

Т. Н. МАРКОВА, Д. Е. ХАЙДАРОВА

*(Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет,
Россия, Челябинск)*

УДК 821.161.1-1(Лермонтов М. Ю.):782.1(Рубинштейн А. Г.): 792.8(Жуков С. В.)

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПОЭМЫ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА «ДЕМОН» (ОПЕРА А. Г. РУБИНШТЕЙНА И БАЛЕТ С. В. ЖУКОВА)

Аннотация. В системе интермедиальных отношений осуществляется перевод с одного художественного языка на другой; вследствие взаимодействия разных видов искусств происходит их взаимообогащение, в том числе и на смысловом уровне. В настоящей статье анализируются две музыкальные интерпретации поэмы М. Ю. Лермонтова, осуществленные композиторами А. Г. Рубинштейном (опера «Демон», 1872) и С. В. Жуковым (балет «Фатум», 1998).

А. Г. Рубинштейн в своей опере предъявляет нам не столько образ героя-нищееанца, сколько изнывающую, жаждущую сочувствия и сострадания личность, бесконечно ищущую духовного возрождения и обновления через любовь. Дополнительно введенные им в оперу персонажи необходимы композитору для достижения тембрового многообразия и придания народного характера музыкальному произведению.

Современный композитор С. В. Жуков, опираясь на тот же литературный первоисточник, предлагает иную – обобщенную, философско-эстетическую интерпретацию проблемы судьбы Демона. В итоге рождается произведение о трагическом поиске Идеала. За противление Судьбе Демона (Художника) неизбежно постигнет кара.

Ключевые слова: музыкальная интерпретация; поэмы оперы; балет; русская литература; русские поэты; поэтическое творчество; музыкальное искусство.

В переходные историко-культурные эпохи (барокко, романтизм, модернизм, постмодернизм) закономерно и неизбежно возникает стремление к синтезу искусств, сегодня именуемое интермедиальной эстетикой. Понятие интермедиальности, появившееся сравнительно недавно (в 1980-х гг.), призвано служить инструментом для определения способов взаимодействия разных видов искусств. В системе интермедиальных отношений осуществляется перевод одного художественного языка на другой, вследствие чего происходит взаимообогащение и на смысловом уровне.

Теория интермедиальности опирается, прежде всего, на труды, ставшие классическими в гуманитарной сфере: Р. Барта, Ж. Делеза, Ж. Дерриды, Ю. Кристевой, Ж. Женнета, О. Ханзена-Леве и работы по

теории медиа М. Маклюэна, В. Беньямина, Ф. Киттлера, И. П. Смирнова. В отечественной науке с опорой на идеи М. М. Бахтина и Ю. М. Лотмана продолжают исследования синтеза и взаимодействия искусств А. Сидоровой, Н. Тишуниной и др. [Тишунина 2001: 153-163].

В настоящей статье предлагается анализ музыкальных интерпретаций поэмы М. Ю. Лермонтова, перевод с языка словесного искусства на язык музыки, осуществленный двумя композиторами – А. Г. Рубинштейном (опера «Демон» 1872) и С. В. Жуковым (балет «Фатум» 1998).

В творчестве А. Г. Рубинштейна особое место занимает страстная и эмоциональная поэзия М. Ю. Лермонтова. На тексты великого русского поэта написаны романсы «Ангел», «Русалка», «Слышу ли голос твой», «Горные вершины», оперы «Месть» (по поэме «Хаджи Абрек») и «Купец Калашников». Наибольшую славу композитору принесла опера – «Демон» [Шейн 1961: 17].

