

Н.Серегина. «Братья Карамазовы». От романа Ф.Достоевского - к опере А.Смелкова на либретто Ю.Димитрина // Достоевский и мировая культура. Альманах № 26. Гл. ред. К.А.Степанян. СПб.: Серебряный век, 2009. С. 251-271.

Творчество Достоевского оказало влияние на музыкальное искусство XX века не только в широком плане художественной стилистики¹, но и нашло выражение в музыкально-сценическом искусстве. Ряд его произведений воплотились в оперном жанре – «Игрок» С.Прокофьева, «Настасья Филипповна» В.М.Богданова-Березовского, «Белые ночи» Ю.М.Буцко, «Бедные люди» Г.С.Седельникова², «Идиот» М.С.Вайнберга, «Раскольников» Э.Н.Артемьева, «Н.Ф.Б.» В.А.Кобекина³, а также «Братья Карамазовы» А.Н.Холминова (преьера 1985 г.)⁴.

В 2008 г. по заказу Мариинского театра (СПб.) Александром Смелковым написана опера "Братья Карамазовы" на либретто Юрия Димитрина. (Преьера состоялась 23-24.07.2008 г. Режиссер. В.Бархатов, сценограф З.Марголин, дирижер В.Гергиев. Ей предшествовало преьерное исполнение семи фрагментов 30.04.2008 в Череповце (ДК Северсталь) под названием «Великий инквизитор»). В блестящем исполнении солистов Мариинского театра опера имеет большой зрительский успех, прозвучала (в концертном варианте) в Амстердаме, в Лондоне, в Москве в рамках фестиваля «Золотая маска» (в феврале 2009). Эта постановка вызвала много откликов в прессе - от восторженных до пренебрежительных⁵. Признается высокий уровень сценического оформления, исполнительских трактовок вокалистов, звучания оркестра под руководством В.Гергиева, но композитору от рецензентов достается множество иронических стрел. И вот одна из них: «Достоевского ему не удалось даже задеть – не то что убить»⁶. Один из рецензентов сдержанно резюмировал: «Рождение нового произведения состоялось. Как бы ни сложилась его дальнейшая судьба, очевидно, что это не поделка, изготовленная по случаю. В опере есть идея, есть индивидуальность, у нее есть свое лицо. Да, она,

¹ См.: Гозенпуд А.А. Достоевский и музыка. Л.: Музыка, 1971; Гозенпуд А.А. Достоевский и музыкально-театральное искусство. М., 1981; Друскин М.С. Достоевский глазами музыканта // М.С. Друскин. Очерки. Статьи. Заметки. Л.: Советский композитор, 1987. С. 248; С.Слонимский отмечал влияние Достоевского на музыкальное искусство XX в., действие в XX веке «опустошающих теорий», мотива Бесов, Совести, психологической глубины Достоевского, достигнутой в творчестве Малера и Шостаковича. Композитор говорил о влиянии творчества Достоевского на музыку современных композиторов. См.: «Вникать в произведения Достоевского так трудно и так необходимо» / Деятели советской культуры о Достоевском. Слонимский // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 5. Л.: Наука, 1983. С. 67;

² См.: Седельников Г.С. Рождение оперы. Об истории создания оперы «Бедные люди» // Достоевский и мировая культура. Альманах. № 4. М., 1995. С. 142.

³ См.: Растворова Н.В. В.Кобекин: Творчество, стиль, метод. Автореф. к.иск. М., 1999. С. 11-15.

⁴ См.: Войткевич С.Г. Художественный мир Достоевского в отечественной опере последней трети XX в. Автореф. к.иск. Новосибирск, 2006.

⁵ См.: Серегина Н. Опера «Братья Карамазовы» Александра Смелкова // Звезды белых ночей. СПб.: Мариинский театр, 2008. С. 56; Seregina N. The challenges of transforming Dostoyevsky's novel // Free programme. Great Performers 2008-2009. Music. Bardican, 2009, 13-14; Меркулова Л. // Российские вести. (17)1913. 14-21.05.2008. Муравьева И. Взятие Барбикана // Российская газета. 5.02.2009; Обзор прессы см.: Райскин И. «Братья Карамазовы». Мнения о преьере // Газета «Мариинский театр». № 5-6. 2008. С. 4; 10-11; Смелков А. Вернуть оперу массовой культуре // Газета «Мариинский театр». № 5-6. 2008. С. 10; Ренанский Д. Семейные ценности. Мировая преьера оперы «Братья Карамазовы» в Мариинском театре // Коммерсантъ Weekend от 18.07.2008 г.

⁶ Кретьева Е. Ипотечный кризис ударил по Карамазовым // Московский комсомолец. 05.02.2009.

скажем так, несколько старомодна, традиционна. Но может быть, это и есть новый путь оперного жанра в наступившем столетии, и мы еще услышим в современном оперном театре после экстремальных экспериментов всевозможных “измов” 20 века красивое пение?»⁷

Полный анализ музыки оперы, ее стилистических истоков, системы ее художественных координат еще впереди. И в музыковедческих работах, конечно, со временем будут представлены разные мнения и позиции относительно образного строя и музыкальной драматургии оперы. В настоящей статье попытаемся обозначить даже не собственно драматургический план музыки, а ту мировоззренческую основу, на которой она строится и вырастает. Исследование образной системы оперы, исходящей из образной системы романа (либретто Ю.Димитрина)⁸ коснется и некоторых черт ее премьерной постановки.

