



Введение	16
Глава 1. Поэма «Демон» М.Ю. Лермонтова на интермедиальном анализе	17
Вывод по первой главе	18
Глава 2. Поэма «Демон» М.Ю. Лермонтова в искусстве XIX-XX вв.	21
2.1. П.А. Висковатов в судьбе поэмы	21
2.2. С.С. Герасимов в судьбе поэмы	34
2.3. М.Ю. Лермонтов и М.А. Врубель в судьбе поэмы	38
2.4. Образ Демона в картинах М.А. Врубеля	46
Вывод по второй главе	48
Глава 3. Поэма «Демон» М.Ю. Лермонтова в художественной интерпретации	57
3.1. Поэма «Демон» М.Ю. Лермонтова в театре	57
3.2. Поэма «Демон» М.Ю. Лермонтова в художественной интерпретации	57
Вывод по третьей главе	62
Заключение	69
Библиографический список	74
Приложение	76

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования

«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНО-
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»
(ФГБОУ ВО «ЮУрГГПУ»)

ФАКУЛЬТЕТ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ

КАФЕДРА ЛИТЕРАТУРЫ И МЕТОДИКИ ОБУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

ПОЭМА «ДЕМОН» М.Ю. ЛЕРМОНТОВА И РУССКОЕ ИСКУССТВО XIX-XX ВВ.

Выпускная квалификационная работа
по направлению 44.03.05 Педагогическое образование
Направленность программы бакалавриата

«Русский язык. Литература»

Проверка на объём заимствований:
90,86 % авторского текста

Работа рекомендуется к защите
рекомендована/не рекомендована

« 8 » июня 2019 г.
зав. кафедрой литературы и МОЛ
Маркова Т.Н. Маркова Т.Н.

Выполнила:
Студентка группы ОФ-515/075-5-1
Хайдарова Диана Евгеньевна

Научный руководитель:
Доктор филологических наук, профессор
Маркова Татьяна Николаевна

Челябинск

2019

Оглавление

Введение.....	3
Глава 1. ПОНЯТИЕ ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТИ. ПРОБЛЕМА ИНТЕРМЕДИАЛЬНОГО АНАЛИЗА.....	5
Вывод по первой главе.....	16
Глава 2. ПОЭМА «ДЕМОН» В ИСКУССТВЕ XIX ВЕК	17
2.1. П.А. Висковатов в судьбе оперы «Демон»	18
2.2. Система образов оперы «Демон»	21
2.3. М.Ю. Лермонтов и М.А. Врубель. Связь двух художников.....	34
2.4. Образ Демона в картинах М.А. Врубеля.....	38
Вывод по второй главе	46
ГЛАВА 3. ПОЭМА ДЕМОН В ИСКУССТВЕ XX ВЕКА.....	48
3.1. Балет С.В. Жукова «Фатум»	48
3.2. Поэма «Демон» в художественной интерпретации Е.В. Глотова.....	57
Вывод по третьей главе.....	67
Заключение.....	69
Библиографический список.....	74
Приложение.....	78

Введение

Поэма М.Ю. Лермонтова «Демон» – уникальное романтическое произведение, нашедшее свое отражение во многих сферах искусства. Начиная с XIX века, лермонтовский текст в культуре воплощается многократно. На сюжет поэмы была написана опера Б.А. Фитингофа – Шеля «Тамара», музыкальные картины П.И. Бларамберга «Демон» (1869) и Н.Ф. Христиановича «Демон», симфония Э.Ф. Направника «Демон» (1874), балет С.Ф. Цинцадзе «Демон» (1961), балет С.В. Жукова «Фатум» (1998), также над образами поэмы работали такие художники, как М.А. Зичи, А.Д. Литовченко, К.Е. Маковский, В.К. Штемберг, В.А. Серов, В.А. Поляков, Ф.Д. Константинов, Е.Е. Лансере, Е.В. Глотов и др [18].

Актуальность темы данного исследования заключается в постановке вопроса о переводе литературного текста с одного языка искусства на другой. Сюжет поэмы «Демон» получил многообразное воплощение в разных сферах искусства. Поэма является частью российской, национальной культуры, и поэтому так важно собрать целостную картину ее интерпретации в искусстве.

Выдающимися воплощениями лермонтовского произведения в искусстве 19 века по праву считают лирическую оперу А.Г. Рубинштейна «Демон» (1871), которая неоднократно ставилась как на отечественной, так и на мировой оперной сцене, и цикл иллюстраций М.А. Врубеля к поэме, из которых самыми известными стали картины «Демон сидящий» (1890) и «Демон поверженный» (1902).

Поэма «Демон» получает интерпретацию в искусстве 20 века. В 1996 году Е.В. Глотов создает серию графических иллюстраций и три крупных работы маслом по мотивам поэмы М.Ю. Лермонтова. В 1998 году композитор С.В. Жуков создает балет «Фатум».

Исследованию о соотношении оперы А.Г. Рубинштейна и иллюстраций М.А. Врубеля с поэмой М.Ю. Лермонтова посвящено большое количество работ. Так, С. Шейн в своей монографии «Демон А.Г. Рубинштейна» (1961) анализирует все представленные образы в опере, выявляет общее между лермонтовскими персонажами и фигурами А.Г. Рубинштейна, Т.А. Хотрова в монографии «А.Г. Рубинштейн» (1987), подробно раскрывает композицию оперы и производит музыкальный анализ произведения, говорит о влиянии поэмы на произведение А.Г. Рубинштейна, выявляет значение оперы для отечественного искусства. П.К. Суздаев в работе «Лермонтов и Врубель» (1991) исследует отношение Врубеля к творчеству Лермонтова, раскрывает природу художественного мышления, понимание жизни и искусства у обоих художников, стремится уяснить, что взял Врубель у лермонтовского «Демона». Исследования Н.А. Дмитриева, Д.З. Коган, Е.А. Скоробогачева, Н.М. Тарабукина дают возможность акцентировать внимание на философских ценностях и мировоззрении М.А. Врубеля.

Научные изыскания, посвященные исследованию воплощений лермонтовской поэмы в опере А.Г. Рубинштейна и в иллюстрациях М.А. Врубеля, продолжают и по сей день. Их можно обнаружить в работах следующих авторов: Е.А. Бурмистрова, Н.М. Домахина, Н.М. Мышьякова, А.К. Нестеров, Л.В. Попова, А.Е. Рылова, А.А. Скирдова А.А. Сокольская и др.

Исследований в области интерпретации поэмы «Демон» в искусстве 20 века немногочисленно. Среди них можно назвать следующие статьи и рецензии: Д. Титова «Тема судьбы в современном и отечественном балете», А. Янрисова «Е.В. Глотов – представитель современного графического искусства».

Методологической основой работы являются принципы сравнительно-исторического, герменевтического, культурологического методов, а также элементы рецептивной эстетики.

Итак, объектами нашего исследования являются опера А.Г. Рубинштейна «Демон», картины М.А. Врубеля к поэме М.Ю. Лермонтова, графические иллюстрации Е.В. Глотова и балет С.В. Жукова «Фатум» по мотивам поэмы «Демон».

Предметом исследования является проблема взаимодействия разных видов искусств, смена эстетического кода, перевод поэмы «Демон» на язык музыки и живописи в опере А.Г. Рубинштейна, балете С.В. Жукова, в картинах М.А. Врубеля и Е.В. Глотова.

Цель работы: Описать своеобразие музыкальной и художественной интерпретации поэмы «Демон» в опере А.Г. Рубинштейна «Демон», балете С.В. Жукова «Фатум», в картинах М.А. Врубеля и Е.В. Глотова.

Для достижения цели исследования надлежит решить следующие задачи:

- 1.Обобщить и систематизировать литературу по проблеме взаимодействия искусств;

2. Выявить особенности музыкальной и художественной интерпретации поэмы М.Ю. Лермонтова в опере А.Г. Рубинштейна, балете С.В. Жукова, в картинах М.А. Врубеля и Е.В. Глотова;

3. Дать методические рекомендации к изучению поэмы «Демон» в школьном курсе по литературе в аспекте взаимодействия разных видов искусств.

Практическая значимость работы заключается в том, что она может стать пособием для лекционных курсов, факультативов и специальных семинаров, элективных курсов, посвященных изучению творчества М.Ю. Лермонтова в школе.

Квалификационная работа состоит из введения, трех глав, выводов, заключения и приложения, содержащего методические рекомендации по теме диплома.

Глава 1. ПОНЯТИЕ ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТИ. ПРОБЛЕМА ИНТЕРМЕДИАЛЬНОГО АНАЛИЗА

Теория Интермедиальности стала активно формироваться в конце XX века. Впервые данный термин был предложен английским поэтом-романтиком С.Кольриджем в 1812 году. Интермедиальностью поэт назвал одну из ролей аллегии. В 1965 году о данном явлении заговорил Дик Хиггинс – представитель направления «флюксус». Движение «Флюксус» противостояло академическому искусству. Представителями данного течения было сформулировано «12 правил флюксуса», одним из которых являлось интермедия – отсутствие рамок и границ между различными видами искусств.

Впоследствии термин «интермедиальность» был закреплен австрийско-немецким ученым, литературоведом Оге Ханзен-Леве в работе «*Интермедиальность в модернизме*» на основе учения о интертекстуальности – диалогическом взаимодействии текстов. В отечественной литературе первым изучил явление интермедиальности известный философ И.П. Ильин [14].

Несмотря на то, что проблема интермедиальности стала активно развиваться только в конце XX века, предпосылки к изучению данного явления еще имелись задолго до XX-XXI веков.

Так, в первобытную эпоху содружество, «взаимодействие» искусств присутствовало в различных обрядах (совмещалось музыкальное, танцевальное и словесное начало). В античную эпоху искусство рассматривалось как единое целое. Нередко объединению подавались не только музыка, танец, литература и живопись, но и наука с ремесленным искусством. Об синкретизме, взаимопроникновении искусств в античности говорил известный философ и филолог А.Ф. Лосев. Формы искусства

исследователь называл музами, которые находятся в единой связи друг с другом [20].

Особую роль интермедиальность приобрела в эпоху средних веков, где царила философия теоцентризма – понимания Бога как наивысшего, совершенного элемента жизни и мира. Строились храмы, в которых пел хор, играла музыка, были расписаны стены. Позже стали появляться оперы, оратории – соединение словесного искусства с музыкальным. Идея синтеза искусств впоследствии продолжилась и в XIX веке. Особую роль сыграли теоретики западноевропейского романтизма, такие как Новалис, Шлегель, которые видели искусство как единое целое, но при этом отдавали ведущую роль музыке. В начале XX века А. Лурье в докладе *«На распутье»* высказался о том, что целью нового времени является «взаимоотношение» искусств. В скором времени искусство перестанет существовать обособлено, а произойдет «естественное слияние разных жанров искусства» [15,4].

Само понятие интермедиальности выступает у ученых под разными именами. Так, говоря о явлении интермедиальности, литературовед И.В. Арнольд употребляет термин «синкретическая интертекстуальность» и рассматривает интермедиальность как одну из видов интертекстуальности, Л.П. Прохорова употребляет вместо термина «интермедиальность» «интерсемиотичность», а Э.В. Белоцерковских «медиалогичность», Е. Фарыно «инкорпорация». Мы же остановимся на термине интермедиальность.

Свое начало интермедиальность берет от искусствоведческого понятия «взаимодействие искусств» – взаимоотношение, взаимовлияние различных жанров искусств друг на друга. Любой вид искусства в своей специфике призван передавать с помощью определенных средства и приемов универсальную картину мира художника. Такими средствами могут выступать специальные музыкальные, танцевальные, литературоведческие

термины (штрих, темп, образ, жанр, мотив, герой, композиция и пр.), определения живописи и архитектуры (свет, цвет, пропорция, фактура, форма и др.) Завершенное произведение искусства воспринимается зрителем как акт высказывания художника.

Учитывая специфику понятие «взаимодействия искусств», особую роль несет проблема кодирования и перекодирования произведений различных видов искусств. Так, И.П. Ильин вводит специальный термин «медиа», представляющий собой систему знаков, в котором зашифровано определенное сообщение. Медиа образует для каждого произведения свой специфичный код – особый язык каждого из видов искусств. Совокупность всех языков формирует один общий «метаязык» для культуры определенной исторической эпохи [5].

Таким образом, в современном учении о интермедиальности данный термин понимают с нескольких сторон. Во-первых, «интермедиальность – это особый тип внутритекстовых взаимосвязей в художественном произведении, основанный на взаимодействии языков разных видов искусств. Во-вторых, интермедиальность – это создание целостного полихудожественного пространства в системе культуры (или создание художественного «метаязыка» культуры). И, наконец, интермедиальность – это специфическая форма диалога культур, осуществляемая посредством перевода одного языка искусства на другой» [37].

В современном литературоведении на основе научных работ Ханзе-Леве, Е.П. Шиньевой, Н.В. Тишуниной И. Раевски др. выделяют следующие виды интермедиальности:

1. *Конвенциональная интермедиальность* – данная интермедиальность основывается на перекодировки одного вида искусства на другое. Немецкий литературовед И. Раевски определяет данное явление как «медиа-обмен».

Примерами данной интерпредиальности могут являться музыкальные и художественные интерпретации литературных произведений. (создание опер, романсов, картин, иллюстраций, рисунков по мотивам литературных произведений).

2. *Нормативная интермедиальность* – интермедиальность, формирующая «метаязык» для культуры в определенном историческом контексте. Специфика данной интермедиальности заключается в том, что каждая историческая эпоха по-своему трактует предмет искусства. С движением времени взгляд на тот иной объект искусства меняется. Появляются новые подходы, интерпретации, идеи, учеными совершаются новые открытия в сфере искусств. Данное явление И. Раевски называет «медиа-комбинацией».

3. *Референциальная интермедиальность* – представляет собой «обмен кодов» – использование явлений одного искусства в другом. Возникает по определению ученых явление «медиа-цитатности». Примерами данной интерпредиальности является приемы экфрасиса – описание предметов архитектурного или изобразительного искусства в литературном произведении, также в искусство слово могут входить музыкальные, кинематографические элементы и пр.

Кроме трех видов интермедиальности немецкими зарубежными литературоведами было разработана несколько классификаций по взаимоотношению различных видов искусств. Наиболее распространенными из них являются литературно-музыкальная типология С.П. Шера и литературно – художественная Ганса-Лунда.

С.П. Шер дает свою типологию взаимодействия искусства слова и музыки. Литературовед делит специфику взаимодействия на три группы:

1. **Синтез слова и музыки. Вокальная музыка.** Сюда литературовед относит оперы, романсы, оратории, созданные по мотивам литературных произведений. При этом музыкальные произведения обязательно должны сочетать в себе элементы слова;

2. **Взаимопроникновения слова и музыки. «Программная» музыка.** Особенностью данной группы является отождествление искусства слова с музыкальным материалом и наоборот. Взаимодействие может происходить, как на литературном, так и на музыкальном уровне;

Примерами литературных взаимодействий могут служить произведения Э. Гофмана «Кавалер Глюк», «Золотой горшок» и пр. У Писателя было музыкальное образование, поэтому он имел обыкновение использовать большое количество музыковедческих приемов в своих литературных произведениях.

Примерами музыкальных взаимодействий, в отличие от первой группы, *вокальная музыка*, по мнению С.В. Шера, являются «бессловесные» музыкальные произведения. Так, исследователь приводит в пример произведения Ф. Листа (симфония «Фауст», соната «После прочтения Данте»). В симфонии и сонате Ф. Листа отсутствует слово, а имеется только мелодия. Таким образом, произведения композитора являются музыкальной интерпретацией на трагедию И.Ф. Гете «Фауст» и на «Божественную комедию» Данте Алигьери [27].

3. **«Музыкальная литература»** Особенностью данной группы является отсутствие музыкального искусства в литературе как такового. Исследователь говорит о создании «музыкального слога» в литературе путем звуковой «игры», которую исследователь подразделяет на три группы:

а) *вербальная музыка* – представляет собой имитацию музыки в литературе с помощью лексического значения слов. (М. Пруст «В поисках утраченного времени»);

б) *речевая музыка* – предполагает использование акустического начала в литературном произведении путем смены тона, интонации, ритма, звукописи (аллитерации, ассонансов), повторений. Данное явление характерно для лирических и лиро-эпических жанров;

в) *структурная музыкальная «техника»* – использование характерных строев музыкальных жанров (рондо, полифония, соната, реквием, симфоний и пр.) в структуре литературного произведения [26].

Рассмотрим литературно-художественную типологию Ганса-Лунда. Ученый выделяет три связи, которые возникают между элементами пластического искусства (архитектуры, живописи, графики, декоративно-прикладного искусства, дизайна) и литературой:

1. **Комбинация** – синкретизм слова и пластического искусства, который рождает новый элемент искусства. Примерами комбинаций может служить герб, эмблема.