Ее замысел родился в конце 1871 года. Автором либретто стал известный библиограф и исследователь творчества Лермонтова П. А. Висковатов. Однако совместная работа композитора и ученого протекала достаточно напряженно. Конфликт между ними возникал как из-за темпов написания либретто, так и из-за расхождений в интерпретации лермонтовской поэмы. П. А. Висковатова не удовлетворяло композиционное строение музыкального произведения, введение Рубинштейном дополнительных образов, отсутствующих в поэме Лермонтова. Текст, написанный П. А. Висковатовым, был существенно изменен композитором, вследствие чего исследователь запретил А. Г. Рубинштейну издавать либретто под своей фамилией. Однако партитура оперы и сам текст к произведению был издан без его согласия, что привело к окончательному разрыву между композитором и ученым [Висковатов].

А. Г. Рубинштейн как читатель, художник-мыслитель и музыкант стремился передать свое понимание поэмы М. Ю. Лермонтова. В силу определения жанра произведения как лирической оперы он делает акцент не столько на бунтарском и мятежном характере «гордого царя познания и свободы», сколько на раскрытии любовной линии Демона и Тамары.

Демон, по замыслу композитора, должен был вызывать у зрителя не осуждение и презрение, а сочувствие и сострадание. Для Рубинштейна важно показать психологическую драму личности, жаждущей преобразования через любовь. Как для лермонтовского Демона, любовь для героя оперы не столько всеохватывающая страсть, сколько жажда любви как возможности преодоления одиночества,

обретения единства с природой, миром и людьми. Тамара для Демона воплощение стремления героя к новой жизни, смысл которой он видит в свободной и искренней любви – могучей и сильной, не признающей ограничений и рамок. Именно такое понимание любви способно принести обновление и возрождение главному персонажу оперы.

В этой связи композитором в первое действие оперы была введена сцена, отсутствующая в поэме – дуэт Ангела и Демона *«Не кляни, а люби!»* – одна из немногих сцен в опере, в которой проявляется бунтарское начало героя. Это полемика о сущности любви. Ангел, слуга Господа и идейный противник героя, утверждает, что истинная любовь – это любовь божественная. Он призывает Демона к покорности и смирению перед Господом: *Не кляни, а люби! /И простит тебя тот, /в ком любви нет конца...* Но Демон хорошо понимает цену примирения: *Тиран, он хочет послушанья, а не любви/ Любовь горда, горда как знанье – вот что пойми/ Когда без рабства, без угнетенья найду любовь, /тогда к нему без озлобленья, вернусь я вновь...* [Скирдова 2011: 24].

Если в монологе Демона *«Проклятый мир»* и в первом дуэте с Ангелом перед нами образ свобододлюбивого, непримиримого богоборца, то в последующих сценах мы наблюдаем изменение героя, проявляющееся как на сюжетном, так и на музыкальном уровне. Встреча с Тамарой знаменует внутренний перелом в душе героя. Под влиянием любви к Тамаре Демон преобразуется из могучего духа отрицания, замкнутого в своем мучительном одиночестве, в существо, проявляющее человечность и теплоту, готовое к добру и самоочищению.

Если в первой арии *«Проклятый мир»* используются стремительные хроматические пассажи, позволяющие передать сильный, могучий образ главного героя, то в обращениях Демона к Тамаре (*«Не плачь, дитя»*, *«На воздушном океане»*, *«Я тот, которому внимала»*) композитор использует романсовую интонацию; нежная мелодия рисует иной облик Демона – согретый глубокой, искренней любовью к Тамаре [Скирдова 2011: 24].

Образ Тамары в общих чертах вполне соответствует литературному претексту, хотя А. Г. Рубинштейн и превратил грузинскую княжну в русскую девушку, о чем свидетельствуют фольклорные мотивы. Так, в песне девушек *«Ходим мы к Арагве светлой»* возникает сказочный образ золотой рыбки; во второй картине первого действия появляется образ венка – атрибут свадебного обряда. Тамара сообщает подругам, что готова попрощаться с плетеным из цветов веночком – символом ее девичества.