Роман «Братья Карамазовы», как известно, «**по совокупности заключенных в нем художественных смыслов есть некий ”сверхтекст”, вобравший в себя весь русский универсум, все оттенки трагедии и судьбы. Чем «национальнее» герои этой прозы, тем “всемирнее” их художественный статус**

Опера в своей афише имеет жанровое определение «**мистерия**». Мистерияльность свойственна самому роману Достоевского, его «**внутренней форме**»¹⁰, опирающейся на сложный жанровый сплав источников евангельских¹¹, агиографических¹²,

⁷ Матусевич А. Должна быть музыка изящной... «Братья Карамазовы» – взгляд из Москвы // 08.02.2009 // <http://www.operanews.ru/09020802.html>

⁸ Премьера состоялась 23-24.07.2008 г. в Мариинском театре (СПб.) Реж. В.Бархатов, сценограф З.Марголин, дир. В.Гергиев. Ей предшествовало премьерное исполнение семи фрагментов 30.04.2008 в Череповце (ДК Северсталь) под названием «Великий инквизитор» в рамках VII Пасхального фестиваля Дир В.Гергиев. Исп. Н.Гассиев (Федор Павлович), А.Амонов (Митя), В.Сулимский (Алеша), Ж.Афанасьева (Катерина Ивановна), Н.Евстафьева (Грушенька), А.Морозов (Великий Инквизитор), Т.Кравцова (Марья Кондратьевна). Последующие исполнения: 7.09. Роттердам. Дир. В.Гергиев. (Концертное исполнение). 10.10; 4-5.11.2008; Мариинский театр. Дир. П.Смелков. 28.01.2009. Мариинский театр. Дир. П.Смелков. 1.02. Лондон. Концертное исполнение. Дир. В.Гергиев; 3-4.02.2009. Москва (театр им. Станиславского) – фестиваль «Золотая маска» Дир. В.Гергиев. См.: Серегина Н. Опера «Братья Карамазовы» Александра Смелкова // Звезды белых ночей. СПб.: Мариинский театр, 2008. С. 56. Меркулова Л. // Российские вести. (17)1913. 14-21 мая 2008. См.: Райскин И. «Братья Карамазовы». Мнения о премьерке // Газета «Мариинский театр». № 5-6. 2008. С. 4; 10-11; Муравьева И. Взятие Барбикана // Российская газета. 5.02.2009; Матусевич А. Должна быть музыка изящной... «Братья Карамазовы» – взгляд из Москвы // 08.02.2009 // <http://www.operanews.ru/09020802.html>

⁹ Волгин И. Достоевский и процесс мирового самопознания: урок для XXI века // XXI век глазами Достоевского: перспективы человечества. Мат-лы международной конференции, состоявшейся в Университете Тиба (Япония) 22-25 августа 2000 года. Сост. Теофуса Киносита, ред. К.Степанян. М.: ИД Грааль, 2002. С. 323.

¹⁰ Недзвецкий В.А. Мистерияльное начало в романе Ф.М.Достоевского // Достоевский и мировая культура. Альманах № 9. Гл.ред. К.А.Степанян. М.: Классика плюс, 1997. С. 46.

¹¹ Сильвестрони С. Библейские и святоотеческие источники романов Достоевского (пер. с ит.) СПб., 2001.

¹² См.Ветловская В.Е. Роман Ф.М.Достоевского «Братья Карамазовы». СПб.: Пушкинский Дом, 2007. С. 239-391; Белоловов Г. (Украинский). Старец Зосима и Игнатий Брянчанинов. Достоевский. Материалы и исследования. Л.: Наука, 1991. С. 167-178; Пономарева Г.Б. Житийный круг Ивана Карамазова // Достоевский. Материалы и исследования. Л.: Наука, 1991. С. 144-166; Буданова Н.Ф. Достоевский и Сергей Радонежский // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 14. СПб.: Наука, 1997. С. 195-201; 197. К этим материалам можно добавить и другие. Так, в 1991 г. автором данной статьи был написан сценарий и по заказу городского Отдела Культуры в Новокузнецке совместно с режиссером О.Мороковой снят фильм «Кузнецкие венцы» – о днях, проведенных Достоевским в Кузнецке и о венчании Достоевского и М.Д.Исаевой в Одигитриевской церкви 6 февраля 1857 г. В фильме были использованы материалы научных публикаций Бекедина П.В. Малоизвестные материалы о пребывании Достоевского в Кузнецке // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 7. Л.: Наука, 1987. С. 227-238; Кушниковой М.М. Кузнецкие дни Федора Достоевского. Кемерово, 1990; Поэтесса Любовь Никонова выдвинула тогда версию о том, что Достоевский мог узнать от священника Тюменцева, венчавшего Достоевского и Исаеву, об отшельнике **Зосиме**, проводшем «в глухом лесу» близ Кузнецка около 25 лет (1797 – 1821 гг.) (ж. «Огни Кузбасса» (1988); Позднее эти данные были опубликованы М.Кушниковой и В.Тогулевым по летописи И.Конюхова (Загадки провинции. «Кузнецкая орбита» Федора Достоевского в документах сибирских архивов. Новокузнецк: Кузнецкая крепость, 1996. С. 25, 430); Научная работа, получившая отражение в фильме, имела продолжение в трудах исследователей (Кушникова М.М. Черный человек сочинителя Достоевского. Новокузнецк: Кузнецкая крепость, 1992; Шадрина А.С. Двадцать два дня из жизни Ф.М.Достоевского (г. Кузнецк. 1856-1857 гг.). Новокузнецк: Кузнецкая крепость, 1995; Кушникова М., Тогулев В. Загадки провинции. «Кузнецкая орбита» Федора Достоевского в документах

