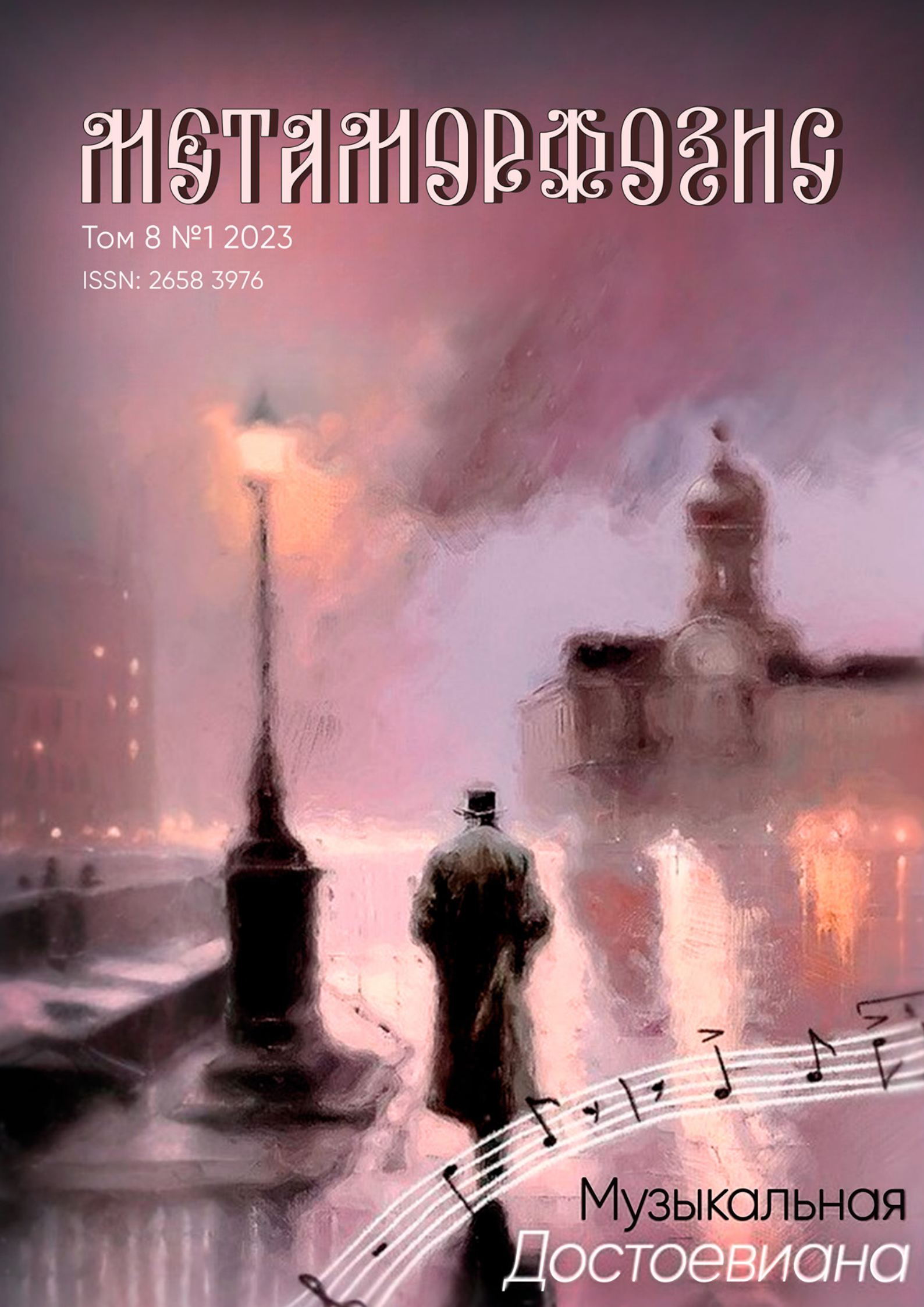


МАСТЯНН ОРҚОЗОН

Том 8 №1 2023

ISSN: 2658 3976



Музыкальная
Достоевiana

Метаморфозис

Учредитель

РОО «Сообщество профессиональных социологов»

Редакционный совет

Главный редактор:

Т.Ю. Сидорина,
д.филос.н., ординарный профессор
Школа философии и культурологии
НИУ ВШЭ

Заместитель главного редактора:

Тихон Шейнов, аспирант
Школа философии и культурологии
НИУ ВШЭ

Члены совета:

И.А. Аполлонов, д.филос.н., профессор
кафедра истории философии КГТУ

А.А. Глухов,
к.филос.н., доцент
Школа философии и культурологии
НИУ ВШЭ

Д.Н. Дроздова
к.филос.н., доцент
Школа философии и культурологии
НИУ ВШЭ

А.Ю. Дудчик, к.филос.н.,
заместитель директора по науке
ИФ НАН Беларуси

В.А. Емелин
д.филос.н., профессор
Факультет психологии
МГУ им. М.В. Ломоносова

О.А. Жукова
д.филос.н., профессор
Школа философии и культурологии
НИУ ВШЭ

В.М. Карелин
к.филос.н., доцент
Факультет философии РГГУ

Metamorphosis

Institutional founder

RPO "Community of professional sociologists"

Advisory board

Chief editor:

T.Yu. Sidorina,
D.Sc. (Philosophy), Full Professor,
School of Philosophy and Cultural Studies
NRU HSE

Deputy Chief editor:

Tikhon Sheynov, Postgraduate,
School of Philosophy and Cultural Studies
NRU HSE

Members:

I.A. Apollonov, D.Sc. (Philosophy), Professor,
Department of History of Philosophy, KSTU

A.A. Gloukhov,
Cand. Sc. (Philosophy), Associate Professor,
School of Philosophy and Cultural Studies
NRU HSE

D.N. Drozdova,
Cand. Sc. (Philosophy), Associate Professor,
School of Philosophy and Cultural Studies
NRU HSE

A.Yu. Dudchik, Cand. Sc. (Philosophy)
Deputy Director for Science
IP NAS, Belarus

V.A. Emelin
D.Sc. (Philosophy), Professor,
Department of Psychology
Lomonosov Moscow State University

O.A. Zhukova,
D. Sc. (Philosophy), Professor, School of
Philosophy and Cultural Studies
NRU HSE

V.M. Karelin, Cand. Sc. (Philosophy),
Associate Professor,
Department of Philosophy, RSSU

И.С. Курилович,
к.филос.н., доцент
Факультет философии РГГУ

I.S. Kurilovich, Cand. Sc. (Philosophy),
Associate Professor,
Department of Philosophy, RSSU

Н.Е. Покровский
д.филос.н., ординарный профессор
Факультет социальных наук
НИУ ВШЭ

N.E. Pokrovsky,
D.Sc. (Philosophy), Full professor,
Department of Social Sciences
NRU HSE

Редакционная коллегия

Editorial board

Технический редактор:

Тихон Шейнов

Technical editor:

Tikhon Sheynov

Секция «Филология»:

Марина Толкачева (руководитель)

Варвара Литвинова

Section “Philology”:

Marina Tolkacheva (Head)

Varvara Litvinova

Секция «Философия»:

Иван Регульский (руководитель)

Евгений Ненадыщук

Section “Philosophy”:

Ivan Regulskiy (Head)

Evgeniy Nenadishuk

Секция «История»:

Артем Волков (руководитель)

Section ‘History’:

Artem Volkov (Head)

Секция «Востоковедение»:

Алискендер Инков (руководитель)

Section ‘Oriental studies’:

Aliskender Inkov (Head)

Оформление номера:

Елена Ашурова

Екатерина Чекалина

Design:

Elena Ashurova

Ekaterina Chekalina

Продвижение журнала:

Олег Нестеров

Евгения Нерба

Public relations:

Oleg Nesterov

Evgeniya Nerba

Дата публикации: 13.10.2023

Опубликованные в журнале материалы
распространяются свободно
при условии ссылки на первоисточник

ISSN: 2658 3976

e-mail: metamorphosis@hse.ru

Веб-сайт: metamorphosis.hse.ru

Адрес редакции: 105066, г. Москва, Старая
Басманная ул., д. 21/4, стр. 1

©Метаморфозис 2023

Publication date: 13.10.2023

The writings published in the Journal
can be reproduced elsewhere
so long as the original source is cited

ISSN: 2658 3976

e-mail: metamorphosis@hse.ru

Website: metamorphosis.hse.ru

Address: 21/4 Staraya Basmannaya Str., building
1, Moscow 105066 Russia

©Metamorphosis 2023

О журнале

«Метаморфозис» – это научное периодическое издание, публикующее результаты исследований молодых ученых в области социально-гуманитарных наук. В журнале публикуются исследования, рецензии, обзоры научных мероприятий и другие материалы, посвященные широкому спектру проблем философии, культуры и общества. Основными ценностями «Метаморфозиса» являются смелость и оригинальность философских высказываний, открытость к пересечению исследовательских и дисциплинарных горизонтов, а также соблюдение норм академической этики.

Цели журнала

- Внесение вклада в развитие отечественной исследовательской среды в сфере социально-гуманитарного знания;
- Вовлечение молодых ученых в интеллектуальный диалог, предоставление им площадки для научных высказываний и дискуссий;
- Привлечение внимания отечественных исследователей к актуальным произведениям российских и зарубежных авторов путем публикации переводов и рецензий;
- Популяризация философского знания в среде широкой образованной аудитории.

Предметные области

- Философия культуры и искусства;
- Философия науки и техники;
- Исследования русской философии и литературы;
- Социальная и политическая философия;
- История русской и зарубежной мысли.

Периодичность выпусков

3 раза в год

Журнал является электронным и распространяется бесплатно. Все статьи публикуются в открытом доступе на сайте: <http://metamorphosis.hse.ru/>.

Журнал выпускается в рамках научно-исследовательского проекта школы философии и культурологии НИУ ВШЭ.

About the Journal

Metamorphosis is a scientific periodical that publishes the results of research by young scientists in the social and human sciences. The journal publishes research, reviews, reviews of scientific events and other materials devoted to a wide range of problems of philosophy, culture and society. The main values of Metamorphosis are courage and originality of philosophical statements, openness to crossing research and disciplinary horizons, as well as compliance with academic ethics.

Aims

- Contribution to the development of the domestic research environment in the field of social and humanitarian knowledge;
- Involvement of young scientists in intellectual dialogue, providing them with a platform for scientific statements and discussions;
- Attracting the attention of native researchers to the current works of Russian and foreign authors by publishing translations and reviews;
- Popularization of philosophical knowledge among a wide educated audience.

Subject areas

- Philosophy of Culture and Art;
- Philosophy of Science and Technics;
- Studies of Russian Philosophy and Literature;
- Social and political Philosophy;
- History of Russian and Foreign Thought.

Frequency of Issues

3 times a year

The journal is electronic and distributed free of charge. All articles are published in the public domain on the site: <http://metamorphosis.hse.ru/>.

The journal is published as a part of a research project at the HSE School of Philosophy and Cultural Studies.

Содержание

От редакции 7

Ф.М. Достоевский: философские и литературные исследования

<i>Тимофей Харитонов</i> Шиллеровские истоки эстетической проблематики в произведениях Ф.М. Достоевского	9
<i>Елена Демьянова</i> Полифония «Других» в романе Владимира Набокова «Дар»	26
<i>Дарья Бородина</i> «Падший ангел» Родион Раскольников	34
<i>Анастасия Илюхина</i> Vita somnium breve: «Сон смешного человека» Ф. М. Достоевского как площадка для философской дискуссии	46

Музыкальная достоевиана

<i>Николай Малинин</i> Музыкальное воплощение «Братьев Карамазовых» на примере оперы А. Смелкова	56
<i>Владислав Ладыгин</i> Музыкальные особенности и современная контекстуализация оперы «Из мертвого дома» Л. Яначека в постановке национального Театра в Брно 2022 г.	67
<i>Юлия Южакова</i> Особенности музыкальной адаптации романа Ф.М. Достоевского «Идиот» в опере М.С. Вайнберга	76
<i>Елена Яковенко</i> Музыкальность произведений Ф.М. Достоевского на примере повести Достоевского «Белые ночи» и оперы Юрия Буцко «Белые ночи»	86
<i>Алина Нуриманова</i> Рок-опера Эдуарда Артемьева «Преступление и наказание»	97

Музыкальная жизнь

<i>А.А. Сафонова, Инь Гофэн</i> Русский романс в педагогическом репертуаре в Китае	104
---	-----

Contents

Editor's Introduction	7
-----------------------	---

F.M. Dostoevsky: Philosophical and Literary Studies

<i>Timofey Kharitonov</i> The Shillerian origins of aesthetic problems in the works of F.M. Dostoevsky	9
<i>Elena Demianova</i> The Polyphony of Others in Vladimir Nabokov's Novel "The Gift"	26
<i>Daria Borodina</i> Rodion Raskolnikov, "The Fallen Angel"	34
<i>Anastasia Ilyukhina</i> "The Dream of a Ridiculous Man" by F. M. Dostoevsky as a platform for philosophical discussion	46

Musical Dostoevian

<i>Nikolay Malinin</i> Musical embodiment of "The Brothers Karamazov" on the example of A. Smelkov's opera	56
<i>Vladislav Ladygin</i> Musical features and modern contextualization of the opera "From the Dead House" by L. Janacek staged by the Brno National Theater in 2022	67
<i>Yulia Yuzhakova</i> Peculiarities of Adaptation of the Novel by F.M. Dostoyevsky "The Idiot" in the Opera by M.S. Weinberg	76
<i>Elena Yakovenko</i> The Musicality of F.M Dostoevsky's Works on the Example of Dostoevsky's Novel "White Nights" and Yuri Butsko's Opera "White Nights"	86
<i>Alina Nurimanova</i> Rock opera "Crime and Punishment" by Edward Artemyev	97

Musical life

<i>A.A. Safonova, Yin Gofeng</i> Russian romance in the pedagogical repertoire in China	104
--	-----

Тема номера: музыкальная достоевиана

Дорогие друзья! Очередной выпуск так заинтересовавшего читателя журнала «Метаморфозис» посвящен, главным образом, рассмотрению философских воззрений великого русского писателя-мыслителя Ф.М. Достоевского, также публикуем другие интересные материалы.

Тимофей Харитонов рассматривает особенности формирования оригинального эстетического мировоззрения Ф.М. Достоевского. Сравнивая развитие отношения русского писателя к философии Ф. Шиллера, развитие его отношения к сущности «прекрасного» и «утилитарного» в искусстве, Т. Харитонов показывает, как шиллеровские идеи явились фундаментом для самобытного христианского мировоззрения нашего великого соотечественника.

Анализируя рассказ «Сон смешного человека», **Анастасия Илюхина** сравнивает философские взгляды Ф.М. Достоевского на собственную жизнь с воззрениями Ф. Шеллинга, Ж.-Ж. Руссо, И. Канта, Ф. Ницше, рассуждает об индивидуальности личности и эгоизме, взаимоотношении «юродивого» и «толпы».

Анализируя три ипостаси понятия «Другого» в романе В.В. Набокова «Дар», **Елена Демьянова** показывает раскрытие главным героем, Ф.К. Годуновым-Чердынцевым, своего творческого литературного дара и нелегкий путь обретения им себя.

Тему номера в этот раз определил исследовательский проект, в котором участвовали студенты разных образовательных программ НИУ ВШЭ. В центре внимания авторов статей - связь творческого наследия Ф.М. Достоевского с музыкальной культурой.

Владислав Ладыгин представляет автобиографичную повесть Ф.М. Достоевского о жизни в Омском остроге «Записки из мертвого дома», ставшую литературной основой для создания чешским композитором Л. Яначеком оперы «Из мертвого дома». На примере авторской интерпретации режиссера И. Хержмана В. Ладыгин сравнивает литературный язык русского писателя и музыкальный язык чешского композитора.

Еще одно музыкальное воплощение произведения Ф.М. Достоевского анализирует **Николай Малинин**. По мнению исследователя, опера современного российского композитора А.П. Смелкова и либреттиста Ю.Г. Дмитринина «Братья Карамазовы» уникальна и передает глубокие философские и религиозные идеи великого русского писателя.

Статья **Юлии Южаковой** посвящена рассмотрению истории создания

Ф.М. Достоевским романа «Идиот», а также рассмотрению музыкального языка композитора М.С. Вайнберга и литературного переложения драматурга А. Медведова, создавшим оперу по этому роману. Ю. Южакова показывает, как в опере через мир страстей, любви, интриг и загадочной духовности выражаются философские взгляды писателя на свободу и правду.

Елена Яковенко уделяет внимание влиянию музыки на жизнь и творчество Ф.М. Достоевского с одной стороны, а с другой – влиянию творчества самого писателя на музыкальную и театральную культуру. Автор рассматривает повесть «Белые ночи» и одноименную оперу композитора Ю.М. Буцко; также освещается биография великого русского писателя и его влияние на творческие изыскания композитора.

Музыкальную тему номера продолжает статья **Инь Гофэн и Александры Анатольевны Сафоновой**, в которой освещаются вопросы обучения певцов в Китае: этапы формирования системы преподавания, уровни подготовки, рассматриваются ВУЗы, где можно получить вокальное музыкальное образование, китайские вокальные конкурсы, а также приведены русские песни и романсы в педагогическом репертуаре Китая. Причину того, что русский романс занимает скромное место в китайской системе музыкального образования, авторы видят, главным образом, в отсутствии в Китае русско-китайских изданий хрестоматий и учебных пособий по русской вокальной лирике.

Читайте, комментируйте, подписывайтесь на нас в социальных сетях!

Редакция

Шиллеровские истоки эстетической проблематики в произведениях Ф.М. Достоевского¹

Тимофей Харитонов, аспирант, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Москва), tikharitonov@edu.hse.ru

В статье приводится характеристика и периодизация рецепции эстетической философии Шиллера в произведениях Достоевского. На основе сопоставления работ обоих авторов делается вывод о значительной степени важности философии Шиллера как для раннего, так и позднего эстетического мировоззрения Достоевского, при этом позиция о содержательной неоригинальности эстетической философии Достоевского подвергается критике. Не смотря на прямое отражение идей «Эстетических писем» Шиллера в статье Достоевского «Г. -бов и вопрос об искусстве», которую иногда называют эстетическим манифестом писателя, сам спектр проблем, к которым Достоевский обращается в контексте своей эстетической философии, все же никак нельзя свести к философии Шиллера. При этом динамика отношения Достоевского к философии Шиллера действительно является ключевым фактором в формировании оригинального эстетического мировоззрения писателя, и значимость Шиллеровского влияния нельзя недооценивать даже в период больших романов. Данные выводы имеют актуальность в контексте более общего проекта систематизации философского мировоззрения Достоевского и сигнализируют выделения эстетики как отдельной самостоятельной области взглядов писателя.

Ключевые слова: Достоевский, Шиллер, Эстетика, Эстетическое воспитание, Гармония, Красота

Для цитирования: Харитонов Т.И. Шиллеровские истоки эстетической проблематики в произведениях Ф. М. Достоевского // Метаморфозис. 2023. Т. 8. №1. С. 9-25.

Введение

Достоевского часто называют одним из самых европейских русских писателей, ведь степень влияния западной литературы, философии, публицистики на взгляды Федора Михайловича действительно трудно переоценить. Пожалуй, одним из самых важных европейских авторов, определивших направление как художественных, так и философских изысканий пи-

¹ Исследование осуществлено в рамках Программы фундаментальных исследований НИУ ВШЭ.

сателя является Фридрих Шиллер, в любви к работам которого Достоевский признавался еще в юности. Отношение Достоевского к Шиллеру менялось на протяжении его жизни, и каждый исследователь по-своему представляет динамику их взаимодействия во времени, но все же несомненным остается сам факт интенсивности и непрерывности влияния Шиллера на Достоевского на протяжении всего творческого пути писателя. В данной статье приводится рассмотрение одного конкретного контекста взаимодействия русского и немецкого авторов – эстетической философии, где влияние идей Шиллера на мирозерцание Достоевского является наибольшим.

Рассмотрение влияния Шиллера на Достоевского в области эстетики имеет актуальность сразу в нескольких контекстах. Во-первых, исследование Шиллеровского периода во взглядах писателя значимо для систематизации эстетики Достоевского в целом. Эстетика Достоевского в филологическом смысле (как набор художественных установок писателя) изучена очень хорошо, но эстетика Достоевского в философском смысле (как учение о сущности прекрасного) сегодня не только малоизучена, но и даже не вполне выделена как отдельное направление исследования. Тем не менее, если мы все же верим в возможность и целесообразность проекта по систематическому изложению мировоззрения Достоевского (за который в разные времена принимались исследователи совершенно разной направленности)², то мы с необходимостью должны уделить внимание и эстетике. Именно в этом контексте релевантной становится задача периодизации эстетических взглядов писателя и рассмотрение его рецепции других авторов, важнейшим из которых безусловно является Фридрих Шиллер. И хотя вопрос о связи эстетических взглядов Достоевского и Шиллера поднимался в исследовательской литературе и ранее, но именно философским аспектам данной преемственности двух авторов практически всегда уделялось только ограниченное внимание. Так, классические работы А. Лингстад³ и Н. Вальмонта⁴ все же в большей степени привязаны к области филологии, и Шиллер рассматривается в них скорее как писатель, чем как теоретик эстетики.

² В классических работах данной направленности (Напр., у Соловьёва, Бердяева, Лосского) тема эстетики практически полностью игнорируется и понятие «красота» имеет значение в связке с другими категориями – «истиной» и «добром» в контексте рассуждений об этике и метафизике. В наиболее известном современном исследовании Райнхарда Лаута («Философия Достоевского в систематическом изложении») тема эстетики полностью игнорируется, за что его также упрекает Джеймс Сканлан, чья работа «Достоевский как мыслитель» является одной из немногих где теме философской эстетики действительно дается подробное рассмотрение. Помимо этого, из современных работ можно также выделить комплекс статей О.А. Богдановой «Спасет ли мир красота? Проблема красоты и женские характеры в романном творчестве Ф.М. Достоевского», где, что характерно, дается радикально противоположная Сканлановской интерпретация эстетики Достоевского.

³ Lyngstad A.H. *Dostoevskij and Schiller*. Paris: Mouton, 1975.

⁴ Вальмонт Н. Достоевский и Шиллер: Заметки русского германиста. М.: Советский писатель, 1984.

Если же обратиться к современным исследованиям⁵, то в них рассматриваются больше исторические и биографические аспекты прочтения рецепции Достоевским Шиллера, а не философские.

Кроме этого, некоторые авторы (включая, например, Джеймса Скандлана в его работе «Достоевский как мыслитель»), выражают сомнения в содержательной оригинальности эстетических представлений Достоевского относительно идей Шиллера, и в этой связи неизбежно встает вопрос о степени и характере заимствования идей немецкого философа в творчестве Достоевского, и о том, в какой мере его оригинальные взгляды на красоту в действительности отходят от их первоначального шиллеровского истока.

В данной статье приводятся аргументы в пользу того, что несмотря на несомненно большое влияние Шиллера на формирование взглядов Достоевского в ранний период его творчества, позднее творчество писателя все же предполагает другую проблематику и другой контекст обращения к идеям Шиллера, вследствие чего некую единую линейную схему рецепции проводить было бы некорректно. Вместо этого выдвигается тезис о том, что именно через призму рассмотрения динамики отношения Достоевского к философии Шиллера как раз и раскрывается оригинальность воззрений писателя, который в значительной степени усложняет и расширяет контекст применения идей немецкого автора.

Работа разделяется на три части. В первой приводится общая схема взаимодействия Достоевского с философией и творчеством Шиллера, где особенное внимание уделяется его «Письмам об эстетическом воспитании человека». Во второй части проводится анализ эстетической проблематики ранней статьи Достоевского «Г -бов и вопрос об искусстве» и ее сопоставлением с содержанием «Писем» Шиллера. Наконец, в последней части статьи ставится вопрос о содержательной оригинальности эстетики Достоевского и приводится характеристика ранней про-Шиллеровской и поздней пост-Шиллеровской проблематики в произведениях писателя. Выводы статьи суммируются в заключении.

Общая характеристика контекста обращения Достоевского к творчеству Шиллера

Достоевский увлекался Шиллером с самой юности, сохранилось множество писем писателя с восторженными отзывами о тех или иных произведениях немецкого автора, в начале своего творческого пути Достоевский также занимался переводом и изданием некоторых его текстов. Последующая рецепция творчества Шиллера в произведениях Достоевского происхо-

⁵ Напр., Кантор В.К. Две родины Достоевского: попытка осмысления. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2021; Steiner L. Dostoevsky as a Romantic Novelist // *Romanticism, Philosophy, and Literature*. 2020. P. 335-357.

дила в более сложном порядке, и вместо некой единой схемы преемственности правильнее было бы говорить о нескольких разных контекстах взаимодействия двух авторов, где Шиллер может являться как положительной так и отрицательной отправной точкой для проблематики Достоевского.

Для примера можно взять периодизацию отношения Достоевского к творчеству Шиллера, которая приводится в классической работе А. Лингстад. Американская исследовательница указывает на непрерывность восприятия идей Шиллера на протяжении всего жизненного пути писателя, но разделяет его на 3 периода: 1) фанатичное восхищение Шиллером в докаторжный период 2) сатирическое, несерьезно-критическое отношение к нему в 60-ые годы (русскоязычные исследователи иногда называют это время периодом «шиллеровщины») и 3) полная идейная ассимиляция с Шиллером в период великих романов.⁶ Тем не менее, такая схема не является абсолютной, и почти каждый исследователь определяет динамику отношений двух авторов как-то иначе. Во-первых, само представление о положительном усвоении идей Шиллера в позднем творчестве Достоевского не является однозначным, ведь несмотря на более частое цитирование Шиллера в поздних романах Достоевского, многие исследователи, наоборот, говорят о разрыве с Шиллером и отказе писателя от эстетических идеалов немецкого романтизма.

Во-вторых, точно так же часто ставится под вопрос и выделение в творчестве Достоевского отдельного периода «шиллеровщины», ведь, несмотря на броскость этого термина, он не используется Достоевским практически нигде кроме отдельных мест в романе «Униженные и оскорбленные». Даже абстрагируясь от проблемы соотношения текста романа и взглядов автора, мы можем как минимум усомниться в том, насколько писатель действительно отворачивается от Шиллера, и насколько обозначение чересчур сентиментального и мечтательного отношения к жизни «шиллеровщиной» в его текстах действительно является критикой, а не само-критикой, например. Таким образом, однозначно можно утверждать только одно: до самого конца своей жизни Достоевский продолжал вести диалог с Шиллером, и его влияние можно проследить практически во всем творчестве писателя от самых ранних произведений до самых поздних. В этой связи рассмотрение всего комплекса взаимодействий двух авторов было бы слишком амбициозной задачей, но в рамках данной статьи мы можем ограничиться одной конкретной областью пересечения их идей, а именно эстетической философией, в рамках которой как в случае Шиллера, так и в случае Достоевского мы можем рассмотреть вполне конкретные тексты.

Важнейшей работой Шиллера по эстетике являются «Письма об эстетическом воспитании человека». Со ссылкой на письмо Федора Михайлови-

⁶ *Lyngstad A.H. Dostoevskij and Schiller. Paris: Mouton, 1975. P. 110.*

ча своему брату от 1844-ого года, где он излагает свои планы по переводу и изданию в России теоретических работ Шиллера, мы можем точно сказать, что с «Философскими письмами» и с «Письмами об эстетическом воспитании» Достоевский ознакомился примерно в этот период⁷. Влияние последнего произведения особенно сильно ощущается в эстетике Достоевского, Н. Вальмонт в книге «Достоевский и Шиллер» убедительно показывает как многие тезисы, высказываемые Достоевским в статье «Г. -бов и вопрос об искусстве», которую принято считать чем-то вроде эстетического манифеста раннего Достоевского, являются практически точными парафразами со слов Шиллера из его «Писем»⁸.

В «Письмах об эстетическом воспитании человека» Шиллер излагает свою программу по восстановлению утраченной целостности и гармонии в человеке, который в контексте Европы промышленной революции становится только «одномерной функцией» и, идя на поводу у своих влечений в разных контекстах впадает то в «дикарство», то в «варварство».⁹ Шиллер описывает человека как балансирующего между чувственными и формальными побуждениями. Изменчивый физический мир, данный нам в ощущениях, представляется для человека потоком бесконечного становления. Но человек также обладает разумом, который позволяет предписывать миру некоторую закономерность (прежде всего моральную), в силу того, что постулаты разума вечны и не зависят от условий изменчивого чувственного мира. Таким образом, следуя формальному побуждению разума, человек приобщается к вечной истине, и от чистой потенциальности чувственного приходит к абсолютной актуальности вечных и неизменных законов разума, организует бесконечность изменчивых чувственных побуждений сообразно со своей разумной природой.

Но шиллеровский идеал основывается не на подчинении чувства разуму, а на объединении чувственных и разумных побуждений, которое возможно только через приобщение к красоте. Идя на поводу у чувства, человек теряет себя в множественности становления, а следуя исключительно разуму и пренебрегая чувственными побуждениями, человек, наоборот, отстраняется от мира в пользу «пустой формы», у которой не может быть никакого действительно содержания без той изменчивой реальности, которая нам дана в ощущениях.¹⁰ Вследствие этого, восстановление целостности человека, то есть возвращение к его подлинной природе возможно только через единение формы и содержания через «гармоническое развитие сово-

⁷ Вальмонт Н. Достоевский и Шиллер: Заметки русского германиста. М.: Советский писатель, 1984. С. 218.

⁸ Напр., Там же. С. 220.

⁹ Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7 т. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1957. Т.6. С. 28.

¹⁰ Там же.

купности наших чувственных и духовных сил»¹¹. Таким гармонизирующим началом, соединяющим разум и чувство, форму и содержание, и является красота, которая, где нужно, может «смягчить» нравы человека, а где нужно «напрячь» и усилить их.¹² Основываясь на данном представлении Шиллер приходит к выводу о том, что человек по своей природе «предрасположен» к созерцанию красоты, он имеет врожденную в ней потребность, и идеалом красоты для него как раз и должен являться образ целостного гармоничного человека, объединяющий в себе разум и чувство. В приобщении человека к этому идеалу красоты и развитию его вкуса как раз и заключается воспитательная функция искусства, и именно через искусство человек может вернуться к своей природе.

Красота, с точки зрения Шиллера, является «одновременно и состоянием нашим, и нашим действием», она является одновременно и объектом для созерцания и мышления, и чувствованием этого объекта со стороны человека, «она есть форма ибо мы ее созерцаем, но в то же время она есть жизнь, ибо мы ее чувствуем»¹³. Таким образом, подлинное приобщение к красоте становится возможным не только благодаря созерцанию прекрасного в искусстве, но и через воплощение прекрасного в своей жизни, через жизнь сообразно с чувством прекрасного, ведь «человек становится живым образом лишь тогда, когда его форма живет в нашем ощущении и его жизнь принимает форму в нашем рассудке, и это случается всякий раз, когда мы начинаем оценивать его как нечто прекрасное»¹⁴.

Такой акцент на личном жизненном воплощении идеала красоты во многих отношениях соотносится с проблематикой творчества Достоевского, где эстетическая проблематика также почти всегда рассматривается на уровне конкретного человека и идеал красоты часто воспринимается не как объективно данное качество, но как образ жизни. Помимо этого, Достоевский явно заимствует у Шиллера и его представление о гармоническом развитии человека под воздействием искусства и само представление о прекрасном в искусстве как гармонии абстрактной формы и чувственно воспринимаемого содержания. Подробнее данные идеи будут рассмотрены в следующем разделе.

Подводя итоги данного раздела можно дать следующую характеристику рецепции идей Шиллера в мировоззрении Достоевского. По мере того как усложняется идейная проблематика творчества Достоевского, он начинает уделять все большее внимание философии Шиллера, а не только его художественному творчеству, и из писателя, кумира юности, Шиллер ста-

¹¹ Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7 т. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1957. Т.6. С. 13.

¹² Там же. С. 42.

¹³ Там же. С. 152.

¹⁴ Там же. С. 180.

новится также и идейным ориентиром для Федора Михайловича. Впоследствии восприятие Шиллера как писателя и Шиллера как философа разделяются в мировоззрении Достоевского, вследствие чего выделить некоторую единую хронологическую схему отношения Достоевского к Шиллеру не получится, и имеющиеся разночтения в исследовательской литературе относительно характера отношения Достоевского к Шиллеру могли возникнуть как раз из-за отсутствия четкого разделения между философией и творчеством Шиллера как объектами рецепции Достоевского. Если же обратиться именно к философии, то неоспоримым является больше значение «Философских писем» Шиллера для становления эстетического мировоззрения Достоевского. Представление Шиллера о красоте как об идеале гармонии, уравнивающим разумные и чувственные устремления человека, напрямую воспроизводится и впоследствии только усложняется в творчестве писателя. В наибольшей степени мотивы эстетики Шиллера отразились в ранней статье писателя «Г. -бов и вопрос об искусстве», рассмотрение которой приводится в следующем разделе.

Статья «Г-н -бов и вопрос об искусстве» как эстетический манифест Достоевского

Статья Достоевского «Г. -бов и вопрос об искусстве» была опубликована в его «Ряде статей о русской литературе» в 1861-ом году – в одно время с публикацией романа «Униженные и оскорбленные» и за 7 лет до «Преступления и наказания», поэтому ее в целом можно отнести к раннему периоду творчества Достоевского. Но, несмотря на этот ранний характер, ее также часто воспринимают как эстетический манифест писателя, в котором заложены основы художественной проблематики многих его последующих произведений.

В центре статьи Достоевского стоит вопрос о сущности прекрасного и социальном значении искусства. Достоевский противопоставляет два подхода к искусству - утилитарный, в рамках которого искусство должно полностью подчиниться действительности, и критерием ценности художественного произведения считается его польза для общества, и - второй противоположный взгляд на искусство как на нечто самоценное, не нуждающееся в утилитарном обосновании, намеренно бесполезное. Сам Достоевский при этом занимает третью, компромиссную, позицию, в рамках которой он сближается и со сторонниками чистого искусства в признании самобытной органической жизни искусства и в том, что оно далеко не обязательно должно иметь очевидную и непосредственную пользу для человека (мы никогда не можем оценить, сколько пользы может принести однажды врезавшееся в память юноши впечатление о статуе Аполлона Бельведерского); и с утилитаристами в том отношении, что искусство все же должно быть своевременным и прежде всего служить человеку (едва ли будет уместно в день земле-

трясения публиковать в газетах возвышенное стихотворение о радости жизни). «Признак настоящего искусства», с точки зрения Достоевского состоит в том, что «оно всегда современно, насущно-полезно», ведь оно отвечает «всегдашней потребности красоты и высшего идеала ее».¹⁵ Действительная полезность искусства осуществляется в полной мере именно тогда, когда оно не ограничено требованиями социальных критиков, которые низводят красоту до инструмента решения остросоциальных вопросов, и воображение творца довольствуется абсолютной свободой.

Если Шиллер (несмотря на реакционный характер его работы) все же больше говорит о красоте самой по себе и о том, как она соотносится с природой человека, то для Достоевского в данной статье на первый план выступает именно социальная ее функция – писатель рассуждает здесь именно о красоте в искусстве, о роли искусства в жизни человека и общества, о том как нужно оценивать искусство, и проблемах литературной критики его времени. Эта социальная направленность статьи Достоевского во многом обусловлена ее программным характером, ведь сама необходимость в сопоставлении идеалов утилитаризма и чистого искусства возникает у него в контексте полемики с социально-ориентированной литературной критикой своего времени. Хотя название статьи отсылает именно к Николаю Добролюбову, по ссылкам самого писателя и общему тону работы также становится понятно, что критика Достоевского распространяется и на многих других интеллектуалов 1850-ых – 1860-ых годов – Белинского, Писарева, и, конечно, Чернышевского, чья работа «Эстетические отношения искусства к действительности» (1855) также может быть воспринята как своего рода эстетический манифест. Подобно тому как в контексте самой статьи Достоевский выделяет два фундаментальных взгляда на искусство, так же и при рассмотрении идейных влияний на эстетику Достоевского мы можем выделить два противоположных полюса, один из них безусловно ассоциируется с идеями Шиллера, но с другой стороны мы также обнаруживаем рецепцию утилитаристов и Чернышевского.

Несмотря на то, что как литературный критик социальной направленности Чернышевский хорошо вписывается в полемический контекст статьи Достоевского, рецепция писателем его диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности» все еще остается предметом споров. Хотя полемика с Чернышевским в целом является значимым мотивом в творчестве Достоевского, и уже буквально через три года после статьи «Г-н -бов» в «Записках из подполья» (1864) Достоевский обрушится с резкой критикой на утилитарную утопию Чернышевского, в самой статье писатель выдвигает тезисы не сильно отходящие от того, что писал в своей диссертации Чернышевский. В рамках своей эстетической теории Чернышевский

¹⁵ Достоевский Ф.М. Г. -бов и вопрос об искусстве (1861) // История эстетики: Памятники мировой эстетической мысли. 1969. №. 5. С. 113.