Народность характеру героини придает и дополнительно введенный композитором образ няни. Одна из ее самых ярких партий дана в песенных рассказах из второй картины. Она рисует скорую встречу жениха и невесты. Жених Синодал в ее рассказе изображается как русский богатырь, скачущий к своей горячо любимой невесте: *Скачет к невесте жених на коне/, держит он крепкой рукой повода, /Конь богатырский весь в мыле под ним/ Мчится к невесте жених удалой...* Фольклорный оттенок приобретает в опере и сцена причитания (второе действие, четвертая картина) по умершему жениху. Рыдания Тамары перерастают в «хоровой плач» поражающей силы.

В опере «Демон» Рубинштейн стремится передать грузинский колорит лермонтовской поэмы. В музыке нашли свое отражение восточные напевы жителей Кавказа. Композитор, работая над оперой, обращался к сборнику Эристави «Попурри из грузинских песен». По словам, Д. И. Аракишвили, пленительный хор «*Ходим мы к Арагве светлой*» написан на известную грузинскую мелодию. Ария князя Синодала «*Обернувшись соколом*» написана на грузинский напев – баяти, как и песня хора «*Ноченька*». Восточный мотив возникает и на пире Гудала (картина четвертая). Гости торжества славят молодых и танцуют пламенную лезгинку [Корабельникова 1994: 74].

Дополнительно введенные персонажи (няня и старый слуга Синодала) важны с точки зрения тембрового многообразия оперы. Образам Тамары, Гудала и Синодала был придан фольклорный колорит, усилено трагедийное звучание посредством введения добавочных сцен, отсутствующих в поэме Лермонтова: причитания Тамары, хор по смерти жениха, предсмертный призыв Тамары Синодалом, мотив мщения Гудала и др.

Более многогранную характеристику, чем в поэме, получил в опере Гудал – отец Тамары. С болью прощается он со своей единственной дочерью Тамарой: *Голубок мой отлетел /, ясный сокол пал в бою. /Я теперь один сижу старым вороном в гнезде...* Композитор убедительно раскрывает образ властного, гордого, совершенно подавленного горем и отчаянием героя. Гудал очень любит свою дочь и тяжело вместе с ней переживает смерть ее жениха. Гибель Синодала воспринимается им как божья кара и наказание за совершенные грехи, но несмотря на это, в опере возникает мотив мести. Возмездие для Гудала становится священным долгом и возможностью восстановления справедливости: *Оседлайте коня! / Все за мной! / Мицу иль не вернусь живой/в бой! / Тамара, за тебя отомщу, да! / справим тризну, князь, твою/ за дитя свое отомщу! / горы крови обагрю! / Все за мной!* Все присутствующие с

воодушевлением поддерживают намерения Гудала отомстить врагу. Следует мощный финальный хор, проникнутый горячей ненавистью к убийцам и жаждой мщения.

Близка к литературному первоисточнику оперная характеристика образа Ангела. Противоборство Демона и Гения добра в отличие от поэмы представлено Рубинштейном в трех диалогах: в прологе – ад (первая картина), в сцене входа Демона в келью – земной мир (пятая картина) и в эпилоге – небеса (конец шестой картины) [Корабельникова 1994: 25]. Все три сцены Демона с Ангелом подчёркивают неизбежность трагического исхода лирической драмы. В отличие от Демона на протяжении всего музыкального произведения образ Гения остается неизменным и статичным. В его музыкальной характеристике композитор использует мажор и кантилену. Противостояние двух персонажей подчёркивается при помощи тембра: для партии Ангела в противовес мужскому баритону выбран женский голос – меццо-сопрано [Шейн 1961: 62].

В непримиримом противоречии между любовью к Демону и привычным кругом верований, мыслей и чувств состоит драма Тамары. Наиболее полно она раскрывается в романсе *«Ночь тиха, ночь тепла»*. Героиня пытается противостоять охватившему ее чувству, но страстная речь Демона побеждает сомнения Тамары. Чувство, не сдерживаемые более, находят свое выражение. Любовь побеждает, но несмотря на это, финальный дуэт Тамары и Демона заканчивается трагично. Тамара гибнет. Ее душа возносится на небо, навсегда оставляя тоскующего, страдающего, одинокого Демона [Шейн 1961: 33].