2. **Интеграция** – принятие словесным искусством визуальной формы. (например, барочные стихотворения, совмещающие в себе элементы рисунка и слова, визуальная поэзия.)

3. **Трансформация** – элементы пластического искусства передаются в словесной форме. Примерами трансформации может являться использование экфрасиса в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» при описании картины Г. Гольбейна «Мертвый Христос в гробу», в романе О. Уальда « Портрет Дориана Грея». [5].

Что касается специфики плана интермедиального анализа литературного произведения, данный вопрос в настоящее время окончательно не решен исследователями. В современном литературоведении ученые ищут универсальную модель интермедиального анализа. Попытку осмыслить современный подход к интермедиальному анализу сделала В.О. Чуканцова в статье *«Интермедиальный анализ в системе исследования художественных текстов: преимущество и недостатки»*.

Проблемой интермедиального анализа, на взгляд исследователя, является наличие различных терминологии в каждом искусстве, средств и приемов, а также понимания под общим названием терминов совершенно разных явлений. Так, О.В. Чуканцова говорит о разном подходе к изображению образа, пространственного начала, хронотопа в произведениях искусств. Любой интермедиальный анализ осуществляется, как говорит исследователь, по двум путям: первый представляет собой анализ литературного произведения, в текст которого были включены элементы другого искусства, второй – анализ интерпретаций, «перекодировок» литературных текстов в других видах искусства (живопись, графика, опера, оратория, кино, балет, архитектура и др.)

Для интермедиального анализа необходимо искать общие черты, термины во всех сферах искусства. Среди таких терминов О.В. Чуканцова выделяет следующие:

1.Композиция. Для литературных произведений элементами композиций являются главы, строфы, прологи, эпилоги, части и пр. Для музыкальных произведений – это фразы, мотивы, интонации. Более крупные формы музыкальных произведений могут рождать фабульное и сюжетное начало. В пластическом искусстве развернутое движение или действие отсутствует. При интермедиальном анализе необходимо обращать внимание на пропорции, ось, фигуры, в каком взаимоотношении находятся образы на

картине с друг с другом по отношению к центру, какова их роль в композиции художника. Ярким примером взаимодействия композиции словесного искусства с пластичным является сказка О. Уальда «День рождения Инфанты». В ней писатель повторяет структуру картины «Менины» художника Диего Веласкеса.

2. *Образ*. Элемент, который, как правило, является неотъемлемой частью любого произведения искусства. Особую роль в создании образа играет *деталь*.

3. *Деталь*. Данный элемент играет важную роль в характеристике образов в любом в виде искусства. В литературе такими деталями могут выступать портретные характеристики, подробные описания предметов. В музыке деталями, характеризующими образ, могут являться музыкальные интервалы, трезвучия, тональность и др. Так, например, секунды, септимы, использование тритонов, придают негативную характеристику музыкальному образу. В пластическом искусстве деталями выступают цвет и свет. Сами же детали, если они не сравниваются, а вводятся в литературный текст, по мнению О.В. Чуканцовой, расширяют границы литературного произведения.

Данные элементы интермедиального анализа являются основными, но можно использовать и другие общие черты, если таковые имеются. К ним, например, может относиться ритмическая организация, если мы говорим о взаимоотношении музыкального и литературного искусства.

Подводя итог своим научным наблюдениям, О.В. Чуканцова дает план интермедиального анализа, который состоит из трех пунктов:

1. Выбрать произведения искусства. Обозначать категорию, в которой будет происходить анализ (категория художественного образа, формы, стиля и др.);

2. Отобрать общий элемент в анализируемых категориях произведений искусств. Такими элементами могут выступать композиция, деталь, ритмическая организация и др.;

3. Произвести анализ средств, приемов, выбранных элементов. (например, анализ детали в категории художественного образа через элементы светового, цветового решения.) [41].

В настоящее время проблема интермедиальности развивается активно. Учеными продолжают вестись исследования, проводятся конференции, писаться научные статьи, диссертации. Среди известных исследователей можно назвать таких ученых как Н.В. Тишунина, И.Г. Минералова, А.Г. Сидорова, М.А. Самородов, И.Д. Борисенков и др.

В этом отношении проблема интемедиальности начинает рассматриваться не только как «метаязык» эпохи, но и как особый код, перевод с одного языка искусства на другой.

Вывод по первой главе

Интермедиальность как теория и метод анализа оформилась сравнительно недавно – в конце XX столетия. Интермедиальность – «это тип внутритекстовых взаимосвязей в художественном произведении, основанный на взаимодействии различных видов искусств, и это своеобразный диалог искусств, осуществляемый посредством перевода с одного эстетического языка на другой».

В XX веке были созданы интермедиальные типологии. Наиболее развернутыми из них являются литературно-живописная классификация Ганса Лунда и литературно-музыкальная классификация С.П. Шера.

Особое значение в теории интермедиальности занимает методика интермедиального анализа. О.В. Чуканцова для осуществления интермедиального анализа в сфере взаимодействий между литературой, музыкой и живописью указывает на необходимость понимания специальных средств искусств (музыкальных, литературных, изобразительных), а также на знание определенного алгоритма действия в момент реализации анализа (выделение общей категории и уровней произведений искусств и впоследствии исследование и сопоставление их средств).

Выдающийся дирижер, общественный деятель, композитор и пианист А.Г. Рубинштейн является автором опер, симфоний, ораторий, концертов фортепиано с оркестром, камерной вокальной и инструментальной музыки.

Особое место в творчестве А.Г. Рубинштейна занимает близкая ему по духу, страстная и эмоциональная поэзия М.Ю. Лермонтова. Помимо большого количества романсов, написанных на поэтические тексты М.Ю. Лермонтова («Ангел», «Русалка», «Слышу ли голос твой», «Она поет - и звуки тают», «Горные вершины», «Тучи», «Утес» и др.) Рубинштейном были созданы также три оперы. Самая ранняя из них «Месть», написанная по поэме Лермонтова «Хаджи Абрек», которая по замыслу композитора, должна была «выявить все народности, населяющие наше необъятное отечество» [6,11].

Однако идея композитора так и не была доведена до конца. Оперу не поставили на сцене. Печальную участь постигло и другое музыкальное сочинение Рубинштейна, написанное на лермонтовский сюжет, – оперу «Купец Калашников». Музыка произведения оказалась бледной и невыразительной, совершенно не передающей смысла и духа народной «Песни» Лермонтова. Популярность и славу композитору смогла принести лишь третья опера «Демон», ставшая, начиная со своей первой постановки, одной из самых любимых и «репертуарных» опер в России [6].

Замысел создания оперы родился у А.Г. Рубинштейна в конце 1871 года. За написанием либретто композитор обратился сначала к А.Н. Майкову, а затем к Я.П. Полонсокому, но работа с ними оказалась для А.Г. Рубинштейна неудачной. Оба поэта отказались работать над текстом к опере. В итоге автором либретто стал библиограф и крупнейший исследователь творчества М.Ю. Лермонтова П.А. Висковатов.

2.1.П.А. Висковатов в судьбе оперы «Демон»

В своей статье «Мое знакомство с А.Г. Рубинштейном» П.А. Висковатов очень обстоятельно описывает совместную работу с композитором над оперой: «Майков, - писал он, - указал Рубинштейну на меня и уговорил меня взяться за эту работу. Я колебался. Мне было страшно тронуть текст моего любимого писателя, да еще в поэме, которая сопровождала художественное творчество рано погибшего поэта. Мне казалось святотатственным переиначивать текст. Поставить рядом со стихами Лермонтова свой, даже в либретто, казалось мне совершенно немыслимым. Однако Антон Григорьевич с такой страстностью взялся за этот сюжет, что в итоге я сдался» [7,3].

В итоге П.А. Висковатов согласился стать автором текста к опере А.Г. Рубинштейна, но несмотря на это, совместная деятельность композитора и исследователя шла очень напряженно. Конфликт между ними возникал как из-за темпов написания либретто, не удовлетворявшего всегда стремительно работающего композитора, так и из-за расхождений в интерпретации лермонтовской поэмы.

П.А. Висковатов не понимал идей и взглядов композитора в отношении оперы. Исследователя не удовлетворяло композиционное строение музыкального произведения, введение А.Г. Рубинштейном дополнительных образов, отсутствующих в поэме М.Ю. Лермонтова. Наиболее критическую оценку получила любовная линия Демона и Тамары. По мнению исследователя, она была чрезмерно снижена и ослаблена. Впоследствии сам Висковатов так вспоминал о своей работе с композитором: «Многое было выпущено, перестановлено или совсем переделано, не устраивал меня и введенный образ няни, я доказывал, что это лишнее, но что меня всего неприятнее поразило – это сцена соблазна, ставшая совершенно, как казалось мне, банальной, на манер самых заурядных опер того времени» [7,2].

Текст, написанный П.А. Висковатовым, был во многом изменен композитором, вследствие чего исследователь запретил А.Г. Рубинштейну издавать либретто под своей фамилией без его ведома. Однако партитура оперы и сам текст к производству был издан без согласия исследователя, что привело к окончательному разрыву между композитором и ученым.

П.А. Висковатов был настолько огорчен порчею либретто и самого достоинства оперы, что наотрез отказался передать Антону Григорьевичу еще либретто, которое он написал для него, тоже на фантастический сюжет («Страшная месть» - Гоголя). Опера эта называлась «Катериною» и должна была состоять из пяти действий.

К изданному либретто «Демона» отнеслись критично. Критики обвиняли П.А Висковатого в неудачном чередовании написанного им текста с поэтическими стихами М.Ю. Лермонтова. Так, один из рецензентов написал следующее о либретто к опере: «Смесь г. Висковатова с Лермонтовым, достойная смеси итальянщины с русским – все это ужасно!» [7]. Неудачным в либретто критики также сочли наличие в нем текста из драмы А. К. Толстого «Дон Жуан». Так, пение хоров в начале первого действия оперы было взято из пролога к произведению А.К. Толстого.

Впервые опера была представлена А.Г. Рубинштейном в дирекцию Мариинского театра в 1871 году.

Правящие бюрократические круги, встречавшие всегда с негодованием каждое появление новой русской оперы, не сделали исключения и для произведения А.Г. Рубинштейна. Решением музыкального комитета опера была принята к постановке, но, написанная почти в три месяца, она пролежала в архиве более трех лет, ожидая своего воплощения. Только в 1874 году, после нескончаемых ожиданий, начались репетиции «Демона», а первое представление оперы состоялось спустя год – в 1875 году. За долго до

премьеры все места в Мариинском оперном театре были уже разобраны. Такой огромный интерес к опере легко можно понять, если вспомнить, какой популярностью и восторженной любовью было окружено имя А.Г. Рубинштейна [35].

Опера шла под управление известного русского дирижера и композитора Э.Ф. Направника. Примечательным является то, что за год до постановки оперы в Мариинском театре Э.Ф. Направник пишет своего «Демона» [2].

Изначально появление оперы вызвало много разноречивых суждений. Большая часть критиков отнеслась скептически к постановке оперы, предсказывая ей скорое и полное забвение. Предположение критиков не сбылось. Начиная с 1879 года «Демон» А.Г. Рубинштейна активно ставится как на отечественной, так и на мировой оперной сцене.

2.2. Система образов оперы «Демон»

В своей опере «Демон» А.Г. Рубинштейн смог передать свое понимание поэмы М.Ю. Лермонтова не только как восторженный читатель, но и как самостоятельный художник – мыслитель своего времени.

«Демон» – лирическая опера. А.Г. Рубинштейн был одним из первых в России, кто ввел данный жанр в музыкальное искусство. В силу определения жанра произведения композитор сделал акцент не столько на бунтарском и мятежном характере «гордого царя познания и свободы» из поэмы М.Ю. Лермонтова, сколько на раскрытии любовной линии между Тамарой и Демоном.

Демон является одним из первых героев, в которых акцент был сделан не на изображении социальных и народно-исторических явлений, которые так яростно отстаивали члены Балакиревского кружка («Могучая кучка»), а на раскрытии внутреннего мира персонажа [1].

Сам А.Г. Рубинштейн называл свою оперу «поэзией мира истин, чувств и красоты» [3,25]. Герой, по замыслу композитора, должен был вызывать у зрителя не чувства осуждения и презрения, а сочувствие и сострадание. В этом отношении для А.Г. Рубинштейна в образе Демона очень важно было показать психологическую драму личности, жаждущей найти обновления и преобразование через любовь. Демону композитора не чужды человеческие чувства и переживания. Как и для лермонтовского Демона, любовь для героя А.Г. Рубинштейна – это не только чувство всеохватывающей страсти, но и жажда любви как возможности преодоления одиночества, обретения связи с природой, миром и людьми.

Тамара для Демона – олицетворение стремления к обновлению, путь к новой жизни, где главной является искренняя, сильная любовь, не принимающая никаких ограничений. Именно такое понимание любви может дать возрождение для главного персонажа оперы А.Г. Рубинштейна.

В этой связи композитором в первом действии 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.

Диалог между Демоном и Ангелом представляет собой полемику о сущности любви. Ангел – слуга Господа и идейный противник героя, утверждает, что истинная любовь – это любовь божественная. Ангел призывает Демона к перерождению через покорность и смирение перед Господом.

Но Демон хорошо понимает цену такой любви, ведь именно она стала причиной его конфликта с Богом:

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...

Встреча с Тамарой – это внутренний перелом в душе героя. Под влиянием любви к Тамаре Демон постепенно преобразуется из могучего духа отрицания, замкнутого в своем мучительном одиночестве, в существо земное, поражающее слушателя своей глубокой человечностью и теплотой, готовое к добру и самоочищению. Если в монологе Демона «*Проклятый мир*» и в первом дуэте с Ангелом перед нами образ свободолюбивого непримиримого с миром богоборца, то в последующих сценах мы наблюдаем постепенное изменение героя, проявляющееся как на сюжетном, так и на музыкальном уровне.

Так, для Демона, воплощающего в себе черты борьбы и разрушения в первой арии «*Проклятый мир*» звучит минорная тональность («темный» и мрачный $b - \text{moll}$) используются стремительные «вихревые» хроматические пассажи, позволяющие передать сильный, могучий, образ главного героя. Напротив, в обращениях Демона к Тамаре («*Не плачь, дитя*», «*На воздушном океане*», «*Я тот, которому внимала*») композитором используется романсовая стихия – легкая, плавная мелодия, рисующая уже совершенно иной облик Демона, согретый глубокой, искренней любовью к Тамаре. Значительным в создании музыкального образа «Демона является отказ композитора от тембрового амплуа, традиционного для «представителей ада» - не бас, а баритон». Данный выбор вполне обусловлен. А.Г. Рубинштейн в своей опере стремился показать не столько образ героя-нищеванца, который наблюдается в поэме М.Ю. Лермонтова, сколько изнывающую, жаждущую сочувствия личность, бесконечно ищущую духовного возрождения через любовь [21].

В связи с данной идеей композитора очень важен финал оперы. В поэме Лермонтова Демон теряет Тамару из-за того, что не смог найти примирения с Богом, преодолеть свое ощущение сверхчеловека и сверхмощи над простыми людьми. В сцене поединка Ангела за душу Тамары мы понимаем, что путь Демона к добру оказывается невозможным. Если в келью к Тамаре Демон входит готовым любить и нести добро в этот мир, то в финальной сцене с Ангелом он полон злобы и ненависти. Демон вновь возвращается к своей сверхчеловеческой природе.

В финальной же сцене оперы А.Г. Рубинштейна Демон получает иную интерпретацию. Акцент делается не на образе вновь восставшего против Бога существа, а на глубоко страдающей личности, навсегда потерявшей надежду на обновление, обреченной на вечное скитание и одиночество.

Несправедливым, по замыслу композитора оказывается в опере вовсе не Демон, а «небо», отнявшее счастье у главного героя. Один из музыкальных критиков после просмотра оперы писал следующее: «В мире свершилось чудовищное преступление. Предательски был убит страдающий мятежник» [4, 123].

Женственный, глубоко поэтический образ Тамары в общих чертах своих вполне соответствует своему литературному прообразу, хотя А.Г. Рубинштейн и превратил грузинскую княжну в типично русскую девушку. Об этом нам говорят фольклорные мотивы в опере, придающие героине Рубинштейна народный характер.

Примечательной в этом отношении является сцена у Арагвы (первое действие, картина вторая), в которой происходит развернутый диалог между хором и Тамарой. В песне «*Ходим мы к Арагве светлой*» девушки предупреждают ожидающую жениха Тамару, остерегаться увидеть в воде народный образ золотой рыбки, которая с помощью своего могущества способна навсегда разлучить героиню и ее возлюбленного жениха – Синодала. Данная сцена – это претворение дальнейших развивающихся событий – неотвратимой разлуки героини и ее жениха.

