

RU

Поэма М. Ю. Лермонтова «Демон»
в художественном мире Саши Черного

Жиркова М. А.

Аннотация. В статье рассматривается рецепция поэмы М. Ю. Лермонтова «Демон» в творчестве Саши Черного на материале пародийного либретто «Краснодемон» (1925) и сказки «Кавказский черт» (1931). Цель работы – выявить зависимость трансформации лермонтовского сюжета и образа главного героя от жанра и времени создания произведений. Научная новизна работы заключается в том, что впервые установлено: интерпретация «Демона» у писателя-сатирика XX в. утрачивает богоборческий мотив и философскую глубину, уступая место конкретно-исторической и бытовой мотивировке, а характер переосмысления во многом зависит от жанровой стратегии автора (политическая сатира и фольклорная стилизация). Научная новизна работы также состоит в привлечении широкого культурного и историко-литературного контекста: советского музыкального театра, опер А. Г. Рубинштейна и М. Матюшина, произведений современников (С. Есенин, В. Азов). Полученные результаты показали, что в «Краснодемоне» доминирует политическая сатира на советскую действительность, тогда как в «Кавказском черте» через фольклорную стилизацию утверждается народная этика. Это позволяет говорить об эволюции Саши Черного: от сатирического обличения к иронично-доброму утверждающему началу его творчества.

EN

M. Yu. Lermontov's poem "The Demon"
in the artistic world of Sasha Cherny

M. A. Zhirkova

Abstract. The article examines the reception of M. Yu. Lermontov's poem "The Demon" in the works of Sasha Cherny, based on the parody libretto "Krasnodemon" (1925) and the fairy tale "The Caucasian Devil" (1931). The aim of the study is to identify how the transformation of Lermontov's plot and the image of the protagonist depends on the genre and the time the works were created. The scientific novelty lies in the fact that, for the first time, it has been established that the 20th-century satirist's interpretation of "The Demon" loses its God-defying motif and philosophical depth, giving way to concrete historical and everyday-life motivations. Moreover, the nature of this reinterpretation largely depends on the author's genre strategy (political satire versus folkloric stylization). The novelty also consists in the integration of a broad cultural and historical-literary context, including Soviet musical theatre, the operas by A. Rubinstein and M. Matyushin, and works by contemporaries (S. Yesenin, V. Azov). The results obtained show that "Krasnodemon" is dominated by political satire of Soviet reality, whereas "The Caucasian Devil" affirms folk ethics through folkloric stylization. This allows us to trace Sasha Cherny's evolution: from satirical denunciation to an ironically benevolent, life-affirming principle in his work.

Введение

В последние годы появились работы, материалом которых стала проблема осмысления русской классической литературы через призму сатирических произведений: М. А. Полтавец (2023) в диссертации «Поэма М. Ю. Лермонтова «Демон» в русской культуре XIX века: феномен интермедийности» рассматривает в т. ч. пародийные тексты, созданные на основе лермонтовской поэмы; диссертация В. Ю. Свиридова (2024) «Сатирическая поэзия русского зарубежья 1920-1925 гг.: образы и мотивы»; статья Н. А. Карпова (2025) «Особенности рецепции Пушкина в творчестве сатириков»; на конференции «Гоголь и Пушкин сегодня» был прочитан доклад «Писатели-сатирики о Пушкине ко Дню русской культуры в эмиграции (на страницах журнала "Иллюстрированная Россия")» (Жиркова, 2026). Актуальность данной работы определяется потребностью

современного литературоведения в пересмотре механизмов взаимодействия русской классической литературы и сатирической литературы русского зарубежья. Проблема заключается в том, что до сих пор рецепции конкретных классических текстов писателей-сатириков первой волны русской эмиграции изучались фрагментарно, вне связи с жанровой эволюцией авторов. Между тем именно анализ того, **как** и **зачем** трансформируется один и тот же претекст («Демон» Лермонтова) в разных жанрах и в разное время у одного писателя, позволяет уточнить ключевой для истории русской эмигрантской литературы вопрос: каковы границы сатиры и как происходит переход от обличения к утверждению. Таким образом, острота темы связана с необходимостью выявить не просто факт переосмысления классики, но его закономерности, обусловленные эволюцией авторского мироощущения в эмиграции.

В эмиграции Саша Черный (псевдоним Александра Михайловича Гликберга) в своем творчестве не раз обращается к русской классической литературе. В его рассказах и стихах звучат имена Пушкина и Гоголя, в героях и сюжетных ситуациях писателя-сатирика нередко угадываются сюжеты и образы русской литературы XIX века. В творчестве Саши Черного поэма М. Ю. Лермонтова «Демон» дважды встречается как основа его произведений: в пародийном либретто «Краснодемон» и сказке «Кавказский черт»; есть также упоминание образа Демона в стихотворении «Ночные lamentации» (1931) и рассказе «Комариные мощи» (1931).

В 1925 г. в парижском еженедельнике «Иллюстрированная Россия» в отделе сатиры и юмора «Бумеранг», редактором и автором которого в это время являлся Саша Черный (Жиркова, 2015, с. 67), публикуется совлибретто «Краснодемон», которое представляет собой пародию и сатиру на советское искусство. Следующая публикация состоится в 1931 г. – сказка «Кавказский черт» в газете «Последние новости», с которой Саша Черный сотрудничал на постоянной основе. Позднее эта сказка войдет в состав сборника «Солдатские сказки», изданные вдовой А. М. Гликберга после его смерти. Писатель берет за основу своих произведений лермонтовский сюжет и героев, помещая их в иное время: в первом случае – послереволюционное, советское, во втором – условно-сказочное.

В ходе исследования решаются следующие задачи: во-первых, определяется жанровое своеобразие указанных произведений Саши Черного; во-вторых, рассматривается, как реализуется сюжет лермонтовской поэмы и его система образов в комическом модуле; в-третьих, сопоставляются анализируемые произведения, созданные в разное время писателем-сатириком.

Материалом исследования стали «совлибретто» «Краснодемон» (1925) и сказка «Кавказский черт» (1931) Саши Черного, а также либретто оперы П. А. Висковатова – А. Г. Рубинштейна «Демон» (1875); поэма С. Есенина «Небесный барабанщик» (1919); рассказ В. Азова «Пиковый король, или Пушкин по-советски» (1928).