литургических¹³ и духовно-фольклорных¹⁴. **«В нем запечатлена некая мировая парадигма, подразумевающая, что движение ”низкой” ”внеисторической” жизни неотделимо от ее метафизического смысла»¹⁵**. «Под фабульным планом лежит чрезвычайно сложный незримый философский пласт»¹⁶. В либретто оперы нашла отражение не только фабула романа как «История одной семейки»¹⁷, но и глава «Великий инквизитор», вот уже более ста лет обсуждаемая как актуальнейшее произведение философской мысли¹⁸.

Перед либреттистом и композитором стояла необходимость «переплавить» «роман романов» в последовательность музыкально-драматических сцен, не упустив многочисленных детективных деталей, без которых не выстраивается сюжет. С самого начала была поставлена высокая планка – «не отступить» от высоких духовных истин Достоевского. Не только в ариях, ансамблях, оперных сценах, но даже в ремарках, в заголовках сцен выдержан принцип приближения к подлиннику. Он действует и в музыкальном стиле, обращенном к эпохе, в которой разворачивается сюжет; в интонационном рисунке мелодической речи персонажей, в образной полифонии, в темпоритме событий, в архитектонике симфонического движения.

В опере обозначены типические ситуации русской классической оперы: повествование, драма, обряд-фон (сцена в Мокром), любовь, чудо¹⁹. При этом драматургии оперы «Братья Карамазовы» свойственно значительное «уплотнение» событийного ряда в сюжете и в собственно музыкальной ткани. Контрапункт смыслов, диктуемый романом, рождает **предельно интенсивную образно-событийную ткань музыки**, архитектурно действующую систему лейтмотивных сопряжений.

Мистериальность – как отражение сюжетов Священного писания,

сибирских архивов. Новокузнецк: Кузнецкая крепость, 1996; Семь музеев Достоевского. Сост. Ашимбаева и др. СПб.: Лицей, 2000. С. 18-19.

¹³ Николаенкова О. Православный календарь в романе Ф.М.Достоевского «Братья Карамазовы» // К 380-летию Новокузнецка. Творчество Ф.М.Достоевского: проблемы, жанры, интерпретации. Тезисы III межрегиональной научно-практической конференции. Новокузнецк: Кузнецкая крепость, 1998. С. 35 – 36; Касаткина Т. Софиология Достоевского // Достоевский и мировая культура. Альманах № 17. Гл.ред. К.А.Степанян. М.: ИМЛИ, 2003. С. 71-79; Касаткина Т. Литургическая цитата в «Братьях Карамазовых» // Достоевский и мировая культура. Альманах № 22. Гл.ред. К.А.Степанян. М.: Общество Достоевского. Моск. отделение, 2007. С. 13-26; Степанян К. Достоевский и псалтирь // Достоевский и мировая культура. Альманах № 22. Гл.ред. К.А.Степанян. М.: Общество Достоевского. Моск. отделение, 2007. С. 383-395.

¹⁴ Владимирцев В.П. Народные плачи в творчестве Ф.М.Достоевского // Русская литература. 1987. № 3. С. 179-190; Владимирцев В.П. Достоевский и народная песня // Русская речь. 1991. № 5. С. 130-134; Владимирцев В.П. Достоевский и народная загадка // Русская речь. 1994. № 5. С. 104-107; Михнюкевич В.А. Русский фольклор в художественной системе Достоевского. Челябинск: ЧГУ, 1994; Владимирцев В.П. Достоевский и народная пословица // Русская речь. 1996. № 5. С. 104-107; Бузина Т. Мотивы духовных стихов в романе Ф.М.Достоевского «Братья Карамазовы» // Достоевский и мировая культура. Альманах № 6. Гл.ред. К.А.Степанян. СПб.: Акрополь, 1996. С. 62-81.

¹⁵ Волгин И. Достоевский и процесс мирового самопознания: урок для XXI века // XXI век глазами Достоевского: перспективы человечества. Мат-лы международной конференции, состоявшейся в Университете Тиба (Япония) 22-25 августа 2000 года. Сост. Теофуса Киносита, ред. К.Степанян. М.: ИД Грааль, 2002. С. 323.

¹⁶ Натова Н. Философские основы главной формулы Ивана Карамазова // XXI век глазами Достоевского: перспективы человечества. Мат-лы международной конференции, состоявшейся в Университете Тиба (Япония) 22-25 августа 2000 года. Сост. Теофуса Киносита, ред. К.Степанян. М.: ИД Грааль, 2002. С. 407.

¹⁷ «Братья Карамазовы». Заголовок Книги первой части первой. Достоевский Ф.М. СС в 10 тт. М., 1958. С. 11.

