

О. С. Ординарцева¹

✉ ordin.artseva@gmail.com

¹Государственный социально-гуманитарный университет, г. Коломна, Российская Федерация

Роман «Преступление и наказание» в музыкальном прочтении Генриха и Петера Зутермейстеров: проблемы интерпретации прозаического текста

Аннотация: В современном достоевведении одна из наименее полно и систематически раскрытых областей — взаимосвязь Достоевского и музыки, особенно это касается интерпретаций творчества Достоевского в музыкальном искусстве. В фокусе внимания автора статьи находятся музыкальные воплощения романа «Преступление и наказание», в частности опера швейцарского композитора середины XX в. Генриха Зутермейстера. В статье раскрываются вопросы работы композитора и либреттиста со словом Достоевского, проводится анализ музыкального языка на примере разработки образа двойника. Отдельное внимание уделено воздействию на либреттистов доступной им литературы о Достоевском, в частности выступлений Владимира Соловьева. На примере подробного разбора образов Раскольникова и его Второго «Я» выявлены основные принципы прочтения композитором и либреттистом идей романа «Преступление и наказание». Особую роль в анализе занимает взаимосвязь музыкального и литературного языков. Автор статьи рассматривает оперу Зутермейстера как один из первых опытов создания оперы специфического жанра — «достоевской» оперы.

Ключевые слова: либретто, интерпретация, Ф. М. Достоевский, Преступление и наказание, опера, музыка, перевод.

Дата поступления статьи: 27 декабря 2022 г.

Для цитирования: Ординарцева О. С. (2022). Роман «Преступление и наказание» в музыкальном прочтении Генриха и Петера Зутермейстеров: проблемы интерпретации прозаического текста. Наука о человеке: гуманитарные исследования, том 16, № 1, с. 47–55. DOI: 10.17238/issn1998-5320.2022.16.1.6.

Scientific article

O. S. Ordinartseva¹

✉ ordin.artseva@gmail.com

¹State Social and Humanitarian University, Kolomna, Russian Federation

“Crime and Punishment” in the musical interpretation by Heinrich and Peter Sutermeister: problems of interpretation of the prose text

Abstract: One of the least systematically explored areas in modern Dostoevsky studies is the relationship between Dostoevsky and music, especially the interpretation of Dostoevsky’s work in the art of music. The focus of the author’s attention is the musical interpretation of the novel “Crime and Punishment”, and, particularly, the opera by Heinrich Sutermeister, a Swiss composer of the middle of the twentieth century. The article explores the composer and librettist approach to the work with Dostoevsky’s word, analyzes the musical language using the example of the duality image development. Special attention is paid to the impact of the literature on Dostoevsky available to librettists, namely, the speeches by Vladimir Solovoyov. The course of detailed analysis of the images of Raskolnikov and his alter ego reveals the basic principles of composer’s and librettist’s interpretation of the ideas of the novel “Crime and Punishment”. The analysis also explores an interrelation between musical and literary languages as an expressiveness device. The author of the article considers the Sutermeister’s opera as one of the first experiments in creating an opera of a specific genre – the “Dostoevsky” opera.

Keywords: libretto, interpretation, F.M. Dostoevsky, Crime and Punishment, opera, music, translation.

Paper submitted: December 27, 2021.

© О. С. Ординарцева, 2022

For citation: Ordinartseva O. S. (2022). "Crime and Punishment" in the musical interpretation by Heinrich and Peter Sutermeister: problems of interpretation of the prose text. Russian Journal of Social Sciences and Humanities, vol. 16, no. 1, pp. 47–55. DOI: 10.17238/issn1998-5320.2022.16.1.6.

Введение

Творчество Ф. М. Достоевского волновало сквозь века не только художников, поэтов, прозаиков, но и музыкантов, особенно композиторов. Вопрос взаимосвязей Достоевского и музыки всё активнее разрабатывается в современной науке. Если в XX в. единственным крупным научным трудом была книга А. Гозенпуда (Гозенпуд, 1981), то в 2000-х годах появился целый ряд значительных исследований. (Богомолова, 2017; Войткевич, 2014; Платек, 2006; Шабшаевич, 2015; Burry, 2011; Redepennig, 2010). Среди же музыкальных сочинений, созданных зарубежными композиторами по мотивам романа «Преступление и наказание», особый интерес представляют три оперы, созданные в течение XX в. в Италии, Швейцарии и Венгрии. Каждое обращение композиторов к тексту романа обусловлено кризисным, переломным историческим периодом (1926, 1948, 1969). В данной статье мы остановимся на опере «Раскольников» братьев Генриха и Петера Зутермейстеров (1948) и проанализируем, как швейцарский композитор XX в. Генрих Зутермейстер интерпретировал роман «Преступление и наказание» в музыке.

Проблема и цель. Любое музыкальное произведение, имеющее литературный первоисточник, — это отражение авторского прочтения композитором прозаического (или поэтического) текста, то есть «репродуктивная» интерпретация. Взаимодействие слова Достоевского и музыки — особый вопрос, требующий тщательной и вдумчивой проработки, а в случае обращения к текстам Достоевского зарубежных композиторов возникает проблема двойного перевода — вначале на другой язык и только потом на язык музыки. Раскрыть особенности интерпретации слова Достоевского в опере Зутермейстера, проследив, насколько музыкальное воплощение романа соотносится с духом и буквой первоисточника, и является основной целью данной работы.

