⁶²⁹ Обозрение театров, 1915, № 2916, 30 октября. С. 12.

Корша, в провинции»⁶³⁰. История создания этой поэмы связана с историей частных театров-антреприз, а именно с созданием театра Анны Андреевны Бренко. А.А. Бренко известна своей борьбой против монополии Императорских театров. Благодаря своей энергии и настойчивости, она сумела весной 1880 года добиться от министерства императорского двора разрешения на устройство в Москве первого частного драматического театра, известного как «Театр близ памятника Пушкину»⁶³¹, но официально именовавшийся «Драматический театр А.А. Бренко в доме Малкиеля». Это было товарищество актеров, имевшее лишь форму антрепризы с правом играть не пьесы, а только сцены из пьес. Это ограничение в дальнейшей деятельности театра оказалось простой, легко устранимой формальностью. Театральный критик В. Вирен отмечал, что «В основу создания первого вольного театра, находившегося на Тверской «близ памятника Пушкина», легло <...> «идейное начало, не омраченное никакой тенью корысти или честолюбия». Новый театр стал пропагандировать серьезный репертуар и, прежде всего, русскую классику. Театр существовал сначала полуполюгально. На разрешенных цензурой афишах значилось: «сцены из пьесы», на самом же деле драматические произведения игрались целиком»⁶³². 9 сентября 1880 года «Ревизором» Гоголя «Театр близ памятника Пушкину» открыл свои двери московской публике. Сам театр, как известно, находился в доме Малкиеля⁶³³. Для организованного ею театра Бренко сумела собрать исключительную по своему составу труппу, во главе которой стояли два выдающихся актера – М. Писарев и В. Андреев-Бурлак. Писарев стоял во главе художественного совета и решал вопросы, которые

⁶³⁰ Театр и искусство, 1915, № 44, 1 ноября. С. 809-810.

⁶³¹ Благодаря расположению театра его часто называли «Пушкинский театр».

⁶³² Вирен В. Подвиг Анны Алексеевны // Театр. Ежемесячный журнал театрального творчества и критики. Четвертый год издания. № 7. М.: Государственное издательство «Искусство». 1940. С. 26.

⁶³³ Желание Бренко создать свой собственный народный театр было велико, но своих средств у нее не хватало. Поэтому «Ей удалось заинтересовать своим делом С.М. Малкиеля, миллионера, разбогатевшего на военных поставках, он предоставил помещение и деньги. Архитектор М.Н. Чичагов в течение лета переоборудовал под театр старый особняк на углу Тверской и Малого Гнездиновского переулка». – История русского драматического театра. В 7-ми И 90 т. Т.5. 1862-1881/ М-во культуры СССР. ВНИИ искусствознания; Редкол. Е.Г. Холодов (гл.ред.) и др. –М.: Искусство, 1980. С. 253.

касались постановок, а главным режиссером⁶³⁴ и администратором стал Андреев-Бурлак, директором же театра была сама Бренко. О труппе театра говорится следующее: «В состав труппы входили: Писарев, Чарский, Андреев-Бурлак, Свободин, Максимов, Далматов, Стружкин, Шумилин, Валентинов, Свириденко, Шмитов, Холодов, Калинович, Мещерский и Арский; женский персонал состоял из г-ж Стрепетовой, Гламмы-Мещерской, Немировой-Ральф, Козловской-Шмитовой, Шабельской, Рыбчинской, Потехиной (дочь драматурга), Красовской и Бороздиной»⁶³⁵.

Существование театра Бренко было коротким, спектакли играли всего лишь два сезона. Небольшие размеры зрительного зала, несмотря на довольно высокую расценку мест не давали возможности окупать расходы на содержание большой труппы и на постановочные сметы, ко всему прочему значительные суммы отдавались дирекции императорских театров. Бренко была далека от спекулятивной сметливости опытного предпринимателя, к тому же на постановку спектаклей она не жалела денег, поэтому театр поглотил все ее средства, а также она находилась в полной финансовой зависимости от Малкиеля. Затем его постигла великая финансовая неудача, в результате которой он был разорен и помогать Бренко более не мог. Судьба театра была predetermined. «Артисты в целях его спасения взяли на себя заведование репертуарными и материальными делами, но ничто уже не могло изменить положения. 7 февраля 1882 года был дан последний спектакль, а с аукциона продано имущество Бренко»⁶³⁶. По иронии судьбы театр закрылся примерно за месяц до отмены монополии, и вскоре попал в руки

⁶³⁴ «Некоторые спектакли в Пушкинском театре осуществляли и режиссеры со стороны. Так, летом 1881 года для постановки комедий Мольера («Жорж Данден, «Тартюф», «Проделки Скапена» был приглашен А.Ф. Федотов». Там же. С. 256.

⁶³⁵ Театр и искусство: еженедельный иллюстрированный журнал. - Санкт-Петербург: Тимофеева (Холмская) З.В., 1896-1908, № 36. С. 576-577.

⁶³⁶ Там же. С. 258.

предприимчивого Ф. Корфа⁶³⁷, который являлся одним из компаньонов Бренко, хотя изначально «держал вешалку» в ее театре.

История театра А.А. Бренко оказала несомненное влияние на создание сказочной поэмы Александрова. Он был не только одним из режиссеров театра, но и человеком, на глазах которого, разворачивалась история людей, работавших в частном театре. В сюжетной основе произведения обыгрываются событие и случай из жизни театра, а сама поэма называется «Московский Демон». Д.А. Александров называет свою сказочную поэму так неслучайно. В фокусе внимание находится локус, ограниченный Москвой, то есть очерчивается не только место действия, но и указывается наличие определенного Демона в определенном месте. Изначально же поэма задумывалась как «сказочная поэма в десяти частях», вероятно, целью автора являлось описание различительных сюжетов из жизни театра, происходящих в разных городах. Такой замысел мог бы подчеркнуть идею о том, что борьба человека с Демоном происходит в жизни каждого.

Необходимо отметить, что сказочная поэма предваряется эпиграфом, взятым из поэмы М.Ю. Лермонтова «Демон»: «Печальный демон, дух изгнанья/ Летал над грешною землей...»⁶³⁸. Эта конкретная реминисценция приглашает читателя и зрителя воспринимать Александровский текст в свете лермонтовского Демона.

Текст Александрова состоит из двух частей, первая из которых посвящена истории жизни антрепренера и пиру актеров, празднующих успех

⁶³⁷ Современники описывали произошедшее так: «Большие оклады, недостаточное умение сводить концы с концами, отсутствие основного капитала, соперничество и дух интриги в труппе, сделали то, что предприятие г-ж Бренко рухнуло и один из ее компаньонов, г. Корш, с той же почти труппой, открыл через несколько месяцев более обширный и благоустроенный театр в Газетном переулке, под именем *Русского*». – *Боборыкин П.* Новые театральные дела. // Вырезка из кн. «Наблюдатель». №9, № 10. М. 1884. С. 83.

⁶³⁸ Московский Демон. Сказочная поэма в стихах в десяти частях и пяти выпусках. Сочинение Д.А. Александрова. Выпуск первый. Московская сцена. М.: Типография А.И. Мамонтова и К°, 1881. С. 3.

их предприятия, а вторая – искушениям антрепренера-Демона и совместной победы Бренко и ее театра над ним.

Что касается героев поэмы, то мы находим следующие соотношения:

Тамара – Бренко

Демон – антрепренёр/Дух (во второй части)

Жених, властитель Синодала – Бурлак

Ангел – Муза/богиня Мельпомена

Выбор героев не случаен, учитывая, что мы говорим о частной театральной истории, соответственно представление классического сюжета обольщения видоизменяется, превращаясь в рассказ о неудавшемся плане антрепренера по возвращении своего бывшего положения и получению наживы.

Обратим внимание на начало поэмы Александрова: «Антрепренёра дух лукавый/Летал над русской землей/И пролетал над златоглавой/ И венценосною Москвой»⁶³⁹ и в лермонтовской поэме «Печальный демон, дух изгнанья/Летал над грешною землей, / И лучших дней воспоминанья/ Пред ним теснились толпой»⁶⁴⁰. Антрепренёром, по нашему предположению, является Ф. Корф, который после разорения Бренко взял ее дело в свои руки. Обращает на себя внимание описание места, над которым *летает* антрепренёр. Он летает уже не над «грешною», а над «русской» землей, что любопытно, так как это подчеркивает ограниченность подведомственных антрепренеру-Демону территорий, а также нивелирует идею *грешности* земли, по которой он блуждает в поисках работы.

Примечательно, что автор текста частично цитирует поэму Лермонтова, придавая ее словам другое значение. Так, в оригинальной поэме: «И лучших дней воспоминанья/ Пред ним теснились толпой»⁶⁴¹ характеризует светлые

⁶³⁹ Там же. С. 3.

⁶⁴⁰ Лермонтов М. Ю. Сочинения: В 6 т. Т. 4. Поэмы. 1835-1841 / АН СССР. Ин-т рус. Литературы (Пушкин. Дом); ред.: н.Ф. Бельчиков, Б.В. Томашевский –М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1955. С. 183.

⁶⁴¹ Там же. С. 183.

воспоминания о покинутой им райской стороне. А у Александра присутствие этой цитаты рассказывает о временах не самых благоприятных для Демона-антрепренёра: «Тех дней, когда актер по свету/Блуждал с котомкой на плечах,/Не зная ласки и привета, / И, приближаясь к буфету,/Он нагонял какой-то страх; Когда слова в его устах/ В толпе актеров говорливой;/ Дышали злобою правдивой/Против гонения людей,/Понятий древних и идей; Когда за чистое искусство/Он испускал последний вздох; /Когда еще в нем голос чувства/Любви к искусству не заглох»⁶⁴². С одной стороны, он бедный актер, странствующий по свету, а с другой стороны – его душа ещё была чиста, он не потерял веру в чистое искусство, он, как паломник, проповедовал прошлую жизнь, когда актерство и сценическое искусство еще ценилось. Автор текста отмечает, что яростная защита антрепренером искусства также включала в себя и реабилитацию своего имени: «Когда он жаждал избавленья/ Обидной клички: “скоморох”»⁶⁴³. Благородный пафос речи антрепренера прерывается лукавым замечанием: «Карману не грозил его/Дух нищеты и разоренья»⁶⁴⁴. Здесь любопытны авторская смена стиля: возвышенные речи антрепренера, рассказывающего о своей нищей, но счастливой жизни актера чередуются с обыденностью и простотой житейской проблемы – денежной. Иными словами, главным отличием поэмы является не поиск любви или обновления, а – возврат к истинному искусству, идущему рука об руку с материальным благополучием: «Давал он всюду представленья, / Нигде искусству своему/ Он не встречал сопротивленья, / И наживал он денег тьму»⁶⁴⁵. Любовь к Богу, любовь-обновление не знакомы этому «Демону», что является существенной

⁶⁴² Московский Демон. Сказочная поэма в стихах в десяти частях и пяти выпусках. Сочинение Д.А. Александра. Выпуск первый. Московская сцена. М.: Типография А.И. Мамонтова и К°, 1881. С.4.

⁶⁴³ Московский Демон. Сказочная поэма в стихах в десяти частях и пяти выпусках. Сочинение Д.А. Александра. Выпуск первый. Московская сцена. М.: Типография А.И. Мамонтова и К°, 1881. С. 4. Вероятно, здесь говорится о Корше, который изначально, как известно, не был связан с театральной деятельностью: «Федор Адамович Корш, юрист по образованию, был новичком в театральной деле». – Павлова Т.Н. Антреприза Фёдора Корша. // Пантеон. 1897. С. 50.

⁶⁴⁴ Московский Демон. Сказочная поэма в стихах в десяти частях и пяти выпусках. Сочинение Д.А. Александра. Выпуск первый. Московская сцена. М.: Типография А.И. Мамонтова и К°, 1881. С. 5.

⁶⁴⁵ Там же. С. 6.

трансформацией, наличие которой, пожалуй, искусно изменяет перцепцию оригинальной поэмы.

Антрепренёр, пролетая «над Москвою златоглавой»⁶⁴⁶, не испытывает никаких эмоций, для него – любовь, вера в Бога – пустое, всё, что он видит перед собой не трогает его душу и не пробуждает никаких эмоций. Отличие двух Демонов заключается в том, что лермонтовский Демон проклинает все его окружающее, блуждая без приюта, он отверженный, не находит себе места ни на небесах, ни на земле. В то время как Демон-антрепренер не может найти место для ночлега: «Пешком с актерами блуждал/ Из града в град он без приюта»⁶⁴⁷. Любопытно, что цель его полета над, кажется, знакомым ему городом, заключается в том, чтобы найти себе работу, в отличие от оригинального текста. Экспозиция, открывающаяся его взору, содержит как характеристику людей и их обыденной жизни, так и бытовые сценки, связанные, вероятно, с известными персонажами. Так автор пишет: «Вот бег, где вихрем мчатся кони,/ Петровский парк в тени густой/ Своей гордится красотой,/ Где адвокаты –лиходеи/ <...> И разукрашенные феи,/ <...>В своих колясках полулежат/ Они надменные сидят;/ А им во след летит Сережа,/ Сынок богатого купца,/ <...> Вот и Натрускин; вот и Яр/ У входа яблочкин фонарь!... <...> Несутся лихачи, как птицы, / Спешат, как будто на пожар, / Туда, в тот омут наслаждений, / Где ходят черные, как тени, / Цыганки – душики – озарницы, / Где шведки, русские певицы/ гуляют, точно в клетках львицы; Причудливы, как сновиденья»⁶⁴⁸.

Александров искусно переплетает свой текст и поэму Лермонтова⁶⁴⁹: «*А вот пред ним иной картины/ Красы живые расцвели:/ Раскинут город весь старинный,/ Бульваров ряд под ним вдали,/ Дома громадные в пыли.../ И глубоко внизу, чернея,/ Как трещина, жилище змея,/ Течет Москва-река, а там/*

⁶⁴⁶ Там же. С. 6.

⁶⁴⁷ Там же. С. 5.

⁶⁴⁸ Там же. С. 7.

⁶⁴⁹ Здесь и далее текст Лермонтова выделен курсивом. – М.П.

Какой-то древний, старый храм/ На берегу дремоты полный,/ Стоит, любуясь на волны.../ Но будто скрыто все от взора/ Несчастливого антрепренера; Весь этот вид не возбудил/ В душе остывшего актера/ Ни новых чувств, ни новых сил,/ И все, что пред собой он видел,/ Он проклинал и ненавидел!»⁶⁵⁰. Красочные пейзажи Грузии не трогают сердце Падшего, так же, как и картины тихой местности со священным храмом не вызывают трепета в душе антрепренера. Далее перед ним раскрывается следующее зрелище: «Высокий и громадный дом/ Богатый М⁶⁵¹ себе построил, / Трудов он, денег много стоил/ И стал театром он потом»⁶⁵².

Первая встреча Демона-антрепренёра и Тамары-Бренко происходит во время бала, который организует режиссер и актер театра Бурлак. Он находится в фокусе внимания, так как выступает не только в качестве участника труппы, но и выполняет роль *псевдо-жениха*, который в поэме Лермонтова представлен Князем. Кажется, что сначала главным героем является именно он, так как о Бренко упоминается лишь вскользь: «Вот с антрепренёршей либеральной, / В тени обманчивых кулис, / Среди актеров и актрис/ И прочей братии театральной/ Ведет свой дельный разговор/ Бурлак-актер и режиссер»⁶⁵³. Постановка персонажей на задний план в тексте позволяет ярче изобразить самовосхваление Бурлака. Так тот говорит: «Не тем доволен я, что сбор/ Сегодня полон, что фурор/ **Я произвел**, о, нет!... Искусство/ Так веселит мой светлый взор!...<...> **Я делал** все, что только мог;/ **Трудов, себя я не жалею**,/ Зато теперь **я не краснею**»⁶⁵⁴. Его излишнее бахвальство собой и своими успехами затмевает женский образ, раскрытие которого будет происходить постепенно. Несмотря на это Бурлак гордится *детисцем*, т.е. театром, которые они создали вместе с труппой (имя Бренко по-прежнему не

⁶⁵⁰ Там же. С. 8.

⁶⁵¹ Под «М» понимается дом Малкиеля, в котором находился театр Бренко. – М.П.

⁶⁵² Там же. С. 9.

⁶⁵³ Там же. С. 10.

⁶⁵⁴ Там же. С. 10.

называется), гордится тем, что в его основе лежит *чистое искусство*: «У нас концерты – не спектакли/ Для обстановки, видит Бог, / Я делал все, что только мог»⁶⁵⁵. Обращает на себя внимание характеристика актеров, данная в тексте: «У нас актер – **не скоморох**»⁶⁵⁶, – говорит Бурлак, о себе же ранее антрепренёр говорил: «Когда он жаждал избавления/ Обидной клички “**скоморох**”»⁶⁵⁷. Противостояние *чистого искусства* и *искусства ради наживы* вводится как основополагающий тезис в этой поэме и является проблемой как в частной истории театра, так и в общей практике частных антреприз. Необходимо также отметить, что Бренко, главный идейный и настоящий создатель театра, бахвальство Бурлака не сказывается на ней, что, безусловно, противопоставляет ее актеру. Душа ее, как и ее помыслы, чисты и невинны. Проиллюстрируем это примером: «А Бренко слушает и тает, / Веселья детского полна, / И, улыбаясь, она/ Сама с восторгом восклицает:/ –Нет, антреприза не из тех/ Моя, что гонится за сбором»⁶⁵⁸. Она искренна в своих словах, утверждая, что успех ее постановок является главной для нее наградой, а также она надеется, что никто не сможет упрекнуть ее в погоне за «наживой мелочной»⁶⁵⁹. Александров сумел раскрыть характер главной героини поэмы, изобразив ее схожей с реальной Бренко, которая действительно заботилась больше о благосостоянии труппы и театра, чем о себе. Одновременно с этим она представляет собой сильный типаж, сумевший создать театр ради идеи, а не ради финансового благополучия: «Одновременно с этим она и слаба: «я путь тернистый избираю, / И об одном лишь я молю:/ Бурлак ... Ведь я слаба, я знаю/ Подайте руку мне свою»⁶⁶⁰. Эта слабость проявляется как раз в материальных потребностях, способных погубить кропотливо созданное ею дело. В этой части начинается завязка действия, включающая возможность

⁶⁵⁵ Там же. С. 10.

⁶⁵⁶ Там же. С. 10.

⁶⁵⁷ Там же. С. 4.

⁶⁵⁸ Там же. С. 10.

⁶⁵⁹ Там же. С. 11.

⁶⁶⁰ Там же. С. 11.

для Демона-антрепренёра соблазнить Бренко идеей выбора выгодного пути – пути наживы. Эта идея соблазнительна, так как антрепренерша, воспользовавшись ею, могла бы сохранить созданный с таким трудом театр. Изначально же во главе выбранного ею пути находится искусство и его слава. Бренко не пугают трудности, хотя идеализирование ею человеческих отношений представляется излишне восторженным: «Но будет весело идти, / Стремиться к той высокой цели, / <...> Должны собой мы рисковать! / А если лечь на поле битвы/ Решила грозная судьба, / Страдания наши и борьба/ Приятней творчеству молитвы!»⁶⁶¹. Из этого также следует, что борьба за чистое искусство гораздо важнее, чем само творчество. Бурлак, безусловно, согласен с Бренко, но Александров с иронией пишет, что: «Бурлак в знак искреннего чувства, / Благоговейно с места встал, / Промолвив только: «за искусство!»/ И залпом выпил свой бокал»⁶⁶².

Прославление чистого искусства не осталось незамеченным, так антрепренер: «в то время ухо повернул, / туда, то их речам внимая/он отвернулся б и вздохнул»⁶⁶³; почувствовав необъяснимое волнение: «он в ней увидел героиню/ И вновь припомнил он святыню/Искусства, творчества!»⁶⁶⁴. Казалось бы, в нем снова зарождаются мечты, но спорно полагать, что они являются признаком возрождения в Демоне-антрепренёре.

Рассмотрим, как эта сцена представлена в лермонтовской поэме: «И Демон видел... На мгновенье/Неизъяснимое волненье /В себе почувствовал он вдруг⁶⁶⁵, /Немой души его пустыню/Наполнил благодатный звук —/И вновь постигнул он святыню/Любви, добра и красоты! /И долго сладостной

⁶⁶¹ Там же. С. 11.

⁶⁶² Там же. С. 12.

⁶⁶³ Там же. С. 12.

⁶⁶⁴ Там же. С. 13.

⁶⁶⁵ У.Р. Фохт так описывает состояние Демона: «Он обречен на полное одиночество в этом пошлом мире, и отсюда его опустошенность: ничто не могло возбудить «в груди изгнанника бесплодной // Ни новых чувств, ни новых сил». Однако Демон мечтает о возрождении, возможность которого кажется подчас реальной». – Фохт У.Р. Лермонтов. Логика творчества. // АН СССР. Ин-т мировой лит. Им. А.М. Горького. М.: Наука. 1975. С. 102.

картиной/Он любовался — и мечты/О прежнем счастье цепью длинной»⁶⁶⁶. Она построена по принципу *Любви-возрождения (обновления)*, в то время как в основе поэмы Александра лежит *Искусство-возрождение*, что является существенным различием между этими текстами. Состояние антрепренёра и антрепренёрши совпадают: оба они мечтают об искусстве и творчестве; эмоциональное состояние их передано очень выразительно: «Бренко: Грудь подымалась шибко-шибко, / Скользя и будто бы блуждая, / Змеилась на губах, мелькая, / Вполне счастливая улыбка...»⁶⁶⁷ и антрепренёр: «Злой дух нахмурил брови... <...> Он, сладостной картиной/ Точь-в-точь прикован, в облаках»⁶⁶⁸. Примечательно, что Александров сохраняет авторские слова: «Забывать?... забвенья не дал Бог, / Да он и не взял бы забвенья!»⁶⁶⁹. Так, для антрепренера сохранение воспоминаний о былом важнее, чем пустынное бытие без них.

Антрепренер так же, как и Демон, является Бренко в момент наиболее сильного отчаяния: «Пошли спектакли; суетится/ Антрепренёрша день и ночь, / Слабеют силы и боится <...> Справляться кое-как сама.../ Не мудрено сойти с ума»⁶⁷⁰. Если у Лермонтова отчаяние охватывает Тамару в сцене гибели жениха, то у Александра эта сцена связана с состоянием, вызванным руководством театра и нехваткой денежных ресурсов. Александровым детально изображаются события, приведшие ее к этому. Андреев-Бурлак же не выполняет в этом тексте функции жениха, автором текста создается образ тривиального человека. Автор насмехается над ним, высмеивая его пагубную привычку – любовь к хмельным напиткам: «Пил с лимонадом свой коньяк»⁶⁷¹, в то время как антрепренёрша: «Суетится день и ночь/Никто не хочет ей

⁶⁶⁶ Лермонтов М. Ю. Сочинения: В 6 т. Т. 4. Поэмы. 1835-1841 / АН СССР. Ин-т рус. Литературы (Пушкин. Дом); ред.: Н.Ф. Бельчиков, Б.В. Томашевский –М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1955. С. 188.

⁶⁶⁷ Московский Демон. Сказочная поэма в десяти частях и пяти выпусках. Сочинение Д.А. Александра. Выпуск первый. Московская сцена. М.: Типография А.И. Мамонтова и К°, 1881. С. 12.

⁶⁶⁸ Там же. С. 13.

⁶⁶⁹ Там же. С. 13.

⁶⁷⁰ Там же. С. 13.

⁶⁷¹ Там же. С. 35.

помочь»⁶⁷². Помощь приходит к ней в качестве волшебного голоса, обещающего ей избавление от суетности ее нынешнего положения: «Не думай, не мечтай напрасно, / Искусством занят весь твой ум, / Оно лишь на словах прекрасно, / Но, верь, твоих не стоит дум; Цель далека и недоступна, / Парнас и слава –сущий вздор»⁶⁷³. Антрепренер разжигает в душе Бренко тлеющий уголек сомнения о цене искусства в сравнении с отсутствием финансовых средств на обеспечение театра и труппы. Решение этой проблемы заключается в следующем: «За деньги купишь ты фурор, / В наш век и публика подкупна, / То всем известно с давних пор! / Оставь, дитя, твои мечтанья, / О славе нечего мечтать, / А приложи свои старанья / Побольше денег наживать»⁶⁷⁴. Волшебный голос антрепренера предлагает ей легкий путь достижения славы – деньги. Чистые намерения Бренко подвергаются безжалостному террору, развенчивающему веру не только в публику, по достоинству оценивающую спектакли, но и любовь зрителей к классическим произведениям: «Все посетители сказать / Тебе готовы целым хором: / в стихах пьесы не для них, / Они скорей прельстятся вздором, / Чем пьесой классиков твоих»⁶⁷⁵. Кажется, что идея искусствителя проста: если люди не придают значения качеству, то не нужно стараться, тогда финансовое положение будет улучшаться. Он также просит ее отказаться от чистого искусства, направленного на пробуждение сердец и душ. Далее Александровым объясняется философия наживы Демона-антрепренёра: «Век бездушный, век суровый⁶⁷⁶ / И развратный век настал, / И создал себе он новый / Совершенно идеал; Ищет он одни забавы / От безделья, от тоски / И скорее, чем храм славы, / Посещает кабаки. <...> Безобразье их кумир, / Их бессмыслица скорее /

⁶⁷² Там же. С. 13.

⁶⁷³ Там же. С. 14.

⁶⁷⁴ Там же. С. 14.

⁶⁷⁵ Там же. С. 14-15.

⁶⁷⁶ Эта реплика напоминает нам строчку из известного монолога Чацкого в комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума»: «Как посравнить, да посмотреть / Век нынешний и век минувший: / Свежо предание, а верится с трудом». –Грибоедов А. С. Полное собрание сочинений: [В 3 т.] / Под ред. и с примеч. Н. К. Пиксанова, И. А. Шляпкина. — СПб.: Изд. Разряда изящной словесности Имп. акад. наук, 1911—1917. — (Акад. б-ка рус. писателей;...). — Место изд. 1 т.: Пг. С. 38.

Привлечет, чем твой Шекспир!»⁶⁷⁷. Следовательно он призывает ее избавиться от прежних мыслей о возвышенности восприятия публикой искусства, так как нравственность ее пала, и теперь у них новые интересы. Демон-антрепренер понимает, что антрепренерша, начиная свой театр под эгидой истинного искусства, не сразу поменяет это направление. Его же главная цель заключалась в том, чтобы заставить ее сомневаться в успехе дела. Он обещает ей прилетать, только когда «... будешь ты свободна/ И лишь начнешь опять мечтать/ О славе, творчестве бесплодно»⁶⁷⁸. Обращает на себя внимание слово «бесплодно», кажется, что он уверен в том, что она обратится к нему, и он будет обучать ее *новому* предпринимательству: «Я антрепризы все пружины/ Тебе охотно покажу, / Ее значенье и картины/ Тебе подробно расскажу»⁶⁷⁹. Любопытно, что он не хочет владеть ей, его главное желание состоит в том, чтобы стать ей близким: «Тогда, надеюсь, ты оценишь/ Меня и **другом назовешь**, / Меня полюбишь и поймешь, / И никогда мне не изменишь!»⁶⁸⁰. Антрепренер отстранился от искусства истинного, он странствует по свету, погрязая в погоне за мелочной выгодой. Тем не менее, быть одиноким ему чуждо, он жаждет быть любимым, хочет, чтобы его талант был признан. Он надеется, что Бренко будет ему верна, следовательно ранее его предавали. В ней же он увидел героиню, напомнившую ему о былых восторгах.

Антрепренерша внимала его словам, пробудившим в ней сомнения о правильности выбранного ей пути, но она не подвергает сомнению, что голос, ею услышанный, недобр: «*То не был ангел-покровитель,/ Ея божественный спаситель,/ На нем отсутствовал венец,/ То ярый был противник славы,/ Антрепренера дух лукавый,/ И телом и душой—подлец!*»⁶⁸¹. Несмотря на существенные переключки с поэмой Лермонтова, авторская мысль здесь

⁶⁷⁷ Там же. С. 15.

⁶⁷⁸ Там же. С. 16.

⁶⁷⁹ Там же. С. 16.

⁶⁸⁰ Там же. С. 16.

⁶⁸¹ Там же. С. 17.

выражена с ясной прямоотой – антрепренер человек бесчестный, ему нельзя доверять.

Однако ей приходится внимать этому голосу, так как в реальности расходы превышают полученное ею от спектаклей. Так, начало второй части посвящено ссоре Бренко с Бурлаком. Думается, что в этой части содержатся еще аллюзии на текст Лермонтова: их диалог одновременно похож на диалог Демона с Тамарой и Демона с Ангелом, позиция же Бурлака закреплена то за Демоном, то за Ангелом. Проиллюстрируем это примером: Бренко говорит Бурлаку: «О, пощади меня!»⁶⁸², что коррелирует с обращением Тамары к Демону в лермонтовской поэме, жест же Бурлака «Махнув рукой, он удалился»⁶⁸³, подобен жесту Ангела у Лермонтова: «И медленно, взмахнув крылами, / В эфире неба потонул»⁶⁸⁴. «Бурлак, Бурлак!... Оставь угрозы, / Меня напрасно не брани, / Искусство, слава — это грёзы, / Едва-ль полезны мне они»⁶⁸⁵, – говорит Бренко. Начало диалога не приводится автором, но понятно, что Бурлак не гнушается даже угрозами. В диалоге их мнения противоположны, а сами персонажи сильно расходятся в своих желаниях. Так, Бренко хочет «... все переменить, / Невыносимые расходы/ Необходимо сократить! <...> Неуловимые преграды, / Мне ставят все исподтишка, / Не по карману мне оклады. / И труппа слишком велика!»⁶⁸⁶, Бурлак же: «... молчал, нахмуря брови, / Он был озлоблен и страдал, / За дело лечь костями готовый, / Упреков он не ожидал»⁶⁸⁷. Она понимает, что ей «нужно денег, денег больше»⁶⁸⁸, так как из-за сложившихся обстоятельств необходимо чем-то пожертвовать, Бурлак же, являясь человеком искусства, непрактичен. Он также не может поддержать Бренко, так как сам хвалился обустройством

⁶⁸² Там же. С. 19.