Исследовательскими методами послужили интертекстуальный метод, направленный на выявление особенности воплощения поэмы М. Ю. Лермонтова «Демон» в произведениях писателя-сатирика XX в.; интермедиаальный, благодаря которому «Краснодемон» Саши Черного был соотнесен с историей развития театрального искусства в Советской России в 1920-е гг., а также с оперой А. Г. Рубинштейна «Демон»; историко-литературный, который позволил выявить перекличку образов и мотивов в современной автору литературе.

Теоретической базой стали статьи и монографии, посвященные теории пародии, а также развитию театрального искусства в Советской России. При анализе пародии мы опирались на положение Ю. Н. Тынянова (1977) о двуплановости пародийного текста и на классификацию А. А. Морозова (1960) и В. И. Новикова (1989), различающих объект пародии (советская опера) и материал пародии (лермонтовский текст). В анализе травести мы следовали определению А. И. Жеребина (2008), согласно которому травестия снижает высокое за счет стиля, а не сюжета.

При рассмотрении историко-культурного контекста мы опирались на работы С. Румянцева (1996) и И. И. Банниковой (2012), в которых охарактеризованы ключевые процессы развития советского музыкального театра 1920-х годов: поиск новых средств выразительности (шумовые оркестры, индустриальные звуки), политизация классического репертуара («классика дыбом») и создание первых советских опер на революционные сюжеты. Именно этот теоретический контекст позволил идентифицировать конкретных адресатов пародии Саши Черного в «Краснодемоне».

Практическая значимость исследования заключается в возможности использовать предложенные в нем материалы в курсе изучения литературы русского зарубежья, в разработке и чтении специализированных курсов, в частности, по теории комического.

Обсуждение и результаты

«Краснодемон» как пародия на советское музыкальное искусство

«Краснодемон» с подзаголовком «совлибретто» Саши Черного (1925) – это пародийное оперное либретто, которое состоит из шести актов; тексту самого либретто предшествует небольшое предисловие от редакции, в котором объясняется появление данного произведения: оно прислано в коробке вместе с халвой. В предисловии представлен также краткий очерк развития театрального искусства в Советской России. Он описывает явления того времени – переименование и «корректировка» сюжетов классических музыкальных произведений в 1920-е гг. в духе нового, революционного, пролетарского искусства. В 1928 г. в журнале «Иллюстрированная Россия» опубликован сатирический рассказ В. Азова (псевдоним Владимира Александровича Ашкинази, 1873-1941) «Пиковый король, или Пушкин по-советски», посвященный подобной переделке пушкинского текста (Азов, 1928).

В это время продолжают многочисленные эксперименты в области культуры. Поиски новых форм проникают и в сферу музыкального театра. Активно заявляют о себе авангардные стилевые направления конструктивизма и урбанизма: композиторы нередко используют вместо традиционных инструментов трубы и сирены заводов и фабрик или подражают звукам производства: «Симфония гудков» А. Аврамова, симфоническая пьеса «Завод» и опера «Плотина» А. Мосолова, фортепианная пьеса «Рельсы» В. Дешеева, эпизод «Фабрика» из балета «Стальной скак» С. Прокофьева, фортепианный фокстрот «Электрификат», оркестровые «Телескопы» (4 пьесы) Л. А. Половинкина (Банникова, 2012, с. 7).

Наблюдаются поиски новых средств музыкального языка, передающих движение машин, людей на производстве и т. п. Как отмечает историк музыки С. Румянцев, «бутылки, кастрюли, тазы, гвозди, стекло, различные марки и сорта бетона, металла, дерева, кожи, производственные инструменты (ножовка, молоток, сверло, топор) – все должно пойти в ход, слиться в единой симфонии труда» (1996, с. 25). Шумовые оркестры появляются на театральной сцене и киноэкране, например: антракт из I действия оперы Д. Шостаковича «Нос» (1928), «Танцы машин» в постановке эстрадного театра «Мастфор» (Мастерская Форрегера, 1923–24 гг.), эпизод в Театре Колумба из романа «Двенадцать стульев» И. Ильфа и Е. Петрова, сцена на корабле «Лесоруб» из кинофильма «Волга-Волга» (Банникова, 2012, с. 8).

Жизнь советского театра в это время отличается исключительной интенсивностью, что связано с привлечением массового зрителя к достаточно законсервированному до этого музыкальному театру, в первую очередь опере (Румянцев, 1996, с. 32). При этом возникает проблема музыкального репертуара; для советской страны нужны новые произведения, поэтому происходит отбор с точки зрения соответствия революционным настроениям, духу нового пролетарского искусства, что приводит к переделке существующих песен, романсов, классических опер. В прессе появляется выражение «классика дыбом» – лозунг переделки (перетекстовки) классических опер на современный лад: «Тоска» Пуччини становится «Борьбой за коммуны», «Гугеноты» Мейербера – «Декабристами». Больше всех «достаётся» опере М. Глинки «Жизнь за царя», она превращается то в «Серп и молот», то в оперы «За власть народа» и «Жизнь за Совет». Известны попытки антирелигиозной трактовки «Фауста» Гуно, политизации «Севильского цирюльника», «Псковитянки», «Сказания о невидимом граде Китеже» (Румянцев, 1996, с. 34). Рождаются первые советские оперы на современные и историко-революционные сюжеты: «Степан Разин» П. Триодина, «Декабристы» В. Золотарева, «За Красный Петроград» А. Гладковского и Е. Пруссак, «Лед и сталь» В. Дешеева, «Северный ветер» Л. Книппера, «Фронт и тыл» А. Гладковского и др. (Румянцев, 1996, с. 34–35).

Именно на подобные эксперименты в области музыкального искусства направлена пародия Саши Черного. Сам жанр оперной пародии появился в России еще в XIX в. (Русский театр..., 1976). Наиболее распространенной становится форма пародийного либретто, жанр которого был одним из любимых публицистических жанров в начале XX века (Енукидзе, 2012, с. 45).