Тамара совершенно не обращает внимание на предостережение девушек. Героиня находится в радостном предвкушении от предстоящей встречи со своим возлюбленным. Под шутки и веселый смех подруг Тамара спускается к реке, где ее впервые видит Демон. Героя пронзает чувства восторга перед Тамарой. Она поражает его своей пластичностью и грациозностью. Демон влюбляется в Тамару.

Фольклорные мотивы используются и в речитативах героини. Так, во второй картине первого действия возникает образ венка – атрибута

свадебного обряда. Тамара сообщает подругам, что готова попроситься с плетеным из цветов веночком – символом ее девичества.

Народность характеру героини также придает в опере дополнительно введенный композитором образ няни. Одна из ее самых ярких партий дана в песенных рассказах из второй картины. Основу песни составляет неизменно повторяющаяся ритмомелодическая формула, родившаяся из оживленного характера самого рассказа; она рисует скорую встречу жениха и невесты. При этом Синодал в ее рассказе изображается как русский богатырь, скачущий к своей горячо любимой невесте.

Кроме того, образ няни выполняет в опере еще одну немаловажную функцию. Он придает произведению тембровую многообразность. Наряду с баритоном (Демон), сопрано (Тамара), тенором (Синодал), басом (Гудал) и др. используется меццо – сопрановая партия няни.

Фольклорный оттенок приобретает в опере сцена причитания (второе действие, четвертая картина). В ней Рубинштейн сумел глубоко передать один из характерных моментов старинного быта – обряд похоронного плача по умершему. Веселый, торжественный пир Гудала сменяется звуками сурово скорбного траурного шествия – на сцену вносят тело умершего жениха. Горестно рыдает Тамара, хороня свою любовь, рухнувшие надежды, на счастье и скрывая за слезами невысказанную исповедь сердца – «греховные» думы о другом. Постепенно рыдания Тамары перерастают в «хоровой плач», поражающий своей выразительностью и чуткостью.

Таким образом, музыкальная характеристика образа Тамары дана в своем динамическом развертывании: наивная грация, пластичность, веселая беззаботность до рокового вторжения в ее жизнь Демона – сменяется острым душевным разладом и растерянностью перед лицом нахлынувшей страсти.

Интересные высказывания Рубинштейна, помогающие понять значение музыкально – выразительных средств, примененных для воплощения образа Тамары, находим в его книге «Мысли и афоризмы»: «Колоратурное пение, если оно не становится рядовым в буквальном смысле этого слова, является – и как выражение трагических страстей, и как выражение радости, грации и легкости» [40, 44].

В непримиримом противоречии между любовью к Демону и привычным кругом верований, мыслей и чувств заключена глубокая личная драма Тамары. Наиболее полно она раскрывается в искренней и сердечной музыке романса «*Ночь тиха, ночь тепла*», а затем, еще с большей силой, в патетически - взволнованной музыке заключительного дуэта между Демоном и Тамарой. Интонации Тамары, напряженные, яркие, построены на высоком эмоциональном уровне, соответствующем состоянию крайней душевной смятенности. Героиня пытается противостоять охватившему ее чувству любви и сострадания («*Зачем мне знать твои печали, зачем ты жалуешься мне?*»), но страстная речь Демона побеждает сомнения Тамары. Чувство, не сдерживаемые более, находят свое выражение. Утверждается победа любви. Несмотря на это, финальный дуэт Тамары и Демона заканчивается трагично. Тамара гибнет. Ее душа возносится в небо, навсегда оставляя тоскующего, страдающего, одинокого Демона.

Ярко очерчен в опере лирически – трогательный образ пылкого, нежно влюбленного «Синодала» Наиболее полно это показано в поэтическом ариозо из третьей картины первого действия «*Обернувшись соколом*», в которой Синодал выражает свою глубокую и искреннюю любовь к своей невесте – Тамаре.

Как и Тамара, образ Синодала в опере приобретает народные черты. Образ сокола – это традиционное изображение жениха в свадебном фольклоре, который является символом мужской богатырской силы и отваги.

Синодал – второстепенная фигура в опере. Его появление и поступки определяются исключительно внешними, трагическими для него сложившимися обстоятельствами. Он гибнет, став жертвой воли Демона, олицетворяющего грозный, беспощадный рок. Трагическая обреченность князя раскрывается в опере, главным образом, через драматически сгущенный колорит всей обстановки третьей картины. Движение каравана князя Синодала, спешащего на брачный пир сопровождается унылым и суровым маршем, звучность которого постепенно нарастает. Случившийся в горах обвал задерживает шествие каравана, путники вынуждены сделать привал.

Претворяет неминуемую обреченность Синодала рассказ старого слуги – героя, отсутствующего в поэме Лермонтов. Введенный композитором образ находит свое обоснование. В поэме Лермонтова повествование о старой и мрачной часовне ведется от лица автора, в опере – со стороны спутника Синодала. Композитору было необходимо вести данный сюжет в свое произведение, а это было возможно посредством введения дополнительного персонажа в оперу [28].

После рассказа старого слуги наступает ночь. В народном колорите звучит песня спутников Синодала «*Ноченька*». Несмотря на жизнеутверждающий характер слов песни, ее музыка имеет мрачный оттенок, который отчетливо перекликается с рассказом – предостережением слуги и караванным шествием. Все указывает на неотвратимую надвигающуюся опасность – нападение разбойников.

Направленные волей Демона появляются враги. Возникает бой, люди Синодала, застигнутые врасплох, вынуждены отступить. Караван разграблен, стража князя убита, а сам Синодал смертельно ранен. С наибольшим трагизмом, чем в поэме передана в опере смерть князя. С огромным душевным страданием и тоской призывает Синодал Тамару в своем

предсмертном речитативе: *Не дожить?!/ Не дожить?!/ Не видать мне Тамары моей?!/ Нет! Нет! / Я хочу к ней скорей/ до зари доскакать/ Я скачу...и лечу.../Ах, Тамара! Моя...моя... ах!*

Последним отчаянным усилием воли князь вырывается из рук старого слуги и вдруг замирает. Трагическое нарастание музыки в оркестре внезапно уходит, сменяясь пульсирующим, нервным сопровождением низких струнных литавр, мерно отбивающих ритм похоронного марша. Перед умирающим возникает торжественно – спокойная фигура Демона. С отчаянным криком: «Кто там стоит?» князь падает на землю и умирает. В оркестре грозно и властно звучит тема Демона – мотив победившего, неумолимого рока.

Близка к литературному первоисточнику оперная характеристика образа Ангела. Ангел – антипод Демона. Через его образ в опере показано идея противоборства между Богом и Демоном.

Противостояние Демона и Ангела в опере, в отличие от поэмы М.Ю. Лермонтова, изображено в музыкальном произведении в трех встречах: в прологе, где происходит спор о сущности любви – ад (первая картина), эпизод входа Демона в келью – земной мир (пятая картина) и в эпилоге – борьба Демона и Ангел за душу Тамары. Небеса. (конец шестой картины).

Новым для оперы является введение пролога, который взят из драмы А.К. Толстого «Дон Жуан». Пролог в опере выполняет две функции: с одной стороны, предвещает появление двух героев-антиподов, Ангела и Демона, с другой, отражают пространство, в котором происходит борьба между Ангелом и Демоном. Таким образом, хоры (ангелов, демоном, природы) соотносятся с картиной мира ада, земли и неба. Таковую же функцию выполняет и апофеоз в заключительной сцене оперного произведения.

Ангел является полной противоположностью Демона. На протяжении всего музыкального произведения образ Гения, в отличие Демона, остается неизменным и статичным. В его музыкальной характеристике композитором используется яркий, сияющий В-dur, протяженная кантилена (плавная, напевная мелодия), звуки деревянных духовых инструментов. Противостояние двух персонажей подчёркивается и при помощи тембра. Для партии Ангела в противовес мужскому баритону был выбран женский голос меццо – сопрано [17].

Интересную интерпретацию получает второй диалог Ангела и Демона (пятая картина). Если в поэме М.Ю. Лермонтова Ангел уступает Тамару перед входом в келью, потому что верит в возможность его изменения и обновления, то в опере Гений добра не принимает за истину преобразования Демона. В его сознании он навсегда остается «врагом небес и злом природы». В опере в словах Ангела перед входом Демона в келью звучит укор и предупреждение.

Данный эпизод отчетливо перекликается с первым дуэтом Ангела и Демона *«Не кляни, а люби!»* С самого начала музыкального произведения у Ангела нет веры в перерождение героя.

Все три сцены Демона с Ангелом подчёркивают фатальность и неизбежность трагического исхода лирической драмы. Противоборство между Богом и Демоном достигает своего апогея в эпилоге оперы. «Своим появлением Ангел навсегда разрушает мечты Демона: для него нет любви и нет обновления, потому что истинная любовь невозможна» без любви божественной. Противоборство между двумя стихиями завершается в пользу могущественного «неба».

Более многогранную характеристику, чем в поэме, получил в опере Гудал – отец Тамары. Композитор убедительно раскрывает его образ от

властного, гордого героя до фигуры, совершенно подавленной горем и отчаянием.

Гудал очень любит свою дочь и очень тяжело вместе с ней переживает смерть ее жениха Синодала. Смерть 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 единственной 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 обазрю! / Все за мной!*

Все присутствующие с воодушевлением поддерживают намерения Гудала мстить врагу. Следует мощный финальный хор, проникнутый горячей ненавистью к убийцам и жаждой мщения. С воинственным криком все выбегают из замка.

Образу Гудала был также предан в опере фольклорный характер. С большой болью прощается со своей единственной дочерью Тamarой перед ее уходом в келью:

Голубок мой отлетел,

ясный сокол пал в бою...

Я теперь один сижу

старым вороном в гнезде

В опере «Демон» Рубинштейном воплощен музыкальный образ Кавказа. Так, композитор обращался к народным кавказским мотивам, к сборнику Эристави «Попурри из грузинских песен».

Грузинский композитор Д.И. Аракишвили говорил, что хор девушек «Ходим мы к Арагве светлой» был написан на музыку известной народной песни в Грузии. Ария Синодала и хор «Ноченька» были созданы благодаря знанию А.Г. Рубинштейном грузинских напевов - баяти.

Оттенки Востока развернуто передает также сцена пира в замке Гудала (картина четвертая). Ожидающие приезда жениха гости, собравшиеся на свадьбу, славят старого князя и молодых. Звучит задравная песня, прославляющие любовь и «искрометное вино». Огненно – темпераментная лезгинка мужчин сменяется полной горячей страсти пляской женщин.

Опера «Демон» оказало большое влияние на развитие жанра лирической оперы в России. «Демона» (1872) наряду с созданными операми П.И. Чайковского «Евгений Онегин» (1878) и «Пиковая дама» (1890) считали по своему интонационному содержанию одним из самых душевных и чутких произведений эпохи.

Восхищался оперой «Демон» знаменитый русский композитор П.И. Чайковский. П.И. Чайковский посетил премьеру оперы в Санкт-Петербурге, затем в Москве 1883 и 1883 годах, а следом и в Киеве – в 1890 году. [28].

В дневнике композитора было написано следующее: «я считаю эту оперу лучшей из рубинштейновских» [28,82]. Впоследствии опера «Демон» для П.И.Чайковского стала одной из самых любимых музыкальных творений А.Г. Рубинштейна.

Опера «Демон» вошла в дирижерский репертуар П.И. Чайковского. Это было неожиданным для всего мира музыки, так как П.И. Чайковский никогда не дирижировал операми, которые были написаны не им самим.

Сильной стороной музыкального произведения А.Г. Рубинштейна, несомненно, является ее мелодика – глубоко эмоциональная и выразительная. Оценивая мелодию «как самое преимущественное проявление музыки и самый понятный – выразительный элемент ее элемент», Асафьев особенно выделяет это качества стиля Рубинштейна: «Мелодия и мелодическое дышали в нем, – писал он, – и мелодией была его музыка, музыка мужественного лиризма, музыка света, энергичная в лучших своих устремлениях...» [3, 112].

Слабой стороной Рубинштейна является его речитатив – негибкий и маловыразительный: «На зыбкой почве речитатива, – писал известный музыкальный критик того времени А.Г. Ларош – Рубинштейн колеблется и спотыкается, но где чувствует под ногами твердую землю песенной формы, он снова приобретает свободу и уверенность» [30, 83].

Большое значение в опере было отведено оркестру. В опере он имел вполне самостоятельное значение и своими средствами раскрывает эмоционально – смысловой подтекст сценических ситуаций и положений. Выразительны оркестровые вступления оперы, вводящие слушателя в круг образов и настроений данного действия. Таково, например, оркестровое вступление, предшествующее сцене в горах, с его зловеще мрачным колоритом, предвосхищающие события ночи – смерть Синодала и нападение разбойников.

Но при всех своих достоинствах, оркестр Рубинштейна не является самой сильной стороной его оперы. Зато сценическая яркость оперы, характерность и самобытность образов, простота и выразительность музыкального языка, сочетающиеся с огромным драматическим чутьем композитора – сделали эту оперу одной из самых любимых русских лирических опер [42].

2.3. М.Ю. Лермонтов и М.А. Врубель. Связь двух художников

М.Ю. Лермонтов и М.А. Врубель – две удивительные и гениальные фигуры девятнадцатого столетия, судьбы которых неоднократно

перекликались друг с другом. Мистические совпадения начались практически с самого рождения великого русского художника.

«Михаил Врубель родился в 1856 году в Омске в семье штабс-капитана Тенгинского пехотного полка, в том же году в немецком городе Карлсруэ вышло в свет первое издание поэмы «Демон» бывшего поручик того же самого Тенгинского полка Михаила Лермонтова» [10].

Детство двух творцов также имело множество схожих между собой черт: и поэт, и художник в раннем возрасте лишились матери (и Лермонтову, и Врубелю на тот тяжелый момент было всего по три года).

И тот, и другой с самого рождения испытывали большую любовь к музыке и театрализованным играм. И Поэт, и художник обладали бесконечным, неиссякаемым и ненасытным воображением. Так, В.Д. Александрова, современница М.А. Врубеля, писала в своем дневнике: «Игры наши были всегда в высшей степени романтичны и носили на себе яркий отпечаток влияние тогдашней ходовой детской литературы – Купера, Майн-Рида и пр., но много было в них Мишиной выдумки. Премьером, героем всех «приключений» на суше и на море, конечно, всегда был Миша» [30, 8].

Воспитание двух гениальных личностей также имело сходства. Бабушка Лермонтова смогла побудить любовь внука к прекрасному. Мачеха Врубеля с воодушевлением учила игре на фортепиано, которым в совершенстве владела сама. С детства и тот и другой очень много путешествовали, география их мест была обширна: «С Урала в Москву и на Кавказ – Лермонтов; из Сибири в приволжские города, в Петербург и Одессу – Врубель».

Мальчики с большой увлечённостью занимались рисованием. Лермонтов оставил после себя более тридцати своих работ в преобладающим

большинстве которых был изображен так любимый поэтом Кавказ. Врубель же сделал рисование главной деятельностью своей жизни. Помимо живописи художник и поэт испытывали интерес и к другим наукам. Лермонтову нравилась математика, Врубелю – геология, оба учили латынь, для того чтобы в будущем читать античных писателей в оригинале. Оба уже будучи в более старшем возрасте глубоко прониклись идеями немецких философов: Шеллинга, Канта, Гегеля и Шопенгауэра [11].

У Врубель и Лермонтова с детства наблюдалась потребность в уединении и отстраненности от внешнего, окружающего их мира. Лермонтов любил убежать и в одиночестве проводить время в беседке с акациями в саду. Врубель часто уходил в свою комнату или старинную фамильную библиотеку своего дела, где долгими часами находился в ней совершенно один, предаваясь собственным размышлением и думам. Все эти особенности не могли не сказаться на мировоззрении двух творцов, на их трагическом романтическом ощущении этого мира.

Оба художника рано осознали себя избранниками и верили в великие и титанические силы героических личностей, способных решить коренные и вопросы человеческого бытия. С раннего возраста Врубеля не оставляла чувство того, что он пришел в этот мир, для того чтобы открыть для него нечто новое, возвышенное, ранее не существовавшие. Художник верил в великую миссию своего предназначения на этой земле и тщательно себя готовил к ней [12].

М.Ю. Лермонтова был самым любимым поэтом М.А. Врубеля. Многие стихотворения художник знал наизусть, часто цитировал произведения поэта в кругу друзей и близких ему людей.