⁶⁸³ Там же. С. 19.

⁶⁸⁴ Лермонтов М. Ю. Сочинения: В 6 т. Т. 4. Поэмы. 1835-1841 / АН СССР. Ин-т рус. Литературы (Пушкин. Дом); ред.: Н.Ф. Бельчиков, Б.В. Томашевский –М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1955. С. 201.

⁶⁸⁵ Там же. С. 18.

⁶⁸⁶ Там же. С. 19.

⁶⁸⁷ Там же. С. 19.

⁶⁸⁸ Там же. С. 18.

театра, цель которого благородна. Отметим, что классический герой должен быть положительным, быть спасителем, но на самом деле он проявляет качества иного рода: «И мыслил «Дело не созрело,/ но я повёл себя умело.../ я убедил их в том совсем, что без меня погибнет дело <...> А заберу его я в руки,/ на то Андреев я Бурлак»⁶⁸⁹. Трансформация героя-спасителя (Князя) уникальна, автор низводит его до заурядного человека, восхваляющего себя, любящего выпить и даже готового забрать театр у Бренко.

В результате она остается одна, полная сомнений и страданий, как и предрекал волшебный голос: «В ней точно дух злой поселился, / И отравляет ей покой! / С какой-то горькою тоской/ Спознавшись, вновь зашевелился/ Расчет в уме ее»⁶⁹⁰. У Александрова томление Бренко иное, по сравнению с лермонтовской Тамарой. Антрепренерша боится встречи с обладателем волшебного голоса, так как понимает, что поддастся его уговорам. Однако самым большим ее страхом является прощание с мечтой о чистом искусстве: «... злой дух ее смущает; чуткий слух/ Вновь напрягается и ждет <...> С ним ищет жадно снова встречи/ И ощущает тайный страх. Как не страдать ей, не томиться? / Не тосковать возможно-ль ей?.../ Ей тяжело на век проститься/ С мечтой заветною своей!»⁶⁹¹.

Антрепренер так же, как и лермонтовский Демон, стоит перед выбором: войти в обитель (Демон)/ прийти на «обычное свидание» (антрепренер)⁶⁹², совершить греховное деяние или нет. Глубинная проблематика этого решения определяется идеей минутного пробуждения добра как в сердце Падшего, так и антрепренера. Ср. состояния обоих героев по таблице:

Демон	Антрепренёр
<...> В обитель Демон прилетел. Но долго, долго он не смел Святыню мирного приюта	<...> Злой дух к театру подлетел, <i>И долго—долго он не смел</i> Нить бесконечного мечтанья

⁶⁸⁹ Там же. С. 35-36.

⁶⁹⁰ Там же. С. 20.

⁶⁹¹ Там же. С. 20.

⁶⁹² Там же. С. 20.

<p>Нарушить. И была минута, Когда казалось он готов Оставить умысел жестокой. <...> Он хочет в страхе удалиться... Его крыло не шевелится!⁶⁹³</p>	<p>Ее нарушить почему-то; И даже уж была минута, <i>Когда казалось, он готов,</i> Не тратя даром лишних слов, Ее оставить... Но, увя. Он был не в силах удалиться: <i>Его крыло не шевелится</i>⁶⁹⁴.</p>
--	---

Прилетев в обитель, лермонтовский Демон не решается нарушить святой покой Тамары, в то время как прилетевший в театр Антрепренер колеблется в своих желаниях покуситься на мечтания Бренко. Кажется, что Падший проникается сомнением в своем желании овладения девушкой, его охватывает страх из-за того, что он способен на такое действие, поэтому его первым импульсом становится желание сбежать. Но он не может сдвинуться, так как она является сосредоточением всех его мыслей и стремлений. Оставить ее, значит, расстаться с желанием обрести себя. Антрепренер же, напротив, не может оставить героиню, которой в его представлении, является Бренко («ее оставить»), и, если Демон лишь хотел покинуть обитель от испытываемого им страха, то Антрепренер, наоборот, не нашел в себе силы на то, чтобы уйти. Оба они как бы прикованы к месту их воображаемого обновления.

Отметим, что Антрепренер уже давно потерял веру в искусство, в то время как Бренко еще борется за идею создания театра не ради наживы. Ее упорные стремления схожи с его прежними идеалами, в связи с этим он и не смеет поначалу их погубить. На это решение также влияет удачно сыгранный спектакль, принесший славу и деньги: «В тот вечер, по словам молвы, / Был полный сбор; как оторваться?»⁶⁹⁵. Антрепренер забыл вкус славы, радость успеха, чувство гордости от ликования публики, но после увиденного фурора в театре антрепренерши: «В себе он начал сомневаться;/ Он был готов уже

⁶⁹³Лермонтов М. Ю. Сочинения: В 6 т. Т. 4. Поэмы. 1835-1841 / АН СССР. Ин-т рус. Литературы (Пушкин. Дом); ред.: Н.Ф. Бельчиков, Б.В. Томашевский –М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1955. С. 200.

⁶⁹⁴Московский Демон. Сказочная поэма в стихах в десяти частях и пяти выпусках. Сочинение Д.А. Александрова. Выпуск первый. Московская сцена. М.: Типография А.И. Мамонтова и К°, 1881. С. 21.

⁶⁹⁵Там же. С. 21.

молиться/ Искусству, творчеству в тот раз/ И чудо!... Из заплывших глаз/ Слеза раскаянья катится...»⁶⁹⁶. Мотив слезы занимает особое место в международном сюжете о любви падшего ангела и земной девушки. У Александра слеза символизирует утрату светлого чувства обновления веры в искусство и творчество. В то время как у Лермонтова это слеза раскаяния, слеза невыносимой тоски по утрате прежней жизни, однако она не приносит очищения, а предательски прожигает камень: «И, чудо! Из померкших глаз/ Слеза тяжелая катится.../ Понине возле кельи той/ Насквозь прожженный виден камень/ Слезою жаркою, как пламень, / Нечеловеческой слезой!..»⁶⁹⁷.

Кажется, что оба героя входят как будто обновленные, один «любить готовый, / С душой, открытой для добра»⁶⁹⁸, а другой – «служить Парнасу и добру. / Мириться с антрепризой новой,/ Любить и сцену и игру»⁶⁹⁹. Но это чувство, по-видимому, ложное, так как путь им преграждают: Херувим и Муза. Подчеркнем, что в тексте Александра борьба идет не столько за душу Бренко, сколько за ее творчество и будущие театральные свершения. Посланник же рая в поэме Лермонтова стоит на страже души Тамары, бережно оберегая ее от соблазна. Представляется важным отметить, что автор сказочной поэмы называет антрепренера порочным духом⁷⁰⁰, порок же его заключается в том, что он поставил деньги выше искусства. Лермонтов характеризует своего Демона так: «Дух беспокойный, дух порочный»⁷⁰¹. Беспокойство его, должно быть, проявляется из-за его положения изгнанника, ведь он потерял право на «блаженство безгрешного духа», он совершает судорожные отчаянные действия для овладения Тамарой. Каждая встреча Падшего с ангельской братией пробуждает в нем неистовую злобу. Для

⁶⁹⁶ Там же. С. 21.

⁶⁹⁷ Лермонтов М. Ю. Сочинения: В 6 т. Т. 4. Поэмы. 1835-1841 / АН СССР. Ин-т рус. Литературы (Пушкин. Дом); ред.: Н.Ф. Бельчиков, Б.В. Томашевский –М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1955. С. 200.

⁶⁹⁸ Там же. С. 200.

⁶⁹⁹ Московский Демон. Сказочная поэма в стихах в десяти частях и пяти выпусках. Сочинение Д.А. Александра. Выпуск первый. Московская сцена. М.: Типография А.И. Мамонтова и К°, 1881. С. 21.

⁷⁰⁰ Там же. С. 22.

⁷⁰¹ Лермонтов М. Ю. Сочинения: В 6 т. Т. 4. Поэмы. 1835-1841 / АН СССР. Ин-т рус. Литературы (Пушкин. Дом); ред.: Н.Ф. Бельчиков, Б.В. Томашевский –М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1955. С. 201.

Демона его положение усиливает свою обиду на оставившего его Бога, укрепляет его неверие, которое только сильнее распаляет огонь отчаяния в его страдальческой душе. Он как бы защищает внезапно осветивший его светлый образ Тамары, сделавший его вновь чувствительным. Как считает С.Г. Семенова: «<...> херувим и пославшая его высшая инстанция как будто не знают о внутреннем перевороте или не хотят знать, возможно, не доверяют глубине этого переворота, не ловят мига просветления падшего ангела, не пытаются пойти ему навстречу. Как будто нет никакого внимания и тем более бережного отношения к, может быть, еще и хрупкому, но явно качнувшемуся в сторону добра и света маятнику противоположных в нем начал»⁷⁰². Иеромонах Нестор (Кумыш), напротив, пишет, что «<...> пославшая херувима «высшая инстанция» не могла ошибаться в чувстве злого духа, пролагавшего дорогу в келью Тамары через кровь неповинных людей. Именно поэтому эта инстанция и не доверяет глубине и искренности того переворота, «который совершился в душе полюбившего Демона»⁷⁰³. В сравнении с поэмой Александра особое внимание обращает на себя то, что за Антрепренером не тянется кровавый след, обвинить его можно только лишь в алчности, что отличает этот текст от оригинальной поэмы. Тамара является святыней для херувима, оберегающего ее, а Бренко – любимица Парнаса. Но в сравнении с лермонтовским текстом антрепренер отстаивает свое право на Бренко: «Не ты (Муза – М.П.) здесь признана, а я/ И власть над нею здесь моя/ Не о тебе она мечтала, / И не тебя она звала»⁷⁰⁴. Слова Антрепренера верны, так как в своих грёзах она терзалась мыслями о его наставничестве в руководстве театром. Согласно тексту, он обвиняет Музу в том, что она покинула свою любимицу в борьбе за искусство, в то время как он предложил ей альтернативу в сохранении дела жизни. Приведем пример: «Твоя защита опоздала, / Где с нею

⁷⁰² Семенова С.Г. Вестничество Лермонтова. // Человек. М., 2002. № 1. С. 181.

⁷⁰³ Иеромонах Нестор (Кумыш). Поэма М.Ю. Лермонтова «Демон» в контексте христианского миропонимания. СПб.: Дмитрий Буланин, 2007. С. 59.

⁷⁰⁴ Московский Демон. Сказочная поэма в стихах в десяти частях и пяти выпусках. Сочинение Д.А. Александрова. Выпуск первый. Московская сцена. М.: Типография А.И. Мамонтова и К°, 1881. С. 23.

раньше ты была? / Здесь не Парнас!.. Здесь я отныне/ Один владею и царю, /
Здесь больше нет твоей святыни, / Тебя я здесь не потерплю!...»⁷⁰⁵. Можно
предположить, что Муза оставляет Бренко из чувства стыда: «Крылами
медленно взмахнула/ И скрылась в темноте ночной»⁷⁰⁶. Посетив Бренко
поздно, допустив появление антрепренера, Музу тревожит вина за свою
невольную слабость. В поэме же херувим покидает Тамару, оставляя жертву
ее искусителю.

Далее обратимся к последней встрече, в которой в оригинальном тексте
Тамара гибнет, а в поэме Александрова Бренко и театр торжествуют над
потерпевшим поражение Духом. Прежде всего, оговоримся, что финалы двух
текстов отличаются друг от друга⁷⁰⁷. Так, в отличие от поэмы Лермонтова, в
тексте Александрова Бренко не гибнет, финал благополучный, так как Парнас
даёт нового режиссёра – Федотова, придерживающегося классических
постановок, а также спасающего как антрепренершу, так и театр от разорения.

Прежде всего, отметим, что антрепренер является Бренко в качестве
Духа, в то время как Демон уже не скрывает своей сути. Пожалуй, это связано
с тем, что *ампула* всемогущего духа, обещающего избавление от финансовых
трудностей, оказывает большее воздействие на антрепренершу, чем бедный
антрепренер без хлеба и приюта.

Сцена в «обители» во многом комична⁷⁰⁸, так как Бренко не вопрошает,
добрым духом или злым является ее гость, ее терзает, кто из антрепренеров
явился ей: «О кто ты?... Дюков ли ты честный, / Воронин хитрый, иль

⁷⁰⁵ Там же. С. 23.

⁷⁰⁶ Там же. С. 23.

⁷⁰⁷ Александров, вероятно, следует за второй редакцией поэмы М.Ю. Лермонтова: «Во 2-й редакции Тамара «спасена». Ангел уносит ее душу на небо, в последней борьбе Демон оказывается побежденным». – Лермонтов М.Ю.: Статьи и мат-лы / Гос. б-ка СССР им. В. И. Ленина, Отдел рукописей. Москва: Соцэкгиз, 1939. С. 76.

⁷⁰⁸ В связи с этим отметим: «Ни в одной русской романтической поэме не была так велика роль осмеяния зла, не было столь трагично и беспристрастно развенчание индивидуализма», - пишет Рубанович. Александров, следуя за Лермонтовым, еще сильнее высмеивает главного героя. – Рубанович А.Л. Эстетические идеалы М.Ю. Лермонтова. Иркутск: Иркут. ун-т., 1968. С. 83.

Смольков, Медведев, москвичам известный, / Или неизвестный Молотков, /
Быть может Савин, Милославский, / К нам залетевший невзначай, /
Лентовский⁷⁰⁹ с смелостью заправской?.../ О, кто ты, кто ты?... Отвечай!»⁷¹⁰.

Надо полагать, что Александров, перечисляя имена антрепренеров, тем самым пародийно изображает ангельскую братию. Представляется, что Бренко точно знает, что перед ней именно антрепренёр, а не высшие силы, способные ее погубить. Она жаждет помощи, поэтому с легкостью соглашается на предложение Духа. Вот как сам Дух описывает себя: «*Я тот <...> кто творчество, искусство губит, / Но деньги с публики берет,/ Кого актер невольно любит,/ Хотя боится и клянет; Ничто таланты мне актера,/ Я бич актеров и актрис,/ Из них я выжимаю скоро/ Весь сок, я тип антрепренера;/ Я тот, с кого карикатуры/ Рисуют часто без причин,/ Я раб властей и раб цензуры/ И труппы полный властелин;/ Сдираю шкуры в бенефисы/ С актеров-батраков моих,/ Сводить поклонника с актрисой/ Не прочь для выгод я своих;/ Я хитрый ловкий развратитель/ Хористок юных, молодых,/ Интриг и сплетен покровитель,/Тиран и грозный повелитель, / И видишь – я у ног твоих!»⁷¹¹. Дух не скрывает своих настоящих мотивов, он открыт и правдив. Динамика же развития образа Демона в лермонтовской поэме осуществляется в рефлексии высшего порядка: он и “враг небес”⁷¹², и “зло природы”⁷¹³. Но он все-таки готов любить, готов измениться в отличие от Духа Александрова. В сказочной поэме пародистом изображается герой мелочный, беспринципный, не гнушающийся ничем на пути к собственной выгоде. Кажется, что он истинное зло во плоти. В этой сцене Бренко так же, как и Тамара просит оставить ее, но в отличие от нее она говорит о цели своей жизни: «Лишь для искусства и для*

⁷⁰⁹ Здесь перечислены имена провинциальных антрепренеров, Лентовский же являлся антрепренером Московского летнего сада.

⁷¹⁰ Московский Демон. Сказочная поэма в стихах в десяти частях и пяти выпусках. Сочинение Д.А. Александрова. Выпуск первый. Московская сцена. М.: Типография А.И. Мамонтова и К°, 1881. С. 24.

⁷¹¹ Там же. С. 24.

⁷¹² Там же. С. 24.

⁷¹³ Лермонтов М. Ю. Сочинения: В 6 т. Т. 4. Поэмы. 1835-1841 / АН СССР. Ин-т рус. Литературы (Пушкин. Дом); ред.: Н.Ф. Бельчиков, Б.В. Томашевский –М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1955. С. 202.

славы/ Хочу трудиться вечно я;/ Жила в блаженстве я, беспечно;/ Зачем смущать меня ты стал?/ Зачем меня ты бессердечно,/ Своею жертвою избрал?/ Тебе известно все, конечно,/ Чего же от меня ты ждешь?/ Зачем ко мне ты пристаешь?»⁷¹⁴. Говоря о своей беспечной жизни, Бренко лукавит, ведь последнее время ее предприятию приходилось трудно, и она жаждала найти помощь в непростом деле антрепренера. Эта сцена носит особенный характер, так как в ней отсутствуют любовные мотивы, характерные для поэмы Лермонтова. Приведем пример: «Скажи, зачем меня ты любишь? Зачем ко мне ты пристаешь?»⁷¹⁵. Так, «любишь» и «пристаешь» не коррелируют друг с другом и вступают в оппозицию. Искушение *любовью* и искушение *благоприобретением*, иначе говоря *прибылью*, способствуют Демону и Духу в достижении своих целей. Начало ответа Духа отражает высокий пафос поэмы⁷¹⁶. Однако автор иронизирует над ним: «Зачем, милейшая?... увы, / Не знаю; полон жизни новой, В отчаяньи⁷¹⁷ сорвать готовый/ С моей плешивой головы/ Парик, томлюсь и, близ тебя, / Готов убить я сам себя!»⁷¹⁸.

И в поэме Лермонтова, и в тексте Александрова приводятся *летописи* жизни героев. Они во многом схожи, с одним только отличием – муки Демона не могут сравниться с земными человеческими страданиями. Если Падший мучается духовно, то Дух физически. Проиллюстрируем это примером:

Поэма Лермонтова	Сказочная поэма Александрова
Я все бывшее бросил в прах: Мой рай, мой ад в твоих очах. <...> О! если бы ты могла понять, Какое горькое томленье Всю жизнь, века без разделенья И наслаждаться, и страдать,	Я говорю с тобой несмело; Пойми: ведь все бывшее - прах, Ведь я остался на бобах!... Пойми: ведь я теперь без дела Влачу тоскливо, скучно дни; О, как противны мне они!

⁷¹⁴ Московский Демон. Сказочная поэма в стихах в десяти частях и пяти выпусках. Сочинение Д.А. Александрова. Выпуск первый. Московская сцена. М.: Типография А.И. Мамонтова и К°, 1881. С. 24.

⁷¹⁵ Лермонтов М. Ю. Сочинения: В 6 т. Т. 4. Поэмы. 1835-1841 / АН СССР. Ин-т рус. Литературы (Пушкин. Дом); ред.: н.Ф. Бельчиков, Б.В. Томашевский –М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1955. С. 203.

⁷¹⁶ Здесь Александров использует цитату Лермонтова для сопоставления.

⁷¹⁷ Подчеркнем, что авторское написание и пунктуация сохраняются.

⁷¹⁸ Московский Демон. Сказочная поэма в стихах в десяти частях и пяти выпусках. Сочинение Д.А. Александрова. Выпуск первый. Московская сцена. М.: Типография А.И. Мамонтова и К°, 1881. С. 26.

За зло похвал не ожидать Ни за добро вознагражденья; Жить для себя, скучать собой, И этой вечною борьбой Без торжества, без примиренья! ⁷¹⁹	О, если бы ты могла понять, Какое горькое мученье Всю жизнь терпеть одно гоненье, Страдать, томиться, голодать, И лучших дней не ожидать, И не видать нигде спасенья! ⁷²⁰
--	---

Если Демон говорит, что все злые деяния он оставил в прошлом, то Дух описывает свое прошлое пустым, так как он остался без финансов. Каждый из них хочет, чтобы героини вняли их страданиям, ответили жалостью на их признания. Демону же важно не просто пробудить в Тамаре сострадание, ему важно вовлечь ее в свои сети обмана, тем самым ослабив ее сознание – овладеть девушкой. Дух же показывает Бренко, что они подобны друг другу, так как он сам «<...> когда-то/ Любил и искренно и свято/ Искусство.../ Молод был и я!/ Поверь тянуло и меня/ С младенчества к завидной славе!../ И я надеяться был вправе/ Когда-то стать на пьедестал;/ И я о счастья мечтал,/ И я искусством увлекался,/ Служить ему, поверь, старался/ Я также точно, как и ты!../ И что же?.. Детские мечты/ Был должен бросить я. Конечно. / Во мне все вымерло давно:/ И страсть, и пыл... Не мудрено, –/ Ведь под луной ничто не вечно!...»⁷²¹. Повествование о его жизни служит для того, чтобы убедить Бренко отказаться от стремлений к чистому искусству, так как согласно его словам, подразумевающим жестокое соперничество между театрами *идейными* и театрами *денежными*, заставило его быть подобным алчным антрепренерам. Кажется, что он сожалеет о своей вере в глупые юношеские мечты, но оправдывает это своей наивностью и молодостью.

⁷¹⁹ Лермонтов М. Ю. Сочинения: В 6 т. Т. 4. Поэмы. 1835-1841 / АН СССР. Ин-т рус. Литературы (Пушкин. Дом); ред.: Н.Ф. Бельчиков, Б.В. Томашевский –М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1955. С. 203-204.

⁷²⁰ Московский Демон. Сказочная поэма в стихах в десяти частях и пяти выпусках. Сочинение Д.А. Александрова. Выпуск первый. Московская сцена. М.: Типография А.И. Мамонтова и К, 1881. С. 26-27.

⁷²¹ Московский Демон. Сказочная поэма в стихах в десяти частях и пяти выпусках. Сочинение Д.А. Александрова. Выпуск первый. Московская сцена. М.: Типография А.И. Мамонтова и К°, 1881. С. 27-28. Отметим также, что слова Духа здесь являются аллюзией на стихотворение Н.М. Карамзина «Опытная Соломонова мудрость, или Выбранные мысли из Екклесиаста» (1797). –Карамзин М.Н. Полное собрание стихотворений. Библиотека поэта. Большая серия. Второе издание.–М. Л.: Советский писатель. 1966. С. 199.

Обращает на себя внимание реплика о цели его прежнего существования: «<...> Жить для желудка, не для славы/И людям доставлять забавы»⁷²², отметим, что мечты об искусстве тонут в череде обыденных дней, когда в спор вступает желание творить и желание есть. Последнее, несомненно, победило в жизни жалкого антрепренера.

Далее сравним ответы Бренко и Тамары:

Поэма Лермонтова	Сказочная поэма Александрова
Зачем мне знать твои печали, Зачем ты жалуешься мне? Ты согрешил... ⁷²³	Зачем мне знать твои страдания, Твоей души и плачь и стон?.. Какие у тебя желанья Теперь, скажи?... ⁷²⁴

Если у Лермонтова Тамара не хочет внимать роптаниям Демона, из-за совершенного им греха, то Бренко жаждет узнать его цели. Согласие ее на союз с ним может спасти и его, бедного странствующего, и ее детище – театр. Следующая сцена имеет важное значение, так как и Демону, и Духу важно развеять сомнения девушек, тем самым подчинив их своей воле.

Поэма Лермонтова	Сказочная поэма Александрова
Демон: Против тебя ли? Тамара: Нас могут слышать!.. Демон: Мы одне. Тамара: А бог! Демон: На нас не кинет взгляда: Он занят небом, не землей! Тамара: А наказанье, муки ада? Демон: Так что ж? Ты будешь там со мной!	Дух (мрачно): Я разорен!.. Бренко: Что-ж делать мне?.. Мне стыдно труппы, / Что скажут люди?.. Дух: Люди глупы. Бренко: А рецензенты, а печать? Дух: Я их заставлю замолчать! Бренко: Но чем? Дух: Хорошим угощением, Билетом или одолженьем. Бренко: Мне жаль тебя... Но с Бурлаком Давно сошлись мы... Он узнает И нам наверно помешает. Дух: Не делом занят он, – питьем!

⁷²² Там же. С. 26.

⁷²³ Лермонтов М. Ю. Сочинения: В 6 т. Т. 4. Поэмы. 1835-1841 / АН СССР. Ин-т рус. Литературы (Пушкин. Дом); ред.: Н.Ф. Бельчиков, Б.В. Томашевский –М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1955. С. 206.

⁷²⁴ Московский Демон. Сказочная поэма в стихах в десяти частях и пяти выпусках. Сочинение Д.А. Александрова. Выпуск первый. Московская сцена. М.: Типография А.И. Мамонтова и К°, 1881. С. 28.

Лермонтовский Демон успокаивает Тамару, уверяя, что ни рай, ни ад не будут им страшны, их союз не будет замечен, так как Бог не блюдет жизнь смертных и тем более его жизнь с Тамарой. Александровский Дух уверяет Бренко, что голос совести не должен беспокоить ее, так как он знает, как помочь ей. Любопытно, что, если Тамара боится божьей кары, то антрепренершу беспокоит мнение Бурлака, который может вмешаться в их предприятие. Тем самым Александров делает Бурлака верховным карателем их *преступных* действий. Правда, как замечает Дух, он им не помеха, так как его разум охвачен хмельным дурманом.

Обе героини с состраданием прислушиваются к речам своих искусителей, с одним только исключением: Тамара просит Демона отречься «от злых стяжаний»⁷²⁵, а Бренко хочет, чтобы Дух примирился «С искусством чистым и святым/ И Мельпомене покориться, / Ее признать и ей молиться»⁷²⁶. Обращает на себя внимание важная деталь: антрепренерша, в отличие от Тамары, открыто говорит, что готова быть с ним: «Знай я, что ты теперь безвредный/ Поклонник творчества, себя/ Я б отдала тебе, любя»⁷²⁷. Бренко просит Духа раскаяться, но, кажется, что его терзают сомнения – привычка жить по-своему сильнее его. Проиллюстрируем это примером: «Бренко: Молчишь: Что значит, объясни, / Твое молчанье гробовое?../ Дух (задумчиво): Так, ничего, мой друг... пустое... Бренко: Молю тебя, не обмани;/ Твой вид стал мрачен и ужасен, / Скажи в чем дело? / Дух (после недолгой паузы): Я согласен!»⁷²⁸. Паузы, долгие раздумья здесь служат намеком на неискренность его обещаний, хотя и можно предположить, что в этот момент он прислушивался к своей душе, чтобы дать единственно верный ответ. Как уже

⁷²⁵ Лермонтов М. Ю. Сочинения: В 6 т. Т. 4. Поэмы. 1835-1841 / АН СССР. Ин-т рус. Литературы (Пушкин. Дом); ред.: н.Ф. Бельчиков, Б.В. Томашевский –М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1955. С. 207.

⁷²⁶ Московский Демон. Сказочная поэма в стихах в десяти частях и пяти выпусках. Сочинение Д.А. Александрова. Выпуск первый. Московская сцена. М.: Типография А.И. Мамонтова и К°, 1881. С. 29.

⁷²⁷ Там же. С. 29.

⁷²⁸ Там же. С. 30.

говорилось, Бренко непрактична и несколько легкомысленна, поэтому обещание Духа она принимает с легкостью: «Согласен?.. Ну, вот это дело!../ теперь спокойна я, мой свет, / В союз с тобой вступаю смело, / С надеждой новою... иль нет», а затем, как бы спохватывается и просит: «Постой... Дай клятву роковую.../ Ты видишь: я ведь всем рискую/ И отдаюсь тебе вполне...»⁷²⁹. Кажется, что ей неловко из-за того, что она не может сразу поверить Духу, поэтому и объясняет свою просьбу так: «Я женщина, как все, беспечна/ И нерешительна, конечно.../ Ты поклянись...»⁷³⁰. Клятвы Демона и Духа в основании различны, проиллюстрируем это примером:

Поэма Лермонтова	Сказочная поэма Александрова
<p>Клянусь я первым днем творенья, Клянусь его последним днем, Клянусь позором преступленья И вечной правды торжеством. Клянусь паденья горькой мукой, Победы краткою мечтой; Клянусь свиданием с тобой И вновь грозящею разлукой. Клянусь сонмищем духов, Судьбою братьев мне подвластных, Мечами ангелов бесстрастных, Моих недремлющих врагов; Клянуся небом я и адом, Земной святыней и тобой, Клянусь твоим последним взглядом, Твоею первую слезой, Незлобных уст твоих дыханьем, Волною шелковых кудрей, Клянусь блаженством и страданьем, Клянусь любовью моей⁷³¹</p>	<p>Клянусь я первым представленьем, Клянусь открытъя торжеством, О сборах полных сновиденьем И кассой, общим божеством! Клянусь Гамлетом я и Лиром, И Дездемоны вечным сном; Клянусь я Шиллером, Шекспиром, Клянусь я Лессинга умом; Клянусь я Гоголя юмором, Его бессмертным ревизором; Клянусь я Чацким, Скалозубом И Грибоедовым самим; Клянусь я графом Саллогубом (авторское написание- <i>М.П.</i>), Островским, Писемским, Толстым; Клянусь Потехиным, Крыловым, Клянусь Шпажинским, Соловьевым; Клянусь комедией и драмой, <...> И..., впрочем, больше ничего;⁷³²</p>

⁷²⁹ Там же. С. 30.

⁷³⁰ Там же. С. 31.