¹⁸ Розанов В. В. Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского. СПб., 1894. О великом инквизиторе: Достоевский и последующие. М.: Молодая гвардия, 1992; Плимак Е.Г., Пантин И.К. Драма российских реформ и революций (сравнительно политический анализ) - М.: Изд-во «Весь мир», 2000; Березовчук Л. Великий инквизитор на марше или Культура как Власть // Октябрь. 2000 № 5.

¹⁹ См.: Нилова Т. Типология сценических ситуаций в русской классической опере. Методика морфологического анализа Автореф. к.иск. М., 1993. . 10, 12.

преломленных в литургийных и профанных элементах языка, проявляется в сюжете оперы, восходящем к мистериальности романа (в линиях, идущих от глав «Великий инквизитор», «Кана Галилейская») и в собственно музыкальных жанровых формах²⁰.

Содержание романа Достоевского раскрывается в полнозвучии собственно музыкальной драматургии, интонационной фабулы вокально-речевой ткани певческих партий и динамичного симфонизма. Как и у Достоевского, каждая сцена начинается почти комедийно, но с каким-то лихорадочным холодком стремительно превращается в скандал, надрыв, катастрофу. Высокая трагедийность выплавляется в контрастах монументального и гротескного, лирически откровенного и комедийного, высоко созерцательного и ироничного, когда «комедия в трагедию превращается задолго до конца» в по-россиниевски искрометном движении²¹. Так, тематическое ядро, открывающее музыкальную драму, напоминает о себе во всех «болевых» точках (на ней Великий инквизитор овладевает народом, только что восхвалившим Христа, на этой теме Смердяков скажет Ивану: "Я ведь ваш сводный брат!") и соединяет событийный и легендарный миры театрального действия. Добавим к этому – "шествие" по всему произведению ряда модификаций тем 9-й симфонии Бетховена, на которой были возвращены духовные устремления прототипов героев Достоевского. Контраст к ним – светлое сияние «ангельского» детского хора, звучащего камертоном повествования.

Речевая интонация героев Достоевского нашла богатое преломление в вокальных партиях персонажей оперы: одной из слушательниц будто бы показалось, что актеры драмтеатра начали петь. При богатом, психологически насыщенном вокально-речитативном стиле, опирающемся на традицию Даргомыжского, Мусоргского, Чайковского, все более «закручивающемся» в сторону музыкальных стилей XX века к последним сценам, в опере выписаны наполненные мелодизмом остановки действия – арии, дуэт Мити и Грушеньки, Ария и молитва Мити, ария Ивана, Катерины Ивановны, нонет «Сон Алеши».

Опираясь на структуру образной иерархии романа²², музыкальный тематизм оперы «выстраивается» по категориальной лестнице между высоким и тривиальным, направленным к Богу или обезбоженным, к персонажам, несущим семантику нижних ступеней христианской иерархии ценностей.

²⁰ О понятии мистериальности в русской музыке см.: Протопопов Вл. Музыка русской литургии. М.: Композитор, 1999; Ромашкова О.Н. Действо как жанровый феномен русской музыки XX века. Автореф. к.иск. Саратов, 2006. С. 20-23.

²¹ См.: Сусидко И. Оперная форма у Россини // Джоакино Россини: современные аспекты исследования творческого наследия. Сб. ст. Киев, 1993. С. 41-46.

²² См.: Голова С.В. Наследие Византийских отцов церкви как фоновая структура в художественном мире Ф.М.Достоевского (на примере «Лестницы» Преподобного Иоанна) // Достоевский и мировая культура. Альманах № 9. Гл.ред. К.А.Степанян. М.: Классика плюс, 1997. С. 67-75; Тарасов Ф.Б. Апокалипсис в романе Ф.М.Достоевского «Братья Карамазовы» // Достоевский и мировая культура. Альманах № 9. Гл.ред. К.А.Степанян. М.: Классика плюс, 1997. С.126-133.

Комическое и гротескное, наряду с литургическим, составляло существенную часть средневековых народных мистерий. Комическое в романе Достоевского, «пронизывающее суть вещей»²³ занимает значительное место. Некоторые главы откровенно комедийны.

В опере «Братья Карамазовы» многие сцены пронизаны комизмом, созвучным комизму Достоевского и претворяющим его музыкальными средствами – в подтексте сюжетных коллизий, в танцевальных ритмах и в драматургических преобразованиях тематизма. Замечу, что именно комическая сфера осталась не вполне раскрытой в премьерной постановке оперы в Мариинском театре 2008 г. – реж. В.Бархатов). Эту особенность постановки критика отнесла и к опере: по словам одного из рецензентов, «это вообще очень серьезный, душеподъемный опыт. В нем нет ни капли иронии (тем более самоиронии)»²⁴.

Однако ироническое в музыке оперы представлено вполне объемно. Диапазон комического – от сниженного серьезного (колоратурная любовь Хохлаковой к человечеству), к скандально неуместному («Неуместное собрание» у Зосимы), притворно любезному («Обе вместе»), легкомысленно-святотатственному («За коньячком») – до гротескно кошмарного («Кошмар Ивана», сцена Суда) – выстраивает драматургию музыкального действия.