Неизвестный автор, приславший посылку в редакцию «Бумеранга», предлагает свой вариант либретто советской оперы – «Краснодемон». Редакция знакомит читателей с очередным «шедевром», при этом называет присланное либретто оперы «Кавказской Вампукой», демонстрируя, таким образом, свое отношение и оценку. Для редакции «Бумеранга» присланное произведение не более чем шутка в стиле оперы-пародии «Вампука, невеста африканская, образцовая во всех отношениях опера», либретто к которой было написано М. Н. Волконским, а музыка В. Г. Эренбергом. Премьера данной оперы состоялась в петербургском сатирико-пародийном театре А. Кугеля «Кривое зеркало» в 1909 г. Сама опера ставилась неоднократно вплоть до 1930 г. и представляла собой именно пародию на трафаретность театральных приемов, напыщенность и жеманство, кривляние и гримасничанье на сцене, примитивность и бедность языка (Гнедич, 2000, с. 221; Евреинов, 2002, с. 77–80). И хотя само имя героини оперы-пародии «Вампука» имеет объяснение, оно прекрасно переключается с происходящими в это время языковыми процессами. Так, аббревиатура российской ассоциации пролетарских музыкантов (РАПМ) в 1925 г. становится ВАПМ – Всероссийская ассоциация пролетарских музыкантов (Банникова, 2012, с. 4), почти Вампука получилась.

Добавим, что Саша Черный мог быть зрителем очередной постановки «Вампуки». Театральные пародии его собратьев по «Сатирикону» ставились в театре «Кривое зеркало»: «Любовь в веках», «Эволюция дьявола», «Страшный кабачок» Тэффи, «Четверо», «Коготок увяз, всей птичке пропасть», «Замечательное представление» А. Аверченко, «Старожилы» и «Современники» П. Потемкина (Русский театр..., 1976, с. 35). Творчество Н. Тэффи и А. Аверченко в свое время было тесно связано с театром.

Редакция газеты, публикуя «Краснодемона», предлагает отнести к присланному совлибретто как к шутке, пародии. По отношению к тексту можно выявить несколько точек зрения: 1) редакции «Бумеранга», в данном случае ее редактора за подписью А. Ч., обозначенного в конце самой публикации и подтверждающего подлинность материала; 2) автора собственно текста либретто, приславшего его вместе с халвой; и 3) самого Саши Черного, автора данной литературной игры и пародии.

При этом наблюдается несовпадение обозначенных точек зрения несмотря на то, что за ними один человек – писатель Саша Черный. Если для редакции публикация «совлибретто» всего лишь пародия-шутка, призванная развлечь читателя, а для автора текста – эксперимент с классиками в новом духе пролетарского искусства, то для Саши Черного за весельем и смехом таятся грусть и боль.

Таким образом, объектом пародии становится советская опера, но за этим видится становление нового пролетарского искусства, а также жизнь в советской стране в целом. Примечательно, что в 1928 г. в парижском журнале «Иллюстрированная Россия» был напечатан рассказ В. Азова «Пиковый король, или Пушкин

по-советски», который переключается с «совлибретто» «Краснодемон», поскольку в нем также идет речь о переделке классического текста, в данном случае повести А. С. Пушкина «Пиковая дама» для создания новой, «революционной» оперы «Пиковый король». Мистическая повесть русского классика превращается в либретто оперы о столкновении шайки «непогребенных контр-революционеров белогвардейцев» с рабочей-крестьянской властью. В. Азов – коллега Саши Черного по журналу «Сатирикон» – использует пушкинский сюжет как основу для сатирического памфлета, разоблачающего абсурд и культурное варварство советской системы, когда классика насильственно перекаивается в угоду идеологии. Через пародию на советскую оперу Азов не просто высмеивает бездарность, а вскрывает ключевую проблему – тотальное подчинение искусства государственной пропаганде (Жиркова, 2026, с. 33).

Система образов «совлибретто» «Краснодемон»

Герой Лермонтова Демон, отпавший от Бога, потерявший гармонию и покой, несущий разрушение и гибель, оказался очень революционным образом, и в определенном смысле соотносимым с современной действительностью. В своем первом обращении к лермонтовскому тексту писатель делает отпавшего ангела красноармейцем. Акт первый открывается следующей ремаркой: «Демон на красной скале в красноармейском шлеме со звездой поет “Интернационал”» (Черный, 1996, с. 163).

Театральное действие организовано в традициях античного театра как диалог хора и актера. Первый диалог начинают Демон и хор, который состоит из тифлисских кинто. Как пишет в своих комментариях А. С. Иванов, «кинто – певец во время грузинского застолья, гуляка, славившийся весельем, беззаботностью и остроумием» (Черный, 1996, с. 441). Можно добавить, что кинто также называли армянских торговцев вразнос, товар которых располагался на деревянном подносе, который они носили на голове. Они громко рекламировали свой товар, зазывая к себе покупателей. При этом зачастую могли ловко обмануть при расчете: «Кинто среди тифлисцев выделялись и внешним видом, и свободным поведением, были не прочь обмануть, обвесить, обмерить. Веселая предприимчивость выделяла этих своеобразных людей» (Енишерлов, 2013, с. 76). Так, начало оперы связано с весельем и обманом одновременно, а читателю (и зрителю) надо быть к этому готовым.

В следующих актах состав хора меняется, но каждый раз это сторонники Демона-красноармейца, т. е. угнетенные или рабочий класс: сначала тифлиские кинто, потом рабы, рабочие-осетины.

В первой сцене – точнее, над сценой – кроме хора и Демона присутствуют также другие ее участники: ангелы в небе, стыдливо закрывающие уши (возможно, им стыдно за своего бывшего товарища), и тень Карла Маркса, пролетающая в облаках с «Капиталом» под мышкой. В этом акте Демон отчитывается о своих делах: «Над Европою парил... / Сбросил сотню прокламаций» (Черный, 1996, с. 163), – дальнейшие его слова позволяют предположить, что речь идет о прокламациях, призывающих к мировой революции.

Во время исполнения своей партии Демон танцует лезгинку, традиционно держа кинжал в зубах. Остается загадкой, как при этом он «баритонит» (ремарка текста совлибретто), ведь перехватить кинжал на время пения он тоже не может, поскольку в одной руке у него серп, а в другой – молот, знаковые элементы герба советского государства. Сам танец зажигательный, энергичный, требующий силы и ловкости от его исполнителя, вполне соответствует революционному образу Демона. Конечно, текст пародийного либретто рассчитан в первую очередь на чтение, и от фантазии читателя зависит увиденная картинка.