выступает не таким радикальным утилитаристом как в своей социальной критике, и его представление о сущности прекрасного не сильно отличается от представления Достоевского. Л.Н. Житкова проводит различие в отношении того, как Достоевский и Чернышевский описывают сущность искусства, и указывает на то, что «если для Чернышевского связь искусства с действительностью осуществляется по гносеологической схеме “воспроизведения” и “отражения”, чреватой механистичностью, то для Достоевского в искусстве реализуется природная эстетическая потребность человека – оно творит по законам красоты и гармонии»,¹⁶ но отмечает при этом, что представления писателя о сущности прекрасного «близки по содержанию к категории прекрасного у Чернышевского». ¹⁷ Формула Чернышевского «прекрасное есть жизнь» во многих отношениях созвучна эстетике Достоевского и проходящим через все его творчество мотивом любования «живой жизнью». Так же как и Чернышевский, Достоевский считал, что «красота присуща всему здоровому, то есть наиболее живущему, и есть необходимая потребность организма человеческого», и в этом отношении говорить о полемике двух авторов в контексте эстетической философии затруднительно. Если социально-ориентированную литературную критику 60-ых годов однозначно можно назвать негативной отправной точкой для эстетики Достоевского, то в случае с работами Чернышевского мы также можем говорить и о положительном сходстве или даже преемственности. Хотя отношение Достоевского конкретно к магистерской диссертации Чернышевского нам неизвестно, мы все же не можем отрицать огромного значения идей Чернышевского в формировании проблематики творчества писателя, а значит вполне уместно будет предположить, что это влияние не обошло стороной и эстетическую ее часть тоже.

Таким образом, рассматривая Чернышевского и Шиллера как два (условных) полюса формирования эстетического мировоззрения Достоевского, мы можем представить себе вполне конкретную ее схему. Достоевский спорит с утилитаристами, защищая самоценность искусства, но при этом окончательно не сближается во взглядах с их идейными противниками, сторонниками «чистого искусства», указывая на сущность противоречия между этими идеологиями во вполне шиллеровской антиномии между приматом содержания и приматом формы. Подобно Шиллеру, Достоевский также ищет срединный путь между бессодержательным поклонением вечному и неоформленным поклонением актуальному. В частности, определяя две крайности негармонического понимания красоты Шиллер писал: «мы

¹⁶ Житкова Л.Н. Эстетика революционеров-демократов // Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник / науч. ред. Г.К. Щенников. Челябинск: Металл, 1997 [Электронный ресурс]. URL: <https://fedordostoevsky.ru/research/aesthetics-poetics/059/> (дата обращения: 10.09.2023).

¹⁷ Там же.

знаем, что человек не исключительно материален и не исключительно духовен. Поэтому красота, как завершение существа человека, не может быть исключительно только жизнью, как это утверждали остроумные наблюдатели, слишком точно следовавшие указаниям опыта, а вкус настоящего времени именно в этом и желал бы видеть красоту; но красота не может быть и исключительно образом, как это утверждали умозрительные мудрецы, слишком удалившиеся от указаний опыта». ¹⁸ «Остроумных наблюдателей», следующих «вкусу настоящего времени» в данном случае можно отождествить с утилитаристами, а «умозрительных мудрецов» со сторонниками «чистого искусства», о которых в своей статье писал Достоевский. Не новыми являются и рассуждения Достоевского о более фундаментальном смысле прекрасного. В полном созвучии с Шиллером, который писал о том, что красота «восстанавливает в напряженном человеке гармонию», ¹⁹ Достоевский утверждает, что красота «есть гармония; в ней залог успокоения; она воплощает человеку и человечеству его идеалы». ²⁰

Несмотря на отсутствие ссылок на работы немецкого автора, мы все же можем с большой долей уверенности полагать, что в статье «Г-н -бов» Достоевский воспроизводит именно эстетическую философию Шиллера, рассматривая ее в контексте русского литературного дискурса. Достоевский следует за Шиллером и в своих теоретических рассуждениях о смысле прекрасного, и в своем видении смысла искусства и его социальной роли, но все же точно так же как работа Шиллера не может быть воспринята вне ее социального контекста («Письма» являются реакцией Шиллера на французскую революцию), так же и социальный контекст рассмотрения эстетической проблематики в статье Достоевского в значительной степени опосредует ее оригинальность и интерес для исследователей. Но для того, чтобы говорить о содержательной оригинальности эстетических воззрений писателя, все же необходимо обратиться к его более позднему творчеству, на формирование проблематики которого также не мог не оказать влияния Шиллер.

Рецепция идей Шиллера как фактор формирования оригинальной эстетики Достоевского

Видя такое доскональное следование Достоевского за идеями немецкого философа, мы не можем не задаться вопросом о предпосылках формирования его оригинального эстетического мировоззрения. Многие исследователи (напр. Дж. Сканлан в книге «Философия Достоевского в систематическом изложении») утверждает, что Достоевский самого конца жизни сохранял верность эстетическим идеалам Шиллера и оригинальность До-

¹⁸ Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7 т. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1957. Т.6. С. 184.

¹⁹ Там же. С. 32.

²⁰ Там же. С. 115.

стоевского заключается не столько в самом содержании его эстетики, сколько в нахождении аргументов и применении идей немецкого мыслителя в более широком контексте²¹. В интерпретации Сканлана Достоевский как философ этом смысле сопоставим с Зеноном Элейским, который также четко следовал за идеями Парменида, но при этом его апории, положившие начало античной диалектики, очевидно обладают и самостоятельной ценностью в отрыве от идей Парменида. В качестве подобной апории можно рассматривать и те антиномии эстетики, которые мы находим в произведениях Достоевского.

Кроме этого, мы вовсе не обязаны соглашаться со Сканланом и говорить об отсутствии содержательной оригинальности в эстетике Достоевского. Интерес Достоевского к Шиллеру действительно не угасает, а может быть даже и усиливается на протяжении его жизни, и «Братьев Карамазовых» часто называют самым Шиллеровским произведением писателя. Сам сюжет романа во многих отношениях воспроизводит «Разбойников» Шиллера, роман также насыщен цитатами немецкого классика. Дмитрий Карамазов зачитывает в романе «Оду к радости» Шиллера, а образ «возвращения обратного билета» Бога из рассуждения Ивана о возвращении Богу по всей видимости является реминисценцией на стихотворение Шиллера «Колокол»²².

Но отдавая дань немецкому автору в «Братьях Карамазовых», Достоевский далеко не обязательно остается верен его идеям. Взгляды того же Ивана Карамазова ни в коей мере не были близки Достоевскому, а буквально через несколько абзацев после прочтения «Оды к радости» Дмитрий Карамазов произносит свои знаменитые слова о том, что красота может быть и в «Содоме» и оказывается местом битвы дьявола с Богом. Обозначение такого фундаментального дуализма в самой сущности красоты является очевидным отступлением Достоевского от Шиллеровских идей. Если в идее «красота спасет мир» мы все же можем увидеть выражение Шиллеровского романтического духа (хотя и такая интерпретация тоже была бы слишком прямолинейной), то «Карамазовская» формула эстетики уже очевидно не соответствует его философии. Н. Вальмонт в своей монографии даже говорит о том, что в эстетической проблематике «Братьев Карамазовых» Достоевского мы можем увидеть «прямую полемику с Шиллером»²³. Большинство авторов все же сходятся во мнении о том, что, начиная с романа «Идиот», Достоевский осознает проблематичность эстетики Шиллера и начинает формулировать свое собственное оригинальное христианское пред-

²¹ Сканлан Д. Достоевский как мыслитель / современная западная русистика. М.: Академический проект, 2006. С. 162.

²² Кантор В.К. Две родины Достоевского: попытка осмысления. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2021. С. 203.

²³ Вальмонт Н. Достоевский и Шиллер: Заметки русского германиста. М.: Советский писатель, 1984. С. 220.

ставление об эстетике^{24, 25, 26, 27, 28}

Статья «Г. -бов» и вопрос об искусстве наиболее полно отражают мировоззрение Достоевского на рубеже 60-ых годов, в этой статье мы видим сильнейшую привязанность Достоевского к Шиллеру, и говорить об оригинальности его эстетической мысли на данном этапе достаточно трудно. Тем не менее именно шиллеровские идеи послужили отправной точкой для самобытной христианской эстетики Достоевского, ведь эта статья не только задает проблематику многих последующих его произведений, но и характеризует основные принципы, которые впоследствии будут перенесены писателем на христианскую почву. Главным из таких принципов, является представление о фундаментальной потребности человека в красоте, которая впоследствии послужит предпосылкой для формирования эстетической утопии «Красота спасет мир». Такой переход от содержания про-Шиллеровской статьи «Г. -бов» к глубоко христианской проблематике «Идиота» был очень четко описан М. Мочульским в книге «Гоголь. Соловьев. Достоевский». Мочульский сводит содержание статьи «Г. -бов» к одному фундаментальному принципу «Красота полезнее пользы, ибо она конечная цель существования.» И именно здесь, «именно на этой вершине,» с его точки зрения, «путь искусства встречается с путем религии». «Идея красоты» описанная в данной статье Достоевского «мистически углубляется в больших романах и завершается пророчеством: “красота спасет мир”»²⁹.

Замечание Мочульского кажется мне крайне уместным и в целом полезным для осмысления эстетики Достоевского, но все же стоит отметить, что это «углубление идеи красоты» действительно можно назвать скорее «мистическим», ведь рассуждения о фундаментальном значении красоты как воплощении метафизического абсолюта выступают в статье «Г. -бов» скорее между словом, и в ее центре все еще лежит именно проблематика искусства, а не красоты самой по себе. Эту статью часто называют эстетическим манифестом писателя, и такая точка зрения действительно имеет право на существование, но все же эстетическая проблематика раскрывается здесь слегка одномерно. Проблема искусства безусловно была важна для Достоевского, свои рассуждения из статьи «Г. -бов» писатель впоследствии вложит в уста Степана Трофимовича Верховенского в романе «Бесы». По-

²⁴ Goerner T. The theme of art and aesthetics in Dostoevsky's "The idiot" // *Ulbandus Review*. 1982. V. 2, №. 2. P. 84.

²⁵ Богданова О.А. Спасет ли мир красота? Проблема красоты и женские характеры в романном творчестве Ф. М. Достоевского // *Новый филологический вестник*. 2013. №4 (27). С. 20.

²⁶ *Вальмонт Н.* Достоевский и Шиллер: Заметки русского германиста. М.: Советский писатель, 1984. С. 221.

²⁷ *Кантор В.К.* Две родины Достоевского: попытка осмысления. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2021. С. 205.

²⁸ *Мочульский К.В.* Гоголь. Соловьев. Достоевский. М.: Республика, 1995. С. 48.

²⁹ Там же.

мимо этого, стоит также отметить большое значение произведений искусства в художественном мире писателя, например, картине Ганса Гольбейна младшего «Христос во гробу» посвящена одна из ключевых сцен романа «Идиот», и эта картина имеет большое значение в контексте эстетической проблематики произведения. В этом отношении мы действительно не можем недооценивать значение тех рассуждений о смысле искусства, которые писатель приводит в статье «Г. -бов», но при этом также необходимо отметить, что эстетика Достоевского никак не ограничивается этой проблемой. В произведениях писателя мы находим рассуждения о красоте как о «страшной силе», как о «поле битвы» дьявола с Богом, в своих заметках он рассуждает о спасительной красоте Христа, о пленяющей красоте Антихриста, о загадочной красоте, открывающейся при «соприкосновении с мирами иными», о красоте в «народном благообразии». Красота для Достоевского – это прежде всего метафизическая категория, и это также одна из центральных категорий, необходимых для осмысления его представления о христианстве, а в «Идиоте» и «Бесах» проблеме красоты также придается и эсхатологическое значение.

В этом смысле статья «Г. -бов», выражающая позицию писателя по вопросу о роли искусства и проблеме художественной оценки, в действительности открывает лишь самый непосредственный, поверхностный уровень проблематики красоты, которая впоследствии с полной силой воплотится в больших романах Достоевского. В данной статье мы находим в зачатках ряд идей о сути искусства и эстетической потребности человека, которые впоследствии будут воспроизводиться в его романах, но ее содержание все еще слишком сильно привязано к эстетике и Шиллера и не отражает в полной мере всей сложности эстетической проблематики позднего творчества писателя. Именно поэтому статья «Г. -бов и вопрос об искусстве» это только начало, отправная точка эстетической теории Достоевского, но полное ее раскрытие мы можем увидеть только в его последующих романах. Но в этом же вводном характере как раз и заключается ценность данной статьи Достоевского, в публицистическом виде Достоевский изложил ту позицию, которая впоследствии будет проблематизироваться и усложняться в его художественных произведениях, ни в письмах, ни в заметках, ни в «Дневнике писателя» Достоевский больше не будет так же подробно и эксплицитно обращаться к проблематике красоты как в данной статье, и в этом смысле ее ценность для осмысления творчества писателя колоссальна. Шиллеровские идеи, изложенные в статье «Г. -бов и вопрос об искусстве» опосредуют всю оригинальную эстетическую проблематику, которая стоит в центре романов «Идиот», «Бесы» и «Братья Карамазовы», и в этом смысле вся эстетика Достоевского – и ранняя и поздняя – так или иначе берет свои корни в творчестве немецкого философа, и при рассмотрении оригинальной эстетики Достоевского мы в конечном итоге обращаемся к критике, переосмысле-

нию, реконтекстуализации идей Шиллера. Только через рассмотрение этой связи идей русского и немецкого писателей мы можем в целом выявить оригинальность эстетики Достоевского.

Заключение

Таким образом, рассмотрение идейного взаимодействия Достоевского и Шиллера в области эстетики и в частности рецепции «Писем об эстетическом воспитании человека» в статье «Г-бов и вопрос об искусстве» позволяет нам посмотреть в новом свете на контекст формирования оригинальной авторской философии Достоевского. В исследовательской литературе, зачастую чрезмерно привязанной к филологии, Шиллера часто воспринимают исключительно как писателя и поэта, представителя романтизма и его эстетическую философию часто подчиняют подобной схеме, но в действительности Шиллер не в меньшей степени важен для Достоевского именно как философ. Широта различия между разными схемами периодизации отношения Достоевского к Шиллеру, которые мы находим в исследовательской литературе, во многом как раз и может быть объяснена отсутствием разделения между художественным и идейным влиянием Шиллера на Достоевского. «Эстетические письма» Шиллера, несомненно, являются важнейшим источником вдохновения для эстетики Достоевского, и шиллеровский идеал красоты как гармонии напрямую отразился как в художественном творчестве, так и в публицистике писателя, пока его позиция по вопросу о сущности красоты не стала усложняться и трансформироваться в религиозном контексте более поздних произведений.

Тем не менее, некорректно было бы говорить и о полной содержательной неоригинальности ранних эстетических взглядов Достоевского. Предложенная Достоевским в статье «Г-н -бов» концепция синтеза утилитаризма и эстетизма в искусстве через сознание природной потребности человека в искусстве и универсальной значимости искусства как вне времени, так и в контексте конкретных исторических ситуаций, на теоретическом уровне почти полностью воспроизводит идеи Шиллера об эстетическом воспитании, но в практическом смысле адаптирует ее в более узком контексте русской литературы, что во многом и определяет ее содержательную оригинальность. Если же говорить о значимости Шиллеровских идей в контексте эстетического мировоззрения Достоевского, то мы с одной стороны можем указать на крайне положительную рецепцию идей немецкого автора в творчестве и публицистике писателя 60-ых годов, что позволяет нам поставить под сомнение правомерность выделения в творчестве Достоевского отдельного периода «шиллеровщины»; и с другой стороны мы также должны отметить, что узость проблематики статьи «Г-бов» не позволяет нам говорить о ней ни как об «эстетическом манифесте», предвосхищающем всю последующую проблематику творчества писателя, ни как о некоем едином марке-

ре отношения Достоевского к идеям Шиллера.

Обращение Достоевского к идеям немецкого философа как в ранние, так и в поздние периоды его творчества никак нельзя свести к тем идеям, которые изложены в статье «Г -бов», но именно как отправная точная для оригинальной эстетики Достоевского, как введение в последующую более комплексную и разнообразную проблематику, раскрывающуюся в его художественном произведениях, данная статья по праву занимает особенное значение в контексте достоеведения. В своих великих романах Достоевский рассматривает красоту и как силу способную «спасти мир» и как «поле битвы» добра со злом, и как некое изначальное иррациональное предчувствие «миров иных», и как элемент «благообразия» русского человека, но связующим звеном для всей этой сложной полифонической схемы взаимодействия разных эстетических мировоззрений может служить как раз единый – Шиллеровский романтический исток идейной проблематики Достоевского. В этом смысле рецепция идей Шиллера, как в виде прямого воспроизведения, так и в виде критики или переосмысления является ключевым мотивом самобытной эстетики Достоевского, и идейный диалог с Шиллером продолжается и только углубляется на протяжении всей жизни писателя.

Литература

Богданова О.А. Спасет ли мир красота? Проблема красоты и женские характеры в романном творчестве Ф. М. Достоевского // Новый филологический вестник. 2013. №4 (27).

Вальмонт Н. Достоевский и Шиллер: Заметки русского германиста. М.: Советский писатель, 1984.

Достоевский Ф.М. Г. -бов и вопрос об искусстве (1861) // История эстетики: Памятники мировой эстетической мысли. 1969. №. 5.

Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в тридцати томах / АН СССР, Институт русской литературы (Пушкинский дом); [редкол.: В.Г. Базанов (гл. ред.), Г. М. Фридендер (зам. гл. ред.), В. В. Виноградов и др.] Ленинград: Наука. Ленинградское отделение, 1972-1990.

Житкова Л.Н. Эстетика революционеров-демократов // Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник / науч. ред. Г.К. Щенников. Челябинск: Металл, 1997 [электронный ресурс]. URL: <https://fedordostoevsky.ru/research/aesthetics-poetics/059/> (дата обращения: 10.09.2023).

Кантор В.К. Две родины Достоевского: попытка осмысления. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2021.

Лаут Р. Философия Достоевского в систематическом изложении / пер. с нем. И.С. Андреевой. М.: Республика, 1996.

Мочульский К.В. Гоголь. Соловьев. Достоевский. М.: Республика, 1995.

Сканлан Д. Достоевский как мыслитель / современная западная русистика. М.: Академический проект, 2006.

Шиллер Ф. Собрание сочинений в 7 т. Т. 6. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1957.

References

Bogdanova O.A. Spaset li mir krasota? Problema krasoti i zhenskie kharaktery v romannom tvorchestve F.M. Dostoevskogo [Will beauty save the world? The problem of beauty and female characters in the novels of F. M. Dostoevsky]. *Noviy filologicheskiy vestnik*. 2013. N. 4 (27) (in Russian).

Dostoevsky F.M. G. -bov i vopros ob iskusstve (1861) [C. -bov and the question of art (1861)], in *Istoriya estetiki: Pamyatniki mirovoy esteticheskoy mysli* [History of aesthetics: Monuments of world aesthetic thought]. 1969. N. 5 (in Russian).

Dostoevsky F.M. *Polnoe sobranie sochineniy v tridtsati tomakh* [Complete works in thirty volumes], ed. by V.G. Bazanov, G.M. Friedlender, V.V. Vinogradov, etc. Leningrad: Science. Leningrad branch publ., 1972-1990 (in Russian).

Goerner T. The theme of art and aesthetics in Dostoevsky's "The idiot" // *Urbandus Review*. 1982. Vol. 2, N. 2. P. 79-85.

Kantor V.K. *Dve rodiny Dostoevskogo: popytka osmysleniya* [Two homelands of Dostoevsky: an attempt to comprehend]. Moscow; Saint Petersburg: Tsentr gumanitarnikh initsiativ Publ., 2021 (in Russian).

Louth R. *Filosofiya Dostoevskogo v sistematicheskoy izlozhenii* [Dostoevsky's philosophy in a systematic presentation], transl. from Germ. by I.S. Andreeva. Moscow: Respublika Publ., 1996 (in Russian).

Lyngstad A.H. *Dostoevskij and Schiller*. Paris: Mouton, 1975.

Mochulsky K.V. *Gogol'. Soloviev. Dostoevskiy* [Gogol. Soloviev. Dostoevsky]. Moscow: Respublika Publ., 1995 (in Russian).

Scanlan D. Dostoevskiy kak myslitel' [Dostoevsky, the thinker], in *souremennaya zapadnaya russistika* [Modern Western Russian Studies]. Moscow: Akademicheskij proekt Publ., 2006 (in Russian).

Schiller F. *Sobranie sochineniy v 7 t. T. 6* [Collected works: In 7 volumes. Vol. 6]. Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoy literatury publ., 1957 (in Russian).

Steiner L. *Dostoevsky as a Romantic Novelist* // Romanticism, Philosophy, and Literature. 2020. P. 335-357 (in Russian).

Valmont N. *Dostoevskiy i Schiller: zametki russkogo germanista* [Dostoevsky and Schiller: Notes of a Russian Germanist]. Moscow: Sovetskiy pisatel' Publ., 1984 (in Russian).

Zhitkova L.N. Estetika revolyutsionerov-demokratov [Aesthetics of Democratic Revolutionaries], in *Dostoevskiy: estetika i poetika: Slovar'-spravochnik* [Dostoevsky: Aesthetics and poetics: Dictionary-reference book], ed. G. K. Shchennikov. Chelyabinsk: Metal, 1997. [Electronic resource], URL: <https://fedordostoevsky.ru/research/aesthetics-poetics/059/>. (date of access:

10.09.2023).

The Schillerian origins of the problem of aesthetics in the writings of F.M. Dostoevsky

Timofey Kharitonov, postgraduate, National Research University “Higher School of Economics” (Moscow), tikharitonov@edu.hse.ru

This article contains a characteristic and a periodization of the reception of Schiller’s aesthetic philosophy in the writings of Dostoevsky. The comparison of the works of both authors, provided in this article, leads to a conclusion that Schiller’s influence is highly significant both for the early and for the late writings of Dostoevsky, but the claim of unoriginality of Dostoevsky’s aesthetic philosophy is also subjected to criticism. Even though the ideas of Schiller’s “Aesthetic letters” are directly reflected in Dostoevsky’s early article “S. -bov and the question of art”, which is sometimes called the aesthetic manifesto of the writer, the specter of problems, which Dostoevsky addresses in his aesthetic philosophy cannot be fully reduced to Schiller’s philosophy. At the same time, the dynamics of Dostoevsky’s attitude towards Schiller’s philosophy can be truly considered as a key factor of formation of the original views of the writer, and the significance of Schiller’s influence should not be underestimated even in the period of big novels. These inferences are relevant in the context of the general project of systematic representation of Dostoevsky’s philosophical worldview and indicate the necessity of the separation of aesthetics as an independent field of the system of views of the writer.

Keywords: Dostoevsky, Schiller, Aesthetics, Aesthetic education, Harmony, Beauty

For citation: Kharitonov T.I. (2023) The Schillerian origins of the problem of aesthetics in the writings of F. M. Dostoevsky // *Metamorphosis*. Vol. 8. N. 1. P. 9-25.

Полифония «Других» в романе Владимира Набокова «Дар»

Елена Демьянова, бакалавр, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Москва), eddemyanova@edu.hse.ru

В статье мы обращаемся к философской категории «Другого» в интерпретации французского философа Жан-Поля Сартра. Мы применяем её к анализу романа Владимира Набокова «Дар». «Другой» понимается как инобытие, при взаимодействии с которым выстраивается личность и самодостаточность главного героя романа – Федора Годунова-Чердынцева. В статье выделяются и анализируются трое «Других»: Другой как созидательная сила, действующая вне романа, Другой как чуждая герою немецкая культура и Другой как писатель Николай Чернышевский, анти-двойник главного героя. «Другие» образуют полифонию, наполняющую мир Годунова-Чердынцева. Выстраивая отношения с каждым из трёх «Других», Годунов-Чердынцев раскрывает свой творческий и созидательный дар, а также обретает себя.

Ключевые слова: Владимир Набоков, «Дар», Другой, экзистенциализм, тайное возмещение, полифония, Федор Годунов-Чердынцев, Жан-Поль Сартр, Николай Чернышевский

Для цитирования: Демьянова Е.Д. Полифония «Других» в романе Владимира Набокова «Дар» // Метаморфозис. 2023. Т. 8. №1. С. 26-33.



Введение

Роман «Дар» – вершина русскоязычного творчества В.В. Набокова. Помимо сложной структуры, обилия отсылок к сюжетам русской классической литературы и исключительной красоты набоковского слога, «Дар» обращается к глубокой философской проблематике. Это вопросы о роли судьбы в жизни человека, о сущности подлинного творчества, о миссии художника-творца, о природе созидательного дара. Эти вопросы разворачиваются на всех уровнях «Дара»: как внутри текстов Федора Годунова-Чердынцева, так и на уровне бытийствования самого романа. Однако для всех этих философских проблем характерна оппозиция «Я – Другой».

Сюжет романа «Дар» сосредоточен вокруг процесса становления русского эмигранта Фёдора Годунова-Чердынцева писателем и поэтом. Через его взаимодействие с другими героями романа, через его отношение к прошлому, через его осмысление сюжетов классической русской литературы и своеобразное отражение авторских текстов обнаруживается подлинная природа творческого дара писателя. Здесь особенно важна фигура «Другого» – кого-то или чего-то, отличного от «меня», через инаковость которого можно понять уникальность своего «Я». «Другой» возникает в романе в трех ипостасях: некая сила, находящаяся за пределами романа; немецкая культурная среда, чуждая главному герою; один из персонажей его текстов. В этом смысле «Дар» полифоничен, предстает перед читателем множеством «самостоятельных и неслиянных голосов и сознаний»¹. Полифония разворачивается в голосах трех Других. Именно через взаимодействие с ними раскрывается дар Годунова-Чердынцева. То, как Годунов-Чердынцев взаимодействует с этой полифонией «Других» и как это взаимодействие влияет на его становление в качестве писателя мы обсудим далее.

Философская концепция «Другого» в «Даре» В.В. Набокова

Концепция «Другого» развивается во многих философских системах. Этот вопрос поднимается в работах Аристотеля, когда он разрабатывает концепцию дружбы². В истории этот концепт проходит через христианскую идею Бога, находящегося за пределами «земного» мира, раскрывается в «Феноменологии духа» Гегеля с помощью термина инобытия и находит отражение в трудах многих мыслителей двадцатого века. Например, в своей работе «Бытие и Ничто» французский философ-экзистенциалист Ж.П. Сартр определяет «Другого» как того, «кто не является мной и которым не

¹ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского // Собр. соч.: В 7 т. М.: Русские словари: Языки славянской культуры, 2002. С. 10.

² Апресян Г.А. Проблема Другого в философии Аристотеля // Этическая мысль. 2014. № 14. С. 70.

являюсь я»³. «Другой» – кто-то с отличным от меня опытом, являющийся для меня «бытием-в-себе» и объектом, который я не могу отождествить с собой, а значит, и понять в полной мере. Однако именно через объектно-субъектные отношения между «мной» и «Другим» я познаю свою самость, отличие, целостность и уникальность. Без соприкосновения с «Другим» я не могу существовать как оформленный самосознающий субъект. Только в «Другом» я становлюсь с собой.

Эту философскую концепцию «Другого» можно обнаружить в «Даре» Набокова в трех ипостасях. Во-первых, «Другой» предстает перед читателем как некая высшая сила, находящаяся за пределами романа и влияющая на жизнь персонажей. Во-вторых, «Другой» и чужой становится для главного героя немецкая культура. В-третьих, «Другой» предстает уже на страницах романа самого Годунова-Чердынцева в образе его анти-двойника – Н.Г. Чернышевского. Эти трое «Других» говорят индивидуально, и через взаимодействие с каждым из них оформляется творческое дарования героя Набокова.

«Другой» как высшая сила за пределами романа

На протяжении всего повествования большое внимание отводится проблеме Судьбы. Когда с Годуновым-Чердынцевым происходит несчастье, следом случается что-то хорошее, словно дар высших сил. Как пишет один из главных исследователей творчества Набокова Александр Долинин, «преобразование потери в дар и компенсация потери – это ключевые механизмы романа»⁴. Например, такими подарками высших сил становятся «кряпчатый жилет с перламутровыми пуговицами и лысина тыквенного оттенка»⁵, которые Годунов-Чердынцев замечает после того, как в табачном магазинчике не обнаруживаются нужных ему папирос; или же сон, в котором к герою приходит пропавший без вести отец. И именно «работа судьбы»⁶ сталкивает его с любовью всей жизни – Зиной Мерц. Все это сам Годунов-Чердынцев называет «тайным возмещением»⁷.

Однако «тайное возмещение» не происходит само по себе. Это результат действий некоей высшей силы, неподвластной человеческим желанием. Герой не может повлиять на нее, но в его силах поменять свое отношение к ней и воспринимать все ее действия в качестве акта дарения. Эта высшая сила выступает по отношению к человеку проекцией «Другого»:

³ Сартр Ж.П. Бытие и Ничто: Опыт феноменологической онтологии / пер. с фр. В. И. Колядко. М.: Республика, 2000. С. 254.

⁴ Долинин А. Как читать роман «Дар». Arzamas.Academy [электронный ресурс]. URL: <https://arzamas.academy/materials/1618> (Дата обращения: 23.12.2021).

⁵ Набоков В.В. Дар. СПб: «Издательская группа «Азбука-Аттикус»», 2020. С. 10.

⁶ Там же. С. 407.

⁷ Там же. С. 10.

соприкасаясь с ней человек обретает себя и раскрывается для мирской благодати. Так, признание «Другого» приводит к обретению подлинного счастья: «Куда мне девать все эти подарки, которыми летнее утро награждает меня – и только меня? <...> Или глубже, дотошнее: понять, что скрывается за всем этим, за игрой, за блеском, за жирным, зеленым гримом листвы?»⁸. Без признания этого неизвестного «Другого», без попыток разглядеть его роль, нельзя в полной мере ощутить акт дарения, который преследует человека всю жизнь. Федор Константинович признает существование некоего всевышнего, который находится за пределами его «Я» и которому его «Я» не может противостоять. За это «Другой» позволяет ему разглядеть благодать, скрытую за мирским.

«Другой» как носитель иной культуры

Голос второго «Другого» в романе «Дар» – окружающая Годунова-Чердынцева немецкая ментальность, с которой он вынужден сосуществовать. Немецкая культура ненавистна Федору Константиновичу: «Боже мой, как я ненавижу все это: лавки, вещи за стеклом, тупое лицо товара и в особенности церемониал сделки, обмен приторными любезностями, до и после!»⁹. Она воспринимается им как нечто чужое и оторванное от него: «Вообще, я бы завтра же бросил эту тяжкую, как головная боль, страну, – где все мне чуждо и противно, где роман о кровосмешении или бездарно-ударная, приторно-риторическая, фальшиво-вшивая повесть о войне считается венцом литературы; где литературы на самом деле нет, и давно нет»¹⁰. Однако через эту чуждость и инаковость Годунов-Чердынцев обнаруживает глубокую любовь и привязанность к России и создает свои лучшие литературные произведения. Трансформируя тоску по родине в стихотворные строки, описывая чуждость Германии и отличность немецкой ментальности от его собственной, Годунов-Чердынцев создает одно из центральных стихотворений «Дара»:

Благодарю тебя, отчизна,
за злую даль благодарю!
Тобою полн, тобой не признан,
и сам с собою говорю.
И в разговоре каждой ночи
сама душа не разберет,
мое ль безумие бормочет,
твоя ли музыка растет...¹¹

⁸ Набоков В.В. Дар. СПб: «Издательская группа «Азбука-Аттикус»», 2020. С. 367.

⁹ Там же. С. 9.

¹⁰ Там же. С. 392.

¹¹ Там же. С. 65.

Как пишет Ю.Д. Апресян, именно в этом стихотворении в полной мере отражаются все грани чуждости и тоски набоковского героя – «реальное соединение с чужим, реальная разлука с родным и сублимированное соединение с родным»¹². После осознания этой чуждости Годунов-Чердынцев начинает творить. В этом открывается способность писателя сочинять стихотворения, посвященные родине, и переводить в слова воспоминания, связанные с отцом, сестрой, матерью и домом детства. Облечь воспоминания в слова значит позволить им существовать не только в памяти, но и на страницах рукописей, которые, как известно, не исчезнут. Поэтому в этом противопоставлении Ф.К. Годунов-Чердынцев раскрывается как писатель-наследник русской классической литературы, который способен надевать жизнь давно ушедшее и оставшееся позади.

«Другой» как образ Н.Г. Чернышевского

Важнейшей композиционной частью «Дара» является четвертая глава, в которой представлен роман Федора Константиновича Годунова-Чердынцева «Жизнь Чернышевского». Н.Г. Чернышевский представляет противоположность Годунова-Чердынцева, это его антидвойник, его зеркальное литературное отражение, через анализ которого можно приблизиться к образу Годунова-Чердынцева как творца.

Как пишет А. Долинин, для реального Набокова важнейшими критериями художественного мышления являлись¹³:

1. Способность воспринимать вещи не только целиком, но в качестве состоящих из различных мелких деталей и частей. Умение подмечать любую мелочь, которая делает тот или иной предмет уникальным.
2. Умение проявлять жалость ко всему, что выбрасывается на обочину жизни, желание склеить разбившееся, починить поломанное, залатать продырявленное.
3. Отношение к земной жизни не как к единственной и конечной, но как дарованной свыше, откуда мы получаем как радости, так и горести.

Все эти черты присущи истинным творцами, коими являются и Бог, и художник, и автор. Конструируя образ Н.Г. Чернышевского, Годунов-Чердынцев открывает в себе творца, создающего собственные миры.

Н.Г. Чернышевскому не соответствует ни один из вышеперечисленных критериев художественного мышления. Во-первых, Чернышевский не умеет подмечать особые черты окружающего мира. Например, по дороге в Петербург Николай Гаврилович не обращает ни малейшего внимания на пейзаж, по которому движется повозка. А ведь это «все то русское, путевое,

¹² Апресян Ю.Д. Как понимать «Дар» В. Набокова // Philology.ru [электронный ресурс]. URL: <http://www.philology.ru/literature2/apresyan-92.htm> (дата обращения: 23.12.2021).

¹³ Долинин А. Как читать роман «Дар». Arzamas.Academy [электронный ресурс]. URL: <https://arzamas.academy/materials/1618> (Дата обращения: 23.12.2021).

вольное до слез; все кроткое, что глядит с поля, с пригорка, промеж продолговатых туч <...> – ландшафт, воспетый Гоголем»¹⁴. Поэтому в творчестве Чернышевского всё теряет свою уникальность, оставаясь безликим словом: «ухаб теряет значение ухаба, становясь лишь типографской неровностью, скачком строки»¹⁵.

Во-вторых, вместо того чтобы восстанавливать разрушенное, Чернышевский предаёт забвению старое и на его руинах создает новое, увлекшись социалистическими и коммунистическими воззрениями, никак не сосредотачиваясь на настоящем и осмыслении прошлого. Но новое может быть построено только на переосмыслении старого. Прошлое нельзя уничтожить или стереть, оно может помочь трансформировать настоящее. Этому Чернышевский не смог понять, а потому не смог стать созидателем и творцом.

В-третьих, Чернышевский не только не верит в существование высших сил и отрицает любое влияние судьбы на жизнь человека, но еще и не допускает наличие мира поэтического, мира, который разворачивается перед «Другим». Для него мир ограничивается вещами, наличествующими вокруг своего «Я»: «Чернышевский все видел в именительном падеже. Между тем всякое новое веяние есть ход коня, перемена теней, сдвиг, смещающий зеркало»¹⁶. Он не допускает существования «Другого», а потому не способен принять любое несчастье в качестве подарка. Все попытки судьбы спасти его тщетны: «тогда какая-то тайная сила все-таки решилась попробовать хотя бы от этой беды Чернышевского спасти, <...> – конфисковать книгу, счастливая судьба которой должна была так губительно отразиться на судьбе ее автора»¹⁷, «удивительно, но все то горькое и героическое, что жизнь изготавляла для Чернышевского, непременно сопровождалось привкусом гнусного фарса»¹⁸.

Годунов-Чердынцев являет собой полную противоположность Чернышевского, открывая в себе художественное мышление и становясь настоящим художником-творцом.

Заключение

Таким образом, через взаимодействие с «Другими», через их полифоническое присутствие в романе, через констатацию своей инаковости Федор Константинович Годунов-Чердынцев обретает себя, открывает и реализует в себе творческий и созидательный дар. Философский концепт «Другого» и его оппозиция с лежащим вне его «Я» фундаментальны для становления

¹⁴ Набоков В.В. Дар. СПб: «Издательская группа «Азбука-Аттикус»», 2020. С 240.

¹⁵ Там же. С. 242.

¹⁶ Набоков В.В. Дар. СПб: «Издательская группа «Азбука-Аттикус»», 2020. С 268.

¹⁷ Там же. С. 307.

¹⁸ Там же. С. 317.

Годунова-Чердынцева как писателя и творца. Следуя за логикой развития романа, мы не просто наблюдаем за этим становлением, но и самостоятельно соприкасаемся с опытом «Другого». И вот уже сам Годунов-Чердынцев становится для нас «Другим», и в нашей отличности от него мы обретаем себя и переосмысливаем жизнь.

Литеартура

Апресян Г.А. Проблема Другого в философии Аристотеля. // Этическая мысль. 2014. № 14. С. 65–85.