Достоевский и братья Зутермейстеры

Пауль Генрих Зутермейстер¹ (1910–1995) вырос в семье, богатой литературными талантами. Он не только обращался к великим образцам мировой литературы в поисках сюжетов своих музыкальных произведений, но и сам писал оперные либретто. Центральное место в творчестве композитора занимают сценические произведения, особенно опера. Легко можно проследить, что литературная основа сюжетов в его сочинениях в основном произведения из фонда мировой классики — таких авторов, как В. Шекспир, Ф. М. Достоевский, Г. Флобер, Э. Ионеско, К. Ф. Майер, В. Гауф, Ф. Рабле, О. Уайльд (Birkner, 1985). Причем по большей части произведения выбраны повествовательные, эпические. Генрих Зутермейстер написал пятнадцать опер, одиннадцать из которых созданы на его собственные либретто. Лишь в начале пути композитор работал в сотрудничестве с литераторами: автор либретто оперы «Черный паук» — Артур Реслер, а над «Раскольниковым» и «Ниобой» Генрих Зутермейстер работал вместе со своим младшим братом Петером².

Сама идея обращения к творчеству Ф. М. Достоевского первоначально возникла именно у Петера. По свидетельствам современников, братья Зутермейстеры неоднократно выражали восхищение творчеством русского писателя. Особенно сильное влияние Достоевский оказал на Петера Зутермейстера, который познакомился с романом «Братья Карамазовы» еще в школьные годы. Профессиональный писатель, либреттист, Петер собирался сделать инсценировку «Преступления и наказания» для драматического театра, однако Генрих предложил создать оперу на сюжет романа, и в 1944–1945 гг. жизнь братьев была посвящена созданию «Раскольникова».

Премьера состоялась в Стокгольме в Королевской опере 14 октября 1948 г. и имела большой успех. Этому во многом способствовал творческий тандем дирижера И. А. Добровейна и сценографа Н. А. Бенуа. Вскоре опера была поставлена теми же силами в миланском La Scala, откуда продолжила свое шествие по разным городам Европы. Успех оперы определили сюжет (идея сверхчеловека), вечно актуальный и особенно востребованный в первые послевоенные годы, а также свежий и драматичный музыкальный язык.

Братьями Зутермейстерами, в первую очередь Петером, была проведена значительная работа по созданию либретто на основе романа. Сведения о том, на чей именно перевод «Преступления и нака-

зания» они опирались³, и некоторую информацию о работе над либретто оперы мы можем почерпнуть из статьи Э. Хексельшнейдера⁴, посвященной «Раскольникову»: «Петер Зутермейстер — как он мне неоднократно говорил при наших встречах и в многочисленных письмах — считал Достоевского самым значительным писателем мировой литературы после Шекспира. Он сам был великолепным знатоком произведений Достоевского, с которыми познакомился прежде всего по немецким переводам Е. К. Разина (псевдоним переводчицы Элизабет Керрик)». Хексельшнейдер отмечает: «...прежде всего “Легенду о Великом инквизиторе” он [Петер] причислял к своим самым любимым произведениям у русского писателя. Ему импонировали глубина творений, а также философия Достоевского. При этом следует отметить, что Зутермейстер в своих суждениях очень сильно ориентировался на образ Достоевского в интерпретации В. С. Соловьева. В либретто вошли идеи всех этих произведений⁵, а также философская концепция писателя и материалы из так называемого “Дневника Раскольникова”⁶, появившегося в 1929 году на немецком языке с набросками и письмами Достоевского по поводу романов “Преступление и наказание” и “Идиот”» (Хексельшнейдер, 2005, с. 255).

Обратим особое внимание на упоминание Владимира Сергеевича Соловьева. Слова «образ Достоевского в интерпретации Владимира Соловьева» отсылают нас к циклу «Три речи в память Достоевского» (Соловьев, 1991). Если говорить об общих суждениях Соловьева, то можем предположить, что Петер вдохновлялся словами философа об «истинном всечеловечестве» Достоевского (Соловьев, 1991, с. 245). Кроме этого, в первой и третьей речах есть отдельные заметки о романе «Преступление и наказание»; их влияние на либретто мы рассмотрим подробно позже, при анализе финала оперы.

Либретто как интерпретация⁷

Оригинальное название романа — «Преступление и наказание» — заменено на краткое «Раскольников»⁸. Сюжетные линии сильно сокращены, Зутермейстеры исключили из повествовательной канвы таких персонажей, как Порфирий Петрович, Дуня, Свидригайлов, Лужин, Лебезятников. Зато в либретто появляется новое действующее лицо, введение которого явно призвано подчеркнуть идею данной интерпретации романа, — Второе «Я» Раскольникова (баритон) как искуситель, внутренний демон героя.

Обратимся к композиции оперы. Подобно роману, состоящему из шести частей с эпилогом, опера делится на шесть картин, связанных между собой крупными оркестровыми интерлюдиями.

1 картина условно делится на две части. В первой половине действия зритель наблюдает общение Разумихина и Мармеладова с женой и детьми возле спящего Раскольникова. Во второй половине после пробуждения в сознании главного героя происходит «раскол», появляется Второе «Я».

Во 2 картине главный эпизод — это сцена убийства. Но перед моментом преступления мы видим Петербург (ярмарка на Сенной площади), знакомимся с Процентщицей и Соней и наблюдаем решающий разлом в душе Раскольникова.

3 картину, подобно первой, можно условно разделить на две части. Первая сцена — это смерть Мармеладова, вторая — первый разговор Раскольникова и Сони. В конце картины Раскольников остается один, ему мерещится призрак убитой Процентщицы, он бросается на него, пытаясь совершить убийство еще раз.

4 картина открывает II действие. Вновь появляется Разумихин, приводит мать Раскольникова. Вся картина представляет собой сцену встречи Раскольникова с матерью.