Во время исполнения своей партии Демон ранит «буржуазное» солнце, после чего оно, «истекая буржуазной кровью, конфузливо скрывается за горы» (Черный, 1996, с. 163). Сложно понять логику действий главного героя. Почему «всунул солнцу в грудь кинжал», паря над Европой, вроде бы понятно: в данном случае оно представляет собой класс буржуазии. Но почему солнце все-таки буржуазный образ? Потому что большое, круглое и толстое? Возможно, солнце – символ старого мира, над которым одержана победа, тогда здесь можно увидеть отсылку к опере А. Крученых и М. Матюшина «Победа над солнцем» (1913).

Такие алогичные действия героев, появление ничем не объяснимых деталей в тексте, будут мелькать еще не единожды. Например, ремарка, открывающая акт шестой: «Келья Тамары. Княжна лежит на оттоманке, грызет семечки и, зевая, читает “Известия”» (Черный, 1996, с. 167). Почему в келье находится оттоманка, вполне мягкий и удобный диван, место которому явно не в монастыре, а Тамара грызет семечки как-то уж по-простонародному, совсем не по-княжески, и откуда в монастыре советская газета «Известия»? Отметим, что комический эффект в произведении Саши Черного во многом возникает благодаря авторским ремаркам, значимость которых необычайно велика – ведь жанр пародийного либретто предназначен именно для чтения.

Можно добавить замечание и о звучании самого стиха, иногда напоминающего уличные куплеты, примитивно и даже убого звучащего. Это происходит в большей степени потому, что поэт создает свой текст, используя стилистику и ритмы стихов как самого Лермонтова, так и поэтов-современников, но наполняет своим содержанием; кроме этого, наблюдается стилистическое смешение: книжной, просторечной, высокой и бытовой лексики. Учитывая, что перед нами «Кавказская Вампука», это все «работает» на гротескное, пародийное произведение.

Пародийно также музыкальное и звуковое наполнение совлибретто Саши Черного, тем более что предметом пародии становится именно музыкальный театр, в частности советская опера. В первом акте Демон исполняет «Интернационал», хор тифлисских кинто звучит под звуки зурны, Демон танцует лезгинку, а последние звуки, завершающие действие, это красноорудийная пальба и звуки отъезжающего автомобиля, уводящего Демона и американского миллиардера. Появление «Интернационала» на страницах либретто не случайно, он открывает действие, его мелодия звучит в рёве метели в пятом акте, действие которого происходит

в монастыре. «Интернационал» – это международный революционный гимн, невероятно сильный и воодушевляющий призыв к борьбе, который проходит через все годы революционной борьбы и становления Советского государства. Он проникает и в классическую музыку: как победный гимн рефреном звучит он в «Симфонии гудков» А. Аврамова, в последних сценах балета Р. М. Глиэра «Красный мак». Таким образом, у Саши Черного звучание «Интернационала» становится, во-первых, приметой революционного времени, во-вторых, способствует созданию образа нового советского государства, и, в-третьих, отражает музыкальную жизнь Советской России того времени.

Акт второй представляет князя Гудала как главного эксплуататора, угнетателя и рабовладельца. Брошенная в поэме фраза Лермонтова о доме Гудала: «Трудов и слез он много стоил / Рабам послушным с давних пор», – в либретто разворачивается в яркую картину, в которой писатель включает гротескные детали для описания богатства и роскоши, окружающей жизнь князя. Правда, при этом возникает одновременно жутковатый и иронично-сниженный образ грузинского князя: двор выстлан золотыми монетами, он сам давится, икает, но поедает жемчуг с платинового подноса, а рабы, «закованные в кандалы, разносят гостям шашлык и самогон. Гурии, подстегиваемые бичами, принимают пластические позы» (Черный, 1996, с. 164).

Открывает действие диалог хора рабов-пролетариев и Гудала. Эта сцена является пророческой. Князь предчувствует свою судьбу и предугадывает судьбу дочери:

Я давлю свой народ
И живу я развратно...
Но возмездие придет,
Это мне неприятно!
О дочь моя Тамара,
Запомни мои слова:
Ты выйдешь за комиссара
И будешь вполне права... (Черный, 1996, с. 164).

Этот акт выполняет функцию завязки. В поэме Лермонтова завязкой является сцена танца Тамары, покрившего Демона, танца, в котором проявились ее женское обаяние и детская веселость, природная грация и полнота жизни. В поэме звучит мысль о том, что, если бы Демон ее заметил, он вспомнил бы прежних «братий». И Демон заметил, увидел, его душу наполняют благодать, любовь, добро и красота. Для него Тамара – возможность спасения, возможность вернуться к «добру и небесам».

Что видит и слышит Демон в «совлибретто»? Испуг Тамары (она бледнеет) после услышанного пророчества и убивает любимую рабыню, которой она после слов хора, подтверждающих предчувствие отца о свадьбе с красным комиссаром, пронзает глаз шпилькой, оправленной в княжеский сталактит. Вместо красоты и обаяния, чистоты и невинности героини Лермонтова – искажение образа. В совлибретто Тамара не милый и обаятельный женский образ, а убийца, можно добавить – самодур-крепостник (или самодурша); так, позднее, уже после гибели жениха, героиня оперы выходит с арапником в руках и обещает рабам: «Завтра всем забрею лбы». В России это выражение означало отдать в солдаты, причем для дворян это был один из способов разобраться с неугодными крепостными крестьянами.

Дальнейшие действия реализуют прозвучавшие пророчества: происходит нападение на жениха-белогвардейца, забывшего сотворить вечернюю молитву, и его сотоварищей. У Лермонтова жених Тамары, подталкиваемый лукавым Демоном, скачет мимо часовни, что приведет к гибели как его самого, так и всех сопровождающих богатый караван. В акте третьем осетины на красношаках порубили спящих белогвардейцев – пародийное гротескное воплощение темы победы Красной Армии.

Акт четвертый открывается радостью и злорадством рабов, вызванных появлением убитого жениха. В центре – страдающая Тамара, которая понимает, что помощи ждать неоткуда и не от кого. Так возникает мотив одиночества, но связывается он не с традиционным лермонтовским героем Демоном, пусть и в передаче Саши Черного, а с героиней. Демон в либретто как раз от одиночества не страдает. Он каждый раз с удовольствием наблюдает за происходящим, все совершается в соответствии с его замыслом. На самой сцене активное участие в происходящем принимают его сторонники.