Апресян Ю.Д. Как понимать «Дар» В. Набокова. // Philology.ru [электронный ресурс]. URL: <http://www.philology.ru/literature2/apresyan-92.htm> (дата обращения: 23.12.2021).

Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского // Собр. соч.: В 7 т. М.: Русские словари: Языки славянской культуры, 2002.

Долинин А. Как читать роман «Дар». Arzamas.Academy [электронный ресурс]. URL: <https://arzamas.academy/materials/1618> (Дата обращения: 23.12.2021).

Набоков В.В. Дар. СПб: «Издательская группа «Азбука-Аттикус»», 2020.

Сартр Ж.П. Бытие и Ничто: Опыт феноменологической онтологии / пер. с фр. В. И. Колядко. М.: Республика, 2000.

References

Apresyan R.G. Problema Drugogo v filosofii Aristotelya [The Problem of the Other in Aristotle's Philosophy], *Eticheskaya Mysl'*, 2014, No. 14, pp. 65-85. (In Russian).

Apresyan Ju.D. Kak ponimat' "Dar" V. Nabokova [How to Understand Nabokov's "The Gift"], *Philology.ru* [Electronic resource]. URL: <http://www.philology.ru/literature2/apresyan-92.htm> (date of access: 23.12.2021) (In Russian).

Bakhtin, M.M. *Problemy pojetiki Dostoevskogo* [Problems of Dostoevsky's Poetics], in: *Sobranie sochineniy v 7 t.* [Collected Works in 7 Vols]. Moscow: Russkie slovari: Jazyki slavjanskoj kul'tury, 2002. (In Russian).

Dolinin A. Kak chitat' roman "Dar" [How to Read The Novel "The Gift"], *Arzamas. Academy* [Electronic resource]. URL: <https://arzamas.academy/materials/1618> (date of access: 23.12.2021).

Nabokov V.V. *Dar*. [The Gift]. Saint-Petersburg: Azbuka-Attikus Publ., 2020. (In Russian).

Sartre J.P. *Bytie i Nichto: Opyt fenomenologicheskoy ontologii* [L'Être et le néant : Essai d'ontologie phénoménologique], transl. from French by V.I. Koljadko. Moscow: Respublika Publ., 2000 (in Russian).

The Polyphony of Others in Vladimir Nabokov's Novel "The Gift"

Elena Demianova, bachelor, National Research University "Higher School of Economics" (Moscow), eddemyanova@edu.hse.ru

The article refers to the philosophical concept of the Other in the interpretation of French philosopher Jean-Paul Sartre in an attempt to analyze Vladimir Nabokov's novel "The Gift". The "Other" appears in the novel in three ways: the Other as the external creative force, the Other as the foreign German culture, the Other as Nikolay Chernyshevsky, a writer and an anti-doppelganger of Godunov-Cherdyntsev. These "Others" constitutes the polyphony of Godunov-Cherdyntsev's world. By interacting with them, Fyodor Godunov-Cherdyntsev unleashes his gift, builds his personality and overcomes the alienation from himself.

Keywords: Vladimir Nabokov, "The Gift", the Other, existentialism, hidden compensation, doppelganger, polyphony, Fyodor Godunov-Cherdyntsev, Jean-Paul Sartre, Nikolay Chernyshevsky.

For citation: Demianova E.D. (2023) The Polyphony of Others in Vladimir Nabokov's Novel "The Gift" // *Metamorphosis*. Vol. 8. N. 1. P. 26-33.

«Падший ангел» Родион Раскольников

Дарья Бородина, бакалавр, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Москва), dyuborodina@edu.hse.ru

В статье осуществляется попытка проследить черты библейского Люцифера в образе Родиона Романовича Раскольникова, главного героя романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание». Автор отмечает сильное влияние православного христианства на мировоззрение и творчество Достоевского, благодаря чему подобная параллель становится возможной. Для сопоставительного анализа помимо самого романа привлекаются библейские тексты, а также произведения романтической литературы, в которой образ Люцифера занимает видное место и приобретает новые черты. Образ Раскольникова рассматривается в контексте не только христианской традиции, но и в сравнении с «романтическими героями». На основе проведенного сопоставления делается вывод об особенностях образа Раскольникова и поэтики Достоевского в целом.

Ключевые слова: Ф.М. Достоевский, «Преступление и наказание», Раскольников, Люцифер, дьявол, христианство, романтизм, романтический герой, гордыня, грехопадение.

Для цитирования: Бородина Д.Ю. «Падший ангел» Родион Раскольников // Метаморфозис. 2023. Т. 8. №1. С. 34-45.

Ф.М. Достоевский – это тот писатель, чье творчество на протяжении уже более ста лет вызывает неподдельный интерес людей по всему миру. И это неслучайно. Его работы поражают своей многогранностью. Глубокий гуманизм и сострадание к людям сочетаются в мировоззрении этого удивительного автора с суровым обличением человеческих пороков и твердыми нравственными убеждениями; реализм, проявляющийся во внешней фабуле произведений, – с метафизическим восприятием мира.

Самой интересной для Достоевского темой становятся человек и потаенные уголки его души: писатель «исследует человеческую природу в ее бездонности и безграничности, вскрывает последние, подпочвенные ее слои»¹. Он тщательно рассматривает границы этой человеческой природы, ее бунт и безумие, через которые та получает свое «боевое крещение»². В кар-

¹ Бердяев Н.А. Человек // Русская идея. Мирозерцание Достоевского. М.: Издательство «Э», 2016. С. 230.

² Там же.

тине мира Достоевского важное место занимает христианство, существующее для писателя не просто в качестве далеких от жизни морали и перечня догм, а во «вселенском масштабе»³, связывающее человека со всем миром и с самим Богом. При этом путь поиска добра у героев Достоевского традиционно проходит через тяжелейшие испытания, через падение в самую бездну, через грехи и преступления, после которых описываемые им люди постепенно приходят к раскаянию, освобождаются от гнетущего их зла и обращаются к свету, наивысшим воплощением которого для Достоевского является Иисус Христос.

Пожалуй, наиболее частым испытанием, которое предлагает своим персонажам Достоевский, становится искушение гордыней (например, в романах «Преступление и наказание», «Бесы» и «Братья Карамазовы»). Именно она доводит героев до крайней степени индивидуализма, самолюбия, разрушения божественной гармонии в качестве протеста против мироздания (по сути этот мятеж затевается ими ради бунта как такового и становится попыткой доказать ту или иную свою теорию) и в итоге превращает их деятельность в богоборчество, все дальше и дальше отдаляя от Истины и развращая. Бердяев так описывает представление Достоевского о свободе: «Те, которые пошли путями своеволия и самоутверждения, которые направили свою свободу против Бога, не могут сохранить свободу, они неизбежно приходят к ее попиранию. <...> Это – одно из самых гениальных прозрений Достоевского»⁴.

В христианской традиции, с которой отлично знаком и сам Достоевский, гордыня связана с Сатаной, чье тщеславие стало причиной его падения и превращения из ангела в олицетворение зла. Она признается самым страшным грехом, из-за которого возникают все остальные пороки. Когда человек позволяет себе все, он готов на что угодно, а вследствие легко способен стать одержимым заложником своих же собственных идей, поработавших его волю и отнимающих настоящую свободу. Одним из самых ярких примеров таких «гордецов» в творчестве Достоевского может по праву считаться Родион Романович Раскольников, главный герой романа «Преступление и наказание», в образе которого мы попробуем проследить черты библейского Люцифера.

Сатана в Библии

Сатана изначально был создан Богом прекрасным и добрым (как и все ангелы) духом. Так, Люцифер – «светоносец», «утренняя звезда» – прослав-

³ *Игум. Вениамин*. Христианские персонализм и дионисизм Достоевского // Доклад на II Международном симпозиуме «Русская словесность в мировом культурном контексте» // Октябрь. 2007. №9. С. 150.

⁴ *Бердяев Н.А.* Духовный образ Достоевского // Русская идея. Мирозерцание Достоевского. М.: Издательство «Э», 2016. С. 251.

ляющее именование, используемое в Библии не только по отношению к дьяволу до его падения, но и, например, к Христу («Я, Иисус, послал Ангела Моего засвидетельствовать вам сие в церквях. Я есмь корень и потомок Давида, звезда светлая и утренняя» (Откр. 22:16)).

Однако со временем некогда благой и близкий к Богу херувим возгордился и вместе с частью ангелов, которых он сумел перетянуть на свою сторону, восстал против Создателя, став дьяволом: «И произошла на небе война: Михаил и Ангелы его воевали против дракона, и дракон и ангелы его воевали против них, но не устояли, и не нашлось уже для них места на небе. И низвержен был великий дракон, древний змий, называемый дьяволом и сатаной, обольщающий всю вселенную, низвержен на землю, и ангелы его низвержены с ним» (Откр.12:7-9).

В Книге пророка Иезекииля говорится о положении денницы на Небесах до его мятежа: «Ты находился в Едеме, в саду Божиим; твои одежды были украшены всякими драгоценными камнями; рубин, топаз и алмаз, хризолит, оникс, яспис, сапфир, карбункул и изумруд и золото, все, искусно усаженное у тебя в гнездышках и нанизанное на тебе, приготовлено было в день сотворения твоего. Ты был помазанным херувимом, чтобы осенять, и Я поставил тебя на то; ты был на святой горе Божией, ходил среди огнистых камней. Ты совершен был в путях твоих со дня сотворения твоего, доколе не нашлось в тебе беззакония. От обширности торговли твоей внутреннее твое исполнилось неправды, и ты согрешил; и Я низвергнул тебя, как нечистого, с горы Божией, изгнал тебя, херувим осеняющий, из среды огнистых камней. От красоты твоей возгордилось сердце твое, от тщеславия твоего ты погубил мудрость твою» (Иез.28:13-17).

В Книге пророка Исаии более подробно описывается его падение в ад (пророк критикует вавилонского царя, проводя параллели с Люцифером): «В преисподнюю низвержена гордыня твоя со всем шумом твоим; под тобою подстилается червь, и черви – покров твой. Как упал ты с неба, денница, сын зари! разбился о землю, попиравший народы. А говорил в сердце своем: “взойду на небо, выше звезд Божиих вознесу престол мой и сяду на горе в сонме богов, на краю севера; взойду на высоты облачные, буду подобен Всевышнему”» (Ис.14:11-13). В Евангелии от Луки Иисус также упоминает факт падения: «Я видел сатану, спадшего с неба, как молнию» (Лк.10:18).

Таким образом, дьявол первоначально был любим Богом и уважаем другими ангелами (к тому же, имел высокий чин – он являлся херувимом). Ему было доверено оберегать людей. Он был мудр, внешне совершенен и имел большой потенциал, однако его болезненное самолюбие взяло вверх, и он самовольно отрекся от света и добра, став воплощением их противоположности – жестокости, тщеславия, злобы, обмана, искушения. Преподобный Иоанн Дамаскин пишет о нем так: «тот ангел, который стоял во главе земного чина и которому со стороны Бога была вверена охрана земли, не

родившись злым по природе, но быв добрым, и произойдя для благой цели, и совершенно не получив в себя самого со стороны Творца и следа порочности, – не перенесши как света, так и чести, которую ему даровал Творец, по самовластному произволению изменился из того – что согласно с природою, в то – что против природы, и возгордился против сотворившего Его Бога»⁵. Эти черты и тенденции поведения можно проследить и в образе Раскольникова, что мы и сделаем позже.

Люцифер в романтической культуре

Для нашего анализа будет важно отметить, что в мировой культуре интерпретация дьявольских сил встречается не только в канонической христианской традиции, а отношение к ним меняется в зависимости от эпохи. Тема inferнального представлена большим количеством известных произведений искусства: «Потерянный Рай» Дж. Мильтона, «Люцифер» ван ден Вондела, «Фауст» Гете, «Влюбленный дьявол» Ж. Казота, «Каин» Дж. Байрона, «Демон» М. Лермонтова, «Мастер и Маргарита» М. Булгакова и многими другими. Названные произведения существуют благодаря обращению к «демоническому» деятелей культуры и постепенному переосмыслению этой темы. Интерес к ней появляется во второй половине XVIII в., усиливается в первой половине XIX в. и не утихает до сих пор. Поворотным моментом в истории рецепций образа Сатаны можно назвать эпоху романтизма. Традиционно романтический герой – личность исключительная, свободолюбивая, бунтующая, одинокая, противопоставляющая себя всему миру и системе. Неудивительно, что мятежный ангел, бросивший вызов самому Богу, обретает в то время популярность. Из воплощения абсолютного зла, низкого, безжалостного, коварного и неспособного на душевные переживания и раскаяние по определению, он превращается в образец смелости, достоинства, величия и борьбы с несправедливым Богом и с судьбой за свою свободу. Теперь он умеет чувствовать – обиду, горечь, одиночество, разочарование, сожаление. Его образ становится глубже и наполняется психологизмом, получает «возвышенность». Таков, к примеру, Люцифер в поэме Байрона «Каин»: «Люцифер, несмотря на подвластное ему “сообщество духов”, одинок – поскольку именно он тот, кто первым “дерзнул с Творцом равняться”. В своей “первости” он единственный. <...> Оно [одиночество Люцифера – Д. Б.], разумеется, тоже романтично – ничуть не менее, чем его самопревознесение, страстные порывы к бунту против Творца и самый бунт, горечь поражения, скорбь и муки разочарования»⁶. Гордость персо-

⁵ О диаволе и демонах // Точное изложение православной веры св. Иоанна Дамаскина / Пер. и коммент. Д.Е. Афиногенов. М.: Индрик, 2002. С. 49-50.

⁶ Сурикова А.С. Испытание безумной мечтой. Демоническое как возвышенное в романтической литературе // Начало. 2011. №23. С. 111.

нажа связана с его высокими притязаниями (стать равным Богу или даже выше Него), которым никогда не дано осуществиться, отчего Люцифер просто не способен достичь счастья и покоя, что добавляет ему трагизма и делает в высшей мере романтическим героем. В романтической поэме «Демон» М. Ю. Лермонтов дополняет образ «падшего ангела» новыми чертами – тот становится более уязвимым и человечным, вступая в обреченные на провал любовные отношения с земной женщиной, с которой не может быть вместе. Стоит заметить, что с точки зрения христианства такое положение вещей в целом невозможно, ведь «Бог есть любовь» (1Ин.4:16), а демон – полная этому противоположность, и любовь – это не его «сфера деятельности».

Таким образом, в романтической культуре образ дьявола или демона (падшего ангела и представителя темных сил) обретает трагизм и психологизм, становится одновременно и более возвышенным, и более человечным, близким, понятным. Он уже рассматривается не с позиции христианского учения, а с точки зрения философии романтиков, протестующих против правил и границ, тоскующих по недостижимым идеалам, восстающих против «деспотичного» и «равнодушного» Бога и созданного им «жестокое и несправедливого мира». Стоит отметить, что причины и предпосылки бунта сатаны в романтической литературе особо не разбираются – важен сам факт его наличия. Люцифер становится романтическим героем, одиноким борцом, способным на глубокие чувства и обреченным на вечные страдания из-за своей свободолюбивой природы. Вместе с тем и романтические герои (даже те, которые не являются его рецепциями напрямую) в свою очередь носят в себе некоторые отличительные черты его образа.

«Падший ангел» Родион Раскольников

Итак, образ Сатаны, который существовал во всемирной культуре на момент написания романа и который был знаком Достоевскому, сочетал в себе не только детали, информацию о которых можно почерпнуть из Библии, но и те особенности, которые появились в дальнейшем благодаря новым интерпретациям.

Как уже отмечалось ранее, творчество Достоевского многопланово и своеобразно. Гроссман, к примеру, видит главную особенность поэтики романов Достоевского в эклектике, в сочетании абсолютно не похожих друг на друга форм, жанров, направлений: «Таков основной принцип его романтической композиции: подчинить полярно несовместимые элементы повествования единству философского замысла и вихревому движению событий. Сочетать в одном художественном создании философские исповеди с уголовными приключениями, включить религиозную драму в фабулу бульварного рассказа, привести сквозь все перипетии авантюрного повествования к откровениям новой мистерии... <...> Его задача – <...> создать из <...>

глубоко чуждых материалов единое и цельное художественное создание»⁷. В романе «Преступление и наказание» писатель реалистично рисует повседневность Петербурга XIX в., при этом наделяя ее романтическими и библейскими аллюзиями и реминисценциями. Неудивительно, что в образе главного героя произведения и в его рассуждениях можно проследить отображение как социальных проблем описываемого временного периода, так и философско-религиозные искания, преемственность различных литературных традиций.

Родион Романович Раскольников – очень интересный для анализа персонаж, противоречивый и многогранный. В его личности причудливым образом сплетаются, казалось бы, несочетаемые черты. Разумихин, приятель этого молодого человека, характеризует друга так: «угрюм, мрачен, надменен и горд», «великодушен и добр. Чувств своих не любит высказывать», «иногда <...> холоден и бесчувствен до бесчеловечия», «никогда не интересуется тем, чем все в данную минуту интересуются. Ужасно высоко себя ценит и, кажется, не без некоторого права на то»⁸. Повествователь, упоминая студенческие годы друзей, говорит о «надменной гордости и общительности» героя и его одиночестве. В тот период Раскольников был хорошим учеником, занимался «усиленно, не жалея себя, и за это его уважали, но никто не любил»⁹.

На протяжении всего произведения мы путешествуем по закоулкам внутреннего мира героя, становясь свидетелями его сомнений, страхов, метаний, споров с самим собой и окружающим миром, тончайших изменений его психологического и физического состояния, духовного падения, а затем воскрешения. Уже в первой части романа Раскольников после некоторой внутренней борьбы совершает жестокое убийство двух женщин, желая подтвердить теорию собственного сочинения и доказать самому себе, что он «право имеет», то есть относится к числу «необыкновенных» людей (вроде Наполеона), которым позволено использовать «обыкновенных» в качестве расходного материала ради своих великих свершений. Герой безжалостен в этой жуткой «арифметике», в циничном расчете. Он рассуждает так: убив старуху-проценщицу, наживающуюся на бедных студентах, и забрав ее материальные ценности, он сможет спасти собственную семью от нищеты и сестру от необходимости ради него выходить замуж за недостойного, но состоятельного человека, а также получит возможность помочь другим молодым и талантливым людям без средств; кучей добрых дел можно сполна покрыть одно преступление и этим убийством даже принести пользу обще-

⁷ Гроссман Л.П. Искусство романа у Достоевского // Поэтика Достоевского. М.: Государственная академия художественных наук, 1925. С. 174-175.

⁸ Достоевский Ф.М. Преступление и наказание // Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 6. Л.: Наука, 1972-1990. С. 165.

⁹ Там же. С. 43.

ству – так изначально считает главный герой романа.

Родион Раскольников, несмотря на показную холодность, страстная натура. Настолько, что внутренний огонь приводит к губящему его жизнь фанатичному следованию собственноручно выведенной теории. Гордыня не позволяет ему признать поражение и раскаяться, раз за разом побуждая вступить в бой с судьбой, попытаться избежать справедливого наказания за совершенное злодеяние, доказать свою правоту, несмотря ни на что. Это сближает Раскольникова с традиционными романтическими героями, такими же исключительными, умными, бунтующими и одинокими в своей борьбе личностями. Он пробует победить несправедливый миропорядок, в котором хорошие люди зачастую вынуждены страдать, жить в нищете и жертвовать собой ради выживания, уподобляя себя Богу и решая, кто должен стать «расходным материалом». В разговоре с Соней Мармеладовой, в котором он признается той в убийстве, Раскольников просит ее определить, кто заслужил жизни, а кто – смерти, как бы ставя девушку на свое место в этом нравственном выборе («Представьте себе, Соня, что вы знали бы все намерения Лужина заранее, <...> что через них погибла бы совсем Катерина Ивановна, да и дети; вы тоже, в придачу (так как вы себя ни за что считаете, так в придачу). Полечка также... потому ей та же дорога. Ну с; так вот: если бы вдруг все это теперь на ваше решение отдали: тому или тем жить на свете, то есть Лужину ли жить и делать мерзости, или умирать Катерине Ивановне?»¹⁰); девушка, однако, будучи кроткой, нравственной и глубоко религиозной, даже теоретически не способна такое предположить («Да ведь я божьего промысла знать не могу... <...> И кто меня тут судьей поставил: кому жить, кому не жить?»¹¹). Подобно библейскому Люциферу, Раскольников восстает против божественного замысла и пробует самовольно решать судьбы других людей. С романтическим же Люцифером его роднит глубина испытываемых им переживаний и трагизм судьбы. Участь молодого человека после собственного «падения» так же предрешена – он обрекает себя на нескончаемые мучения и разочарование из-за невозможности воплотить то, во что так сильно поверил. Интересно, что будто бы дьявольское влияние на его состояние во время совершения преступления, беснование отмечает и сам герой: «... это ведь дьявол меня смущал? <...> я ведь и сам знаю, что меня черт тащил. <...> А старушку эту черт убил, а не я...»¹².

О схожести Раскольникова с романтическими героями рассуждает и Мережковский. Он причисляет молодого человека к ряду байронических типов, у которых «та же ненависть к толпе, тот же страстный протест про-

¹⁰ Достоевский Ф.М. Преступление и наказание // Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 6. Л.: Наука, 1972-1990. С. 313.

¹¹ Там же. С. 313.

¹² Там же. С. 321-322.

тив общества», а «в сосредоточенной ненависти к людям» он даже сумел их превзойти»¹³. В герое много внутренней силы, которую ощущают окружающие. В его гордости, властности, смелости и аристократизме (который присутствует в молодом человеке, несмотря на бедность и душевные переживания) прослеживается нечто «демоническое»¹⁴. Он одинок и не понят, не имеет возможности реализовать свой большой потенциал (герой хорошо образован, рассудителен, наблюдателен, знает иностранные языки, имеет некоторые литературные способности, благодаря которым формулирует собственную теорию, а затем пишет и публикует свою статью «О преступлении», в которой ее описывает).

При этом Мережковский подчеркивает главное отличие Раскольников от остальных романтических героев – человечность и доброта, которые его и «погубили». Вместе с высокомерием, презрением к обществу и безбожностью в его сердце есть место великодушию, благородству, жертвенности, чуткости, состраданию. Как точно подмечает Разумихин, в нем «два противоположные характера поочередно сменяются»¹⁵.

Еще в период учебы в университете Раскольников на последние средства почти полностью содержит больного чахоткой товарища, а когда тот умирает, молодой человек ухаживает за его больным отцом. Затем он помещает старика в больницу, а после его смерти хоронит за свой счет. Раскольников также спасает из горящего дома двух маленьких детей, получая при этом ожоги. Видя на улице пьяную и наспех одетую молодую девушку, он предполагает, что кто-то напоил ее и надругался, и проявляет небезразличие и искреннее сопереживание, пытаясь защитить ее от мужчины, желающего воспользоваться невменяемым состоянием барышни. Раскольников даже платит полицейскому, чтобы тот благополучно отвел ее домой.

Несмотря на собственное бедственное положение, бывший студент тратит последние деньги на помощь Мармеладовым, которым не раз оказывает и материальную, и моральную поддержку. Он выслушивает «исповедь» отца семейства, сочувствует судьбе Сони, принесшей себя в жертву ради семьи, заступается за нее, когда Лужин пытается оболгать невинную девушку, обвинив в воровстве. Молодой человек очень любит своих родных (мать и сестру Дуню) и пытается их опекать, а, совершив преступление, страдает, чувствуя себя недостойным их («Но зачем же они сами меня так любят, если я не стою того! О, если б я был один и никто не любил меня, и сам бы я никого никогда не любил! Не было бы всего этого!»¹⁶). В глубине души Раскольников осознает чудовищность собственных замыслов и до убийства («О боже! как это все отвратительно! И неужели, неужели я... нет, это вздор,

¹³ Мережковский Д.С. Достоевский // Вечные спутники. СПб. 2007. С. 184-185.

¹⁴ Там же. С. 185.

¹⁵ Достоевский Ф.М. Указ. соч. С. 165.

¹⁶ Там же. С. 401.

это нелепость! <...> И неужели такой ужас мог прийти мне в голову? На какую грязь способно, однако, мое сердце! Главное: грязно, пакостно, гадко, гадко!.. »¹⁷) и после него («Я ведь только вошь убил... <...> – Это человек-то вошь! – Да ведь и я знаю, что не вошь...»¹⁸). Он несколько раз саботирует себя, намекая окружающим на свою виновность или даже желает, чтобы его поймали и наказали, избавив от невыносимых душевных мук («...такое отчаяние и такой, если можно сказать, цинизм гибели вдруг овладели им, что он махнул рукой и пошел дальше. “Только бы поскорей!..”»¹⁹, «Странная мысль пришла ему вдруг: встать сейчас, подойти к Никодиму Фомичу и рассказать ему все вчерашнее, <...> затем пойти вместе с ними на квартиру и указать им вещи, в углу, в дыре. Позыв был до того силен, что он уже встал с места, для исполнения»²⁰). Даже после признания своей вины он никак не пытается оправдаться или получить смягчение наказания, полностью принимая ответственность за содеянное.

«Слабость» Раскольникова в том, что нравственность в нем не погибла настолько, насколько он рассчитывал, и она не позволяет молодому человеку, подобно его кумирам, переступить через все моральные принципы и без раздумий и сожалений губить жизни других людей. Его рациональные и холодные рассуждения то и дело «разбиваются» об интуитивные гуманистические порывы сердца. Мережковский пишет: «Горе великим преступникам закона, если в их душе, сожженной страстью идеи, сохранилось хоть что-нибудь человеческое! Горе людям из бронзы, если хоть один уголок их сердца остался живым! Довольно слабого крика совести, чтобы они проснулись, поняли и погибли»²¹.

Ранее мы сравнивали Раскольникова с Люцифером через призму его непомерной гордыни и вызова Богу, но здесь он скорее схож с Сатаной в период, когда тот еще был ангелом. В Раскольникове много великодушия, доброты и света. Это отмечают не только любящие его близкие, но и, например, Порфирий Петрович, называющий его, несмотря на преступление, человеком «наиблагороднейшим»²² и «не безнадежным подлецом»²³. Как и у Люцифера, у него имеются внутренняя сила, мудрость и большой потенциал, который он мог бы использовать для самореализации и совершения хороших дел. У Раскольникова есть те, кто безусловно и сильно его любят и всегда поддерживают (мать, сестра, Разумихин, Соня), как Бог любил и ценил своего херувима. Внешнее совершенство Родиона Раскольникова, характерное в христианстве для ангелов, подчеркивается в произведении не-

¹⁷ Достоевский Ф.М. Указ. соч. С. 10.

¹⁸ Там же. С. 320.

¹⁹ Там же. С. 74.

²⁰ Там же. С. 82.

²¹ Мережковский Д.С. Указ. соч. С. 183.

²² Достоевский Ф.М. Указ. соч. С. 344.

²³ Там же. С. 351.

сколько раз («он был замечательно хорош собою, с прекрасными темными глазами»²⁴, «И какие у него глаза прекрасные, и какое все лицо прекрасное!..»²⁵). Его справедливо можно назвать защитником людей (особенно до совершения убийства), поскольку он регулярно вмешивается в происходящие события, будучи неспособным оставаться безучастным к несправедливости и злу по отношению к другим. Для семьи Мармеладовых он и вовсе становится «ангелом хранителем», выручающим их в самые трудные времена. В своем сне, который показывает события из детства Раскольников, он, не взирая на сыплющиеся на него удары кнута, сначала пытается спасти животное, а затем бросается к уже истерзанной до смерти лошади, осыпает ее поцелуями и кидается драться с живодерами. Это доказывает нам тот факт, что Родион Раскольников изначально «был создан» с доброй и светлой душой, интуитивно противящейся злу и жестокости. Презрение к пороку сохраняется и во взрослой жизни героя (например, ему омерзителен стиль жизни Свидригайлова, его подлые и низкие поступки и помыслы), но из-за отсутствия твердых нравственных ориентиров, он, подобно Люциферу, извращает понятие «добра» и под влиянием гордыни совершает свое грехопадение.

Итак, Раскольников действительно становится в романе «Преступление и наказание» воплощением многих черт Люцифера в разных вариациях этого образа. Однако у него есть одно важнейшее отличие – Достоевский, следуя за христианской традицией, дает герою шанс на спасение через раскаяние. Само преступление совершается уже в первой части романа, а пять оставшихся частей определены для наказания главного героя. Важно, что наказание это приходит не откуда-то извне, ведь ловят преступника только в самом конце и благодаря его собственному признанию. Карает Раскольников себя сам, будучи не в состоянии жить с таким грузом на душе: он мучается, болеет, бредит, много и беспокойно спит, теряет аппетит и ощущение реальности, не может общаться с близкими и жить по-старому. В течение всего романа герой борется с самим собой, с собственной гордостью, падает на самое дно, чтобы получить шанс на спасение и прощение.

Достоевский-гуманист «дарит» Раскольникову зачатки добра и христианского чувства в сердце, что под воздействием благотворного влияния набожной Сони Мармеладовой, к которой герой интуитивно тянется в надежде найти нравственные ориентиры и искупление, а также любви и поддержке семьи и друзей, не отвернувшихся от Раскольникова, несмотря на все случившееся и до последнего верящих в лучшее в нем, позволяют главному герою романа простить себя и обрести возможность начать жить заново: «Он даже и не знал того, что новая жизнь не даром же ему достается, что ее надо еще дорого купить, заплатить за нее великим, будущим подвигом...

²⁴ Достоевский Ф.М. Указ. соч. С. 6.

²⁵ Там же. С. 173.

Но тут уж начинается новая история, история постепенного обновления человека, история постепенного перерождения его, постепенного перехода из одного мира в другой, знакомства с новой, доселе совершенно неведомой действительностью»²⁶.

Литература

Бердяев Н.А. Духовный образ Достоевского // Русская идея. Миросозерцание Достоевского. М.: Издательство «Э», 2016.

Библия: Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета: в русском переводе с параллельными местами. М.: Библейское общество, 1995.

Гроссман Л.П. Искусство романа у Достоевского // Поэтика Достоевского. М.: Государственная академия художественных наук, 1925.

Достоевский Ф.М. Преступление и наказание // Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 6. Л.: Наука, 1972-1990.

Игум. Вениамин. Христианские персонализм и дионисизм Достоевского // Доклад на II Международном симпозиуме «Русская словесность в мировом культурном контексте» // Октябрь. 2007. №9.

Мережковский Д.С. Достоевский // Вечные спутники. СПб. 2007.

О диаволе и демонах // Точное изложение православной веры св. Иоанна Дамаскина / Пер. с др. греч. и коммент. Д. Е. Афиногенов. М.: Индрик, 2002.

Сурикова А.С. Испытание безумной мечтой. Демоническое как возвышенное в романтической литературе // Начало. 2011. №23.

References

Abbot Veniamin Khistianskie personalism i dionisizm Dostoevskogo [Dostoyevsky's Christian personalism and dionysitism], in Doklad na II Mezhdunarodnom simpoziume "Russkaya slovesnost' v mirovom kul'turnom kontekste" [Report at the II International Symposium "Russian Literature in the World Cultural Context"]. *Oktyabr'*. 2007. N. 9 (in Russian).

Berdyayev N.A. Dukhovniy obraz Dostoevskogo [The Spiritual Image of Dostoyevsky], in *Russkaya ideya. Mirisozertsanie Dostoevskogo* [Russian Idea. Dostoyevsky's World Vision]. Moscow: Izdatel'stvo "E" Publ., 2016 (in Russian).

Bibliya: Knigi Svyashennogo Pisaniya Vethogo i Novogo Zaveta: v russkom perevode s parallel'nimi mestami [Bible: Books of the Holy Scriptures of the Old and New Testament: in Russian translation with parallel places]. Moscow: Bibleiskoe obshestvo Publ., 1995 (in Russian).

Dostoevsky F.M. Prestuplenie i nakazanie [Crime and Punishment], in *Polnoe sobranie sochineniy: v 30 t. T. 6.* [Complete works in 30 vols. Vol. 6]. Leningrad: Nauka Publ., 1972-1990 (in Russian).

²⁶ *Достоевский Ф.М.* Указ. соч. С. 422.

Grossman L.P. *Iskusstvo romana u Dostoevskogo* [The art of the novel by Dostoevsky], in *Poetika Dostoevskogo* [Poetics of Dostoevsky]. Moscow: Gosudarstvennaya akademiya khudozhestvennikh nauk Publ., 1925 (in Russian).

Merezhkovsky D.S. *Dostoevskiy* [Dostoevsky], in *Vechnie sputniki* [Eternal Companions]. Saint Petersburg, 2007 (in Russian).

O diavole i demonakh [On the Devil and Demons], in *Tochnoe izlozhenie pravoslavnoy veri sv. Ioanna Damaskina* [The Accurate Account of the Orthodox Faith of St. John of Damascus], transl. from Ancient Greek by D.E. Afinogenov. Moscow: Indrik Publ., 2002 (in Russian).

Surikova A.S. *Iskushenie bezumnoi mechtou. Demonicheskoe kak vozvyshennoe v romanticheskoy literature* [Temptation with a Crazy Dream. Demonic as Sublime in Romantic Literature]. *Nachalo*. 2011. N. 23 (in Russian).

Rodion Raskolnikov, “The Fallen Angel”

Daria Borodina, bachelor, National Research University “Higher School of Economics” (Moscow), dyuborodina@edu.hse.ru

The article attempts to trace the features of the biblical Lucifer in the image of Rodion Romanovich Raskolnikov, the main character of F.M. Dostoevsky’s novel “Crime and Punishment”. The author notes the strong influence of Orthodox Christianity on Dostoevsky’s worldview and art, which makes such a parallel possible. For comparative analysis, in addition to the novel itself, biblical texts are involved, as well as works of romantic literature, in which the image of Lucifer occupies a prominent place and acquires new features. The image of Raskolnikov is considered in the context not only of the Christian tradition, but also in juxtaposition with the “romantic heroes”. Based on the comparison, a conclusion is made about the features of Raskolnikov’s image and Dostoevsky’s poetics in general.

Keywords: F.M. Dostoevsky, “Crime and Punishment”, Raskolnikov, Lucifer, the devil, Christianity, Romanticism, romantic hero, pride, the Fall.

For citation: Borodina D.Yu. (2023) Rodion Raskolnikov, “The Fallen Angel” // *Metamorphosis*. Vol. 8. N. 1. P. 34-45.

Vita somnium breve: «Сон смешного человека» Ф. М. Достоевского как площадка для философской дискуссии

Анастасия Илюхина, бакалавр, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Москва), asilyukhina@edu.hse.ru

Статья посвящена анализу фантастического рассказа Ф.М. Достоевского «Сон смешного человека» (1877) через оптику философии И. Канта и Ф. Шеллинга. Акцент сделан на раскрытии понятия «самообожение» и его последствий для человечества. В статье обсуждается дилемма человеческого самосознания: с одной стороны, осознание личности позволяет ощутить индивидуальность, но с другой стороны, приводит к эгоизму – и шире, к вселенскому злу, с позиции Достоевского. «Человекобог» оказывается ниже Бога истинного, до конца не познаваемого, так как рождается из гордыни. Совесть главного героя как часть иррациональной составляющей мира становится для него жизненным ориентиром, исходящим от Бога. В статье рассматривается образ юродивого через призму философских взглядов самого Достоевского, а также образы ребенка, звезды и мотив сна, играющие важную роль в творчестве автора.

Ключевые слова: Самообожение, антиномии, самосознание, иррациональное, Ф.М. Достоевский, мотив сна

Для цитирования: *Илюхина А.С. Vita somnium breve: «Сон смешного человека» Ф. М. Достоевского как площадка для философской дискуссии // Метаморфозис. 2023. Т. 8. №1. С. 46-54.*

Рассказ «Сон смешного человека» Ф.М. Достоевского был одним из последних завершенных произведений писателя. В нем отражены философские взгляды, близкие тем, что высказываются в «Братьях Карамазовых», а сам рассказ построен как философское противостояние просветленного юродивого и толпы. Но как именно это обыгрывается в произведении и чьи взгляды более близки к истине, по мнению самого автора?

В самом начале рассказа нас встречает образ большого города Риттера¹. Петербург в данном рассказе, скорее, подан инклюзивно – он как бы вплетен в общую психологическую канву произведения. Начинать делать выводы о как минимум неприветливой городской среде читатель начинает

¹ *Риттер И.* Большой город // Городские исследования и практики. 2022. Т. 7. № 1. С. 75–83.

практически сразу – в тот момент, когда рассказчик описывает, насколько он смешон. Само слово «смешной» говорит о восприятии того или иного субъекта или объекта окружающими – именно они наделяют человека или предмет свойством вызывать смех. Таким образом, правильнее говорить о том, что главный герой регулярно подвергается насмешкам, так как даже само осознание своей «смехотворности» вызывает у него негодование и даже гнев. Важно отметить, что рассказчик из «Сна смешного человека» вполне вписывается в парадигму «intellectually agitated loner»², которую описала Е. Черкасова, так как он также вступает в полемику с обществом, однако несколько необычным образом, что будет раскрыто в статье далее.