Врубель является автором многочисленных работы, написанных на сюжет лермонтовских произведений. В 1889 году художник пишет цветную

иллюстрацию акварелью к поэме Лермонтова «Песня про... купца Калашникова» «Кирибеевич на царском пиру». В том же 1889 году, по инициативе П. П. Кончаловского, который стал одним из главных редакторов юбилейного собрания сочинений Лермонтова, Врубель приступает к созданию серий иллюстрации для данного издания (в 1891 году издание перейдет в руки И. Н. Кушнера). В первый том были помещены три иллюстрации, написанные по лирике Лермонтова «Еврейская мелодия», «Русалка» и «Журналист, читатель и писатель». Примечательным является то, что в последней своей иллюстрации Врубель придает трем безымянным персонажам конкретные черты В.Г. Белинского, И.И. Панаева и самого М.Ю. Лермонтова. Во втором том издания были помещены иллюстрации художника к поэмам «Демон», «Измаил-Бей» и роману «Герой нашего времени».

К поэме «Измаил-Бей» было сделано три иллюстрации «Старик-чеченец», «Прощание Зары с Измаил-Беем», «Труп Измаил-Бея». К «Герою нашего времени» Врубелем было выполнено четыре иллюстрации: к «Бэле» - «Казбич и Азамат» (два варианта: первый - черная акварель, белила; второй - черная акварель), к «Княжне Мери» - «Печорин», «Княжна Мери и Грушницкий у источника», «Дуэль Печорина с Грушницким».

Самыми лучшими иллюстрациями к юбилейному изданию поэта стали работы художника к поэме М.Ю. Лермонтова «Демон». Всего к «Демону» Врубелем было выполнено более двадцати рисунков (считая варианты). Все иллюстрации были выдержаны художником в монохромных тонах, что подчеркивало драматическое содержание его работ. К. А. Коровин впоследствии вспоминал: «Образы Демона и Тамары из кажущегося хаоса линий, точечных мазков и плоскостей, обретали на фоне монохрома классическую завершенность. Образ Тамары соответствовал своему архетипу, она представала в его иллюстрациях то пылкой, страстной южной

женщиной, с неутолимыми желаниями и неукротимым темпераментом, то ангельски чистой то кроткой голубицей, избранницей Господа. Тамара словно соткана из крайностей. Необходимость выбора между земным и небесным, невозможность срединного пути сломали ее судьбу, и она погибла. Демон снова остался один» [23, 36].

Помещено в юбилейное издание было только одиннадцать работ художника: «Летающий Демон», «Верблюды с ужасом глядели», «Несется конь быстрее лани», «Демон и Тамара», «Демон у стен монастыря», «Демон и Тамара», «Тамара в гробу», «Ангел с душой Тамары и Демон», «Голова Демона на фоне гор», «Монастырь на Казбеке». Не смогли войти в издание следующие иллюстрации: «Демон, смотрящий на долину», «Пляска Тамары», «Несется конь быстрее лани», «Демон у стен монастыря», «Люби меня!» (второй и третий варианты), «Тамара в гробу» (второй вариант), «Голова Демона» (второй вариант), «Голова Тамары» [18].

Иллюстрации Врубеля не были оценены и поняты современниками и подверглись безжалостной критике. П.П. Кончаловскому при поддержке немногих художников (прежде всего К.А. Коровина, Л.О. Пастернака и В.А. Серова) с трудом удалось добиться включения врубелевских иллюстраций к юбилейному изданию.

2.4. Образ Демона в картинах М.А. Врубеля

Особое место в творчестве двух великих художников занимает фигура Демона. И для поэта, и для художника этот образ стал любимым. Оба смогли выстрадать и пронести его до самых последних дней своей жизни.

В 1875 году Врубель в первый раз задумывается над тем, чтобы писать «Демона». В Петербургском Мариинском театре впервые ставится опера А.Г. Рубинштейна «Демон». На премьере оперы Врубель не присутствовал, но читал, по его мнению, «великолепное либретто» П.А. Висковатого, которое его очень впечатлило [13].

В 1876 году Врубель побывал на опере «Демон» в Киеве. Произведение А.Г. Рубинштейна поразило художника. Искусствовед Н.А. Прахов вспоминал: «Его пленило, как он объяснял, живописное, красочное сочетание золотисто-желтого корсета, черных волос, малиново-красной шапочки и металлического кувшина с узкой, длинной шейкой... После этого спектакля мы, всей семьей, еще несколько раз слушали оперу «Демон», и Михаил Александрович был нашим неизменным спутником. Дома он много говорил о художественных достоинствах этой поэмы Лермонтова и цитировал из нее отдельные места» [32, 223].

К созданию своей самой известной и монументальной работе «*Демон сидящий*» художник приступил в 1886 году. Врубель был одним из первых художников, изображавших на своих полотнах образ Демона. Благодаря ему лермонтовский герой смог получить свое «физическое» воплощение. В поэме Лермонтова Демон – фигура бесплотная, автор нигде не дает прямой портрет главному герою, присутствуют только отдельные черты (уста, слезы). Через портретные черты Врубель дал свое индивидуальное понимание лермонтовского героя.

Врубелю был близок именно трагический характер героя поэмы Лермонтова. Подобно Рубинштейну, художник в образе Демона стремился изобразить одинокую, жаждущую сочувствия личность. Бунтарское начало лермонтовского Демона в работах художника было снижено. Акцент делался на душевных муках и страданиях главного героя. В этом отношении интересным является замечание Врубеля, касающееся его работы над

образом Демона. Художник писал о том, что Михаил Зичи, первый иллюстратор поэмы Лермонтова, совершенно не понял основной концепции произведения, так как в своих иллюстрациях изобразил Демона в образе циничного, жестокого «князя тьмы», подобного гетевскому Мефистофелю и мильтоновскому Сатане. Герой же Лермонтова – существо иного порядка: «Демон – дух не столько злобный, сколько страдающий и скорбный, но при всем том дух властный, величавый... Демона не понимают путают с чертом и дьяволом, тогда как черт по-гречески значить просто «рогатый», а дьявол – «клеветник», а Демон – значит «душа» и олицетворяет собой вечную борьбу мятущегося человеческого духа, ищущего примирения обуревающих его страстей, познания жизни и не находящего ответа на свои сомнения ни на земле, на небе» [24, 34].

Образ «Демона сидящего» на картине мрачен, трагичен. Выражение лица передает боль и тоску по живому, теплomu, красочному миру, от которого он отвергнут. Скрепленные пальцы рук и опущенные уголки рта передают замкнутость и печаль Демона. Во взгляде героя запечатлелась огромная неисчерпаемая скорбь, из его глаз бежит жемчужная, застывшая, светлая слеза. Демон жаждет обновления, возвышенной и искренней любви и вместе с тем избавления от бесконечного, раздирающего его одиночества.

Демон изображен художником в виде красивого, статного юноши. Тяжелые атлетические мышцы его обнаженного торса напряжены. Нечеловеческая природа героя подчеркнута при помощи его размера. Демону очень тесно в рамках картины, его фигура не смогла полностью поместиться в пространстве – часть головы героя находится за пределами работы художника. Образ Демона оказывается гораздо больше окружающего его мира [33].

Для того, чтобы воссоздать образ лермонтовского Демона Врубель обращался к нескольким редакциям поэмы. По мнению многих

исследователей, для основы фигуры «Демона сидящего» художником были взяты строки из 5 очерка поэмы в 1833-1834 годов:

Как часто на вершине льдистой

Один меж небом и землей

Под кровом радуги огнистой

Сидел он мрачный и немой...

Большое значение в работе Врубеля имеют отдельные детали, подчеркивающие душевные страдания и муки Демона. Так, за спиной героя видны кристаллические цветы – анемоны, символизирующее по христианским верованиям, хрупкость, печаль, скорбь и смерть. Именно эти цветы, согласно библейским легендам, впервые появились на Голгофе в день распятия Христа.

После окончания картины «Демон сидящий» в 1890 году художник на протяжении восьми лет не возвращается к данному образу. В 1898 году Врубель в письме композитору Римскому-Корсакову сообщает о том, что вновь собирается «готовить Демона» [25, 142].

Второй работой художника становится его картина «Демон летящий» (1899). Картина по непонятным и неизвестным причинам осталась незавершенной, но несмотря на это, в ней можно увидеть мотивы, характерные для его предыдущего Демона – настроение скорби и печали, ощущение неизбежной, необратимой трагедии. Мрачная атмосфера работы художника передается путем использования в ней темных, невзрачных оттенков. Герой словно продвигается по узкому пространству, находящимся между небом и землей. Полет Демона – это бесцельное парение, охваченное глубокой и раздирающей унынием, осознанием своего бесконечного одиночества, тщетности надежд и борьбы. На картине все тот же титан

атлетического телосложения, но повзрослевший и еще более разочарованный и сломленный. В его сильном нечеловеческом лице, охватывающем большое пространство картины – выражение боли и неиссякаемой грусти. Так же как и «сидящий» он жаждет сострадания и сочувствия. Художник хорошо был проработан фон картины. Демон летит среди кавказского пейзажа. Отчетливо просматриваются горные вершины и широкая река (предположительно – Терек) [13].

В 1901 году Врубель принимает решение рисовать третью работу, посвященную фигуре лермонтовского Демона – «*Демон поверженный*». Как когда-то Лермонтов подвергал изменению образ Демона от редакции к редакции, так и Врубель постепенно менял фигуру своего героя.

Всего у произведения Лермонтова было восемь редакций. С каждой редакцией представление об образе Демона у поэта менялось. В первой редакции возникает образ, близкий мильтоновскому Сатане. Демон губит Тамару из-за мести своему заклятому врагу – Ангелу. В шестой возникает иной замысел. Демон влюбляется в Тамару и через любовь к ней готов к добру и самоочищению. Врубель же в фигуре своего третьего Демона прошел путь от грозного, озлобленного образа к герою абсолютно разбитому и сломленному [12].

Изначально в своей третьей работе художник находился в поисках образа мятежника, бунтовщика, яростно восставшего против Бога и всего мира. (Об этом нам говорят первые эскизы к картине) Это уже был не тот ранний образ, жаждущий к себе сочувствия, сострадания. В своем гордом одиночестве герой обдумывает план мести и жестокой борьбы. На это указывают прорисованные детали, ясно отображающиеся в эскизах художника: в руках героя острый, сверкающий меч. Лицо Демона полно уверенности и решимости, в нем – зреющая, неистовая ярость. Впоследствии жена художника вспоминала: «Миша...Демона должен

кончить к ноябрю, а красками он еще не начинал... Демон у него совсем необыкновенный, не лермонтовский, а какой-то современный ницшеанец, поза, лежащая головой вниз, ногами вверх, точно он скатился с какой-то скалы» [29, 153].

Позже Врубель придает изменению фигуру Демона. Что подвигло художника к данному решению? Неизвестно. Вероятнее всего, его не устаивал демонический, наполненный ненавистью и злобой характер героя. Врубель вновь возвращается к образу глубоко страдающего Демона [22].

Второй вариант «Демона поверженного» значительно отличается от предыдущего. Перед нами больше не гневное, исполненное злобой к Ангелу существо, подобное в финальной сцене лермонтовской поэмы. Врубельский Демон своей идеей стал ближе к замыслу оперы Рубинштейна, чем к произведению Лермонтова [11].

Образ Демона во втором варианте беспомощный и жалкий. На лице страшная, уродливая гримаса, наполненная муками и страданиями. Тело Демона лишено атлетической мускулатуры, наблюдаемой в прошлых работах художника. Пропорции героя резко деформированы. В страшном лице безумие и отчаяние. В обжигающем взгляде невыразимая боль и мука. Взор героя противопоставлен безжизненному, скрученному телу. Демон не принимает действительность, потому что она жестока, бездушна, немилосердна. Она не смогла дать счастья и обновления, вероломно отняла самого дорогое – надежду на возрождение, избавление от бесконечного, раздирающего одиночества. Герой низвергнут в глубины ущелья. Горизонтальный холста усиливает ощущение падения Демона. Его павлиньи крылья изломлены, он окружен ими, словно вокруг него разгорается неистовый, обжигающий со всех сторон его тела огонь [34].

Павлиньи перья здесь имеют символическое значение. Для того чтобы выделить их на фоне мрачных и темных тонов картины, Врубель писал их специальными металлическими лаками, благодаря которым они сверкали и переливались разными оттенками. Павлинье перо является символом нетленности и вечности. В работе художника павлиньи крылья Демона раздроблены, они рассыпаются по пространству картины. Это говорит о том, что Демон Врубеля, действительно, повержен, а может даже окончательно разбит и умерщвлен.

Гибель Демона изображена на фоне того же Кавказа. Вокруг него покрытые снегом горные вершины и крупные, необъятные реки. Вдали виден румяный закат, неистово напоминающий о падении печального духа – закате всех его надежд на обновление и избавления от вечного разрывающего на части одиночества [10].

Картина была завершена в декабре 1902 г, но Врубель по-прежнему был недоволен своей работой. Художник не прекращал работы над картиной на выставках в Москве и в Петербурге, где находилось полотно в 1902 г. Впоследствии А. Бенуа вспоминал: «Каждое утро, до 12-ти, публика могла видеть, как Врубель «дописывал» свою картину. В этой последней борьбе (2 месяца спустя художник уже находился в лечебнице) было что-то ужасное и чудовищное. Каждый день мы находили новые и новые изменения. Лицо Демона одно время становилось все страшнее и страшнее, мучительнее и мучительнее; его поза, его сложение имели в себе что-то пыточно-вывернутое, что-то до последней степени странное и болезненное, общий колорит наоборот становится все более и более фееричным, блестящим. Целый фейерверк звенящих павлиньих красок рассыпался по крыльям Демона, горы позади зажглись странным торжественным заревом, голова и грудь Демона украсились самоцветными камнями и царственным золотом. В этом виде картина была и безобразна и безумно прельстительна» [16, 385].

Картина «Демон поверженный» изначально была не принята в коллекцию Третьяковской галереи. Члены совета галереи отказались приобретать «пространное полотно». Коллеги, друзья художника, критики отзывались о картине недоброжелательно, не понимали идей и взглядов художника в отношении Демона. В 1902 году меценат В.В. фон Мекк приобретает работу у взволнованного художника в свою коллекцию [18].

Врубель очень переживал, что его Демон был не оценен, его состояние стало еще более возбужденным. В 1902 г. у художника стали проявляться симптомы психического расстройства. Жена Врубеля в письме к своей сестре вспоминала: «Все близкие и знакомые замечали, что с Михаилом Александровичем происходит что-то неладное, но и сомневались постоянно все-таки, так как в речах его никогда не было бессмыслицы, он узнавал всех, все помнил. Он сделался лишь гораздо самоувереннее, перестал стесняться с людьми и говорил без умолку» [9, 123].

Впоследствии художника госпитализировали в психиатрическую больницу. Врубель воображал себя то Гоголем, то полководцем, то российским императором. Он слышал голоса, говорил, что жил эпоху Средневековья.

Врубель был обследован психиатром В. М. Бехтерев, который и обнаружил у художника симптомы маниакального возбуждения [31].

В 1908 году, за два года до смерти художника, картина «Демон Поверженный» все – таки была продана в коллекцию Третьяковской галереи, где и находится по сей день, являясь одной из значимых картин экспозиции. Уже в 1908 году картина стала менять свое очертание. Темнеющие металлические лаки изменили цвет полотна. Краски на картине значительно потемнели, особенно это наблюдалась в когда-то ярко сияющих павлиньих

крыльях. Демон словно погрузился в еще большую тьму, уже не имеющий даже надежды на свое возрождение и обновление [8].

Вывод по второй главе

Поэма «Демон» в музыкальной интерпретации Рубинштейна смогла получить свое уникальное и новое воплощение.

В силу определения жанра музыкального произведения как лирическая опера в центре внимания композитора оказался не столько образ героя – ницшеанца и мятежника, сколько глубоко страдающая, одинокая личность, ищущая обновление и преображение через любовь. Неизбежность драматического завершения оперы было подчеркнуто при помощи образа Ангела, с самого начала отвергающего возможность изменения и возрождения героя.

Новое звучание в опере помимо Демона и Ангела приобрели и другие персонажи оперы. Образам Тамары, Гудала и Синодала был придан Рубинштейном народный колорит. Была усилена трагедийная сторона данных героев посредством введения добавочных сцен, отсутствующих в поэме Лермонтова (причитания Тамары и хора по смерти жениха, предсмертный призыв Тамары Синодалом, мотив мщения Гудала и др.).

Дополнительно введенные персонажи (няня и старый слуга Синодала) были важны с точки зрения тембровой многообразности оперы, передачи важных сюжетных деталей поэмы и придании народного характера музыкальному произведению.