⁷³¹ Лермонтов М. Ю. Сочинения: В 6 т. Т. 4. Поэмы. 1835-1841 / АН СССР. Ин-т рус. Литературы (Пушкин. Дом); ред.: Н.Ф. Бельчиков, Б.В. Томашевский –М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1955. С. 208.

⁷³² Московский Демон. Сказочная поэма в стихах в десяти частях и пяти выпусках. Сочинение Д.А. Александрова. Выпуск первый. Московская сцена. М.: Типография А.И. Мамонтова и К°, 1881. С.31-32.

Демонические обещания включают в себя как мирские, так и высшие ценности, в то время как фокус внимания в клятве Духа смещается на театр. Если клятва Демона *Тамароцентрична*, то Дух лишь упоминает имя Бренко среди прочих вещей: «Клянусь я Бурлака губою, / Клянусь собою и тобою!»⁷³³. Его клятва также содержит уверения в том, чем он ей полезен, он также подчеркивает, что только **он** может ей помочь: «Тебе мой труд, мои старанья, / И ум, и опытность, и знанья / Готов я даром посвятить. / Толпу рабов, на все готовых, / Я приведу к твоим стопам, / Актеров дельных, но дешевых, / Тебе в прислужники я дам»⁷³⁴. Он обещает ей, что сэкономить можно на труппе, если привлечь родственников играть в театре, а сам он готов «Пожары, качки и обвалы / Устроить... / Сам опущуся я в провалы, / Я сам на падуги взберусь, - Доверься мне...»⁷³⁵. Тем самым Дух предлагает ей *дешевое* искусство взамен старых чаяний. Предложенный им план примитивен, как и вся сцена с клятвой, которую автор сделал обыденной и простой, что составляет главное отличие от возвышенной клятвы Демона. Подчеркнем, что текст Александрова написан в жанре пародийной литературы, высмеивающей важные, значимые идеи лермонтовского текста, в связи с чем авторские решения в изменении текста представляются художественно оправданными.

Обратимся также к словам Бренко, которая просит Духа примириться с искусством, чистым и святым. Следовательно, мотив возвышенности, неба проявляется в тезисе *искусство и есть святость*. Удивительная трансформация представлена Александровым, будучи режиссёром, он возводит искусство в ранг божества, тому, чему актёры поклоняются. Но для Духа искусство не свято, его натура близка низменной: «И он, любуясь, ее вдруг за руку схватил / одной лапой и, волнуясь, / Привычке старой повинуюсь, другую в кассу — запустил»⁷³⁶. Так, *миг обновления*, роковой поцелуй

⁷³³ Там же. С. 33.

⁷³⁴ Там же. С. 34.

⁷³⁵ Там же. С. 35.

⁷³⁶ Там же. С. 35.

становятся совершенной насмешкой, в отличие от поэмы Лермонтова, где поцелуй символизирует как смерть Тамары, так и потерю Демоном возможности на обновление: «Увы! Злой дух торжествовал! / Смертельный яд его лобзанья/ Мгновенно в грудь ее проник»⁷³⁷. Бренко, прощая Духа, сохраняет своё дело, Муза Мельпомена забирает ее душу в мир искусства и славы: «В эфире Муза величаво/ И плавно, бережно плыла,/ И Бренко в мир искусства, славы/ В своих объятиях несла./ Уж доносились с Парнаса/ К ним ржанье борзаго Пегаса,/ Нетерпеливый стук копыт/ И песни, пляски Муз, харит/ Они слышали – как вдруг/ Взвился пред ними мрачный, бледный,/ Опять оборванный и бедный/ Антрепренера злобный дух»⁷³⁸, а у Лермонтова: «В пространстве синего эфира/ Один из ангелов святых/ Летел на крыльях золотых,/ И душу грешную от мира/ Он нес объятиях своих./ И сладкой речью упованья/ Ее сомненья разгонял,/ И след проступка и страданья/ С нее слезами он смывал./ Издалека уж звуки рая/ К ним доносились – как вдруг,/ Свободный путь пересекая,/ Взвился из бездны адский дух./ Он был могущ, как вихорь шумный,/ Блистал как молнии струя»⁷³⁹. Лермонтов изображает полет ангела, приоткрывая завесу небесного мира и рая, в то время как Александров описывает мир искусства, который населяют Музы. Примечательно изображение Демона и Духа в обоих текстах, так как каждый из них возвращается в свое изначальное состояние: Дух вновь бедный антрепренер, а Демон теперь, кажется, принадлежит аду.

Любопытно в этой сцене Александровского текста то, что богиня Мельпомена несет *живую* Бренко, в отличие от поэмы Лермонтова. Приведем пример: «К груди богини Мельпомены/ Прижалась Бренко, чуть дыша, / Вздогнули слабые колена, / Вздогнула трепетно душа, / *Пред нею снова он*

⁷³⁷ Лермонтов М. Ю. Сочинения: В 6 т. Т. 4. Поэмы. 1835-1841 / АН СССР. Ин-т рус. Литературы (Пушкин. Дом); ред.: Н.Ф. Бельчиков, Б.В. Томашевский –М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1955. С. 211.

⁷³⁸ Московский Демон. Сказочная поэма в стихах в десяти частях и пяти выпусках. Сочинение Д.А. Александрова. Выпуск первый. Московская сцена. М.: Типография А.И. Мамонтова и К°, 1881. С. 37.

⁷³⁹ Лермонтов М. Ю. Сочинения: В 6 т. Т. 4. Поэмы. 1835-1841 / АН СССР. Ин-т рус. Литературы (Пушкин. Дом); ред.: Н.Ф. Бельчиков, Б.В. Томашевский –М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1955. С. 214-215.

стоял, / Но кто-б теперь его узнал?»⁷⁴⁰. Кажется, что автор неслучайно приводит строчки из Лермонтова и нарочно оставляет Бренко в живых, чтобы она увидела, каков на самом деле приверженец порочного искусства: «То был какой-то Стенька Разин, / Какой-то каторжник-беглец, / Он был ужасен, безобразен, / Нахален, хищен, пьян и грязен, / То был бродяга-сорванец»⁷⁴¹. Тем самым он подчеркивает, что на земле многое может видеться иначе, а истинная суть людей показана только в раю или в данном случае на Парнасе, где царит чистое искусство. Мельпомена, выполняющая роль Ангела в этом тексте, с позором изгоняет антрепренера с Парнаса. Он погубил много талантов, отвратил души от истинного искусства, но теперь его суд настал: «На землю полную мучений, / Исчезни, с глаз долой скорей! / <...> Гоним, преследуем судьбою, / Нужду ты будешь век терпеть, / Проклятье Божье над тобою/ Повсюду будет тяготеть!... А Бренко мы давно уж ждали;/ Дни испытания прошли;/ Оковы зла с нее ниспали»⁷⁴². Пожалуй, обновление антрепренера не случилось из-за того, что он сам, дав свою клятву, тут же и нарушил ее: «Привычке старой повинуюсь, другую в кассу – запустил»⁷⁴³. Кажется, что на Парнасе, существующем «между небом и землей»⁷⁴⁴, есть место только для последователей чистого искусства, таким, как Бренко. Поэтому музы даровали ей нового режиссёра: «И для защиты от печали/ Теперь Федотова ей дали»⁷⁴⁵, спасает ее от разорения и искушений антрепренера. Дух же, поверженный Божьей карой, остается: «Опять один! опять без хлеба...»⁷⁴⁶. Обращает на себя внимание его слова, отличающиеся от

⁷⁴⁰ Московский Демон. Сказочная поэма в стихах в десяти частях и пяти выпусках. Сочинение Д.А. Александрова. Выпуск первый. Московская сцена. М.: Типография А.И. Мамонтова и К°, 1881. С. 38

⁷⁴¹ Там же. С. 38.

⁷⁴² Там же. С. 39.

⁷⁴³ Там же. С. 35.

⁷⁴⁴ Там же. С. 39.

⁷⁴⁵ Там же. С. 39.

⁷⁴⁶ Там же. С. 40.

текста Лермонтова, в котором поверженный Демон остается «Без упования и любви!»⁷⁴⁷.

Таким образом, Александров в своей сказочной поэме иначе представляет оригинальный сюжет лермонтовской поэмы. Это, в первую очередь, обусловлено жанром, к которому она относится, а именно к жанру пародийной литературы. В основу же поэмы положен тезис не о любви-обновлении, а об искусстве-возрождении. Текст чрезвычайно своеобразен по своей форме, включает в себя как оригинальные цитаты из поэмы, так и цитаты из произведений известных классиков, что способствует более глубокой и яркой характеристике героев, позволяет выделить такие сцены, как разговор антрепренера (Демона) с Бренко (Тамарой), клятву Духа (Демона), а также иначе проанализировать образ Князя Синодала (Бурлака), который в тексте Александрова становится отличным от образа положительного героя. В связи с этим сказочная поэма занимает важное место в корпусе текстов оригинальной поэмы Лермонтова, позволяя глубже проникнуть в ее основы, благодаря созданной Александровым совершенно новой истории *любви, любви к искусству* с заимствованием значимых моментов из оригинальной поэмы.

§2. Сатирическая модальность поэмы М.Ю. Лермонтова «Демон» в поэме «Демон» Д.Д. Минаева

Поэма М.Ю. Лермонтова «Демон» находилась в фокусе внимания многих поэтов и писателей, работавших в русле пародийной литературы. Одним из известных сатириков второй половины XIX века является Д.Д. Минаев. Он сотрудничал с такими журналами, как «Современник», «Искра», «Русское слово» в 60-х годах, в 70-х также с «Отечественными

⁷⁴⁷ Лермонтов М. Ю. Сочинения: В 6 т. Т. 4. Поэмы. 1835-1841 / АН СССР. Ин-т рус. Литературы (Пушкин. Дом); ред.: Н.Ф. Бельчиков, Б.В. Томашевский –М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1955. С. 216.

записками» и др. Он относился к членам одной из ветвей некрасовской школы – «искровцам»: «Характерным признаком этого крыла некрасовской школы было преимущественное (хотя и не исключительно) тяготение к сатире, к тем «низким» жанрам, к которым пренебрежительно относились (во всяком случае, в теории) сторонники «искусства для искусства», — сатирическому фельетону, пародии, эпиграмме и т. п. Искровцы решительно отвергали эту теорию»⁷⁴⁸. Отмечается, что «Четырнадцать лет жизни поэт отдал сатирическому журналу “Искра”, где его рифма заострилась, как кончик осяного жала, сделавшись опасным оружием в борьбе с бюрократией, казнокрадами, взяточниками и просто мерзавцами»⁷⁴⁹. Многие современники отмечали его талант к пародийности: «Он полностью погружался в образ поэта или писателя, постигая тем самым и стиль, и ритм, и мироощущение художника»⁷⁵⁰. В своих произведениях он сатирически изображал современников, гротескно характеризовал факты общественной жизни. Современники по-разному оценивали его творчество. Так, например, известный писатель и критик П.Д. Боборыкин отрицательно характеризовал литературные опыты Минаева: «Поэтому нам хотелось-бы посоветовать г. Минаеву употребить свой талант более производительно и экономно. Знать свои силы и уметь применить их к делу – это великое достоинство писателя. <...> г. Минаеву было-бы трудно создать глубоко продуманное и выхваченное из самой жизни драматическое произведение»⁷⁵¹. Н.А. Добролюбов также критиковал Минаева: «Неужели стоило нарочно придумывать чепуху, ничуть не более яркую, чем та, для осмеяния которой она придумана? Такова большая

⁷⁴⁸ Поэты «Искры» / 2-е изд. Л.: Сов. писатель, 1955. Т. 2. 812 с. (Библиотека поэта. Большая серия.) URL: <https://libking.ru/books/humor-satire/550497-30-dmitriy-minaev-poety-iskry-tom-2.html> (дата обращения: 18.01.2023).

⁷⁴⁹ *Пикуль В.С.* Тайный советник (Исторические миниатюры). М.: Вече, 2019. С. 112.

⁷⁵⁰ *Мурзак И.И.* «Король русской рифмы»: театрализация жизни и жизнь в театре Д.Д. Минаева // Забытые писатели: Сборник научных статей. Вып. 2. / Сост. и ред. Э.Ф. Шафранская. – СПб.: Своё издательство. С. 94.

⁷⁵¹ *Боборыкин П.Д.* Русский театр // Дело. 1871. № 10. Отд. «Современное обозрение». С. 5.

часть стихотворений Обличительного поэта: они вялы и робки»⁷⁵². Многие же писали, что Минаев «сочинял виртуозно, любым размером, и даже с заранее намеченными рифмами, далеко не укладывавшимися в какую-либо систему – и все это непременно без глагольных рифм: «глядеть», «стоять», «лежать» и т.д.»⁷⁵³. Положительно отзывался о его пародиях М.Е. Салтыков-Щедрин, мнение которого Минаев очень ценил: «...всякий писатель дает только то, что может дать, ежели отбросить в сторону оценку тех задач, которые избрал г. Минаев предметом своей литературной деятельности, то окажется, что это писатель остроумный, даровитый и притом обладающий прямыми и честными убеждениями. Это последнее качество сообщает его «сатирам и песням» известный колорит искренности и неподдельности изливаемого им негодования»⁷⁵⁴. Недостатком же своих произведений он считал «невыдержанность мысли <...> непонятен даже самый предмет сатиры»⁷⁵⁵. Тем не менее, произведения его злободневны, обличительны, в них много протеста против безобразной действительности.

В 1880 году Минаев написал пародийное произведение по поэме Лермонтова «Демон». Хотя идейное начало его текста приглушено, сатирик глубоко проник в самые насущные проблемы общественной жизни. Сюжет его текста, безусловно, значительно отличается от оригинала, тем не менее, ритм и интонация соответствуют первоисточнику: «Печальный демон, дух изгнанья, / К земле направил свой полет, / Печальный демон, но не тот, / Что у Ефремова в изданьи»⁷⁵⁶. Произведение написано в рамках пародийной литературы, в связи с этим для него характерно несоответствие тематического материала – пафос лермонтовского произведения, включающий в себя

⁷⁵² Добролюбов Н.А. Перепевы. Стихотворения обличительного поэта // Собрание сочинений, т. 6, М.-Л., 1963. С. 217.

⁷⁵³ Шевляков М.В. Русские остряки и остроты их. – СПб.: И.И. Иванов, 1898. С. 99.

⁷⁵⁴ Салтыков-Щедрин М.Е. В сумерках. Сатиры и песни Д.Д. Минаева // Полное собрание сочинений, т. 9. М.: Художественная литература, 1970. С. 246.

⁷⁵⁵ Там же. С. 248.

⁷⁵⁶ Минаев Д.Д. Демон; Сказки [в стихах]: Где лучше. Кто в лес, кто по дрова. Белый орел. Кому на свете жить плохо, Урок метафизикам: Сатирич. Поэмы. – СПб: Ф.Н. Плотников, 1880. С. 3.

богоборческий и любовный конфликты отсутствуют. Автором намерено снижается пародируемый объект, его идейно-смысловая составляющая, произведение носит фарсовый и отчасти водевильный характер⁷⁵⁷.

Текст Минаева, в отличие от поэмы Лермонтова, состоит лишь только из одной части в шестнадцать стихов. Минаевский Демон лишён демонизма — пародия иронизирует над обществом, а не над романтическим героем. Отсутствие любовного конфликта, безусловно, обращает на себя внимание: Печальный Демон, / дух изгнания, к земле направил свой полет/Печальный Демон, но не тот, что у Ефремова в издании / прошел без пропусков в народ/ То был не лермонтовский демон, / Не Мефистофель из гусар/ И в мире занят был не тем он, чтоб в нем отыскивать Тamar»⁷⁵⁸. С первых строк своей сатирической поэмы Минаев говорит о разнице между его Демоном и лермонтовским. Здесь же он приводит фамилию Ефремова, знакомую современникам, так как первое издание сочинений Лермонтова вышло в 1873 году под редакцией П.А. Ефремова. Сатирик также отмечает, что его герой не близок фаустовскому Мефистофелю, далек и от пушкинской реалии - гусар⁷⁵⁹. Трудно не уловить язвительные интонации в упоминании Мефистофеля и гусара-автора «Демона». Следовательно цель его – узнать о современном обществе: о том, чем оно живет, о его пороках, корысти, алчности и зле: «... И всё, что на земле он видел/ Он не любил, не ненавидел, / А хладнокровно изучал»⁷⁶⁰. Если полет минаевского Демона целенаправлен – им движет любопытство, желание узнать о жизни и душах людей, то полет оригинального Демона – бесцелен, он скитается в эфире, не находя обновления. Падший Лермонтова обладает властью «сеять зло», влиять на жизни людей, в то время

⁷⁵⁷ Ещё одним поэтом-искровцем является Василий Курочкин, написавший пародийное стихотворение «Демон», в котором он высмеивал журналиста Виктора Аскоченского: «Печальный рыцарь тьмы кромешной, / Блуждал Аскоченский с клюкой, / И вдруг припомнил, многогрешный, / Преданья жизни молодой».

⁷⁵⁸ Минаев Д.Д. Демон; Сказки [в стихах]: Где лучше. Кто в лес, кто по дрова. Белый орел. Кому на свете жить плохо, Урок метафизикам: Сатирич. Поэмы. – СПб: Ф.Н. Плотников, 1880. С. 3.

⁷⁵⁹ Представляется, что здесь имеется в виду баллада А.С. Пушкина «Гусар» (1833).

⁷⁶⁰ Там же. С. 4.

как у Минаева Демон не принимает участия в них: «В дела людей он не мешался, / Но как турист из англичан, / По свету белому скитался/ От теплых до полярных стран, / Без антипатий и симпатий»⁷⁶¹.

Эта поэма включает в себя как социальную, так и нравственную сатиру. Поэт избрал для критического изображения три государства: Англию, Францию и Германию. Его выбор обусловлен острым несогласием с их политикой, лицемерием, чванством, нравами – всем, что противостоит русской культуре, нравственности и вере: «Таких героев меж людей/ Всегда встречается не мало. / Без чувств, без собственных идей, / Без цели и без идеала, / Они на жизнь свою глядят, / Как смотрим мы на представленья»⁷⁶². Так, автор текста подчеркивает, что его герой не является инфернальным существом, он – портрет, сотканный из качеств и пороков, присущих современному поколению. Жизнь проходит мимо современников Минаева праздно и бездельно, повторяя привычный набор действий, они *омертвевают* еще сильнее и дорога у них одна – «в могилу»⁷⁶³. В итоге в поэме не остается положительного героя, даже смех оказывается злым и направлен против всех сразу, включая Демона. Подчеркнем также, что отсутствие любовного конфликта сказывается на сюжетной составляющей поэмы, что делает его самостоятельным, в малой степени зависимым от оригинала и в терминологии Ю. Н. Тынянова – пародическим произведением.

В своем тексте Минаев называет своего героя то *Демоном*, то *Бесом*, то есть он утрачивает величие и власть Падшего ангела, становясь мелким прислужником. Описывая обличие Падшего, автор дает описание его одежды: «На голубом его мундире/ Сверкают звезды рангов всех». Это свидетельствует о том, что Демон – один из представителей николаевской жандармерии, обязанностью которых был надзор над неблагонамеренными лицами.

⁷⁶¹ Там же. С. 3.

⁷⁶² Там же. С. 4-5.

⁷⁶³ Там же. С. 5.

Соответственно он выступает надсмотрщиком, призванным обличить порок, с одной стороны, а с другой стороны, Минаев иронизирует и над высокопоставленными представителями высшей власти, описывая бесцельное существование и бессмысленность их деятельности.

Как уже было сказано, цель Демона – проанализировать жизнь людей в разных странах, первой из которых шла Англия: «И, наконец, пред ним открылся/ Когда развеялся туман, / Огромный остров англичан»⁷⁶⁴. Описание страны построено на контрасте и включает стереотипные суждения: «Пред ним страна свободы, братства/ И тиранической пяты,/ Великолепного богатства,/ Невыносимой нищеты,/ Парламентизма, эгоизма,/ Край олигархов, торгашей,/ приличий, полных деспотизма,/ Край боксов, скачек и дендизма/ И кровью политых грошей,/ Угрюмых сквайров, – деревянных,/ Надутых леди, чинных мисс...»⁷⁶⁵. Тем самым Минаев резко критикует изображаемое им общество. Прием контраста помогает подчеркнуть огромный разрыв между состоятельной частью общества и бедными людьми, изобразить цивилизованность образа жизни и одновременно с этим противопоставить ей варварство. Так, с одной стороны, рассказывается о мире чопорной интеллигенции, а с другой стороны, говорится о пороках «цивилизованного» мира бриттов. Демону, безусловно, чужда эта страна: «На всех гражданах без различий/ Печать особая лежит: / Недвижность их, язык их птичий,/ Надменный, чопорный их вид,/ Их тип двуногого бульдога/ И страсть их к золоту, вполне/ Им заменяющему бога, -/ Всё чуждо бесу в этой строго/ Цивилизованной стране»⁷⁶⁶. Резкой критике подвергается и народ, и, в особенности, государство. В стране существуют строгие законы, все подчиняется им, тем не менее, – благородные речи высокопоставленных лиц ни что иное, как только речи: государство скрывается за благородными

⁷⁶⁴ Там же. С. 6.

⁷⁶⁵ Там же. С. 6.

⁷⁶⁶ Там же. 6-7.

речами, не способствует решению таких, например, насущных проблем, как «... бедность – бич народный, / И – забывают о судьбе/ Своей Ирландии голодной!..»⁷⁶⁷.

Далее Демон прилетает в Лондон, где сочетаются красота и чистота сосуществуют со зловонностью некоторых мест и бедностью их населения: «...Ряд пышных улиц блещет ярко,/ И бес взглянув на Риджент- Стрит,/ Взглянув на общий вид Гайд-парка,/ Остановил свой грустный взор/ На тех кварталах отдаленных,/ Зловонной гнилью зараженных,/ Где по ночам из грязных нор,/ Вертепов полуразоренных/ Толпа голодных, истомленных,/ Продажных женщин и бродяг/ На мостовую выползает/ В своих лохмотьях, и не знает,/ Окончить ночь ей где и как»⁷⁶⁸. Читатель наблюдает за странами глазами Демона, а точнее Минаева, поэтому Лондон представляется чем-то бесконечно грязным и пошлым, люди в нем усталые и бедные. Пучина разврата поглощает всё чистое, добро здесь обречено на исчезновение: «И гибли в Темзе не однажды/ Все эти парии нужды, / Продукт и голода, и жажды, / Цивилизации плоды»⁷⁶⁹. Последние строки носят горькие интонации: люди гибнут в нищете, несмотря на прогресс и достижения государства.

Любопытство движет им дальше, так, он оказывается в Числьгёрсте, где покоится Наполеон III. Автором изображается тихое место, но, пролетая над ним, чувство тоски охватывает Демона. Здесь находится мавзолей, к которому приходит вдова Наполеона III Евгения Монтихо. Несчастья, постигшие ее, лежат тяжелым грузом на ее душе, она молит о спасении, но небеса карают ее: «Поникла долу голова, / Грудь поднимается от стога.../ То саркофаг Наполеона,/ То одинокая вдова./ Припомнив поздних лет обиды,/ Она стоит с немой мольбой»⁷⁷⁰. Из этого следует, что ни простые люди, нищие люди, ни интеллигенция, ни цари не отличаются друг от друга. Всех их накрыла божья

⁷⁶⁷ Там же. С. 7.

⁷⁶⁸ Там же. С. 8.

⁷⁶⁹ Там же. С. 8-9.

⁷⁷⁰ Там же. С. 9.

кара за их прегрешения и злобу. Так, Демон, изучив нравы Англии, решает лететь дальше на поиски страны, где за внешней благородностью не скрывается пошлость, а чистота не гибнет в грязи. Следующая страна, которая подвергается его пристальному *жандармскому* вниманию – Франция.

Демона Минаева терзает вопрос, смогла ли страна оправиться после франко-прусской войны 1870-1871 гг., после смерти Наполеона III, а затем и Наполеона IV: «Но он сменен продажной кликой/ Из бонапартовских солдат, / Удобных только для парадов и для военных ретирад»⁷⁷¹. Представляется, что в этих строках говорится о восстании и разгроме Парижской коммуны, которое произошло после заключения перемирия с Пруссией. Наполеон III был пленен, а на смену ему пришло невежество и порок, а также правительство, не заботящееся о благе государства и его народа. Так, в своем тексте Минаев критически откликается на события, затронувшие жизнь многих государств, осуждает ошибки командования и главу государства.

Изучив Францию, Демон летит дальше. Путь его лежит через земли, на которых происходили события франко-прусской войны: он пролетает над рекой Маас, мимо места, где происходило ключевое сражение 1 сентября 1870 года – битва при Седане, результатом которой стало поражение французской армии и пленение Наполеона III. Бес оказывается около Эльзаса, территории Германии, частью которой является Страсбург. Здесь говорится о Тамерлане, устраивавшем захватнические походы на разные земли. Так, подчеркивается, что люди не сумели оправиться от постигшего их несчастья, так как особенно сильное влияние на них оказали различные исторические события и войны. Должно быть, это и является, по мысли Минаева, причиной падения нравов людей, испытавших столько горестей и потерь.

Отсутствие любовного конфликта накладывает определенный отпечаток на текст повествования. Сравним: в лермонтовском тексте: «Но грустен замок,

⁷⁷¹ Там же. С. 10.

отслуживший/ Года во очередь свою, / Как бедный старец, переживший/
Друзей и милую семью» и у сатирика: «Чей это замок одинокий? Ему травую
зарасти/ Придется скоро. Тьмой глубокой/ Одеты окна; лишь одно/ Его окно
освещено. А в замке пусто...»⁷⁷². В обоих примерах изображения замков
отличаются друг от друга, появились они в разных исторических контекстах и
в текстах они выполняют разные функции. Следует упомянуть, что в замке,
находящемся в землях Австрии, живет сосланный подданный Генриха
V – граф Шамбор, последний представитель династии Бурбонов: «<...> В нем
объятый/ Тоской, скрывая в сердце боль <...> Уж не стремясь к заветным
целям, / От скуки с некоторых пор/ На биллиарде с метр д-отелем/ Играет
грустный граф Шамбор»⁷⁷³.

Последней страной, которую посещает Демон, оказывается Германия:
«До нас уж запахи дошли/ Цикорной гущи и сосисок, / Капусты кислой и
колбас, / Дух габер-супа, грязных мисок, / Дух диких буршеских проказ, / Дух
ветчины и филистерства, / И педантизма чад, и жар/ Цивилизованного
зверства/ С букетом пива и сигар»⁷⁷⁴. Поэтом дается хлесткое и подробное
описание Германии, он делает акцент на гастрономической составляющей
культуры этой страны. В то же время он критикует излишний педантизм,
лицемерие, ханжество, в конечном счете характеризуя царящие нравы как
варварство.

Хладнокровный анализ Демона направлен на поиск оставшихся
человеческих подлинных качеств, но, увы, он нигде их не обнаруживает:
«Спешит бес дальше и нигде/ Нет мысли отдыха: везде/ Под тишиной таится
буря»⁷⁷⁵. Отмечается, что людьми движет только жажда денег: «Щедры на
тонкие уловки, / И – ждут повальной потасовки»⁷⁷⁶.

⁷⁷² Там же. С. 11-12.

⁷⁷³ Там же. С. 12.

⁷⁷⁴ Там же. С. 12-13.

⁷⁷⁵ Там же. С. 13.

⁷⁷⁶ Там же. С. 13.

Отсутствие демонической природы Демона у Минаева, приводит к тому, что он воспринимается как жандарм, ревизор с проверкой и составлением доклада об увиденном, ощущается также и его горечь, апатия по отношению к происходящему. Хотя Демон и кажется надсмотрщиком, тем не менее, он существо, вынужденное проживать жизнь на протяжении многих веков, из чего ясно, что на протяжении этого времени он видел многое. Он признает, что ничего не меняется на земле: «Все те-же громкие слова <...>/ Все тот-же блеск штыков и копий <...>/ Все те-же партии карлистов, / Дипломатических ужей,/ Бонапартистов и папистов,/ Легитимистов и ханжей. <...>/ Всё то-же царство куртизанок, / Всё те-ж бенгальские огни/ Продажной и пустой печати;/ Всё те-же толки, ёлки, Патти, / Заботы о текущем дне;/ Всё те же истины одне»⁷⁷⁷. Он как бы суммирует все свои наблюдения, включая в них все увиденное в тех странах, где пролегал его путь. Нельзя не отметить аллюзию на сатирический грибоедовский пафос в «Горе от ума».

Итак, герой с надеждой найти чистоту в мире остается обманутым в своих чаяниях. Но причина обманутости у минаевского Демона такова – виноваты люди: «Все тот же блеск штыков и копий, / Мир так же немощен и глуп, / И целым миром правит — Крупн»⁷⁷⁸.

Поэма Минаева заканчивается нотами неверия в нравственный рост человека: «Прогресса начатое зданье / Из вековых, гранитных плит / Уже колеблется, дрожит...»⁷⁷⁹. За каждым третьим Бонапартом будет следовать четвертый, ничем не отличаясь от предшественника.

Представляется, что Минаев не просто обличает пороки, но и дидактически поучает читателей: «О том, что солнце наше с неба/ Равно до всех бросает свет, / Что оставлять нельзя без хлеба/ Тех, у которых хлеба нет;/ Что голод людям ненавистен, / Что беднякам дать нужно труд, —/ Но только

⁷⁷⁷ Там же. С. 14-15.

⁷⁷⁸ Там же. С. 14.

⁷⁷⁹ Там же. С. 16.