Также, уже в начале рассказа перед нами предстает образ юродивого, которому одному известна некая истина, но из-за того, что он «смешон», жители города не воспринимают его слова и проповеди всерьез, несмотря на его старания возлюбить ближнего своего³. Этот образ будет детально раскрыт в статье несколько позднее, а пока вернемся к состоянию главного героя до «просветления». Сразу бросается в глаза схожесть с Чулкатуриным из «Записок из подполья»: оба героя, несмотря на свое «смешное» общественное положение обладают недюжинной гордостью и самомнением⁴. Также, по ходу рассказа мы выясняем, что позднее рассказчик стал индифферентно относиться к миру вокруг. Горделивый протест сменился пассивным принятием и, можно сказать, конформизмом по отношению к среде. Т.В. Бузина отмечает в этом аспекте близость взглядов Достоевского и Шеллинга. В «большом городе» отсутствует вера в Бога, т. е. вера в добро и справедливость, поэтому отсутствует и возможность полностью воплотиться для зла⁵. Отсюда берется и гордыня: так как Бога в этом мире не существует, сам человек начинает обожествлять себя. Однако так как человеческое априори не может изменить свою природу и трансформироваться в божественное, самообожение приводит не к обретению смысла жизни или истинной свободе, а к «бесплодным взрывам разрушительной энергии, ни к чему не ведущей и совершенно бесполезной в поиске существования и положитель-

² Cherkasova E. *Dostoevsky and Russian philosophy* // The History of Continental Philosophy. Vol. 2: Nineteenth-Century Philosophy: Revolutionary Responses to the Existing Order. UK: ACUMEN, 2010. P. 88.

³ См., например, «Я бы сам смеялся с ними, — не то что над собой, а их любя, если б мне не было так грустно, на них глядя. Грустно потому, что они не знают истины, а я знаю истину. Ох как тяжело одному знать истину! Но они этого не поймут. Нет, не поймут». *Достоевский Ф.М.* Указ. соч. С. 120.

⁴ См., например, «...я всегда был так горд, что ни за что и никогда не хотел никому в этом признаться. Гордость эта росла во мне с годами, и если б случилось так, что я хоть перед кем бы то ни было позволил бы себе признаться, что я смешной, то, мне кажется, я тут же, в тот же вечер, раздробил бы себе голову из револьвера». Там же. С. 120.

⁵ Бузина Т.В. *Философия свободы Шеллинга и ее влияние на Ф.М. Достоевского: жажда самообожения как источник зла в мире* // Вестник Бурятского Государственного Университета. 2011. № 10. С. 109–116.

ного»⁶.

Интересно, как в рассказе конструируется образ звездочки на темном ночном небе: если принято считать звезду символом надежды на лучшие времена, то, по словам рассказчика, именно звезда заставила его серьезно задуматься о самоубийстве: «Небо было ужасно темное, но явно можно было различить разорванные облака, а между ними бездонные черные пятна. Вдруг я заметил в одном из этих пятен звездочку и стал пристально глядеть на нее. Это потому, что эта звездочка дала мне мысль: я положил в эту ночь убить себя»⁷. Если не выпускать из головы светлых коннотаций и все равно воспринимать звезду как символ надежды, то в итоге мы получим крайне неутешительную и печальную картину. Ничто в этом мире уже не сможет измениться к лучшему, а потому единственным и лучшим для рассказчика способом найти выход из этого мрака будет умереть. Фактически, звездочка на небе подталкивает героя к совершению дьявольского, греховного поступка – самоубийству. Стоит также отметить, как рассказчик не решается покончить с собой на протяжении двух месяцев из-за несменяемости событий вокруг. Кажется, он убежден, что самоубийство – это действие, для совершения которого требуется повод весомее, чем гнетущая повседневность, и к которому требуется тщательная подготовка. Более того, рассказчик видит в этом главном христианском грехе свое спасение. В то же время враждебно настроенный мир настолько сильно привязал его к себе и утопил в однообразной реальности, что рассказчик попросту не мог решиться на этот поступок.

Тем не менее, как мы узнаем дальше, звездочка может олицетворять не только темную идею о самоубийстве, но и нечто противоположное. Заметим, что, пока рассказчик смотрел на ночное небо, его за локоть схватила плачущая девочка, и именно она впоследствии уберегла его от самоубийства: «Я как бы уже не мог умереть теперь, чего-то не разрешив предварительно. Одним словом, эта девочка спасла меня, потому что я вопросами отдалил выстрел»⁸. Таким образом, звезда сочетает в себе сразу две противоположные сущности: одна из них ведет к смерти, а другая – напротив, к жизни, одна воплощает идеи разрушения, а другая – созидания. Это наталкивает на мысли о кантовских антиномиях⁹, когда одно понятие сочетает в себе два совершенно противоположных свойства, которые, тем не менее, продолжают сосуществовать. Вероятно, это использовано в качестве

⁶ Бузина Т.В. Философия свободы Шеллинга и ее влияние на Ф.М. Достоевского: жажда самообожения как источник зла в мире // Вестник Бурятского Государственного Университета. 2011. № 10. С. 114.

⁷ Достоевский Ф.М. Сон смешного человека // Собрание сочинений: В 15 т. Т. 14. Л.: Наука, 1995. С. 122.

⁸ Там же. С. 126.

⁹ Кант И. Критика чистого разума / пер. с нем. М. Владиславлева. СПб.: Типография Н. Тиблена и Комп. (Н. Неклюдова) В. О., 1867.

художественного приема Ф.М. Достоевским для того, чтобы продемонстрировать всю комплексность и противоречивость человеческой природы. К ассоциациям с Кантом также подталкивает следующий отрывок: «Можно сказать даже так, что мир теперь как бы для меня одного и сделан: застрелюсь я, и мира не будет, по крайней мере для меня. Не говоря уже о том, что, может быть, и действительно ни для кого ничего не будет после меня, и весь мир, только лишь угаснет мое сознание, угаснет тотчас как призрак, как принадлежность лишь одного моего сознания, и упразднится, ибо, может быть, весь этот мир и все эти люди — я-то сам один и есть»¹⁰. Этот фрагмент может служить своего рода манифестом субъективности мировосприятия человека, детерминирующей окружающий мир в рамках собственного «я». Именно она, как у Достоевского, так и у Шеллинга, завязывается в своеобразный Гордиев узел. С одной стороны, осознание себя как личности дает возможность ощутить себя индивидуальностью, но с другой — приводит к тому, что человек превращается в ревностно защищающего свою самость эгоиста — становится одержим собой, а его чрезмерная гордыня в итоге приводит к вселенскому злу.

Схожим антиномичным примером в рассказе может послужить и любовь. С одной стороны, мир идеальных людей является таковым благодаря чистой и непорочной любви, но с другой, рассказчик считает источником всех бед сладострастие, что также является подвидом любви. Таким образом, можно сказать, что любовь сочетает в себе сразу две противоположные сущности, но то, какой именно она предстанет перед читателем, зависит исключительно от видения рассказчика. Это подчеркивает субъективность восприятия реальности главным героем. Он не способен постигнуть обоженную, совершенную любовь, которую питают друг к другу жители идеальной Земли, и потому он, сам не понимая, каким образом, «развращает» их и сводит любовь божественную к привычной для него категории любви искаженной, грехоупаднической. Подтверждает эти слова и вывод, сделанный И.И. Евлампиевым¹¹: «Герой рассказа отторгает то гармоничное состояние, в котором они [жители идеальной Земли] пребывают, поскольку он предчувствует, что в нем невозможна привычная ему земная любовь». При этом важно отметить, что рассказчик считает религию только следствием несовершенства мира¹², и для него первостепенную значимость имеет «природная» вера, исходящая из самого сердца, что отчасти отсылает нас к философии Руссо.

¹⁰ Достоевский Ф.М. Сон смешного человека // Собрание сочинений: В 15 т. Т. 14. Л.: Наука, 1995. С. 124-125.

¹¹ Евлампиев И.И. Русская литература о грядущем совершенстве человека (В. Одоевский — Ф. Достоевский — А. Платонов) // Отечественная философская мысль. 2015. № 4. С. 37-49.

¹² См., например, «Для приобретения всего прибегалось к злодейству, а если оно не удавалось — к самоубийству. Явились религии с культом небытия и саморазрушения ради вечного успокоения в ничтожестве». Достоевский Ф.М. Указ. соч. С. 135.

Теперь следует перейти к обсуждению мотива сна, так как он здесь играет далеко не последнюю роль. Как отмечает сам рассказчик, «сны, кажется, стремится не рассудок, а желание, не голова, а сердце, а между тем какие хитрейшие вещи проделывал иногда мой рассудок во сне! Между тем с ним происходят во сне вещи совсем непостижимые»¹³. В этом отрывке выражается иррациональная природа снов, неподвластная полному упорядочению рассудком из-за своей «непостижимости». Важно, что рассказчик отделяет чувственное (сердце) от разумного (рассудок), так как, как впоследствии выяснится, у них обнаружатся прямые параллели с человеческой природой и человеческой волей соответственно. Здесь можно усмотреть своеобразное согласие между взглядами Достоевского и Канта: как для второго «трансцендентальный идеал», т. е. Бог, есть идея «высшей разумности»¹⁴, которую при всем желании не может постичь человеческий разум, так и для рассказчика из «Сна смешного человека» трансцендентальное надделено иррациональными, не поддающимися объяснению чертами. Более того, именно это иррациональное способно изложить «Истину». Окружение рассказчика отнеслось крайне скептически к его сну, в особенности – к возвещению истины¹⁵, что показывает их как людей, верящих в абсолютную рациональность и упорядоченность мироустройства. Это делает их идеальными жителями «большого города» Риттера, постулирующими вселенскую механистичность и стройность, а также, если перейти на уровень выше, безграничность возможностей человека. Эти жители могут сопоставить себя с Богом и, более того, так как истинного Бога в их мире не существует, они сами обожествляют себя, т. е. искусственно возводят до божественного уровня. Интересно, что исследователь Паоло Стеллино видел в этом близость взглядов Достоевского и Ницше, который им, по мнению Стеллино, отчасти вдохновлялся¹⁶. Как Ницше возвещает о рождении сверхчеловека, так и в произведениях Достоевского появляется «человекобог» (например, Кириллов из романа «Бесы» или Родион Раскольников из «Преступления и наказания»). Тем не менее, у Достоевского «человекобог» все же оказывается ниже Бога истинного, так как рождается зачастую из чувства собствен-

¹³ Достоевский Ф.М. Сон смешного человека // Собрание сочинений: В 15 т. Т. 14. Л.: Наука, 1995. С. 126.

¹⁴ См., например, «Разумъ естественно приходитъ къ представлению всеобъемлющаго предмета, какъ суммы всякой возможности, т. е. къ трансцендентальному идеалу, который есть источникъ всѣхъ вещей и ихъ причина. Мы надѣляемъ его затѣмъ реальными чертами, олицетворяемъ и дѣлаемъ изъ него личность. Этимъ путемъ мы приходимъ къ идеѣ Бога, какъ высшей разумности». Кант И. Указ. соч.

¹⁵ См., например, «Они дразнят меня теперь тем, что ведь это был только сон. Но неужели не все равно, сон или нет, если сон этот возвестил мне Истину?» Достоевский Ф.М. Указ. соч. С. 126.

¹⁶ См., например, «The pursuit of this approach serves the hermeneutic aim of clarifying and explaining Nietzsche's understanding and philosophical interpretation of Dostoevsky's works». Stellino P. Nietzsche and Dostoevsky: On the Verge of Nihilism. Bern: Peter Lang, 2015. P. 18.

ной гордыни и стремления уязвленной личности реабилитировать себя от нападков общества.

Исходя из всего вышесказанного, следует, что конфликт между маленьким человеком и толпой выходит на новый уровень – уровень конфликтов мировосприятия. Как отмечает Г.С. Померанц, «подобно самому Достоевскому, Смешной человек разрывается между умом сердца, устремившимся навстречу целостной истине, и умом дробящим, который целостность не способен вместить. Этот дробящий ум вносит в жизнь планеты свои законы, и духовное целое рушится»¹⁷. Выражаясь терминами данного исследователя, на идеальной Земле люди не знают о том, что можно созерцать мир не «сердцем» – и потому жизнь для них похожа на райский сад, жители «большого города» отвергают все природное и духовное, и потому все для них конечно и познаваемо. Однако рассказчик находится на перепутье: он понимает, что существует нечто высшее, что его разум неспособен познать, и все же он не оставляет попыток это сделать. Этот аспект прокомментировал в своей работе «The Philosophical System of Dostoevsky (an Attempt of Reconstruction)» исследователь Трайче Стоянов, сделав интересный вывод о «нездоровости» жизни с точки зрения рационализма¹⁸.

Примечателен в рассказе и используемый образ ребенка. Так, к примеру, «идеальные люди» достаточно часто сравниваются рассказчиком с детьми, а уже упомянутая девочка выступает в роли спасителя главного героя. Дело в том, что для Ф.М. Достоевского ребенок выступает в качестве идеала чистоты и незапятнанности сознания. Ребенок не задумывается о том, конечен мир или нет, возможно ли полностью познать вселенную и способен ли человеческий разум хотя бы отчасти приблизиться к разуму божественному. Напротив, его мироощущение, скорее, интуитивно, и он представляет собой наиболее приближенное к восприятию божественной истины существо. Более того, Ю.Ф. Карякин полагает, что сквозной для творчества Ф.М. Достоевского образ девочки воплощает в себе «образ вселенской беды, образ греха, над нею сотворенного, образ совести»¹⁹, и, по его мнению, именно совесть в конечном итоге не дает рассказчику покончить жизнь самоубийством. Так, совесть заставляет его чувствовать себя виноватым после того, как он грубо обошелся с девочкой на улице, совесть мучила его, когда

¹⁷ Померанц Г.С. Открытость бездне. Встречи с Достоевским. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2013. // fedordostoevsky.ru [Электронный ресурс]. URL: <https://fedordostoevsky.ru/research/creation/050/> (Дата обращения: 22.12.2022).

¹⁸ Речь о цитате: «Reason is not reconciled with the fact that it cannot cross the wall, and any attempt to cross it epistemologically unsuccessful, and anthropologically fatal. The final conclusion is as follows: from the standpoint of rationalism it is impossible to put life on a healthy basis». Stojanov T. The Philosophical System of Dostoevsky (an Attempt of Reconstruction) // [Academia.edu](https://www.academia.edu/10888909/Three_pillars_of_Dostoevskys_philosophy) [Электронный ресурс]. URL: https://www.academia.edu/10888909/Three_pillars_of_Dostoevskys_philosophy (Дата обращения: 22.12.2022).

¹⁹ Карякин Ю.Ф. Я видел истину... // Достоевский. Очерки [Электронный ресурс]. URL: <https://fedordostoevsky.ru/research/biography/033/03/> (Дата обращения: 22.12.2022).

идеальная Земля оказалась развращена им же, и совесть в конечном итоге стала для него жизненным ориентиром, излагающим божественную волю.

Подводя итоги, следует сказать, что рассказ «Сон смешного человека» представляет собой крайне интересную дискуссию, отражающую философские взгляды на жизнь самого Ф.М. Достоевского. Так, он выдвигает на первый план неразрешимую дилемму человеческого самосознания и ставит под вопрос возможность человеческого самобожества, а также воцарения в мире нового человекобога. И все же, если человек никогда не сможет полностью постичь небесную любовь и встать на одну ступень с небесным идеалом, зачем ему верить во что бы то ни было? Ответ на этот вопрос дает сам рассказчик: «Ну и пусть сон, и пусть, но эту жизнь, которую вы так превозносите, я хотел погасить самоубийством, а сон мой, сон мой, – о, он возвестил мне новую, великую, обновленную, сильную жизнь!»²⁰.

Литература

Бузина Т.В. Философия свободы Шеллинга и ее влияние на Ф.М. Достоевского: жажда самообожения как источник зла в мире // Вестник Бурятского Государственного Университета. 2011. № 10. С. 109–116.

Достоевский Ф.М. Сон смешного человека // Собрание сочинений: В 15 т. Т. 14. Л.: Наука, 1995.

Евлампов И.И. Русская литература о грядущем совершенстве человека (В. Одоевский – Ф. Достоевский – А. Платонов) // Отечественная философская мысль. 2015. № 4. С. 37–49.

Кант И. Критика чистого разума / пер. с нем. М. Владиславлева. СПб.: Типография Н. Тиблена и Комп. (Н. Неклюдова) В. О., 1867.

Карякин Ю.Ф. Я видел истину... // Достоевский. Очерки [Электронный ресурс]. URL: <https://fedordostoevsky.ru/research/biography/033/03/> (Дата обращения: 22.12.2022).

Померанц Г.С. Открытость бездне. Встречи с Достоевским. // [fedordostoevsky.ru](https://fedordostoevsky.ru/research/creation/050/) [Электронный ресурс]. URL: <https://fedordostoevsky.ru/research/creation/050/> (Дата обращения: 22.12.2022).

Риттер И. Большой город // Городские исследования и практики. 2022. Т. 7. № 1. С. 75–83.

References

Buzina T.V. *Filosofiya svobody Shellinga i ee vliyanie na F.M. Dostoevskogo: zhazhda samoobozheniya kak istichnik zla v mire* [Schelling's Philosophy of Freedom and Its Influence on F.M. Dostoevsky: A Thirst for Self-Healing as

²⁰ *Достоевский Ф.М.* Сон смешного человека // Собрание сочинений: В 15 т. Т. 14. Л.: Наука, 1995. С. 126.

the Source of Evil in the World]. *Vestnik Buryatskogo gosudarstvennogo universiteta*. 2011. N. 10. P. 109-116 (in Russian).

Cherkasova E. Dostoevsky and Russian philosophy // *The History of Continental Philosophy. Vol. 2: Nineteenth-Century Philosophy: Revolutionary Responses to the Existing Order*. UK: ACUMEN, 2010. P. 85–101.

Dostoevsky F.M. Son smeshnogo cheloveka [The Dream of a Ridiculous Man], in *Sobranie sochineniy: v 15 t. T. 14* [Works in 15 vols. Vol. 14]. Leningrad: Nauka Publ., 1995 (in Russian).

Evlampiev I.I. Russkaya literatura o gryadushem sovershenstve cheloveka (V. Odoevskiy – F. Dostoevskiy – A. Platonov) [Russian literature about the coming perfection of man (V. Odoevsky - F. Dostoevsky - A. Platonov)]. *Otechestvennaya filosofskaya mysl'*. 2015. N. 4. P. 37–49 (in Russian).

Kant I. *Kritika chistogo razuma* [Kritik der Reinen Vernunft], transl. from Germ. by M. Vladislavlev. Saint Petersburg: Tipografiya N. Tiblena i Komp. (N. Neklyudov) V.O. Publ., 1867 (in Russian).

Karyakin Yu.F. Ya videl istinu... [I saw the truth...]. *Dostoevskiy. Ocherki* [Electronic resource]. URL: <https://fedordostoevsky.ru/research/biography/033/03/> (Date of access: 22.12.2022).

Pomerants G.S. Otkrytost' bezdne. Vstrechi s Dostoevskim [Openness to the Abyss. Meetings with Dostoevsky]. *fedordostoevsky.ru* [Electronic resource]. URL: <https://fedordostoevsky.ru/research/creation/050/> (Date of access: 22.12.2022).

Ritter I. Bol'shoy gorod [The Big City]. *Gorodskie issledovaniya i praktiki*. 2022. Vol. 7. N. 1. P. 75–83 (in Russian).

Stellino P. *Nietzsche and Dostoevsky: On the Verge of Nihilism*. Bern: Peter Lang, 2015.

Stojanov T. The Philosophical System of Dostoevsky (an Attempt of Reconstruction). *Academia.edu* [Electronic resource]. URL: https://www.academia.edu/10888909/Three_pillars_of_Dostoevskys_philosophy (Date of access: 22.12.2022).

“The Dream of a Ridiculous Man” by F. M. Dostoevsky as a platform for philosophical discussion

Anastasia Ilyukhina, bachelor, National Research University “Higher School of Economics” (Moscow), asilyukhina@edu.hse.ru

The article is devoted to the analysis of F. M. Dostoevsky’s fantastic story «The Dream of a Ridiculous Man» (1877) through the optics of the philosophy of I. Kant and F. Schelling. The emphasis is placed on the disclosure of the concept of «self-worship» and its consequences for humanity. The article discusses the dilemma of human self-consciousness: on the one hand, awareness of personality allows to feel individuality, but on the other hand, it leads to egoism - and more broadly, to universal evil, from the position of Dostoevsky. The «man-God» turns out to be lower than the true God, not fully cognizable, since it is born out of pride. The conscience of the protagonist as part of the irrational component of the world becomes a divine life guide for him. The article also examines the image of the holy fool through the prism of the philosophical views of Dostoevsky himself, as well as images of a child, a star and a dream motif that play an important role in the author’s work.

Keywords: Self-worship, antinomies, self-consciousness, irrational, F. M. Dostoevsky, the motif of sleep

For citation: Ilyukhina A.S. (2023) “The Dream of a Ridiculous Man” by F. M. Dostoevsky as a platform for philosophical discussion // *Metamorphosis*. Vol. 8. N. 1. P. 46-54.

Музыкальная достоевиана

Предисловие к рубрике

Т.Ю. Сидорина, доктор философских наук, ординарный профессор, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Москва)

Специальный раздел, собственно, «Музыкальная достоевиана», включает работы участников исследовательского проекта «Музыкальная культура России и Европы: “Музыкальная достоевиана”». Руководитель проекта – профессор Школы философии и культурологии Татьяна Юрьевна Сидорина.

Исследование (ноябрь 2022 – март 2023 гг.) было посвящено анализу музыкальных произведений европейских и русских композиторов, посвященных поэтике творчества Федора Михайловича Достоевского, идейному наполнению его романов, отражению социальных проблем и процессов.

Проект направлен на поиск, изучение, анализ культурологических индикаторов социальной реальности.

В ходе исследования участники проекта обращались к музыкальному тексту как отражению социальных изменений. Вопрос о том, как в симфонической, инструментальной музыке может быть представлена острая социальная проблема, какие эстетические приемы использует автор произведения для достижения своего замысла.

Дорогие читатели, просим обратить внимание, что ссылки на музыкальные фрагменты активны. Предполагается, что чтение текста может сопровождаться прослушиванием соответствующих музыкальных иллюстраций.

Музыкальное воплощение «Братьев Карамазовых» на примере оперы А. Смелкова

Николай Малинин, магистр, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Москва), malininnk@yandex.ru

На сценах всего мира творчество Достоевского живет своей сценической жизнью, постоянно переосмысливается композиторами и постановщиками. Опера Александра Смелкова «Братья Карамазовы» – еще одно музыкальное воплощение одноименного романа Федора Достоевского. В статье мы исследуем то, как автор использует музыкальный язык для создания определенного настроения или эмоциональной реакции у слушателя. По творчеству Достоевского создано множество музыкальных и кинематографических постановок. Мы же подчеркиваем уникальность оперы Смелкова, сочетающей в себе сложные хоровые ансамбли, драматические сцены и классические элементы народной музыки. В работе проводится анализ и интерпретация музыкальных частей оперы, а также обсуждается ее роль в современном музыкальном искусстве и возможности для дальнейшего развития.

Ключевые слова: Достоевский Ф.М., Смелков А.П., театр, музыкознание, музыкальный язык, роман «Братья Карамазовы»

Для цитирования: Малинин Н.К. Музыкальное воплощение «Братьев Карамазовых» на примере оперы А. Смелкова // Метаморфозис. 2023. Т. 8. №1. С. 56-66.



Изучение взаимодействия литературного материала и музыкального языка занимает важное место в мировом и отечественном музыкознании. Сложно представить себе историю музыки без таких выдающихся оперных произведений как «Пиковая дама» и «Евгений Онегин» Петра Чайковского, «Травиата» и «Отелло» Джузеппе Верди, «Кармен» Жоржа Бизе, «Руслан и Людмила» Михаила Глинки, «Ночь перед Рождеством» Николая Римского-Корсакова и других музыкальных интерпретаций главных произведений мировой литературы. Яркий сюжет и запоминающиеся герои многие века вдохновляли композиторов, и их произведения иногда затмевают литературный источник. Опера – синтез музыкального языка, сценического действия и слова, из года в год привлекает в театры мира тысячи меломанов и ценителей оперного жанра. Разумеется, «музыкализация» не могла обойти стороной и произведения Достоевского.

Достоевский и музыка

Впервые литературный гений Достоевского получил музыкальное воплощение в начале XX века. В 1904 году Владимир Иванович Ребиков написал оперу «Ёлка». В 1915 году Сергей Сергеевич Прокофьев приступил к созданию «Игрока». За последнее столетие создано не меньше семидесяти музыкальных произведений, вдохновленных творчеством Достоевского. Жанры этих произведений чрезвычайно разнообразны: оперы, балеты, сюиты, вокальные циклы и другие. Интерес композиторов к наследию великого писателя связан со сценичностью его произведений, их внутренней музыкальностью – тем, как автор использует язык для того, чтобы вызвать эмоцию. Так, русский философ, культуролог и литературовед Михаил Бахтин, рассуждая о художественном единстве романов Достоевского, отмечал, что «множественность самостоятельных и неслиянных голосов и сознаний, подлинная полифония полноценных голосов действительно является основной особенностью романов Достоевского»¹. Литературный критик Константин Леонтьев назвал «Братьев Карамазовых» полноценной оперой: «В высшей степени цельная полутрагическая, полуясная опера, в которой грозные и печальные звуки чередуются с нежными и трогательными»².

Сам Федор Михайлович искренне любил музыку, с детских лет она активно вплеталась в его жизнь: песни крестьян на деревенских празднествах, романсы в исполнении матери. В годы обучения в Петербурге Достоевский погрузился в мир классической музыки, посещал концерты, балетные и

¹ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского [фрагменты] // Антропология – проект Российского гуманитарного научного фонда [Электронный ресурс] URL: http://anthropology.rchgi.spb.ru/dostoev/dostoevsk_i8.htm (Дата обращения: 19.03.2023).

² Леонтьев К.Н. Полное собрание сочинений и писем: В 12 т. / редкол.: В.А. Котельников (гл. ред.) и др. Т. 5: Произведения конца 1860-х–1891 годов. / подгот. текстов и коммент. В.А. Котельников, О.Л. Фетисенко. СПб.: Изд-во «Владимир Даль», 2003. 930 с.

оперные представления, где и познакомился с великим пианистом-виртуозом и основателем Московской консерватории Николаем Рубинштейном³. Такой музыкальный бэкграунд отразился на крупнейших трудах писателя, которые и сейчас вдохновляют композиторов и режиссеров к истолкованию и переосмыслению сюжетов Достоевского в языке музыки.

Роман и опера

Наш исследовательский интерес вызвал последний роман писателя — «Братья Карамазовы». После трех лет работы, он впервые был опубликован в журнале «Русский вестник» в 1879-1880 гг. Процесс написания очернили трагические события — сын Алеша умер в мае 1878 года в возрасте трех лет. Переживая утрату, Достоевский отправился в Оптину пустынь, мужской монастырь в Калужской области. Там Достоевский познакомился со старцем Амвросием, беседы с которым приглушили душевную боль. По возвращении домой он снова берется за «Братьев Карамазовых».

В романе затрагивается скорее общечеловеческая судьба, чем судьба отдельных персонажей. На фундаменте детективной сюжетной линии разворачивается социально-психологическая драма, кратко описать смысл которой помогут слова одного из героев, старца Зосимы, — «из-за царящего отъединения и уединения в мире все более угасает мысль о служении человечеству, о братстве и целостности людей, и воистину встречается мысль сия даже уже с насмешкой». Именно старцу Зосиме — в его ските Фёдор Карамазов встречается с сыновьями — предстоит увидеть в главных героях амбивалентность: одновременно потребность в вере и правде, и «склонность ко лжи», карамазовщине — духовному разложению, богоборчеству, ложным истинам. Старец с той самой встречи предчувствует надвигающиеся на семью Карамазовых беды. В романе ярко отражены, с одной стороны, трагедия людей, лишенных веры и исповедующих нигилизм, с другой — христианская добродетель, подвижничество и потребность в Боге, вечный поиск ускользающего идеала. Так, Иван вплоть до самой смерти отца, хоть и пытается казаться циником, отчаянно верит в возможность и необходимость спасения мира любыми методами. Также двоякость можно увидеть и на примере Катерины Ивановны Верховцевой: из ненависти она отправляет Дмитрия на каторгу, что приводит к тому, что Д.Ф. Карамазов отказывается от пьянства, азартного картежничества и гуляний, становится совсем другим человеком.

К бессмертному произведению Достоевского композиторы обращались множество раз: в 1928 году чешский композитор Отакар Еремиаш написал оперу «Братья Карамазовы», в 1942 году немецкий композитор Борис Блахер создал ораторию «Великий инквизитор», в 1949 Йозеф Берг обра-

³ Гозенпуд А.А. Достоевский и музыка. М.: Музыка, 1971. 181 с.

тился к сольному жанру и написал одноименную роману сюиту для фортепиано, а в 1981 году советский композитор Александр Холминов создал вторую успешную оперу. Еще одну удачную попытку переложения языка Достоевского на язык музыки, хотя и не авторской, осуществил Борис Эйфман, в 1995 году с балетом «Братья Карамазовы» на музыку Сергея Рахманинова, Модеста Мусоргского и Рихарда Вагнера. В новом тысячелетии первым из деятелей искусства к роману обратился композитор Александр Смелков: в 2008 году он создал оперу-мистерию «Братья Карамазовы». Именно эту работу мы рассмотрим более пристально.

Композитор

Сам Александр Павлович Смелков в интервью на канале Мариинского театра, повествуя о своих отношениях с творчеством Достоевского, заметил: «Многие произведения Достоевского весьма сценичны»⁴. Композитор напомнил об огромном количестве инсценировок и кинопостановок романа «Идиот». Здесь же автор назвал язык Достоевского «очень оперным», отметил диалогичность его мышления, необыкновенную взвинченность, страстность высказываний всех его героев. Смелков сравнил репрезентационную силу оперного искусства и романы Достоевского: «Обычно в опере все страсти накаляются до предела, гипертрофируются. Именно это и присутствует в романах Достоевского»⁵. Опера «Братья Карамазовы» является частью воплощения грандиозных планов композитора по написанию трилогии, второй и третьей частью которой станут «Идиот» и «Бесы». В 2021 году вторая часть – опера «Идиот» – была успешно показана на Приморской сцене Мариинского театра.

Мировая премьера «Братьев Карамазовых» состоялась 23 июля 2008



Рис. 1. Премьера оперы

года на сцене Мариинского театра в Санкт-Петербурге. Музыкальное руководство осуществлял Валерий Гергиев. Режиссером-постановщиком выступил тогда еще молодой, но уже известный в театральном мире Василий Бархатов. За либретто отвечал Юрий Димитрин.

Важно рассмотреть

⁴ Смелков А.П. О творчестве Достоевского [интервью на канале Мариинского театра] [Электронный ресурс] // YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=rBmZxlDeEmo&t=39s> (Дата обращения: 19.03.2023).

⁵ Там же.

жанровую особенность: это опера-мистерия. Мистерия – широко распространенный в Европе XIV–XVI веков вид религиозной драмы, оказавший огромное влияние на оперный жанр. Стоит вспомнить творение великого немецкого композитора-реформатора Рихарда Вагнера, его романтическую драму-мистерию «Парсифаль». Именно это произведение стало своеобразной точкой отсчета, приведшей к формированию той мистерии, с которой зритель познакомился в XX веке, для примера достаточно обратиться к наследию А.Н. Скрябина. К жанру мистерии также обращались Николай Каретников, Гия Канчели и многие другие. Для оперы-мистерии характерны мотивы божественного присутствия, вечности, религиозного символизма.

Александр Смелков переработал витиеватый мир произведения, переосмыслил сюжетную модель Достоевского. Один из центральных вопросов – метод работы с текстом. При соединении двух таких разных форм, как музыка и текст, приходится жертвовать большим объемом оригинальной авторской рукописи. Либреттист Димитрин аккуратно переложил слова на музыку, ему удалось сохранить структуру без каких-либо изменений и искажений оригинала. Например, обратимся к словам хора из картины 1 – [«Начало легенды»](#):

Вечер тихий, вечер летний
Отворенное окно.
Зажженная лампадка перед образом...
Косые лучи заходящего солнца
Вечер тихий, вечер летний
Отворенное окно.
Косые лучи заходящего солнца

В самом романе отрывок выглядит так:

«он запомнил один вечер, летний, тихий, отворенное окно, косые лучи заходящего солнца (косые-то лучи и запомнились всего более), в комнате в углу образ, пред ним зажженную лампадку, а пред образом на коленях рыдающую как в истерике, со взвизгиваниями и вскрикиваниями, мать свою»⁶.

Юрий Димитрин сохраняет слова Достоевского, прибегая лишь к поэтическим преобразованиям. Бережное отношение к тексту – характерная черта всей оперы. Такая осторожность способствует созданию особого синтеза текста и музыки, не искажая, но переоткрывая замыслы Достоевского. Важные и выразительные поэтические эпизоды романа также не поддаются чрезмерной коррекции – например, песня Смердякова «Непобедимой силой привержен я к милой». Александру Смелкову удастся раскрыть персонажа Смердякова одной лишь этой песней.

⁶ Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы / Достоевский Ф.М. М.: ДА! Медиа, 2014. С. 12.

В структуре оперы можно выделить следующие элементы: экспонирование материала (представление основных персонажей, конфликта и темы



произведения — сбор у Зосимы в келье и вечерняя трапеза у Карамазовых, философские размышления Ивана о том, что миром должен править разум), активное развитие — непосредственно все перипетии сюжета, — которое в итоге приводит к кульминации, и своеобразное разрешение — самоубийство Смердякова, слова Катерины на суде, помешательство и душевные расстройства Ивана, побег Алёши и Мити.

Мистериальность оперы выражена в [«Легенде о Великом Инквизиторе»](#). Можно сказать, что в микромире этой оперы бытуют две разные сюжетные линии: первая — «земной» сюжет, вторая относится к высшим силам. Легенда появляется в романе в качестве пересказа Иваном брату Алеше своей «поэмки». Великий Инквизитор захвачен низменными инстинктами, находится на огромном расстоянии от Господа. Эта Иванова «поэмка» — связующая идея всего музыкального сочинения. В ней читаются сомнения в Боге и нравственных принципах, обсуждается глобальная проблема зла в мире. Иван верит в человеческую свободу и отвергает идею о навязывании Богом своей воли. Он рассуждает о страданиях, задает вопросы о его происхождении. В каждом акте зрителю демонстрируют событие легенды, приобретающее ключевое значение. Раскрытие драматургического замысла происходит в конце, когда Великий Инквизитор, обращаясь к Пришедшему, восклицает: «Кого ты вознес до себя?! Завтра сожгу тебя!».

Все эпизоды находятся в тесной взаимосвязи, несмотря на различные драматургические решения каждой отдельной картины. Структура построения последующих картин зависит от того, как драматургически решены предыдущие. Так, уже между девятой и десятой сценами возможно увидеть общее противоречие всего романа — Федор Павлович заканчивает [девятую сцену](#) следующим образом:

Черт, черт вас дерит! Черт вас дерит.
 Всех, всех, всех!
 Черт вас всех дерит.
 В скверне-то слаще!

А десятую начинает Грушенька:

Ах, неужто возвратилась

Долгожданная любовь.
И сердечко вострепнулось
Страстью пламенной вновь.

Автор погружает зрителя в динамику терзаний каждого из персонажей. Можно проследить закономерности в развитии отношений, например, Дмитрия Карамазова и отца: постоянные всплески в общении между героями, медленное увеличение градуса конфликта. Дмитрий предстает перед нами и на грани убийства, в перепалках с отцом. В шестой картине «За коньячком» ситуация доходит до предела: Дмитрий замахивается на отца. Дмитрий существует в ситуации постоянного надрыва, испытывая, с одной стороны, ненависть к своему отцу Федору Павловичу, с другой — любовь к Грушеньке. Сгенерированный Александром Смелковым музыкальный образ Дмитрия обладает схожими чертами с Карамазовым-отцом: яркость речевых фрагментов, мелодическая неустойчивость, призванная изобличить эмоциональную нестабильность.

Важен также образ Алексея Карамазова. Развитие героя, как и у Дмитрия, происходит по принципу снизу-вверх. Музыкальному миру Алеши свойственны рассудительность и спокойствие. Смелков наделил Алексея лейтмотивом, перешедшим к нему от старца Зосимы, музыкальный образ которого не лишен кротости и некоей чистоты. Образ Зосимы выделяется на фоне семьи Карамазовых, полных эксцентричного пафоса в музыкальном воплощении.

Образ Ивана Карамазова раскрывается сложнее. Ему не интересны братья Дмитрий и Алексей, он старается при каждой возможности уколоть их каким-либо язвительным замечанием. Для драматургии очень важен момент столкновения Ивана со Смердяковым, который становится точкой невозврата, после прохождения которой Иван начинает видеть черта. Особым образом раскрывается его образ в композиторском и сценическом планах. Например, в 23 картине «Ты – я сам, только с другой рожей». Тем не менее, музыкальный образ Ивана, созданный Смелковым, в отличие от остальных, почти не подвержен изменениям на протяжении всей мистерии.