Ярко композитором в опере был передан грузинский колорит лермонтовской поэмы. В музыке оперы нашли свое отражение восточные напевы жителей Кавказа.

Врубель и Лермонтов – выдающиеся фигуры русского искусства, чьи судьбы поистине схожи. И для художника, и для автора поэмы образ Демона в их творчестве стал центральным. Оба смогли по-своему высказать и выстрадать своего Демона.

На сюжет лермонтовской поэмы у Врубеля всего было создано более 20 иллюстраций и три монументальных картины: «Демон сидящий», «Демон

летающий», «Демон поверженный», одна из которых («Демон летающий») по неизвестным причинам осталась незавершенной.

Врубель стал одним из первых художников, кто смог придать образу Демона «физическое» воплощение. Художником были проработаны портретные детали этого образа, не наблюдаемые в поэме: печальные, тоскующие глаза, скрещенные руки, тяжелое атлетическое тело в первой и во второй картине, деформированное и изломленное – в третьей. Отдельное место заняли детали-символы: анемоны в первой картине и павлиньи перья в третьей. Хорошо художником был передан кавказских колорит с его могучими горами и необъятными реками.

В своем творчестве Врубель в понимании образа Демона был больше близок идеям оперы Рубинштейна. Бунтарское и мятежное начало в Демоне было значительно снижено. Герой художника – это не лермонтовский ницшеанец со свойственным ему ощущением чувства сверхмощи и сверхчеловечности над простыми людьми. Демон – дух страдающий и изнывающий, требующий к себе сочувствия и сострадания от того, что так и не смог найти избавления от своего трагического одиночества, обрести обновление и возрождение через искреннюю и светлую любовь к княжне Тамаре.

ГЛАВА 3. ПОЭМА ДЕМОН В ИСКУССТВЕ XX ВЕКА

3.1. Балет С.В. Жукова «Фатум»

Сергей Жуков – современный композитор, заслуженный деятель искусств России (2007 г.), автор многочисленных концертов, симфоний,

ораторий, кантат, романсов и вокальных циклов на стихи А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Л.Н. Андреева, М.И. Цветаевой, В. В. Маяковского, А.А. Тарковского и др.

Одной из важных составляющих творчества С.В. Жукова является обращение к балетному жанру. Всего композитором 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» был создан С. Жуковым в 1998 году. В 2001 году на сцене Санкт-Петербургского Академического Малого театра оперы и балета им. М.П. Мусоргского впервые состоялась постановка произведения С. Жукова. Автором постановки стала Мария Большакова – балетмейстер Михайловского театра. Большую роль в произведении играет и музыкальное сопровождение. Основой музыки в балете стали следующие произведения композитора: Симфония №1 (1985 г.), Концерт для оркестра и солирующих ударных (1990 г.), вступления из пролога композиции для саксофона, кларнета и танцовщицы «Жребий Немезиды» (1992 г.), музыкальные отрывки из балета «Солярис» (эпизод на Космодроме).

«Фатум» С.В. Жукова нельзя назвать произведением классического танцевального жанра. В балете композитором используются элементы современной хореографии. Танцоры все время выходят по горизонтальной линии. Данный прием необходим в создании эффекта «притяжения к полу». Эмоциональная составляющая часто передается при помощи танцевального вибрато. Артисты качаются, шатаются из стороны в сторону, трясут головой или отдельными частями тела. Особенно ярко в балете проявляется такой прием как мимика. Данное средство выразительности наблюдается только у Демона. Оно отражает внутреннее состояние героя. На протяжении

музыкального произведения Демон широко открывает глаза, рот, поднимает или опускает брови, гримасничает.

С.В. Жуков в балете «Фатум» смог выразить свое понимание поэмы М.Ю. Лермонтова. Композитор интерпретирует произведение в романтическом ключе. Подобно А.Г. Рубинштейну композитор делает акцент не столько на мятежном образе Демона, сколько на трагическом и драматическом пути главного героя. Так, в одном из своих интервью С.В. Жуков говорил: «Демон – это несчастное дитя Господа и мы, конечно, сострадали ему...». Таким образом, композитор в своем произведении стремится вызвать у зрителя сочувствие и сопереживание к Демону. Слушатель становится свидетелем драматического пути Демона от одиночества к надежде на возрождение и к неизбежному разочарованию. В этом отношении балет был разбит композитором на пять сцен, которые имеют следующие названия: *Одиночество, Рождение любви, Небо, Падение, Пустота.*

Новое звучание в балете получают герои М.Ю. Лермонтова. В произведении С.В. Жукова присутствуют следующие образы: Демон – главный герой произведения, танцоры кордебалета, слуги Закона, олицетворяющие рок, фатум, Тамара-небесная и Тамара-земная. Образы Синодала, Гудала и Ангела в балете опущены, так как главным в произведении С.В. Жукова становится обращение не к герою-бунтарю, «гордому царю познания и свободы», а к страдающей, жаждущей обновления личности. В этом отношении композитор близок к идеям оперы А.Г. Рубинштейна и к картинам М.А. Врубеля. Отсутствуют в балете также кавказские пейзажи. Действие музыкального произведения происходит ночью среди звезд и огней. Небольшой свет в темное время суток символизирует в произведении С.В. Жукова надежду на обновление и изменения в жизни главного героя.

Ведущим в балете С.В. Жукова, в отличие о поэмы М.Ю. Лермонтова, становится мотив Судьбы, столкновение главного героя с действительностью. Демон стремится противостоять фатуму, жаждет найти обновление и освобождение от одиночества через любовь к Тамаре.

В начале балета перед зрителем возникает образ одинокого, страдающего Демона. Отчужденность от мира, переживания Демона изображаются при помощи музыкального сопровождения. Композитором используются преимущественно звуки флейты - пикколо, которые показывают одиночество, трагедию в душе Демона. Важную роль в эпизоде играет отсутствие пластики в интерпретации образа Демона. Герой располагается в центре сцены, сидит в закрытой позе. Его окружают четыре слуги Закона – судьбы. Образуется замкнутый круг вокруг Демона, из которого герой не может освободиться. Таким образом, уже в первом эпизоде «Одиночество» появляется мотив Рока, обреченности, трагического конца, неспособности противостоять судьбе.

Несмотря на это, Демон стремится к возрождению, к новой жизни. Герой сопротивляется Фатуму, он выбирает путь богоборца. В жизни Демона отсутствует счастье, гармония, но он продолжает мечтать об Совершенной любви. Таковую Идеальную любовь и воплощает в себе Тамара-небесная. Тамара-небесная – это стремление героя к обновлению, к избавлению от одиночества, это борьба против своей трагической судьбы.

Первое появление Тамары происходит во втором эпизоде балета «Рождение любви». Неземной, идеальный образ героини подчеркивается с помощью музыкальных мотивов. Образ Тамары во всех сценах сопровождается высоким вокализмом, который исполняются женским голосом сопрано. Данный прием (применение вокальных партий в балете) является одним из ведущих на современной классической танцевальной сцене.

Появление Тамары пробуждает в Демоне чувства любви. Образ героя приобретает пластичность и динамичность. Зритель видит метание Демона. Движение героя порывисты, резки. В танце видна разнообразная палитра эмоций Демона: грусть, страдания, муки любви одновременно сочетаются с радостью, с желанием избавиться от одиночества, обрести счастья, гармонию, свободу от Фатума. Напряженность героя подчеркивают звуки барабанов и труб в оркестре. Постепенно их сменяет нежная мелодия клавесина и треугольника – мечты героя о Идеальной любви и освобождении.

Появление Тамары становится переломным моментом в судьбе Демона. Именно с этой героиней в балете и в поэме М.Ю. Лермонтова связана надежда на обновление и возрождение. С появлением Тамары у героя появляется стремление бороться со своей судьбой. Любовь для Демона становится как способ борьбы с одиночеством.

Тамара в балете отличается от своего литературного прообраза. В своем произведении С.В. Жуков вводит образы двух Тамар: Тамару-небесную, которая воплощает Идеал, мечты Демона, стремление к возрождению, преодоление Фатума и Тамару-земную, символизирующую реальную жизнь, неспособность героя преодолеть Рок.

Интересно цветовое решение в образах двух героинь. Так, костюм Тамары-небесной имеет оттенок нежно-голубого цвета, что олицетворяет неземную красоту, совершенство, мечту об идеале в образе героини. В изображении Тамары-земной используется контраст по отношению к Тамаре-небесной. Ее платье имеет огненно-красный, алый оттенок. Данный цвет в одежде героини олицетворяет земную страсть, экспрессию, неизбежность Фатума, трагического конца.

Не менее интересными в балете являются костюмы Стражей Фатума. Они имеют серо-коричневый цвет, что является олицетворением

непоколебимости, жесткости и безэмоциональности. Одежда Стражей полностью покрывает их тело. Открытыми остается только глаза. Данная деталь указывает на их неземное, мистическое происхождение. Подчеркивается таинственность и неизвестность грядущего в судьбах людей, существ и всего мира.

Стражи Закона верно служат своему делу. Они являются хранителями судьбы, дозорными, следящими за исполнением Фатума – того, что предначертано свыше, поэтому неслучайно, что в балете их количество равно цифре четыре. Ведь именно это число олицетворяет собой порядок и равновесие

На протяжении всего произведения Стражи являются неотъемлемыми спутниками Демона. Они появляются во всех четырех эпизодах балета. Их приход – это всегда напоминание о невозможности противостоять судьбе. Сила Фатума в балете показана через образ замкнутого круга. В ходе балета Слуги Закона образуют его вокруг Демона. Несмотря на это, Демон готов вступить в борьбу.

Во втором эпизоде «Рождение любви» появляется Тамара-небесная. Демон влюбляется в нее. Под влиянием мечты об Идеальной любви Демон преобразуется. Перед зрителем уже не могучий дух отрицания, а существо, готовое к обновлению и преображению через любовь. Внутреннее изменение Демона показывается при помощи танца и музыки. В начале мы видим ликование, восторг героя, состояние влюбленности. Движение Демона порывисты и быстры. На заднем фоне восторженно звучат трубы, композитором используется крещендо – постепенное увеличение силы звука. Затем звук труб затухает. В соло партию вступают клавесин и флейта-пикколо. Танец и музыка приобретает чувственный, интимный характер. Движения становятся плавными и легкими. Руки Демона все время тянутся кверху, к небу. Герой стремится к свободе, желает быть со своей

возлюбленной. В конце герой, изнеможенный собственными эмоциями, падает.

Лирическая тема Демона внезапно сменяется появлением Страж Закона. Звучит зловещая тема тромбонов. Слуги Закона вновь пытаются заключить героя в кольцо. Демон пытается сопротивляться, но его действия становятся тщетными. Стражи поднимают героя вверх и вновь помещают его в кольцо Фатума [36].

Выход из кольца становится возможным в третьем эпизоде «Небо» во время появления Тамары-небесной. Именно она выводит Демона из замкнутого круга. Кольцо временно разрушается. Меняется и костюм Демона. Если в начале балета герой окутан темными сетями, то с появлением Тамары они рвутся. Это говорит об изменении главного героя, о его стремлении к новой жизни, борьбы с судьбой.

Тамара-небесная образ идеальный. Он совершенно не соотносится с лермонтовской героиней. Тамара существует только в сознании Демона. Она является его мечтой, внутренней потребностью в возрождении, преодолении тоски, одиночества и Рока. Вследствие этого любовь Демона уже с самого начала обречена на гибель.

Несмотря на это, сцены Демона с Тамарой-небесной являются одними из самых светлых в балете. В них Демон открывается как существо, которому не чужды человеческие чувства. Герой проявляет потребность в любви, в искренних, подлинных чувствах.

Лиризмом и эмоциональностью проникнута сцена из третьего эпизода. Демон вновь тянет руки к небесам, ищет идеал. Рядом с ним танцует Тамара-небесная. Движение героини неторопливы, грациозны. Танец девушки сопровождают нежные звуки арфы и флейты. Сначала Тамара далеко от Демона, но затем расстояние между героями постепенно сокращается. Тамара как идеал Демона отзеркаливает все движения героя. Незаметно

Демон и Тамара-небесная соединяются в общем нежном танце. Звучит клавесин, передающий любовные чувства Демона и Тамары. Музыка светлая и радостная.

Идиллию влюбленных нарушают Стражи Закона. Начинается четвертый эпизод «Падение». С приходом Слуг Фатума Тамара отдаляется от Демона. Вновь звучит тема непреодолимого Рока. Появляется Тамара-земная. Демон не различает Тамару-земную и Тамару-небесную. В нем вновь просыпается мятежный дух, богоборец. Он готов на все ради того, чтобы быть вместе со своей возлюбленной.

Образ Тамары-земной в некоторых чертах соотносится с лермонтовской героиней. Отличным является то, что в балете не показывается история девушки: неудавшееся свадьба, уход в келью, диалог с демоном-искусителем, борьба Ангела и Демона. Не показана Тамара в произведении С.В. Жукова и в качестве грешницы. В балете она жертва, несчастная девушка, погибшая от поцелуя Демона.

В четвертом эпизоде балета используется элемент зеркала. Он показывается в сцене танца Тамары-земной и Демона. Данный танец был уже продемонстрирован в третьем эпизоде «Небо», но там вместо Тамары-земной с Демоном в дуэте танцевала Тамара-небесная. Данный прием используется композитором для того, чтобы противопоставить образ двух Тамар. Первый танец Демона с Тамарой-небесной был легким, воздушным. В музыкальном сопровождении звучала гармония, использовались благозвучные интервалы и трезвучия. Танец Тамары с Демоном. имеет другой оттенок. Движения героини механизированы. Они порывисты, резки, хаотичны. Героиня совершенно не похожа на Тамару-небесную. Через данный танец композитором показывается, что образ Тамары далек от идеальной мечты Демона. Ведь она не совершенства, а простая, земная девушка.

Напротив, Демон в четвертом эпизоде приобретает черты лермонтовского героя. Демон все ближе подходит к Тамаре-земной. Звучит тема мольбы, которая передается с помощью вокальной партии. Девушка не желает умирать, но Демон, словно не слышит ее. Он властно поднимает руки над героиней и в конце концов овладевает ей. Девушка умирает. Мечта Демона об Идеальной любви, освобождении от одиночества становится неосуществимой.

Как и поэме, для Демона не может быть примирения с Богом, так как он не способен преодолеть презрения к людям, ощущения сверхчеловека и сверхмощи. Мир Тамары-земной не способен слиться с миром Демона, так как эти две плоскости находятся в контрасте. Демон своей сущностью противостоит реальному миру. Он не способен избавиться от своей темной сущности, а, следовательно, не может и преодолеть свою судьбу.

Если в поэме за душу девушки борется Ангел, то здесь в роли заступников выступают Стражи Закона. Даже после смерти героини Демон не решает расстаться с ней, но Слуги Фатума все-таки забирают девушку. Демон вновь остается один. В его душе начинает происходить буря эмоций. Перед зрителем и мятежный богоборец, неготовый смириться со своей судьбой. Злость Демона передается с помощью звуков медных труб и кастаньетов. Композитором используется диссонансы – одновременное звучание нескольких неблагозвучных тонов. Так, в звуках музыкальных инструментов присутствуют хроматические пассажи, септимы и секунды. С помощью данных интервалов и пассажа передается бунтарский дух, ярость Демона. Вместе со злобой герой испытывает и чувства горя, эмоционально показано оплакивание Демоном смерти Тамары. Герой не может поверить в смерть своей возлюбленной в то, что он вновь обречен на скитание и одиночество. В сольной партии мы видим терзания Демона. Он мечется по сцене, стремится найти Тамару.

О гибели любви постоянно напоминает Демону образ Тамары-небесной. Танец героини построен по принципу градации. Начинается он с плавных и легких движений и переходит в стремительные и резкие, а затем героиня и вовсе исчезает. Ее уход – это окончательная гибель надежды на возрождение и изменение героя. Демон не способен уйти от Рока. За преступление наступает возмездие. Героя остается наедине со своими мучителями – Стражами Закона. Он не способен вырваться из злополучного кольца Фатума. В оркестре звучит тема Фатума, которая передается при помощи медных духовых инструментов и барабанов. Для того чтобы передать терзания героя, композитором используются такие музыкальные средства выразительности как *fortissimo* (очень громко) , *allegro* (быстро) , *imperioso* (повелительно).

В финальном эпизоде «Пустота» герой погружается в бесконечную тьму. Фатум окончательно разрывает героя. Стражи поднимают Демона вверх. Его тело недвижимо. За сопротивление судьбе неминуемо следует кара. Демон окончательно теряет надежду на возрождение, потому что бессилен перед вечными и неизбежными законами жизни и судьбы.