мир от этих истин / Еще не сыт и не обут»⁷⁸⁰. В этом мире зла и разврата не осталось ничего благородного, чистого и светлого: нет преемственности поколений, наука «бледнеет в хаосе страстей», невозможно понять, кто враг, а кто друг; нравственное стало пошлым, а безобразное прекрасным; чистой любви более не существует, есть любовь «продажная», а глупость стала цениться больше, чем ум. Следовательно, Демон «... уж он надеяться не мог, / Что сыщет в мире уголок / Такой страны обетованной, / Где ждут его покой желанный»⁷⁸¹. Однако надежда на обретение такого места в мире еще теплится, поэтому Демон продолжает искать дальше.

Таким образом, Минаев в своем тексте иначе представляет оригинальный сюжет лермонтовской поэмы. Это, в первую очередь, обусловлено жанром, к которому его поэма относится, а именно к жанру пародийной литературы, целью которой является не просто обличение, но и привлечение внимания к насущным проблемам, волновавшим современников.

⁷⁸⁰ Там же. С. 15.

⁷⁸¹ Там же. С. 19.

Глава 5. Художественная корреляция поэмы М.Ю. Лермонтова «Демон» с произведениями XIX века: симфонические поэмы и стихотворения

§ 1. Стихотворение М.Ю. Лермонтова «Тамара» и поэма «Демон» как источники текста М.А. Балакирева «Тамара»

Над симфонической поэмой «Тамара» в период с 1862 по 1882 год работал Милий Алексеевич Балакирев. Сочинение ее заняло почти 20 лет, особого успеха в России она не имела⁷⁸², но за рубежом, в частности, в Париже, она получила высокую оценку.

Любопытно отметить, что в основе симфонической поэмы находится не поэма М.Ю. Лермонтова «Демон», а баллада «Тамара», написанная поэтом в 1841 году. По сути своей произведение Балакирева собственно музыкальное, поэтому в концертной программе приводятся лишь отрывки из оригинального стихотворения, а также комментарии автора слушателям. Далее обратимся к доступной нам партитуре 1884 года. На титульном листе присутствует автограф Балакирева: «Анатолию Константиновичу Лядову от душевно его любящего, хотя и забытого им М. Балакирева»⁷⁸³, – написанный в Санкт-Петербурге 16 октября 1884 года.

Балакирев посвятил свою поэму Франциску Листу, которому он отправил партитуру, изданную в 1884 году⁷⁸⁴. Об свидетельствует страница разворота партитуры, на которой написано: «Франциску Листу/ С глубочайшим уважением посвящает Милий Балакирев/ С-Петербург 1884

⁷⁸² Существуют противоречивые мнения, связанные с популярностью произведения Балакирева. Так, в частности, Русская музыкальная газета писала, что его симфоническая поэма является «одним из столпов русской симфонической музыки». – Русская музыкальная газета. – 1899. – № 1. 1 января. С. 26.

⁷⁸³ Тамара. Симфоническая поэма для оркестра на стихотворение М.Ю. Лермонтова. Сочинение Милия Балакирева. Собственность издателя. М.: П. Юргенсон, 1884.

⁷⁸⁴ Балакирев М.А. и Стасов В.В. Переписка. Том 2. Издательство «Музыка». Москва. 1971. С.68. – 3 августа 1884 года в письме Стасову композитор писал: «Партитура «Тамары» вышла из печати, а потому убедительно прошу Вас поскорее перевести по-французски настоящее письмо к Листу, которое хочу отправить возможно скорее. Часа через 2 зайду за переводом». Партитура была отправлена вместе с письмом в качестве подарка Листу от благодарного композитора.

г.»⁷⁸⁵. На следующей странице представлен полный текст баллады, написанный на двух языках, а именно на русском и французском, соответственно слева и справа. Судя по пометке под текстом, перевод выполнен N. Shtcherbatcheff, личность которого не представляется пока возможным установить. Известно также, что Балакирев в своем письме касательно концертной программы и перевода, писал следующее: «Очень прошу Вас перевести по-французски следующее: «Так как печатать целое стихотворение Лермонтова в концертной программе было бы затруднительно, то будет достаточным поместить следующее, затем по отмеченному до конца при помощи перевода Щербачева. Поскорее мне все это пришлите для отправки к Юргенсону»⁷⁸⁶.

Далее обратимся к истории написания симфонической поэмы. Ее историю можно проследить по переписке между самим Балакиревым и его другом, музыкальным и художественным критиком Стасовым. Прежде всего, необходимо отметить, что замысел сочинить поэму возник у него во время поездки на Кавказ, тогда он почувствовал, что из всех русских поэтов Лермонтов наиболее близок ему. Известно, что наброски будущей поэмы он наигрывал в узком кругу еще в 1866 году⁷⁸⁷, но из-за постигших его проблем со здоровьем, был вынужден отложить ее написание. И только в 1876 году по настоянию Л.И. Шестаковой он возвращается к своей «Тамаре». Однако работа автора над поэмой продвигалась неспешно и заняла несколько лет. Активная часть работы приходится на создание партитуры, что следует из писем композитору Стасову. Так, в своем письме 9 июля 1882 года Балакирев пишет ему о работе над своей «Тамарой»: «Очень рад Вашему письму, которое

⁷⁸⁵ Тамара. Симфоническая поэма для оркестра на стихотворение М.Ю. Лермонтова. Сочинение Милия Балакирева. Собственность издателя. М.: П. Юргенсон, 1884.

⁷⁸⁶ Балакирев М.А. и Стасов В.В. Переписка. Том 2. Издательство «Музыка». Москва. 1971. С. 62.– Письмо было написано 20 мая 1884 года В.В. Стасову.

⁷⁸⁷ Свидетельством этому могут также служить воспоминания Н.А. Римского-Корсакова: «В течение 1866/67 года значительная часть «Тамары» была им уже наигрывана и часто игралась при мне и других». – *Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни.* СПб.: тип. Глазунова. 1909. С. 40-41.

мною исправно получено. Теперь я сижу за «Тамарой», и мне самому не верится, что я, наконец, над ней работаю, и мне все кажется, что вот-вот что-нибудь да помешает мне ее кончить, и так кончится тем, что она не будет написана. <...> Если бы Шереметев подольше не приезжал, я был бы рад. Работа моя идет туго: мне очень трудно работается, хотя теперь я вижу, как полезно было мне посидеть за «1000 лет». Теперь сижу и соображаю оркестровку одного места и все не могу придумать. Голова устала, и я бросаю работать и пишу к Вам, у меня же к Вам есть большая просьба: пойдите же, наконец, к Людм[иле] Ив[ановне]⁷⁸⁸ и кончите все эти истории. <...> Убедительно прошу Вас пойти к ней и сообщить ей, что я, наконец, работаю над Тамарой. Нарочно не пишу к ней об этом, чтобы предоставить Вам сообщить ей это приятное известие»⁷⁸⁹. Предполагается, что идея продолжить написание симфонической поэмы могла принадлежать Шестаковой. В своем следующем письме, написанном 14 июля 1882 года, он отмечает, что ««<...> Тамара» потихоньку подвигается, и теперь я только вижу, какая она будет огромная»⁷⁹⁰. Известно также, что Балакиреву необходим был совет в написании его поэмы, поэтому он просил Стасова убедить Корсиньку⁷⁹¹ приехать к нему, потому что это было «необходимо для Тамары»⁷⁹². Стасов же был очень рад работе Балакирева над «Тамарой», в переписке между ними обсуждению поэмы уделяется много внимания. Так, например, 15 июля 1882 года было отправлено следующее письмо: «<...> Простите ее уже за то, что, если «Тамара» напишется, то она виновница этого. Я совсем было решил никогда не приниматься за «Тамару» и считал поконченным этот вопрос, как несколько лет тому назад она призвала меня – плакала, становилась на колени, растрогала донельзя, и я почувствовал, что могу написать «Тамару» и обещал

⁷⁸⁸ Здесь, должно быть, имеется в виду Людмила Ивановна Шестакова, сестра М.И. Глинки.

⁷⁸⁹ Балакирев М.А. и Стасов В.В. Переписка. Том 2. Издательство «Музыка». Москва. 1971. С. 38-39.

⁷⁹⁰ Там же. С. 39.

⁷⁹¹ Видимо, подразумевается один из композиторов «Могучей кучки» - Н.А. Римский-Корсаков

⁷⁹² Там же. С. 39.

ей⁷⁹³, не нарушая моего внутреннего настроения, и теперь радуюсь, что ее слезы были не даром. Боюсь только, что вот-вот Шереметев приедет, потребует меня, и тогда капут. Посылаю Вам кусочек (развал), над которым теперь работаю. Нарочно написал его в 4 руки, чтобы Вы с кем-нибудь могли играть или заставили бы кого сыграть»⁷⁹⁴. Этот отрывок письма интересен тем, что раскрывает историю обращения к сюжету лермонтовской поэмы. Вероятно, Шестакова сыграла важную роль и в решении Балакирева написать свою симфоническую поэму. Стасов ответил на это письмо так: «Про «Тамару» теперь. Нет, не хочу верить, чтоб Вы ее теперь не кончили!! Этого не должно быть. Мы отрывки Ваши играли с Глазуном и Щербачом: все мы крепко радовались. Какая славная педаль!⁷⁹⁵». Пожалуй, в успехе Тамары никто не сомневался, кроме Балакирева. Он часто писал, что «...она ползет себе. Теперь уже подхожу к концу <...> только все-таки не надеюсь кончить в Гатчине, так как решил переехать 31-августа и затем 2-го сентября собираюсь съездить на несколько дней в Финляндию к Боткину»⁷⁹⁶.

Композитор работал над своей симфонической поэмой с июля 1882 по март 1883 года. Создание ее продвигалось медленно, иногда он даже сомневался в успехе завершения этого предприятия. Примером этому может служить письмо, написанное 10 августа 1882 года: «Теперь опять сел за Тамару и думаю, будет ли, наконец, конец? Лето проходит. Самое большое – это месяц осталось прожить на даче, ну, да как я не кончу»⁷⁹⁷. Об окончании же написания поэмы может служить письмо Стасова к композитору: «А для себя прошу Вас, Милый, черкнуть мне: в какие дни и часы будут репетиции «Тамары»? Меня тут уверяют, будто Вам придется перестановить концерт с 7-го марта на другой день, так как в этот день будет русская опера. Вероятно,

⁷⁹³ Предположительно, разговор с Л.И. Шестаковой относится к 1876 году.

⁷⁹⁴ Там же. С. 40.

⁷⁹⁵ Там же. С. 45-46.

⁷⁹⁶ Там же. С. 47.

⁷⁹⁷ Там же. С. 44.

это вздор?»⁷⁹⁸. Известно, что друг Балакирева получил от него текст заглавного листка «Тамары», а также образец партитуры, которая могла бы служить образцом для оформления его симфонической поэмы⁷⁹⁹.

К сожалению, после окончания работы над «Тамарой», которую свет увидел на сцене в Петербурге в марте 1882 года, Балакирев не занимался творчеством на протяжении долгого времени. Сам композитор объяснил свою пассивность загруженностью работой с капеллой, хотя из его писем, в частности, Шестаковой, обнаруживается, что он несколько жалел о своем затянувшемся перерыве в создании новых шедевров.

Далее подробно проанализируем партитуру и тексты, находящиеся в доступном нам виде. Так на второй странице напечатано краткое содержание симфонической поэмы на тех же двух языках, о которых было указано ранее. Оно включает в себя описание экспозиции, в которой происходит основное действие: «В мрачном Дарьялском ущелии, «где роется Терек во мгле», стояла старинная башня. Там жила царица Тамара»⁸⁰⁰. Балакирев использует текст Лермонтова, так что при изображении места действия создается впечатление нереальности происходящего. Описание включает в себя лексические средства, которые характерны для фольклорных произведений, даже главная героиня является не просто *Тамарой*, а *царицей Тамарой*, что относит ее к героям фольклорной традиции. Балакирев отмечает, что «По выражению поэта, она была «Прекрасна, как **ангел небесный**, / Как **демон** – коварна и зла»⁸⁰¹. Любопытно, как образ невинной земной девушки трансформировался в героиню коварную и жестокую. Ранее нами было отмечено, что Тамара во многом повторяет образ Демона. Он включает в себя ангельскую составляющую (когда-то был херувимом), а сейчас его сущность –

⁷⁹⁸ Там же. С. 53.

⁷⁹⁹ Балакирев М.А. и Стасов В.В. Переписка. Том 2. –М.: Издательство «Музыка», 1971. С. 58. – См. 414 письмо, написанное 31 октября 1883 году Стасову.

⁸⁰⁰ Тамара. Симфоническая поэма для оркестра на стихотворение М.Ю. Лермонтова. Сочинение Милия Балакирева. Собственность издателя. М.: П. Юргенсон, 1884. С. 2.

⁸⁰¹ Там же. С. 2.

дьявольская. Таким образом, образ Тамары соткан похожим на демонский⁸⁰². Согласно наблюдению, «у писателей 30-х годов две контрастные темы, посвященные красавицам: одна из них – женщина-ангел; другая – женщина-демон. Но антитеза не только в этом; она вообще основа всего женского портрета. Прежде всего, возможен контраст двух фигур – контраст психологический, затем контраст фигуры и фона – контраст красочный»⁸⁰³. Так, образ Тамары изображается и как демонический, и как ангельский.

Важно отметить, что, если рассматривать образы Тамары и Демона в социальных терминах, то оба они изгнанники, вынужденные снова и снова повторять предначертанную им судьбу. В поэме Демон скитается по миру, не находя себе приюта, в то время как Тамара *обитает* в старинной башне, заманивая к себе спутников голосом. Эта особенность является аллюзией на известный античный сюжет о сиренах, прекрасных девушках, использующих свои голоса для привлечения моряков. Любопытно отметить, что при сравнении симфонической поэмы с либретто Висковатова/Рубинштейна и с текстом Соллогуба воздействие на Тамару в них также происходит с помощью голоса, невидимого соблазнителя. Автор использует этот прием не случайно, так как неизвестное, неизведанное влечет людей к поиску ясности, пробуждая любопытство и желание узнать, кто является обладателем таинственного манящего голоса. Как отмечалось ранее, образ Тамары похож на образы сирен, поэтому она так же, как и они заманивает путников в свою башню: «И слышался голос Тамары:/ Он весь был желанье и страсть, / В нем были всеильные чары, /Была непонятная власть»⁸⁰⁴. Тамара чарует голосом таких

⁸⁰² На двойственность образа Тамары, на сходство баллады Лермонтова с легендой о двух Тамарах первым обратил внимание профессор, историк грузинской литературы А. С. Хаханов (Хаханашвили). Так, он отмечал, что есть предание, в котором рассказывается о двух сестрах – беспутной и благочестивой. «Благочестивая Тамара жила в башне близ Ананури, другая – волшебница Тамара – в замке на Тереке. Эта волшебница, зазывая к себе на ночь путников, утром обезглавливала их и трупы сбрасывала в Терек». – Хаханов А. С. Из грузинских легенд. Новая версия сказания о царице Тамаре. М.: Этнографическое обозрение, 1898, № 4. С. 140.

⁸⁰³ Русский романтизм. Сборник статей под редакцией А.И. Белецкого. – Л.: Издательство «Academia», 1927. С. 96.

⁸⁰⁴ Тамара. Симфоническая поэма для оркестра на стихотворение М.Ю. Лермонтова. Сочинение Милия Балакирева. Собственность издателя. М.: П. Юргенсон, 1884. С. 1.

путников, как воин, купец, пастух, что свидетельствует о силе власти, которой она обладает. Хотя ее сердце не любит, она наслаждается заурядным воплощением доступной ей страсти⁸⁰⁵. Образ Тамары подобен застывшей статуе, в нем нет движения, нет развития. Здесь вспоминаются строчки, принадлежащие Демону из либретто Висковатова/Рубинштейна: «В любви, как в злобе верь Тамара, / Я неизменен и велик»⁸⁰⁶. Представляется, что образ Тамары вбирает в себя качества, характерные для лермонтовского Демона, однако, если Демону свойственно и добро, то Тамара, забирающая жизни путников, предстает перед нами злом как таковым: «Lermontov took his knowledge of Tamara and created a whole new image. Tamara's character was no longer morally strong; Tamara's character had become almost evil»⁸⁰⁷. Тамара также обладает всеми богатствами, которыми владел Демона и которые он обещал своей земной возлюбленной. Проиллюстрируем этот тезис примерами: «На мягкой пуховой постели, / В парчу и жемчуг убрана, / Ждала она гостя. Шипели/ Пред нею два кубка вина <...> встречал его мрачный евнух»⁸⁰⁸. Тамара предстает перед несчастным путником во всем великолепии, что позволяет ей с легкостью всецело владеть его смущенной душой. Обращает на себя внимание строчка о вине, шипящем в кубке. Обратимся к экспозиции: царица находится в черной башне на черной скале; с одной стороны, у нее ангельские черты, а с другой – демонические чары; ее голос обещает наслаждение, но в то же время и губит. Вино является напитком опьяняющим, обволакивающим разум и заглушающим рациональное в сознании человека. Автор также отмечает, что оно «шипит», а значит, в нем

⁸⁰⁵ В связи с этим исследователь произведений Балакирева писал, что образ Тамары изображен полным горячей страсти и упоительной неги: «Это – сама Тамара. Однако здесь перед нами уже не загадочная фигура, очертания которой едва обрисовываются во мраке ущелья (призыв «невидимой пери» во вступлении), а живой и полнокровный образ восточной девы. – *Кандинский А.И.* Симфонические произведения М.А. Балакирева. М.: Музгиз. 1950. С. 106.

⁸⁰⁶ Демон. А.Г. Рубинштейна: Опера в 3 д., 7 карт.: Либретто П.А. Висковатова по одноименной поэме М.Ю. Лермонтова. СПб.: В. Бессель и Ко., 1879. С. 42.

⁸⁰⁷ («Лермонтов использовал свои знания о Тамаре и создал совершенно новый образ. Образ Тамары уже не был морально крепок; Он стал почти злым»). – Nelson C.R. Queen Tamara: an analysis of Tamaran myths and legends through eight centuries of Georgian history. Carroll College. 1999. P. 32.

⁸⁰⁸ Там же. С. 1.

содержится яд. Таким образом, и напиток, и любовь Тамары ядовиты. Ночь любви с царицей Тамарой стоит путникам жизни, что описывается Лермонтовым и используется Балакиревым как мистерия демонской любви – свадьба и похороны в едином акте ее проявления. Заключение союза ожидает спутников ночью, а утром их разлучает смерть. Балакирев в концертной программе так объясняет происходящее после ночи, проведенной с царицей: «Утром наступала опять мертвая тишина, нарушаемая лишь шумом kloкочущего Терека, уносящего безгласное тело»⁸⁰⁹. Союз, заключенный на одну ночь, мимолетен, так как построен на искушении. Он также невозможен, потому что, какой бы статус не имели путники, он не будет соизмерим с положением царицы Тамары, существа внеземного. Поэтому она отдает тело морю, очищающему совершенный ими грех. Море жалеет их: «И с плачем безгласное тело/ Спешили они унести»⁸¹⁰. Кажется, что даже волны моря считают кощунственным поступок Тамары. Однако она сама просит прощения во время прощания с безгласным трупом, словно она жалеет о его судьбе или о своем деянии. Ее последнее «прости» сладко и нежно, но, несмотря на это, в нем звучит обещание будущей любви и будущих потерь. Судьба Тамары начертана – иной она быть не может.

Таким образом, образ Тамары является *образом-перевертышем*. Царица Тамара словно становится Демоном, властным искусителем, губящим несчастные души путников. В отличие от Падшего она не стремится вернуться на небо, не ждет обновления. Предполагается, что баллада могла бы соотноситься с некоторыми контекстами поэмы, развивающими идеи Демона, если бы они были созданы. Тамара в балладе – образ *демонский*, похожий на поэмого Демона, Тамара же из поэмы – образ земной. Их образы представлены в разных жанрах и в разных произведениях, оснований для их

⁸⁰⁹ Там же. С. 2.

⁸¹⁰ Тамара. Симфоническая поэма для оркестра на стихотворение М.Ю. Лермонтова. Сочинение Милия Балакирева. Собственность издателя. М.: П. Юргенсон, 1884. С. 1.

сопоставления на настоящем этапе исследования не находится, тем не менее этот вопрос требует дальнейшего изучения. Тем не менее приведенные соображения объясняют включение баллады Лермонтова «Тамара» (1841) в корпус текстов, написанных по лермонтовской поэме «Демон».

§ 2. Симфоническая поэма «Демон» Э.Ф. Направника как отражение идейного содержания поэмы М.Ю. Лермонтова «Демон»

Как уже говорилось ранее, Э.Ф. Направник в 1874 году сочинил симфоническую поэму (из восточной повести Лермонтова) «Демон». Он не только написал свое собственное произведение, но и сыграл важную роль в истории опер Демона-Антоновича (Висковатова/Рубинштейна) и Демона-Борисовича (Фитингоф-Шеля).

Текст Направника отличается от других текстов тем, что он почти полностью отражает текст поэмы М.Ю. Лермонтова «Демон». Выбор фрагментов, нужных композитору, непосредственно обусловлен сценическим воплощением произведения. Ему важно было сохранить ключевые моменты, влияющие на понимание слушателями симфонии.

Симфоническая поэма разделена на две части. Первая часть включает в себя четыре фрагмента, а вторая состоит из трех фрагментов. Каждая из них выступает в качестве самостоятельного отрывка, вместе же они представляют собой полную картину. Места же, пропущенные автором, отмечаются им многоточиями. Рассмотрим первый фрагмент первой части. Он охватывает историю Демона, место, где он пролетает, а также в нем описывается его отношение к тому, что он видел. Хотя за основу полностью берется текст поэмы Лермонтова, исключение некоторых мест из симфонической поэмы все-таки трансформирует некоторые оригинальные идеи поэта. Центральным образом произведения, безусловно, является Демон. Поэтому автор сначала рассказывает его предысторию. Направник описывает его прошлую жизнь и

нынешнюю: «Печальный Демон, дух изгнанья, / Летал над грешною землей/
И лучших дней воспоминанья/Пред ним теснились толпой, -/ Тех дней, когда
в жилище света/ Блистал он, чистый херувим»⁸¹¹. Раньше он жил в раю, а
потом был изгнан оттуда, сейчас же он вынужден одиноко скитаться по земле.
Ранее он был окружен любовью, красотой, ангельской братией, Богом, сейчас
ему остается только бережно хранить эти воспоминания. Таким образом,
Демон, владея всеми благами, не находит покоя, блуждая по миру, и в поисках
покоя он, наконец, оказывается «над вершинами Кавказа»⁸¹². Кажется, что
Падший провел очень много времени в своем изгнании, так долго, что,
пожалуй, его сердце перестало любить, жизнь в нем самом застыла, а в его
характере начали появляться не присущие херувиму черты. Такими
качествами теперь стали его озлобленность, ненависть, презрение, зависть.
Должно быть, Демон долгое время лелеял любовь к миру, но испытывал обиду
из-за своего падения; эта обида продолжала подтачивать его любовь, пока на
ее месте не осталось почти ничего, кроме ненависти – главного чувства,
ставшего движущей силой его проявления в мире. Хотя Божий мир вокруг «и
дик, и чуден»⁸¹³, он не может наслаждаться его красотой, так как внутренне он
*омертвел*⁸¹⁴: «Но, кроме зависти холодной, / Природы блеск не возбудил/ В
груди изгнанника бесплодной/ Ни новых чувств, ни новых сил»⁸¹⁵. В фокусе
внимания композитора в данном случае находятся лишь зависть, презрение и
ненависть. Со сказанным о тексте Направника коррелирует замечание С.И.
Леушевой о том, что для образа Падшего характерна «ограниченность,
бесперспективность одинокого бунта души, замкнувшейся в себе,

⁸¹¹ «Демон» (из поэмы Лермонтова). 3-я симфония (для оркестра) Э. Ф. Направника. Соч.18. Для фортепиано в 4 руки переложено автором. СПб.: А. Битнер, 1874. С. 1.

⁸¹² Там же. С. 1.

⁸¹³ Там же. С. 1.

⁸¹⁴ Т.А. Иванова в книге «Лермонтов на Кавказе» также писала о внутреннем состоянии Демона, его *закрытости* по отношению к окружающему его миру: «Дик и чуден мир Демона. Перед ним открывается иная красота, пышная, полная жизни красота цветущей Грузии: звонко бегущие ручьи, столпообразные раины, кущи роз, где поют соловьи, дыханье тысячи растений... И над всем «звёзды яркие, как очи» ... Но душа его остается холодна.» – *Иванова Т.А.* Лермонтов на Кавказе. М.: Детская литература, 1975. С. 86.

⁸¹⁵ «Демон» (из поэмы Лермонтова). 3-я симфония (для оркестра) Э. Ф. Направника. Соч.18. Для фортепиано в 4 руки переложено автором. СПб.: А. Битнер, 1874. С. 1.

несостоятельность индивидуализма, пренебрегающего человеческим миром, идеалами «любви, добра и красоты»⁸¹⁶. Из этого следует, что Демон не может восторгаться прелестью мира, созданного Богом, так как он является отверженным, а это значит, что он может тоже только отвергать все сущее.

Вторая часть симфонической поэмы открывается изображением дома Гудала. Сцена же с Тамарой, ходящей за водой к Арагве, используемая композиторами выше анализируемых либретто к операм, отсутствует у Направника. Её пропуск, обусловлен *жанром*, используемым композитором – симфонической поэмой, которая не предполагает исполнение ее голосом. В первую очередь, рассмотрим начало этой части. Композитор пишет: «Всегда безмолвно на долины/ Глядит с утеса мрачный дом;/ Но пир большой сегодня в нем –/ Звучит зурна и льются вины–/Гудал сосватал дочь свою»⁸¹⁷. Несмотря на то что событие, происходящее в доме, радостное, обращает на себя внимание прилагательное «мрачный», иными словами, оно как бы предвещает будущие несчастья героев. Описание Тамары скупое, она изображается среди подруг, с которыми играет и поет песни. Она невеста, ее статус ясен. Пожалуй, ее танец с бубном – это одна из самых ярких сцен, во время которой Демон впервые видит ее. Любопытно отметить, что эта сцена не нашла своего отражения у либреттистов. У Висковатова/Рубинштейна Падший видит земную девушку с подругами около Арагвы, а у Соллогуба мы знаем, что встреча произошла, но детали ее не описываются. Направник же частично приводит эту сцену, опуская некоторые детали, но сохраняя лирическое описание образа Тамары, в отличие от других текстов, в которых оно не приводится. Так, например, он описывает ее: «Клянусь полночною звездой, / Лучом заката и востока, / Властитель Персии златой/ И не единый царь земной/ Не целовал такого ока»⁸¹⁸. Ее красота, чистота, невинность пробудили в душе

⁸¹⁶ Леушева С.И. Поэмы Лермонтова «Демон» и «Мцыри»// Литература в школе. 1940. №1. С. 43.

⁸¹⁷ «Демон» (из поэмы Лермонтова). 3-я симфония (для оркестра) Э. Ф. Направника. Соч.18. Для фортепиано в 4 руки переложено автором. СПб.: А. Битнер, 1874. С. 1.

⁸¹⁸ Там же. С. 1.

Демона рой воспоминаний. И.И. Замотин отмечал, что «Тамара, нарисованная чертами женских образов лирики Лермонтова, является символом высокой женственности, осуществляющей в себе едва ли не все признанные поэтом ценности, входившие в состав романтического идеала – и силу веры, и тайну красоты, и чистоту, и искренность сердца...»⁸¹⁹. Повествование в этом фрагменте резко прерывается автором, душевные терзания Падшего не приводятся в нем, автор сразу же переходит к сцене с известием о смерти жениха. В поэме Лермонтова же чувствам героя отводится особое место, а сцена с первым им видением Тамары – ключевая в контексте повествования, так как здесь впервые говорится об обновлении Демона. Мотив обновления занимает особенное место в поэме: через любовь к Тамаре он хочет вернуться обратно в божественное лоно. Размышления же о существовании Падшего, его душевной неполноте и возврате к братии не приводятся Направником.

Любопытно, что сцена с совершением священного обряда Князем, а также его гибелью исключена из симфонической поэмы. Нам известен только факт его смерти. Такое решение, возможно, было принято композитором, потому что его образ не нашел дальнейшего отражения в тексте. В сравнении с либретто Висковатова/Рубинштейна сцена с Князем приведена, а также сценически адаптирована, в тексте Соллогуба – он становится одним из ключевых героев, приобретая новые функции, и даже спасает Тамару от соблазна, в то время как у Направника мы Князю отводится незначительное место. Кажется, что эта трансформация убеждает нас в некоторой алогичности построения симфонической поэмы, так как не совсем ясно, что случилось с ним, каковы причины его гибели: «Чей конь примчался запаленный, / И пал на камни у ворот?/ Кто этот всадник бездыханный?/Хранили след тревоги бранной/ Морщины смуглого чела,/ В крови оружие и платье»⁸²⁰ и почему «на

⁸¹⁹ Замотин И.И. М.Ю. Лермонтов. Мотивы идеального строительства жизни. – Варшава: Тип. Варш. учеб. окр., 1914. С. 134.

⁸²⁰ «Демон» (из поэмы Лермонтова). 3-я симфония (для оркестра) Э. Ф. Направника. Соч.18. Для фортепиано в 4 руки переложено автором. СПб.: А. Битнер, 1874. С. 1.