Яркую буффонную окраску несет партия Федора Павловича Карамазова. С самого начала оперы он ведет действие, приковывая к себе внимание зрителей. Ариозо в сцене «За коньячком» – «Третий раз прошу. Поезжай ты в Чермашню. Я тебе там одну девчоночку укажу...во всякой женщине можно найти чрезвычайно, черт возьми, интересное...Это талант! Это талант!», составленная из фраз пространный монолог Федора Павловича²⁵ и отдельная ария «Нет, милейший Митя Федорович... », заканчивающаяся откровением: «В скверне-то слаще!», составленная либреттистом на материале главы «У отца» – представляются яркими оперными номерами с большой долей гротеска. Эта роль признана едва ли не самой яркой в опере. По словам Н.Гассиева, номинанта на «Золотую маску» 2008 г., это «настолько сильно написано, настолько здорово, что ничего не надо придумывать. Он тебя сам ведет. Моя роль Федора Павловича Карамазова, она очень удачная. Очень сильная и тут надо слушать только музыку». В опере отражаются черты романного образа, в шутовстве ищущего

²³ См.: Солотчин С.Г. Комическое начало в художественном стиле Достоевского. Ранние произведения. Автореф. к.филол.н. м., 2007. С. 7; Пис Р. Английский юмор и русский смех. К вопросу о понятии комического у Достоевского // Достоевский и мировая культура. Альманах № 24. Сост., ред. Н.Т.Ашимбаева, Б.Н.Тихомиров. СПб.: Серебряный век, 2008. С. 32-35.

²⁴ Бавильский Д. Братья Розенталя // Частный корреспондент. 05.02.2009.

²⁵ СС. Т. 9. 1958. с. 173-174.

правду: «Не люблю, отцы, фальши, а хочу истины!»²⁶. В поисках «правды» он пародирует и оскверняет всё, к чему прикасается²⁷.

Л.Карсавин в известной статье «Федор Павлович как идеолог любви» определяет карамазовскую тягу ко всякой женщине как отражение «всеединой любви», стремящейся, однако, охватить мир насилем; Карсавин показывает, что **«само стремление к господствованию и насилию естественно в любви как неполное, ограниченное ее выражение»**²⁸. Сказанное роднит Федора Павловича с Великим инквизитором, озабоченным созданием механизмов всеохватной, всемирной власти.

Карамазовская циническая всеядность (ему уже давно «все дозволено») не ограничивается только отношением к женщине – она простирается дальше, наверх, оскверняя и земное материнство, и высшую женственность – Богородицу. Федор Павлович проводит «испытание веры», глумясь над чувствами матери своих детей, а впоследствии глумится над своими детьми, плюя на икону Богородицы, оскверняя память их матери: «Плуну, плюну, и за это мне ничего не будет!». Хула на Богоматерь Федора Павловича – покрупнее хулы Аита скомороха на Мелетовской фреске XV в. церкви под Псковом, не плюющего, а лишь особым образом, с аккомпанементом на гудке, восхваляющего Богородицу, и которому возмездие было от нее самой. Скоморошество, насмешничество сближает Федора Павловича с чертом и в романе, и в опере – в сценах в келье Зосимы, за коньячком, в арии «Нет, милейший Митя Федорович...» (не случайно Федор Павлович то и дело «выкликает» черта).

Уже с первых тактов оперы после возвышенной, насыщенной монументальными и «ангельскими» звучаниями «Прелюдии», возглас Федора Павловича «Фу ты, **черт!** У кого, однако, спросить, в этой **бес-**толковщине...» переключает действие отрицанием самой сферы высокого – с двойным упоминанием лукавого в одной фразе. Эта фраза плохо звучит за сценой (в режиссуре В.Бархатова) – ей место на авансцене, для обозначения «переломного вниз» начала действия после возвышенной Интродукции. И уже через миг (в начале сцены «Приехали в монастырь») – "колесо музыки" движется в пространстве иронии, окрашивающей ариозо помещицы Хохлаковой («Я так люблю человечество...!»).

В сцене с Зосимой в мир медленного течения времени троекратно врываются кощунственно звучащие здесь, в келье, оперетточный ритм шутовских эскапад Федора Павловича, пародированные церковные интонации («плоть от плоти моя»),

²⁶ СС. Т. 9. С. 115.

²⁷ См.: Хонг Джи Хва. Античность в образе Федора Павловича Карамазова // Достоевский и мировая культура. Альманах № 10. Гл. ред. К.А.Степанян. М.: Классика плюс, 1998. С. 126-135; Джексон Р.Л. Лицо в окне: оскверненная и оскверняющая «физиономия» Федора Павловича Карамазова // Достоевский и мировая культура. Альманах № 21. Гл. ред. К.А.Степанян. СПб.: Серебряный век, 2006. С. 39-49.

²⁸ Карсавин Л.П. Федор Павлович Карамазов как идеолог любви // О Достоевском. Творчество Достоевского в русской мысли 1881-1931 годов. М., 1990. С. 265-274.

скандирование скабрёзости «За обольщение девиц платил по тысяче!»).

В дуэте притворного целования ручки (в сцене «Обе вместе»), «простодушно-манерная» интонация Грушеньки ("Не погнушались мной, милая барышня...") становится основой нарастающего гротеска кадрили, завершающейся разъяренным трубным фортиссимо «сладкой» поначалу мелодии Катерины Ивановны («Эта девушка ангел!»).