3.2. Поэма «Демон» в художественной интерпретации Е.В. Глотова

Евгений Владимирович Глов (1964 г. рождения) – современный русский художник-график, живописец, дизайнер. В настоящее время проживает в г. Бийске (Алтайский край). Кисти Е.В. Глову принадлежит

более ста картин. Художник в своем творчестве работает исключительно с такими материалами как акварель, тушь и мало.

Большой интерес для Е.В. Глотова представляет классическая русская и зарубежная литература. Художник является иллюстратором многих произведений. Е.В. Гловатов рисовал на сюжеты таких произведений как Ш. Перро «Красная шапочка», Антуан де Сент-Экзюпери «Маленький принц», М.Е. Салтыкова –Щедрина «История одного города», А.С. Пушкин «Руслан и Людмила», М.А. Булгаков «Мастер и Маргарита», Ульям Шекспир «Гамлет» (имеется всего одна единственная работа «Офелия»), М.Ю. Лермонтов «Демон».

Кроме классических произведений литературы художник писал картины на мифологические и библейские сюжеты: «Гранатовый дракон», «Кецалькоатль –повелитель бабочек», «Божественные паруса великого Ра», «Миф об Исиде», «Призрак», «Икар», «Оплакивание с белыми ирисами» (картина посвящена сюжету снятия Иисуса с креста), «Дорога в Иерусалим» и др. Внимание заслуживают и картины, написанные на тему природы: «Глаз кузнечика», «Война стрекоз», «Кактус», «Окно в осень», «Зов джунглей», «Утро в горах», «Маки», «Снегири» и др.

Особое отношение у Е.В. Глотова было к таким художникам как И. Босх и М. А. Врубель. Е.В Гловатов восхищался их талантом и посвятил им две картины: «Сны Босха», «Плач по Врубелю».

Следуя по пути М.А. Врубеля, художник создает серию иллюстраций к поэме М.Ю. Лермонтов «Демон». Всего Е.В. Гловатовым было написано десять графических картин на ватмане с использованием туши («Печальный Демон, дух изгнания», «Демон», «Княжна Тамара молодая», «Изгнанник», «Тамара», «Несется конь быстрее лани», «Я тот, которому внимала», «Люби меня!», «Тамара и Демон», «И вновь остался он надменный»). Все работы художника относятся к 1996 году. Почти на каждой картине написана цитата из

произведения М.Ю. Лермонтова. Именно благодаря цитатам становится возможным понять, какие из эпизодов поэмы «Демон» были использованы в картинах художника. Кроме графических иллюстраций Е.В. Глотов было написано три крупных работы, одна из которых имеет прямую отсылку к картине М.А. Врубеля: «Тамара и Демон» (диптих), «Демон» и «Демон поверженный». Все три картины написаны маслом [44].

В своих работах Е.В. Глотов, в отличие от М.А. Врубеля, был близок идеям М.Ю. Лермонтова. В его картинках Демон представляет собой синтез мятежного духа, богоборца и одинокой, страдающей личности, которая ищет преобразования через любовь. В иллюстрациях художника присутствуют только четыре образа из поэмы. Это Демон, Тамара, Синодал и его конь. Образы Гудала и Ангела отсутствуют.

Художник, подобно М.А. Врубелю, стремится придать герою «физическое» воплощение. В поэме Лермонтова Демон – существо, не имеющее прямых портретных черт, присутствуют только отдельные элементы (уста, слезы). В картинах Е.В. Глотова через портретные черты мы видим понимание образа главного героя поэмы М.Ю. Лермонтова. Интересно, что с каждой иллюстрацией Демон приобретает все больше человеческих черт. Если в первых работах Демон изображается как дух, существо бесплотное, то с появлением любовной линии в главном герое начинают появляться человеческие черты, а в конце, с гибелью Тамары, лица Демона становится не видно. Оно окрашивается художником в черный цвет. Таким образом, через иллюстрации зритель способен проследить путь и эволюцию главного героя поэмы М.Ю. Лермонтова. Рассмотрим графические иллюстрации художника [43].

Открывает галерею иллюстраций к поэме работа «*Печальный Демон, дух изгнанья*». На картине Демон изображается со спины. Он бесплотный дух, лица героя практически не видно, оно изображено в профиль, тело

отсутствует. Взгляд направлен вниз. Видно, что вместе с ощущением могущества Демон испытывает боль от чувства одиночества. Об этом нам и говорит и цитата, использованная художником в картине: *Печальный Демон, дух изгнанья, / летал над грешною землей*. Значимую роль в передаче образа Демона играет горизонтальная линия, формирующая эффект «зеркала» в иллюстрации художника. Герой поделен на две части. Со стороны правой части используется белый цвет, который указывает на человеческие черты в образе героя – умение чувствовать, испытывать страдание, боль, потребность в любви. Противоположен ему черный цвет с левой стороны, указывающий на темную, демоническую сущность героя. В иллюстрации присутствуют и элементы кавказского пейзажа из поэмы. Е.В. Глотов изображает горы, они гораздо меньше главного героя. Зритель видит нечеловеческую сущность Демона. Подобный прием был использован и М.А. Врубелем в картине «Демон Сидящий». Фигура героя в работе художника была также больше всего окружающего пространства [44].

Вторая иллюстрации художника называется «Демон». Здесь художник вновь изображает одинокого озлобленного на мир духа. Очертания фигуры героя едва различимы. Вторая иллюстрация Е.В. Глотова интересна тем, что в ней есть отсылка к монументальной, известной работе М.А. Врубеля «Демон поверженный». В правом нижнем углу картины, среди цветов и трав, можно увидеть павлина. В работе М.А. Врубеля присутствует не сам павлин, а его перья. Они несут символическое значение. Павлинье перо – это символ вечности и бессмертия. В работе М.А. Врубеля павлиньи крылья Демона раздроблены. Это говорит о том, что герой М.А. Врубеля повержен. Путь Демона имеет трагический финал. Таким образом, Е.В. Глотов, с одной стороны, как современный художник создает отсылку для зрителей к классическим работам М.А. Врубеля. С другой, павлин на его картине является живым и нетронутым существом. Это говорит о силе и бессмертии героя Е.В. Глотова. Демон в его работе еще не повержен. Примечательным

является то, что М.А. Врубеля изображает павлиньи перья в своей финальной картине из всей трилогии о Демоне, а у Е.В. Глотова он встречается в самом начале (на второй работе художника).

Третья иллюстрация «*Княжна Тамара молодая*» посвящена образу Тамары – возлюбленной главного героя.

Тамара Е.В. Глотова соответствует литературному первоисточнику. Героиня показана художником с кувшином в руках. Художник передает пластичность образа Тамары. Героиня, словно не просто идет, а танцует. Линии в работе тонкие и легкие. Привлекает внимание в иллюстрации художника то, что Тамара изображается на фоне ночи. Кругом звезды, сияет полная луна. Данные детали противоречат смыслу, так как княжна не могла идти за водой в темное время суток. По мнению некоторых рецензентов, ночь, звезды и полная луна в картине Е.В. Глотова символизируют таинственность и мистицизм. Образы имеют несколько значений. Во-первых, они указывают на красоту девушки. Чадра княжны придает ее образу загадочность, непостижимость. Во-вторых, являются предвестниками грядущих событий: в жизнь Тамары скоро вмешается потусторонняя, мистическая, сила. В-третьих, говорит о сложном внутреннем мире самой героини. Демон полюбил Тамару не только за ее неземную красоту, за стремление найти преображение через любовь. Важно то, что главной герой смог почувствовать в Тамаре близкую душу. Героиня не желала становиться женой, не хотела лишаться свободы. Именно желание свободы не могло не привлечь Демона: *В последний раз она плясала. /Увы! заутра ожидала/Ее, наследницу Гудала,/Свободы резвую дитя,/Судьба печальная рабыни/<...>/И часто тайное сомненье/Темнило светлые черты;/<...>/ Что если б Демон, пролетая,/В то время на нее взглянул,/То, прежних братии вспоминая, /Он отвернулся б — и вздохнул..* В иллюстрации художника кроме Тамары присутствует и сам Демон. Его образ «накладывается» на фон ночи и Тамары. Лицо героя изображено в профиль. Ресницы и глаза опущены.

Демона на картине, с одной стороны, делает более выразительными символические образы ночи, звезд и полной луны, а с другой, художником иллюстрируется сцена из поэмы – первая встреча Демона с Тамарой [39].

Пятая иллюстрация называется «Демон». Она посвящена образу главного героя. Это одна из немногих работ художника, которая не содержит цитат из лермонтовской поэмы. Художник изображает крупным планом портрет Демона. Перед нами уже не бесплотный дух, а существо имеющее человеческие черты. Е.В. Готов иллюстрирует сцену первой встречи Демона и Тамары. Главной герой влюбляется в Тамару. Интересно художником передана через глаза сущность героя. В одном запечатлелись чувства любви, стремление к преображению, избавлению от одиночества. Другой глаз изображается «полупустым». Это говорит о темной, мятежной сущности героя.

Следующая иллюстрация называется «Тамара». Данная работа, как и предыдущая, пятая иллюстрация, не имеет цитат. На картине изображается портрет Тамары крупным планом. Взгляд опущен, героиня находится в размышлениях. В работе Е.В. Глотова одновременно выражается и печаль в связи с предстоящим замужеством, уходом из отчего дома и предчувствие приближающихся неотвратимых трагических и фатальных событий в жизни Тамары.

Шестая иллюстрация посвящена Синодалу, жениху Тамары, и его верному коню. Синодал в иллюстрациях художника изображается только в данной работе, так как в своих графических картинах Е.В. Глотова делал акцент на линии Тамары и Демона. Иллюстрация называется «Несется конь быстрее лани...». Рисунок также содержит и одноименную цитату. Конь Синодала целиком передает сюжет поэмы М.Ю. Лермонтова – смерть Синодала. Е.В. Готов изображает животное крупным планом. Во взгляде коня запечатлелся страх и ужас, ноздри животного расширены от чувства

опасности. Конь, словно бежит от злой темной и мистической силы. За спиной животного мрачное черное небо, символизирующее главного героя – Демона. На спине коня лежит бездыханное тело Синодала. Фигура юноши едва различима на работе художника. Безжизненность героя передается и при помощи «пустого» лица. Художник не изображает на лице Синодала органы восприятия (глаза, рот, нос и пр.) Данный прием говорит зрителю о смерти юноши, о его непринадлежности земному миру.

Седьмая картина *«Я тот, которому внимала!»* иллюстрирует сцену в кельи – разговор Демона и Тамары. Здесь перед нами вновь не человеческое существо, а злобный дух, богоборец. На это указывает черный фон, который находится за спиной главного героя. К тому же в образе Демона почти не видно лица и тела, что также указывает на его темную сущность. Мрачная фигура Демона склоняется над маленьким и хрупким телом Тамары. Рука Демона властно поднята над героиней. Для главного героя собственное желание становится выше жизни его возлюбленной. Демон не способен найти примирение с Богом, не способен к изменению и возрождению, так как не может пересилить ощущение своей сверхмощи и презрения ко всему человеческому роду. Эту идею и передает седьмая иллюстрация Е.В. Глотова.

На Восьмой иллюстрация *«Люби меня!»* зритель видит страх и испуг Тамары. Лицо выражает тревогу и волнение. Фигура Демона склонилась над героиней. Контраст между миром Тамары и Демона художник проработал при помощи цвета. Тамара изображается Е.В. Гловым в белом цвете, что говорит о ее чистоте. Героиня предстает в работах художника как невинная жертва фатальных обстоятельств. В противоположность Тамаре за спиной Демона изображена черная тень – олицетворение темной души главного героя. Мрачный силуэт все ближе подступает к Тамаре, пытаясь словно захватить фигуру героини. Особую смысловую нагрузку в иллюстрации несет образ цветка – символа жизни Тамары, принадлежности героини к

земному миру. В иллюстрации художника цветок изображается завядшим. Это о том, что в скором времени Тамару ждет смерть. Искушение Демона окажется сильнее героини.

Девятая работа художника «Тамара и Демон» иллюстрирует поцелуй Демона и Тамары. Художником изображаются только лица героев. Линии тела героев едва различимы. Тамара и Демон изображаются как духи, чьи души уже не принадлежат земному миру. В лице Тамары выражается тревожное предчувствие от предстоящих событий. В картине присутствует символическая деталь. На ухе Тамары видна серьга в виде клетки. Через данное украшение Е.В. Готов говорит зрителю о том, что Тамара потеряла свободу. Теперь ее жизнь целиком зависит от Демона.

В лике Демона, напротив, снова проступают человеческие черты. Герой надеется и верит, что с обретением любви он сможет возродиться к новой жизни, избавиться от мучительного одиночества.

Десятая картина Е.В. Глотова «И вновь остался он надменный» иллюстрирует крах всех надежд Демона. Герой лишается своей возлюбленной. Доминирующий цвет в работе художника – черный. Фигура Демона приобретает мрачный и темный силуэт. Лицо героя в картине художника не изображается. Демон остается безликим духом. Злость и отчаяние главного героя передано при помощи плотно сжатых кулаков. Перед зрителем вновь возникает образ мятежного богоборца, ницшеанца, одинокого скитальца и изгнанника, неспособного найти себе место в этом огромном мире.

Помимо десяти графических иллюстраций к поэме Е.В. Готов создал и три крупных работы, которые были написаны маслом: «Демон», «Демон и Тамара (диптих)», «Демон поверженный». В последней художник переосмысляет картину М.А. Врубеля с одноименным названием.

В первой работе «Демон» художник (как и ранее в графических картинах) изображает главного героя не бесплотным духом, он придает Демону физиологические черты, которые практически отсутствуют в поэме М.Ю. Лермонтова. Перед зрителем возникает высокая фигура Демона. В черных глазах героя одновременно сочетаются одиночество и гордыня. Демон – ницшеанец, мятежный дух, обладающей мощью, которая недоступна простому человеку. На данную характеристику указывают образы полной луны и красного плаща. Картина нарисована в мрачных тонах, Демон изображен высоко в горах. Е.В. Готов намеренно возвышает главного героя над людьми.

Особую роль в работе художника играет мифическое животное, отсутствующее в поэме М.Ю. Лермонтова. Существо изображается в виде орла с волчьей головой. На мифическое животное имеется две точки зрения. С одной стороны, оно характеризует образ Демона. Волк – является символом одиночества и силы, орел – олицетворением царственного могущества. Ведь если вспомнить мифологию, именно эта птица являлась священным символом у многих верховных богов – Зевса, Одина, Юпитера, Ормузда, Митры.

Имеется и другая точка зрения. Мифическое существо на картине ассоциирует с древним зороастрийским богом Рамманом – божеством, находящимся между миром живым и подземным. В представлении древних он являлся проводником душ из земного пространства в потустороннее. В этом отношении Демон в работе художника выступает как существо, находящее между мирами.

Вторая картина «*Тамара и Демон (диптих)*» посвящена линии взаимоотношений главного героя и его возлюбленной. Художник изображает лица героев крупным планом. В образе Демона, в отличие от предыдущей работы «Демон», видны человеческие эмоции и чувства: желание любить и

быть любимым, стремление избавиться от одиночества, возродиться к новой жизни через любовь к Тамаре. На лице Демона видна слеза. Е.В. Готов вновь делает отсылку к классической живописи М.А. Врубеля, к картине «Демон сидящий».

Фигура Демона в работе художника изображается в темных и мрачных оттенках, что говорит о нечеловеческой сущности героя, его нищезанятости, тоске и одиночестве. Противопоставляется Демону образу Тамары. Героиня, напротив, изображается преимущественно в светлых оттенках: на героине небесно-голубой платок и диадема, украшенная жемчугами, лицо Тамары, в отличие от Демона, имеет белоснежный цвет. Губы героини спокойны и неподвижны, они окрашены в алый цвет. Во взгляде уверенность и решимость.

Образ героини Е.В. Глотова практически не соответствует своему литературному первоисточнику. В работе художника она изображается в виде сильной, царственной натуры, знающей себе цену. В образе Тамары отсутствует легкость, пластичность, музыкальность, присущая лермонтовской героине. Тамара в работе Е.В. Глотова совершенно не опасается Демона. Она готова принять свою судьбу.

Особую смысловую деталь в картине несет образ свечи. Здесь он олицетворяет надежду Демона на обновление и возрождение. Примечательным то, что Е.В. Готов в своей работе выбирает форму диптиха – совмещение двух картин в единое целое. Демон и Тамара, словно намеренно разделяются художником. Тамара для главного героя выступает в роли недостижимой мечты. Рождается конфликт реального и действительного.