Действие последних двух актов происходит в монастыре, уход Тамары в который ничем в совлибретто не обусловлен. После клятвы Демона и его обещания пристроить ее в Исполком, купить дворец и закормить икрой следует ремарка: «Тамара конфузливо примеряет перед зеркалом красный бант. На лице ее блуждает сменовеховская улыбка»: героиня вроде бы готова примириться с уготованной ей участью, готова принять свою судьбу, но в соответствии с лермонтовским сюжетом оказывается в монастыре.

Монастырь в либретто никак не связан со спасением и святостью. У Лермонтова монастырь – место спасения; как отмечает И. Роднянская (2002, с. 782), это единственный случай в творчестве поэта, когда монастырь не отождествляется с тюрьмой. Сторож в поэме Лермонтова выполняет свою функцию – он охраняет, сторожит монастырь. Но это не останавливает лермонтовского Демона, как не смог остановить его и явившийся Ангел. В совлибретто «Интернационал» вместе с метелью проникает за стены монастыря, а сторож мечтает его покинуть, увести при этом с собой монашку и служить в ЧК, поэтому предложение Демоном сторожу кошелька и совет отправиться в духан пить за Ильича нисколько не противоречит его устремлениям: он берет кошелёк и исчезает.

В финале оба героя (Демон и Тамара) улетают в форточку. Невольно возникают вопросы: Тамара стала духом? Каким образом это произошло? Есть только одна авторская ремарка о Тамаре перед ее согласием отправиться вместе с Демоном в Париж: она «вскакивает, снимает с Демона красноармейский шлем и примеряет» (Черный, 1996, с. 168). У Лермонтова поцелуй Демона убивает Тамару, у Саши Черного красноармейский шлем, получается, выполняет ту же функцию, т. е. убивает своим прикосновением.

Перед нами разворачивается не лермонтовский философский сюжет, а мелодраматический любовный, основу которого составляет устранение соперника и обретение возлюбленной. Но в сознании читателя живет и лермонтовская поэма. В пародии обычно присутствуют два плана: сама пародия и пародируемый объект (Морозов, 1960, с. 61; Новиков, 1989, с. 9). Что подвергается пародированию у Саши Черного? На первом плане советская опера, а за ней угадываются реалии советской жизни, которые вызывают боль, неприятие, ненависть. Лермонтовский текст хоть и вторичен, все-таки он не просто служит материалом. Говоря словами Ю. Н. Тынянова (1977, с. 290), он не только пародичен, но и пародиен. Он также попадает под пародийное осмысление автора. Только эти два объекта пародии вызывают у автора разные чувства. По отношению к лермонтовскому тексту звучит, скорее, шутливая ирония, а не сатира, она не предполагает негативного отношения к самой поэме, тогда как по отношению к советской опере звучит сарказм. Как отмечает А. А. Морозов, отношение ко «второму плану» может быть различным: «...скептическое, ироническое, дружественно-насмешливое, шутливое или саркастическое» (1960, с. 51), все-таки пародируется не столько сам Лермонтов, сколько советский способ присвоения русской классики.

Пародия обнажает отдельные моменты, скрытые стороны самой поэмы, делая их объектами пародии. Собственно, пародируются герои поэмы: Демон, Тамара, ее жених и отец, Гудал. У каждого из них убирается положительное начало и либо усиливаются отрицательные черты, как в случае с Демоном, либо появляются новые, как в случае с Тамарой, что приводит к снижению романтических образов Лермонтова.

У Лермонтова Демон – бесприютный скиталец, несущий зло и уставший от него. У Саши Черного Демон выступает одновременно в нескольких ролях, но они нисколько не противоречат друг другу. В настоящий момент он **красноармеец**, таким его представляет автор в первом акте. Вероятно, **эмигрант** в прошлом, вернувшийся из Парижа и активно перешедший на сторону большевиков, на что указывает ремарка автора: «У ног Демона аэроплан, подаренный ему парижским “Союзом возвращения на родину”» (Черный, 1996, с. 163), т. е. **возвращенец**. По сюжету – **преступник**, поскольку является организатором и руководителем убийства жениха Тамары и его «друзей-приспешников». Кроме этого, **доносчик**, на что указывает эпизод со шкатулкой с долларами, припрятанной казначеем:

Вот так всегда...

Со шкатулками – беда!

Пошлю донос. Такому казначею

Дать надо в шею (Черный, 1996, с. 166).

Демон у Лермонтова страдающий, искренний в своем порыве любви, правда, обретение спасения и благодати оказывается возможным только через смерть возлюбленной. У Саши Черного Демон торжествующий, радостный, получающий удовольствие от творимого зла. Тамара в поэме – ангельский образ, она воплощение чистоты, невинности, святости. В либретто она неожиданно совпадает с Демоном, а не противостоит ему. Она также несет смерть, способна на предательство и измену. Поэтому их соединение – естественный итог, обнажающий их близость. Демон обретает не только возлюбленную, но и соратника, товарища.

В целом наблюдается сюжетное несовпадение: есть отдельные элементы лермонтовской поэмы, в «совлибретто» перешли лермонтовские герои, но они близки, скорее, по функции. Герои, как и сюжет, всего лишь манекены, на которые автор надевает новые одежды. Демон, сохраняя свою природную мистическую сущность, теперь красноармеец; Гудал – эксплуататор и главный буржуй, жених Тамары – белогвардеец, сама Тамара – дочь эксплуататора и т. д. Новые герои – новый сюжет, в котором возможно любое зло и преступление со стороны практически каждого из героев. Нет никакой разницы между женихом-белогвардейцем, «обвешанным черепами кавказских пролетариев», Тамарой, убивающей рабыню, и красноармейцем Демоном, командующим разбойным нападение на белогвардейцев из бронированной башни (невольны возникают ассоциации со знаменитым выступлением Ленина на броневике, тем более что имя вождя революции вскоре появится в тексте).

Несмотря на идеологическое и политическое противостояние, классовое различие героев (белогвардеец – красноармеец и т. п.), они сходятся в одном – каждый из них несет смерть. В либретто нет ни одного положительного героя. Получается, что новый мир строится на зле, преступлении, убийстве, предательстве.

Композиционно «совлибретто» организует круг. Главный герой прилетел из Парижа, туда же улетает вместе с Тамарой:

Сгнил в тюрьме старик Гудал,

Ты – моя невеста!