Федор Павлович Карамазов – ключевой персонаж в опере. И, что примечательно, ни разу не показан с положительной стороны. Все его сценические краски – концентрация пьянства, блуда, фамильярности со всеми вокруг. Смелков сделал героя крикливым, взбалмошным, добавил в его образ толику мелодической неустойчивости, что позволило в полной мере обнажить массу негативных сторон Карамазова-старшего.

Нельзя не упомянуть одну из главных героинь оперы – Грушеньку. Внешне ее образ построен на связи с Дмитрием Карамазовым и перепалках с Катериной Ивановной. Образ Грушеньки не отличается какой-либо музыкальной акцентностью, она достаточно переменчива, что и выделяет

ее персонажа. В пример можно привести дуэт с Катериной, где характерные изменения в стиле исполнения происходят строго в зависимости от интонации соперницы-Катерины.

Великому Инквизитору выделено не очень много времени, но с его фигурой прочно соединены начало и конец оперы. В музыкальном плане образ Инквизитора содержит в себе черты Ивана и образа старца Зосимы, например, размеренный тон повествования. Александр Смелков сознательно отдал центральную партию органу: музыкальный образ Инквизитора в некоторые моменты взывает к inferнальным мотивам. Так, в шестнадцатой картине Инквизитор в сопровождении органной партии на «баховский» манер и вторящих труб, заявляет: «Зачем ты пришел мешать нам?».

Необходимо также рассмотреть роль хора в структуре оперы. У него несколько задач. В какие-то моменты он подстраивается под речи Великого Инквизитора, придавая им объемность, обрамляя фразы персонажа, как бы возвеличивая их. Примером служит момент с фразой «обвиняетесь в убийстве», где ей вторит мужской хор:

Встать!
Встать! Суд идет!
Встать! Суд идет!
Суд идет!

Этот хор предвосхищает изначально детское хоровое пение:

Вечер тихий, вечер летний, отворенное окно...
Косые лучи заходящего солнца...
Зажженная лампадка, перед образом...
Косые лучи заходящего солнца...

И, что интересно, хор находится за сценой, он невидим, за счет чего создается иллюзия надмирных голосов. Исключительным случаем можно назвать появление детского хора в момент похоронного шествия в тринадцатой картине. Здесь хор прямо на сцене распевает «хвалите Господа нашего!». Детскому хору отведено не очень много времени, однако он добавляет нетипичные краски в общую звуковую палитру. Его присутствие создает образы, связанные с божественными силами – это важный драматический ход, предпринятый композитором. В некоторые моменты хоры сливаются в вокальном единении, что также способствует генерации определенных образов и аллюзий.

Реакция прессы и публики оказалась противоречивой. Некоторые критики обвиняли Смелкова в «недоработке музыки», уличали его в соединении стилей и приемов композиторской школы 19 века, на манер Модеста Мусоргского и других, отмечали отсутствие новизны. На наш взгляд, эти обвинения необоснованны. Обращение Александра Смелкова к истокам ком-

позиторской школы, бережное отношение к классическим оперным приемам, лейтмотивам, внедрении их в партитуру произведения, справедливо при попытке интерпретации такого фундаментального труда Достоевского.

Рассмотрев наиболее важные аспекты строения оперного опуса, характеры персонажей, являющихся фундаментом всей истории, можно сделать вывод. Музыкальный язык Александра Смелкова очень многообразен, композитор скрупулезно разрабатывал каждую сюжетную линию, наделяя ее уникальными отличительными чертами, явившими в конечном итоге цельное музыкальное произведение. С помощью музыки Смелков смог передать глубокие философские и религиозные идеи великого классика. В произведении не раз появляются хоровые ансамбли и драматические сцены — они и передают эмоциональную напряженность и внутренние конфликты персонажей, окрашивая и дополняя текст романа Федора Михайловича. Кроме того, опера содержит элементы народной музыки и традиционного русского звучания, что делает ее уникальной и неповторимой. Примечательны также переходы между сценами — почти каждая начинается из затемнения, ограничивая и формируя конкретные рамки в сознании зрителя. В тандеме с либреттистом Юрием Димитриным у Александра Смелкова получилось создать интереснейший образец оперного искусства. Фигура Федора Михайловича поистине уникальна, из года в год его творчество вдохновляет творцов из самых разных сфер искусства на сотворение шедевров. Хочется надеяться, что эта тенденция никуда не исчезнет и гений Достоевского будет озарять наши жизни и умы своим светом.

Литература

Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского [фрагменты] // Антропология — проект Российского гуманитарного научного фонда [Электронный ресурс] URL: http://anthropology.rchgi.spb.ru/dostoev/dostoevsk_i8.htm (Дата обращения: 19.03.2023).

Леонтьев К.Н. Полное собрание сочинений и писем: В 12 т. / редкол.: В. А. Котельников (гл. ред.) и др. Т. 5: Произведения конца 1860-х–1891 годов. / подгот. текстов и коммент. В. А. Котельников, О. Л. Фетисенко. СПб.: Изд-во «Владимир Даль», 2003.

Гозенпуд, А.А. Достоевский и музыка. М.: Музыка, 1971.

Смелков А.П. О творчестве Достоевского [интервью на канале Мариинского театра] [Электронный ресурс] // YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=rBmZxlDeEmo&t=39s> (Дата обращения: 19.03.2023).

Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы / Достоевский Ф.М.—М.: ДА! Медиа, 2014.

Официальный сайт Мариинского театра [афиша спектакля «Братья Карамазовы»] [Электронный ресурс] URL: https://www.mariinsky.ru/playbill/playbill/2009/7/29/1_1900/ (Дата обращения: 19.03.2023).

Сайт компании «Афиша» [отзывы о спектакле «Братья Карамазовы»] [Электронный ресурс] URL: <https://www.afisha.ru/performance/77151/reviews/> (Дата обращения: 19.03.2023).

Сайт фестиваля-премии «Золотая маска» [информация об опере А. Смелкова] [Электронный ресурс] URL: https://goldenmask.ru/spect_413.html (Дата обращения: 19.03.2023).

References

Bakhtin M. M. Problemy poetiki Dostoevskogo [fragmenty] [Problems of Dostoevsky's Poetics]. *Anthropology.rchgi.spb.ru* [Electronic resource]. URL: http://anthropology.rchgi.spb.ru/dostoev/dostoevsk_i8.htm (Date of access: 19.03.2023).

Leontiev K. N. *Polnoe sobranie sochinenii i pisem: V 12 t.* [Complete Works and Letters in 12 Volumes]. Т. 5: Proizvedeniya kontsa 1860–1891 godov [Works from the late 1860s to 1891]. Saint-Petersburg: Vladimir Dal' publ., 2003. (in Russian).

Gozenpud A. A. *Dostoevskiy i muzyka* [Dostoevsky and music]. Moscow: Muzyka publ., 1971. (in Russian).

Smelkov A. P. O tvorchestve Dostoevskogo [On Dostoevsky's work]. *Youtube.com* [Electronic resource] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=rBmZxlDeEm0&t=39s> (Date of access: 19.03.2023).

Dostoevskiy F. M. *Bratya Karamazovy* [The Brothers Karamazov]. Moscow: DA! Media publ., 2014. 541 p. (in Russian).

Mariinsky.ru [Electronic resource]. URL: https://www.mariinsky.ru/playbill/playbill/2009/7/29/1_1900/ (Date of access: 19.03.2023).

Afisha.ru [Electronic resource]. URL: <https://www.afisha.ru/performance/77151/reviews/> (Date of access: 19.03.2023).

Goldenmask.ru [Electronic resource]. URL: https://goldenmask.ru/spect_413.html (Date of access: 19.03.2023).

Источники Иллюстраций

Рис. 1. Источник: <https://operanews.ru/14091501.html>

Рис. 2. Источник: <https://os.colta.ru/photogallery/2322/9300/>

Musical embodiment of “The Brothers Karamazov” on the example of A. Smelkov’s opera

Nikolay Malinin, master, National Research University “Higher School of Economics” (Moscow), malininnk@yandex.ru

On the stages of the whole world, Dostoevsky’s work lives its own stage life, and is constantly being rethought by composers and directors. Alexander Smelkov’s opera «The Brothers Karamazov» is another musical embodiment of Fyodor Dostoevsky’s novel of the same name. In the article, we explore how the author uses musical language to create a certain mood or emotional reaction. Many musical and cinematographic productions have been created based on Dostoevsky’s work. We emphasize the uniqueness of Smelkov’s opera, which combines complex choral ensembles, dramatic scenes and classical elements of folk music. The paper includes the analysis and interpretation of the musical parts of the opera, as well as discussion about its role in modern musical art and opportunities for further development.

Keywords: Fyodor Dostoevsky, Alexander Smelkov, theater, musicology, musical language, “The Brothers Karamazov” novel

For citation: Malinin N.K. (2023) Musical embodiment of “The Brothers Karamazov” on the example of A. Smelkov’s opera // *Metamorphosis*. Vol. 8. N. 1. P. 56-66.

Музыкальные особенности и современная контекстуализация оперы «Из мертвого дома» Л. Яначека

в постановке национального Театра в Брно 2022 г.

Владислав Ладыгин, магистр, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Москва), vladcat00@mail.ru

Творчество Ф.М. Достоевского повлияло не только на литературную, но и на музыкальную культуру Запада XX в. Одним из важнейших произведений, основанных на его творчестве, стала опера чешского композитора Л. Яначека «Из мертвого дома», до сих пор популярная во всем мире. В статье мы показываем трансформацию «полифонизма» произведения Достоевского при интересемиотическом переводе на музыкальный и сценографический языки на примере постановки Иржи Хержмана в нац. Театре Брно в 2022 г. Мы рассматриваем музыкальные особенности оперы, и показываем, как структурный полифонизм романа (по М. Бахтину) совершает символический «переворот» и выражается в подчеркнута монофонических музыкальных формах одноголосия и ариозной структуры. В этой постановке также соединяются два последних крупных произведения Л. Яначека: опера «Из мертвого дома» и Глаголическая Месса. В статье мы также обсуждаем то, как их музыкальные языки резко контрастируют, как месса «высветляет» трагичную концовку оперы.

Ключевые слова: музыкальное искусство, Достоевский Ф.М., театр, язык, перевод, опера, Бахтин М.М., история искусства

Для цитирования: *Ладыгин В.С.* Музыкальные особенности и современная контекстуализация оперы «Из мертвого дома» Л. Яначека в постановке национального Театра в Брно 2022 г. // Метаморфозис. 2023. Т. 8. №1. С. 67-75.



Литературные труды Ф.М. Достоевского оставили след в музыкальной культуре как России, так и Запада. Одно из наиболее ярких и популярных произведений, написанных на основе его творчества – опера чешского композитора Л. Яначека «Из мертвого дома» («Z mrtvého domu»), написанная им в 1928 г. на собственное либретто, незадолго до своей смерти. Опера ставилась множество раз в чешских национальных и мировых театрах и, наряду с «Игроком» С.С. Прокофьева, прочно закрепила за собой статус одного из самых часто исполняемых музыкальных произведений по произведениям Достоевского. В музыке и сценарии оперы существуют аспекты, которые режиссерам приходится решать «заново», в соответствии с требованиями времени и собственными морально-эстетическими предпочтениями. В этом контексте особо интересна современная постановка нац. театра Брно 6 ноября 2022 г. под руководством реж. Иржи Хержмана (Jiří Hejman), в которой соединяются два произведения Л. Яначека – опера «Из мертвого дома» и Глаголическая месса, написанная в том же 1928 г.

Литературный базис оперы – повесть Ф.М. Достоевского «Записки из мертвого дома», которую он написал в 1860-1862 г. на основе опыта проживания в Омском остроге. Автор берет за основу структуру этого текста, расчлняя музыкальную ткань на рассказы заключенных, перерабатывая временную линию под музыкальные и театральные нужды.

В начале необходимо выделить музыкальные особенности оперы – она написана в духе чешской национальной музыкальной традиции. Л. Яначек в ней, как и в других своих работах, не стремится к радикальному музыкальному эксперименту, хотя оркестровое письмо демонстрирует центробежные и фонические тенденции XX века. Композитор стремится не к гармонии, а к оригинальности оркестровых тембров и резким контрастам. Состав оркестра традиционный, не отличный от позднеромантического, но его звучание обладает особенностями, с одной стороны, отделяющими его от музыки других эпох, с другой – отражающими текстуальные и сценические черты постановки. Критики отмечают слабо выраженную оркестровую середину, широкое и пустое звучание, стремление к экстремальным инструментальным диапазонам¹.

Крайне интересна работа Л. Яначека с хором, который в этой опере подчеркнуто редуцирован и упрощен: практически все номера монофонические, мужские (почти без женских персонажей по сюжету). Хоровые номера, в отличие от «арий», коротки – автор не «ориентализирует» оперу стереотипными элементами, характерными для имитации русской музыки – сложными многоголосными церковными напевами или характерными мелодическими ходами. Безусловно, некоторая стилизация все же присутствует, и скорее принимает форму гротеска: выход стражников на сцену ча-

¹ Hollander H. "Janáček's Last Opera" // *The Musical Times*. 1956. Vol.97. N. 1362. P. 407–409.

сто маркируется быстрой перкуссионной ритмикой, превращая военизированность в фарс. При [появлении священников](#) оркестр имитирует звучание церковных колоколов. Важную звуковую роль играют железные цепи, которыми «скованны» участники действия. Но музыка все же остается самобытной, и не принимает форму подобия.

«Из Мертвого Дома» – важный пример того, как «полифонический», по М. Бахтину, текст Ф.М. Достоевского обретает свою непосредственно музыкальную форму. Термин полифонии, заимствованный М. Бахтиным из музыки, совершает символический «переворот». Всю структуру полифонического романа пронизывает диалог, а техника Ф.М. Достоевского проявляет «множественность самостоятельных и неслиянных голосов и сознаний»². Примечательно, что текстуальное «многоголосие» Л. Яначеком воплощается чисто монофонически. Например, мужской одноголосый хор или исключительно ариозная структура оперы – зрелый язык 30-х г. XX века, переживший Вагнера, Даргомыжского и Мусоргского, впитавший инструментальные и гармонические тенденции последних 70 лет. Этот язык способен в структурном плане вместить в себя более старые, «итальянские» традиции. Здесь это в первую очередь связано со структурой повести Ф.М. Достоевского, представляющей собой множество отдельных рассказов о судьбе героев, связанных между собой только темпорально. Так и в опере, структура постепенной смены фокуса с персонажа на персонажа проявляет себя в сменяющихся друг друга ариях.

Это влияет и на восприятие зрителем иерархии героев. Так, Горячников, от лица которого ведется повествование в повести, в опере приобретает второстепенное значение. Грандиозные, длинные и трудные для драматического и музыкального исполнения [рассказы Шишкова и Скуратова](#) о своих жизнях затмевают то небольшое «светлое», что есть в сибирском остроге – диалоги и отношения Горячникова с Алеем, своим молодым учеником. Путем смещения фокуса с одной личности на множество с одним мотивом преступления и искупления и проявляется механизм нарративной полифонии. По иронии, символическое многоголосие композитору проще всего передать техническим одноголосием. Это касается не только вокальных элементов: инструментал оперы тоже не выходит за пределы монофонии. Л. Яначек был идейно далек от полифонических экспериментов Шенберга, развивающего в это время свою двенадцатитоновую теорию.

Важно также то, что Л. Яначек полностью отказывается от лейтмотивной структуры и вообще от развития мелодического языка – мелодии в опере появляются максимум на несколько периодов, затем исчезают и никогда больше не появляются. Это интересно сочетается с принципом полифонизма: работа с мелодией представляется важнейшим аспектом. Так, искусство

² Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского // Собр. соч.: В 7 т. М.: Русские словари: Языки славянской культуры, 2002. Т. 6. С. 11.

фуги, являющее собой наиболее разработанную форму полифонического письма в Новое время, требует от композитора пристального внимания к мелодии и тщательной разработки и интерпретации.

Все зрелые формы сонатно-симфонического цикла, по своей природе более близкого к монофонии, и также подразумевают длительную разработку мелодического материала. Даже додекафония упомянутого выше А. Шенберга в своей структуре глубоко мелодична. И.Ф. Стравинский в своих лекциях по музыкальной поэтике говорил, что мелодия – единственная непреходящая структурная часть музыки и ее единственный аспект, который принадлежит исключительно сфере Духа и не может быть развит у композитора³. Следовательно, даже в эпоху зрелого музыкального модерна мелодия воспринималась как конституирующий фактор произведения. Но Л. Яначек, вполне способный к написанию и разработке мелодий, намеренно отказывается от продолжительной работы с музыкой, чем достигается «разрежение» музыкальной ткани и потеря локальных кульминационных периодов. Музыка оперы, при сохранении всех остальных аспектов (гармоническое письмо, инструментовка, структура), теряет свое ядро, что служит художественной идее текста – отсутствию «сердца» и покаяния у каторжан.

Проблема выражения стиля Ф.М. Достоевского через музыку прослеживается не только в структурных аспектах, но и в средствах выразительности. В повести реальность символически отрешается от читателя с самого начала: автор рассказывает о том, как «встречает» А.П. Горячникова в путешествии и получает его тетради, часть которых публикует. Такой прием введения читателя в текст, вполне стандартный как для русской⁴, так и для европейской литературной традиции, отдаляет его, символически и темпорально, от непосредственного места действия⁵. В самом тексте, который представляется как эго-документ, нередко отдаления, часто встречаются такие фразы, как

«Давно уж это было; все это снится мне теперь, как во сне»⁶; «последующие мои острожные годы мелькают в воспоминании моем гораздо тусклее. Иные как будто совсем стусевались, слились между собою, оставив по себе одно цельное впечатление: тяжелое, однообразное, удушающее»⁷.

³ Стравинский И.В. Музыкальная поэтика. М.: Издательство «АСТ Москва», 2022. С. 54.

⁴ Баталова Т.П. Проблема повествования в «Записках из Мертвого дома» Ф.М. Достоевского. // Проблемы исторической поэтики. 2021. Т. 19. № 1. С. 221-238.

⁵ Лазаренко Л.В., Суздальцева Л.С. Язык гетеротопии: лингвистическая репрезентация времени в «Записках из Мертвого Дома» Ф.М. Достоевского // Слово: фольклорно-диалектологический альманах. М.: РГУ им. А.Н. Косыгина. 2020. С. 22-28.

⁶ Достоевский Ф.М. I. Мертвый дом // Записки из мертвого дома. М.: Издательство «АСТ», 2022. С.15.

⁷ Достоевский Ф.М. II. Первые впечатления // Записки из мертвого дома. М.: Издательство «АСТ», 2022. С.31.

И все «записки», как подобие эго-документа, написаны в прошедшем времени. Однако опера – сценическое действие, которое гораздо сложнее «отрешить» от зрителя и создать у него, с одной стороны, ощущение инаковости, с другой – придать повествованию легкие ноты мистицизма и аффективного восприятия. А музыкальный язык XX века, стремящийся к диссонансам, атональности и экстремальному, и вовсе входит с «медитативным» языком Достоевского в сильное противостояние. В драматическом искусстве приходится заново изобретать кульминации произведения (особенно важны для оперы эпизоды празднования Рождества и нахождения в госпитале, которые в книге имеют скорее характер проходящий) и перестраивать концовку.

Конец произведения, который у Л. Яначека радикально отличается от оригинала (там главный герой долго ждет и готовится к освобождению, которое происходит мирно, а в опере Горячникова освобождают внезапно и силой, с побоями, вытаскивают из острога), побуждает многих режиссеров на творческую переработку: стилистические напряжения между текстами повести и оперы вынуждают менять и музыкальное полотно. Так, уже первая постановка оперы, совершенная учениками Л. Яначека в 1930 г. уже после смерти композитора, наряду с некоторыми техническими упрощениями партитуры (уменьшенный состав хора, роль Алея исполняет не меццо-сопрано, а тенор), «высветляет» последние 17 тактов произведения. Эта версия стала затем известна как «Zitek-Bakala vesrion», по именам тенора, исполняющего роль Алея и режиссера постановки⁸.

В современной исполнительской практике после 50-х годов принято придерживаться оригинальной партитуры Л. Яначека⁹, но это не останавливает режиссеров от дальнейших переработок. Постановка 2022 г. в национальном театре Брно режиссера Иржи Хержмана (Jiří Hejman) привязывает в качестве нарративного и сценического действия к концу оперы Глаголическую мессу композитора. Следуя символическому образу острога как Ада¹⁰, после ухода Горячникова все души, находящиеся внутри, символически (а в некоторых постановках и вполне реально), погибают, оставшись в темном хтоническом царстве без искупления и душевного возвышения. В постановке такое положение дел переворачивает «высветляющий» язык католического обрядового текста и радикально иной, более симфонический музыкальный язык. В мессе поют те же герои, и сцена освещается прожекторами, символически обозначая духовное перерождение героев. В качестве одного из действующих лиц, на сцене безмолвно присутствует Иисус

⁸ Hollander H. “Janáček's Last Opera” // *The Musical Times*. 1956. Vol.97. N. 1362. P. 407–409.

⁹ Гозенпуд А. Опера Яначека «Из мертвого дома» // *Belcanto* [Электронный ресурс]. URL: <https://www.belcanto.ru/mrtveho.html> (Дата обращения: 25.03.2023).

¹⁰ Захаров В.Н. Госпитальные сцены в «Записках из мертвого дома» Достоевского // *Проблемы исторической поэтики*. 2022. Т. 20. №2. С. 304–323.

Христос (в постановке оперы он также действует с самого начала в образе раненного орла и «склеивает» действие двух произведений). В оппозицию к резкому и немелодическому языку оперы, месса сразу начинается с лейтмотива. Радикально отличаются и инструментальные текстуры: возрастает роль оркестровой середины, струнных и появляется смешанный хор с усложненным гармоническим письмом, явно отсылающим и к восточнославянской церковной хоровой традиции, и к западноевропейской – органной и симфонической.

В [интервью](#) режиссер постановки говорит о том, что такой ход был отчасти продиктован современной политической реальностью, он старается показать чешскому зрителю, что хорошее обязательно наступит. Таким образом, нарратив Яначека необходимо радикально переделать для того, чтобы вписать в существующий контекст. При этом сценографически опера практически всегда ставится в «неисторическом» контексте, например, в [пражской постановке](#) 2015 года стражники одеты в стереотипную советскую военную униформу, и в конце предстают с клоунским макияжем на лице – в фарс превращается не музыка, но сценическое действие. Иржи Хержман же в своей постановке работает с историческим контекстом в более символическом ключе, одевая стражей в ярко-красную униформу, а осужденных – в черную рясу, дематериализуя телесность актера, что характерно для постдраматического театра¹¹.

В какой-то мере постановка 2022 г. старается смотреть «сквозь» Л. Яначека и обращаться к оригинальному тексту, к фигуре Достоевского как философа и мыслителя. Визуальный символический язык постановки изобилует религиозными символами (кресты, надгробия, личность и страсти Иисуса Христа, мотивы христианского искупления через сценографию «каждый несет свой крест»). Также постановка старается установить свою собственную полифоническую структуру, которая выражается в многоплановости действия. Сцена разбита на 3 разных плана. На самом дальнем из которых происходит основное действие, географически и символически отдаляя зрителя от происходящего. На среднем происходит пантомима персонажей Иисуса Христа и матери Алея. На самом близком сидят мнимые «зрители», одетые как советская номенклатура, или даже как современные российские политики, безмолвно наблюдающие за «театром в театре» во время празднования Рождества, которое превращается в хтоническое сексуализированное действие. Получается составная конструкция: зритель в театре смотрит на театр в театре. Иногда сцены работают параллельно, заставляя следить и за происходящими событиями на заднем плане, и за религиозно-метафизической рефлексией на среднем, и за безмолвствованием толпы.

¹¹ Леман Х. Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013. С. 153.

Такие сценические решения еще раз поднимают у исследователей вопросы о проблеме интерсемиотического перевода. По Р. Якобсону это «способ интерпретации лингвистического знака посредством нелингвистических знаковых систем»¹². Полный интерсемиотический перевод невозможен, ему всегда предшествует интерпретация, и в контексте музыки, как наименее языкового и символического из всех искусств, «переводчикам»-композиторам приходится искать пути решения. Если мы говорим о драматическом акте, в качестве интерпретаторов появляется еще целая команда людей, обладающих не только своим собственным видением, но и властью полной символической переработки текста. Случай оперы «Из мертвого дома» уникален тем, что в процессе перевода теряются и трансформируются не только локальные художественные приемы, но и полностью перерабатывается финал произведения – одновременно в музыке «затемняясь» и инфернализируясь относительно оригинального текста, а затем «осветляясь» в сценическом действии. Постоянное желание режиссеров изменить аффективную составляющую текста еще раз подводит нас к уникальности языка Ф.М. Достоевского и трудности адекватного перевода на другие художественные языки. Несмотря на это, опера с успехом вписывается в современный исполнительский и политический контексты и продолжает быть актуальной, не только для восточноевропейской, но и для общемировой театральной практики.

Литература

Леман Х. Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013.

Баталова Т.П. Проблема повествования в «Записках из Мертвого дома» Ф.М. Достоевского. // Проблемы исторической поэтики. 2021. Т. 19. № 1. С. 221-238.

Лазаренко Л.В., Суздальцева Л.С. Язык гетеротопии: лингвистическая репрезентация времени в «Записках из Мертвого Дома» Ф.М. Достоевского // Слово: фольклорно-диалектологический альманах. М.: РГУ им. А.Н. Косыгина, 2020. С. 22-28.

Гозенпуд А. Опера Яначека «Из мертвого дома» // Belcanto [Электронный ресурс]. URL: <https://www.belcanto.ru/mrtveho.html> (Дата обращения: 25.03.2023).

Захаров В.Н. Госпитальные сцены в «Записках из мертвого дома» Достоевского // Проблемы исторической поэтики. 2022. Т. 2. №2. С. 304–323.

References

Bakhtin M.M. Problemy pojetiki Dostoevskogo [Problems of Dostoevsky's

¹² Jakobson R. On Linguistic Aspects of Translation // *On Translation, a cura di R. Brower*. Cambridge (Mass.) : Harvard University Press, 1959.

Poetics], in *Sobranije sochineniy: v 7 t.* [Collected works in 7 vols.] Moscow: Russkie slovari: Jazyki slavjanskoj kul'tury Publ., 2002. Vol.6. (in Russian).

Dostoevsky F.M. *Zapiski iz mertvogo doma* [The House of the Dead] Moscow: AST Publ., 2022 (In Russian).

Jakobson R. On Linguistic Aspects of Translation // *On Translation, a cura di R. Brower.* Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1959.

Stravinsky I.V. *Muzykal'naja pojetika.* [Poetics of Music] Moscow: AST Publ., 2022 (In Russian).

Leman Kh. *Postdramaticheskii teatr* [Postdramatic theatre]. Moscow: ABCdesign Publ., 2013 (in Russian).

Batalova T. P. Problema povestvovaniya v "Zapiskakh iz Mertvogo doma" F. M. Dostoevskogo [The problem of narrative in "The House of the Dead" by F. M. Dostoevsky]. *Problemy istoricheskoi poetiki.* 2021. Vol. 19. N. 1. P. 221-238 (in Russian).

Lazarenko L. V., Suzdaltseva L. S. Yazyk geterotopii: lingvisticheskaya reprezentatsiya vremeni v "Zapiskakh iz Mertvogo Doma" F.M. Dostoevskogo [The Language of Heterotopia: Linguistic Representation of Time in F. M. Dostoevsky's "The House of the Dead"], in *Slovo: folklorno-dialektologicheskii almanakh.* Moscow: RGU im. A. N. Kosygina Publ., 2020. P. 22-28 (in Russian).

Gozenpud A. Opera Yanacheka "Iz mertvogo doma" [Janáček's opera "From the Dead House"]. *Belcanto* [Electronic resource]. URL: <https://www.belcanto.ru/mrtveho.html> (Date of access: 25.03.2023) (in Russian).

Zakharov V. N. Hospital'nye stseny v "Zapiskakh iz mertvogo doma" Dostoevskogo [Hospital Scenes in Dostoevsky's "The House of the Dead"]. *Problemy istoricheskoi poetiki.* 2022. Vol. 2. N. 2. P. 304-323 (in Russian).

Hollander H. «Janáček's Last Opera" // *The Musical Times.* 1956. Vol. 97. N. 1362. p. 407-409.

Musical features and modern contextualization of the opera “From the Dead House” by L. Janacek staged by the Brno National Theater in 2022

Vladislav Ladygin, master, National Research University “Higher School of Economics” (Moscow), vladcat00@mail.ru

The works of F.M. Dostoevsky influenced not only literature, but also the musical culture of the West of the 20th century. One of the most important pieces composed on the basis of his work is the «House of the Dead» by the Czech composer L. Janáček, which is still regularly performed in the national theaters of the Czech Republic and at international venues. In this article, the author shows the transformation of the «polyphonism» of Dostoevsky’s work during intersemiotic translation into musical and scenographic languages on the example of Jiří Heřman’s production of the opera in Brno National Theater in 2022. Author examines the musical features of the opera and shows how the M. Bakhtin’s structural «polyphony» of the Dostoevsky’s novel makes a symbolic «overturn» and is shown through exclusively monophonic forms of ariose structure and single-voice choirs. Jiří Heřman’s production combines the last two major enterprises of L. Janáček – «From the Dead House» and the Glagolitic Mass, which radically differs in its musical language and makes the tragic ending of the opera symbolically “brighter”. The article discusses the following phenomena of «brightening» of the opera’s ending, which is used, in many different ways, by many directors.

Keywords: Music, Dostoevsky, theater, language, translation, opera, composers, interdisciplinary approach, Bakhtin, music history.

For citation: Ladygin V.S. (2023) Musical features and modern contextualization of the opera “From the Dead House” by L. Janacek staged by the Brno National Theater in 2022 // *Metamorphosis*. Vol. 8. N. 1. P. 67-75.

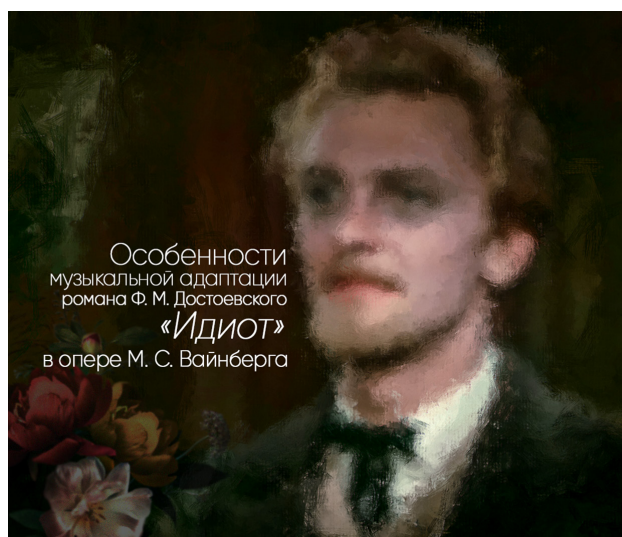
Особенности музыкальной адаптации романа Ф.М. Достоевского «Идиот» в опере М.С. Вайнберга

Юлия Южакова, магистр, Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики» (Москва), juliajuzhakova@yandex.ru

Статья посвящена опере в трех действиях композитора Моисея Самуиловича Вайнберга «Идиот», созданной на основе одноименного романа Федора Михайловича Достоевского. В статье рассматривается история создания романа (в том числе, отдельные фрагменты из биографии Достоевского), а также основные музыкальные темы и приемы, используемые Вайнбергом для передачи глубокой эмоциональности и философского содержания произведения. Автор анализирует музыкальные мотивы, связанные с главными героями оперы – дает оценку их музыкальным портретам, вокальному исполнению, оркестровой звукозаписи. В данной статье будут рассмотрены основные музыкальные приемы, используемые для того, чтобы создать эмоциональность, передать глубину характеров персонажей и философских слоев романа. Также будет дано подробное описание музыкальных особенностей оперы, чтобы дать читателю ясное представление о том, как композитор передал настроение и музыкальную атмосферу романа Достоевского.

Ключевые слова: Ф.М. Достоевский, М.С. Вайнберг, А.В. Медведев, роман, опера, театр, музыкальные темы, вокальное исполнение, интерпретация партии, музыкальные особенности

Для цитирования: Южакова Ю.К. Особенности музыкальной адаптации романа Ф.М. Достоевского «Идиот» в опере М.С. Вайнберга // Метаморфозис. 2023. Т. 8. №1. С. 76-85.



Введение

Федор Михайлович Достоевский – один из величайших русских писателей и мыслителей XIX века. Его творчеству присуще глубокое проникновение в человеческую душу, острое чувство социальной несправедливости и многомерность проблем, которые рассматриваются в его произведениях. В современном мире творчество Достоевского по-прежнему является актуальным и занимает важное место в мировой литературе. Произведения Достоевского завораживают читателя своей мудростью и глубиной мыслей, особой уместностью и достоверностью описания действительности. Наряду с Александром Пушкиным, Львом Толстым и Николаем Гоголем он является одним из самых всемирно известных русских писателей. Описывая своих героев – терзающегося студента Раскольникова из «Преступления и наказания» и добродушного и наивного князя Мышкина из «Идиота», – Достоевский до мельчайших подробностей описывает человеческую психику со всеми ее противоречиями. Сам он незадолго до смерти сказал: «Меня называют психологом. Неправильно. Я лишь реалист в высшем смысле, то есть изображаю все глубины души человеческой»¹.

История создания романа «Идиот»

Роман «Идиот» Федора Михайловича Достоевского – это одно из наиболее значимых произведений в истории русской литературы. Создание этого романа было для Достоевского сложным и долгим процессом, который занял около 4 лет жизни автора. В 1867 году Достоевский попал в финансовые трудности, связанные с необходимостью выплачивать долги кредиторам и содержать своего пасынка (от первого брака) – Павла Александровича Исаева. Это стало важным импульсом его дальнейшей работы, и он начал создавать новый роман – «Идиот». Согласно записям самого Достоевского, идея романа возникла у него еще в 1866 году, когда он находился за рубежом. Федор Михайлович писал, что вдохновился фигурой святого Франциска, которого считал «идеальным человеком». В Базеле он увидел картину Ганса Гольбейна «Мертвый Христос». Изобразить Христа мертвым вместо страдающего было совершенно невозможно в православной Руси. В этой картине Достоевский признал утрату Церковью (и нравственностью вообще) общественного авторитета – утрату, которая, по его мнению, теперь ощущалась и в России. Название «Идиот» Достоевский получил из «Комментария к Евангелию от Матфея» святителя Иоанна Златоуста². Он противопоставил это князю Мышкину, который был «красив в положительном

¹ Достоевский Ф.М. Классика.ру [Электронный ресурс]. URL: <https://klassika.ru/read.html?proza/dostoevskij/bahtin.txt&page=53> (Дата обращения: 15.03.2023).

² Достоевский Ф.М. Письма, т. I. М.-Л., 1928. С. 14.

смысле» и имел христоподобные черты. Еще одним источником вдохновения для Достоевского был «Дон Кихот»³ Мигеля де Сервантеса: рыцарь печальной фигуры, столь же наивный, сколь и добросердечный, определенно может рассматриваться как образец для подражания для Мышкина.

Возвращаясь в Россию, писатель столкнулся с большим количеством социальных проблем, что, безусловно, повлияло на образы главных героев романа. Во время работы над романом писатель часто консультировался со своим другом, писателем Иваном Тургеневым. Данный период был для Достоевского необычайно тяжелым. Стоит отметить, что у писателя было чрезвычайно плохое здоровье и он много страдал от физической и душевной усталости. На протяжении целого года он работал над первой частью романа, а затем еще два года отделил для работ над окончательным текстом. Когда Достоевский отправил в редакцию «Русского вестника» первые главы, он еще не знал, как будут развиваться роман и его персонажи. Он постоянно переделывал сюжет. В результате создать роман удалось только в 1868 году – и он был сразу же опубликован в журнале «Русский вестник». Несмотря на критику современников, на момент своего создания роман «Идиот» казался довольно необычным произведением для времени⁴. Книга получила огромную популярность, а ее герой, князь Мышкин, стал одним из наиболее ярких и запоминающихся персонажей в истории русской литературы.

Музыкальный портрет романа «Идиот»

Произведения Достоевского вдохновляли многих композиторов на создание музыки. Опера «Идиот» Моисея Вайнберга, основанная на одноименном романе Федора Достоевского, является богатым и многогранным музыкальным произведением. Она была создана в 1985 году и стала одной из его самых значимых работ. Вайнберг написал музыку, основанную на причудливых ритмах и разных стилях, включая камерную музыку и симфонические оркестры. Он использовал сложные вокальные партии и оркестровые сцены для создания богатой звуковой палитры, необходимой для передачи эмоций и настроений персонажей. Либретто для этой оперы было создано Александром Медведевым, российским музыковедом и драматургом. Либретто Александра Медведева для оперы «Идиот» является ярким примером точного и эмоционального переложения литературной работы Федора Достоевского на оперную сцену. Медведев в своем либретто придерживался точной канвы сюжета, но также внес некоторые изменения,

³ Макаричев Ф.В. Стихии «гамлетизма» и «донкихотства» в творчестве Ф. М. Достоевского // Вестник Сургутского государственного педагогического университета. 2013. Т. 26. №5. С. 107-110.