Третья работа «Демон поверженный» – это своеобразная аллюзия на монументальную работу М.А. Врубеля с одноименным названием. Картины Е.В. Глотова и М.А. Врубеля помимо отличий имеют и некоторые и схожие

черты. У обоих художников Демон изображается обреченным и беспомощным. Во взгляде обоих героев страдания и муки. Их тела лишены атлетической мускулатуры. Фигуры худощавы, сломлены Мечты героев рушатся. Обновление через любовь оказывается невозможным. В обоих работах виден закат, выступающий как олицетворение краха надежды на избавление от тоски и одиночества [31].

Среди отличий следует назвать наличие стихийного начала в работе Е.В. Глотова. Стихии – шторм, грозовые тучи несут губительный характер. Природные явления изображаются гораздо крупнее главного героя. На фоне стихий фигура Демона маленькая, беспомощная. Таким образом, стихийное начало в работе Е.В. Глотова указывает на невозможность противостоять собственной судьбе, утопичность мечты Демона о примирении с Богом, людьми и миром.

Вывод по третьей главе

В искусстве XX века происходит переосмысление образов поэмы М.Ю. Лермонтова «Демон». В 1998 г. композитор С.В. Жуков создает балет «Фатум». Современный композитор идет вслед за А.Г. Рубинштейном и делает акцент не на герое-бунтаре, а на раскрытии внутреннего мира страдающей личности.

В произведении С.В. Жукова присутствуют следующие образы: Демон – главный герой произведения, танцоры кордебалета, слуги Закона, олицетворяющие фатум, Тамара-небесная, которая символизирует мечту

Демона об Идеальной любви и Тамара-земная, несущая в себе образ земной любви и страсти.

Главной в балете становится тема Судьбы. Демон стремится противостоять Фатуму и обрести возрождение через любовь к Тамаре, но главный герой не способен одолеть силы Судьбы. Слушатель становится свидетелем драматического пути Демона от надежды на обновления до неизбежного разочарования.

В 1996 году выходят 10 графических иллюстраций и три крупных работы маслом: «Демон», «Демон и Тамара» (диптих), «Демон поверженный» современного художника Е.В. Глотова.

В них Демон представляет синтез духа-богоборца и одинокого существа, ищущего преображения через любовь. В графических иллюстрациях художника присутствуют только четыре образа из поэмы. Это Демон, Тамара, Синодал и его конь. Образы Гудала и Ангела отсутствуют, так как художник стремился сделать акцент на эволюции образа Демона.

Так, особую роль в создании образа Демона играет прием «зеркала», раскрывающий сущность героя. Черный цвет является олицетворением демонического начала, белый символизирует человеческие чувства: потребность в любви и понимании.

Большую роль в иллюстрациях Е.В. Глотова играют аллюзии на работы М.А. Врубеля. Их можно обнаружить в работах: «Демон» (образ павлина), «Демон и Тамара. Диптих» (слеза Демона), «Демон поверженный» (переосмысление одноименной работы М.А. Врубеля).

Заключение

Явление интермедиальности содержит в себе много аспектов: это и взаимодействие, и диалог «языков» – разных видов искусств, и некий «сверхязык» культуры, и, собственно, метод, применяемый в науке.

На основе методологии интермедиального анализа О.В. Чуконцовой мы проанализировали воплощение образов лермонтовской поэмы в опере А.Г. Рубинштейна, балете С.В. Жукова «Фатум», живописи М.А. Врубеля, картин Е.В. Глотова через особенности перевода с языка словесного искусства на язык музыки и живописи.

В ходе нашего исследования было установлено, что поэма «Демон» в искусстве XIX – XX веков получила свое новое, оригинальное воплощение. Лермонтовский Демон в русском искусстве проходит путь от мятежного образа «царя познания и свободы» до абсолютно сломленного и поверженного героя.

Так, в 1871 году композитор А.Г. Рубинштейн создает оперу «Демон». Акцент А.Г. Рубинштейном был сделан не на мятежном герое, а на глубоко страдающей личности, ищущей обновление и возрождение через любовь. Оперу А.Г. Рубинштейна отличает от поэмы то, что в ней присутствует множество фольклорных мотивов. Образы Тамары, Синодала, Гудала приобретают в опере русский национальный колорит. Композитором используются мотивы народных сказок (золотая рыбка), былинная поэтика (ритмо-мелодический рассказ няни о приезде Синодала, в которой жених Тамары изображается в образе богатыря), свадебный обрядовый фольклор (готовность Тамары попроситься с венком – символом ее девичества), плачи и причитания (сцена оплакивания Синодала), лирические песни (песня Синодала к Тамаре «Обернусь я ясным соколом» и Гудала «Голубок мой отлетел»).

А.Г. Рубинштейном в оперу были введены дополнительные герои, отсутствующие в поэме Лермонтова (образ няни и старого слуги Синодала). Данные образы важны с точки зрения тембровой многообразности оперы, передачи важных сюжетных деталей поэмы, придания народного характера музыкальному произведению, усиления трагедийной стороны музыкального произведения.

Другой особенностью оперы является введение дополнительных эпизодов, отсутствующих в поэме М.Ю. Лермонтова. Так, противостояние Демона и Ангела в опере, в отличие от поэмы, было представлено в трех диалогах. Композитором была добавлена встреча Демона с Ангелом в аду.

Дополнительный эпизод позволил усилить линию противостояния между Ангелом и Демоном. Также был введен пролог и апофеоз, взятый из драмы А.К. Толстого «Дон Жуан». Данные части оперы выполняют композиционную функцию. Они организуют трехмерное пространство (ад, земля и рай), в котором происходит действие музыкального произведения.

В 1876 году Врубель побывал на опере «Демон». Произведение А.Г. Рубинштейна поразило художника. Это и послужило поводом для начала работы над картинами.

М.А. Врубель был одним из первых художников, который придал Демону «физическое» воплощение. Художником хорошо были проработаны портретные детали этого образа, отсутствующие в поэме: печальные, тоскующие глаза, скрещенные руки, тяжелое атлетическое тело в первой и во второй картине и деформированное – в третьей.

Нечеловеческая природа героя передана художником средствами композиции. Во всех трех картинах художника Демон гораздо больше окружающего его пространства. Его тело выходит за пределы картины.

Демон Врубеля еще более трагичен, чем герои Лермонтова и Рубинштейна. Наиболее это воплощено в третьей картине художника – «Демон поверженный». Скрученное, деформированное тело, переломленные павлиньи перья (символ вечности и нетленности) указывают на окончательное поражение героя.

Искусство рубежа XX – XXI вв. создает новый взгляд на образы поэмы «Демон». В 1998 г. композитор С.В. Жуков пишет балет «Фатум». Подобно А.Г. Рубинштейну, С.В. Жуков делает акцент на драматическом пути главного героя. Главной в балете становится тема Судьбы. Демон жаждет найти обновление через любовь к Тамаре, но главный герой не способен

одолеть силы Судьбы. Демон проходит трагедийный путь от одиночества к надежде на возрождение и к неизбежному разочарованию.

Новое звучание в балете получают герои М.Ю. Лермонтова. В произведении С.В. Жукова присутствуют следующие образы: Демон – главный герой произведения, танцоры кордебалета, слуги Закона, олицетворяющие рок, фатум, Тамара-небесная, символизирующая мечту Демона об Идеальной любви и возрождении. Антитезой для Тамары-небесной является образ Тамары-земной, который олицетворяет земную страсть и реальную жизнь, неспособность преодолеть Фатум. Образы Синодала, Гудала, Ангела в балете отсутствуют. В балете отсутствуют и кавказские пейзажи, действие происходит ночью, что придает произведению ощущение тайны и предстоящей трагедии.

Особую роль в произведении играет мотив замкнутого круга, связанный с образами Стражей Закона. Слуги Фатума на протяжении музыкального произведения создают его вокруг Демона, что говорит о невозможности героя противостоять своей судьбе. Кульминацией произведения С.В. Жукова становится эпизод борьбы Демона со слугами Фатума за душу Тамары, в которой Демон терпит поражение. Не случайно и использование числа четыре в образах Стражей Закона. Именно это число является символом порядка и справедливости.

Дополнительную смысловую нагрузку приобретает и использование в балете элементов современной хореографии (изменчивая мимика Демона, танцевальное вибрато), костюмов (красное платье Тамары-земной как олицетворение страсти, голубое для Тамары-небесной как символ идеальной любви, серые костюмы Стражей Закона, олицетворяющие порядок и беспристрастность, сетка в костюме Демона, которая после встречи с Тамарой-небесной рвется, что говорит о стремлении главного героя к возрождению).

В 1996 году появляются 10 графических иллюстраций и три крупных работы маслом: «Демон», «Демон и Тамара» (диптих), «Демон поверженный» современного художника Е.В. Глотова.

В своих работах художник был близок идеям М.Ю. Лермонтова. В его работах Демон представляет собой сочетание мятежного духа и одинокой личности. В графических иллюстрациях художника присутствуют следующие образы из поэмы: Демон, Тамара, Синодал и его конь.

Особенностью графических работ Е.В. Глотова является наличие символических деталей. Среди них следует назвать серьгу в ухе Тамары в форме клетки, которая олицетворяет отсутствие свободы и завядший цветок, символизирующий смерть Тамары.

В трех крупных работах, написанных маслом, подобно М.А. Врубелю, Е.В. Глотов стремится придать герою «физиологические» черты. Художником были проработаны портретные детали главного героя. Иную интерпретацию в работе Е.В. Глотова «Демон и Тамара» (диптих) получает Тамара. Она изображается художником в виде сильной героини, готовой принять свою судьбу.

Особенностью современных работ Е.В. Глотова следует назвать наличие аллюзий на картины М.А. Врубеля. Так, в графической работе «Демон» художник создает отсылку к картине М.А. Врубеля «Демон поверженный». Е.В. Глотов изображает павлина. В масляной работе «Демон», для того чтобы показать нечеловеческую сущность главного героя, художник изображает Демона гораздо больше окружающего пространства. Данный прием использовался и М.А. Врубелем в картине «Демон сидящий». На картину «Демон сидящий» имеется аллюзия и на второй масляной работе Е.В. Глотова «Демон и Тамара» (диптих). Художник изображает слезу, текущую из глаза главного героя.

Картина Е.В. Глотова «Демона поверженный» – это переосмысление работы М.А. Врубеля с одноименным названием. У обоих художников Демон изображается обреченным. Среди отличий следует назвать наличие стихийного начала в работе Е.В. Глотова. Природные явления указывают на утопичность мечты о возрождении, примирении с Богом, людьми и миром.

Таким образом, поэма М.Ю. Лермонтова «Демон» в интерпретации А.Г. Рубинштейна, М.А. Врубеля, С.В. Жукова, Е.В. Глотова обретает все новые краски и оттенки. Музыкальные и живописные произведения интерпретируют и переосмысливают сюжет, мотивы, образы произведения М.Ю. Лермонтова в ответ на запросы нового времени.

Библиографический список

1. Алексеев А.Д. Рубинштейн / А.Д. Алексеев. – М.: Музгиз, 1976. – 45 с.
2. Андроников И.Л. Лермонтов. Исследования, находки / И.Л. Андроников. – М.: Художественная литература, 1969. – 675 с.
3. Асафьев Б.В. Русская музыка / Б.В. Асафьев. – М.: Музыка, 1970. – 344 с.
4. Баренбойм Л.А. Антон Рубинштейн. Жизнь, артистический путь, судьба, музыкально-общественная деятельность: в 2 т. / Л.А. Баренбойм. – Л.: Музгиз, 1962. – 2 т.

5. Борисова И.Е. Перевод и граница: перспективы интермедиаальной поэтики [Электронный ресурс] / И.Е. Борисова. – URL: <http://www.urikotor.ca/tsq> (дата обращения 03.03.2017)
6. Вайнкоп Ю.Я. Что нужно знать об опере? / Ю.Я. Вайнкоп. – М.: Ленанд, 2001. – 168 с.
7. Висковатов П.А. Мое знакомство с А.Г. Рубинштейном [Электронный ресурс] / П.А. Висковатов. – URL: <http://lermontov.rhga.ru/upload> (дата обращение 15.12.2017)
8. Галат А.А. Михаил Врубель / А.А. Галат. – СПб.: Амфора, 1999. – 450 с.
9. Герман М.Ю. Врубель / М.Ю. Герман. – СПб.: Аврора, 2000. – 160 с.
10. Дмитриева Н.А. Михаил Врубель. / Н.А. Дмитриева. – Л.: Художник РСФСР, 1990. – 184 с.
11. Дмитриева Н.А. Михаил Врубель. Жизнь. Творчество / Н.А. Дмитриева. – М.: Детская литература, 1984. – 143 с.
12. Домитиева В.М. Врубель / В.М. Домитиева. – М.: Молодая гвардия, 2003. – 512 с.
13. Дурылин С.В. Врубель и Лермонтов. / С.В. Дурылин. – М.: Искусство, 1966. – 98 с.
14. Ильин И.П. Концепции искусства постмодернизма в современных зарубежных исследованиях / И. П. Ильин. – М.: Литкон, 1998. – 28 с.
15. Исагулов Н.В. Интермедиаальность в литературе: к определению понятия [Электронный ресурс] / Н.В. Исагулов – URL: <http://www.intermediality.ml> (дата обращения 03.03.2017)
16. Коган Д.З. Врубель / Д.З. Коган. – М.: Искусство, 1980. – 416 с.

17. Корабельникова Л.З. История русской музыки 70-80-е года XIX века: учебник, ч. 1 / Л.З. Корабельникова. – М.: Музыка, 1994 – 234 с.
18. Лермонтовская энциклопедия / гл. ред. В.А. Майнулов. М.: Советская энциклопедия, 1981. – 784 с.
19. Логиновская Е.В. Демон М.Ю. Лермонтов. / Е.В. Логиновская. М.: Художественная литература, 1977. – 122 с.
20. Лосев А.Ф. Античная мифология в ее историческом развитии / А.Ф. Лосев. – М.: Учпедгиз, 1957. – 617 с.
21. Мышьякова Н.М. Литература и музыка в русской культуре XIX века: дис. ... д-р искусств-я / Н.М. Мышьякова. – СПб.: 2003. – 234 с.
22. Орлова Е.П. Михаил Александрович Врубель / Е.П Орлова. – М.: Рипол классик, 2014. – 40 с.
23. Оссовский. А.В. Антон Григорьевич Рубинштейн. / А. В. Оссовский. Л.: Музыка, 1971. – 134 с.
24. Ракитин В.И. Врубель / В.И. Ракитин. – М.: Искусство, 1971. – 104 с.
25. Рнайко С.И. Демон серебряного века / С.И. Рнайко. – М.: Искусство, 2003. – 120 с.
26. Самородов М.А. Интермедиальная поэтика прозы И.С. Тургенева, Л.Н. Толстого и А.П. Чехова в свете интерпретации их произведений оперными либреттистами: дис. ... канд. фил. наук / М.А. Самородов. – М.: 2015. – 225 с.
27. Сидорова А.Г. Интермедиальная поэтика современной отечественной прозы: дис. ... канд. фил. наук. / А.Г. Сидорова. – Барнаул.: 2006. – 218 с.
28. Скирдова А.А. «Демон» М.Ю. Лермонтова и А.Г. Рубинштейна: диалог двух великих художников / А.А. Скирдова // Музыкальная жизнь – 2011. – № 2. – С. 22-26.

29. Скоробогачева Е.А. Михаил Врубель / Е.А. Скоробогачева. – М.: Искусство, 2010. – 96 с.
30. Русская музыкальная литература: учебник / под ред. Э.С. Смирнова. – М.: Музыка, 1979. – 128 с.
31. Суздалев П.К. Врубель и Лермонтов / П.К. Суздалев. – М.: Искусство, 1991. – 237 с.
32. Суздалев П.К. Врубель. Личность. Мироззрение. / П.К. Суздалев. – М.: Искусство, 1984. – 478 с.
33. Суздалев П.К. Врубель. Музыка. Театр / П.К. Суздалев. – М.: Искусство, 1983. – 368 с.
34. Тарабукин Н.М. Врубель / Н.М. Тарабукин. – М.: Искусство, 1974. – 174 с.
35. Тарасов Л.М. Волшебство оперы / Л.И. Тарасов. – Л.: детская литература, 1979. – 192 с.
36. Титова Д. «Тема судьбы в современном и отечественном балете [Электронный ресурс] / Д. Титова. –URL: <http://zhukovsergey.ru/rus/fatum> (дата обращения 3.03.2019)
37. Тишунина Н.В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований [Электронный ресурс] / Н.В. Тишунина – URL: <http://anthropology.ru/ru/text/tishunina> (дата обращения 01.03.2017)
39. Фохт У.Р. Лермонтов. Творчество / У.Р. Фохт. – М.: Наука, 1975. – 192 с.
40. Хотрова Т.А. Антон Григорьевич Рубинштейн / Т.А. Хотрова. – М.: Музгиз, 1987. – 163 с.