Действие 5 картины происходит перед церковью, в которой отпевают Мармеладова. Молитву Сони на паперти прерывает появление Раскольникова, в этой картине (как и в пятой картине романа) Раскольников признается Соне в совершенном злодеянии, но отказывается от протянутого ею креста.

Заключительная, 6 картина также представляет собой двухчастную композицию на пустынном берегу Невы. Вначале мы наблюдаем сцену сумасшествия Мармеладовой, но затем на первый план выходит Раскольников. Как и в первой картине, он вновь встречается со своим Вторым «Я», и на этот раз побеждает его — прощением и состраданием.

Попробуем на основе приведенного содержания либретто осмыслить, насколько в тексте сохранены и как интерпретированы темы Достоевского. Обратим внимание, что либретто предваряет эпиграф из «Этики» Спинозы⁸: «Ненависть, совершенно побеждаемая любовью, переходит в любовь, и эта любовь будет вследствие этого сильнее, чем если бы ненависть ей вовсе не предшествовала» (Sutermeister,

1948а). Это очень важное «несовпадение» с текстом Достоевского. Как известно, эпитафия является «способом выражения авторской модальности, средством интерпретации событий» (Стародубова, 2020, с. 28). Таким образом, предваряя текст либретто не существующим в оригинале эпитафией, Зутермейстеры дают нам ключ к своему прочтению Достоевского. По ходу действия становится ясно, что внутреннего демона в Раскольникове смогут победить только любовь и сострадание, только они смогут привести к искуплению — а в финале оперы композитор показывает нам раскаяние Раскольникова. Неслучайно опера заканчивается словами “Lieben... Leiden... Licht” [Любить... Страдать... Свет] (здесь и далее перевод принадлежит автору статьи), а кульминация, переворот в сознании Раскольникова и его победа над Вторым «Я» происходит не в борьбе, а благодаря прощению и примирению.

На первый взгляд содержание оперы не сильно расходится с романом. Но в либретто оперы мы находим ряд деталей, которых нет у Достоевского — это и народная сцена с медведем на Сенной площади, и разговор Сони с Процентщицей, и отпевание Мармеладова за сценой, во время которого на пороге церкви беседуют Раскольников и Соня, и появление призрака Процентщицы... Но практически к каждому из приведенных «несоответствий» можно подобрать ключ-расшифровку в тексте романа. Массовая сцена на Сенной отзывается «народными» эпизодами «достоевского Петербурга», про отпевание Мармеладова есть значимое упоминание в романе, а призрак Процентщицы не наяву явлен Раскольникову, но во сне. Взаимосвязь внутреннего смысла романа и оперы оказывается гораздо глубже, чем кажется поначалу, а все внешние «несходства» вызваны не только необходимостью приспособлять такой непростой эпический жанр к музыкальному образу, но и, как мы предполагаем, расстановкой акцентов в *прочтении* романа.

Если сопоставить содержание каждой картины оперы с соответствующими частями романа⁹, то можно обратить внимание, что в целом Зутермейстер очень бережно подходит к хронологическому порядку основных событий. Части романа почти полностью соответствуют частям оперы, но есть и некоторые нюансы.

Начиная со второй картины соотношение действия в опере и в романе смещается. Это обусловлено тем, что сцену убийства (которая у Достоевского завершает первую часть повествования) композитор, подчеркивая ее драматургическую роль, выносит в отдельную картину. При этом в пятой части действие вновь синхронизируется — за счет отсутствия в опере сцены чтения Евангелия (четвертая часть романа, одна из его ключевых сцен).

Конечно, законы оперного жанра диктуют свои условия, однако отсутствие такой важной сцены заставляет задуматься (Sutermeister, 1948b). В ходе анализа пятой картины выявляется очень интересная закономерность: диалог Сони и Раскольникова (составленный из текстов четвертой и пятой частей романа) происходит не после поминок, как это у Достоевского, а во время панихиды, возле церкви. Всю сцену сопровождают заукобойные песнопения церковного хора, чего, разумеется, нет в романе! И здесь можно усмотреть тонкую смысловую связь: чтение Евангелия — православные традиции — православная музыка — церковный хор. Композитор, практически дословно сохраняя сцену встречи героев, изымает из повествовательной канвы чтение Евангелия, чтобы сказать о нем косвенно и в то же время подчеркнуть.

Сквозное развитие внутри каждой картины оперы предопределяет единое тематическое развитие и возможность широкого использования лейтмотивов (квинтэссенцией их является первая картина).

Самая развернутая и насыщенная по действию картина — вторая (содержащая сцену убийства). Здесь снова можно проследить некую аналогию с романом: там Раскольников совершает преступление в конце первой части, а со второй части мы наблюдаем последствия совершенного, отраженные во внутреннем мире героя и окружающем его внешнем мире. Так же и в опере: начиная с третьей картины основной акцент приходится на внутренние переживания Раскольникова (через диалоги с Соней, с Матерью, со Вторым «Я»).

Двойничество в музыкальной разработке

Одной из важных тем в творчестве Ф. М. Достоевского является тема двойничества, и именно ее ярко претворил в своей опере Зутермейстер. Покажем это на примерах взаимодействия Раскольникова со своим Вторым «Я», остановившись подробнее на трех их столкновениях: в первой, второй и шестой картинах. Отметим, что, по нашему наблюдению, обобщенно идея роли Второго «Я», как

его увидели Зутермейстеры, звучит в устах Раскольникова в четвертой главе пятой части: «...черт-де меня тогда потащил, а уж после того мне объяснил, что не имел я права туда ходить, потому что я точно такая же точно вошь, как и все! Насмеялся он надо мной, вот я к тебе и пришел теперь!» (Достоевский, 1973, с. 322).