⁴ Полка [Электронный ресурс]. URL: <https://polka.academy/articles/652> (Дата обращения: 16.03.2023).



Рис. 1. Сцена из оперы «Идиот». Большой театр

чтобы лучше передать атмосферу драматизма и психологию персонажей. Весь уровень культурной драмы этой оперы состоит не только из глубины сюжета, но и из продуманности деталей, таких как эффектность декораций, язык образов и синтаксис музыки. Визуальные элементы, особенно костюмы, способствуют созданию образа главных героев, их судеб и страданий. Костюмы подчеркивают индивидуальность персонажей и создают атмосферу эпохи, в которой происходят события (рис. 1). Музыкальный спектакль стал сочетанием самобытной чувственности с глубиной образов и тонкостью переживаний героев. Опера увлекает зрителя в мир загадочной духовности, где страсть, любовь и интриги тесно переплетаются с философскими взглядами на свободу и правду. Музыкально-драматическая связь в этом произведении – вот что делает его настоящим творением искусства. Музыка, объединяющая сцены, является одновременно как ритмичным, так и мелодичным компонентом драмы, тем самым открывая на зрителей глубокую психологическую терапию. В опере используются как хоровые сцены, так и вокальные соло. Многочисленные арии, заставляют зрителя сопереживать героям и понимать их эмоциональный настрой. Большой хор создает ощущение общей пульсации интриг, и ясно открывает драматический характер событий. Рассмотрим основные музыкальные партии, которые воплощают жизнь и судьбы персонажей оперы «Идиот».

Князь Лев Николаевич Мышкин (рис. 2) воплощает образ беззащитного и честного человека, который оказывается в центре грандиозной и сложной интриги. [Ария Мышкина](#) в начале оперы является ключевым моментом в выполнении этой партии. Присутствие арфы и флейты в музыкальной композиции помогает создать образ романтика и молодости, который переносит нас в мир его внутреннего покоя. Она призывает к размышлению о жизни и о вечных ценностях, о борьбе за



Рис. 2. Сцена из оперы «Идиот», Большой театр. Ганя Иволгин – Александр Трофимов, Князь Мышкин – Станислав Мостовой

любовь и справедливость. В целом, музыкальный стиль Мышкина в опере является духовным и чистым. Это отчетливо отражается в его вокальной партии. Мелодия всегда является эмоциональной и словно окутывает слушателей теплом. Типичным стилем исполнения Мышкина являются воздушные, глубокие и медленные фразы, которые передают чувство умиротворения и радости. В главной арии Мышкина он поет про «истину» и «доброту». Следует отметить, что музыкальный стиль этой партии является сильным контрастом с другими героями, такими как Рогожин. Противоречивость этого контраста продемонстрирована в арии Мышкина, где его духовность раскрыта с небольшой внутренней борьбой, а чувства и глубокая мысль рождаются в музыкальной полутени и оттенке общей, отзывчивой музыкальной структуры. Главной особенностью партий являются ноты, восходящие вверх, отмечающие его духовность и способность к трансценденции. Мелодия создает прекрасное впечатление о его личности, открытой к интуитивной и пронизательной духовности, которая раскрывается в сценах общения с другими персонажами. Помимо арфы и флейты, некоторые моменты композиции подчеркиваются струнными инструментами и духовыми. В целом, вокальная партия Мышкина в опере «Идиот» – это музыкальный шедевр, который передает глубокий духовный смысл и чистоту героя. Она носит не только спокойный и уравновешенный характер, но и насыщена сильными и яркими мелодиями, в отличие от Рогожина, эти мелодии не возникают для того, чтобы выразить сильные эмоции и страсти. Напротив, главным тоном здесь являются спокойствие и вызов героя, чтобы подключиться к его тонкому, искреннему миру. Она является главным элементом оперы, который не только проникает в сердца слушателей, но также помогает раскрывать глубокие мысли и философии романа Федора Достоевского.

Парфен Рогожин (рис. 3) – это противоречивый персонаж, влюбленный в Настасью Филипповну, но одновременно чувствующий к Льву Николаевичу Мышкину симпатию. В этой партии главным образом присутствуют сильные эмоциональные состояния, которые передаются барабанами, перкуссией и струнными инструментами. К особенностям музыкальных средств относятся жанры пляса, оркестровые приемы, использование



Рис. 3. Сцена из оперы «Идиот», Большой театр. Князь Мышкин – Богдан Волков, Рогожин – Петр Мигунов

характерных инструментов

тов, а также введение в вокальную партию фольклорной цитаты старинной русской песни. Во время прослушивания оперы, мы можем заметить, как музыкальная партия Рогожина описывает его характер, его душевные турбулентности, яркие сцены его жизни, такие как его страсть к Настасье Филипповне. В начале оперы Рогожин представлен как персонаж, который не стесняется своих эмоций и желаний. Свою страсть он открыто выражает музыкой. В пьесе «Идиот» на начальных этапах мы можем услышать [темные звуки контрабаса](#), они отразят мрачную атмосферу его переживания. Наличие [скрипок и виолончелей](#) в музыкальной композиции помогает настроить зрителя на эмоции персонажа. Вместе с тем в музыке Рогожина есть и светлые мотивы, отражающие его надежды и светлые стороны его характера, которые ещё не потерялись. Однако более яркие сцены его жизни представлены самыми яркими нотами и ритмическими элементами. В момент их возникновения музыка становится громкой и эмоциональной. Музыкальная партия Рогожина сравнима со взрывом эмоций и игрой ритмов. Как и сам персонаж, музыкальная партия Рогожина носит двойственный характер. В этой музыке присутствует большое количество необычных вариаций и сильных эмоций.



Рис. 4. Сцена из оперы «Идиот»,
Большой театр. Настасья Филипповна
– Екатерина Морозова

Партия Настасьи Филипповны (рис. 4) несет в себе сильные эмоциональные оттенки, отражающие душевные турбулентности этого персонажа. Один из первых элементов музыкальной композиции, который можно заметить, это заводные ритмы, создающие напряжение и вызывающие чувство неопределенности и излишней эмоциональности. Музыкальная партия повествует о сложном характере персонажа, непредсказуемом и опасном. Один из наиболее заметных звуков, которые мы улавливаем в музыке, это [звук скрипки](#), который отражает ее темперамент и эмоциональную запутанность. В моменты ее страстных переживаний, музыка становится громкой и эмоциональной, а темп ускоряется, начиная сзади и нарастая до полного душевного разрыва. В то же время, она имеет и свои светлые моменты. Когда Настасья Филипповна выражает проявления своей любви к князю Мышкину, музыка становится теплой и живой. Звуки, создаваемые высокими смычками, создают впечатление красоты, легкости и восторга. Иногда звуки становятся дробящими и давящими, а иногда проникающе мягкими и красивыми. Как и в ее характере, здесь присутствует двойственность, которая передается гармонически и мелодически. Одна-

ко скрипка не единственный инструмент, используемый в музыкальной партии героини. Кроме нее, чувствительность и эмоциональная интенсивность партии подчеркиваются использованием фортепиано и клавесина. Фортепиано используется для создания мелодических узоров, чьи звуковые ноты достаточно эмоционально организованы, чтобы соответствовать ее сложным эмоциональным состояниям. Клавесин придает музыкальной композиции дополнительное барочное звучание, что отражает аристократические корни персонажа. Звучание клавесина насыщено различными тембрами и тональными переходами, создавая ощущение изысканности и сложности характера. В целом, музыкальные инструменты в партии Настасьи Филипповны выступают важной роли в передаче ее характера и эмоций в опере «Идиот». Они отображают все ее переживания, своими мелодическими линиями и эмоциональными выводами, делая ее одним из наиболее запоминающихся персонажей романа Достоевского.

Музыкальная партия Аглаи (рис. 5) в опере «Идиот» написана на традиционных для оперного жанра арийных формах, но с множеством привнесенных автором инноваций, что позволяет увидеть сочетание традиций и новаторства в музыке. Первая ария Аглаи, которую она исполняет в начале первого акта, написана в размере 3/4 и имеет сверхмощный эмоциональный настрой, отражающий радость и невинность героини, которая вспоминает свое детство. Тем не менее, за этим кажущимся порывом радости скрывается смутное чувство, которое слышно на фоне музыкальной темы виолончели. Во [второй арии](#), в которой Аглая пытается избежать встречи с князем Мышкиным, музыкальная линия становится более диссонансной и напряженной, отражая страх и неуверенность девушки перед незнакомцем. В [заключительной арии](#) музыкальная тема становится более открытой и светлой, отражая наступающий момент победы и освобождения Аглаи от ее внутренних травм. Музыкальная партия также отличается инструментальными аранжировками, особенно в сопровождении виолончели. В некоторых моментах виолончель играет беглые ноты, создавая чувство тоски и отражая интроспекцию Аглаи. В целом, музыкальная партия героини в опере «Идиот» отражает ее сильный эмоциональный настрой и внутренние процессы борьбы с собой и своими эмоциями. Она также является примером творческого эксперимента автора, который сочетает тради-



Рис. 5. Сцена из оперы «Идиот», Большой театр.
Аглая – Виктория Каркачева

Аглаи от ее внутренних травм. Музыкальная партия также отличается инструментальными аранжировками, особенно в сопровождении виолончели. В некоторых моментах виолончель играет беглые ноты, создавая чувство тоски и отражая интроспекцию Аглаи. В целом, музыкальная партия героини в опере «Идиот» отражает ее сильный эмоциональный настрой и внутренние процессы борьбы с собой и своими эмоциями. Она также является примером творческого эксперимента автора, который сочетает тради-

ционные элементы оперного жанра с новаторскими инструментальными и музыкальными аранжировками.

Выводы

Роман «Идиот» Федора Достоевского – это гениальное произведение, которое внесло значительный вклад в мировую литературу, оно остается актуальным по сей день. Достоевский создал ярких и сложных персонажей, а их характеры и действия служат осязаемым отражением русской души и морали. Он раскрыл целый диапазон человеческих эмоций, включая низменные страсти, жажду власти, беспристрастное общение и доброту. Символизм и образы, используемые в «Идиоте», имеют глубокий психологический и философский смысл, их интерпретация проходит на уровне сознания и бессознательного. Достоевский был известен своей способностью раскрыть даже самые сложные и запутанные человеческие чувства и эмоции. Кроме того, Достоевский завершает свое произведение открытым финалом, позволяя читателям самим сделать выводы и размышления. Практическим зеркальным отображением литературного первоисточника стала опера Мечислава Вайнберга «Идиот». Творчество Мечислава Вайнберга – настоящее сокровище, которое находится на перекрестке культур и эпох. Его оперы – это глубокие и многомерные изображения жизни, которые касаются души и многое говорят о человеческой природе и судьбе. Они показывают, что музыка может быть не только развлечением, но и великолепным средством передачи эмоций и идей. Опера «Идиот» – это поразительное сочетание верности сюжетной линии классического произведения с оригинальностью звучания. Музыкальный язык композитора – это интересное сочетание современности и пафоса драмы. Опера объединяет трагизм, романтизм, философию и эмоциональность, с точностью передавая особенности главных героев романа.

Литература

Альми И.Л. О сюжетно-композиционном строе романа «Идиот» // Роман Достоевского «Идиот»: Современное состояние изучения. М., 2001. С. 435-445.

Достоевский Ф.М. Письма, т. I. – М.—Л., 1928. – С. 14.

Достоевский Ф.М. Классика.ру [Электронный ресурс]. URL: <https://klassika.ru/read.html?proza/dostoevskij/bahtin.txt&page=53> (Дата обращения: 15.03.2023).

Макаричев Ф.В. Стихии «гамлетизма» и «донкихотства» в творчестве Ф. М. Достоевского // Вестник Сургутского государственного педагогического университета. 2013. Т. 26. №5. С. 107-110.

Опера Вайнберга «Идиот» [Электронный ресурс]. URL: <https://bolshoi.>

ru/performances/opera/idiot (Дата обращения: 20. 03. 2023).

Опера Вайнберга «Идиот» [Электронный ресурс]. URL: http://www.belcanto.ru/opera_idiot.html (Дата обращения: 20. 03. 2023).

Полка [Электронный ресурс]. URL: <https://polka.academy/articles/652> (Дата обращения: 16.03.2023).

References

Almi I.L. O syuzhetno-kompozitsionnom stroe romana “Idiot” [On the plot and compositional structure of the novel The Idiot], in *Roman Dostoevskogo “Idiot”: Sovremennoe sostoyanie izucheniya* [Dostoevsky’s novel The Idiot: Current State of Study]. Moscow, 2001. P. 435-445 (in Russian).

Dostoevskiy F.M. *Pis'ma, t. I* [Letters, vol. 1]. Moscow, Leningrad, 1928. P. 14 (in Russian).

Dostoevskiy F.M. *Klassika.ru* [Electronic resource]. URL: <https://klassika.ru/read.html?proza/dostoevskij/bahtin.txt&page=53> (Date of access: 15.03.2023) (in Russian).

Makarichev F.V. Stikhii “gamletizma” i “donkikhotstva” v tvorchestve F. M. Dostoevskogo [Elements of Hamletism and Quixotism in the works of F. M. Dostoevsky]. *Vestnik Surgutskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta*. 2013. Vol. 26. N. 5. P. 107-110 (in Russian).

Opera Vainberga “Idiot” [Weinberg’s opera The Idiot]. *Bolshoi.ru* [Electronic resource]. URL: <https://bolshoi.ru/performances/opera/idiot> (Date of access: 20.03.2023)

Opera Vainberga “Idiot” [Weinberg’s opera The Idiot]. *Belcanto.ru* [Electronic resource] URL: http://www.belcanto.ru/opera_idiot.html (Date of access: 20.03.2023)

Polka.ru [Electronic resource]. URL: <https://polka.academy/articles/652> (Date of access: 16.03.2023)

Источники иллюстраций

Рис.1. Источник: <https://bolshoi.ru/performances/opera/idiot/>

Рис.2. Источник: <https://bolshoi.ru/performances/opera/idiot/>

Рис.3. Источник: <https://bolshoi.ru/performances/opera/idiot/>

Рис.4. Источник: <https://bolshoi.ru/performances/opera/idiot/>

Рис.5. Источник: <https://bolshoi.ru/performances/opera/idiot/>

Peculiarities of Adaptation of the Novel by F.M. Dostoyevsky “The Idiot” in the Opera by M.S. Weinberg

Yulia Juzhakova, master, National Research University “Higher School of Economics” (Moscow), juliajuzhakova@yandex.ru

The article is devoted to the opera in three acts by composer Moses Samuilovich Weinberg «The Idiot», created on the basis of the novel of the same name by Fyodor Mikhailovich Dostoevsky. The article examines the history of the novel's creation (including individual fragments from Dostoevsky's biography), as well as the main musical themes and techniques used by Weinberg to convey the deep emotionality and philosophical content of the work. The author analyzes the musical motifs associated with the main characters of the opera – gives an assessment of their musical portraits, vocal performance, orchestral sound recording. This article will consider the main musical techniques used to create emotionality, convey the depth of the characters' characters and philosophical layers of the novel. A detailed description of the musical features of the opera will also be given to give the reader a clear idea of how the composer conveyed the mood and musical atmosphere of Dostoevsky's novel.

Keywords: F.M. Dostoevsky, M.S. Weinberg, A.V. Medvedev, novel, opera, theatre, musical themes, vocal performance, interpretation of the part, musical features.

For citation: Juzhakova Yu.K. (2023) Peculiarities of Adaptation of the Novel by F.M. Dostoyevsky “The Idiot” in the Opera by M.S. Weinberg // *Metamorphosis*. Vol. 8. N. 1. P. 76-85.

Музыкальность произведений Ф.М. Достоевского на примере повести Достоевского «Белые ночи» и оперы Юрия Буцко «Белые ночи»

Елена Яковенко, бакалавр, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Москва), eyakovev@gmail.com

В статье исследуется вопрос о влиянии музыкальной культуры на творчество Ф.М. Достоевского. Автор уделяет внимание роли, которую музыка сыграла в жизни писателя и его творческом становлении, а также влиянию творчества Достоевского на музыкальный и театральный мир. Отдельно автор обращается к феномену музыкальности произведений писателя. В статье анализируется повесть «Белые ночи» как полноценное музыкальное произведение с лейтмотивом, ритмом, темпом, рефреном и эпизодами. Также автор обращается к опере Ю.М. Буцко «Белые ночи» 1968 г. и выявляет, удалось ли композитору отразить замысел Достоевского в своем произведении.

Ключевые слова: опера, музыкальное произведение, «мечтательство», театр, вариации, рондо, творчество, лейтмотив, полифония, «двойничество»

Для цитирования: Яковенко Е.В. Музыкальность произведений Ф.М. Достоевского на примере повести Достоевского «Белые ночи» и оперы Юрия Буцко «Белые ночи» // Метаморфозис. 2023. Т. 8. №1. С. 86-96.

Музыка – волшебное искусство. Она неосвязаема, ее невозможно потрогать, остановить, материализовать или понять, музыку можно только почувствовать. Человек, любящий музыку начинает воспринимать этот мир иначе.

Часто можно заметить, что писатели, которые умели играть на каких-либо музыкальных инструментах, невольно вовлекали музыку в свои труды. Формы и приемы были разными. Например, А.И. Куприн в повести «Гранатовый браслет» в качестве эпиграфа использовал сонату Бетховена №2, что до сих пор вызывает множество споров и вопросов у читателей и исследователей творчества писателя. С чем связан выбор именно этого музыкального произведения? Куприн закольцовывает повесть – заканчивается она тоже сонатой Бетховена, которую играет пианистка Женни Рейтер. Существуют примеры менее очевидного сплетения музыкального и эпистолярного жанров. Особенно ярко влияние музыкальности и любви к музыке видны в произведениях Ф.М. Достоевского.

Роль музыки в жизни Ф.М. Достоевского

Писатель говорил: «Искусство есть такая потребность для человека, как есть и пить. Потребность красоты и творчества, воплощающего ее, – неразлучна с человеком, и без нее человек, может быть, не захотел бы жить на свете»¹. На протяжении всей жизни, искусство оставалось главной страстью, музой и отдушиной Достоевского. Он состоял в музыкальных кружках, был знаком с разными музыкантами и композиторами, постоянно посещал концерты и очень любил слушать как играет на фортепиано его вторая жена Анна Григорьевна.

В самом детстве музыка присутствовала в жизни Достоевского лишь мимоходом, не сумев оказать сильного впечатления. Мама и дядя писателя играли на гитаре, сам Достоевский же вспоминал, как ему пела няня, звуки шарманки на улицах и первые походы в театр. Так, в 10 лет Федор Михайлович увидел спектакль «Разбойники» по Шиллеру, главную роль в котором исполнял Мочалов. Это одно из самых ярких детских воспоминаний Достоевского².

Настоящая любовь к музыке развилась у писателя позже, в его юношеские годы, когда он учился в военно-инженерном училище. Там, по воспоминаниям его друзей, Достоевский старался посещать все музыкальные концерты, в числе которых были и концерты Листа, которыми писатель восхищался особенно. Также Достоевский был на концертах скрипача Генриха Вильгельма Эрнста, пианиста Уле Булля, пианиста Берлиоза, оперных певиц Терезы де Джули–Борси и Эрминии Фреццолини, был знаком с М.И. Глинкой³. Именно встречи с ним были для писателя настоящим событием, ведь Федор Михайлович с огромной нежностью и любовью относился к произведениям музыканта, особенно к опере «Руслан и Людмила».

Весь этот музыкальный опыт впоследствии нашел отражение в литературном творчестве. В России ежегодный тираж произведений Достоевского достигает 500 тысяч⁴. Книги Достоевского не теряют своей актуальности.

Сейчас все больше людей переходят на различные аудиальные способы взаимодействия с информацией. В условиях новой реальности Ф.М. Достоевский стал наиболее часто прослушиваемым писателем в более 20 странах мира. «ЛитРес» предоставляет информацию о том, что 99% слуша-

¹ Писатели и поэты о творчестве. [Электронный ресурс]. URL: <https://geniusrevive.com/pisateli-i-poety-o-tvorchestve/> (Дата обращения 11. 07. 2023).

² Меломан и театрал. [Электронный ресурс] URL: <https://dostoevskyworld.ru/writer-world/personality/meloman-i-teatral> (Дата обращения: 11. 07. 2023).

³ Кузнецова А.В. и др. Ф.М. Достоевский и музыка // М.: Наука. Искусство. Культура, 2022. Т. 33. №. 1. С. 12-17.

⁴ Достоевский вошел в десятку самых издаваемых в России авторов. 07. 02. 2020. [Электронный ресурс]. URL: https://spb.aif.ru/culture/dostoevskiy_voshel_v_desyatku_samyh_izdavaemyh_v_rossii_avtorov (Дата обращения: 24.12.2022).

телей хорошо знакомы с произведениями Достоевского⁵.

Спектакли по произведениям писателя ставятся по всем театрам страны. Кроме того, творчество и жизнь Достоевского легли в основу множества фильмов, а в особенности произведения писателя послужили вдохновением для множества музыкальных произведений. Например, одной из самых ранних попыток музыкальной интерпретации Достоевского стала опера «Елка», написанная В.И. Ребиковым в конце XIX – начале XX века, а одним из позднейших воплощений романа «Преступление и наказание» стала одноименная рок-опера 2016 года. Некоторые произведения писателя все же не обладают особой популярностью в музыкальном мире. Одно из таких произведений – повесть «Белые ночи».

«Белые ночи»

Необходимо отметить, что «Белые ночи» вообще не похожи на творчество Достоевского, за которое его называют философом и относят к мрачным мировым классикам. «Белые ночи» – удивительно нежное, легкое и романтическое произведение, принадлежат раннему периоду творчества. Повесть написана в 1848 году. До переиздания 1865 года, повесть посвящалась А.Н. Плещееву, близкому другу Достоевского, послужившего прототипом главного героя – Мечтателя. С Плещеевым, который оставался хорошим другом писателя до конца жизни, Достоевского связывала схожесть восприятия мира, которую Федор Михайлович называл «мечтательством»⁶.

У повести есть два подзаголовка: «сентиментальный роман» и «из воспоминаний мечтателя». Все повествование ведется от лица Мечтателя. Подзаголовки напоминают нам обозначения характера и темпа музыкального произведения.

Авторское музыкальное восприятие повести «Белые ночи»

С удивительной лиричностью, музыкальностью, тонкостью и многогранностью «Белые ночи» можно рассматривать как полноценное *музыкальное произведение* с завязкой, кульминацией, развязкой, рефреном и вариациями. «Белые ночи» по своей структуре очень похожи на рондо с двумя отчетливыми и яркими лейтмотивами – «мечтательства» и одиночества.

Если разбирать более детально, то получится следующее: композитор – Ф.М. Достоевский; название музыкального произведения – «Белые

⁵ Книги Достоевского бьют все рекорды по чтению и прослушиванию в 20 странах мира. [Электронный ресурс] <https://rg.ru/2021/11/11/knigi-dostoevskogo-biut-vse-rekordy-po-chteniiu-i-proslushivaniuu-v-20-stranah-mira.html> (Дата обращения: 24. 12. 2022).

⁶ Белые ночи – Федор Достоевский. Аналогия жизни и творчества. [Электронный ресурс] <https://fedordostoevsky.ru/works/lifetime/nights/> (Дата обращения: 27. 03. 2023).

ночи»; музыкальная форма – «сентиментальный роман», общий темп *Adagio*, частный – эпиграф из стихотворения Тургенева «Цветок», он становится первым аккордом «Белых ночей».

Повесть Достоевского по своему строению похожа на рондо, с принципом построения АВАСА, где А – рефрен, то есть главная тема, а В и С – эпизоды. Основной темой выступают мечтания главного героя, его фантазийный мир и чувство одиночества. Повесть начинается с темы счастья и мечты (отрывок стихотворения Тургенева) и именно этим она и заканчивается, тем самым закольцовываясь: «Боже мой! Целая минута блаженства! Да разве этого мало хоть бы и на всю жизнь человеческую?»⁷. Ночь первая – А, ночь вторая – В, ночь третья – А (с вариациями), ночь четвертая – С, утро – А. В таком виде перед читателем и слушателем предстает это музыкально-эпистолярное произведение.

Рассмотрим подробнее музыкальность главной темы и способы ее развития. Надо отметить, что у мелодии текста нет никакой плавной интерлюдии, которая бы привела нас к главной теме. Вместо этого мы сразу же знакомимся с Мечтателем, попадаем в его мысли, но мысли эти грустные, плавные, кантиленные. Он размышляет о небе, о том, как под этим небом могут жить такие сердитые и капризные люди, а потом очень и ярко вступает лейтмотив «мне вдруг показалось, что меня, одинокого, все покидают и что от меня все отступаются».

Практически незаметной темой становится «тема о паутине»: «...и с недоумением осматривал я свои зеленые закоптелые стены, потолок, завешанный паутиной». В конце произведения она получит развитие и зазвучит с новой силой: «стены и полы облиняли, все потускнело; паутины развелось еще больше...»⁸. В соответствии с внутренними переживаниями героя меняется и внешняя реальность, поэтому то, что когда-то казалось незначительным и неважным, приобретает совершенно новый мрачный оттенок.

Вторым лейтмотивом главной темы выступает фантастический мир, иллюзорная реальность, в которой пребывает мечтатель. На улице ему кажется, что с ним вот-вот заговорят дома, настолько они ему близки и знакомы. Развитие главной темы происходит в другой тональности и с постепенным изменением главной мелодии, так как тема одиночества понемногу вытесняется темой «Настеньки», однако тема «мечтательства» остается такой же сильной: «Я создаю в мечтах целые романы. <...> Я мечтатель; у меня так мало действительной жизни...»⁹.

Эпизод В – «вторая ночь», главным образом, тема «истории Настеньки», на место темы одиночества приходит тема Настеньки. Эпизод С –

⁷ Достоевский Ф.М. Белые ночи [Электронный ресурс]. URL: <https://ilibrary.ru/text/29/p.1/index.html> (Дата обращения: 11. 07. 2023).

⁸ Там же.

⁹ Там же.

«ночь четвертая», второй эпизод с точки зрения авторского анализа текста. В этом эпизоде сразу несколько главных тем, каждая из которых проходит свой путь развития, перетекает одна в другую. Можно сказать, что именно в этом эпизоде и наблюдается кульминация: читатель видит две ярких музыкальных темы – отношения Настеньки и ее возлюбленного и отношения Настеньки и Мечтателя. В обоих случаях есть надежда на совместное будущее, но когда Настенька видит своего любимого, тема любви Мечтателя довольно резко обрывается и на первый план выходит тема отношений Настеньки с ее возлюбленным.

Утро является последним рефреном в «Белых ночах», когда мы с новой силой слышим главную тему и основной лейтмотив «одиначества» и «мечтательства»: «...передо мною мелькнула так неприветно и грустно вся перспектива моего будущего, и я увидел себя таким, как я теперь, ровно через пятнадцать лет, постаревшим, в той же комнате, так ж одиноким»¹⁰.

Повесть Достоевского послужила источником вдохновения не только для русских композиторов, но и для зарубежных. Большой интерес тема вызвала в Италии: XX веке была создана опера в двух актах и 32 эпизодах Луиджи Кортезе, в 1987 была написана вторая опера «Белые ночи» Франко Маннино¹¹.

В России же одна из первых музыкальных интерпретаций – опера «Белые ночи» М. Цветаева, написанная в 1933 году. Однако главным произведением по повести Достоевского стала опера Ю. М. Буцко «Белые ночи» 1968 года.

Интересно то, что Буцко в своей опере «Белые ночи» не стал превращать прозаический текст в стихотворный, оставляя текст Ф.М. Достоевского неизменным. То есть главную музыкальную линию задает само произведение Достоевского, а подстраиваться под готовый текст, в котором отсутствует рифма, очень сложно.

Судьба оперы

Непростая участь постигла и оперу «Белые ночи». После написания оперы в 1968 году команда начала подготовку к записи оперного спектакля. Дирижировать должен был Геннадий Рождественский, а исполнять – Анатолий Мищевский и Галина Писаренко, однако по идеологическим соображениям опера была запрещена к постановке. Несколько лет об опере никто не вспоминал, и лишь в 1973 году вновь вернулись к идее ее реализации. Так, в 1973 была выпущена пластинка с записью оперы «Белые ночи». За

¹⁰ Достоевский Ф.М. Белые ночи [Электронный ресурс]. URL: <https://ilibrary.ru/text/29/p.1/index.html> (Дата обращения: 11. 07. 2023).

¹¹ Интерпретация романов Достоевского в музыкальном театре. [Электронный ресурс] URL: https://studbooks.net/764253/literatura/interpretatsiya_romanov_dostoevskogo_muzykalnom_teatre (Дата обращения: 12. 01. 2023).

рубежом опера имела в эти годы даже больший успех, так была поставлена в Дрезденской опере Гарри Купфером.

«Белые ночи» ставились не один раз, свое воплощение повесть нашла и в одноименном фильме 1959 года Ивана Пырьева. Первая театральная постановка прошла в начале нулевых годов на сцене Государственного Камерного музыкального театра «Санктъ-Петербурзь Опера». Режиссером выступил Юрий Александров, дирижером – Евгений Хохлов¹². Несмотря на существование «сценической фантазии Юрия Александрова на музыку и либретто Юрия Буцко», постановка оказалась недостаточно интересной, цельной и многогранной.

Особенности оперы «Белые ночи»

«Белые ночи» – камерная опера-диалог в одном действии и четырех картинах. Сам композитор назвал свое произведение «оперой состояния, а не действия»¹³, подразумевая, что задача оперы – в первую очередь, окунуть зрителей в это состояние, в эмоции и чувства героев, а не показать последовательность сменяющихся действий.

С раннего детства, по признанию самого композитора, Достоевский был его любимым писателем. Буцко всегда с огромным уважением относился к оригинальному тексту и не хотел его изменять: «В качестве... важного для меня раздела творчества я рассматриваю музыку, связанную со словом, для чего я почти всегда предпочитаю прозу. Здесь я примыкаю к традиции музыкальной декламации Мусоргского. Четыре мои оперы написаны в этом стиле»¹⁴. По этой причине либретто оперы – та же повесть «Белые ночи», но со серьезными сокращениями. Фокус оперы смещен с фигуры Мечтателя и «мечтательства» на отношения между героями.

В опере Буцко замыкает музыкальное повествование на двух героях, несмотря на то что в «Белых ночах» присутствуют возлюбленный Настеньки и бабушка героини. Композитор идет на интересный шаг. По его замыслу, обе партии – Мечтателя и жениха Настеньки – исполняются одним и тем же человеком. Тем самым, Буцко внедряет в оперу идею двойничества, которая прослеживалась и в творчестве Достоевского. По задумке Буцко, возлюбленный Настеньки – лишь отражение главного героя. Композитор оставляет ремарку: «Входит Молодой человек – двойник Мечтателя». Та-

¹² Белые ночи Федора Достоевского. Санктъ– Петербурзь Опера. [Электронный ресурс] URL: <http://www.sanktpeterburgopera.ru/ru/repertoire/current/the-twilight-nights/> (Дата обращения: 27. 03. 2023).

¹³ Белые ночи. Ю. Буцко. Либретто Ю. Буцко по одноименному роману Ф. Достоевского. [Электронный ресурс] URL: https://1a1373cd-9223-4099-a831-c3a32815bdb2.filesusr.com/ugd/35fe21_4433a75cd1854089a2cd5bbf3b4469cb.pdf (Дата обращения: 11. 07. 2023).

¹⁴ Старостина Т. Помышление о свете незаходимом: о творчестве Ю. Буцко // Музыка из бывшего СССР. Вып. 2. М., 1996. С. 8 – 9.

ким образом Буцко представляет свою вариацию на тему повести Достоевского.

Современники называли Буцко «русским Бахом» из-за его любви к полифонии. Это проявляется и в «Белых ночах», где «полифоническое развитие буквально пронизывает оперу»¹⁵. Опера состоит из четырех эпизодов: «Ночь первая», «Ночь вторая», «Ночь третья» (третья и четвертая ночи Достоевского) и «Утро».

Опера не соответствует общим представлениям о повести. История взаимоотношений Настеньки и Мечтателя немного наивна. «Белые ночи» — ода любви, одиночеству и мечтательству. Однако Буцко отходит от этих привычных представлений о повести и создает оперу, пронизанную тревогой, страхом, болью и дискомфортом. Все лирические и нежные настроения заменяются Буцко на яркое и рваное развитие темы.

Как указано на самой пластинке с [записью оперы](#): «партии Мечтателя и Настеньки мало разнятся между собой; выделяется лишь скерциозный тематизм начала Рассказа Настеньки». Важно отметить, что серьезным отличием является то, что [партия Настеньки](#) обладает лиричностью, плавностью, сдержанностью, большим спокойствием и умеренностью, в то время как [партия Мечтателя](#) очень яркая, шумная, резкая, непоследовательная, разрывающая музыкальную ткань. Кажется, словно вся партия Мечтателя — сплошная кульминация с периодическими эмоциональными срывами.

Также согласно тексту на пластинке, в опере нет лейтмотивов в привычном их понимании: «Большая часть мелодики ее вырастает из одногласной темы, открывающей действие и получающей широкое полифоническое развертывание на протяжении всей первой картины». «Третья ночь» состоит сразу из трех кульминаций: страх и отчаяние Настеньки, потерявшей надежду увидеть своего возлюбленного; возможное счастье Мечтателя и Настеньки; и появление жениха Настеньки, разрушение надежд Мечтателя.

Буцко все же не пытается в точности передать то, что закладывал в «Белые ночи» писатель. Известный музыковед Е.И. Чigareва пишет: «Выразительность и значимость реплик героев подчеркивается повторами этих реплик — точно, вариантно, секвенцированно (с превышением вершины). Повторы образуют определенный ритм монологов и диалогов — ритм прозы Достоевского, деление текста на колонны организует прозаическую речь, придавая ей синтаксическую стройность, но и напряженность»¹⁶. Кроме этого, в [момент кульминации](#), перед тем как Настенька видит своего возлюбленного, композитор добавляет слова героине: «Оно сейчас закроет луну!

¹⁵ Чigareва Е. «“Белые ночи” Федора Достоевского – Юрия Буцко» [Электронный ресурс] URL: <https://www.butsko.ru/post/евгения-чigareва-белые-ночи-федора-достоевского-юрия-буцко> (Дата обращения: 27. 03. 2023).

¹⁶ Там же.

Закроет луну!», которые та повторяет шесть раз.

Важная особенность «Белых ночей» – скачки музыки на большие интервалы, резкая смена фортиссимо на пиано и пианиссимо и наоборот, а также частое использование глиссандо, как, например, в сцене встречи Настеньки и жениха, где Буцко прописывает глиссандо на целых 3 октавы¹⁷.

В заключение важно отметить, «Белые ночи» никогда не считались главным произведением в творчестве Достоевского. Повесть часто оправдывают тем, что это раннее творчество, несерьезное, романтическое. Считается, что смысл повести лежит на поверхности. Однако Буцко создает монументальную, невероятно сложную и глубокую оперу, которую можно рассматривать как совершенно автономное, самостоятельное произведение.

Кажется, что всю свою любовь к творчеству великого писателя и весь свой опыт знакомства с его произведениями, Буцко использовал для создания своей оперы. Именно это и делает ее настолько объемной, неоднозначной и прекрасной. К большому сожалению, на данный момент в России совершенно не раскрыт потенциал такого талантливого композитора. Многие его произведения исполнялись всего несколько раз, а еще больше — и вовсе остаются неизданными.

Фигура Ф.М. Достоевского оказала огромное влияние на весь музыкальный мир, вдохновив множество композиторов и артистов всего мира на создание произведений. Музыка, которая с детства присутствовала в жизни великого писателя, навсегда осталась с ним, очень тонко и глубоко сплетаясь с его творчеством. Именно это и делает его произведения такими привлекательными для музыкальных адаптаций.

Литература

Биография. Фонд Юрия Буцко. [Электронный ресурс] URL: <https://www.butsko.ru/bio> (Дата обращения: 27. 03. 2023).

Белые ночи – Федор Достоевский. Аналогия жизни и творчества [Электронный ресурс]. URL: <https://fedordostoevsky.ru/works/lifetime/nights/> (Дата обращения: 27. 03. 2023).

Белые ночи Федора Достоевского. Санкт-Петербург Опера [Электронный ресурс]. URL: <http://www.sanktpeterburgopera.ru/ru/repertoire/current/the-twilight-nights/> (Дата обращения: 27. 03. 2023).

Белые ночи. Ю. Буцко. Либретто Ю. Буцко по одноименному роману Ф. Достоевского. [Электронный ресурс]. URL: https://1a1373cd-9223-4099-a831-c3a32815bdb2.filesusr.com/ugd/35fe21_4433a75cd1854089a2cd5bbf3b4469cb.pdf (Дата обращения: 11. 07. 2023).

¹⁷ Чигарева Е. «“Белые ночи” Федора Достоевского – Юрия Буцко» [Электронный ресурс] URL: <https://www.butsko.ru/post/евгения-чигарева-белые-ночи-федора-достоевского-юрия-буцко> (Дата обращения: 27. 03. 2023).