41. Чуканцова В.О. Интермедиаальный анализ в системе других подходов к исследованию литературных художественных текстов: преимущества и недостатки [Электронный ресурс] / В.О. Чуканцова. – URL: <http://goncharov-sa.narod.ru/chukancova.doc> (дата обращения 01.03.2017)
42. Шейн С. «Демон» А.Г. Рубинштейна / С. Шейн. – М.: Музгиз, 1961. –78 с.
43. Эйхенбаум Э.М. Статьи о Лермонтове / Э.М. Эйхенбаум. – М.: Искусство, 1961. – 372 с.
44. Янрисова А. Е.В. Готов – представитель современного графического искусства [Электронный ресурс] / А. Янрисова. – URL: <https://artnow.ru/hudozhnik-Glotov-Evgeniy-html> (дата обращения 5.02.19)

Приложение

Методические рекомендации к изучению поэмы М.Ю. Лермонтова «Демон» в школе

Поэма «Демон» М.Ю. Лермонтова является программным произведением в школе.

Образовательная программа под редакцией Т.Ф. Курдюмовой предлагает изучение поэмы «Демон» в 10 классе в первой четверти. Произведение является обязательным для изучения в школьном курсе по литературе.

Образовательная программа по литературе под редакцией В.Г. Маранцмана предлагает изучение поэмы «Демон» в 10 классе профильного уровня. На изучение поэмы отводится два урока. В общеобразовательных классах изучение поэмы «Демон» не предусмотрено.

Больше всего уроков по поэме М.Ю. Лермонтов «Демон» представлено в общеобразовательной программе Г.И. Меркина. Данная программа предлагает изучать поэму в 10 классе. На изучение поэмы отводится четыре урока. В рекомендациях к урокам предлагается использование межпредметных связей (музыкальные интерпретации А.Г. Рубинштейна по творчеству М.Ю. Лермонтова). Отдельного урока по художественным и музыкальным интерпретациям поэмы «Демон» не имеется.

Ни одна из школьных программ не предполагает изучение музыкальных и художественных интерпретаций поэмы М.Ю. Лермонтова «Демон». В связи с этим нами был разработан и предложен конспект урока на следующую тему: поэма «Демон» в музыкальной интерпретации А.Г. Рубинштейна. Данный конспект может быть введен в систему уроков по поэме «Демон» М.Ю. Лермонтова.

Конспект урока

Поэма «Демон» в музыкальной интерпретации А.Г. Рубинштейна

Цели:

Предметные:

4.

**Репин Илья
Ефимович,
Портрет А. Г.
Рубинштейна.
1881 год. Государственная
Третьяковская галерея. Москва.
Холст, масло 64,5 x 53,4.**

Знаете ли вы, кто изображен на данном портрете?

Перед нами один из самых известных портретов русского композитора 19 века А.Г. Рубинштейна кисти И. Репина. Художник являлся близким другом композитора.

Обратимся к портрету

**Работа с
портретом**

1. Посмотрите на портрет. Обратите внимание на лицо. Какое оно? (*строгое, внимательное*)
2. Как изображены глаза? (*прищуренные, присматривающийся взгляд*)
3. Как изображены руки и волосы? (*скрещенные руки указывают на закрытость. Композитор углублен в себя, словно находится в работе над своим новым музыкальным произведением*)
4. Обратите внимание на фон картины. Какого он цвета? О чем это может говорить? (*горячий, пунцово-красный цвет помогает почувствовать вдохновенный темперамент композитора*)

<p>Введение темы урока</p>	<p>Действительно, А.Г. Рубинштейн был творческой натурой. Композитор являлся автором многочисленных музыкальных произведений: опер, симфоний, ораторий, концертов фортепиано с оркестром, камерной вокальной и инструментальной музыки.</p> <p>Особое место в творчестве А.Г. Рубинштейна занимает страстная и эмоциональная поэзия М.Ю. Лермонтова. Помимо большого количества романсов, написанных на поэтические тексты М.Ю. Лермонтова, Рубинштейн является автором трех опер: «Месть», «Купец Калашников» и самой известной оперы «Демон», с которой мы сегодня познакомимся на нашем занятии.</p> <p>-Как вы думаете, как будет звучать тема сегодняшнего урока? Верно. Откройте тетради и запишите тему нашего урока: <u>Поэма «Демон» в музыкальной интерпретации А.Г. Рубинштейна</u></p>
<p>Введение задач</p>	<p>-Какие задачи поставим сегодня на уроке? <i>(познакомиться с историей создания оперы; узнать, что общего, а в чем различия между оперой А.Г. Рубинштейна и поэмой М.Ю. Лермонтова).</i></p>
<p>Историко- муз.ком.</p>	<p>История создания оперы</p> <p>Замысел создания «Демона» родился у А.Г. Рубинштейна в конце 1871 года. Автором либретто к опере стал известный библиограф и крупнейший исследователь творчества М.Ю. Лермонтова П.А. Висковатов. Текст, написанный П.А. Висковатовым, был во многом изменен композитором, вследствие чего исследователь запретил А.Г. Рубинштейну издавать либретто под своей фамилией без его ведома. Однако партитура оперы и сам текст к произведению был издан без согласия исследователя, что привело к окончательному разрыву</p>

	<p>между композитором и ученым. Впервые опера была представлена А.Г. Рубинштейном в дирекцию Мариинского театра в 1871 году.</p> <p>В своей лирической опере «Демон» А.Г. Рубинштейн смог передать свое понимание поэмы М.Ю. Лермонтова.</p> <p>-Как вы понимаете название лирическая опера? Что значит лирическая? <i>(эмоциональная, чувственная, нежная)</i></p> <p>- На какой линии, на ваш взгляд, будет сделан акцент композитором в опере? <i>(взаимоотношение Тамары и Демона, понимание любви, любовная линия)</i></p>
<p>Беседа</p>	<p>Для сравнения поэмы и оперы нам сегодня понадобятся отрывки текста либретто (содержание оперы), которые лежат у вас на столах.</p> <p>-Откройте либретто оперы и взгляните на действующих лиц. Что вы заметили? <i>(Композитором были введены дополнительные образы (няня, старый слуга Синодала, хоры адских духов, ангелов, голоса природы)</i></p> <p>-Как вы думаете, с какой целью это сделал композитор? <i>(А.Г. Рубинштейн дает свою интерпретацию поэмы М.Ю. Лермонтов. Композитор переосмысливает образы, сюжет М.Ю. Лермонтова)</i></p>
<p>Беседа</p>	<p>Действительно, с одной стороны, композитор дает свое понимание поэмы М.Ю. Лермонтова. Поэма и опера отличаются друг от друга. С другой, введение дополнительных образов было важно с точки зрения музыкальной выразительности. Посмотрите на пояснение в скобках. Здесь дана характеристика музыкальной партии, которую исполняет певец.</p> <p>- Все ли партии одинаковы на ваш взгляд? <i>(нет)</i></p> <p>Верно наименования партий различаются между собой. Здесь мы видим высокие голоса- тенор, сопрано; средние – баритон, меццо-</p>

сопрано; низкие – бас, контральто.

Это необходимо для придания красочности музыкальному произведению. Как стихотворение не может существовать только из одних троп, фигур, так и оперу нельзя представить только с одними певческими вокальными партиями.

Обратимся к действию первому (картина первая) до слов Демона.

Что нового вы заметили в тексте либретто? Как он соотносится со вступлением к поэме М.Ю. Лермонтова? *(здесь присутствуют персонажи, которых нет в поэме М.Ю. Лермонтова – это хор адских духов, природы. Отличается и сюжетно. Поэма начинается с образа Демона, здесь с разговора духов)*

Верно. Вступления отличаются. Интересно, что автор либретто П.А. Висковатов позаимствовала текст вступления из пролога драмы «Дон Жуан» А. К. Толстого.

Продолжаем работу с действием первым, картиной первой. Читаем диалог Демона и Ангела.

-В каких взаимоотношениях находятся Демон и Ангел? Что происходит между героями? *(мы видим конфликт между двумя героями, диалог-полемику)*

- Какой прием здесь используется? *(антитеза, контраст)*

-К чему призывает Ангел Демона? *(Ангел призывает Демона к возрождению через покорность и смирение перед Господом)*

- Как различается понимание любви у двух героев? *(по мнению Ангела, настоящая любовь - это любовь божественная. Демон произносит жестокую отповедь Ангелу. Любовь, по мнению Демона, заключается в свободе, а не покорности)*

Беседа

- Какой перед нами Демон в этом эпизоде? (Демон-богоборец, ницшеанец)

- Сколько встреч Ангела и Демона было в поэме? Где они были? (две встречи. Одна происходила перед входом в келью, вторая – это поединок Ангела и Демона за душу Тамары)

- Что нового в сюжетном плане мы видим в тексте либретто? (в начале оперы введен эпизод, которого не было у М.Ю. Лермонтова)

Да. В оперу был введен дополнительный третий эпизод.

- Как вы думаете, с какой целью был введен дополнительный эпизод? (усилить антитезу между героями. Контраст добра и зла)

В этом отношении мы можем вывести еще одну дополнительную функцию хора. Давайте вспомним, какие три хора представлены? (хор ангелов, демонов, природы)

Как соотносятся образы хора с тремя встречами Ангела и Демона? (отражают пространство, в котором разворачивается бесконечный идейный поединок Ангела и Демона – в трехуровневой картине мира: земли, небо и ада)

Обратимся к картине второй, действия первого. Посмотрим эпизод из оперы (постановка 2015 года в концертном зале им. Чайковского. Режиссер – Дмитрий Бертман. В главных ролях Д. Хворостовский и Асмик Григорян)

Для того чтобы понять текст, не забывайте смотреть в либретто.

Музыкальный фрагмент из оперы

-Отчего предостерегают девушки Тамару и почему? (увидеть золотую рыбку, так как, по их мнению, она способна навсегда разлучить Тамару и ее жениха)

-Как вы думаете, претворением каких событий является данный

Беседа

образ? *(разлуки Тамары и Синодала)*

-К чертам какого искусства относится данный образ? *(фольклорного)*

Какие фольклорные мотивы вы можете перечислить еще в данной картине, что они значат? *(образ венка – атрибута свадебного обряда. Тамара сообщает подругам, что готова попроситься с плетеным из цветов веночком – символом ее девичества. Речитатив няни рисует скорую встречу жениха и невесты. Синодал изображается в виде богатыря)*

-Какой вывод вы можете сделать? *(Своей опере композитор придал народный характер)*

-Вспомним о дополнительно введенных персонажах. Няня. Какую функцию еще выполняет этот образ, кроме того, что усиливает выразительность музыкального произведения? *(придает опере народный характер)*

- Как меняется образ Демона во второй картине? *(герой влюбляется в Тамару, он готов на все ради любви)*

Обратимся к фрагментам из третьего действия. Прочитаем их.

- Каковы особенности образа Синодала? В чем сходство и различие образа с тем, что представлен в поэме? *(Синодал соответствует образу, который представлен в поэме, но имеет и отличительные черты. Как и Тамара, герой приобретает фольклорные черты)*

- В чем это проявляется? *(Образ сокола – это традиционное изображение жениха в свадебном фольклоре, который является символом мужской богатырской силы и отваги.)*

Обратимся к отрывку из второго действия.

-Каковы чувства испытывает Тамара и ее окружение? *(горестные, все оплакивают смерть Синодала)*

**Слово
учителя**

- Какой фольклорный мотив присутствует? (*причитания*)
 - Как Гудал воспринимает смерть Синодала? («*божья кара*»)
 - К чему призывает герой своих собратьев? (*к мщению*)
 - Был ли данный эпизод у Лермонтова (*нет*)
 - С какой целью вводится сцена причитания и мотив мщения в оперу? Что они придают музыкальному произведению? (*усиливают трагедийное начало в опере*)
- Далее сюжет оперы разворачивается в том же ключе, что и поэма Лермонтова. Тамара отправляется в келью. Там героиня впервые встречается с Демоном. Обратимся к монологу Демона «*Я тот, которому внимала*». Послушаем его в исполнении Дениса Бережнина.
- Каким перед нами предстает Демон? (*Образ Демона лиричен, перед нами не инфернальное существо, а любящее и страдающее существо, мечтающее избавиться от одиночества*)
- Найдем в либретто эпизод встречи Тамары и Демона. Прочитаем его.
- Как Тамара относится к словам Демона? Верит ли она ему? (*С одной стороны, она понимает, что за связь с Демоном постигнет божья кара, пытается прогнать его, с другой, сомневается в своем решении.*)
- Почему Демон все-таки целует Тамару? (*желание обрести счастье, любовь оказывает сильнее жизни возлюбленной*)
- Прочитаем эпизод финального поединка Демона и Ангела.
- Как Ангел и хор Ангелов восприняли поступок Демона? (*Ангелы обвиняют Демона в совершенном поступке. Он погубил невинную*

душу)

Почему Тамара, по словам Ангела, искупила «свои сомненья»? Как этот эпизод можно соотнести с поэмой Лермонтова?

(Тамара, как и в поэме, предстает героиней, имеющей грех. В поэме- это связь с Демоном и желание свободы: В последний раз она плясала. /Увы! завтра ожидала/Ее, наследницу Гудала,/Свободы резвую дитя,/Судьба печальная рабыни/<...>/И часто тайное сомненье/Темнило светлые черты;/<...>/ Что если б Демон, пролетая,/В то время на нее взглянул,/То, прежних братии вспоминая, /Он отвернулся б — и вздохнул.. Демон увидел в ней родную душу, которая желает свободы. В опере греховность героини проявляется при разговоре с Демоном. Героиня боится Божьей кары за связь с Демоном, прогоняет его, с другой стороны, сомневается в правильности своего поступка. Ангел вновь выражает мысль о том, что истинная любовь – божественная.)

Каким предстает Демон? Какие чувства у вас вызывает герой?

(Демон предстает несчастным существом, которое навсегда потеряло надежду на возрождение)

Как образ Демона в опере отличается от своего литературного первоисточника? (у Лермонтова Демон не смог пересилить свое презрение к людям, здесь он страдающая личность)

Слово уч.

Действительно, в финальной сцене оперы А.Г. Рубинштейна Демон получает иную интерпретацию. Акцент делается не на образе вновь восставшего против Бога существа, а на глубоко страдающей личности, навсегда потерявшей надежду на обновление, обреченной на вечное скитание и одиночество. Несправедливым, по замыслу композитора оказывается в опере вовсе не Демон, а «небо», отнявшее счастье у главного героя. Один из музыкальных критиков после

<p>Обобщение</p>	<p>просмотра оперы писал следующее: <i>«В мире свершилось чудовищное преступление. Предательски был убит страдающий мятежник»</i></p> <p>Давайте сравним два произведения искусства. Что нового вы увидели в опере А.Г. Рубинштейна?</p> <p><u><i>Поэма «Демон» в музыкальной интерпретации Рубинштейна смогла получить свое уникальное и новое воплощение:</i></u></p> <p>В чем особенность образа Демона у А.Г. Рубинштейна?</p> <p><i>1. В центре внимания композитора оказался не столько образ героя – ницшеанца, сколько глубоко страдающая, одинокая личность, ищущее обновление и преображение через любовь.</i></p> <p>Зачем была введена дополнительная встреча Ангела и Демона? Где она была введена?</p> <p><i>2. Была введена дополнительная встреча Ангела и Демона в начале оперы, что усилило противостояние двух героев.</i></p> <p>Как в опере проявились фольклорные мотивы?</p> <p><i>3. Опере был придан народный колорит (образ золотой рыбки, сокола, богатыря, свадебные обряды, оплакивания и др.)</i></p> <p>Как была усилена трагедийная сторона оперы?</p> <p><i>4. Усилена трагедийная сторона путем введения добавочных сцен, отсутствующих в поэме Лермонтова (причитания Тамары и хора по смерти жениха, мотив мщения Гудала и др.)</i></p> <p>Зачем были введены дополнительные персонажи в оперу?</p> <p><i>5. Дополнительно введенные персонажи (няня, старый слуга Синодала, хоры природы, духов, Ангелов) были важны с точки зрения тембровой многообразности оперы, передачи важных сюжетных деталей поэмы и придании народного характера</i></p>
-------------------------	---

	<i>музыкальному произведению.</i>
Рефлексия	Создание акростиха к слову ДЕМОН.
Оценочн. блок	Попросить прочесть 2 - 3 акростиха.
ДЗ.	Сочинение: «Мое отношение к музыкальной интерпретации А.Г. Рубинштейна»