Первая картина

Среди многочисленных деталей музыкального действия особенно выделим, что в качестве тембра темы, сопровождающей главного героя, композитор выбирает звучание саксофона: пробуждение главного героя предваряет длинное соло, наполненное ламентозными интонациями и тонкой игрой мажоро-минора. Само введение саксофона¹⁰ в инструментальный состав необычно и свидетельствует о поиске композитором особого тембра. «Саксофон обладает сильным выразительным звуком, сочным и полным, своеобразного, несколько “пряного” тембра, большими виртуозными техническими возможностями»¹¹. В данном случае уместно подчеркнуть, что, скорее всего, саксофон, соединяющий в себе черты двух разных духовых групп (медные и деревянные), выбран композитором для подчеркивания душевной двойственности Раскольникова.

Мольбы Раскольникова (трехчастный монолог) рождает появление недобрых сил. Многократное остинато *rassus duriusculus* (хроматический ход) в верхнем голосе и широких тритоновых скачков в басах предваряет появление хладнокровного – в противовес Раскольникову с его надрывными мольбами – Второго «Я». В отличие от коротких, немного суетливых и ритмически подвижных фраз Раскольникова, партия Второго «Я» размеренна и широка. Это особенно выделяется на фоне возвращения ритмически упругой и изолированной, «танцевальной» оркестровой партии. Происходит подчинение парализованной воли Раскольникова его Вторым «Я»: Раскольников начинает дублировать мелодию оппонента, вторить ему, теряя свое лицо.

Противостояние Раскольникова и его Второго «Я» не завершается, но прерывается в момент впервые возникшего в устах Раскольникова слова “Mord!” [Убийство!]. Именно эта сцена является ключевой (завязка предстоящего действия) и одновременно кульминационной в первой картине.

Большой диалог двух противоположностей одной сущности имеет явные черты рондо, причем рефреном становится искушающе-сладковатая, близкая популярным джазовым мотивам музыка ариозо-рассуждения Второго «Я». Рефрен появляется 4 раза, но растворяется в новом мотиве, истинном лице Второго «Я»: “Denn der Starke tötet den Schwachen” [Потому что сильный убивает слабого]. Три из четырех проведений рефрена представляют собой ариозо Второго «Я», а в эпизодах между ним и Раскольниковым продолжается диалог; но после 51 цифры меняется все: в оркестровую фактуру врывается «музыка за сценой» – труба и саксофон, – а в басах циркулирует новое остинато – четкая фигура креста (b-a-c-ces). Маршеобразный мотив «сильного» зародится на этом фоне и закрепит свои позиции так, что в последнем рефрене помимо того, что вокальная партия зазвучит не у Второго «Я», а у хора, «музыка за сценой» пронзит рефрен и с помощью тембрового *crescendo* разорвет его изнутри.

Стоит также отметить, что особое значение сцены разговора Раскольникова со Вторым «Я» композитор подчеркивает тем, что впервые вводит в музыкальную ткань оперы хор. Весь хоровой эпизод как бы отсылает нас к «Полководцу», финальному номеру «Песен и плясок смерти» М. Мусоргского. Как и там, вначале возникает упоение битвой, ликование – “Hurra” [Ура!]. И лишь потом приходит понимание трагедии: “Wehe...” [Горе...] – и констатация произошедшего: “Denn der Starke tötet den Schwachen” [Потому что сильный убивает слабого]. Стоит обратить внимание, что именно к хору переходит вокальная партия рефрена в последнем его повторе, однако она практически не развита, состоит из одного слова Wehe [горе] и движется повторяющимися фразами то в восходящем, то в нисходящем направлении.

Вторая картина

Здесь диалог Раскольникова со Вторым «Я» наиболее краток, а между героем и его внутренним голосом на этот раз царит согласие. Второе «Я» разжигает и подогревает желание Раскольникова убить старуху. Как и у Достоевского, в опере к реальному убийству Раскольникова подталкивают многие факторы. Это и письмо матери, и общение с Процентщицей, и позорное ремесло Сони¹², и тяжелые внутренние монологи, усиленные искушающими речами Второго «Я».

Само убийство происходит за пределами сценического пространства, мы слышим только пронзительный крик старухи. Он раздаётся во время паузы после неожиданного обрыва бурного tutti “*hinter der Bühne*” [за сценой]. При этом композитор подводит нас к обрыву с помощью равномерно нагнетающегося остинато (музыка за сценой, все время повторяется один такт, периодически смещаясь на полтона). Это остинато вступает в момент личного общения Раскольникова с Процентщицей, причем его предваряет намек на незримое присутствие внутри Раскольникова его Второго «Я»: звучит небольшая прелюдия к новой сцене, основанная на музыке первой картины — на мотиве Второго Я “*Du bist erwählt, du bist dein Gott*” [Ты избран, ты сам свой бог].

Зутермейстер активно пользуется техникой остинато, но именно в этой сцене протяженность повторения одного мотива (музыка за сценой, джазовое безумство банды) достигает огромных размеров. От его вступления до грандпаузы — расстояние длиной в 141 такт. В этот временной промежуток укладывается разговор Раскольникова с Процентщицей, его диалог со Вторым «Я» и, наконец, просто интерлюдия, предваряющая убийство (начинается в 109 такте, ее начало обозначено ускорением темпа).