Достоевский вошел в десятку самых издаваемых в России авторов. 07. 02. 2020. [Электронный ресурс] URL: https://spb.aif.ru/culture/dostoevskiy_voshel_v_desyatku_samyh_izdavaemyh_v_rossii_avtorov (Дата обращения: 24.12.2022)

Интерпретация романов Достоевского в музыкальном театре. [Электронный ресурс]. URL: https://studbooks.net/764253/literatura/interpretatsiya_romanov_dostoevskogo_muzykalnom_teatre (Дата обращения: 12. 01. 2023).

Книги Достоевского бьют все рекорды по чтению и прослушиванию в 20 странах мира. [Электронный ресурс]. URL: <https://rg.ru/2021/11/11/knigi-dostoevskogo-biut-vse-rekordy-po-chteniiu-i-proslushivaniuu-v-20-stranah-mira.html> (Дата обращения: 24. 12. 2022).

Кузнецова А.В. и др. Ф.М. Достоевский и музыка // Наука. Искусство. Культура. 2022. Т. 33. №. 1. С. 12–17.

Старостина Т. Помышление о свете незаходимом: о творчестве Ю. Буцко // Музыка из бывшего СССР. Вып. 2. М., 1996. С. 8–9.

Меломанитеатрал [Электронный ресурс]. URL: <https://dostoevskyworld.ru/writer-world/personality/meloman-i-teatral> (Дата обращения: 11. 07. 2023).

Писатели и поэты о творчестве [Электронный ресурс]. URL: <https://geniusrevive.com/pisатели-i-poety-o-tvorchestve/> (Дата обращения: 11. 07. 2023).

Ф.М. Достоевский. Белые ночи [Электронный ресурс]. URL: <https://ilibrary.ru/text/29/p.1/index.html> (Дата обращения: 11. 07. 2023).

Чигарева Е. «Белые ночи» Федора Достоевского – Юрия Буцко» [Электронный ресурс]. URL: <https://www.butsko.ru/post/евгения-чигарева-белые-ночи-федора-достоевского-юрия-буцко> (Дата обращения: 27. 03. 2023).

References

Biografiya. Fond Yuriya Butsko [Biography. Yuri Butsko Foundation]. *Butsko.ru* [Electronic resource]. URL: <https://www.butsko.ru/bio> (Date of access: 27.03.2023)

Belye nochi – Fedor Dostoevskiy. Analogiya zhizni i tvorchestva [‘The White Nights - Fyodor Dostoevsky. Analogy of life and work]. *Fedordostoevsky.ru* [Electronic resource]. URL: <https://fedordostoevsky.ru/works/lifetime/nights/> (Date of access: 27.03.2023).

Belye nochi Fedora Dostoevskogo. Sankt-Peterburg Opera [The White Nights of Fyodor Dostoevsky. St. Petersburg Opera]. *Sanktpeterburgopera.ru* [Electronic resource]. URL: <http://www.sanktpeterburgopera.ru/ru/repertoire/current/the-twilight-nights/> (Date of access: 27.03.2023).

Belye nochi. Yu. Butsko. Libretto Yu. Butsko po odnoimennomu romanu

F. Dostoevskogo [The White Nights. Y. Butsko. Libretto by Y. Butsko based on the novel of the same name by F. Dostoyevsky]. [Electronic resource] URL: https://1a1373cd-9223-4099-a831-c3a32815bdb2.filesusr.com/ugd/35fe21_4433a75cd1854089a2cd5bbf3b4469cb.pdf (Date of access: 11.07.2023).

Dostoevskiy voshel v desyatku samykh izdavaemykh v Rossii avtorov [Dostoevsky became one of the top ten most published authors in Russia]. Spb. aif.ru [Electronic resource]. URL: https://spb.aif.ru/culture/dostoevskiy_voshel_v_desyatku_samyh_izdavaemykh_v_rossii_avtorov (Date of access : 24.12.2022).

Interpretatsiya romanov Dostoevskogo v muzykalnom teatre [Interpretation of Dostoevsky's novels in musical theater]. *Studbooks.net* [Electronic resource]. URL: https://studbooks.net/764253/literatura/interpretatsiya_romanov_dostoevskogo_muzykalnom_teatre (Date of access: 12.01.2023).

Knigi Dostoevskogo byut vse rekordy po chteniyu i proslushivaniyu v 20 stranakh mira [Dostoevsky's books break all reading and listening records in 20 countries around the world]. *Rg.ru* [Electronic resource]. URL: <https://rg.ru/2021/11/11/knigi-dostoevskogo-biut-vse-rekordy-po-chteniiu-i-proslushivaniyu-v-20-stranah-mira.html> (Date of access: 24.12.2022).

Kuznetsova A.V. etc. F.M. Dostoevskii i muzyka [F. M. Dostoevsky and music]. *Nauka. Iskusstvo. Kultura*. 2022. Vol. 33. N. 1. P. 12–17 (in Russian).

Starostina T. Pomyslenie o svete nezakhodimom: o tvorchestve Yu. Butsko [Thinking about the light that does not go away: on the work of Y. Butsko]. *Muzyka iz byvshego SSSR*. 1996. N. 2. P. 8–9. (in Russian).

Meloman i teatral [A music lover and theatergoer]. *Dostoevskyworld.ru* [Electronic resource]. URL: <https://dostoevskyworld.ru/writerworld/personality/meloman-i-teatral> (Date of access: 11.07.2023).

Pisатели i poety o tvorchestve [Writers and poets about creativity]. *Geniusrevive.com* [Electronic resource]. URL: <https://geniusrevive.com/pisатели-i-poety-o-tvorchestve/> (Date of access: 11.07.2023).

Dostoevskiy F.M. Belye nochi [The White Nights]. *Ilibrary.ru* [Electronic resource]. URL: <https://ilibrary.ru/text/29/p.1/index.html> (Date of access: 11.07.2023).

Chigareva E. “Belye nochi” Fedora Dostoevskogo – Yuriya Butsko [The White Nights by Fyodor Dostoevsky - Yuri Butsko]. *Butsko.ru* [Electronic resource]. URL: <https://www.butsko.ru/post/евгения-чигарева-белые-ночи-федора-достоевского-юрия-буцко> (Date of access: 27.03.2023).

The Musicality of F.M. Dostoevsky's Works on the Example of Dostoevsky's Novel "White Nights" and Yuri Butsko's Opera "White Nights"

Elena Yakovenko, bachelor, National Research University "Higher School of Economics" (Moscow), eyakovev@gmail.com

The article explores the influence of musical culture on the work of F.M. Dostoevsky. The author pays attention to the role that music played in the writer's life and his creative formation, as well as the influence of Dostoevsky's work on the musical and theatrical world. Separately, the author addresses the phenomenon of musicality of the writer's works. The article analyzes the story «White Nights» as a full-fledged musical work with leitmotif, rhythm, tempo, refrain and episodes. The author also turns to Yu. M. Butsko's opera «White Nights» of 1968 and reveals whether the composer succeeded in reflecting Dostoevsky's idea in his work.

Keywords: opera, musical composition, "dreaming", theater, variations, rondo, creativity, leitmotif, polyphony, "duality".

For citation: Yakovenko E.V. (2023) The Musicality of F. Dostoevsky's works on the Example of Dostoevsky's Novel "White Nights" and Yuri Butsko's Opera "White Nights" // *Metamorphosis*. Vol. 8. N. 1. P. 86-96.

Рок-опера Эдуарда Артемьева «Преступление и наказание»

Алина Нуриманова, бакалавр, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Москва), asnurimanova@edu.hse.ru

Статья посвящена рок-опере «Преступление и наказание», основанной на одноименном романе Федора Михайловича Достоевского, премьера которой состоялась в Московском театре мюзикла. Мы рассматриваем историю создания и постановки данной оперы, способы раскрытия персонажей. Читатель сможет пройти по следам главных героев и увидеть мир Достоевского таким, каким его видит Эдуард Артемьев. Цитаты из источника помогут нам более детально раскрыть замысел автора и окунуться в мир Родиона Раскольникова. Мы попытаемся понять мотивы главного героя, что им двигало, и как он пришел к покаянию. Все это будет сопровождаться ритмичной музыкой, где частушки и скоморошьи наигрыши идут рука об руку с выразительными романсами.

Ключевые слова: Артемьев Э.Н., роман «Преступление и наказание», рок-опера, Московский театр мюзикла, Достоевский Ф.М.

Для цитирования: Нуриманова А.С. Рок-опера Эдуарда Артемьева «Преступление и наказание» // Метаморфозис. 2023. Т. 8. №1. С. 97-103.

Московский Театр Мюзикла к 150-летию выхода романа «Преступление и наказание» Федора Михайловича Достоевского представил зрителям одноименный мюзикл. Идея создания музыкальной версии романа возникла у Андрея Кончаловского. После эмиграции в США в 70-х годах XX века он передал композитору Эдуарду Артемьеву либретто, написанное в соавторстве с Юрием Ряшенцевым.

В 1979 году Эдуард Артемьев начал работу над партитурой. За последующие тридцать лет было создано множество вариантов, каждый из которых не устраивал автора, и работа начиналась заново. Интенсивная деятельность в кинематографе не позволяла полноценно сконцентрироваться на написании оперы. По инициативе Андрея Кончаловского в 1998 году Эдуард Артемьев ушел из других проектов и сосредоточился на написании оперы. В 2000 году опера была дописана и создана демонстрационная запись. Первоначально задумывалось, что произведение под названием «Раскольников» будет оперой в жанре мистерики, но постепенно жанр перерос в зонг-оперу, в результате эволюционировав в рок-оперу. Сейчас обозначение жанра



Рис. 1. Афиша

как «опера» и «рок-опера» в различных публикациях сосуществуют. В 2013 году продюсер «Театра мюзикла» Давид Смелянский предложил авторам вернуться к созданию театральной

постановки. Проект был запущен в новую разработку в 2015 году. Авторы переработали либретто, которое нуждалось в адаптации для современного зрителя¹. Стилистику оперы определили как *«соединение симфонической музыки, эстрады, романса, рок-музыки, площадной музыки. Причем, не в виде имитации ее оркестром, а в реальном звучании. Если гармошка, так гармошка. Если голос кричит, так голос кричит»*².

Музыкальный язык оперы строится на синтезе различных фольклорных традиций, включает в себя народные плачи, частушки и скоморошьи наигрыши, выразительные романсы. В опере соединяется глубинное звучание симфонического оркестра, рок-группы, ансамбля народных инструментов, солистов и хора. Динамичность звучания достигается при помощи новейшей обработки звука и сложных размеров (5/4, 8/8, 11/8).

Открывает оперу баллада Шарманщика ([Приложение 1](#)). Шарманщики – рассказчики событий. В романе бродячие музыканты описаны так: *«Не доходя Сенной, на мостовой, перед мелочною лавкой, стоял молодой черноволосый шарманщик и вертел какой-то весьма чувствительный романс»*³. Родион Раскольников в оригинальном произведении очень трепетно отзывается об игре на шарманке: *«Я люблю, – продолжал Раскольников, но с таким видом, как будто вовсе не об уличном пении говорил, – я люблю, как поют под шарманку в холодный, темный и сырой осенний вечер, непременно в сырой, когда у всех прохожих бледно-зеленые и больные лица; или, еще лучше, когда снег мокрый падает, совсем прямо, без ветру, знаете? а сквозь него фонари с газом блистают...»*⁴. Шарманщики видятся Артемьеву простым народом, который тесно связан с толпой и массовыми сценами оперы. Один из ярких примеров – сцена «Толпа на Сенной площади», бурлящая энергией ([Приложение 2](#)). Частые метрические сбои, своеобразный рефрен *«Вот сошлись мы, люди-лошади»* и ударные инструменты создают эффект динамики и вечно движущейся городской толчеи.

¹ Кичин В. «Родион Раскольников – суперзвезда» // «Российская газета». 2007. №4493.

² Фатьянова Е.А. Премьера века: рок-опера «Преступление и наказание» Эдуарда Артемьева в Санкт-Петербурге // Музыка и электроника. № 3. С. 1-5.

³ Достоевский Ф.М. Преступление и наказание. М.: Издательство АСТ, 2020. С. 189.

⁴ Там же.

С одной стороны – толпа, преисполненная живости, является участником событий, но, с другой стороны – никак не вмешивается.

Это можно проследить и в сцене «Убийство лошади» ([Приложение 3](#)). Во сне маленький Родион с отцом проходит около кабака, которого мальчик побаивался, потому что там: *«всегда была такая толпа, так оралы, хохотали, ругались, так безобразно и сипло пели и так часто дрались; кругом кабака шлялись всегда такие пьяные и страшные рожки... Встречаясь с ними, он тесно прижимался к отцу и весь дрожал»*⁵. Гомон толпы, ругань пьяных, нестройное звучание скоморошских сопелок создают атмосферу неуправляемого гулянья.

Все пространство перечеркивает выкрик пьяницы, который отводит душу на несчастном животном: *«Садись, все садись! – кричит один, еще молодой, с толстою такою шей и с мясистым, красным, как морковь, лицом, – всех довезу, садись!»*⁶. Этот выкрик становится рефреном музыкального номера. *«Смех в телеге и в толпе удваивается, но Миколка сердится и в ярости сечет учащенными ударами кобыленку, точно и впрямь полагает, что она вскачь пойдет»*.⁷ Яркость описаний несомненно дает нам понять, как сильно происшествие могло повлиять на маленького Родиона. Ничто не может остановить пьяницу – ни робкие попытки свидетелей, ни испуганный призыв юного Раскольникова. Наоборот, вся толпа взбирается на телегу и начинает подбадривать хозяина лошади в его стремлении добить ее. Это бессердечие толпы и ярость хлыста будут преследовать Раскольникова в ночных кошмарах, породив в измученном и чутком сознании идею о спасении обездоленных⁸.

Та же толпа, жестокость которой потрясла малолетнего Родиона, вынудит юношу «убить во благо» – избавить бедняков от жадной старухи-процентщицы.



В сцене «Убийство» идеи толпы проявляются в хоровом речитативе «Кабы эту бабу убить». Однако ни один из участников действия не готов взять на себя такой груз: на вопрос «А ты сам бы убил бы?» каждый отвечает отрицательно. Толпа

Рис. 2. Убийство лошади

⁵ Достоевский Ф.М. Преступление и наказание. М.: Издательство АСТ, 2020. С. 67.

⁶ Там же. С. 69.

⁷ Там же. С. 70.

⁸ См., например, Егорова Т.К. Вселенная Эдуарда Артемьева. М.: Вагриус, 2006.

приближается к Раскольникову, в мелодии появляются дьявольские три-тоновые ходы. В сцене «Семой час», написанной в традициях погребального причета, на роковой вопрос «А ты убил бы?», Раскольников, выдержав паузу с редкими ударами большого колокола, таинственно отвечает «Пора узнать» ([Приложение 4](#)).

Обнаружив среди себя готового действовать, толпа, однако, вовсе не благодарит Родиона. «Убиец!» – слышит Раскольников из толпы. Обманутый желаниями и стремлениями толпы, юноша, совершив грех, не находит одобрения. И в этот момент выходит Порфирий Петрович.

Знакомство с Порфирием происходит на студенческой встрече, куда Родиона привел Разумихин. Порфирий Петрович уже некоторое время подозревает Раскольникова в преступлении, и во время встречи его подозрения только усиливаются. Следовательно не высказывает свои подозрения напрямую, не атакует Родиона, лишь намекает и старается подловить его. Показное благодушие, вкрадчивость и умение усыпить бдительность жертвы – вот что характеризует образ Порфирия. В сцене «Каравай» Порфирий задает тон хороводной песне и изменяет основную фразу на «Кого хочешь – убивай» ([Приложение 5](#)). Окружение подхватывает этот мотив и в беспмятстве начинает водить хоровод вокруг обезумевшего Раскольникова.

Поступок Родиона принимает лишь один человек, господин Свидригайлов, знакомство с которым происходит в квартале девиц. Обеспеченный



Рис. 3. Порфирий Петрович

будет претворять в жизнь то, к чему имеет тягу: «Я – губить молодых, Вы – старух убивать». Однако осуществиться этому плану не суждено: из комментариев шарманщиков становится известно о самоубийстве «важного господина» ([Приложение 6](#)).

Только один персонаж, кроме самого Раскольникова, свободен от желаний и вожелдений толпы. Родион встречает Соню Мармеладову в оче-

господин не скрывает своего увлечения красивыми девушками: «Действительно, я человек развратный и праздный...»⁹. Об этом можно узнать из его романа «Увеселительный сад». Свидригайлов не скрывает своей страсти и, узнав о преступлении Раскольникова, предлагает действовать вместе, каждый

⁹ Достоевский Ф.М. Преступление и наказание. М.: Издательство АСТ, 2020. С. 352.

реди к старухе-процентщице. Вокальная партия Сони «Веточка вербная», исполняемая «а сарелла», особенно пронзительна. Сцена дает понять, что Соня – доверчивая и искренняя девушка, почти ребенок. Следующая встреча двух героев происходит в квартале девиц. Даже продавая свое тело, Соне все же удается сохранить целомудрие своей души.



Рис. 4. Свидригайлов

В арии «Кто он мне?» девушка задумывается о пробуждающемся чувстве сострадания к Раскольникову, которого она считает заблудшей душой ([Приложение 7](#)). В ариозо «Как жить с таким грехом...» Соня призывает Родиона покаяться, и сила ее убеждений оказывается столь велика, что Раскольников совершает первый шаг к признанию роковой ошибки – задумывается о явке с повинной.

Однако Родиону предстоит пройти долгий путь, прежде чем он сможет разрешить внутренний конфликт. Юноша не сомневается в верности своей теории, хотя и не может ответить на вопрос, какое же место в системе мира занимает он сам. После совершения убийства героя терзают сомнения: в монологе «Да я ль один убивец» Родион стремится оправдать себя в глазах толпы. Объятый муками совести, Раскольников раскрывается в арии «Что со мной?» ([Приложение 8](#)). Единственным лучом света для юноши становится «девочка с Сенной».

В сцене «Притча о Лазаре» Соня читает отрывок из Евангелия. Наполненная невинной чистотой, любовь девушки открывает Родиону путь к спасению. Единение душ отмечают и шарманщики: «...Гляди, Творец, в миру твоём, чему пришлось случиться! Куда они идут вдвоем: Убийца и блудница...».



Рис. 5. Раскольников и Соня

Лирической кульминацией оперы становится дуэт Сони и Раскольникова, где в полной мере раскрывается тема любви ([Приложение 9](#)). Диалог героев подводит к молитвенному песнопению, где герои клянутся быть вместе «*В горе и радости*», вторя словам

свадебного обета. Однако, отвернувшись от девушки в последний момент, Родион ожесточенно выкрикивает «Привыкну!» в сопровождении резких аккордов. Только раскаяние позволит Раскольникову в полной мере открыть сердце для любви.

В эпилоге в тишине Родион Раскольников на коленях просит у людей и Бога прощения за содеянное ([Приложение 10](#)). Возвышенная и очищенная от мирских страстей любовь Сони – то единственное, что придает силы юноше в этой напряженной сцене. Переплетение хоровых голосов указывает путь грешной душе, потерявшейся в корысти и гордыне. Женский голос, наполненный ангельской чистотой, концентрирует в себе музыкальное откровение композитора.

В заключение нужно отметить, что рок-опера Эдуарда Артемьева, основанная на шедевре классической литературы Федора Михайловича Достоевского «Преступление и наказание», вдохнула в это произведение новую жизнь, дав волю не только визуальному восприятию, но и аудиальному. Творение Артемьева уникально: жанр «рок-оперы», тщательный подбор инструментов и аранжировок, переложение этого стиля на 90-е. Рок-опере «Преступление и наказание» понадобилось много времени, чтобы дойти до зрителя. Тем не менее, ожидание того стоило.

Литература

Достоевский Ф.М. Преступление и наказание. М.: Издательство АСТ, 2020.

Егорова Т.К. Вселенная Эдуарда Артемьева. М.: Вагриус, 2006. 255 с.

Кичин В.С. «Родион Раскольников – суперзвезда» // «Российская газета». 2007. №4493.

Фатьянова Е.А. Премьера века: рок-опера «Преступление и наказание» Эдуарда Артемьева в Санкт-Петербурге // Музыка и электроника. №. 3. С. 1-5.

References

Dostoevsky F.M. *Prestuplenie i nakazanie* [Crime and Punishment]. Moscow: Izdatel'stvo AST Publ., 2020 (in Russian).

Egorova T.K. *Vselennaya Eduarda Artemieva* [Eduard Artemyev Universe]. Moscow: Vargius Publ., 2006 (in Russian).

Kichin V.S. “Rodion Raskol'nikov – suozvezda” [“Rodion Raskolnikov is a superstar”]. “*Rossiiskaya gazeta*”. 2007. N. 4493 (in Russian).

Fatianova E.A. *Premiera veka: rok-opera “Prestuplenie i nakazanie” Eduarda Artemieva v Sankt-Peterburge* [Premiere of the century: rock opera «Crime and Punishment» by Eduard Artemyev in St. Petersburg]. *Muzika i elektronika*. N. 3. P. 1–5 (in Russian).

Источники иллюстраций

Рис.1. Источник: <https://stylishbag.ru/11-foto/proekt-rok-opera-prestuplenie-i-nakazanie-96-foto.html>

Рис.2. Источник: <https://utro.ru/release/2017/11/02/1344082.shtml>

Рис.3. Источник: <https://www.kino-teatr.ru/teatr/news/y2017/11-7/13439/foto/127542/>

Рис.4. Источник: https://advour.ru/puzzles/zagadki-pro-sonu.html?__cf_chl_rt_tk=BL54DanShniLHqUwvfIe4iWzOsMxS_2aicoKgh9DDcQ-1696942233-o-gaNycGzNDRA

Рис.5. Источник: <https://dzen.ru/a/Yr8f6QklyTI1Ts18>

Rock opera “Crime and Punishment” by Edward Artemyev

Alina Nurimanova, bachelor, National Research University “Higher School of Economics” (Moscow), asnurimanova@edu.hse.ru

The article is devoted to the staging of the rock opera «Crime and Punishment», based on the eponymous novel by Fyodor Dostoevsky, at the Moscow Musical Theater. The article discusses the history of the creation and production of the opera, stresses the main characters and their disclosure in the opera. The article examines the history of the creation and production of this opera, understands the main acting characters and their disclosure in the musical. In the course of the article, the reader will be able to follow the footsteps of the main characters and see Dostoevsky’s world as Eduard Artemyev sees it. We will be able to understand what motives Raskolnikov had, what moved him and how he eventually came to repentance. All this will be accompanied by rhythmic music, where ditties and buffoon tunes will go hand in hand with expressive romances.

Keywords: Eduard Artemyev, “Crime and Punishment” novel, rock opera, Moscow Musical Theater, Fyodor Dostoevsky

For citation: Nurimanova A.S. (2023) Rock opera “Crime and Punishment” by Edward Artemyev // *Metamorphosis*. Vol. 8. N. 1. P. 97-103.

Русский романс в педагогическом репертуаре в Китае

А.А. Сафонова, кандидат искусствоведения, Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского (Москва), sashasafon@mail.ru

Инь Гофэн, ассистент-стажер, Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского (Москва), yg20030034@gmail.com

Сотрудничество музыкантов Китая и СССР в 1950-е годы обусловило присутствие русского романса в педагогическом репертуаре в Китае. Но в современной педагогической практике русский романс занимает скромное место. Причина кроется не только в языковом барьере, но и в отсутствии русско-китайских изданий хрестоматий и учебных пособий по русской вокальной лирике.

В статье дается представление о системе подготовки певцов в Китае, педагогическом репертуаре на каждой из ступеней вокального образования, составлена таблица, в которой показано какие русские романсы и песни разучиваются китайской молодежью. Полученные результаты следует учитывать при разработке российско-китайских учебных пособий для всех ступеней обучения вокалу в Китае. Увеличение доли русской камерной музыки в педагогическом репертуаре будет содействовать росту популярности русского языка, русской поэзии в стране с населением свыше 1,4 млрд. человек.

Ключевые слова: русский романс, педагогический репертуар, вокальное образование, Китай

Для цитирования: Сафонова А.А., Инь Гофэн Русский романс в педагогическом репертуаре в Китае // Метаморфозис. 2023. Т. 8. №1. С. 104-124.

Этапы формирования системы подготовки певцов в Китае

История становления системы среднего музыкального образования в Китае, по сведениям Ма Да, началась раньше, чем высшего: в 1940 году открылся первый музыкальный факультет в Фуцзяньском региональном педагогическом колледже (г. Фучжоу, 福建师范大学)¹. Следующими открылись музыкальные факультеты в Чунцинском государственном женском педагогическом колледже (г. Пекин, 国立女子师范学院) и Хубэйском педагогическом колледже (г. Хуанши, 湖北师范大学). В настоящее время музы-

¹ 马达. 十世纪中国学校音乐教育发展研究 = Ма Да. Исследование развития музыкального образования в Китае в двадцатом веке: магистерская диссертация... / место защиты: Фуцзяньский педагогический университет. Фучжоу, 2001. С. 170.

кальные факультеты существуют в 36 педагогических колледжах.

Год открытия Шанхайской государственной консерватории (сейчас Шанхайская консерватория), 1927, как указывает Ма Да, можно считать началом высшего профессионального академического вокального образования в Китае². В ходе первого этапа становления этой системы были подготовлены такие известные китайские певцы, как Цай Шаосюй, Си Игуй, Ин Шаннэн, Гэ Чжаочжи, Шэнь Сян, Цзян Ин, Лан Юйсю, Вэнь Кэчжэн, Чжоу Сяоъянь, и Чжан Цюьань. В 1960-х годах в Китае началась «культурная революция», приведшая к полному прекращению культурного обмена. Ситуация изменилась только в конце 1970-х годов.

Следующий этап связан с педагогической деятельностью двух выдающихся профессоров – Шэнь Сян в Центральной консерватории (г. Пекин, 中央音乐学院) и Чжоу Сяоъянь из Шанхайской консерватории (上海音乐学院). Благодаря их высокому профессионализму мирового уровня достигли такие певцы как: Дай Юйцян³, Фан Цзинма⁴, Лян Нин⁵, Инь Сюмэй⁶, Дин И⁷, Дили Байер⁸, Ляо Чанъюн⁹, Чжан Цзяньи¹⁰, Вэй Сун¹¹, Гао Маньхуа¹², Лю

² 马达. 十世纪中国学校音乐教育发展研究 = Ма Да. Исследование развития музыкального образования в Китае в двадцатом веке: магистерская диссертация... / место защиты: Фуцзяньский педагогический университет. Фучжоу, 2001. С. 92.

³ Подробнее см.: 百度百科-戴玉强简介 [Электронный ресурс]. URL: https://baike.baidu.com/item/%E6%88%B4%E7%8E%89%E5%BC%BA?fromModule=lemma_search-box (Дата обращения: 15.02.2023).

⁴ Подробнее см.: 百度百科-范竞马简介 [Электронный ресурс]. URL: <https://baike.baidu.com/item/%E8%8C%83%E7%AB%9E%E9%A9%AC/5290593?fr=aladdin> (Дата обращения: 15.02.2023).

⁵ Подробнее см.: 百度百科-梁宁简介 [Электронный ресурс]. URL: https://baike.baidu.com/item/%E6%A2%81%E5%AE%81/43529?fromModule=lemma_search-box (Дата обращения: 15.02.2023).

⁶ Подробнее см.: 百度百科-殷秀梅简介 (https://baike.baidu.com/item/%E6%AE%B7%E7%A7%80%E6%A2%85?fromModule=lemma_search-box). Дата обращения: 15.02.2023.

⁷ Подробнее см.: 百度百科-丁毅简介 [Электронный ресурс]. URL: https://baike.baidu.com/item/%E4%B8%81%E6%AF%85/15410970?fromModule=lemma_senselayer#viewPageContent (Дата обращения: 15.02.2023).

⁸ Подробнее см.: 百度百科-迪里拜尔简介 [Электронный ресурс]. URL: https://baike.baidu.com/item/%E8%BF%AA%E9%87%8C%E6%8B%9C%E5%B0%94?fromModule=lemma_search-box (Дата обращения: 15.02.2023).

⁹ Подробнее см.: 百度百科-廖昌永简介 [Электронный ресурс]. URL: https://baike.baidu.com/item/%E5%B8%96%E6%98%8C%E6%B0%B8?fromModule=lemma_search-box (Дата обращения: 15.02.2023).

¹⁰ Подробнее см.: 百度百科-张建一简介 [Электронный ресурс]. URL: https://baike.baidu.com/item/%E5%BC%A0%E5%B8%BA%E4%B8%80/48709?fromModule=lemma_search-box (Дата обращения: 15.02.2023).

¹¹ Подробнее см.: 百度百科-魏松简介 [Электронный ресурс]. URL: https://baike.baidu.com/item/%E9%AD%8F%E6%9D%BE/59333?fromModule=lemma_search-box (Дата обращения: 15.02.2023).

¹² Подробнее см.: 百度百科-高曼华简介 [Электронный ресурс]. URL: <https://baike.baidu.com/>

Цзе¹³, Ян Сяоюн¹⁴, Юй Гуаньцюнь и др.

С конца 1980-х годов китайские вокалисты часто становились победителями значимых международных конкурсов. В 1988 году Лян Нин (меццо-сопрано) завоевала серебряную медаль на Международном конкурсе вокалистов имени Розы Понсель в Нью-Йорке, в 1996-1997 годы Ляо Чанъюн (баритон) получил первую премию на Оперном конкурсе имени П. Доминго в Тулузе (Франция) и на Конкурсе вокальной музыки Королевы Сони в Норвегии. Яркими стали победы Дай Юйцян (тенор, первая премия на Международном оперном конкурсе в Сидзуоке, 1996) и Ву Бися (сопрано, вторая премия на XII Международном конкурсе имени П. И. Чайковского, 2002).

Третий этап развития системы высшего вокального образования связан с открытием музыкальных факультетов в крупнейших университетах страны и профессиональных комитетов по вокальной музыке. Это случилось лишь через 70 лет после открытия Шанхайской консерватории. В стране была проведена комплексная реформа образования, появились новые учебные дисциплины. Большое значение имела инициатива по развитию сотрудничества между учреждениями и привлечению сил университетов в предоставлении высшего музыкального образования.

В результате на современном этапе высшее музыкальное образование по специальности академическое пение в Китае можно получить в девяти консерваториях:

1. Центральной консерватории (г. Пекин, 中央音乐学院)
2. Шанхайской консерватории (г. Шанхай, 上海音乐学院)
3. Китайской консерватории (г. Пекин, 中国音乐学院)
4. Тяньцзиньской консерватории (г. Тяньцзинь, 天津音乐学院)
5. Шэньянской консерватории (г. Шэньян, 沈阳音乐学院)
6. Уханьской консерватории (г. Ухань, 武汉音乐学院)
7. Сычуаньской консерватории (г. Чэнду, 四川音乐学院)
8. Сианьской консерватории (г. Сиань, 西安音乐学院)
9. Синхайской консерватории (г. Гуанчжоу, 星海音乐学院)

Согласно данным, опубликованным Министерством образования, в 2022 году в стране начитывалось 349 университетов с музыкальными специальностями, а число студентов по специальности музыкальное искусство достигло 1,17 млн. человек¹⁵. Одним из ярких примеров можно назвать

item/%E9%AB%98%E6%9B%BC%E5%8D%8E?fromModule=lemma_search-box (Дата обращения: 15.02.2023).

¹³ Подробнее см.: 百度百科-刘捷简介 [Электронный ресурс]. URL: https://baike.baidu.com/item/%E5%88%98%E6%8D%B7/45698?fromModule=search-result_lemma (Дата обращения: 15.02.2023).

¹⁴ Подробнее см.: 百度百科-杨小勇简介 [Электронный ресурс]. URL: https://baike.baidu.com/item/%E6%9D%A8%E5%B0%8F%E5%8B%87/76439?fromModule=lemma_search-box (Дата обращения: 15.02.2023).

¹⁵ 哪些大学有音乐学专业-开设音乐学专业的大学名单一览表 // 大学生必备网. [Электронный

музыкальный факультет Шаньдунского педагогического университета (г. Цзиьнань, 山东师范大学).

Выдающихся китайских певцов стали приглашать в состав жюри международных вокальных конкурсов. Например, Юань Ченье в июне 2015 года получил приглашение войти в состав жюри XV Международного конкурса имени П.И. Чайковского, Шэнь Сян входил в состав жюри на Международном конкурсе имени Марии Каллас (Италия), Чжоу Сяоянь – на XXXIV Оперном конкурсе имени П. Доминго в Тулузе (Франция, 1986).

Как указывает Чжан Фанфан, большинство талантливых певцов из Китая, подписывали контракты с оперными театрами западных стран¹⁶: Фу Хайцзин¹⁷, Тянь Хаоцзян, Дирибейр, Чжан Ялунь¹⁸, Чжан Липин, Юань Чэнье¹⁹, а также Чжан Цзяньи, Лян Нин, Дин И и др. Некоторые из них получили приглашение вернуться в Китай для преподавания вокала в качестве профессоров в консерваториях или крупных университетах. Благодаря певцам, завоевавшим международные призы и вернувшимся в Китай, посвятив себя преподаванию, китайская вокальная культура стремительно развивается.

Экономический рост Китая благотворно сказывается и на уровне поддержки культуры в стране. Учреждены собственные вокальные конкурсы:

1. Музыкальный конкурс «Золотой колокол» (中国音乐金钟奖) (г. Чэнду, председатель оргкомитета – Е Сяоган).
2. Китайский международный конкурс вокалистов (中国国际声乐比赛) (г. Нинбо, председатель оргкомитета – Го Шучжэнь).
3. Международный вокальный конкурс «Китайская художественная песня» (中国艺术歌曲国际声乐比赛) (г. Шанхай, председатель оргкомитета – Ляо Чанъюн).

В программу этих конкурсов включена вокальная музыка китайских композиторов, таким образом она становится более известна в мире.

В XXI веке начался новый этап развития вокально-просветительского образования в Китае благодаря тому, что правительство Китая увеличило инвестиции в получение общего музыкального образования на госу-

ресурс]. URL: <https://www.dxsbb.com/news/11545.html> (Дата обращения: 10.10.2022).

¹⁶ 张芳芳. 以歌唱比赛的艺术实践促进声乐教学 = Чжан Фанфан. Содействие преподаванию вокальной музыки с помощью артистической практики конкурсного пения // Обсуждения Жемчужной реки. 2021. № 1. С. 1.

¹⁷ Подробнее см.: 百度百科-付海静简介 [Электронный ресурс]. URL: <https://baike.baidu.com/item/%E4%BВ%98%E6%B5%B7%E9%9D%99/4528191?fr=aladdin> (Дата обращения: 15.02.2023).

¹⁸ Подробнее см.: 百度百科-章亚伦简介 [Электронный ресурс]. URL: https://baike.baidu.com/item/%E7%AB%A0%E4%BA%9A%E4%BC%A6?fromModule=lemma_search-box (Дата обращения: 15.02.2023).

¹⁹ Подробнее см.: 百度百科-袁晨野简介 [Электронный ресурс]. URL: https://baike.baidu.com/item/%E8%A2%81%E6%99%A8%E9%87%8E?fromModule=lemma_search-box (Дата обращения: 15.02.2023).

дарственном уровне. Например, в 2004 году Министерство образования выпустило уведомление о реализации «Национального плана подготовки профессиональных программ бакалавриата по музыковедению (педагогическому образованию)» и предложило комплексный план развития для улучшения программы музыкального образования, плана обучения, художественной практики. В 2011 году Министерство образования опубликовало стандарты обязательного музыкального образования для дальнейшего совершенствования программы базового музыкального образования для начальных и средних школ и продвижения идеологии, направленной на содействие всем гражданам в освоении определенных музыкальных навыков. Музыкальное образование, с одной стороны, стало более доступным, с другой стороны, возросла потребность в квалифицированных преподавателях вокала для различных школ и за пределами школьных музыкальных учреждений.

Но по-прежнему ощущается острая нехватка квалифицированных вокальных педагогов. Поэтому на первоначальном этапе обучения практикуются групповые уроки пения и бесплатные уроки хора в школах. Но с ростом популярности обучения детской вокальной музыке растет и интерес к профессиональному вокальному образованию в Китае. Все больше молодых семей готово вкладывать средства в профессиональное обучение вокалу своих детей.

Начальное вокальное образование в современном Китае

По данным Ху Цинбо, в настоящее время, как правило, девочки начинают учиться вокалу в возрасте 4-6 лет, а мальчики – 6-8 лет²⁰. Для Китая раннее 1980-х годов это показалось бы фантастикой. Большинство родителей выбирает учебные заведения с доступной стоимостью обучения. В них дети, как правило, учатся в группах, а большинство преподавателей – это недавние выпускники музыкальных факультетов университетов. Дети с удовольствием учатся у молодых учителей.

В настоящее время в вокальном образовании и педагогике Китая широко используются преимущества мультимедийных технологий. Преподавание динамично, методы обучения разнообразны, богат и выбор обучающего репертуара. Нередко учителя самостоятельно определяют выбор детского репертуара.