В танцевальных ритмах кадрили решена сцена «За коньячком». Она выстроена либреттистом из одноименной главы романа и двух предшествующих – «Смердяков» и «Контроверза» и последующей «Сладострастники». В либретто вошли основательные мысли Смердякова о сотворении мира, которыми он еще в детстве озадачивал преподавателя своего слугу Григория, а совсем недавно – Ивана Карамазова: «Свет создал Господь Бог в первый день, а солнце, луну и звезды на четвертый день. Откуда же свет-то сиял в первый день?»²⁹.

Рассуждение Смердякова о сотворении мира сочетает торжественность духовного стиха в напеве и эдакую подтанцовочку в сопровождении:

Федор Павлович: «– Ну-ка, ну-ка повтори-ка,
иезуит, свою мыслицу мудреную!

Смердяков: – Повторить могу-с,
хотя мудрености там никакой нет вовсе.

Свет создал Господь Бог в первый день.

Солнце, луну и звезды на четвертый день.

Откуда же свет-то сиял

В первый день?»

Отвечая на вопрос, например о солдатике, который «не согласился изменить своей веры и принял муки. Дал содрать с себя кожу и умер, славя и хваля Христа»³⁰, Смердяков с легкостью необыкновенной, словно бы пританцовывая, шутя отрицает и сам христианский подвиг солдата, уподобившегося святым³¹. Сравнивая текст Достоевского и музыкальный текст, мы видим, что работа над ним высветила собственно интонационно-ритмический пласт содержания: «А я насчет того-с, – заговорил вдруг громко и неожиданно Смердяков, – что если этого похвального солдата подвиг был и очень велик-с, то никакого опять-таки, по-моему, не было бы греха и в том, если б и отказаться при этой случайности от Христова примерно имени и от

²⁹ СС. Т. 9. М., 1958. С. 158. С. 335.

³⁰ СС. Т. 9. М., 1958. С. 162.

³¹ СС. Т. 9. М., 1958, С. 162.

собственного крещения своего, чтобы спасти тем самым свою жизнь для добрых дел, коими в течение лет и искупить малодушие»³². Движение текста в оперу происходит при заострении его ритмического рисунка: Смердяков «укладывает» четыре строки многословного, «медленного» текста точно в рамки кадрилиного восьмитакта, в танцевальный ритм «с вывертом песни лакейской». Реплика Достоевского к куплетам Смердякова оказалась реализованной средствами «лакейского» песенно-танцевального жанра и в других моментах этой партии:

«Скажу-с, что подвиг, конечно, велик.
Но никакого бы не было особенного греха,
если бы отказаться от собственного крещения своего,
чтобы спасти жизнь свою для добрых дел,
коими искупить малодушие».

«Кадрильная» пружина музыки действует в уютных пределах беседы за послеобеденным *коньячком* на тему "Есть ли Бог?", оборачиваясь избиением и жалким лепетом Федора Павловича «Я Ивана боюсь...» на изломанных интонациях первоначально пританцовывающей, «уютной» темы «Ну-ка, ну-ка, расскажи-ка...». Музыкальный контрапункт «уютного» начала создает здесь репризную арку, «иллюстрируя», как действует в реальности обоснованная «за коньячком» вседозволенность. Тот же оборот мелькнет в сцене «В темноте» у дома отца – как обозначение этого места и мига воспоминания о той беседе за коньячком. В рассказе Смердякова об убийстве Федора Павловича на словах «... они навзничь и повалились все в крови...» (в сцене «Визит к Смердякову») – мы мысленно снова возвращаемся к этой исходной сцене ...

Кадриль в романе «Братья Карамазовы» обозначена в словах Хохлаковой о Лизе, по исцелении предполагающей танцевать: «Она бьется со мной об заклад, что через две недели будет кадриль танцевать»³³. В романе «Бесы» подобные знаки даны явно: там выступают и знаменитая «кадриль литературы» и некто, позволяющий себе «так откровенно... кан-ка-ни-ровать»³⁴.

Канкан и кадриль, а также оргиастический народный хор из сцены «В Мокром» («Русская оргия во всей красе»³⁵) служат основой звукового вытеснения мира Зосимы. А в целом они сродни плясовой стихии древней Руси, также противопоставляемой ее

³² СС. Т. 9. М., 1958. С. 162-163.

³³ СС. Т. 9. М., 1958. С. 70.

³⁴ СС. Т. 7. М., 1957. С. 525-529-530.

³⁵ А.Н.Серов – А.Н.Островскому, 26 июня 1868 г. // А.Н.Островский и русские композиторы: Письма. М.-Л.1937. С. 126; См. также Климовицкий А. Отзвуки «Фауста» Гуно в русской опере // Отражения музыкального театра. Книга 2. Сб. ст. и материалов к юбилею Л.Г.Данько. Сост. Э.С.Барутчева, Т.А.Зайцева. СПб.: Канон, 2002. С.8-35.

эстетикой сфере высокого в христианстве.

А вот Смердяков с гитарой (сцена 8) поет песенку "Непобедимой силой привержен я к милой...".

Ее тексту присущ стилистический «разлом» – механическое соединение «высокого» – «Непобедимой силой привержен... » и обыденного «...я к милой»; «Господи поми-и-илуй» и – «Ее и меня! Ее и меня! Ее и меня!».