Шестая картина

К концу оперы становится ясно, насколько интонационное и ритмическое родство практически всех тем оперы обусловлено содержанием. Композитор, помещая в финал две мало связанные друг с другом непосредственно сцены, возможно, показывает нам варианты своего видения пути Раскольникова после совершенного им убийства. Это или безумие (как у Катерины Ивановны), или искупление через веру, любовь и страдание (путь Сони). И именно в шестой картине происходит окончательный поворот Раскольникова к вере и искуплению, к сфере образа Сони. Преодоление Раскольниковым своего раздвоения происходит в противостоянии со Вторым «Я». Это их третий диалог в опере, и на этот раз, начинаясь как единение под началом Второго «Я», он развивается в противоположную сторону, нежели ранее. Впервые в опере Раскольников позволяет себе спорить со Вторым «Я», называет его лжецом и отказывается ему верить — если в первой картине Второе «Я» прельщало Раскольникова уверениями, что он сам себе Бог, то теперь оно показало и оборотную сторону медали, убеждая Раскольникова, что убийца не может иметь прощения “*Und das Nichts wird auch den Stärksten verschlingen*” [И Ничто поглотит даже сильнейшего]. Руководствуясь клавираусцугом, мы можем отметить, что данная сцена наименее прозрачна по тематическому материалу. Все лейттемы оперы раздроблены и спрятаны в насыщенной оркестровой фактуре. Впервые мы отчетливо слышим лейтмотив Раскольникова только в момент его первого отрицания речей Второго «Я»: “*Ist die Welt aus dem Nichts geboren... sinkt sie wieder in ihr Nichts zurück... wird das Nichts auch den Stärksten verschlingen... ist das die Wahrheit? Ist das die Wahrheit? Die Wahrheit? Nein...*” [Рожден ли мир из ниоткуда... погружается ли он снова в свое Ничто... поглотит ли Ничто даже сильнейшего... Это ли правда? Это ли правда? Правда? Нет...]. Но лейтмотив вновь теряется в пестрой оркестровой ткани, она нарастает. В тот момент, когда Раскольников восклицает, что хочет встретиться со Вторым «Я» лицом к лицу, оркестровое tutti достигает апогея — и внезапно все замолкает. Очень тонко построен главный момент развязки: Раскольников побеждает не за счет борьбы, а за счет прощения и сострадания — примирения¹³; в этот ключевой момент композитор оставляет его петь *a cappella*. После яркого оркестрового tutti и генеральной паузы особенно пронзительно звучат музыкальные фразы Раскольникова “*Bruder, düster und verzweifelt ist dein Blick. Wie ich leide, Bruder, in Wahrheit mit dir leide, Bruder*” [Брат, твой взгляд мрачный и отчаянный. Как я страдаю, брат, истинно с тобой страдаю, брат...]. Композитор не просто оставляет певца без поддержки оркестра — в этот момент очень показательна вокальная партия Раскольникова — тенора: перед паузой звучат громкие восклицания в верхней тесситуре, а в момент пения *a cappella* голос как будто «падает» в самый низ диапазона.

В этот момент мы возвратимся к истории создания либретто и вспомним, что одним из наиболее важных источников для либреттистов был цикл В. С. Соловьева «Три речи в память Достоевского». И в опере в момент развязки, описанный выше, мы можем увидеть два необходимых шага к спасению по Соловьеву: «Человек, который на своем нравственном недуге, на своей злобе и безумии основывает свое право действовать и переделывать мир по-своему, такой человек, каковы бы ни были его внешняя судьба и дела, по самому существу своему есть убийца; он неизбежно будет насиловать и губить

других, и сам неизбежно погибнет от насилия. — Он считает себя сильным, но он во власти чужих сил; он гордится своею свободою, но он раб внешности и случайности. Такой человек не исцелится, пока не сделает первого шага к спасению. Первый шаг к спасению [в опере — восклицания в верхней тесситуре. — прим. О. О.] для нас — почувствовать свое бессилие и свою неволю, кто вполне это почувствует, тот уже не будет убийцею <...>. Только этой верой [в сверхчеловеческое Добро. — прим. О. О.] человек мысли и совести спасается от самоубийства. Он не должен остановиться на первом шаге — сознании своего зла, но должен сделать второй шаг [в опере — пение а саррелла после паузы. — прим. О. О.] — признать сущее Добро над собою» (Соловьев, 1991, с. 251–252).

Финал «Раскольников» предоставляет нам возможность с большой определенностью, понять, что в восприятии композитора Раскольников встал на путь истинного раскаяния, и внешнего, и внутреннего. Снова обратимся к труду В. С. Соловьева: «Главное действующее лицо — представитель того воззрения, по которому всякий сильный человек сам себе господин и ему все позволено. Во имя своего личного превосходства, во имя того, что он сила, он считает себя вправе совершить убийство и действительно его совершает. Но вот вдруг то дело, которое он считал только нарушением внешнего бессмысленного закона и смелым вызовом общественному предрассудку, — вдруг оно оказывается для его собственной совести чем-то гораздо большим, оказывается грехом, нарушением внутренней нравственной правды. Нарушение внешнего закона получает законное возмездие извне в ссылке и каторге, но внутренний грех гордости, отделивший сильного человека от человечества и приведший его к человекоубийству, — этот внутренний грех самообоготворения может быть искуплен только внутренним нравственным подвигом самоотречения. Беспредельная самоуверенность должна исчезнуть перед верой в то, что больше себя, и самодельное оправдание должно смириться перед высшей правдой Божией, живущей в тех самых простых и слабых людях, на которых сильный человек смотрел как на ничтожных насекомых» (В. С. Соловьев, 1991, с. 237–238). Музыкальные средства финала оперы предельно ясны и, пожалуй, отсылают нас к традиции финалов больших опер: двойной хор а саррелла за сценой поет о страдании, любви и истинном свете искупления; композитор впервые за всю оперу указывает в ремарке, что наступает рассвет и солнце освещает купола (до этого мы встречали лишь сумерки или ночь); Раскольников надевает крест, и в коде финала, в момент вступления оркестра, Соня и Раскольников, теперь уже наяву, остаются “zur Sühne zusammen” [в искуплении вместе].