Важным в понимании интерпретации поэмы в музыкальном произведении является финал оперы. В поэме Лермонтова Демон теряет Тамару, потому что не смог преодолеть своего презрения, чувства превосходства над людьми, своего сверхчеловечества. В сцене поединка с Ангелом за душу Тамары победа Демона невозможна. Если в келью к Тамаре Демон входит готовым любить и нести добро в этот мир, то в финальном поединке с Ангелом он полон злобы и ненависти. Демон вновь возвращается к своей сверхчеловеческой природе.

Финальная сцена оперы А. Г. Рубинштейна решена иначе. Акцент делается не на образе вновь восставшего против Бога мятежника, а на глубоко страдающей личности, навсегда потерявшей надежду на обновление, обреченной на вечное скитание и одиночество: *Опять один!.. Опять я сир!.. Ах!* Несправедливым, по замыслу композитора, оказывается в опере вовсе не Демон, а «небо», отнявшее у главного героя надежду на счастье. Один из музыкальных критиков после

просмотра оперы писал: «В мире свершилось чудовищное преступление. Предательски был убит страдающий мятежник» [Алексеев 1976: 39].

Опера «Демон» оказала большое влияние на развитие жанра лирической оперы в России. Чайковский, побывавший на премьере в Санкт-Петербурге, затем на спектаклях в Москве и в Киеве, признавался, что «Демон» стал одним из самых любимых его произведений [Скирдова 2011: 82]. Вместе с «Евгением Онегиным» и «Пиковой дамой» П. И. Чайковского «Демон» А. Г. Рубинштейна встал в ряд самых душевных и чутких произведений эпохи.

Яркие образы поэмы Лермонтова вдохновили современного композитора С. В. Жукова и балетмейстера М. Большакову на создание балета «Фатум». Музыкантом было создано четыре балета. Среди них – «Солярис», написанный на сюжет одноименного романа С. Лема, «Аленький цветочек» по сказке С. Т. Аксакова, «Бессонница», созданный по заказу Большого театра к 200-летию А. С. Пушкина, и «Фатум», написанный по мотивам поэмы М. Ю. Лермонтова «Демон». Балет «Фатум» (1998 г.) поставлен в 2001 г. на сцене Санкт-Петербургского Академического Малого театра оперы и балета им. М. П. Мусоргского.

В интерпретации создателей спектакля одинокий Демон, бесприютный скиталец, живет в окружении своих слуг, слуг Закона, Фатума. Выбрав богоборческий путь, Демон стал рабом своего решения. В его жизни нет места счастью, радости, но он продолжает мечтать об Идеальной любви. Эти мечты олицетворяет Тамара-небесная, в его душе вспыхивает любовь и надежда на возрождение. Этому посвящен первый Монолог Демона. Но обладать идеалом невозможно, о чем Демону напоминают Стражи – слуги Судьбы. Поиск Любви оборачивается для Демона встречей с Тамарой-земной, далекой от того идеального образа, к которому он стремился. Во втором Монологе Демона обнажаются его боль и отчаяние, его последний танец раскрывает муки одиночества. Неумолимые Стражи возвращают Демона в его холодный мир. Он снова там же, где и в начале спектакля. Это его вечный Фатум.

Демон – главный образ балета – одинокий, драматичный, но не лишенный надежды на обновление. Его Мечту – или иначе Идеал – воплощает собой образ Тамары-небесной. Символический кордебалет – Стражи – словно бы выступают свидетелями его Падения и вестниками его трагедии, они олицетворяют собой тот самый Фатум или Рок, довлеющий над Демоном и преследующий его со времени разлада с Богом.