беззаботную семью/ Как гром слетела божья кара»⁸²¹. Несомненно, что совсем исключить эту сцену из повествования нельзя, так как она определяет состояние Тамары, а также способствует воплощению плана Демона по соблазнению невинной земной девушки. Иеромонах Нестор (Кумыш) пишет: «Повествователь поэмы отмечает, что смерть жениха вызывает глубокую скорбь в душе Тамары. Это как раз то, что и нужно «влюбленному» Демону. Убийством он не только расправился со своим соперником, но и вполне целенаправленно отравлял душу Тамары печалью о случившемся. Эта печаль входила в планы героя по завоеванию души Тамары. Она подготавливала почву для другого демонического маневра»⁸²². Какой же маневр он использует? В первую очередь, это, конечно, воздействие «волшебным голосом»⁸²³. Намерения Демона ясны: чтобы овладеть Тамарой, необходимо сначала ослабить ее дух, а потом, воспользовавшись слабостью, нанести еще один удар – пообещать забвение. Следует еще отметить особенности построения его соблазнительных речей. Если у либреттистов в фокусе внимания находится монолог «На воздушном океане...»⁸²⁴, в котором он старается успокоить Тамару, завоевать ее доверие, то у Направника – в монологе оскверняется образ погибшего жениха, что способствует углублению печали Тамары и даже подталкивает ее к большему одиночеству. Демон говорит: «Он далеко, он не узнает, / Не оценит тоски твоей»⁸²⁵. Из этого следует, что прошлое нельзя вернуть, ее слезы не обладают живительной силой, поэтому они не смогут оживить Князя. Но она может смириться и продолжать жить – жить с ним. По сравнению с оригинальной поэмой симфоническая поэма кажется слабо написанной, так как вкрадчивость,

⁸²¹ Там же. С. 1.

⁸²² *Иеромонах Нестор (Кумыш)*. Поэма М.Ю. Лермонтова «Демон» в контексте христианского миропонимания. СПб.: Дмитрий Буланин, 2007. С. 37.

⁸²³ «Демон» (из поэмы Лермонтова). 3-я симфония (для оркестра) Э. Ф. Направника. Соч.18. Для фортепиано в 4 руки переложено автором. СПб.: А. Битнер, 1874. С. 1.

⁸²⁴ Демон. А.Г. Рубинштейна: Опера в 3 д., 7 карт.: Либретто П.А. Висковатова по одноименной поэме М.Ю. Лермонтова. СПб.: В. Бессель и Ко., 1879. С. 29.

⁸²⁵ «Демон» (из поэмы Лермонтова). 3-я симфония (для оркестра) Э. Ф. Направника. Соч.18. Для фортепиано в 4 руки переложено автором. СПб.: А. Битнер, 1874. С. 1.

изящность речей Демона неизменно опускается. Пафос этой сцены в оригинальном тексте заключается в ложной заботливости Демона, у Направника же все интенции Падшего представлены сразу, без флера лицемерия и лукавства. Мы не чувствуем влияния речей соблазнителя из-за простоты, сжатости и краткости текста, составленного композитором. В оригинальной поэме действия Демона, его речи составляют собой единое поле обольщения: во-первых, он говорит, что Бог покинул земных существ, поэтому ее молитвы не будут услышаны; во-вторых, Демон не человек, а бессмертный дух, а Тамара – земная девушка, значит, чтобы быть вместе ему нужно отвлечь ее от земной жизни; в-третьих, взамен *развенчанных ценностей*, он предлагает ей забыть: «К тебе я стану прилетать;/ Гостить я буду до денницы/ И на шелковые ресницы/ Сны золотые навевать»⁸²⁶. Тамаре необходим покой, а сны, еще и «золотые» могут исцелять ее тоскующую душу. Иеромонах Нестор (Кумыш) полагает, что это «...все, что можно сказать об этой развоплощенной, безликой ирреальности, пребывание в которой должно стать смыслом и содержанием новой жизни Тамары. <...> содержит в себе призыв к ложной духовности»⁸²⁷. Представляется, что пребывание в состоянии мнимого покоя, навеянного Демоном, способствует его плану – потери ее связи с реальностью, с родными. Сомнения в искренности мотивов Падшего здесь наиболее сильны. Направником здесь составлен текст так, что его обещание «прилетать» появляется слишком рано из-за опущения многих строк оригинального монолога. Особенно важным оказывается тот факт, что не требующий возражений тон Демона, беспокоит Тамару гораздо сильнее, чем в поэме. Здесь, кажется, смущается именно сердце, а не разум: «Невыразимое смятенье/ В ее груди/ Душа рвала свои оковы»⁸²⁸. Его нескромное поведение не печалит и не пугает ее, а приносит «смятенье» и заставляет ее душу «рвать

⁸²⁶ Там же. С. 1.

⁸²⁷ *Иеромонах Нестор (Кумыш)*. Поэма М.Ю. Лермонтова «Демон» в контексте христианского миропонимания. СПб.: Дмитрий Буланин, 2007. С. 39.

⁸²⁸ «Демон» (из поэмы Лермонтова). 3-я симфония (для оркестра) Э. Ф. Направника. Соч. 18. Для фортепиано в 4 руки переложено автором. СПб.: А. Битнер, 1874. С. 1.

оковы»⁸²⁹. Симфоническая поэма, по своему повествованию, отличается резкостью, состояние же героев не получает должного раскрытия. Внешне текст Лермонтова остается прежним, правда, на уровне смысла текста становится понятно, что введенные сокращения подвергают основные идеи изменениям. Обращает на себя внимание, что в оригинальном тексте до встречи с Тamarой образ Демона делится на две части: ангел по происхождению, дух ада по сути; когда же у него появилась надежда на обновление, он перестал принадлежать какой-либо из иерархий. Приведем пример: «То не был ангел-небожитель, / Ее божественный хранитель:/ Венец из радужных лучей/ Не украшал его кудрей. /То не был ада дух ужасный, / Порочный мученик – о нет! / Он был похож на вечер ясный:/ Ни день, ни ночь, –ни мрак, ни свет!..»⁸³⁰. В симфонической поэме же отсутствует упоминание о том, что он «ангел-небожитель», но сохраняется упоминание о нем как о духе ада ужасном⁸³¹, а также отмечается его нынешний неопределенный статус: «Ни день, ни ночь, –ни мрак, ни свет!..»⁸³². Положение Демона, безусловно, не ясно, поэтому ему предстоит решить, чему он принадлежит: раю или аду. Тамара же выступает его спасительницей. Это самый чистый образ, символизирующий обновление Демона.

Так как ее «душа рвала свои оковы»⁸³³, подвергалась искушению, теряла возможность сопротивляться, единственным для нее спасением стал уход в монастырь⁸³⁴, – этой сценой открывается вторая часть текста Направника, которая делится еще на три небольшие части. Тема женской доли в

⁸²⁹ Там же. С. 1.

⁸³⁰ Лермонтов М. Ю. Сочинения: В 6 т. Т. 4. Поэмы. 1835-1841 / АН СССР. Ин-т рус. Литературы (Пушкин. Дом); ред.: Н.Ф. Бельчиков, Б.В. Томашевский –М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1955. С. 195.

⁸³¹ «Демон» (из поэмы Лермонтова). 3-я симфония (для оркестра) Э. Ф. Направника. Соч.18. Для фортепиано в 4 руки переложено автором. СПб.: А. Битнер, 1874. С. 1.

⁸³² Там же. С. 1.

⁸³³ Там же. С. 1.

⁸³⁴ Любопытно отметить, что некоторые исследователи, в частности, С.И. Кормилов писали, что уход Тамары в монастырь связан со смертью жениха: «Его, едущего к ней, «лукавый Демон возмущал», он вопреки обычаю прадедов не помолился в пути у часовни, а в грешных мыслях уже «уста невесты целовал!» и поплатился за это гибелью. Этим мотивирован уход Тамары в монастырь». В тексте же Направник акцент смещается на переживания земной девы, подвергающуюся нападкам Демона. – Кормилов С. И. Поэзия М. Ю. Лермонтова. 2-е изд. М.: Изд-во МГУ, 1998. С. 118.

традиционной грузинской семье, противостояние Тамары против охватившего ее соблазна в симфонической поэме опущены. Отмечается только факт ее удаления в хранимое Богом место. Но ни священное место, ни монашеская одежда не способны заставить ее сердце не любить, не способны они и спасти ее от вездесущего Демона. В священном месте попытки Демона овладеть ею только усиливаются: «Под сводом сумрачного храма/ Знакомый образ иногда/ Скользил без звука и следа/ В тумане легком фимиама;/ Сиял он тихо, как звезда;/ Манил и звал он... но куда?..»⁸³⁵. Необходимо также отметить отсутствие в тексте Направника сцены, где изображается воздействие Демона на Тамару с помощью голоса: «В часы торжественного пенья, / Знакомая среди моленья, / Ей часто слышалась речь»⁸³⁶, в то время как присутствие inferнального духа сохраняется. В поэме Лермонтова два раза используется слово «**знакомый**», что приближает нас к пониманию чувств Тамары. Ей становится **знаком** как голос, так и его образ, что позволяет Демону наконец явиться ей во плоти.

Страдания Тамары, ее духовные переживания не получили должного освещения в тексте композитора, но совмещенные им фрагменты отражают длительность мук земной слабой души и настойчивость Демона в овладении ею. Проиллюстрируем это примером: «Уж много дней она томится, / Сама не зная почему;/ Святым захочет ли молиться -/ А сердце молится ему;/ Привычке сладостной послушный, / В обитель Демон прилетел»⁸³⁷. Иначе говоря, совращение души Тамары сладостно для Демона, его притязания связаны с его обновлением, поэтому чем больше она доверяется ему, тем приятнее для него миг обновления. Как только Соблазнитель понял, что искушение голосом, его мнимая принадлежность добрым силам, ее томление достигли апофеоза, он

⁸³⁵ «Демон» (из поэмы Лермонтова). 3-я симфония (для оркестра) Э. Ф. Направника. Соч.18. Для фортепиано в 4 руки переложено автором. СПб.: А. Битнер, 1874. С. 1.

⁸³⁶ Лермонтов М. Ю. Сочинения: В 6 т. Т. 4. Поэмы. 1835-1841 / АН СССР. Ин-т рус. Литературы (Пушкин. Дом); ред.: н.Ф. Бельчиков, Б.В. Томашевский –М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1955. С. 196.

⁸³⁷ «Демон» (из поэмы Лермонтова). 3-я симфония (для оркестра) Э. Ф. Направника. Соч.18. Для фортепиано в 4 руки переложено автором. СПб.: А. Битнер, 1874. С. 1.

решается войти в обитель. В этой сцене, согласно поэме Лермонтова, Ангел преграждает Демону путь, здесь же эта сцена опущена, так как богоборческие мотивы не отражаются в произведении Направника. Однако необходимо отметить, что душевные терзания Падшего – *войти или не войти в келью*, показывают как неосуществимость его желания, так и его возможную заботу о душе Тамары, которую он может погубить. Причиной же приступа его гордыни, становится появление Ангела, побуждающее Демона к активному действию. Сохранение этой сцены могло бы лучше отразить яростную борьбу Демона за земную девушку.

Далее рассмотрим седьмую подчасть, посвященную соблазнению Тамары и ее гибели. Диалог Демона с Тамарой существенно сокращен, что свидетельствует о том, что автор отбирает только кажущиеся ему ключевыми моменты. Так, сцена открывается вопросом Тамары о сущности незнакомого полночного *друга*: «О, молви, кто ты? отвечай...»⁸³⁸. В ответе Демона содержится информация, непосредственно связанная с Тамарой, и она ей уже известна. Например, он говорит, что его голос она уже слышала, а его образ уже являлся ей во снах. Следовательно, ему представляется важным быть ей знакомым, так как это способствует осуществлению его плана по овладению девушкой. В тексте, составленном Направником, отсутствует информация о том, кем он на самом деле является, иными словами «врагом небес и злом природы»⁸³⁹. Дары откровения Демона, принесенные девушке, перечисляются Направником как средства ее обольщения: «Тебе принес я в умиленье/ Молитву тихую любви, / Земное первое мученье/ И слезы первые мои»⁸⁴⁰. Сила их воздействия подкрепляется лукавым подчинением Демона Тамаре: «Я раб твой» и словами любви: «Я тебя люблю»⁸⁴¹. В поэме Лермонтова далее

⁸³⁸ «Демон» (из поэмы Лермонтова). 3-я симфония (для оркестра) Э. Ф. Направника. Соч.18. Для фортепиано в 4 руки переложено автором. СПб.: А. Битнер, 1874. С. 1.

⁸³⁹ Там же. С. 1.

⁸⁴⁰ Там же. С. 1.

⁸⁴¹ Там же. С. 1.

следует искусно написанная исповедь Демона. Она включает в себя его сожаления о своей бессмертной жизни, смысл которой появился только после его встречи с ней. В его манящих речах звучат уверения в любви, история его падения и последующее за ним существование. В ответ на свои прямые вопросы Тамара слышит пышные речи, вуалирующие ложь и обман⁸⁴². И если в поэме земная девушка сначала называет его грешником, переживает о последствиях, ожидающих ее как на небесах, так и в аду, то в тексте Направника эти переживания опущены, вместо них сохраняются признания Демона в любви, пробудившие в девушке искомые искусителем жалость и сострадание: «Кто б ни был ты, мой друг случайный, -/ Покой навеки погубя, / Невольно я с отрадой тайной,/ Страдалец, слушаю тебя»⁸⁴³. В поэме Тамара просит чуждого жалости Демона⁸⁴⁴ не губить ее душу, Направник же пренебрегает этой сценой и непосредственно переходит к клятвам: «Клянися мне... от злых стяжаний/ Отречься ныне дай обет»⁸⁴⁵.

Клятва, данная Падшим, существенно сокращена: «Клянусь я первым днем,/ Клянусь его последним днем,/ Клянусь небом я и адом,/ Земной святыней и тобой./ Отрекся я от старой мести,/ Отрекся я от гордых дум;/ Хочу я с небом примириться,/ Хочу любить, хочу молиться,/ Хочу я веровать добру/ Тебя я, вольный сын эфира,/ Возьму в надзвездные края;/ И будешь ты царицей мира,/ Подруга первая моя; Я дам тебе все, все земное -/ Люби меня...!»⁸⁴⁶.

⁸⁴² В связи с исследованием речи Демона Б.М. Эйхенбаум отмечал, что «Речь Демона движется вообще эмоциональными антитезами, повторениями, параллелизмами и формулами, которые воздействуют своей ритмико-интонационной энергией. <...> Ритмико-синтаксическая схема господствует над словесным материалом и подавляет его. Происходит нарушение того равновесия между стихом и словом, которое так характерно для Пушкина. Говоря словами И. Аксакова, поэзия перестает быть «искренней»». – *Эйхенбаум Б.М.* Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки. Л., 1924. С. 98-99.

⁸⁴³ «Демон» (из поэмы Лермонтова). 3-я симфония (для оркестра) Э. Ф. Направника. Соч.18. Для фортепиано в 4 руки переложено автором. СПб.: А. Битнер, 1874. С. 1.

⁸⁴⁴ Известный исследователь творчества Лермонтова И.Б. Роднянская указывала, что «В сюжете «Демона» эта тема эстетич. «одурманивания» и погубления Тамары развивается бок о бок с темой умиленного сердечного порыва, овладевшего героем, и без оглядки на последнюю». – Лермонтовская энциклопедия / Ин-т рус. лит. АН СССР (Пушкин. дом), Науч.-ред. совет изд-ва "Сов. энциклопедия"; Гл. ред. В. А. Мануйлов. - М.: Сов. энциклопедия, 1981. С. 134.

⁸⁴⁵ «Демон» (из поэмы Лермонтова). 3-я симфония (для оркестра) Э. Ф. Направника. Соч.18. Для фортепиано в 4 руки переложено автором. СПб.: А. Битнер, 1874. С. 1.

⁸⁴⁶ Там же. С. 1.

Цель обещаний Демона заключается в том, чтобы сломить сопротивление Тамары. Следует также привлечь внимание к тому, что он клянется *ею полностью, всем ее существом*, что подразумевает собой всеохватность его клятвы. В ней также присутствуют два основных средства, характерных для классического сюжет обольщения: призыв к жалости и льстивые обещания. Тамаре же, напротив, нужно его обещание отречься от пагубных мыслей. Апофеозом развития чувственного воздействия Демона является роковой поцелуй, запечатленный им на ее губах. Широко известна оценка сцены поцелуя Б.Т. Удодовым. Он отмечал, что «... сцена поцелуя в «Демоне» имеет и другие существенные аспекты ее смысла и значения. «Смертельный яд» поцелуя Демона настоян на ненависти и злобе, отравляющих даже такое животворное чувство как любовь»⁸⁴⁷. Бескорыстная любовь Тамары представляет собой высшее проявление чистоты ее души. Принесенная ей жертва, вероятно, могла бы избавить Демона от скорбной участи. Однако он не властен над своей гордостью и не способен отказаться от своих эгоцентрических замыслов, тем самым жертва ее остается напрасной – она умирает, а стоявший на страже Ангел «...душу грешную от мира/ Он нес в объятиях своих».⁸⁴⁸

Финальная сцена у Направника отличается от поэмой тем, что в ней судьба Демона нам неизвестна. Известно, что после сорванного им поцелуя, он торжествует, но это чувство оказывается недолгим, так как его блаженное состояние прерывается «мучительным, ужасным криком»⁸⁴⁹. Следовательно, этот крик является символом «прощанья с жизнью молодой» не только Тамары, но и – прощания Демона с надеждой на обновление. Расставание

⁸⁴⁷ Удодов Б.Т. Лермонтов. Художественная индивидуальность и творческие процессы. Воронеж, 1973. С. 390.

⁸⁴⁸ «Демон» (из поэмы Лермонтова). 3-я симфония (для оркестра) Э. Ф. Направника. Соч.18. Для фортепиано в 4 руки переложено автором. СПб.: А. Битнер, 1874. С. 1.

⁸⁴⁹ Там же. С. 1.

Демона обусловлено потерей возможности обретения новой жизни, прощание же юной девушки с расцветшей молодостью – буквальное.

Таким образом, симфоническая поэма Направника представляет стройно и логично построенные отрывки текста, заимствованного из поэмы Лермонтова. Основной идеей такой формы текста является желание композитора отразить ключевые сцены поэмы, а также максимально ёмко и точно представить образы героев. Несмотря на это текст претерпел значительные трансформации, в частности, в нем не нашел своего отражения гордый бунт против неба, схватка с Ангелом за душу Тамары. Клятвы Демона в тексте Направника *бедны по сути*, пафос его речей о постигшей его каре отсутствует, что свидетельствует о менее глубоком понимании образа Падшего. Образ же Тамары является главным в контексте повествования, но он также представлен скудно. Сцена совершения священного обряда Князем исключена из повествования, причиной этому может быть то, что жених не играет важной роли в рамках повествования, нахождение его в тексте важно только потому, что его смерть ослабляет Тамару и дает Демону возможность воспользоваться ее слабостью. Тем не менее, симфоническая поэма способствует иному восприятию поэмы, нюансируя ранее не замеченные в ней детали.

§3. Художественный феномен Демона в лирическом дискурсе русской литературы XIX века (А.Н. Майков «Ангел и Демон», Я. П. Полонский «К Демону», Е.Л. Милькеев «Демон», Н.А. Некрасов «Клянись звездою полуночной...»)

Феномен лермонтовского «Демона» получил свое представление во многих произведениях русской литературы. Писатели, поэты и либреттисты переосмысливают оригинальный сюжет лирически, драматургически и сценически.

Если текст, по Р. Барту, – это «раскавыченная цитата»⁸⁵⁰, то в рамках теории интертекстуальности, появление нового литературного произведения зависит от текста источника, на котором оно основывается. Французский филолог Ю. Кристева, введшая термин «интертекстуальность», отмечала: «Любой текст строится как мозаика цитаций, любой текст есть продукт впитывания и трансформации какого-нибудь другого текста»⁸⁵¹. Во многих произведениях встречаются отсылки к произведениям предшественников, которые и включают аллюзии в свои тексты, и дословно цитируют тексты или пародируют их. Это подтверждает такое понятие, как «межтекстовые связи» текста, о которых писал Б.В. Томашевский⁸⁵². Влияние поэзии Лермонтова, в частности, поэмы «Демон» велико – во многом способствует и формированию стиля поэтов, и развитию особенной поэтической системы.

Основным качеством лирической системы стихотворений А.Н. Майкова «Ангел и Демон» (1841), Е.Л. Милькеева «Демон» (1842), Я. П. Полонского «К Демону» (1842), Н.А. Некрасова «Клянусь звездой полуночной...» (1855) является их сатирическая направленность. Эти стихотворения включаются в корпус текстов, написанных по поэме М.Ю. Лермонтова «Демон», так как идейно-смысловая составляющая каждого из них отражает ключевые сцены поэмы. Далее рассмотрим характер влияния поэмы «Демон» на каждое из стихотворений.

I

Поэма М.Ю. Лермонтова «Демон» нашла продолжение в творчестве А.Н. Майкова: прежде всего, в стихотворении «Ангел и Демон», созданном в

⁸⁵⁰ Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. С. 486.

⁸⁵¹ Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог, роман (1967) // Французская семиотика. От структурализма к постструктурализму. – М., 2000. С. 429.

⁸⁵² См. подробнее в работе Томашевского Б.В. Пушкин – читатель французских поэтов // Пушкинский сборник памяти С.А. Венгерова. – М.; Пг., 1923.

1841 году, а также, предположительно, в работе над либретто к одноименной опере А.Г. Рубинштейна «Демон».

Интерес к поэме понятен, поскольку одной из доминант творчества Майкова является обращение к демонологической и ангелологической теме в литературе. Его стихотворение обращено к мистерии борьбы Ангела и Демона за душу человека. В.Г. Белинский ставил это стихотворение «неантологического рода» на первое место. Оно, по замечанию Белинского, было навеяно «...неопубликованной лермонтовской поэмой «Демон», многочисленные списки которой ходили в то время по рукам»⁸⁵³.

В «Ангеле и Демоне» поэтом осмысливается проблематика души земного существа, сочетающей в себе как свет, так и тьму, отраженных в образах Ангела и Демона. В стихотворении Майкова особо выделяется проблема выбора человеком добра или зла: «Но торжество кому ж уступит/ В пыли рожденный человек?»⁸⁵⁴. Читателю неизвестно, что предпочтет, «купит» человек, однако поэт не дает однозначного ответа. Более притягательное зло довлеет над скромным и тихим добром: «Господень ангел тих и ясен:/ Его живет смиренья луч;/ Но гордый демон так прекрасен, / Так лучезарен и могуч»⁸⁵⁵, Образы двух духов поэтизируются автором. Ангел называется «властелином» Эдемской двери, семантика слова «властелин» подчеркивает высокий статус Ангела. Хотя выбор между добром и злом зависит от человека, именно божественному представителю дана сила открыть ворота рая («венеч вечных пальм»)⁸⁵⁶. В случае же выбора зла человеку предлагается «чаша временная нег», т.е. путь в ад. Идейной основой стихотворения Майкова оказывается парадокс: с одной стороны, Демон является *представителем бездны*, а с другой, он изображается «лучезарным» и «могучим». Он назван

⁸⁵³ Полное собрание сочинений А.Н. Майкова: В 3 т. - 4-е изд., испр. и доп. автором. -Санкт-Петербург: [Б. и.], 1884. С. 6.

⁸⁵⁴ Там же. С. 75.

⁸⁵⁵ Там же. С. 75.

⁸⁵⁶ Там же. С. 75.

поэтом «владыкой сумрачного мира», его атрибуты – огненная порфира и огненные крылья. Демонический образ выписан более притягательным, чем ангельский; и представляется, что поэт это делает не случайно. Основная мысль стихотворения состоит в том, что чем соблазнительнее изображено зло, тем более ценен выбор человека в пользу добра. Отметим также, что образ человека в стихотворении снижен: он представлен как *рожденный в пыли* и, кажется, что поэт сам сомневается в том, что человеком будет выбрано ангельское смирение. Последние две строчки стихотворения словно подтверждают эту мысль – «Но *гордый* (выделение наше – М.П.) демон так прекрасен, / Так лучезарен и могуч»⁸⁵⁷. Здесь уже не Демон использует приемы соблазна, его демоническое воздействие снижено, но строчки стихотворения как бы источают соблазн. Любопытно, что изначально Майковым для описания Демона использовался эпитет «пышный», впоследствии замененный на «гордый», что в дальнейшем будет являться одной из главных характеристик лермонтовского Падшего. В этой связи Белинский писал следующее: «Какая глубокая идея! Но форма – надо сказать правду – не совсем охватила и выразила это необъятное содержание: чего-то недостает, что-то не договорено; эпитет *пышный* неудовлетворителен – мы думаем, что даже *гордый* больше бы шел к внутреннему смыслу пьесы»⁸⁵⁸. Отметим также, что стражи двух миров пассивны, совсем не похожи, например, на лермонтовских Ангела и Демона, активно борющихся за слабую земную душу. Тем самым в фокусе внимания оказывается именно человеческое решение, а два духа лишь *принимают* его в то или иное *царство* (*добра или зла*). Таким образом, подчеркивается раздвоенность человеческой души, проявляющаяся в образах двух Духов, ожидающих выбора человека – вечного смирения или мига наслаждения.

⁸⁵⁷ Там же. С. 75.

⁸⁵⁸ Белинский В. Г. Полное собрание сочинений: В 13 т./ АН СССР Ин-т рус.лит. (Пушкин. Дом); редкол.: Н.Ф. Бельчиков (гл. ред.) и др. – М.: Изд-во АН СССР, 1954 – Т.4. Статьи и рецензии. 1840-1841/ [текст подгот. и коммент. сост. Л.Н. Назаров и др.; ред. Н.Ф. Бельчиков]. С. 29.

II

Обращение к исконной проблеме зло и человек в стихотворении Я.П. Полонского «К Демону» (1844) вызвано необходимостью понять феномен вечности конфликта между добром и злом.

В основе стихотворения две темы – постоянство присутствия демонского в человеке, обусловившее столь же постоянную потребность борьбы с ним, тем самым обеспечивая подвижность конфликта.

Стихотворение имеет трехчастную структуру: в первой части говорится о «сыне времени», подвергнувшемся соблазну искусителя, разрушившего его «молитвенный храм», вторая посвящена новому храму, который был построен благодаря силе духа героя, сумевшего преодолеть утраты, в третьей изображается *сын времени*, поддержку которому оказывают великие писатели мира. Так, против лукавого Демона встает лирический герой и «Гении земного шара» – вместе они способны прогнать искусителя: «О нет! с могуществом своим, / Бессильный уходи к другим, / И разбивай одни преданья - / Остатки форм без содержания»⁸⁵⁹.

Демон Полонского не является романтическим искусителем. Не случайно поэт предваряет свое произведение строчками из стихотворения А.И. Полежаева «Провидение» (1828)⁸⁶⁰, в которых говорится о несчастной судьбе человека, сопровождаемого злобным гением: «Я погибал –/ Мой злобный гений/ Торжествовал»⁸⁶¹. *Сын времени* в стихотворении Полонского также подвергся воздействию искусителя, который «опрокинул молитвенный

⁸⁵⁹ Полное собрание сочинений Я.П. Полонского: Т. 1-10. Т. 1. Стихотворения и поэмы. – СПб.: изд. Ж.А. Полонская, 1886. С. 31.

⁸⁶⁰ Ю.И. Айхенвальд так характеризовал творчество Полежаева: «В некоторых отношениях поэзия Полежаева звучит лермонтовскими тонами, – правда, в ней гораздо меньше силы и больше элементарности; <...> Но мы слышим, как у Лермонтова, ноты страстного мятежа, бурный вызов, первые выкрики русского анархизма <...> в нашей литературе Полежаев выступил как поэт отчаяния. «Своенравно-недовольный», он создает какие-то иступленные стихи, он часто говорит о своей гибели, о том, что он не расцвел и отцвел в утре пасмурных дней, о том, что ему всегда сопутствовал некий злобный гений». – *Айхенвальд Ю. И.* Силуэты русских писателей. Вып. 3. – М.: изд. Научного слова, 1910. С. 22

⁸⁶¹ Там же. С. 30.

храм»⁸⁶² лирического героя, погрузив его в мрачную пустоту, однако он сумел побороть его нападки и восстановить свой «шаткий ум»⁸⁶³. Исследователь Т.А. Кошемчук отмечает, что Демон Полонского «внушает неверие, скепсис, иронию, отрицание Провидения, отеческих преданий, «волшебных снов», «детских упований», и в результате — разрушенный храм веры и «мрачная пустота» жизни»⁸⁶⁴. Трудно согласиться с этим, так как, несмотря на смущенный Демоном разум лирического героя, дух его силен — он готов к следующей встрече, утверждает, что не будет сломлен новыми искушениями: «И вот, среди мятежных дум, / Среди мучительных сомнений/ Установился шаткий ум/ И жаждет новых откровений. / И если вновь, о демон мой, / Тебя нечаянно я встречу, / Я на привет холодный твой/ Без содрогания отвечу»⁸⁶⁵. Представляется, что Демон — это *вдохновитель* соблазнов, однако в данном случае герою стихотворения удастся преодолеть их. Хотя «прежний храм разрушен», герой не сожалеет о его падении, потому что на месте старого храма — возникает другой («велик мой новый храм»)⁸⁶⁶. В этом «нерукотворном» храме «все живет, горит и дышит, / Где раздается вечный хор, / Который демон мой не слышит»⁸⁶⁷. Автором подчеркивается, что человеку всегда на пути встречаются испытания, преодолев же их, возможна победа над злобным гением. Однако искуситель вечен, поэтому за прежними испытаниями последуют новые, начнется новый виток борьбы с нападками злой силы. Великие же гении мира будут стоять на страже храма поэзии и торжества, ведь зов поэтический слышат «...все, кому послушна лира, / Мой храм наполнили толпой;/ Гомера, Данте и Шекспира/ Я слышу голос вековой»⁸⁶⁸. Демону же он недоступен, так как зло не может отравить своим

⁸⁶² Там же. С. 30.