Выводы

Достоевский не относится к авторам, легко поддающимся музыкальному воплощению — неслучайно первые обращения композиторов к прозе писателя приходятся только на начало XX в. Развитие музыкального искусства позволило композиторам выходить за рамки строгих канонов, дало простор для экспериментов — и появилась возможность музыкально интерпретировать художественную философию Достоевского (Бахтин, 2015), выраженную во внутреннем диалоге раздвоенной личности героя. В то же время в рассмотренной нами оперной интерпретации «Преступления и наказания» несомненно слышны отзвуки недавней войны и едва не покорившей мир неслыханной бесчеловечности (второе «Я»), словно реализовавшей в универсальном масштабе раскольниковско-ницшеанское антихристианство. Разрешение всемирной коллизии композитор находит, опираясь на слова В. С. Соловьева, в адекватном прочтении финала великого русского романа (тема спасительной, примиряющей любви).

«Раскольников» стал второй оперой по роману в истории зарубежной музыки. Но такое глубокое музыкально-сценическое решение братьев Зутермейстеров по переводу «Преступления и наказания» в оперный жанр позволяет нам представить его как первый подход к созданию специфического жанра «достоевской» оперы.

Примечания

1. Фамилия Sutermeister в литературном немецком языке транскрибируется как «Зутермайстер»; в русских источниках встречаются такие варианты написания, как Сутермайстер, Сутермейстер, Зутермейстер. В нашей работе с этого момента и далее мы используем вариант Зутермейстер, как наиболее распространенный в русских исследованиях (см.: Хексельшнейдер, 2005; Гозенпуд, 1981).

2. Петер Зутермейстер (1916–2003) изучал юриспруденцию, готовился стать адвокатом, но, уже защитив докторскую степень с темой «Правовое положение кинопредпринимателя в отношении защиты авторских прав», понял, что этот путь не для него. Он прославился в культуре Швейцарии как писатель, публицист, общественный деятель, но наибольшую популярность ему принесла совместная с братом Генрихом работа над либретто оперы «Раскольников».

3. К 1940-м годам существовало 13 версий перевода романа «Преступление и наказание» на немецкий язык, наиболее яркими из которых были три (см.: Азадовский, Дудкин, 1973; Богданова, 2015; Кудрявцева, 2015; Кэррик, 2021): Г. Мозера (1888), Е. К. Разина (псевдоним Э. Кэррик, 1906) и Г. Реля (1912).
4. Эрхард Хексельштейндер (1934–2018) — немецкий славист, публицист, профессор Лейпцигского университета. В начале 2000-х гг. тесно общался с Петером Зутермейстером; они говорили в т. ч. и об опере «Раскольников».
5. Помимо поэмы «Великий инквизитор» («Братья Карамазовы»), Хексельштейндер упоминает в числе любимых Петером Зутермейстером произведений романы «Преступление и наказание» и «Бесы».
6. «Дневник Раскольникова», упомянутый Хексельштейндером — это немецкое издание, содержащее рукописные редакции романа (см.: Достоевский, 2019): выпущенный в 1928 году издательством R. Piper & Co сборник *Raskolnikoffs Tagebuch: Mit unbekanntem Entwurf, Fragmenten und Briefen zu "Raskolnikoff" und "Idiot"* [«Дневник Раскольникова: с неизвестными черновиками, отрывками и письмами о "Раскольникове" и "Идиоте"»].
7. Здесь и далее в качестве источника либретто используется издание (Sutermeister, 1948a).
8. Чаще всего название романа на немецкий язык переводили в неизменном виде — *Schuld und Sühne*; название «Раскольников» носил первый перевод романа (Вильгельм Генкель, *Raskolnikow*, 1882) и перевод в собрании сочинений Ф. М. Достоевского издательства R. Piper & Co (М. Феофанов — другой псевдоним Э. К. Разина — *Rodion Raskolnikoff*, 1908).
9. Б. Спиноза, «Этика», ч. III, теорема 44.
- 1 картина — В комнате Раскольникова
2 картина — Сенная площадь; убийство
3 картина — В комнате Раскольникова; смерть Мармеладова
4 картина — В комнате Раскольникова; сцена с матерью
5 картина — У церкви; панихида
6 картина — Петербург, улица, ночь
10. В оперный оркестр саксофон впервые введен Ж. Ж. Кастнером («Последний царь Иудеи», 1844), затем его использовали в операх Дж. Мейербер, Ж. Бизе, Ж. Массне и другие французские композиторы. В симфоническом оркестре впервые применен Р. Штраусом («Домашняя симфония», 1904). (Музыкальная энциклопедия. URL: http://enc-dic.com/enc_music/Saksofon-6339.html)
11. Музыкальная энциклопедия. URL: http://enc-dic.com/enc_music/Saksofon-6339.html
12. В опере незадолго до убийства появляется ремарка *Raskolnikoff erblickt Sonja, wie sie von einem Herrn angesprochen wird und ihm in den Vergnügungspark folgt* [Раскольников видит, как с Соней заговаривает некий господин, и она идет за ним в парк развлечений]. В романе есть подобная сцена, однако там она связана не с Соней, и Раскольников вмешивается в происходящее.
14. Вспомним здесь цитату В. С. Соловьева: «Если христианство есть религия спасения, если христианская идея состоит в исцелении, внутреннем соединении тех начал, рознь которых есть гибель, то сущность истинного христианского дела будет то, что на логическом языке называется синтезом, а на языке нравственном — примирением» (В. С. Соловьев, 1991, с. 255–256).