Непобедимой силой

Привержен я к милой.

Господи пом-и-илуй

Ее и меня!

Ее и меня!

Ее и меня!

Вторые части стиха – относятся к простенькому миру грешков исполнителя куплетов: «Царская корона – Была бы моя милая здорова...».

Царская корона —

Была бы моя милая здорова.

Господи пом-и-илуй

Ее и меня!

Ее и меня!

Ее и меня!

В примечаниях В.Е.Ветловской приводится свидетельство Достоевского об источнике этой песни, якобы услышанной им «еще лет 40 назад»:

...Иль волшебной силой

Дух привержен к милой.

Господи помилуй,

Ее для меня...

Скучен свет без милой.

Век хочу быть с Лилой.

Господи помилуй!

Ее для меня.³⁶

В черновиках Достоевского найден набросок, свидетельствующий о работе над текстом третьего куплета: «Очень не буду тужить. Не хочу ни за что тужить»³⁷.

Песенка Смердякова в романе связует далекие эпизоды, перекликаясь с песенкой замерзшего мужичка, спасенного Иваном по пути от Смердякова («Ах поехал Ванька в Питер»³⁸), напоминает Ивану о Смердякове и направлена иронической стрелой от Смердякова к Ивану: третий куплет, весьма будто-бы бессвязный, выражает надежды самого Смердякова в романе на открытие в Москве своего дела («я при счастье могу в Москве кафе-ресторан открыть на Петровке»), но созвучен также теме отъезда Ивана в Чермашню или в Москву:

Сколько ни стараться
Стану удаляться,
Жизнью наслажда-а-аться
И в столице жить!
Не буду тужить.
Совсем не буду тужить,
Совсем даже не намерен тужить!

Здесь Смердяков «с тем же спокойствием и с тою же улыбочкой» посылает Ивана в Чермашню, и появляется Черт, вторящий Смердякову «... стану удаляться... и в столице жить...».

В опере третий куплет поется Смердяковым специально для Ивана, в отличие от первых двух куплетов, исполняемых для Марьи Кондратьевны. Здесь Смердяков искушает Ивана, что сродни теме искушения бесом, характерной для средневековой литературы³⁹. На этом «типологическом» основании в финале сцены появляется черт и вторит песенке Смердякова, искушая Ивана теми же словами. Такая конструкция, отразившая двойничество Смердякова и черта, Ивана и черта, Смердякова и Ивана, обусловлена спецификой оперной драматургии и органично вписывается в оперный

³⁶ ПСС в 15 тт. т. 9. С. 251. *Непобедимой силой...* — С. 251. *Царская корона...* — С. 254. *Сколько ни стараться...* — Комментарий В.Ветловской: «По поводу этой песенки Достоевский писал Н. А. Любимову 10 мая 1879 г.: „Песня мною не сочинена, а записана в Москве. Слышал ее еще 40 лет назад. Сочинилась она у купеческих приказчиков 3-го разряда и перешла к лакеям, никем никогда из собирателей не записана, и у меня в первый раз является“. По-видимому, она имеет литературный источник и представляет собой его позднейшую мещанскую переработку. Ср. у С. Н. Марина (1776—1813). (*Марин С. Н.* Полн. собр. соч. М., 1948. С. 56. Указано В. Я. Лакшиным)».

³⁷ Неопубликованные тексты. Публикация Т.И.Орнатской // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 5. Л.: Наука, 1983. С. 69-70.

³⁸ См.: Борисова В.В. Об одном фольклорном источнике в романах Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 13. СПб.: Наука, 1996. С. 65-73.

³⁹ См.: Шишкина Е.В. Мотивы древнерусской литературы в творчестве Ф.М.Достоевского. Автореф. к.филол.н. Екатеринбург, 1998. С. 4-14. Гончарова Н. Образ черта в русской литературе (Гоголь, Достоевский, Булгаков) // Достоевский и мировая культура. Альманах № 22. Гл.ред. К.А.Степанян. М: Общество Достоевского. Московское отделение, 2007. С.338.

сюжет.

Либреттист ввел этот образ в сцену со Смердяковым, причем поначалу это был **черт в цилиндре, играющий хвостом**, а не тот «приживальщик хорошего тона», «известного сорта русский джентльмен», что у Достоевского в главе «Черт. Кошмар Ивана Федоровича». Впрочем, «хвост» все же упоминается в этой главе: «А вот как узнали у нас, что вы открыли у себя "химическую молекулу", да "протоплазму", да **черт** знает что еще – так у нас и **поджали хвосты**».

Слово «черт» нередко слышится в репликах героев романа – Мити, Федора Павловича. «Тень» черта мелькает у Достоевского и в сцене «Смердяков с гитарой», – как ни странно, в образе Марьи Кондратьевны: «Дама же была Марья Кондратьевна, хозяйкина дочка; платье на ней было светло-голубое, с **двухаршинным хвостом**».

В связи с первым появлением черта в этом эпизоде оперы необходимо сказать о его постановке режиссером В.Бархатовым. У него черт появляется на сцене не «из-за скамейки», на которой сидит Смердяков, как указано в либретто, а в предшествующей сцене, из некоего перебинтованного окровавленного человека, прямо на глазах Ивана. Музыка этой короткой сцены – нечто пощелкивающе-неопределенное, была «набросана» композитором непосредственно по просьбе режиссера незадолго до премьеры на последних этапах постановки (первые костюмные репетиции на сцене проходили без этого эпизода).