⁸⁶³ Там же. С. 30.

⁸⁶⁴ Кошемчук Т.А. «Мой демон» в русской лирике: опыт познания внутреннего человека в поэтической антропологии классического периода // Проблемы исторической поэтики. 2009 № 8. С. 286.

⁸⁶⁵ Полное собрание сочинений Я.П. Полонского: Т. 1-10. Т 1. Стихотворения и поэмы. — СПб.: изд. Ж.А. Полонская, 1886. С. 30.

⁸⁶⁶ Там же. С. 31.

⁸⁶⁷ Там же. С. 31.

⁸⁶⁸ Там же. С. 31.

ядом святое место – святой храм. Зло бессильно здесь, ему остается только разбивать «одни преданья-/ Остатки форм без содержания»⁸⁶⁹. Так, совместными усилиями, поэты противостоят злобному гению. В финале стихотворения также содержится аллюзия на сцену в поэме Лермонтова, где Ангел пытается прогнать Демона из обители.

Таким образом, течение времени бесконечно, каждый поэт является *сыном времени*, преодолевающим на своем пути дьявольские искушения, снова и снова строя новый храм на месте прежних разрушенных чаяний. Поэт, вероятно, также обращается и к своим современникам, вдохновляя их на совершенство слога, формы произведения и его содержания. Представляется, что только чистое искусство⁸⁷⁰ способно восторжествовать над Демоном.

III

Евгений Лукич Милькеев – поэт-самоучка, незаслуженно забытый, с трагической судьбой и не менее трагической смертью⁸⁷¹, «которого с полным основанием можно назвать поэтом несвершившегося дарования»⁸⁷². В 1837 году молодого поэта открыл в Тобольске В.А. Жуковский, приехавший туда вместе с наследником. С того момента он взял талантливую юношу под свое покровительство. Так произошло их знакомство: «Он пришел один, никем не представленный. За исключением очень понятной застенчивости и даже робости, в нем не заметно было этого всегда неприятного подобострастия и ни одного из тех смешных приемов, которые нередки в провинциях. Между тем из разговора с ним открылось, что он самый бедный человек, не имел возможности образоваться, а еще менее заменить недостаток чтения

⁸⁶⁹ Там же. С. 31.

⁸⁷⁰ Заметим, что эти поэтические идеи питают теорию «искусство ради искусства».

⁸⁷¹ Раздавленный рецензиями критиков на свой первый сборник стихотворений: «впал подавленный горем поэт в состояние невменяемости. Он всё подносил горькую «под ус», а легче не становилось. В состоянии отчаяния Евгений Лукич наложил на себя руки». – *Стрижев А.Н.* Собрание сочинений в пяти томах. Том 4. Публицистика: этюды. Статьи. Разыскания. – М.: О-во сохранения лит. Наследия, 2007. С. 101.

⁸⁷² *Горбенко Е.П.* К биографии Е.Л. Милькеева // Русская литература. – 1983. – №1. С. 202.

порядочным обществом. Но в его словах и во всей его наружности нельзя было не чувствовать того достоинства, в которое природа облекает человека с мыслию и характером. Он говорил откровенно о любви своей к поэзии, не верив до сих пор ни одному существу своей тайны. Его стихи в самом деле выражали то, что дает человеку жизнь, в полном смысле созерцательное — глубокое религиозное чувство и стремление к высокой философии»⁸⁷³. Для поэта характерна религиозность, любовь к своему родному краю – Сибири, в частности, Тобольску. Это нашло свое отражение в его поэзии. В связи с этим П.А. Плетнев писал, что «В общем направлении поэзии г. Милькеева выражается чувство благоговения к Создателю, любви и удивления к природе и ко всему прекрасному. Все высокие истины, так счастливо изображенные им, почерпнул он из собственного источника души»⁸⁷⁴. А.Д. Галахов также отмечал, как талант Милькеева, так и критиковал недостатки его поэзии: «Вообще, почти в каждом стихотворении Милькеева вы видите мысль и дарование, но во всяком также встречаете вычурность, придуманные, весьма неловкие выражения и множество лишних и совершенно неверных эпитетов»⁸⁷⁵. Это происходило из-за недостаточной работы над стихом, а также излишней подражательности, например, В.Г. Бенедиктову. Об этом, в частности, писал В.Г. Белинский: «... в стихах г. Милькеева не только нет никаких признаков поэтического дарования, но даже видна положительная, решительная бездарность. Г-н Милькеев – подражатель г. Бенедиктова, подобно всем подражателям, доводящий до карикатуры и без того поразительные недостатки своего оригинала»⁸⁷⁶. В биографии поэта М.К. Азадовским отмечалось следующее: «Что касается общего колорита поэзии Милькеева, то перед нами довольно типичный, торжественно-приподнятый стиль русской романтики того времени, романтики бурной и

⁸⁷³ Плетнев П.А. Пугешствие В.А. Жуковского по России // Современник. 1838. Т. XI. С. 10-11.

⁸⁷⁴ Милькеев Е.Л. Стихотворения. Поэмы. Письма. - Тобольск, 2010. С. 208.

⁸⁷⁵ Галахов Д.А. Русская литература: Стихотворения г. Милькеева. 1843 // Литературная газета, вестник наук, искусства, литературы, новостей, театров и мод. Издатель Ф. Кони. — СПб., 1843, 18 июля. С. 533-536.

⁸⁷⁶ Милькеев Е.Л. Стихотворения. Поэмы. Письма. - Тобольск, 2010. С. 227.

слегка демонической⁸⁷⁷. Неслучайно поэт обращается к тематике лермонтовского Демона и пишет свое стихотворение «Демон».

В этом стихотворении 1842 года он изображает Демона «духом-чародеем, духом-возмутителем, / Гремящим молнией и мглой»⁸⁷⁸, который, явившись поэту, пробудил его душу и привел её в состояние волнения: «В твоей груди запела вьюга, / Забилась шумная волна... <...> / Так распаял, опламенил/ Тебя звучащий сердца пыл/ И дум стремительных избыток...»⁸⁷⁹. Исследователи творчества Милькеева С.А. Комаров и С.С. Пятков писали, что Демон – «это Абсолютное начало, которое в процессе акта религиозного откровения продуцирует преобразующую творческую энергию в сознание субъекта-реципиента»⁸⁸⁰. Для стихотворений поэта характерно использование образов бури, грозы. Образ Демона также отличается стихийностью. Так, после встречи с Демоном душа поэта сопоставляется с ревущей вьюгой, а сердце человека – с пылающим слитком золота.

Отметим, что его стихотворение условно похоже на текст Лермонтова. Общим местом двух стихотворений является появление Демона в обители двух разных земных жителей – Тамары у Лермонтова и Поэта у Милькеева. Целью лермонтовского Демона является пробуждение любви в душе Тамары и ее соблазнение, а цель милькеевского Демона – заставить оцепеневшую душу поэта гореть и чувствовать: «Но кто, скажи, твой дух исторг/ Из мрачных уз оцепененья? / Кто сообщил тебе восторг И бурный трепет исступленья?»⁸⁸¹». Падший как бы представляет собой музу, вдохновляющую поэта на

⁸⁷⁷ Азадовский М.К. Неизвестный поэт-сибиряк (Е. Милькеев). – Чита, 1922. С. 20.

⁸⁷⁸ Любопытно, что такого рода номинация Демона является аллюзией на мифологического ветхозаветного бога.

⁸⁷⁹ Милькеев. Е.Л. Поэты 1840-1850-х годов. Библиотека поэта. Большая серия. Второе издание. –Л.: Советский писатель, 1972. С. 86.

⁸⁸⁰ Комаров. С. А. "Демон" Е. Л. Милькеева: текст и контекст (к феномену поэта "не первого ряда" в национальной литературе) / С. А. Комаров, С. С. Пятков // Вестник Тюменского государственного университета. Серия: Гуманитарные исследования. Humanitates / главный редактор Н. Н. Белозёрова. – Тюмень: Издательство Тюменского государственного университета, 2018. – Т. 4, № 3. – С. 125.

⁸⁸¹ Милькеев. Е.Л. Поэты 1840-1850-х годов. Библиотека поэта. Большая серия. Второе издание. –Л.: Советский писатель, 1972. С. 86.

сочинительство. Таким образом, Демон Милькеева связан с образом Демона Лермонтова, между тем трагедия Падшего Ангела, влюбленного в земную девушку, превращается в историю о поэте, поэтическую лиру которого пробуждает вмешательство чуждой силы.

IV

Н.А. Некрасов, как и многие его современники, часто обращался к пародии в своих произведениях. Б.Я. Бухштаб – специалист по творчеству Некрасова пишет следующее: «Техника пародической цитаты, аллюзии, реминисценции вырабатывается к этому времени на основе уже длительного опыта работы пародиста. Пародия появляется еще на пороге поэтической деятельности Некрасова»⁸⁸². Ю.Н. Тынянов отмечает, что сущность пародий Некрасова заключается «...не в осмеивании пародируемого, а в самом ощущении сдвига старой формы вводом прозаической темы и лексики. Пока эта форма связана с определенными произведениями, колебание между обоими реальными произведениями, возникающее в результате такой пародии, вызывает комический эффект. Но как только осязательность другого определенного произведения исчезает, разрешена проблема ввода в старые формы новых стилистических элементов»⁸⁸³.

Бухштаб выделил период у Некрасова (около 1844 года), когда поэт «создает целый цикл пародий-«травести» на крупных поэтов современности и недавнего прошлого. Художественной зрелости Некрасов достигает в жанре пародии, как и в других жанрах, к 1845 году. Это сказывается в появлении пародий, уже не перпевающих отдельные стихотворения, но написанных в духе того или другого автора и разоблачающих его творческую манеру и художественную идеологию в целом или же пародирующих художественное направление, не задевая конкретных авторов»⁸⁸⁴. К этому периоду относится

⁸⁸² Бухштаб Б.Я. Н.А. Некрасов: проблемы творчества. Л., 1989. С. 226.

⁸⁸³ Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977. С. 20.

⁸⁸⁴ Бухштаб Б.Я. Н.А. Некрасов: проблемы творчества. Л., 1989. С. 228.

стихотворение «Клянусь звездой полуночной И генеральскою звездой...». Оно входит в состав рассказа «Как опасно предаваться честолюбивым снам», написанного Некрасовым совместно с Ф.М. Достоевским и Д.В. Григоровичем. Рассказ должен был быть опубликован в альманахе «Зубоскал», но был напечатан в альманахе «Первое апреля». Это стихотворение представляет собой перепетый монолог из лермонтовской поэмы «Клянусь я первым днем творенья...», между тем оно написано согласно оригиналу, отличием же его является то, что автором заменяются многие детали и обращено оно уже не земной деве Тамара, а жене чиновника Петра Ивановича Блинова – Федосье Карповне.

Герой рассказа спит рядом с женой и видит сон, в котором он представляет себя обеспеченным помещиком, живущим с кухаркой Пелагеей. В это время в квартиру пробирается вор, который крадет вещи. Блинов просыпается и пускается за ним в погоню. Федосья Карповна, проснувшись и не обнаружив рядом с собой мужа, решает, что он ей изменил. Вернувшись домой не солоно хлебавши, муж обнаруживает, что она подозревает его в супружеской неверности. Он пытается оправдаться перед ней – клянется ей всем тем, что для него дорого, говорит, что он ни в чем не виноват.

Клятва чиновника начинается словами «Клянусь звездой полуночной...», что является аллюзией как на монолог лермонтовского Демона, посвященный красоте Тамары, так и на клятву Падшего девушке. Обе клятвы написаны свободной строфикой и четырехстопным ямбом. Клятва Блинова, в отличие от клятвы Демона, не включает два плана выражения – небесный и земной. Она тяготеет исключительно только к земному, так как связана с жизнью чиновника и описывает бытовую ситуацию. Подчеркнем, что монолог мужа выполняет функцию заверения в верности, в то время как целью Демона является соблазнение Тамары с целью обладания ею. *Формула* клятвы в некрасовском тексте – *небесное + земное + Тамара + Демон* – не

соблюдается, так как она не включает клятву Демона «своей любовью» и клятву «последним взглядом девушки»: «Клянуся небом я и адом, / Земной святыней и тобой. / Клянусь твоим последним взглядом, / Твоею первую слезой <...> Клянусь любовью моей»⁸⁸⁵.

Как уже было сказано ранее, Блинов клянется тем, что ему дорого. Он перечисляет награды, которые ему принадлежат, например, генеральскую звезду и беспорочную пряжку, наградный знак, который выдавали за безупречную чиновничью службу, а также капиталом, который он успел скопить. Для его клятвы характерно то, что она носит бытовой характер: описание его жизни соответствует описанию жизнь чиновников XIX столетия. Так, например, он говорит, что клянется «рук усталых пальцем»⁸⁸⁶, «бочкою чернил»⁸⁸⁷, «несчастьем в деньгах и в чинах»⁸⁸⁸, «ремизом бесконечным»⁸⁸⁹, «десятью в червях»⁸⁹⁰. Величественное начало клятвы лермонтовского Демона сменяется на повседневное, обычное. Это изменение рождает образ человека с частными потребностями и пошлыми подробностями его жизни, которая, как он описывает, совсем не безгрешна. Образ героя не идеализирован, любовные волнения давно не трогают его душу: «Отрекся я соблазнов света, / Отрекся я от дев и жен, / И в целом мире нет предмета, / Которым был бы я пленен!..»⁸⁹¹. Монолог обращен к жене, чтобы убедить ее в супружеской верности. Поэтому в нем звучат доверительные интонации – ему знакомы соблазны света, он признает это, но после встречи с возлюбленной, кроме нее, ничего более не имеет значения в его жизни: «Лишь ты любви моей достойна - / И век любить тебя готов!..»⁸⁹². В монологе Блинова подчеркивается уникальность его жены,

⁸⁸⁵ Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 4. Поэмы. 1835-1841 / АН СССР. Ин-т рус. Литературы (Пушкин. Дом); ред.: Н.Ф. Бельчиков, Б.В. Томашевский и др. –М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1955. С. 530.

⁸⁸⁶ Некрасов Н.А. Полное собрание стихотворений в трех томах. Том третий. – Л.: Советский писатель, 1967. С. 489.

⁸⁸⁷ Там же. С. 489.

⁸⁸⁸ Там же. С. 489.

⁸⁸⁹ Там же. С. 489.

⁸⁹⁰ Там же. С. 489.

⁸⁹¹ Там же. С. 490.

⁸⁹² Там же. С. 490.

по сравнению с другими женщинами, что делает его клятву схожей с клятвой Демона. Доверительный тон помогает Демону расположить к себе Тамару, однако не помогает Блинову успокоить бушующую ревность Федосьи Карповны, что отличает монологи друг от друга.

Контраст между высоким пафосом поэмы Лермонтова и сниженной пошлой речью-клятвой Блинова позволяет заострить сатирический смысл некрасовской пародии: «Клянусь, любовию порочной/ Давно, давно я не пылал/ И на свиданье в час полночной/ В дезабилье не выбегал...»⁸⁹³. Своеобразие монолога заключается еще и в том, что в нем отсутствует любовная составляющая, характерная для лермонтовского Демона. Наконец, клятва Блинова служит неискренним способом избежать обвинений в адюльтере: «Кого еще с тобой мне надо?../ Тобой одной доволен я, -/ Моя любовь! моя отрада! / Федосья Карповна моя!..»⁸⁹⁴. Облик возлюбленной предельно обобщен: он не пылает страстью к своей жене, он не пленен ею («душа моя давно спокойна»⁸⁹⁵), тем не менее, его чувство к ней добропорядочное: «И на свиданье в час полночный в дезабилье не выбегал...»⁸⁹⁶. Он говорит, что «Тобой одной доволен я»⁸⁹⁷, что характеризует их брак как *сделку*, а не как любовный союз, что определяет цель его уверений – избежать и уладить возможный конфликт⁸⁹⁸. В отличие от Демона у Блинова нет необходимости добиваться благосклонности *юной девы*, бороться за ее сердце, склонять ее на свою сторону приемами соблазна и *манипуляций*. Таким образом, Некрасов снижает пафос лермонтовской клятвы, что обуславливает возможность стилизации всем известного текста для описания бытовой ситуации, знакомой каждому.

⁸⁹³ Там же. С. 490.

⁸⁹⁴ Там же. С. 490.

⁸⁹⁵ Там же. С. 490.

⁸⁹⁶ Там же. С. 490.

⁸⁹⁷ Там же. С. 490.

⁸⁹⁸ Ср. у Маяковского: «Любить – это с простынь, бессонницей рваных, / Срываться, ревнуя к Копернику, / Его, а не мужа Марьи Ивановны/ Считая своим соперником!». – *Маяковский В.В.* Полное собрание сочинений в 13-ти тт. Том 9. 1928. – М.: Государственное изд-во художественной литературы, 1958. С. 383.

В русской литературе XIX века выделяется три типа поэтических произведений, написанных с использованием сюжетно-образной модели поэмы М.Ю. Лермонтова «Демон»: тексты-идейные корреляты, подражания и пародийные тексты. К первой группе текстов мы относим стихотворения А.Н. Майкова и Я.П. Полонского, в которых отражается проблематика добра и зла. Примером второй группы произведений может служить стихотворение Е.Л. Милькеева «Демон», в котором акцент сделан на теме пробуждения поэтического дара. В пародии Н.А. Некрасова «Клянусь звездой полуночной...» используется клятва Демона из оригинальной поэмы, представляющая бытовую ситуацию в этом стихотворении. Таким образом, лермонтовская поэма является источником и своего рода *образцом* для новых произведений в контексте развития литературы.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В результате исследования установлено, что поэма М.Ю. Лермонтова «Демон» получила широкое представление в произведениях писателей, поэтов и либреттистов как интермедиаальный феномен в культуре XIX века. Корпус текстов произведений, созданных по поэме М.Ю. Лермонтова «Демон», составляют либретто оперы «Демон» П.А. Висковатова/А.Г. Рубинштейна и немецкий перевод текста А. фон Оффермана, либретто оперы «Тамара» В.А. Соллогуба и французский перевод. М.Л. де Касембрута; сказочная поэма «Московский Демон» Д.А. Александрова, сатирическая поэма «Демон» Д.Д. Минаева, баллада М.Ю. Лермонтова «Тамара» как основа симфонической поэмы «Тамара» М.А. Балакирева, словесный текст симфонической поэмы «Демон» Э.Ф. Направника, стихотворения «Ангел и Демон» А.Н. Майкова, «К демону» Я.П. Полонского, «Демон» Е.Л. Милькеева, «Клянусь звездой полуночной...» Н.А. Некрасова. Источником указанных произведений является поэма Лермонтова «Демон».

Лермонтов начал работать над поэмой в 1829 году, а закончил – к 1839 году. Исследователи выделяют восемь редакций, которые были созданы поэтом. Ранние редакции поэмы (1829-1834 гг.) характеризуются преобладанием личных и психологически мотивов, в последних редакциях главную роль играет символично-философская проблематика. Во время работы над редакциями сюжет Демона последовательно насыщался мотивными и акцентными составляющими, фабульная основа текста (падший Ангел влюбляется в земную девушку) сохраняется вплоть до последней редакции. В связи с этим в лермонтовском тексте возникает эффект *сюжетного эллипсиса*, вбирающего в себя места, которые в работе над редакциями более заметно подвергались расширению или, наоборот, сужению в результате чего возникала необходимость компенсации некоторых сцен и деталей. Среди

таковых возможно выделить следующие: расширение любовного конфликта – Демон-Тамара-Синодал, усиление богоборческого мотива – Демон и Ангел, введение вставных персонажей (Няня, Агбар, Милена и др.). Такие сцены, как смерть князя Синодала, свадебный обряд, финальная сцена соблазна получили более значительную компенсацию.

Проблематика поэмы так глубока, что любовный конфликт вступает в противоречие со вселенским конфликтом. Подвергнутые Лермонтовым переработке ключевые сцены, трансформация характеристики Демона и Ангела, связанный с этим мотив двойничества, динамика развития их чувств, усиление женского образа – Тамары, а также раскрытие образа счастливого избранника – Синодала способствует восполнению либреттистами сцен, в которых Лермонтовым был использован прием умолчания. В либретто происходит смысловое расширение за счет введения дополнительных сцен, монологов и диалогов. Таким образом, тексты либреттистов являются текстами-*объяснениями*, в то время как поэма представляет собой текст-*созерцание*. Объяснение происходит благодаря *расшифровке* ключевых моментов текста. Либретто ставит задачей компенсацию смысла текста, сцен, мотивов героев, их внутреннего состояния.

Отметим, что либретто как художественное явление представляет собой сложный литературный жанр. Либретто не может существовать отдельно от спектакля, однако связь его с литературными жанрами определяет его синтетическую природу. Невозможно не отметить научную значимость его изучения как преимущественно литературного текста. К числу произведений, по которым создавались либретто по поэме «Демон», относятся текст В.А. Соллогуба к опере Б.А. Фитингоф-Шеля «Тамара» и текст П.А. Висковатова/ А.Г. Рубинштейна к опере Рубинштейна «Демон». Либретто к опере «Тамара» создавалось в 1860-е годы первоначально К.К. Павловой по неизвестным причинам, оставившей работу, и затем

написанной и завершенной В.А. Соллогубом в 1871 году. Либретто к опере А.Г. Рубинштейна создавалось в следующей последовательности: в разные периоды времени над ним работали А.Г. Рубинштейн, Я.П. Полонский, А.Н. Майков, П.А. Висковатов. В окончательной редакции оно было выполнено под авторством Висковатова с изменениями, внесенными Рубинштейном.

Изначально оперы Фитингоф-Шеля и Рубинштейна были предложены дирекции Императорских театров с одним названием «Демон». Согласно решению комиссии, первая опера получила название «Тамара». Это обстоятельство отчасти отразило своеобразие трактовки оригинального сюжета либреттистами. В либретто Соллогуба смысловые акценты во многом смещались на героиню поэмы. В то время как в либретто Висковатова/Рубинштейна в полной мере фокус идейного внимания сохранялся на образе Демона. Особое значение у Висковатова /Рубинштейна имеет проблематика борьбы Ангела и Демона, искушения Демоном Тамары. В либретто Соллогуба проблемное ядро произведения перемещается на земные рефлексии: раздвоенность образа Демона (небесная – сам Демон и земная – разбойник Агбар, ипостась Демона). Отношения Тамары и Демона в значительной мере напоминают переживания героев классического *сюжета обольщения*.

В рамках теории интермедиальности следует отметить и такое явление, как «текст в тексте». В фокусе внимания главным образом находятся переводные тексты, в основе которых либретто П.А. Висковатова/А.Г. Рубинштейна «Демон» и В.А. Соллогуба «Тамара». В сферу анализа попали два перевода: «Der Dämon» (1800) А. ф. Оффермана и «Tamara» (1886) М.Л. де Касембрута. Немецкий перевод Висковатова/Рубинштейна осуществлен в связи с задержкой оперы на сцене Мариинского театра. В русском либретто и его немецком переводе основные идеи авторов во многом совпадают, хотя при этом и отмечаются некоторые значимые различия, представленные в языковом своеобразии, в художественной семантике

выбранных лексических средств, а также в комплексе смыслов, определяющих динамику раскрытия образа Демона. В немецком тексте особо акцентированы идеи двух типов любви: Любви-свободы и Любви-подчинения. Финальная сцена включает в себе два смысловых итога: физической гибели Тамары и нравственной гибели Демона. В целом немецкий перевод либретто в отличие от либретто-источника отличается строгостью, что обусловливается различиями культуры и менталитета авторов обоих текстов. Французский перевод отличает три художественных обстоятельства: 1) некоторая вольность в следовании тексту оригинала; 2) стилистика текста; 3) эмоциональность и выразительность, – показывающая, что на создание перевода значительное влияние оказали театральные и литературные традиции Франции. Этому культурному эффекту во многом способствовал идейно-стилевой характер либретто Соллогуба. На смысловую перспективу текста переводчика Касембрута также повлияло сокращение едва ли не на две трети сцены соблазнения Тамары по сравнению с оригиналом, что привело к несколько упрощенному представлению события.

Сказочная поэма «Московский Демон» Д.А. Александрова также входит в корпус текстов, созданных по поэме М.Ю. Лермонтова «Демон». Произведение написано в жанре пародийной литературы со включением оригинальных стихов Лермонтова. Поэма-подражание создана на основе событий частного театра-антрепризы А.А. Бренко. Основной идеей поэмы является не Любовь-обновление, а Искусство-возрождение. Автор следует за классическим сюжетом, в финале придавая ему противоположную перспективу: если в поэме Лермонтова Тамара гибнет, а Демон повержен, то у Александрова Бренко остается жива, хотя Демон-антрепренер наказан. Помимо Лермонтовского текста, поэма Александрова насыщена литературными аллюзиями и цитатами, представляя таким образом опыт русской культуры XIX века.

В рамках пародийной литературы Д.Д. Минаев в 1880 году написал одноименное пародийное произведение по поэме Лермонтова «Демон». Утверждается, что Демон лишён традиционных признаков демонизма, его отношение к обществу проявляется во всем спектре обличения современного ему общества: сатира, ирония, насмешка. Отсутствие любовного конфликта, а также богоборческих мотивов отличает текст Минаева от оригинальной поэмы. Его поэма включает в себя как социальную, так и нравственную сатиру, а Демон представляет собой своего рода наблюдателя, подвергающего критике пороки граждан стран. В частности, поэтом избраны для критического изображения три государства: Англия, Франция и Германия. Суммируя все свои наблюдения, он приходит к следующему выводу: в этом мире зла и разврата не осталось ничего достойного. Однако надежда на обретение такого места в мире еще теплится, поэтому Демон продолжает свои поиски. Минаев оставляет открытый финал в поэме. На создание текстов симфонических поэм «Тамара» М.А. Балакирева (1884) и «Демон» Э.Ф. Направника (1874) повлияло их жанровое назначение. Текст к поэме Балакирева основан на балладе М.Ю. Лермонтова «Тамара» (1841), его отнесение к анализируемому корпусу текстов вызвано двумя основными обстоятельствами: во-первых, образ царицы Тамары в ней в известной мере можно рассматривать как нравственно-антонимичный образу Тамары в поэме «Демон», что нюансирует его художественный потенциал. Он выступает в балладе своего рода «перевёртышем» – сквозь образ Тамары подчас проглядывает Демон. Музыкальное представление поэмы Лермонтова «Демон» потребовало соответствующий жанру характер обработки текста: поскольку в симфонической поэме Направника «Демон» не стоит задача передать текст в полном объеме и последовательности событий в нем, автор прибег к следующим творческим установкам. Текст, предназначенный для симфонического воплощения, состоит из двух частей; таким образом, события оригинальной поэмы представлены сообразно сюжету произведения и его

музыкальной интерпретации. Основным принципом в отборе текстового материала кажется выбор Направником ключевых сцен и событий. Так, в состав первой текстовой части входят полет Демона – танец Тамары с бубном, смерть Синодала – просьба Тамары отпустить ее в монастырь и обещания Демона. Вторая часть включает в себя сцены Тамары в монастыре – соблазнение Тамары – смерть Тамары. Таким образом, в тексте Направника нет словесной гармонии лермонтовского текста, его целостность нарушается, и компенсировать этот ущерб возможно только в музыкальном исполнении истории, при этом создается новое художественное произведение.

Феномен лермонтовского «Демона» получил свое представление и в лирике XIX века. Выделяются следующие тексты, написанные с использованием сюжетно-образной модели поэмы М.Ю. Лермонтова «Демон»: стихотворения А.Н. Майкова «Ангел и Демон» (1841), Е.Л. Милькеева «Демон» (1842), Я.П. Полонского «К Демону» (1842), Н.А. Некрасова «Клянусь звездой полуночной...» (1855). Идеино-смысловая составляющая каждого из них отражает ключевые сцены поэмы. Таким образом, лермонтовская поэма является источником и своего рода *образцом* для новых произведений в контексте развития русской литературы.

БИБЛИОГРАФИЯ

Источники

1. *Лермонтов М. Ю.* Сочинения: В 6 т. Т. 1. Стихотворения. 1828-1841 / АН СССР. Ин-т рус. Литературы (Пушкин. Дом); ред.: н.Ф. Бельчиков, Б.В. Томашевский –М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1961. – 756 с.
2. *Лермонтов М.Ю.* Сочинения: В 6 т. Т. 4. Поэмы. 1835-1841 / АН СССР. Ин-т рус. Литературы (Пушкин. Дом); ред.: Н.Ф. Бельчиков, Б.В. Томашевский и др. — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1955. – 701 с.
3. *Лермонтов М.Ю.* Собрание сочинений: в 6 т. Т.6. Проза. Письма; Летопись жизни и творчества / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом); ред. Н.Ф. Бельчиков, Б.П. Городецкий, Б.В. Томашевский. —М.; Л.: Изд.-во АН СССР, 1954-1957. – 896 с.
4. *Лермонтов М.Ю.:* Статьи и мат-лы / Гос. б-ка СССР им. В. И. Ленина, Отдел рукописей. — М.: Соцэкгиз, 1939. – 88 с.
5. *Белинский В. Г.* Полное собрание сочинений: В 13 т./ АН СССР Ин-т рус.лит. (Пушкин. Дом); редкол.: Н.Ф. Бельчиков (гл. ред.) и др. – М.: Изд-во АН СССР, 1954 – Т.4. Статьи и рецензии. 1840-1841; [текст подгот. и коммент. сост. Л.Н. Назаров и др.; ред. Н.Ф. Бельчиков]. – 675 с.
6. *Белинский В.Г.* Полное собрание сочинений: В 13 тт.– М.: Изд-во АН СССР, 1956. Т. 12. – 596 с.
7. *Грибоедов А.С.* Полное собрание сочинений: в 3 т. / Под ред. и с примеч. Н.К. Пиксанова, И.А. Шляпкина. — СПб.: Изд. Разряда изящной словесности Имп. акад. наук, 1911-1917. — Место изд. 3 т.: Пг.
8. *Карамзин Н.М.* Полное собрание стихотворений. Библиотека поэта. Большая серия. Второе издание. – М.; Л.: Советский писатель, 1966. – 424 с.
9. *Майков А.Н.* Полное собрание сочинений А.Н. Майкова: В 3 т. - 4-е изд., испр. и доп. автором. -СПб.: Б. и., 1884. – 494 с.