Источники

- Азадовский, К. М., Дудкин, В. В. (1973) Достоевский в Германии (1846–1921): обзор. В кн.: *Литературное наследство*. Т. 86. Ф. М. Достоевский. Новые материалы и исследования. М., Наука, 659–740 с.
- Бахтин М. М. (2015) *Проблемы поэтики Достоевского*. СПб., Азбука, Азбука-Аттикус, 416 с.
- Богданова О. А. (2015) Федор Достоевский в немецких издательских проектах первой половины XX века (Piper-Verlag). В кн.: *Русская литература в зеркалах мировой культуры: рецепция, переводы, интерпретации*. М., ИМЛИ РАН, 800–849 с.
- Богомолова И. А. (2017) «Великий инквизитор» Ф. М. Достоевского и музыкальное искусство 1940-х – 2000-х гг. Дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 : защ. 28.09.2017 : [место защиты : Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена] / Богомолова Ирина Анатольевна. СПб., 218 с.
- Войткевич С. Г. (2014) *Художественный мир Ф. М. Достоевского в отечественной опере последней трети XIX века*. Красноярск, 259 с.
- Гозенпуд А. А. (1981) *Достоевский и музыкально-театральное искусство*. Л., Советский композитор, Ленингр. отд-е, 224 с.
- Достоевский Ф. М. (1973) *Полное собрание сочинений*. В 30 т. Т. 6. *Преступление и наказание*. Роман в 6 ч. с эпилогом. Текст подгот. Л. Д. Опульская. Л., Наука, Ленингр. отд-е, 423 с.
- Достоевский Ф. М. (2019) *Полное собрание сочинений и писем в тридцати пяти томах*. Т. 7. *Преступление и наказание*. Рукописные редакции. Наброски 1864–1867. СПб., Наука, 847 с.
- Кудрявцева Т. В. (2015) Русская литература в Германии: культурные горизонты. В кн.: *Русская литература в зеркалах мировой культуры: рецепция, переводы, интерпретации*. М., Изд-во ИМЛИ РАН, с. 9–55.
- Кэррик Л. (2021) «Заметки о Достоевском», «фрагменты». В кн.: *Достоевский в зарубежной рецепции: от классики до постмодерна*. Антология. Ч. 1. СПб., Изд-во РХГА, с. 522–534.
- Платек Я. М. (2006) *Каторжная душа. Музыка на страницах Ф. М. Достоевского*. М., Композитор, 208 с.
- Соловьев В. С. (1991) Три речи в память Достоевского. В кн.: *Философия искусства и литературная критика*. М., Искусство, с. 227–259.
- Стародубова О. Ю. (2020) *Аспекты интерпретации текста*. Учеб. пособие. М., Проспект, 48 с.
- Хексельштейндер Э. (2005) Опера «Раскольников» братьев Генриха и Петера Зутермейстеров (1948). В кн.: *Достоевский. Материалы и исследования*. СПб., Наука, т. 17, с. 248–266.
- Шабшаевич Е. М. (2015) Русские литературные сюжеты в зарубежных музыкальных отражениях. В кн.: *Русская литература в зеркалах мировой культуры: рецепция, переводы, интерпретации*. М., ИМЛИ РАН, с. 242–281.
- Burry A. (2011) *Multi-mediated Dostoevsky. Transposing novels into opera, film, and drama*. Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 255 p.
- Birkner G. (1985) *Heinrich Sutermeister. Der Weg des Bühnenkomponisten*. Zürich, Kommissionsverlag HUG & CO, 45 p.
- Redepenning D. (2010) Dostojewskij auf der Opernbühne. In: *Dostoevsky Studies, New Series*, vol. XIV, pp. 13–42.
- Sutermeister H. (1948a) *Raskolnikoff. Oper*. Textbuch. Mainz, B. Schott's Söhne, 47 p.
- Sutermeister H. (1948b) *Raskolnikoff (Schuld und Sühne)*. Klavierauszug. Mainz, B. Schott's Söhne, 275 p.