Джугашвили обещал

Мне в Париже место.

Здесь теперь грузинский рай,

Но в Париже слаще:

По три шляпке в день меняй,

Можешь даже чаще!.. (Черный, 1996, с. 168).

Так, в акте первом он клялся мировым пожаром и хотел сбросить капитализм, в последнем акте героиня обещает Демону, что он водрузит над Сеной красный флаг. Почти воплощение знаменитой цитаты из «Манифеста Коммунистической партии»: «Призрак бродит по Европе – призрак коммунизма», только призрак оказывается демоническим существом. Можно вспомнить и тень Маркса в первом акте над сценой, им же как неким высшим существом клянутся рабочие-осетины, а позднее сам Демон: «Клянусь я Маркса бороδοю. / Клянусь я плешью Ильича» (Черный, 1996, с. 166). Правда, в этом же ряду и «Лермонтов Мишка», по-видимому, как автор демонической поэмы. Собственно, в один ряд нечистой силы поставлены Демон, Маркс, Ленин, Джугашвили.

Добавим еще одно наблюдение о реализации метафоры в тексте. Появление Демона в жизни героев, возможно, связано с народной присказкой «помяни черта, он и появится», поскольку он (т. е. черт) неоднократно призывается в либретто – например, один из рабов бросает реплику о княжеской семье: «Чтобы черт их всех побрал!» (Черный, 1996, с. 166); сама Тамара в келье мечтает:

Ночь тиха, ночь ясна.
Не могу я уснуть!
Хоть бы сам сатана
Приналег мне на грудь... (Черный, 1996, с. 167).

«Совлибретто», с одной стороны, вызывает улыбку своими несуразностями, нелепостями и, кажется, настраивает на веселье и смех, на что, по-видимому, рассчитывала редакция «Бумеранга», публикуя текст. Комический эффект во многом возникает также благодаря авторским ремаркам, значимость которых необычайно велика, поскольку «совлибретто» предназначено для чтения. Но с другой – вызывает грусть и боль, ведь речь идет о России, о родине, близкой и дорогой каждому, а также о тех реалиях современности, которые не только возмущают, но и ужасают.

Вспомним раненное солнце в первом акте. В 1913 г. М. Матюшин и А. Крученых создали футуристическую оперу «Победа над солнцем», либретто было написано А. Крученых, «Пролог» В. Хлебниковым, художественное оформление подготовлено К. Малевичем. Хотя речь шла о борьбе старого и нового, победе техники над природой, символом старого выступало Солнце, его режут, забирают в плен, вырывают с корнями, уничтожают. Но за такой победой проглядывает всепоглощающий хаос. Т. В. Котович замечает, что в опере «были представлены корчи беснующегося от страха человека перед уже наступающим ужасом страшной ночи всего, что ожидает Европу в XX веке» (2018, с. 48). В 1919 г. в «Небесном барабанщике» С. Есенин (1997, с. 70, 71) пытается поднять солнце на штыки, если оно не с революцией, и в итоге срывает его с неба и натягивает на барабан. Солнце не только несет свет и энергию, необходимые для жизни, его убийство равно уничтожению жизни, но тогда будет «черное небо» революции, тогда мир рушится. Кроме этого, во многих религиях солнце наделяется божественной силой, является божеством, в христианстве оно символ Христа. Через образы «совлибретто» Саша Черный дает оценку советскому государству как государству, отпавшему от Бога, построенному на крови и беспринципности. Таким оно видится многим русским эмигрантам.

Большевизм уничтожил не просто старую Россию, самодержавную, царскую; советская власть целенаправленно стала уничтожать человека как такового, зато стала утверждать классовую принадлежность. Новая власть, по мнению Саши Черного, лишена духовной составляющей, она является античеловечной, не просто антибожественной, но именно демонической, бесовской. И это не «бесы» Достоевского, которые только пробуют свои силы, в настоящий момент репетиция уже давно позади. Для современников поэта-сатирика большевизм – это разгул нечистой силы, вступившей в свои права, и Россия, оказавшись в ее власти, погрузилась в ад, оказалась в преисподней. Поэтому в отличие от лермонтовской поэмы, где в финале появляется ангел, спасающий душу Тамары, в тексте либретто торжествует Демон.

Опера А. Г. Рубинштейна «Демон» и «Краснодемон» Саши Черного

Рассматривая «совлибретто» Саши Черного, нельзя не коснуться оперы А. Г. Рубинштейна, первая постановка которой состоялась в 1875 г. Либретто написано известным исследователем творчества М. Ю. Лермонтова – П. А. Висковатовым (1842–1905). Опера состоит из трех действий и семи картин («Демон» А. Г. Рубинштейна, 1974). Деление на эпизоды у Рубинштейна и Саши Черного совпадает, думается, что оно определяется, собственно, лермонтовским текстом, но по сравнению с либретто оперы в пародийном «совлибретто» отсутствует последняя сцена: появление Ангела, который забирает Тамару в небеса. У Лермонтова Демон вступает в диалог с Ангелом, в опере Рубинштейна тоже, но у Саши Черного ангел не обретает голос, ангелы появляются лишь в первом акте и не участвуют в событиях в дальнейшем. Наблюдается множество переключек, например, опера Рубинштейна открывалась Прологом, в нем представлены тема Демона и тема ангелов, распределение голоса: Демон – баритон, Гудал – бас. В опере Рубинштейна «Демон не просто участник событий – он их творец; ничто в опере не происходит без его участия, все сюжетные нити так или иначе связаны с ним» (Скирдова, 2011, с. 12); «Демон господствует в сюжете безраздельно, наблюдая за всем, что происходит, и вмешиваясь в коллизии повседневной жизни» (Петухова, 2021, с. 123). В совлибретто Саши Черного также торжествует и ведет сюжет Демон. Примечательно то общее впечатление от оперы А. Рубинштейна, о котором пишет современный исследователь: не трагедийное, несмотря на гибель героев, а светлое: «Печаль остается светлой, а демоны и ангелы продолжают свою борьбу в бескрайнем пространстве иллюзий» (Петухова, 2021, с. 124). Общее впечатление

от «совлибретто» Саши Черного – прямо противоположное: за гротеском и смехом здесь стоят горечь, боль и неприятие советской действительности, а светлого финала не остается вовсе.