10. *Маяковский В.В.* Полное собрание сочинений в 13-ти тт. Том 9. 1928. – М.: Государственное изд-во художественной литературы, 1958. – 484 с.
11. *Некрасов Н.А.* Полное собрание стихотворений в трех томах. Том третий. – Л.: Советский писатель, 1967. – 512 с.
12. *Полонский Я.П.* Полное собрание сочинений Я.П. Полонского: Т. 1-10. Т 1. Стихотворения и поэмы. – СПб.: изд. Ж.А. Полонская, 1886. – 488 с.
13. *Пушкин А.С.* Сочинения Пушкина. Том 2: [Стихотворения 1814-1830]. – СПб.: изд. П.В. Анненкова, 1855. – 551 с.

Справочная литература

14. Лермонтовская энциклопедия / Ин-т рус. лит. АН СССР (Пушкин. дом), Науч.-ред. совет изд-ва "Сов. энциклопедия"; Гл. ред. В. А. Мануйлов. — М.: Сов. энциклопедия, 1981. – 784 с.

Исследования и материалы

15. Автобиографические воспоминания А.Г. Рубинштейна, 1829-1889 гг. – От ред. «Русской старины». Семевский М.И. / Заметки к биографии Рубинштейна. Док. М.Б. Р-га. // А.Г. Рубинштейн в воспоминаниях бывшего профессора консерватории Г.А. Лароша. — СПб.: Русская старина, 1889. – 97 с.
16. *Азадовский М.К.* Неизвестный поэт-сибиряк (Е. Милькеев). – Чита, 1922. – 37 с.
17. *Айхенвальд Ю.И.* Силуэты русских писателей. Вып. 3. – М.: изд. Научного слова, 1910. – 304 с.
18. *Андроников И.Л.* Исследования и находки. Изд. 4-е. — М.: Худож. лит., 1977. – 647 с.
19. *Аничков Е.В.* Методологические замечания о тексте «Демона». – СПб.: тип. Акад. наук, 1914. – 81 с.

20. *Аношкина В.Н.* Религиозные добро и зло в поэме «Демон» // М.Ю. Лермонтов и Православие. — М.: Издательский дом «К единству», 2010. — С. 291-303.
21. *Аношкина-Касаткина В.Н.* «Демон» // М.Ю. Лермонтов Энциклопедический словарь. — М.: Индрик, 2014. — С. 114-119.
22. *Арнольд И.В.* Читательское восприятие интертекстуальности и герменевтика // Интертекстуальные связи в художественном тексте. —СПб. ЛЕНАНД, 1993. С. 4-12.
23. *Асафьев Б.В. (Глебов Игорь).* Антон Григорьевич Рубинштейн в его музыкальной деятельности и отзывах современников (1829-1929). — М.: Государственное издательство Музыкальный сектор, 1929. — 181 с.
24. *Балакирев М.А., Стасов В.В.* Переписка: в 2 т. Т. 2. — М.: Изд-во Музыка, 1971. — 424 с.
25. *Баренбойм Л.А.* А.Г. Рубинштейн. Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность: Т.4. — Л.: Государственное музыкальное издательство, 1962. — 492 с.
26. *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика. Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова.- М.: Прогресс, 1989— 616 с.
27. *Барсова И.А. Петров Д.Р.* К истории постановки «Демона» А.Г. Рубинштейна в Венской придворной опере. Краткая переписка Густава Малера с Мариинским театром // Научный вестник Московской консерватории, 2011, № 3. С.5-23.
28. *Березовский В.В.* Русская музыка. — СПб.: Ю.Н. Эрлих. 1898. 524 с.
29. Библиография // Нувеллист. № 2. (февраль) 1880. — С. 12.
30. *Бларамберг П.И.* Демон: Музыкальные картины к поэме Лермонтова: Оркестровая партитура/ Предисловие А.Б. Хесина. — М., б.г. — 219 с.
31. *Боборыкин П.Д.* Новые театральные дела // Наблюдатель, 1884, №9, № 10. С. 1-15.

32. *Богданов А.Н.* Литературные роды и виды. Музыкальная драматургия // Теория литературы в связи с проблемами эстетики. М.: Высшая школа, 1970. – 379 с.
33. *Богомолова И.А.* "Великий инквизитор" Ф.М. Достоевского и музыкальное искусство 1940-х - 2000-х гг.: автореф. дис. на соискание степени кандидата филологических наук: 10.01.01. Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена. – СПб., 2017. – 22 с.
34. *Брехт Б.* О театре: Сб. статей. – М.: Изд-во иностранной литературы, 1960. – 258 с.
35. *Бухштаб Б.Н.* Н.А. Некрасов: проблемы творчества. – Л., 1989. – 349 с.
36. *Ванслов В.В.* Синтез искусств в оперном спектакле: автореф. дис. на соискание ученой степени доктора искусствоведения, М., 1964.
37. *Вацуро В.Э.* К цензурной истории «Демона» // М.Ю. Лермонтов: Исследования и материалы. – Л.: Наука. 1979. – С. 410-414.
38. *Вацуро В.Э.* Лермонтов // История всемирной литературы: В 8 тт. АН СССР; Ин-т мировой лит. Им. А. М. Горького. Т.6. — М.: Наука, 1989.
39. *Вацуро В.Э.* О Лермонтове: Работы разных лет. – М.: Новое издательство, 2008. – 716 с.
40. «Вестник Европы». 1806, № 19. С. 201-209.
41. *Введенский А.И.* Общественное самосознание в русской литературе: Критические очерки. – СПб.: 1900. – 312 с.
42. *Виноградова О.Н.* Апокалиптические мотивы в поэме М.Ю. Лермонтова «Демон» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. №2. — Тамбов: Грамота, 2022. – С. 236-240.
43. *Вирен В.* Подвиг Анны Алексеевны // Театр. Ежемесячный журнал театрального творчества и критики. Четвертый год издания. № 7. — М.: Государственное издательство «Искусство». 1940. – С. 26-27.
44. *Висковатов П.А.* Мое знакомство с А.Г. Рубинштейном // Русское богатство, 1896, №4. – С. 231-242.

45. *Висковатов П.А.* Открытое письмо // *Голос*, 1875, №39. – С. 3.
46. *Висковатов П.А.* Несколько слов по поводу поэмы «Демон» // *Соч.*, М.Ю. Лермонтова под ред. Висковатова: Т. 3. М., 1891. – С. 164-172.
47. *Владимиров В.* Либреттист и композитор // *Театр*, 1940, № 12. – С. 23.
48. *Владимирова Н.Г.* Интертекстуальность. Интермедиальность. Интердискурсивность: учеб. пособие. НовГУ им. Ярослава Мудрого. — Великий Новгород, 2016. – 170 с.
49. *Вольперт Л.И.* Лермонтов и литература Франции. — СПб.: Алетейя. 2008. – 298 с.
50. *Галахов Д.А.* Русская литература: Стихотворения г. Милькеева. 1843 // *Литературная газета, вестник наук, искусства, литературы, новостей, театров и мод.* Издатель Ф. Кони. — СПб., 1843, 18 июля. — С. 533—536.
51. *Ганзбург Г.* О либреттологии // *Советская музыка*. 1990. № 2. – С. 78-79.
52. *Ганзбург Г.И.* Статьи о Шуберте. – Харьков: Институт музыкознания, 1997. – С. 111-115.
53. *Герштейн Э.Г.* Судьба Лермонтова. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Худож. лит., 1986. – 351 с.
54. *Гершензон М.О.* Мудрость Пушкина. – М.: Кн-во писателей в Москве, 1919. – 230 с.
55. *Гиреев Д.А.* Поэма Лермонтова «Демон»: творческая история и текстологический анализ. — Орджоникидзе: Северо-Осетинское книжное изд-во, 1958. – 206 с.
56. *Глебов И.* Антон Григорьевич Рубинштейн: в его музыкальной деятельности и отзывах современников. (1829-1929) – М.: Музыкальный сектор, 1929. – 181 с.
57. *Гловацкий Б.С., Иезутова Р.В.* Опера // *Лермонтовская энциклопедия.* — М.: 1981. – 313-323 с.
58. *Гозенпуд А.А.* Русский оперный театр на рубеже XIX – XX веков и Ф.И. Шаляпин 1890-1904. — Л.: Музыка, 1974. – 264 с.

59. *Гребнева М. П.* О роли скрытых эквивалентов текста в редакциях поэмы М.Ю. Лермонтова «Демон» // Филология и человек, 2021. № 4. – С. 148-157.
60. *Горбенко Е.П.* К биографии Е.Л. Милькеева // Русская литература. – 1983. – №1. – С.197– 208.
61. *Гулая Т.Н.* Оперное либретто как феномен интертекстуальности (на материале оперы Г.Г. Вдовина «Пасынок судьбы». Дис. на соискание ученой степени кандидата культурологии. — Саранск, 2006. – 190 с.
62. *Гурова Я.Ю.* Фитингоф-Шель Борис Александрович (1829-1901). Биографический очерк. – СПб.: Скифия-принт, 2016. – 160 с.
63. *Густякова Д.Ю.* Классический оперный текст в современной культуре: "Пиковая дама" П.И. Чайковского: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 24.00.01 / Ярослав. гос. пед. ун-т им. К.Д. Ушинского. – Ярославль, 2006. – 48 с.
64. *Григорьян К.Н.* Лермонтов и романтизм. М.; Л., 1964. –271-282 с.
65. *Дашкевич Н.П.* Статьи по новой русской литературе. — Пг.: Типография императорской академии наук, 1914. – 696 с.
66. *Дашкевич Н.П.* Мотивы мировой поэзии в творчестве Лермонтова: «Демон» // Чтения в Ист. Об-ве Нестора-летописца. Кн. 7. Киев: 1893. – С. 182-253.
67. «Демон» (из поэмы Лермонтова). 3-я симфония (для оркестра) Э.Ф. Направника. Соч.18. Для фортепиано в 4 руки переложено автором. СПб.: А. Битнер, 1874. – 46 с.
68. «Демон» А.Г. Рубинштейна: Опера в 3д., 7 карт.: Либретто П.А. Висковатова по одноименной поэме М.Ю. Лермонтова. — СПб., 1875. – 48 с.
69. «Демон» опера в 3-х действиях, либретто по Лермонтову составлено П.А. Висковатовым, музыка А.Г. Рубинштейна. Новое издание. Собственность

- издателей. Полная партитура для оркестра. — Спб.: В. Бессель и Ко., 1876. — 287 с.
70. «Демон» А.Г. Рубинштейна: Опера в 3-х д., 7 карт.: Либретто П.А. Висковатова по одноименной поэме М.Ю. Лермонтова. — М.: 1879. — 46 с.
71. «Демон» опера в 3-х действиях, либретто по Лермонтову составлено П.А. Висковатовым, музыка А. Рубинштейна. Новое издание. Собственность издателей. Полная партитура для оркестра. — СПб.: В. Бессель и Ко., 1884. — 46 с.
72. «Демон». Опера в 4-х д. [Текст и музыка] Бориса Шеля Либретто заимствовано из поэмы «Демон» М.Лермонтова. — СПб.: Э. Гоппе, 1885. — 56 с.
73. «Демон». Опера в 4-х д. [Текст и музыка] Бориса Шеля Либретто заимствовано из поэмы «Демон» М. Лермонтова. — СПб.: Э. Гоппе, 1886. — 56 с.
74. *Добролюбов Н.А.* Перепевы. Стихотворения обличительного поэта // Собрание сочинений, т. 6, М.-Л., 1963.
75. *Докусов А.М.* Поэма М.Ю. Лермонтова «Демон» (К вопросу об идейной концепции и основном тексте поэмы) // Русская литература. — 1960. — № 4. — С. 111-129.
76. *Дудышкин С.С.* Материалы для биографии и литературной оценки Лермонтова // Лермонтов М.Ю. Соч. 2-е изд. СПб., 1863. Т. 2. — С. 30-36.
77. *Дурылин С.Н.* На путях к реализму // Жизнь и творчество М.Ю. Лермонтова: Исследования и материалы: Сборник первый. — М. ОЗГИЗ; Гос. изд-во худож. лит., 1941. — 163-250 с.
78. *Дурылин С.Н.* Статьи и исследования 1900-1920 годов / сост., вступ. ст. и коммент. А.И. Резниченко, Т.Н. Резвых. — СПб.: Владимир Даль, 2014. — С. 302-333.

79. *Журавлева А.И.* Лермонтов в русской литературе. Проблемы поэтики. — М.: Прогресс-Традиция, 2002. — 288 с.
80. *Замотин И.И.* М.Ю. Лермонтов. Мотивы идеального строительства жизни. — Варшава: Тип. Варш. учеб. окр. 1914. — 154 с.
81. *Закржевский А.* Лермонтов и современность. — Киев, 1915. — С. 60-69.
82. *Захарченко В.С.* Опера А. Рубинштейна «Демон»: особенности прочтения литературного сюжета // Личность, творчество, образование в социокультурном пространстве Дальнего Востока России. Материалы заочной Всероссийской научно-практической конференции. 2015. — С. 25-31.
83. *Зачиняева М.П.* Литературная классика в современной русской опере: особенности либретто и проблемы жанровой драматургии. Специальность 17.00.02 – «Музыкальное искусство». Автореф. дис. на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М., 2022. — 24 с.
84. *Иванов М.М.* Б.А. Фитингоф-Шель Некролог// Новое время. 24 сентября 1901. №9 – С. 180.
85. *Иванова Т.А.* Лермонтов на Кавказе. М.: Детская литература, 1975. — 216 с.
86. *Иванова Т.А.* Что говорят рукописи и книги (К вопросу об основном тексте «Демона») // М.Ю. Лермонтов. Вопросы жизни и творчества / Под ред. А.Н. Соколова и Д.А. Гиреева. Орджоникидзе, 1963. — С. 82-87.
87. *Иеромонах Нестор (Кумыш).* Поэма М.Ю. Лермонтова «Демон» в контексте христианского миропонимания. — СПб.: Дмитрий Буланин, 2007. — 176 с.
88. *Ильин И.И.* Интертекстуальность // Современное литературоведение (Страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. М., 1999. — 799 с.
89. *Ильин И.П.* Концепции искусства постмодернизма в современных зарубежных исследованиях / И. П. Ильин. — М.: Литкон, 1998. — 28 с.

90. История романтизма в русской литературе. Романтизм в русской литературе 20-30-х годов XIX в. (1825-1840). М.: Наука, 1979. – 326 с.
91. История русского драматического театра: в 7 т. Т.5.1862-1881 / М-во культуры СССР. ВНИИ искусствознания; Ред. Е.Г. Холодов и др. — М.: Искусство, 1980. – 551 с.
92. *Кандинский А.И.* Симфонические произведения М.А. Балакирева. М.: Музгиз, 1950. – 144 с.
93. *Катаев В.Б.* Метаморфозы текста: русский роман и интермедиальность // Научные доклады филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова. Вып. 6. М., 2010. – С.32-39.
94. Каталог музыкального издательства В. Бессель и Ко. Варшава, 1912. – 9 с.
95. Каталог музыкального издательства В.Бессель и Ко. Спб. и М.: 1909. – 7 с.
96. *Киселёва И.А.* «Есть сила благодатная...» // М.Ю. Лермонтов и Православие. М.: ЗАО «Издательский дом «К единству!», 2010. – С. 153-183.
97. *Киселева И.А.* О смысловой цельности дефинитивного текста поэмы М.Ю. Лермонтова «Демон» (1839) // Проблемы исторической поэтики. Т. 17, № 4. — Петрозаводск: Петрозаводский государственный университет, 2019. – С. 91-106.
98. *Комарницкая О.В.* Композиция оперы в связи с жанровой спецификой в русской классической музыке XIX века. Автореф. дис. ... кандидата искусствовед.: 17.00.02 / Московская гос. консерватория. –М., 1991. – 26 с.
99. *Комаров С.А.* "Демон" Е. Л. Милькеева: текст и контекст (к феномену поэта "не первого ряда" в национальной литературе) / С. А. Комаров, С. С. Пятков // Вестник Тюменского государственного университета. Серия: Гуманитарные исследования. Humanitates. Т.4, № 3 – Тюмень: Издательство Тюменского государственного университета, 2018. – С. 119-130.

100. *Кормилов С.И.* Поэзия М. Ю. Лермонтова. 2-е изд. – М.: Изд-во МГУ, 1998. 129 с.
101. *Коровин В.Л.* О библейских мотивах в лермонтовском «Демоне» в связи с его творческой историей: (от Байрона – к Мильтону) // Литературоведческий журнал, 2014, № 35. С. 18-33.
102. *Котляревский Н.А.* Михаил Юрьевич Лермонтов: Личность поэта и его произведения: опыт историко-литературной оценки. – СПб.: тип. М.М. Стасюлевича, 1891. – 295 с.
103. *Кошемчук Т.А.* «Мой демон» в русской лирике: опыт познания внутреннего человека в поэтической антропологии классического периода // Проблемы исторической поэтики. – СПб., 2009 № 8. – С. 275-295.
104. *Кристева Ю.* Бахтин, слово, диалог, роман (1967) // Французская семиотика. От структурализма к постструктурализму. – М., 2000. – С. 427-457.
105. *Кюи Ц.А.* Избранные статьи. — Л.: Государственное музыкальное издательство, 1952. – 691 с.
106. *Кюи Ц.А.* Музыкальные заметки // Санкт-Петербургские ведомости. 1875, №21. 21 янв. (2 февр.). – С. 1-2.
107. *Лантева Е.Р.* Поэтика литературного либретто на сюжеты произведений А.С. Пушкина в русской опере рубежа XIX- XX веков. Автореф. дис. на соиск. учен. степ. к. филол. н. Спец. 10.01.01. – Екатеринбург, 2002. – 18 с.
108. *Ларош Г.А.* Музыкальные очерки // Голос. 1875. № 285. 15 (27) окт. – С. 2.
109. *Ларош Г.А.* Избранные статьи. М.: Музыка, 1976. Т.4. – 183 с.
110. *Лахманн Р.* Память и литература. Интертекстуальность в русской литературе XIX-XX веков. – СПб.: ИД «Петрополис», 2011. – 400 с.
111. *Леушева С.И.* Поэмы Лермонтова «Демон» и «Мцыри»// Литература в школе, 1940, № 1. С. 33-49.

112. *Логиновская Е.В.* Поэма М.Ю. Лермонтова «Демон». – М.: Худож. лит., 1977. – 118 с.
113. *Лотман Ю.М.* Семиотика сцены; Язык театра // Ю.М. Лотман. Об искусстве. – СПб., 2000. – С. 603-607.
114. М.Ю. Лермонтов: pro et contra / Сост. В.М. Маркович, Г.Е. Потапова, вступ. статья В.М. Марковича, коммент. Г.Е. Потаповой и Н.Ю. Заварзиной. — СПб.: РХГИ, 2002. – 1080 с.
115. *Майков А.Н.* Златковский М.Л., 1821-1897 г. Биографический очерк. — СПб.: типография П.П. Сойкина, 1898. – 122 с.
116. *Максимов Д.Е.* Поэзия Лермонтова. — М.; Л: Наука, 1964. – 266 с.
117. *Малер Г.* Письма. Воспоминания. — М.: Музыка, 1964. 634 с.
118. *Мамуна Н.В.* «Демон». Опера в 3 д. с прологом. Музыка Антона Рубинштейна. — Л.: Коминтерн, 1935. – 60 с.
119. Манн Ю.В. Динамика русского романтизма. – М.: Аспект Пресс, 1995. – 384 с.
120. *Маркова Т.Н., Хайдарова Д.Е.* Музыкальные интерпретации поэмы М.Ю. Лермонтова «Демон» (опера А.Г. Рубинштейна и балет С.В. Жукова) // Уральский филологический вестник. Серия: Русская классика: динамика художественных систем. — 2018. № 4. – С. 108-115.
121. *Мартьянов П.К.* Последние дни жизни М.Ю. Лермонтова / Сост. и авт. предисл. Д.А. Алексеев. – М.: Древлехранилище, 2019. – 341 с.
122. *Мелихова Л.С., Турбин В.Н.* Поэмы Лермонтова: Опыт анализа жанрового своеобразия художественного произведения: Тезисы-конспект спецкурса студентов-заочников филол. фак-в ун-тов. — М.: Издательство МГУ, 1969. – 51 с.
123. *Миллер О.В.* К истории изучения поэмы М.Ю. Лермонтова «Демон»: полемические заметки // Stephanos. – 2015. – № 5. – С. 171-176.
124. *Милькеев Е.Л.* Стихотворения. Поэмы. Письма. – Тобольск, 2010. – 265 с.

125. *Милькеев Е.Л.* Поэты 1840-1850-х годов. Библиотека поэта. Большая серия. Второе издание. –Л.: Советский писатель, 1972. – 540 с.
126. *Минаев Д.Д.* Демон; Сказки [в стихах]: Где лучше. Кто в лес, кто по дрова. Белый орел. Кому на свете жить плохо, Урок метафизикам: Сатирич. поэма. - Санкт-Петербург: Ф.Н. Плотников, 1880. – 202 с.
127. Мировые знаменитости из воспоминаний Барона Б.А. Фитингоф-Шеля. (1848-1898): [Из жизни более ста лиц: Глинки, Даргомыжского, - Чайковского... и др.] —СПб.: тип. Пайкина, 1899. – 276 с.
128. *Михайлова Е.Н.* Проза Лермонтова. –М.: Гослитиздат, 1957. – 382 с.
129. *Москвин Г.В.* Запрос любви (источник и энергия прозы М.Ю. Лермонтова) // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2011. № 2. – С. 57-69.
130. Московский Демон. Сказочная поэма в стихах в десяти частях и пяти выпусках. Сочинение Д.А. Александра. Выпуск первый. Московская сцена. — М.: Типография А.И. Мамонтова и К°, 1881. – 40 с.
131. *Мочульский К.В.* Великие русские писатели XIX века. –СПб.: 2000. – 152 с.
132. «Музыкальное обозрение» // Нувеллист, 1886, №28, с. 221.
133. *Мурзак И.И.* «Король русской рифмы»: театрализация жизни и жизнь в театре Д.Д. Минаева// Забытые писатели: Сборник научных статей. Вып. 2. / Сост. и ред. Э.Ф. Шафранская. – СПб.: Своё издательство, 2021. – 360 с.
134. *Найдич Э.Э.* Творчество М.Ю. Лермонтова. 150 лет со дня рождения. 1814-1964. М., 1964. – С. 132-148.
135. *Найдич Э.Э.* Спор о «Демоне». Этюды о Лермонтове. –СПб.: Художественная Литература, 1994. – С. 164-189.
136. *Направник Э.Ф.* Автобиографические, творческие материалы, документы и письма — Л.: МУЗГИЗ, 1939. – 448 с.

137. Некролог. Автобиографическая записка Б.А. Фитингоф-Шеля // Русская музыкальная газета. 1901, № 38 – С. 903-906.
138. «Обозрение театров», 1915, № 2916, 30 октября. – С. 12.
139. *Овсяннико-Куликовский Д.Н.* М.Ю. Лермонтов. К столетию со дня рождения великого поэта. –СПб.: Прометей, 1914. – 166 с.
140. *Павлова Т.Н.* Антреприза Фёдора Корша. // Московский наблюдатель — М.: Пантеон. 1897. – С. 50.
141. *Пивоварова И.Л.* Либретто отечественной оперы: аспекты интерпретации литературного первоисточника. Дис. на соискание уч. степени кандидата искусствоведения. Специальность 17.00.02. – Музыкальное искусство. –Магнитогорск, 2002. – 265 с.
142. *Пикуль В.С.* Тайный советник (Исторические миниатюры). – М.: Вече, 2019. 740 с.
143. *Плетнев П.А.* Путешествие В.А. Жуковского по России // Современник. 1838. Т. XI. – С. 10—11
144. *Полтавец М.А.* Два «Демона»: история создания либретто и постановок опер по одноименной поэме М.Ю. Лермонтова // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. 2022. № 1. – С. 84-90.
145. *Полтавец М.А.* Гибель Тамары как нравственная смерть Демона // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. 2022. № 3. – С. 38-42.
146. *Полтавец М.А.* История создания либретто оперы А.Г. Рубинштейна «Демон» по тексту одноименной поэмы М.Ю. Лермонтова // Litera. 2021. №1. – С. 144-153.
147. *Полтавец М.А.* Феномен Демона в немецком переводе А.Ф. фон Оффермана либретто «Демон» А.Г. Рубинштейна/ П.А. Висковатова // Литература в школе. 2022. № 4. – С. 40-47.

148. Приложение к каталогу изданий торгового дома В. Бессель и Ко. Поставщиков двора ЕГО ИМПЕРАТОРСКОГО ВЕЛИЧЕСТВА. — СПб. и М.: В. Бессель и Ко., 1896. — 18 с.
149. *Пульхритудова Е.М.* «Демон» как философская поэма / Творчество М.Ю. Лермонтова. 150 лет со дня рождения 1814-1964. — М.: Наука, 1964, — С. 76-105.
150. Пчела: Русская иллюстрация: Еженедел. журн. искусств, лит., полит. и обществ. жизни. — СПб., 1875-1878 — С. 65.
151. *Рангоф Б.К.* Павлова. Материалы для изучения жизни и творчества. — Пг.: Изд-во «Трирема», 1916. — 178 с.
152. *Рахманинов С.И.* Письма. М.: Музгиз, 1955. — 604 с.
153. *Рахманькова Е.А.* А.Н. Островский – либреттист. Шуя: Издательство ГОУ ВПО «ШГПУ», 2011. — 156 с.
154. *Римский-Корсаков Н.А.* Летопись моей музыкальной жизни. СПб.: тип. Глазунова, 1909. — 354 с.
155. *Роднянская И.Б.* Демон ускользающий // М.Ю. Лермонтов: pro et contra. СПб.: РХГИ, 2002. — С. 766 – 791.
156. *Розанов В.В.* «Демон» и его древние родичи// «Русский вестник», 1902, т. 281. С. 45-56.
157. *Ройтерштейн М.И.* Основы музыкального анализа. – М.: Гуманитарный издательский центр «ВЛАДОС», 2001. — 112 с.
158. *Рубанович А.Л.* Эстетические идеалы М.Ю. Лермонтова. — Иркутск: Иркут. ун-т, 1968. — 202 с.
159. *Рубинштейн А.Г.* Автобиографические рассказы (1829-1889). — СПб.: Композитор, 2005. — 80 с.
160. *Рубинштейн А.Г.* Из писем А.Г. Рубинштейна к Э.Ф. Раден: [1856–1871 гг.] / Вступит. статья, примеч. и коммент. Л. Баренбойма // Советская музыка, 1980, № 11. — С. 101-113.
161. *Рубинштейн А.Г.* Избранные письма. — М.: Музгиз, 1954. — 102 с.

162. *Рубинштейн А.Г.* Литературное наследие. В 3-х т. Т.1. Статьи. Книги. Докладные записки. Речи / Сост., текстолог. подготовка, коммент.и вступит. Статья Л.А. Баренбойма. —М.: Музыка, 1983. – 214 с.
163. *Рубинштейн А.Г.* Литературное наследие. В 3-х т. Т.2. Письма (1850-1871) / Сост., текстолог. подготовка, коммент.и вступит. Статья Л.А. Баренбойма. — М.: Музыка, 1984. – 222 с.
164. *Рубинштейн А.Г.* Литературное наследие. В 3-х т. Т.3. Письма (1872-1894) /Сост., текстолог. подготовка, коммент.и вступит. Статья Л.А. Баренбойма. —М.: Музыка, 1986. – 212 с.
165. Русская музыкальная газета: еженедельное издание с иллюстрациями. № 1–Петроград, 1899. – С. 26-27.
166. Русский романтизм. Сборник статей под редакцией А.И. Белецкого. – Л.: Издательство «Academia», 1927. – 152 с.
167. *Сакулин П.Н.* Земля и небо в поэзии Лермонтова // Венок М.Ю. Лермонтову. Юбилейный сборник. –М.; Пг., 1914. – С. 1-55.
168. *Салтыков-Щедрин М.Е.* В сумерках. Сатиры и песни Д.Д. Минаева // Полное собрание сочинений, т. 9. – М.: Художественная литература, 1970. – 647 с.
169. *Самородов М.А.* Интермедиаальная поэтика прозы И.С. Тургенева, Л.Н. Толстого и А.П. Чехова в свете интерпретации их произведений оперными либреттистами. Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. М.: МГУ им. М.В.Ломоносова, 2015. – 135 с.
170. *Сарычева К.В.* К истории создания либретто оперы А.Г. Рубинштейна «Демон» // Текстология и историко-литературный процесс. V Международная конференция молодых исследователей: сборник статей. — М.: 2017. – С. 91-102.
171. *Сахарова О.В.* Ангелоподобный образ княжны Тамары в поэме М.Ю. Лермонтова «Демон» // Материалы XII Международного форума.