Зритель-слушатель становится свидетелем пути героя по

замкнутому кругу от одиночества к надежде, разочарованию и вновь к одиночеству, что подчеркнуто и в названиях пяти эпизодов балета: Одиночество, Рождение любви, Небо, Падение, Пустота. Композитор, опираясь на известный литературный первоисточник, по-своему интерпретирует проблему Судьбы Демона, в итоге рождается спектакль о трагическом Поиске Идеала.

В музыке балета присутствует развитая система лейтмотивов. Так тема, исполняемая медными духовыми инструментами символизирует Фатум и сопровождает появление Стражей. В монологах, Adagio при появлениях Демона на первый план выходит кларнет, с его изменчивой тембровой палитрой. Лейтмотивом Тамары-небесной становится вокальная мелодия, что не редкость в современном балете и символизирует связь со «старшей сестрой» балета – оперой.

Образ Демона в музыкальном искусстве с середины XIX столетия и до конца XX века претерпел значительную эволюцию, но несмотря на более чем полуторовековую временную дистанцию между двумя произведениями о Судьбе Демона, есть точка пересечения в интерпретации проблемы Судьбы. Она вполне в духе романтической концепции: противление Судьбе (или Богу) невозможно, за это сопротивление Человека (Демона, Музыканта) неминуемо постигнет кара.

ЛИТЕРАТУРА

Алексеев А. Д. Антон Рубинштейн / А. Д. Алексеев. М : Музгиз, 1976. 45 с.

Висковатов П. А. Мое знакомство с А. Г. Рубинштейном [Электронный ресурс] URL: <http://lermontov.rhga.ru/upload> (дата обращения 27.03.2017).

Корабельникова Л. З. История русской музыки 70–80-е года XIX века часть первая. М : Музыка, 1994. 234 с.

Оссовский. А. В. Антон Григорьевич Рубинштейн. Л. : Музыка, 1971. 134 с.

Скирдова А. А. «Демон» М. Ю. Лермонтова и А. Г. Рубинштейна: диалог двух великих художников. Музыкальная жизнь. 2011. № 2. С. 22-26.

Тишунина Н. В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века: Материалы международной конференции. СПб. : С.-Петербург. филос. общество, 2001. С. 153-163.

Хотрова Т. А. Антон Григорьевич Рубинштейн. М : Музгиз, 1987. 163 с.

Шейн С. «Демон» А. Г. Рубинштейна. М : Музгиз, 1961. 78 с.

REFERENCES

Alekseev A. D. Anton Rubinshteyn / A. D. Alekseev. M : Muzgiz, 1976. 45 s.

Viskovatov P. A. Мое знакомство с А. Г. Rubinshteynom [Elektronnyy resurs] URL: <http://lermontov.rhga.ru/upload> (data obrashcheniya 27.03.2017).

Korabel'nikova L. Z. Istoriya russkoy muzyki 70–80-e goda XIX veka chast' pervaya. M : Muzyka, 1994. 234 s.

Ossovskiy. A. V. Anton Grigor'evich Rubinshteyn. L. : Muzyka, 1971. 134 s.

Skirdova A. A. «Demon» M. Yu. Lermontova i A. G. Rubinshteyna: dialog dvukh velikikh khudozhnikov. Muzykal'naya zhizn'. 2011. № 2. S. 22-26.

Tishunina N. V. Metodologiya intermedial'nogo analiza v svete mezhdistsiplinarnykh issledovaniy // Metodologiya gumanitarnogo znaniya v perspektive XXI veka: Materialy mezhdunarodnoy konferentsii. SPb. : S.-Peterb. filos. obshchestvo, 2001. S. 153-163.

Khotrova T. A. Anton Grigor'evich Rubinshteyn. M : Muzgiz, 1987. 163 s.

Sheyn S. «Demon» A. G. Rubinshteyna. M : Muzgiz, 1961. 78 s.