Сказка «Кавказский черт» как народный взгляд на лермонтовскую поэму

Второй раз лермонтовский текст отзовется в сказке «Кавказский черт» (1931), входящей в цикл А. Черного «Солдатские сказки». Перед нами травестийная форма лермонтовской поэмы, которая оказывается «упакованной» в народный пересказ с сохранением главных героев и основных перипетий сюжета (Екимова, 2000, с. 85). Травестия облакает высокое звучание в низкий стиль, трагедийность переводит в комический план (Морозов, 1960, с. 54; Новиков, 1989, с. 173; Жеребин, 2008, с. 29-30). При этом стиль играет большую роль, чем сам сюжет (Новиков, 1989, с. 173). В сказовой манере от лица простого солдата Саша Черный вступает в литературный спор с поэтическим текстом Лермонтова. Многие критики и исследователи нередко упрекали поэта в том, что он сделал своего Демона слишком привлекательным. Отсюда, как замечает Д. С. Мережковский, стремление многих «отыскать у него “длинный, гладкий хвост, как у датской собаки”» (2002, с. 370). У Саши Черного снижению образа главного героя и трагедийности поэмы способствуют переводение романтической поэмы в иной жанр – бытовую сказку, «обытовление» сюжета, использование разнородной лексики (простонародной, военной, фольклорной и т. д.). «Кавказский черт» – стилизация под устный сказ: текст представлен рассказом вольноопределяющегося, который пересказывает на свой манер услышанную им «сказку» сослуживцам, делая ее близкой и понятной. Автор исходного текста представлен не как русский поэт Михаил Юрьевич Лермонтов, а как поручик Тенгинского полка, т. е. свой, служивый. Язык сказки нарочито просторечный («Очень всем пондравилось»; «хоть залейся», «хоть облопойся», «пошел крендилять» и т. п.), перед нами имитация речи старого солдата, рассказчика из народа.

В сказке главный герой не пугает своей масштабностью, наоборот, он скорее вызывает снисходительную улыбку. Здесь Демон низведен до черта, а значит, не так страшен. Он также одинок и тоскует, пир у князя Гудала, звуки праздника, веселье вызывают у него обиду и зависть: «Обидно черту стало, хоть плачь! – Да у чертей слез-то нету... На-ко-сь, поди у людей веселье, смех, душа к душе льнет. Под ручку, дьяволы, пьяные ходят, а он, как шакал ночной, один на один по-над горами рыскать должен» (Черный, 1996, с. 217). Красота Тамары вызывает у него незнакомые до этого чувства, но история черта – это история соблазна, любви и поражения. Тамара в сказке – живая и страдающая героиня, чистая, искренняя, страстная. Рассказчик описывает ее с восторгом и нежностью: «Летает это она пушинкой, шароварки легкими пузырями вздуло, косы полтинниками звякают, ножка ножке поклон отдает, ручка об ручку лебедем завивается» (Черный, 1996, с. 216). Примечательно, что в обращении к Тамаре с просьбой о танце звучит такое выражение, как притись «рыбкой». Возможно, здесь присутствует отсылка к опере Рубинштейна, в либретто которой как раз это слово встречается (Полтавец, 2023, с. 79).

В монастыре героиня обретает покой, но не спасение. Тамару черт не сразу находит: «Живет это она в кельеке своей месяц-другой тихо, скромно, лучше и быть нельзя» (Черный, 1996, с. 220). В монастырь не просто было черту попасть: «...сторож, отставной солдат, по ночам с молитвой ограду обходит» (Черный, 1996, с. 221) и добросовестно выполняет свои обязанности, хотя также оказывается не равнодушен к горячительным напиткам и слаб перед искушением: «...тоже выпить хочется, – не святой» (Черный, 1996, с. 221).

В споре за душу Тамары черт проигрывает. Рассказчик сопереживает девушке, поддавшейся искушению, а черт побежден и наказан. В сказке появляется Ангел-Хранитель, у которого с чертом «разговор короткий»: «...как хватит его справа налево огненным мечом наотмашь, так во всю щеку шрам ему и сделал... Локтем отпихнул черта и воспарил с Тамариной светлой душой в кавказскую поднебесную высь» (Черный, 1996, с. 223). Такая деталь, как огненный меч, почти прямо указывает на архангела Михаила как главу небесного воинства (архистратига), а сцена с чертом воспроизводит иконописный сюжет «Архангел Михаил – победитель дьявола».

Заканчивается сказка не трагически, а вполне благополучно – предположением, что черт нашел свою суженую, и как следствие «ремесло свое подлое оставил и в люди в свое удовольствие вышел» (Черный, 1996, с. 223). Как видим, Демон не просто низведен до черта, сам черт может менять свою сущность, получить прощение и очищение от грехов вследствие отказа от творимого им зла. Хотя звучит это как возможность, но в мире «Солдатских сказок» Саши Черного она вполне допустима.

Сказка «Кавказский черт», таким образом, является своеобразной репликой А. Черного на свое первое обращение к лермонтовскому тексту, т. е. самопародией. Только теперь слишком много чести нечистой силе, чтобы ее бояться, а страх как раз и преодолевается путем ее снижения и осмеяния.

Заключение

Шесть лет (1925 г. и 1931 г.) разделяет два художественных произведения, созданных Сашей Черным на основе поэмы Лермонтова «Демон». Первое – резкая и злая пародия на попытки советского искусства переложить классику на новый лад в угоду государственной политике, второе – пересказ в народном стиле, где добро побеждает, зло посрамлено и изгнано, а душа в соответствии с православной традицией спасена.

В представлении писателя-сатирика XX века лермонтовский сюжет теряет богоборческий мотив и философскую глубину, уступая место конкретно-исторической и бытовой мотивировке. Интерпретация образа Демона и воплощение сюжета поэмы во многом зависят от жанровой стратегии писателя: гротескная пародия

или фольклорная стилизация. В «Краснодемоне» на первый план выходит острая политическая сатира, Демон превращен в красного комиссара, а Тамара становится колеблющейся обывательницей. Метафизический конфликт редуцируется до социально-политического гротеска. В сказке «Кавказский черт» происходит фольклоризация сюжета, герои поэмы теряют романтическую исключительность: Демон низведен до жалкого черта, а любовная коллизия обретает мелодраматические черты.