- Липецкий государственный педагогический университет имени П.П. Семенова-Тян-Шанского. — Липецк: 2017. — С. 167-171.
172. *Спасович В.Д.* Байронизм Лермонтова // Вестник Европы. 1886. Т.2. № 4. —С. 50-86.
173. *Семенова С.Г.* Вестничество Лермонтова // Человек. 2002, № 1. С. 160-177.
174. *Серов А.Н.* Избранные статьи. // Три последние вечера Русского Музыкального Общества. М.: Музгиз, 1950. Т.1. — С. 565-570.
175. *Серова В.С.* Воспоминания В.С. Серовой: с прил. избр. ст. А.Н. Серова. —СПб: Шиповник, 1914. — 376 с.
176. *Соколова Т.В.* «Дух изгнания»: вариации одного мотива в поэмах Лермонтова и Альфреда де Виньи («Демон» и «Элоа») // Мир Лермонтова. Коллективная монография / Под ред. М.Н. Виролайнен и А.А. Карпова. — СПб: Скрипториум. 2015. — С. 291-305.
177. *Соколов Л.А.* Победенный Демон: к столетнему юбилею со дня рождения М.Ю. Лермонтова // Труды Киевской духовной академии. 1914. Т.3. — С. 105-167.
178. *Соллертинский И.И.* Избранные статьи о музыке. — Л.: Государственное издательство «Искусство», 1946. — 144 с.
179. *Соловцов А.Г.* Книга о русской опере. — М.: ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия», 1960. — 224 с.
180. *Соловьев В.С.* Философия искусства и литературная критика. —М., 1991. — 701 с.
181. *Страхов Е.* Как понимать образы Демона Лермонтова и Рубинштейна и некоторые общие замечания о поэме, опере и ее либретто — М.: Типография Вильде, 1909. — 192 с.
182. *Стрижев А.Н.* Собрание сочинений в пяти томах. Том 4. Публицистика: этюды. Статьи. Разыскания. — М.: О-во сохранения лит. Наследия, 2007. — С. 77-104.

183. Тамара. Симфоническая поэма для оркестра на стихотворение М.Ю. Лермонтова. Сочинение Милия Балакирева. Собственность издателя. — М.: П. Юргенсон, 1884. — 61 с.
184. Тамара: опера в 4-х действиях: сюжет заимствован из поэмы "Демон" М. Лермонтова: полный клавираусцуг / музыка Бориса Шель; paroles francaises de L. de Casembroot. — М.: Бернард, 1886. — 66 с.
185. Театр и искусство: еженедельный иллюстрированный журнал. —СПб.: Тимофеева (Холмская) З.В., 1898, № 36. — С. 809-810.
186. Театр и искусство, 1915, № 44, I ноября. — С. 576-577.
187. *Тишунина Н.В.* Западноевропейский символизм и проблема взаимодействия искусств: опыт интертекстуального анализа. СПб.: Ленинградский областной институт усовершенствования учителей, 1998. — 111 с.
188. *Томашевский Б.В.* Пушкин — читатель французских поэтов// Пушкинский сборник памяти С.А. Венгерова. М.; Пг., 1923. — С. 210-228.
189. *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы и кино — М.: Издательство «Наука», 1977. — 576 с.
190. Удодов Б.Т. Лермонтов. Художественная индивидуальность и творческие процессы — Воронеж: Изд-во Воронежского университета, 1973. — 702 с.
191. *Удодов Б.Д.* Диалогический монологизм образно-смысловой структуры поэмы «Мцыри» (К художественной антропологии М.Ю. Лермонтова) // Вестник ВГУ. Серия Гуманитарные науки. 2004, № 1. — С. 32-51.
192. *Файнштейн Ф.Ш.* «Меня Вы назвали поэтом...» Жизнь и литературное творчество К.К. Павловой в ретроспективе времени. Verlag F.K. Göpfert — Fichtenwalde, 2002. Band. 15. — 179 с.
193. *Фаминцын А.С.* «Демон», фантастическая опера в трех действиях А.Г. Рубинштейна // Пчела. — 1875. № 5. — С. 65-67.

194. *Феддерс Г.Ю.* Эволюция типа "странного человека" у Лермонтова по его драматическим произведениям, поэмам и роману "Герой нашего времени" в связи с перепиской и мотивами личной жизни писателя: Опыт психол. исслед. — Нежин: типо-лит. насл. В.К. Меленевского, 1914. — 346 с.
195. *Федосеенко Н.Г.* Лермонтовская романтическая поэма: своеобразие жанра // Творчество М.Ю. Лермонтова в контексте современной культуры. — СПб.: РХГА, 2014. — С. 104-121.
196. *Фитингоф-Шель Б.А.* Письмо в редакцию // Новое время. 1899, 7 января. С. 3-4.
197. *Фохт У.Р.* Лермонтов. Логика творчества. М.: Наука, 1975. — 189 с.
198. *Хайдарова Д.Е.* Поэма М.Ю. Лермонтова «Демон» в музыкальной интерпретации А.Г. Рубинштейна // XIX Всероссийская студенческая конференция Нижневартковского государственного университета. Сборник статей. — 2017. — С. 669-672.
199. *Хаханов А.С.* Из грузинских легенд. Новая версия сказания о царице Тамаре // Этнографическое обозрение, 1898, № 4. — С. 136-140.
200. Ч. Музыкальные новости // Гражданин. — 1875. № 5. 2. Февр. — С. 124-125.
201. *Черепанова О.А.* Демон Лермонтова и Демон Врубеля: изменение художественной парадигмы по данным языка // Мир Лермонтова: Коллективная монография/ Под ред. М.Н. Виролайнен и А.А. Карпова. — СПб.: Скрипториум. 2015. — С. 709-718.
202. *Чешихин В.Е.* История русской оперы. (1735-1900 г.). СПб.: Столич. тип., 1902. — 272 с.
203. *Шан-Гирей А.П.* Воспоминания о Лермонтове // М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. — М., 1972. — 568 с.
204. *Шевляков М.В.* Русские остряки и остроты их. — СПб.: И.И. Иванов, 1898. — 181 с.

205. *Шейн С.Ф.* Путеводитель по русской музыке. Демон А. Рубинштейна — М.: Музгиз, 1953. — 72 с.
206. *Шпаковская Е.А.* Пьесы А.С. Пушкина «Борис Годунов» и «Русалка»: Актуализация в жанре либретто. Дис. на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Специальность 10.01.01 — русская литература. —Днепропетровск, 2001. — 233 с.
207. *Щеблыкин И.П.* М.Ю. Лермонтов и православие // М.Ю. Лермонтов и Православие. —М.: Международный общественный Фонд единства православных народов, 2010. — С. 111-129.
208. *Эйхенбаум Б.М.* Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки. — Л.: Гос. изд-во, 1924. — С. 98-99.
209. *Эйхенбаум Б.М.* Литературная позиция Лермонтова // Эйхенбаум Б.М. Статьи о Лермонтове. —М.; Л., 1961. — 168 с.
210. *Bowen C.* Drinker. Free Artist. —New York: Random House. 1939. — 248 p.
211. Der Dämon. Phantastische Oper in drei Acten. Nach dem Russischen von Alfred Offermann. Musik von Anton Rubinstein- Vollständiger Clavieruszug mit Text vom Componisten.— L.: Leipzig & Bartholf Senff.,1877. — 287 p.
212. Der Dämon. Phantastische Oper in drei Acten. Nach dem Russischen von Alfred Offermann. Musik von Anton Rubinstein — libretto. — L.: Leipzig& Bartholf Senff, 1800. — 32 p.
213. Il Demonio: a lyric play in three acts. Anton Rubinstein; Pavel Aleksandrovich Viskovatov; Giuseppe Vacotti; J. Pittman; — London.: Printed and published for the Royal Italian Opera by J. Milles. 1881.
214. *Harvie J.* Lermontov`s `Demon` // Journal of the Australian Universities Language and Literature Association. Vol. 29. University of Otago. 1968. — 25 p.
215. *Hervey A.* Rubinstein. The Mayfair biographies, Chappell, 1999. — 30 p.
216. *Nelson C.R.* Queen Tamara: an analysis of Tamara myths and legends through eight centuries of Georgian history —Carroll College, 1999. — 52 p.

217. Russian literature and its Demons / Ed. by Pamela Davidson. — New York, Oxford: Berghahn Books, 2000. — 548 p.
218. Reid R. Lermontov`s Demon: A Question of Identity// The Slavonic and East European Review. Vol. 60, №2. — 1982. P. 189-210.
219. Stephen A.C. The demon: a poem translated from Russian. —London: Trübner and Co., 57&59, Ludgate Hill, 1875. — 103 p.
220. Tamara: le sujet est tiré du poeme “Le Démon” de M. Lermontoff; Fitingof-Shel` Boris Aleksandrovic, paroles françaises de L. de Casembroot; musique de Boris Scheel. M.: Bernard, 1886. — 66 p.
221. Taylor, Philip S. Anton Rubinstein: a life in music —Bloomington: Indiana University Press, 2007. — 340 p.
222. Vickery W.N. M. Iu. Lermontov. His Life and Work. — Peter Lang International Academic Publishing Group, 2001. — 422 p.

Архивные источники

223. Геннади Г.Н. Дневник. — СПб., Фонд 178, опись 141, 1855-1860. — 18 л.
224. Фитингоф-Шель Б.А. Альбом-автографов (Альбом с текстами и нотными автографами, письмами, рисунками и портретами музыкальных деятелей 1829—1899). — СПб., Фонд 817, ед. хр. 1. 186 л.

Интернет-ресурсы

225. Поэты «Искры» / 2-е изд. Л.: Сов. писатель, 1955. Т. 2. 812 с. (Библиотека поэта. Большая серия.) URL: <https://libking.ru/books/humor-satire/550497-30-dmitriy-minaev-poety-iskry-tom-2.html> (дата обращения: 18.01.2023).

ПРИЛОЖЕНИЕ

Письмо о работе графа В.А. Соллогуба от Б.А. Фитингоф-Шеля

18 Июня 98
Петербург.

Глубокоуважаемому
Александровичу Викторовичу,
Сударь министр государственной по-
лицейской части, мое почтение. Моему
ср 10^{го} Июня.

Слово "васхитительство"! ушло из
слова и не пролетело. Введи же
судорог и штырь. Каким образом
этот ~~судорог~~ ср. Соллогуба:

Благодарю, — не отказывай!
Я не преследуюсь радостью и
намерен быть в добром здравии
вашем и штырь ср. Соллогуба.

По случаю расписки буду поехать
к вам в Петербург.

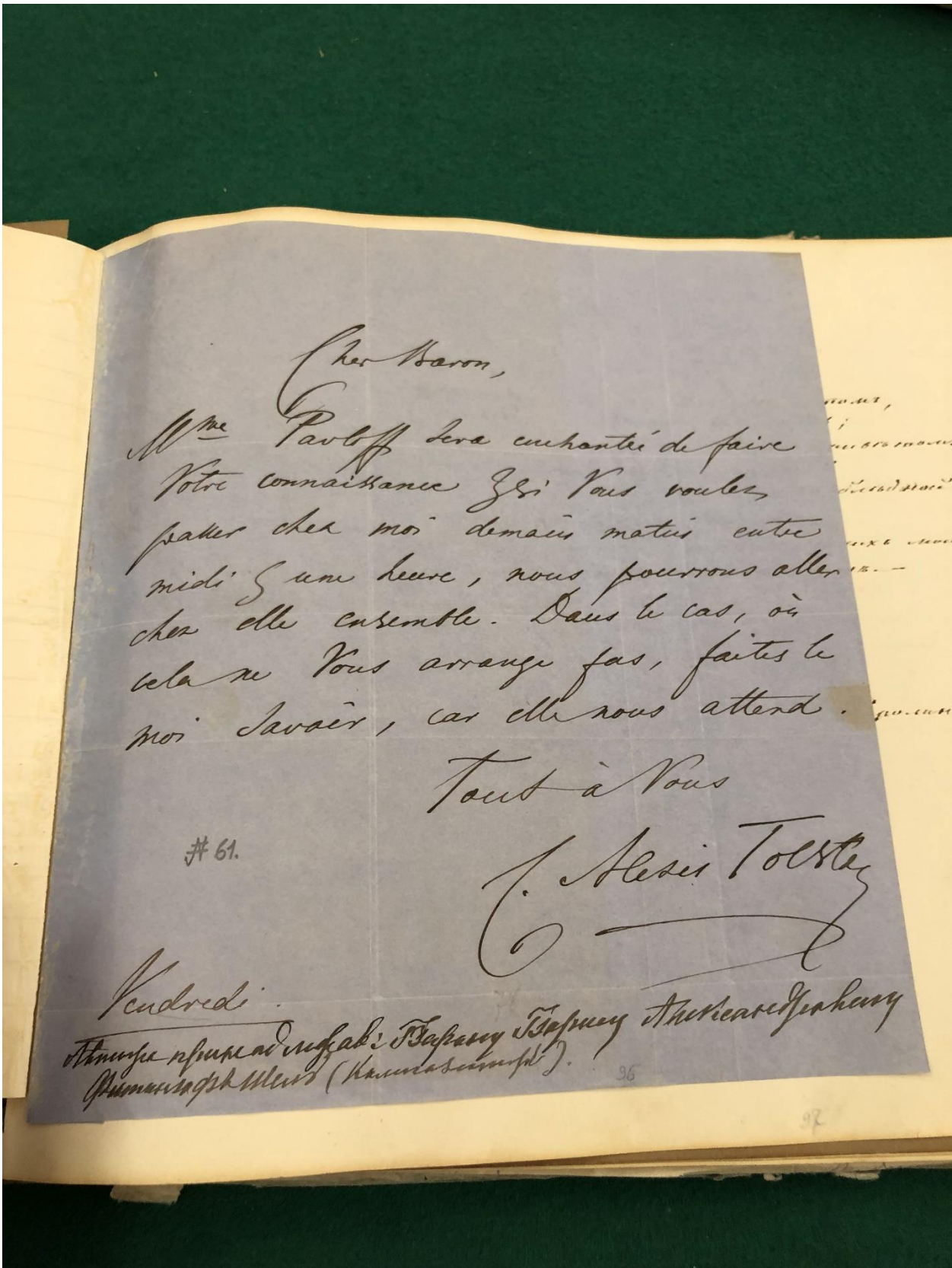
В судорогах срежешь
подвешенный в печати, а др

всем Александровым мир
прислали от нас редонки
Хомбоба Икемицра,
Сим Сволмафеев, но они
правы дамы редонки свои
адреса.

Примите мою искреннюю
благодарность за ваши
справки о том, как
оно идет.

Искренне уважающим
Вас
Гр. Д. Фрунзе

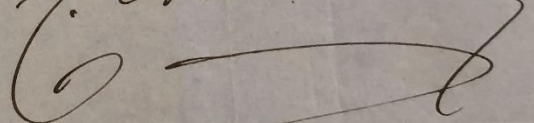
Касательно Врунзе, то
я сам в вашем сообщении
ошибочно записал, что
и правы в том, что
вашим друзьям сообщать.



Cher Baron,
 Mme Pavloff sera enchantée de faire
 votre connaissance. Si vous voulez,
 passer chez moi demain matin entre
 midi & une heure, nous pourrions aller
 chez elle ensemble. Dans le cas, où
 cela ne vous arrange pas, faites le
 moi savoir, car elle nous attend.

Tout à vous

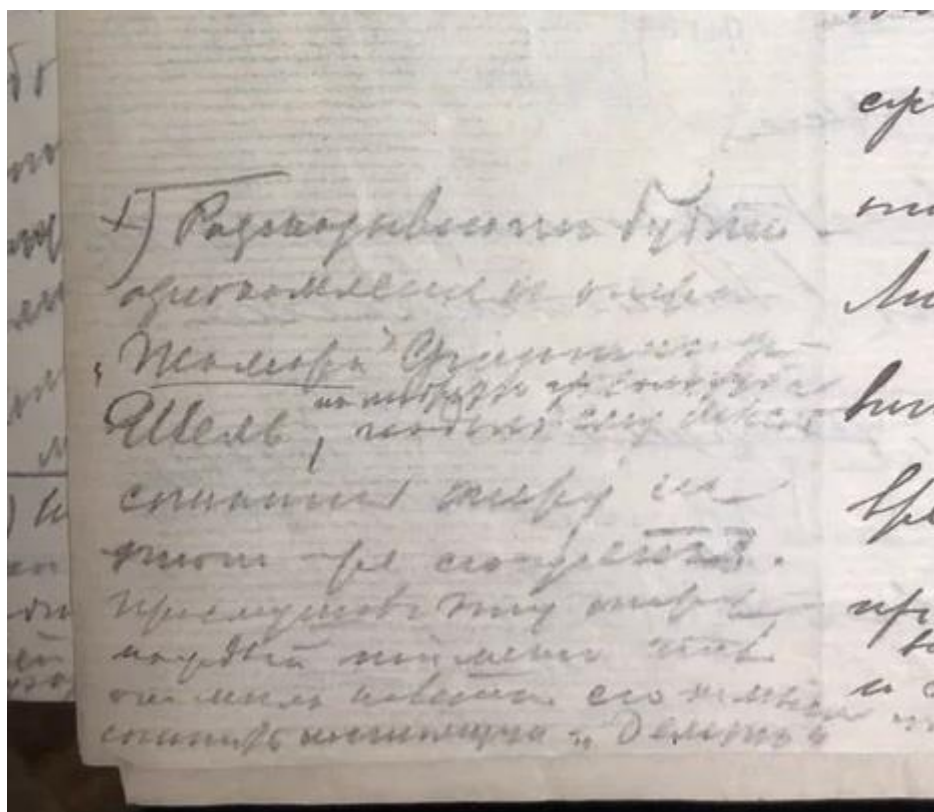
61.

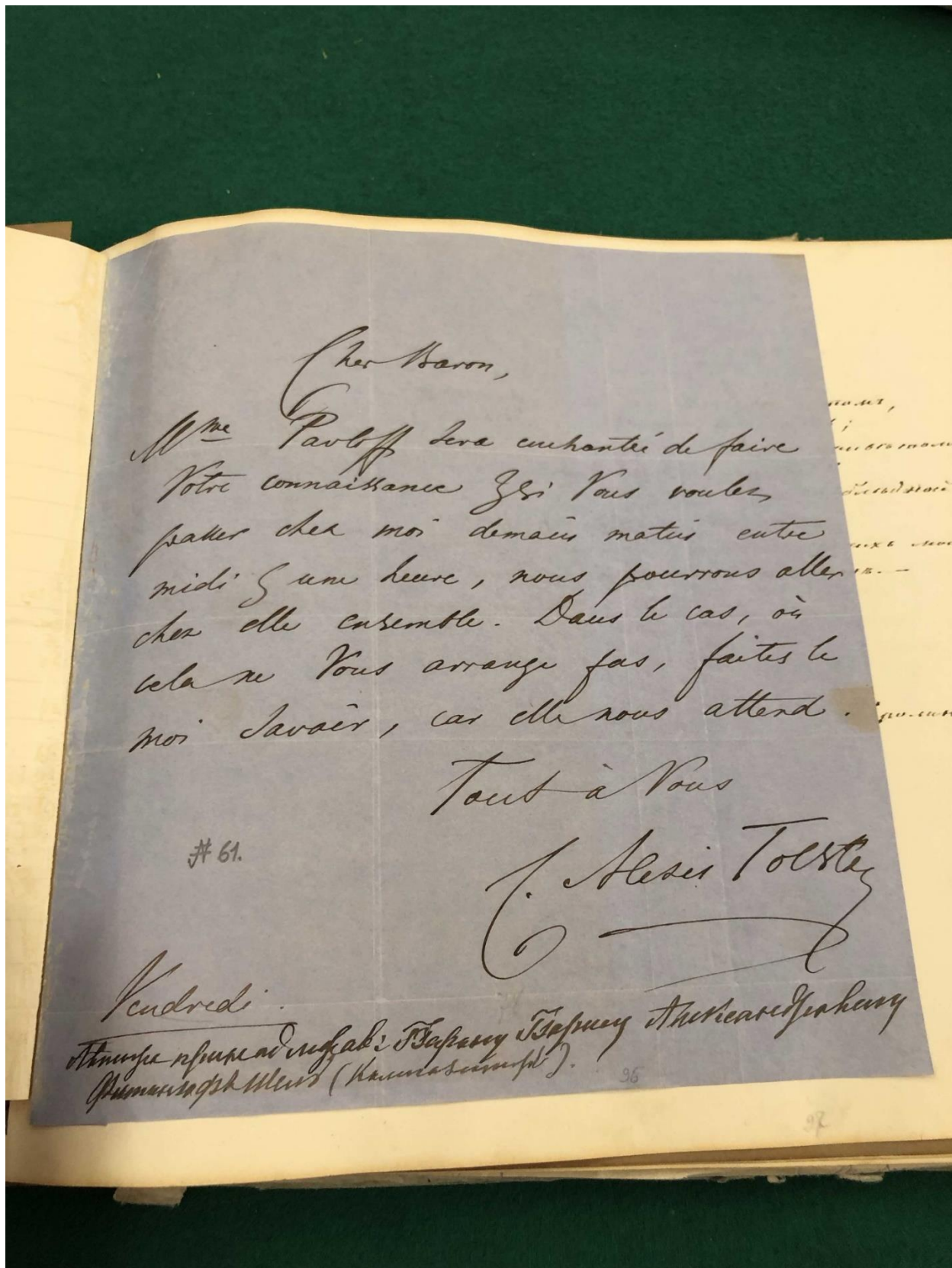
L. Alexis Tolstoy


Vendredi.

Простите не умею писать по-французски
 Простите не умею писать по-французски (Камчатка).

О сюжете либретто «Демон», идея которого была взята у Б.А. Фитингоф-Шеля





Cher Baron,
M^{me} Pavloff sera enchantée de faire
votre connaissance. Si vous voulez,
passer chez moi demain matin entre
midi & une heure, nous pourrions aller
chez elle ensemble. Dans le cas, où
cela ne vous arrange pas, faites le
moi savoir, car elle nous attend.

Tout à Vous

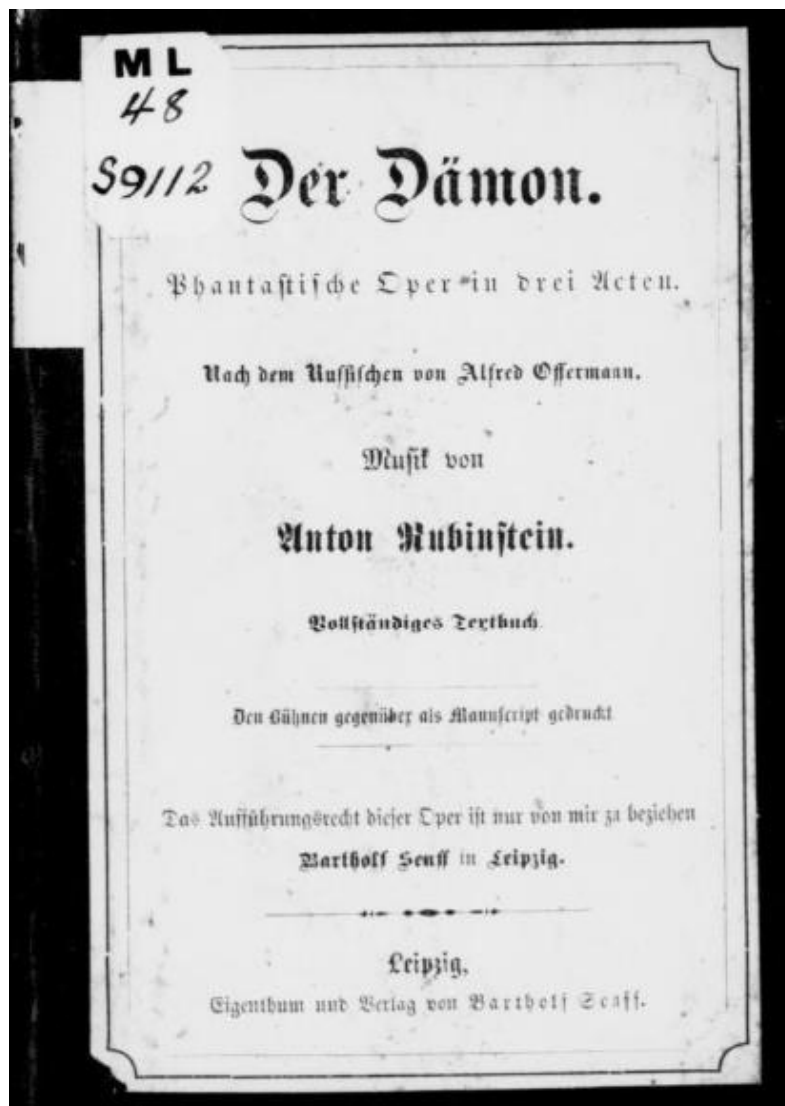
61.

A. Alex. Tolstoy

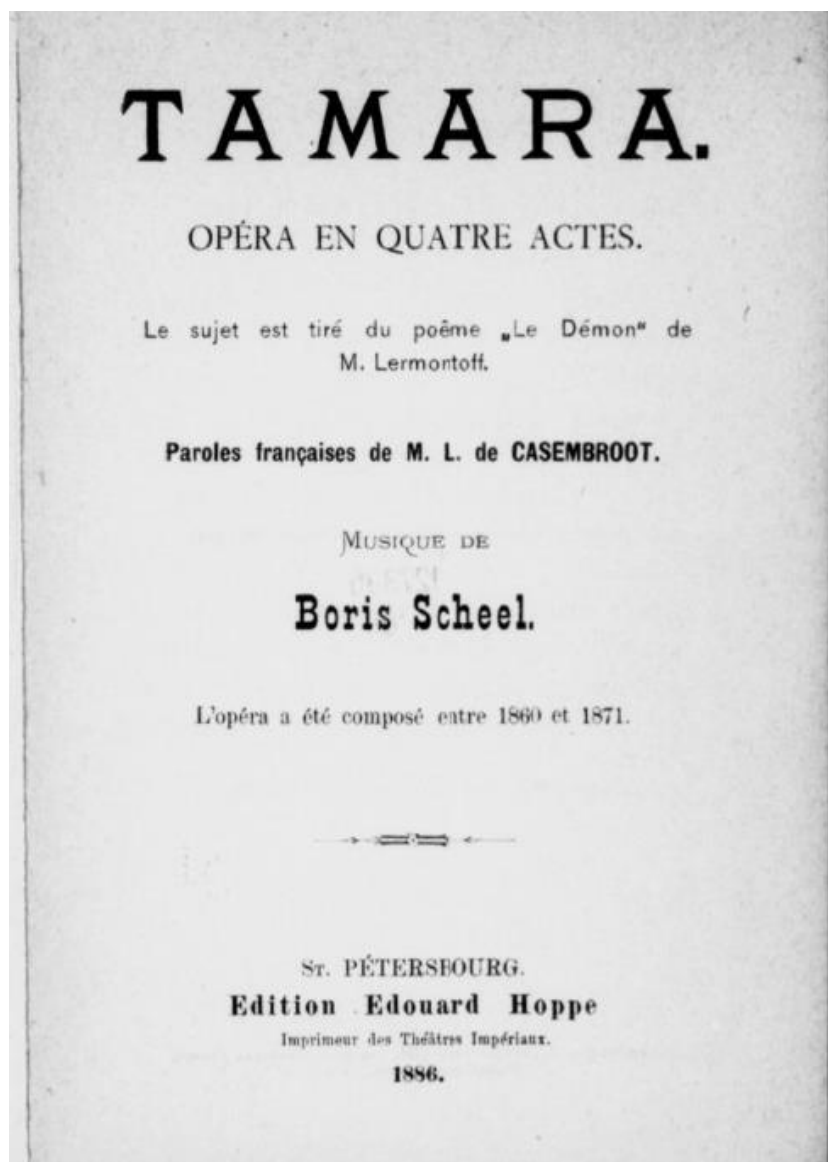
Vendredi.

Александр Иванович Толстой (Кавказский)

Либретто на немецком языке, написанное А. ф. Офферманом



Либретто на французском языке, написанное М.Л. Касембрутом





Словесно-музыкальная картина Э.Ф. Направника «Демон»

2
2545

146
708

M. 1917. 1070

„ДЕМОНЪ“
(изъ поэмы Лермонтова)
3^я СИМФОНИЯ
для оркестра
Э. Ф. НАПРАВНИКА.
Соч. 18.

„DÉMON“
(d'après le poème de Lermontoff).
III^{ème} SYMPHONIE
pour l'Orchestre
par
EDUARD NÁPRAVNÍK.
Op. 18.

Partition Pr. ^{M. 24} R. 10. Parties séparées Pr.
Arrangement pour Piano à 4 mains par l'Auteur Pr. ^{M. 10} R. 5.

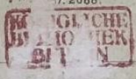
Propriété de l'Éditeur pour tous pays. Enregistré aux Archives de l'Union.

HAMBOURG, D. RAHTER Gr. Reichenstr. 49.  S^TPETERSBOURG, A. BÜTTNER Perspective de Nevsky 22.

Fournisseur de la Société musicale Imp. russe et du Conservatoire, Commissionnaire de la Société Philharmonique à S^tPetersbourg.

LEIPZIG, FR. KISTNER.

7. 2068



100, 16320