References

- Asadovsky K. M., Dudkin, V. V. (1973) Dostoevsky v Germanii (1846-1921): obsor [Dostoevsky in Germany (1846-1921): an overview]. In: *Literaturnoe nasledstvo* [Literature heritage]. Vol. 86. *F. M. Dostoevsky. Novye materialy i issledovaniya* [F. M. Dostoevsky. New materials and researches]. Nauka Publ., Moscow, pp. 659–740 (In Russian).
- Bakhtin M. M. (2015) *Problemy poetiki Dostoevskogo* [Problems of Dostoevsky's poetics]. Azbuka, Azbuka-Attikus Publ., St. Petersburg, 416 p. (In Russian).
- Bogdanova O. A. (2015) Fyodor Dostoevsky v nemetskih izdatel'skih proektakh pervoi poloviny XX veka (Piper-Verlag) [Fyodor Dostoevsky in German publishing projects of the first half of the twentieth century (Piper-Verlag)]. In: *Russkaya literatura v zerkalah mirovoi kul'tury: recepciya, perevody, interpretatsii* [Russian literature in the mirrors of the world culture: reception, translations, interpretations]. IMLY RAN Publ., Moscow, pp. 800–849 (In Russian).
- Bogomolova I. A. (2017) "Velikiy inkvizitor" F. M. Dostoevskogo i muzykal'noye iskusstvo 1940-h – 2000-h gg. Dis. cand. filol. nauk ["The Grand Inquisitor" by F. M. Dostoevsky and the musical art of the 1940s – 2000s. Dis. Cand. Phil. Sc.]. St. Petersburg, 218 p. (In Russian).
- Voitkevich S. G. (2014) *Hudogestvennyi mir F. M. Dostoevskogo v otechestvennoi opera poslednei treti XX veka: monografiya* [The artistic world of F. M. Dostoevsky in the Russian opera of the last third of the twentieth century: monograph]. FGBOU VPO KGAMiT Publ., Krasnoyarsk, 262 p. (In Russian).
- Gosenpud A. A. (1981) *Dostoevsky i muzykal'no-teatral'noye iskusstvo* [Dostoevsky and musical and theatrical art]. Sovetskii kompozitor Publ., Leningrad, 224 p. (In Russian).
- Dostoevsky F. M. (1973) *Polnoye sobraniye sochineniy* [Complete works]. In 30 vols. Vol. 6. *Prestupleniye i nakasaniye* [Crime and punishment]. Text prep. by L. D. Opulskaya. Leningrad Branch of Nauka Publ., Leningrad, 423 p. (In Russian).
- Dostoevsky F. M. (2018) *Polnoye sobraniye sochineniy i pisem* [Complete works and letters]. In 35 vols. Vol. 7. *Prestupleniye i nakasaniye. Rukopisnye redakzii. Nabroski 1864–1867* [Crime and punishment. Handwritten editions. Sketches 1864–1867]. Nauka Publ., St. Petersburg, 847 p. (In Russian).
- Kudryavceva T. V. (2015) Russkaya literatura v Germanii: kul'turnye gorizonty [Russian literature in Germany: cultural horizons]. In: *Russkaya literatura v zerkalah mirovoi kul'tury: recepciya, perevody, interpretatsii* [Russian literature in the mirrors of the world culture: reception, translations, interpretations]. Moscow, IMLY RAN Publ., pp. 9–55 (In Russian).
- Kerrik L. (2021) <Zametki o Dostoevskom>, <fragmenty> [<Notes on Dostoevsky>, <fragments>]. In: *Dostoevsky v zarubezhnoy recepsii: ot klassiki do postmoderna* [Dostoevsky in foreign reception: from Classics to Postmodern]. Anthology. Pt. 1. St. Petersburg, RGCHA Publ., pp. 522–534 (In Russian).
- Platek Ya. M. (2006) *Katorzhnaya dusha. Muzyka na stranizah F. M. Dostoevskogo* [A convict soul. Music on the pages of F. M. Dostoevsky]. Moscow, Kompozitor Publ., 208 p. (In Russian).
- Solovyov V. S. (1991) *Tri rechi v pamyat' Dostoevskogo. Filosofiya iskusstva i literaturnaya kritika* [Three speeches in memory of Dostoevsky. Philosophy of art and literary criticism.]. Iskusstvo Publ., Moscow, pp. 227–259 (In Russian).
- Starodubova O. U. (2020) *Aspekty interpretatsii teksta* [Aspects of text interpretation]. Study guide. Prospekt Publ., Moscow, 48 p. (In Russian).
- Hekselschneider E. (2005) Opera «Raskolnikov» brat'yev Genriha i Petera Sutermeisterov (1948) [Opera "Raskolnikov" by brothers Heinrich and Peter Sutermeister (1948)]. In: *Dostoevsky. Materialy i issledovaniya* [Dostoevsky. Materials and research]. St. Petersburg, Nauka Publ., vol. 17, pp. 248–266 (In Russian).
- Schabschayevich E. M. (2015) Russkiye literaturniye s'ugety v sarubegnyh muzykal'nyh otrageniyah [Russian literary subjects in foreign musical reflections]. In: *Russkaya literatura v zerkalah mirovoi kul'tury: recepciya, perevody, interpretatsii* [Russian literature in the mirrors of world culture: reception, translations, interpretations]. IMLY RAN Publ., Moscow, pp. 242–281 (In Russian).
- Burry A. (2011) *Multi-mediated Dostoevsky. Transposing novels into opera, film, and drama*. Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 255 p. (In English).
- Birkner G. (1985) *Heinrich Sutermeister. Der Weg des Bühnenkomponisten* [Heinrich Sutermeister. The path of the stage composer]. Zürich, Kommissionsverlag HUG & CO, 45 p. (In German)/
- Redepenning D. (2010) *Dostojewskij auf der Opernbühne* [Dostoyevsky on the opera stage]. In: *Dostoevsky Studies, New Series* [Dostoevsky Studies, New Series], vol. XIV, pp. 13–42 (In German).
- Sutermeister H. (1948) *Raskolnikoff. Oper. Textbuch* [Raskolnikov. Opera (libretto)]. Mainz, B. Schott's Söhne, 47 p. (In German).
- Sutermeister H. (1948) *Raskolnikoff (Schuld und Sühne)* [Raskolnikoff (Crime and Punishment)]. Piano reduction. Mainz, B. Schott's Söhne, 275 p. (In German).

Информация об авторе

Ординарцева Ольга Сергеевна

Аспирант филологического факультета. Государственный социально-гуманитарный университет (140411, РФ, Московская обл., г. Коломна, Зеленая ул., 30). ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8851-7420>. E-mail: ordin.artseva@gmail.com

Author's information

Olga S. Ordinartseva

Postgraduate student of the Faculty of Philology. State Social and Humanitarian University (30 Zelenaya St., Kolomna, Moscow region, 140411, Russian Federation). ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8851-7420>. E-mail: ordin.artseva@gmail.com