Мультимедийные технологии позволяют проводить разнообразные детские конкурсы. Участие в подобных конкурсах, как правило, усиливает интерес ребенка к занятиям. Перед участием в конкурсах учителя могут

²⁰ 胡清泊. 儿童声乐教学中的问题及对策研究 = Ху Цинбо. Исследование проблем и контрмер в обучении детей вокальной музыке: магистерская диссертация / место защиты: Академия искусств Цзилинь. Цзилинь, 2018. С. 16.

обсудить репертуар своих подопечных с экспертами конкурсных комиссий. Поэтому школы нередко специально взаимодействуют с профессиональными композиторами, что для детей были написаны новые песни. Родители оплачивают создание видеозаписи исполнения их ребенком нового, специально сочиненного произведения. Эту видеозапись размещают на платформе MV²¹. Затем эти записи продвигаются национальными детскими СМИ, в том числе на продвинутых платформах²². В результате родители гордятся своими детьми, а учебные заведения получают экономическую выгоду.

Таким образом, за последние 20 лет вокальное образование детей в Китае значительно продвинулось. Многие из них к десяти годам исполняют вокальные произведения в разных стилях всего мира: в дополнение к произведениям китайского национального стиля включают английские баллады, итальянские песни и романсы, немецкие песни и пр. В качестве основных учебных материалов используют учебники по вокалу для детей, подготовленные Китайской ассоциацией музыкантов (中国音乐家协会)²³, и хрестоматию для подготовки к экзамену по вокалу для детей, изданную Китайской консерваторией (《少儿音乐〈业余〉考级曲集》)²⁴.

Вокальное образование в средней школе в современном Китае

Обучение в средней школе в Китае длится шесть лет: три года – неполная средняя школа, и еще три – старшая ступень средней школы. В это время дети могут получить музыкальное образование, т. е. развить первичные навыки, достаточные для прохождения конкурсного отбора в консерваторию или на музыкальный факультет университета.

Во время обучения на старшей ступени в средней школе в Китае обучение вокалу, как и другим искусствам и спорту, проходит в дополнительные часы. В это время, как правило, происходит разделение: наиболее талантливых по специальности принимают в среднюю школу при консерватории; остальные продолжают учиться в обычных средних школах, занимаясь по выходным с вокальными педагогами из университетов, колледжей или

²¹ Baidu.com. [Электронный ресурс]. URL: https://www.baidu.com/sf/vsearch?pd=video&wd=%E5%B0%91%E5%84%BF%E6%AD%8C%E6%89%8B%E5%A4%A7%E8%B5%9Bmv&tn=vsearch&lid=aafa88340002792d&ie=utf-8&rsv_pq=aafa88340002792d&rsv_spt=5&rsv_bp=1&f=8&atn=index (Дата обращения: 10.08.2023).

²² Bilibili.com [Электронный ресурс]. URL: <https://search.bilibili.com/all?keyword=%E5%85%A8%E5%9B%BD%E5%B0%91%E5%84%BF%E6%AD%8C%E6%89%8B%E5%A4%A7%E8%B5%9B> (Дата обращения: 10.08.2023).

²³ 徐沛东. 全国少儿声乐考级曲集 = Сюй Пэйдун. Национальное собрание вокальной музыки для детей: ноты / Сюй Пэйдун и др. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2015.

²⁴ 赵慧敏. 中国音乐学院社会艺术水平考级全国通用教材 = Чжао Хуэйминь. Государственный общий учебник для подготовки к экзамену на уровень социального искусства Китайской консерватории музыки: ноты / Чжао Хуэйминь, Ву Линфэнь и др. Пекин: Китайское молодежное издательство, 2011.

консерваторий.

Нередко ученики средних школ изучают музыку в частных учебных заведениях. Они, как правило, сосредоточены в крупных городах, главных центрах той или иной провинции, как например, в Пекине. Частные учебные заведения хорошо оборудованы и предоставляют прекрасные возможности для обучения, но стоимость обучения в них значительна.

На старшей ступени средней школы у учащихся уже проходит ломка голоса и обучение ведется по методикам постановки голоса взрослого человека. В зависимости от уровня подготовки учащегося преподаватели для подготовки к вступительным экзаменам используют университетские учебные пособия, включающие в основном старинные итальянские арии, авторские песни, несложные оперные арии и народные песни разных народов.

Вокальное образование в колледжах и вузах

Как уже отмечалось выше, по данным Министерства образования Китая, в 2022 году в стране число обучающихся по специальности музыкальное искусство достигло 1,17 млн. человек²⁵. Только в провинции Шаньдун в 2021 году было 11 000 абитуриентов на музыкальные специальности при наборе 3 500 человек²⁶. Поэтому в последние годы в Китае сформировался новый метод приема.

Консерватории и художественные колледжи принимают студентов по специальному, отдельному набору, а университеты – по результатам единого экзамена, устраиваемого приемными комиссиями в каждой провинции. На основании полученных баллов формируются рейтинги и списки кандидатов в каждом ВУЗе. Помимо профессионального экзамена сдают также единый экзамен по гуманитарным дисциплинам. На основе совокупного рейтинга абитуриенты подают заявление и зачисляются в ВУЗы разного уровня.

Студенты с наивысшими баллами по специальности зачисляются на музыкальный факультет ведущего государственного университета данной провинции. С меньшими баллами – попадают на музыкальный факультет педагогического университета или на музыкальный факультет общеобразовательного университета. Наконец, самые слабые абитуриенты поступают во второсортные местные университеты или колледжи, а некоторые студенты, не имеющие аттестации по специальности или по курсу гуманитарных дисциплин, поступают в профессиональные колледжи самого низкого уровня.

²⁵ 哪些大学有音乐学专业-开设音乐学专业的大学名单一览表 // 大学生必备网. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.dxsbb.com/news/11545.html> (Дата обращения: 10.10.2022).

²⁶ 艺考老妖. 2021年山东艺考数据分析(四) // 西瓜视频. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.ixigua.com/7024469409318044168> (Дата обращения: 12.10.2022).

Срок обучения на степень бакалавра в университете или консерватории составляет 4 года. Исключение составляют Центральная консерватория и Шанхайская консерватория: в них обучение на вокальном факультете составляет 5 лет (как и по специальности «композиция»). Срок обучения в магистратуре – 3 года, а в докторантуре (аспирантуре) – не менее 3 лет.

В университетах основная часть студентов получает возможность обучаться вокалу только в небольших группах (преподавание вокала в режиме «один на один» с педагогом возможно только на вокальном факультете консерватории). Обычно в группе 5-10 студентов. Одно занятие длится 90 минут (2 академических часа). Учебным планом предусматривается только одно такое занятие в неделю. В каждом семестре запланировано 16-19 недель занятий, т. е. 32-38 академических часов по специальности. В некоторых университетах, например на вокальном отделении Китайского нефтяного университета, действует система стимулов. Набравшие самые высокие баллы за промежуточную аттестацию каждый семестр, получают возможность обучаться в режиме «один на один».

Преподавание на уровне магистратуры и докторантуры (аспирантуры) проходит только в режиме «один на один» с педагогом. Одно занятие длится 45-50 минут. Учебный план предусматривает не менее двух таких занятий в неделю. Как и в бакалавриате в одном семестре обычно 16-19 недель занятий.

Педагогический репертуар

В педагогический репертуар консерваторий входит много камерной зарубежной музыки. Это, прежде всего, немецкие и австрийские романсы и песни, французские романсы и, конечно, некоторые русские романсы и песни, в том числе советские популярные песни, а также песни азиатских народов, европейские и американские песни. Исполняют камерную вокальную музыку, как правило, на языке оригинала: итальянском, немецком, французском, русском, английском, испанском и т. д.

На общеуниверситетских музыкальных факультетах, если преподаватель не получал образования за границей, учебными материалами служат итальянские и китайские песни, а также немного произведений немецких композиторов. Преобладают итальянские произведения, т. е. обучение академическому вокалу построено на исполнении итальянской музыки, а не китайской. В результате многие выпускники не в состоянии справиться с задачами артикуляции в пении китайского репертуара.

Китайский репертуар

Согласно статистическим данным, количество народных песен, со-

бранных в разных уголках Китая, составляет более 300000²⁷. Каждый, у кого дома есть радио или телевизор, или чьи родители, бабушки и дедушки любят музыку, вырастает, напевая народные песни «Цветок жасмина» (茉莉花), «Вышитый кошелек» (绣荷包) и «Колыбельная песня» (摇篮曲). Народные песни занимают большую долю в обучении музыке в начальных и средних школах. В основном это хоровое исполнение, но иногда также сольное исполнение или пение в сопровождении танца.

В программе обучения пению на платной основе в качестве учебного пособия используют «Детский оценочный тест по вокалу» (少儿声乐考级) (всего девять уровней) под редакцией Сунь Дунфана, профессора вокала Центральной консерватории. Это пособие выпущено Народным музыкальным издательством в Пекине в 2018 году. В него вошли песни разных народов мира: около сотни китайских и зарубежных песен, а также песни и романсы композиторов-классиков. Чаще исполняются песни на китайском и английском языках, иногда на итальянском и немецком.

Репертуар 7-9 уровней рассчитан на подростков 13-17 лет (до колледжа). В него входят такие произведения, как например, итальянская песня «Санта Лючия», шотландская народная песня «Зеленые рукава», Ричард Роджерс «До, ре, ми», Бай Ченжень (孟庆云) «Маленькая заплечная корзина» (小背篓), Цинь Юнчэн (秦咏诚) «Моя Родина и я» (我和我的祖国). Эти песни отличает прекрасный поэтический текст и выразительная мелодичность. Их исполнение воспитывает и усиливает любовь к Родине, к родному городу, к жизни, настраивает на позитивный лад, преисполняет мужеством.

Когда открылась Шанхайская консерватория под руководством ректора Сяо Юмэя (萧友梅) началась публикация песен с сильным патриотическим чувством, например, Цин Чжу (青主) «Великая река течет на восток» (大江东去) и «Я живу в истоке реки Янцзы» (我住长江头). В 1930-х годах китайские композиторы Хуан Цзы и его четыре ученика – Хэ Люйтин (贺绿汀), Чэнь Тяньхэ (陈田鹤), Лю Сюэань (刘雪庵) и Цзян Динсянь (江定仙) – написали много китайских художественных песен, отражающих реалистичные эмоции борьбы с японскими захватчиками и тоску по родным городам и близким. После основания Нового Китая появляются вокальные сочинения, направленные на восхваление нового китайского народа как хозяина страны и новой жизни народа: Дин Шаньдэ (丁善德) «Прекрасная роза» (可爱的一朵玫瑰花), Чжу Цзяньэр (朱践耳) «Спойте народную песню для вечеринки» (唱支山歌给党听), Ши Гуаннань (施光南) «В поле надежды» (在希望的田野上), Гу Цзяньфэнь (谷建芬) «Это я» (那就是我), Шан Дэянь (尚德义) «Звонарь собора Парижской Богоматери» (巴黎圣母院的敲钟人), Лу Цзайъи (陆在易) «Родина – добрая мать» (祖国, 慈祥的母亲) и т. д.

²⁷ 民歌音乐 // 快懂百科. [Электронный ресурс]. URL: https://m.baike.com/wikiid/200320706467296565?baike_source=pc. (Дата обращения: 17.11.2022).

Международный вокальный конкурс китайских художественных песен учредил премию «Хуан Цзы» («黄自”奖) за обязательное исполнение таких песен как «Великая река течет на восток» (大江东去), «Я живу в истоке реки Янцзы» (我住长江头), «Три желания розы» (玫瑰三愿), «Весенние мысли» (春思曲) и «Тоска по родине» (思乡).

В числе наиболее ярких композиторов нового столетия можно назвать Чжао Цзипин (赵季平), Е Сяоган (叶小纲), Лю Конг Цун (刘聪), Чжу Лянчжэнь (朱良镇), Чжоу И (周易) и др. Их произведения быстро проникают в репертуар современных китайских певцов. Из наиболее интересных: «Гуань Цзюй» (关雎), «Песнь Земли» (大地之歌), «Птицы поют на ветру» (鸟儿在风中歌唱), «Две земли» (两地曲) и др.

На музыку кладут как древнюю поэзию, так и современные стихотворения. Мелодия таких песен основана, как правило, на традиционной китайской пентатонике. Гармонизированы такие мелодии с использованием западных композиционных техник, в соответствии с современным художественным вкусом. Эти произведения отличаются разнообразием решений.

Певец Ляо Чанъюн опубликовал в Шанхайской консерватории примечательные сборники: «Сто лет китайской художественной песни» (中国艺术歌曲百年) и «Сборник китайских художественных песен» (中国艺术歌曲曲集) (Рис. 1).



Рис. 1. Сборники китайских художественных песен, опубликованные Ляо Чанъюн

Западно-европейский репертуар

Дети не обучаются иностранной фонетике специально, за исключением английского языка. Исполнение иностранного репертуара в основном

сводится к подражанию. Фонетические курсы итальянского, немецкого, французского и русского языков предусмотрены уже позднее, в рамках высшего музыкального образования. В основном акцент делается на итальянский и немецкий языки. В педагогическом репертуаре много речитативов и арий из итальянских опер эпохи барокко, а также современных художественных песен, например, Франческо Паоло Тости. Уделяется внимание изучению камерного вокального наследия австрийских и немецких композиторов: Ф. Шуберта, Р. Шумана, И. Брамса и др.

Основу педагогического репертуара составляют материалы учебников двух типов: 1) китайских сборников китайских и зарубежных произведений или иностранных вокальных сборников на разных языках; 2) сборников на одном языке или монографических сборников определенного композитора (например, сборник итальянских песен, сборник художественных песен Тости, вокальные циклы Шуберта, Шумана и т.д.).

Впервые «Избранная вокальная музыка» (声乐曲选集)²⁸ была опубликована в Пекине Народным музыкальным издательством в 1986 году, а затем переработана и переиздана в 2018 году. Это издание, подготовленное Ло Сяньцзюнь (罗宪君), Сунь Биньсюня (孙滨逊) и Сюй Лана (徐朗) в настоящее время является наиболее широко используемым учебным пособием в колледжах и университетах страны.

В «Избранная вокальная музыка» семь томов китайских произведений и семь томов зарубежных произведений. В первом томе 48 произведений: арий, канцон, романсов и песен западноевропейских композиторов. Более половины составляют сочинения на итальянском языке, а оставшиеся – это песни и романсы на немецком языке до среднего уровня сложности. Они требуют строгого контроля атаки, звуковедения, дыхания, учат ощущению разных стилей, подходят для перво- и второкурсников.

Во второй том включено 47 произведений: 18 русских романсов, 10 произведений на французском, 7 на немецком, 6 на итальянском языках. Примечательно, что в него вошли норвежские, венгерские и чешские произведения. Третий том содержит 54 произведения на русском, английском языках, есть также народные песни стран Азии, Африки и Латинской Америки, Великобритании и Ирландии, например, бразильская народная песня «На этой улице есть лес» (Nesta rua tem um bosque), ирландская народная песня «Дэнни Бой» (Danny boy) и шотландская народная песня «Старое доброе время» (Auld Lang Syne), 14 японских и 7 корейских песен. Все эти песни довольно часто включаются в учебный репертуар, но по причине языковых сложностей, как правило, исполняются учащимися на китайском.

²⁸ 罗宪君. 声乐曲选集 = Ло Сяньцзюнь. Избранная вокальная музыка / Ло Сяньцзюнь и др. Пекин: Народное музыкальное издательство, 1986.

В четвертый, пятый и шестой тома включены оперные арии. В седьмой том вошли в том числе 24 авторские песни из разных стран. Заметим, что в реальном обучении этот репертуар используется для выработки навыков исполнения произведений разных культур и стилей. Они редко рассматриваются как учебный репертуар для постановки голоса, когда уделяется особое внимание выработке определенного технического навыка, приема.

«Итальянский вокальный сборник»²⁹ – учебное пособие составлено Шан Цзясяном и опубликовано Народным музыкальным издательством. Второе издание вышло в Пекине в августе 2009 года. В него включено 50 итальянских произведений, начиная с конца XVI века и до наших дней. Этот учебный репертуар позволяет заложить прочную основу для продолжения работы на нескольких языках в будущем.

«Сборник иностранных романсов»³⁰ – хрестоматия под редакцией Янь Хуэйсянь опубликована Народным музыкальным издательством в Пекине в августе 2003 года. Два тома включают 80 романсов XIX века. По использованию этот учебник уступает только «Итальянскому вокальному сборнику». Он содержит: 27 романсов на немецком языке, 16 романсов на французском, 18 русских романсов, 6 итальянских (дополнение к «Итальянскому сборнику песен»), а также по два романса Ф. Листа и А. Дворжака и три романса Э. Грига. Эти произведения позволяют выработать тонкий художественный вкус и предъявляют высокие требования к исполнителям.

В течение первых четырех лет профессионального обучения студенты должны спеть около 8-10 произведений разных стилей и языков в каждом семестре. На аттестации в конце семестра студенты должны спеть как минимум одну китайскую художественную песню и одну зарубежную художественную или народную песню. Начиная с 3 курса необходимо исполнить арию, а длина программы в конце обучения составляет не менее 30 минут.

При поступлении в магистратуру учащиеся должны проводить не менее одного сольного концерта каждый учебный год и участвовать в сценической практике. По окончании обучения они могут претендовать на работу в качестве преподавателей пения в начальных и средних школах. В настоящее время многие выпускники предпочитают открывать частные школы и заниматься внеклассным вокально-музыкальным образованием детей. Лишь единицы, самые одаренные, перейдут на более высокую ступень обучения, уедут за границу, поступят в театр или в отдел образования, чтобы работать педагогом.

²⁹ 尚家骧. 意大利歌曲集 = Шан Цзясян. Итальянский вокальный сборник / Шан Цзясян и др. Пекин: Народное музыкальное издательство, 2018.

³⁰ 颜蕙先. 声乐教学曲库外国作品四外国艺术作品选上下 19 世纪 = Янь Хуэйсянь. Сборник иностранных романсов: ноты / Янь Хуэйсянь и др. Пекин: Народное музыкальное издательство, 2004.

Русский репертуар

Россия давно стала популярным направлением для китайских студентов-музыкантов, желающих продолжить образование за рубежом. Начиная с 1950-х годов, благодаря тесным отношениям между Китаем и Советским Союзом в Москву на учебу приезжали лучшие китайские студенты-музыканты. В это время в Московской консерватории училась певица Го Шучжэнь (郭淑珍). Росту уровня музыкального образования в Китае, как отмечает Цзо Чжэньгуань (左贞观), способствовало то, что выпускники известных российских музыкальных вузов стали работать в крупнейших университетах Китая³¹.

Последние десять лет отмечается общее улучшение музыкального образования в Китае. Большинство преподавателей колледжей и университетов имеют докторскую степень (PhD). Получив докторскую степень за границей, они возвращаются в Китай, чтобы начать преподавательскую работу в колледжах и университетах разного уровня. Музыкальное образование в России всегда было образцом для Китая.

Центральная консерватория, как лучший музыкальный вуз Китая, является сосредоточением выдающихся студентов. Поколения певцов и педагогов много работали, особенно певица и педагог Го Шучжэнь (郭淑珍). Сопрано, штатный профессор Центральной консерватории, она родилась в Тяньцзине в 1927 году. В 1953 году после окончания Центральной консерватории была направлена правительством в Московскую консерваторию для обучения в классе у профессора Елены Климентьевны Катульской (Рис. 2-3). В годы учебы она получила первую премию и золотую медаль на Международном конкурсе вокалистов в 1957 году (третья премия на Международном конкурсе вокалистов в 1955 году); исполняла главные партии в постановках Оперной студии Московской консерватории. В 1958 году была приглашена в Театр оперы и балета имени Станиславского и Немировича-Данченко (Москва), Львовский городской Большой театр на партии Мими в опере «Богема» Дж. Пуччини и Татьяны в опере «Евгений Онегин» П. И. Чайковского. Отзывы на исполнение роли Татьяны были хорошими. Музыкальный критик Е. Гросова в статье в газете «Правда» высоко отозвалась на воплощение Го Шучжэнь роли «пушкинско-чайковской героини»³².

Она вернулась в Китай и передала все, чему научилась, ученикам, раскрыла талант таких певцов, как Дэн Сяоцзюнь (邓小俊), Хэй Хайтао (黑海涛), Чжан Липин (张立萍) и У Бися (吴碧霞), получивших мировое признание, Дэн Юнь (邓韵), Ван Сюфэнь (王秀芬), Яо Хун (幺红), Цзя Чуньлэй (贾春

³¹ 左贞观. 俄国音乐家在中国 = Цзо Чжэньгуань. Русские музыканты в Китае. Пекин: Народное музыкальное издательство, 2017. С. 258-272.

³² 郭淑珍简介 [Электронный ресурс]. URL: https://www.ccom.edu.cn/jxyx/sygyx/sygyxls/201510/t20151022_35482.html (Дата обращения: 27.07.2023).

雷), Се Тянь (谢天), Сунь Ли (孙砾), Фэн Годун (冯国栋) и др. Го Шучжэнь входила в состав жюри крупных национальных и международных конкурсов, в том числе в жюри IV Международного конкурса имени П. И. Чайковского, Международного конкурса «Мадам Баттерфляй» в Японии, Международного конкурса «Гости», Международного конкурса имени В. Беллини и др.



Рис. 2-3. Го Шучжэнь на уроке у профессора Московской консерватории Елены Климентьевны Катульской. Диплом с отличием об окончании Го Шучжэнь Московской консерватории

Го Шучжэнь создан Центр оперного искусства. Она была первой певицей, вернувшейся из Советского Союза и активно продвигавшей русскую оперную музыку. После возвращения в Китай, давала сольные концерты в Пекине, Гонконге и Ухане, исполняя много русских романсов и арий из опер.

Международный конкурс имени П. И. Чайковского – это мечта для китайских студентов. Юань Чэнье (袁晨野), У Бися (吴碧霞) и Ван Чуаньюэ (王传越) благодаря участию в этом конкурсе были приняты на работу преподавателями в Центральную консерваторию и Китайскую консерваторию. Но в последнее время все чаще студенты-вокалисты уезжают за границу для обучения за свой счет в западных странах, таких как США, Великобритания, Италия, Германия и Франция, и меньше выбирают для обучения Россию.

В университетской программе курс русского предлагается редко. Поэтому русские романсы в Китае исполняются мало, а больше поют «Катюшу» и другие песни советского времени.

Чтобы составить представление об использовании русских романсов в учебном репертуаре в Китае, автор провел исследование, связавшись с преподавателями и студентами в Китае. Было выбрано двенадцать вузов: консерватории, педагогические и общеобразовательные университеты из числа занимающих первые пятьдесят мест в Китае по профессиональному или общему рейтингу, в педагогическом составе которых есть преподаватели, обучавшиеся в русскоязычных странах (Таблица 1).

Таблица 1. Число преподавателей по вокалу, получивших высшее профессиональное образование в русскоязычных странах, в ведущих музыкальных образовательных учреждениях Китая

№	Аббревиатура	Название ВУЗа в Китае	Число преподавателей	Где получили музыкальное образование
1	ЦК	Центральная консерватория (中央音乐学院, г. Пекин)	2	Москва, Россия
2	КК	Китайская консерватория (中国音乐学院, г. Пекин)	1	Москва, Россия
3	УК	Уханьская консерватория (武汉音乐学院, г. Ухань)	6	Россия, Украина
4	СК	Сианьская консерватория (西安音乐学院, г. Сиань)	1	Киев, Украина
5	ЧК	Сычуаньская консерватория (四川音乐学院, г. Чэнду)	1	Киев, Украина
6	ШК	Шэньянская консерватория (沈阳音乐学院, г. Шэньян)	2	Россия
7	ХК	Харбинская консерватория (哈尔滨音乐学院, г. Харбин)	1	
8	ШАИ	Шаньдунская академия искусств (山东艺术学院, г. Цзинань)	2	Россия
9	ЮАИ	Юньнаньская академия искусств (云南艺术学院, г. Куньмин)	2	Нижний Новгород, Россия
10	ПУ	Пекинский университет (北京大学, г. Пекин)	1	Москва, Россия
11	ШПУ	Шаньдунский педагогический университет (山东师范大学, г. Цзинань)	1	Киев, Украина
12	КНУ	Китайский нефтяной университет (中国石油大学, г. Циндао)	1	Москва, Россия

На основе полученных результатов составлена таблица, обобщающая сведения о русском камерном вокальном репертуаре, используемом в Китае в учебных целях (см. Таблица 2).

Таблица 1. Русские песни и романсы в педагогическом репертуаре в Китае

№	Композитор	Заголовок	Тип работы	Оценка	Поющая партия	Популярность	Университет (консерватория)
1	А.А. Алябьев	Соловей	романс	передовой	с	очень высоко	СК КК УК ШАИ
2	М.И. Блантер	Катюша	песня	начальный	б	очень высоко	ХК КНУ
3	С. Гердаля	Очи черные	старинный русский романс	начальный	неогранич.	в общем	КНУ УК
4	М.И. Глинка	Не искушай меня без нужды	романс	начальный	неогранич.	ниже	КК УК
5	М.И. Глинка	Полярная звезда	романс	начальный	неогранич.	ниже	КК СК ШК
6	М.И. Глинка	Жаворонок	романс	начальный	неогранич.	в общем	КК ШПУ КНУ
7	М.И. Глинка	Я помню чудное мгновение	романс	средняя	неогранич.	в общем	СК КК УК КНУ
8	Р.М. Глиер	Если жизнь тебя обманет	романс	начальный	неогранич.	ниже	СК КК ЧК
9	А.С. Даргомыжский	Старый капрал	романс	передовой	б	ниже	СК ШАИ ЧК
10	А.С. Даргомыжский	Я Вас любил	романс	начальный	б	ниже	ШАИ СК ЮАИ
11	И. Дунаевский	Ой, цветет калина в поле у ручья	современная народная песня	начальный	неогранич.	очень высоко	КК ЮАИ ШПУ
12	А. Дюбнюк	Не брани меня, родная	романс	средний	с	в общем	КК УК ШПУ БУ КНУ ШАИ
13	М.П. Мусоргский	Песня о блохе	романс	передовой	бас	выше	ШК СК КНУ
14	М.П. Мусоргский	Где ты, звездочка	романс	передовой	с	ниже	СК КК УК ШАИ
15	С.В. Рахманинов	Весенние воды	романс	передовой	неогранич.	выше	СК КК ВК ШАИ БУ ШПУ
16	С.В. Рахманинов	В тихую ночь тайной	романс	средний	неогранич.	ниже	КК УК
17	С.В. Рахманинов	Не пой, красавица	романс	передовой	неогранич.	выше	СК КК УК ШАИ
18	С.В. Рахманинов	Сирень	романс	средний	неогранич.	ниже	КК УК БУ ШПУ

№	Композитор	Заголовок	Тип работы	Оценка	Поющая партия	Популярность	Университет (консерватория)
19	С.В. Рахманинов	Здесь хорошо	романс	передовой	неогранич.	выше	КК
20	Н.А. Римский-Корсаков	Редет облаков летучая гряда	романс	передовой	неогранич.	ниже	/
21	Н.А. Римский-Корсаков	На холмы Грузии...	романс	средний	неогранич.	ниже	СК КК УК ЮАИ ЧК
22	Н.А. Римский-Корсаков	Соловей и Роза	романс	средний	с	ниже	КК УК
23	Е. Родыгин	Уральская рябинушка	современная песня	начальный	с м-с	очень высоко	КК ШПУ ЮАИ ХК
24	А.Г. Рубинштейн	Ночь	романс	передовой	м-с	в общем	КК УК ЮАИ
25	А.Г. Рубинштейн	Персидская песня о любви	романс	передовой	б	ниже	/
26	А.Г. Рубинштейн	Желание	романс	передовой	б т	ниже	КК УК
27	В.П. Соловьев-Седой	Подмосковная ночь	песня	начальная	б	очень высоко	СК ШПУ УК ЮАИ
28	П.И. Чайковский	Нет, только тот, кто знал	романс	передовой	т	ниже	СК УК
29	П.И. Чайковский	Снова, как прежде, один	романс	передовой	т б с	ниже	КК УК ШАИ
30	П.И. Чайковский	Благословляю Вас, леса	романс	передовой	б	ниже	СК КК УК ЮАИ
31	П.И. Чайковский	Песня цыганки	романс	средний	с м-с	ниже	УК
32	П.И. Чайковский	Отчего	романс	передовой	неогранич.	ниже	СК КК УК ШАИ
33	П.И. Чайковский	Средь шумного бала	романс	передовой	б	ниже	СК
34	П.И. Чайковский	День ли царит...	романс	передовой	с	ниже	СК КК УК
35	П.И. Чайковский	Я ли в поле да не травушка была	романс	передовой	с	ниже	УК
36	/	Эй, ухнем...	народная песня	высокая	бас	очень высоко	СК ШПУ ШАИ
37	/	Вот, мчится тройка почтовая	народная песня	передовой	т	очень высоко	СК УК ЮАИ ШК ЧК

Анализ полученных сведений позволяет сделать следующие выводы:

1. В профессорско-преподавательском составе консерваторий и университетов мало выпускников из России и русскоязычных стран. Большинство выпускников российских вузов поступают на работу в вузы небольших городов. Профессор Чжао Юньхун (赵云红) из Китайской консерватории, в молодости получившая диплом Московской консерватории, в настоящее время единственная в Китайской консерватории занимается преподаванием русских романсов.

2. Педагогический репертуар определен пособиями и хрестоматиями, выпускаемыми Народным музыкальным издательством.

3. Больше всего преподавателей с русскоязычным образованием в Уханьской консерватории (6), именно в ней гораздо шире преподается русский репертуар. Доцент Ли Гэ (李歌) из Уханьской консерватории окончила Санкт-Петербургскую консерваторию. Вместе с Чжао Юньхун, они подготовили к публикации сборники романсов, создав прецедент для расширения учебного камерного репертуара. Поскольку эти два выдающихся педагога – сопрано, то в обучении они неизбежно делают акцент на женском вокале.

4. В учебном репертуаре педагогических и общеобразовательных университетов меньше романсов, а больше народных или советских песен. Это, как правило, несложные произведения с легко запоминающимися мелодиями, что хорошо подходит для выступлений на большую аудиторию, т. к. в Китае слушатели предпочитают песни в этническом стиле. Но подчеркнем еще раз, большинство из них поются на китайском языке, а не в оригинале – на русском.

5. Конечно, преподаватели, не владеющие русским языком, также преподают некоторые русские романсы. В ходе обучения в основном используется аудиовизуальное подражание, а преподаватель больше занимается техническими задачами. Например, известный романс А. Алябьева «Соловей» довольно часто выучивается и исполняется начинающими певцами еще до поступления в вуз, в техническом отношении они справляются, только, как правило, язык не точен.

6. Очень мало консерваторий и университетов, нанимающих на работу русских педагогов по вокалу, специализирующихся на преподавании русских произведений, как, например, Тяньцзиньская консерватория и Северо-Восточный педагогический университет.

Проведенное исследование убедительно доказывает насущность подготовки и издания совместных российско-китайский хрестоматий с русским репертуаром для разных ступеней вокального образования, что, несомненно, будет служить расширению Русского мира и укреплению дружбы между российскими и китайскими народами, содействовать усилению любви к русской культуре.

Литература

罗宪君. 声乐曲选集 = Ло Сяньцзюнь. Избранная вокальная музыка / Ло Сяньцзюнь и др. Пекин: Народное музыкальное издательство, 1986.

马达. 十世纪中国学校音乐教育发展研究 = Ма Да. Исследование развития музыкального образования в Китае в двадцатом веке: магистерская диссертация... / место защиты: Фуцзяньский педагогический университет. Фучжоу, 2001.

徐沛东. 全国少儿声乐考级曲集 = Сюй Пэйдун. Национальное собрание вокальной музыки для детей: ноты / Сюй Пэйдун и др. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2015.

胡清泊. 儿童声乐教学中的问题及对策研究 = Ху Цинбо. Исследование проблем и контрмер в обучении детей вокальной музыке: магистерская диссертация / место защиты: Академия искусств Цзилинь. Цзилинь, 2018.

左贞观. 俄国音乐家在中国 = Цзо Чжэньгуань. Русские музыканты в Китае. Пекин: Народное музыкальное издательство, 2017. С. 258-272.

张芳芳. 以歌唱比赛的艺术实践促进声乐教学 = Чжан Фанфан. Содействие преподаванию вокальной музыки с помощью артистической практики конкурсного пения // Обсуждения Жемчужной реки. 2021. № 1. С. 1-3.

赵慧敏. 中国音乐学院社会艺术水平考级全国通用教材 = Чжао Хуэйминь. Государственный общий учебник для подготовки к экзамену на уровень социального искусства Китайской консерватории музыки: ноты / Чжао Хуэйминь, Ву Линфэнь и др. Пекин: Китайское молодежное издательство, 2011.

尚家骧. 意大利歌曲集 = Шан Цзясян. Итальянский вокальный сборник / Шан Цзясян и др. Пекин: Народное музыкальное издательство, 2018.

颜蕙先. 声乐教学曲库外国作品四外国艺术作品选上下 19 世纪 = Ян Хуэйсянь. Сборник иностранных романсов: ноты: в 2х томах / Ян Хуэйсянь и др. Пекин: Народное музыкальное издательство, 2004.

References

罗宪君. 声乐曲选集 = Luo Xiangjun. Anthology of Vocal Music. Beijing, 1986 (in Chinese).

马达. 十世纪中国学校音乐教育发展研究 = Ma da. A Study on the Development of Music Education in Chinese Schools in the Tenth Century / Fujian Pedagogical University. Fuzhou, 2001 (in Chinese).

徐沛东. 全国少儿声乐考级曲集 = Xu Guangdong. National Children's Vocal Music Test. Shanghai, 2015 (in Chinese).

胡清泊. 儿童声乐教学中的问题及对策研究 = Hu Qingshui. Research on Problems and Countermeasures in Children's Vocal Music Teaching / Jilin Academy of Arts. Jilin, 2018 (in Chinese).

左贞观. 俄国音乐家在中国 = Tzo Chjenguang. Russian musicians in China. Beijing, 2017. P. 258-272 (in Chinese).

张芳芳. 以歌唱比赛的艺术实践促进声乐教学 = Zhang Fangfang. Promoting Vocal Music Teaching with the Art Practice of Singing Competition // Pearl River Discussions. 2021. No 1. P. 1-3 (in Chinese).

赵慧敏. 中国音乐学院社会艺术水平考级全国通用教材 = Zhao Huimin. Chinese Academy of Music Social Art Level Examination National General Teaching Materials. Beijing, 2011 (in Chinese).

尚家骧. 意大利歌曲集 = Shang Tzyasyang. Italian Song Collection. Beijing, 2018 (in Chinese).

颜蕙先. 声乐教学曲库外国作品四外国艺术作品选上下 19 世纪 = Yan Huisyang. Vocal Music Music Library. Foreign Works of Art Selected Up and Down 19th Century. Beijing, 2004 (in Chinese).

哪些大学有音乐学专业-开设音乐学专业的大学名单一览表 // 大学生必备网 [Electronic resource]. URL: <https://www.dxsbb.com/news/11545.html> (Date of access: 10.10.2022).

艺考老妖. 2021 年山东艺考数据分析 (四) // 西瓜视频 [Electronic resource]. URL: <https://www.ixigua.com/7024469409318044168> (Date of access: 12.10.2022).

民歌音乐 // 快懂百科 [Electronic resource]. URL: https://m.baike.com/wikiid/200320706467296565?baike_source=pc (Date of access: 17.11.2022).

郭淑珍简介 [Electronic resource]. URL: https://www.ccom.edu.cn/jxyx/sygjx/sygjxls/201510/t20151022_35482.html (Date of access: 27.07.2023).

Источники иллюстраций

Рис.1. Источник: <https://baike.baidu.com>

Рис.2–3. Источник: Ван, Д. Го Шучжэнь - одна из первых исполнительниц на китайской сцене партии Татьяны в опере П. И. Чайковского «Евгений Онегин» / Д. Ван // Художественное образование и наука. 2021. Т. 28. № 3. С. 157–163.

Russian romance in the pedagogical repertoire in China

A.A. Safonova, PhD in History of Arts, Moscow State Tchaikovsky Conservatory (Moscow), sashasafon@mail.ru

Yin Gofeng, assistant-trainee, Moscow State Tchaikovsky Conservatory (Moscow), yg20030034@gmail.com

Cooperation between musicians of China and the USSR in the 1950s led to the presence of Russian romance in the pedagogical repertoire in China. But in modern pedagogical practice, Russian romance occupies a modest place. The reason lies not only in the language barrier, but also in the absence of Russian-Chinese editions of anthologies and textbooks on Russian vocal lyrics.

The article gives an idea of the system of training singers in China, the pedagogical repertoire at each of the stages of vocal education, a table is compiled that shows what Russian romances and songs are learned by Chinese youth. The results obtained should be taken into account for the Russian-Chinese text-book development for all stages of vocal training in China. The increase in the share of Russian chamber music in the pedagogical repertoire will contribute to the growth of the popularity of the Russian language and Russian poetry in a country with a population of over 1.4 billion people.

Keywords: Russian romance, pedagogical repertoire, vocal education, China

For citation: Safonova A.A., Yin Gofen (2023) Russian romance in the pedagogical repertoire in China // *Metamorphosis*. Vol. 8. N. 1. P. 104-124.