Разница в подходе к перелицовке одного и того же текста отражает изменение собственного мироощущения писателя. Обращение к поэме Лермонтова, таким образом, служит маркером эволюции творчества Саши Черного: от гротескного обличения советской действительности он приходит к утверждению народной этики. Именно такой переход от сатиры к иронии и юмору наблюдается в эмигрантском творчестве писателя в целом. Со временем Россия для эмигрантов становится все дальше и дальше, надежда на изменения политической ситуации в стране и возвращение на родину, к сожалению, тоже постепенно умирает. В своем творчестве Саша Черный уходит от изображения прошлого, все реже обращается к сатире, описание жизни в России сменяется описанием жизни русской эмиграции, которая подается с мягкой иронией и добрым юмором. Сатира, обличая, отрицает несовершенный мир; юмор, обнажая комическую сторону жизни, утверждает мир. Писатель в своем творчестве в эмиграции переходит на утверждающее начало.

Перспективы дальнейшего исследования мы видим в следующем: во-первых, рассмотрение эволюции сатиры Саши Черного в эмиграции, во-вторых, продолжение разработки темы литературных традиций, нашедших отражение в творчестве писателя, в-третьих, обращение к «Солдатским сказкам», которые до настоящего времени остаются малоизученными.

Материалы исследования | Research materials

1. «Демон» А. Г. Рубинштейна: опера в 3 д., 7 карт.: либретто П. А. Висковатова по одноименной поэме М. Ю. Лермонтова. М.: Музыка, 1974.
2. Азов В. Пиковый король, или Пушкин по-советски // Иллюстрированная Россия. 1928. № 23.
3. Есенин С. А. Полное собрание сочинений: в 7 т. / подг. текста и коммент. С. И. Субботина. М.: Наука – Голос, 1997. Т. 2. Стихотворения (Маленькие поэмы).
4. Черный С. Собрание сочинений: в 5 т. / сост., подг. текста и коммент. А. С. Иванова. М.: Эллис Лак, 1996. Т. 3. Сумбур-трава. 1904-1932. Сатира в прозе. Бумеранг. Солдатские сказки. Статьи и памфлеты. О литературе.

Источники | References

1. Банникова И. И. История отечественной музыки XX века (1917-2000 гг.). Орел: Орловский государственный институт искусств и культуры, 2012.
2. Гнедич П. П. Книга жизни: Воспоминания: 1855-1918 / ред. и примеч. В. Ф. Боцяновского. М.: Аграф, 2000.
3. Евреинов Н. Н. Демон театральности / сост., общ. ред. и комм. А. Ю. Зубкова и В. И. Максимова. М. – СПб.: Летний сад, 2002.
4. Екимова Т. А. Синтез сказовых и сказочных традиций в «Солдатских сказках» Саши Черного // Вестник Челябинского государственного университета. 2000. № 1.
5. Енишерлов В. Чистая душа и точная линия Вано Ходжабегова // Наше наследие. 2013. № 106.
6. Енукидзе Н. Русские вампуки до и после «Вампуки»: некоторые наблюдения над историей оперной пародии // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. 2012. № 2.
7. Жеребин А. И. Травестия // Новый филологический вестник. 2008. № 2 (7).
8. Жиркова М. А. Писатели-сатирики о Пушкине ко Дню русской культуры в эмиграции (на страницах журнала «Иллюстрированная Россия») // Гоголь и Пушкин сегодня: сборник статей / отв. ред. В. Д. Денисов. СПб.: Издательско-полиграфическая ассоциация высших учебных заведений, 2026.
9. Жиркова М. А. Саша Черный как редактор и автор отдела сатиры и юмора «Бумеранг» в парижском еженедельном журнале «Иллюстрированная Россия» // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия «Литературоведение. Журналистика». 2015. № 2.
10. Карпов Н. А. Особенности рецепции Пушкина в творчестве сатириконецев // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2025. Т. 30. № 4.
11. Котович Т. В. «Победа над солнцем»: история футуристической оперы // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2018. № 1 (1).
12. Мережковский Д. С. М. Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества // М. Ю. Лермонтов: pro et contra / сост. В. М. Маркович, Г. Е. Потапова. СПб.: Русский христианский гуманитарный институт, 2002.
13. Морозов А. А. Пародия как литературный жанр (к теории пародии) // Русская литература. 1960. № 1.
14. Новиков В. И. Книга о пародии. М.: Советский писатель, 1989.
15. Петухова С. А. «Демон» и демоническое: опера Антона Рубинштейна и ее интерпретаторы // Вестник академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2021. № 5 (76).
16. Полтавец М. А. Поэма М. Ю. Лермонтова «Демон» в русской культуре XIX века: феномен интермедальности: дисс. ... к. филол. н. М., 2023.

17. Роднянская И. Демон ускользающий // М. Ю. Лермонтов: pro et contra / сост. В. М. Маркович, Г. Е. Потапова. СПб.: Русский христианский гуманитарный институт, 2002.
18. Румянцев С. Советская музыка в 20-е и 30-е годы // Отечественная музыкальная литература: 1917-1985. М.: Музыка, 1996. Вып. 1.
19. Русский театр в кривом зеркале пародии / сост. М. Я. Поляков. М.: Искусство, 1976.
20. Свиридов В. Ю. Сатирическая поэзия русского зарубежья 1920-1925 гг.: образы и мотивы: дисс. ... к. филол. н. М., 2024.
21. Скирдова А. «Демон» М. Ю. Лермонтова и А. Г. Рубинштейна: диалог двух великих художников // Музыкальная жизнь. 2011. № 2.
22. Тынянов Ю. Н. О пародии // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977.

Информация об авторах | Author information

RU**Жиркова Марина Анатольевна¹**, к. филол. н., доц.¹ Ленинградский государственный университет им. А. С. Пушкина, г. Санкт-Петербург**EN****Marina Anatolyevna Zhirkova¹**, PhD¹ Leningrad State University named after A. S. Pushkin, St. Petersburg¹ manp@mail.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 15.05.2026; опубликовано online (published online): 23.06.2026.

Ключевые слова (keywords): М. Ю. Лермонтов; Саша Черный; пародия; травестия; интертекстуальность; M. Yu. Lermontov; Sasha Cherny; parody; travesty; intertextuality.