Разгадывая значения этого краткого эпизода, зритель с трудом связывает этот образ с тем, принявшим муки за Христа «солдатиком», с которого содрали кожу... Как и почему этот, по православным меркам святой, превращается на глазах Ивана в черта, обычному зрителю не ясно. Что это должно означать – разрушение системы координат сознания Ивана – или «неразличение» – самого режиссера? Для драматургии образов Смердякова, черта и Ивана вполне достаточно было бы показать появление черта как «раздвоение» Смердякова, но не произведение черта из Святого. Этот сценический символ, выраженный режиссером таким способом, на мой взгляд, находится **вне поэтики Достоевского**.

Образ Смердякова в романе Достоевского трактуется «как новый, самостоятельный образ в литературе, как новое явление в литературной жизни»⁴⁰.

Пропетые «сладенькою фистулой» под гитарный перебор, «с вывертом песни лакейской», куплеты Смердякова являют собой и жанровое открытие композитора. Поначалу не ясно, что они значат – в характере музыки словно бы запечатлен тихий летний среднерусский вечер, молодой человек с гитарой и восхищенной слушательницей. Гитарный аккомпанемент – замедленная, ленивая кадрили,

⁴⁰ Рогова Н.Б. Идея духовного «отечества» и «братства» в романе «Братья Карамазовы» (К осмыслению образа Павла Федоровича Смердякова) // Достоевский и мировая культура. Альманах № 19. Гл.ред. К.А.Степанян. СПб.: Серебряный век, 2003. С. 197.

преувеличенная риторика широких интервалов и манерно синкопированный ритм (точно следующий слоговому распеву, указанному Достоевским – «Господи поми-и-и-луй её и меня») – настораживают дисгармонией красоты и пустоты: «красота без души» – по выражению автора музыки). Значения, скрытые в этой теме, проявляются, когда Смердяков, обласканный Марьей Кондратьевной, начинает неврастенически заноситься: «Я бы не то еще мог-с, я бы и не то еще знал-с, если бы не жребий мой с самого моего сыздетства. Я бы на дуэли из пистолета того убил, который бы мне произнес, что я подлец, потому что без отца от Смердящей произошел»⁴¹.

В либретто:

Я бы и не то еще знал-с,
если бы не жребий мой
с самого моего сыздетства.
потому что без отца от Смердящей
произошел.
Я бы на дуэли
того мог убить,
который бы мне произнес,
что я подлец»⁴².

Песенка Смердякова существенно различается с текстом мещанских куплетов. Кроме того (и прежде всего), она имеет созвучие с Поэмой о Великом инквизиторе. Первая строка куплета соотносится с высочайшей сферой – характеристикой **Его** в легенде о Великом инквизиторе»: «... Народ **непобедимой силой** стремится к Нему, окружает Его, нарастает кругом Него, следует за Ним. Он молча проходит среди их с тихой улыбкой бесконечного сострадания. Солнце любви горит в Его сердце, лучи Света, Просвещения и Силы текут из очей Его и, изливаясь на людей, сотрясают их сердца ответною любовью. Он простирает к ним руки, благословляет их, и от прикосновения к Нему, даже лишь к одеждам Его, исходит целующая сила»⁴³.

В музыкальной ткани оперы постепенно «сближаются» интонационные сферы Смердякова и Ивана (который, по Достоевскому, «с первого взгляда на него понял, что и в душе его сидел лакей Смердяков, и что именно этого-то человека и не может вынести его душа»⁴⁴), постепенно выявляя катастрофу сознания, выражающуюся в переходе от облегченного танцевального комизма к обострению ритмической и тонально-

⁴¹ СС. Т. 9. С. 281.

⁴² СС. Т. 9. С. 281.

⁴³ СС. Т. 9. С. 312.

⁴⁴ СС. Т. 9. М., 1958. С. 334.

интонационной стуктур языка, особенно в последней сцене со Смердяковым. Здесь Смердяков, выходя на уровень **плача, изломанных секундowych интонаций**, прикасается к теме «страдания» – главной теме Вступления, на которой он приобщается и к карамазовскому братству фразой: "Я ведь ваш сводный брат!" – введенной либреттистом. Как проникновенно пишет Н.Рогова, «Павел Смердяков так и не попадает в мир духовного единения, духовного братства людей. В мире Карамазовых ему не дано счастья осознать себя сыном этого мира, равноправным братом своих современников»⁴⁵. Характерно, что в развитии образа Смердякова композитор приходит параллельно к той же мысли, что и литературовед, выражая ее собственно музыкальными средствами.

Гитарный «смердяковский» перебор возвращается в конце этого эпизода, когда Смердяков «долго, бесконечно долго» молча смотрит на деньги, ставшие для него искушением. Оказывается, это уже звучит начало следующей сцены с Чертом, «издевательски» (ремарка текста) цитирующим Смердякова «...стану удаляться, жизнью наслаждаться и в столице жить...». Эти слова впиваются в сознание Ивана. Черт дразнит Ивана: «А почему и не поехать в Москву, ежели всё дозволено?». Глумящиеся «проигрыши» Черта на мандолине и трубе в сцене «Кошмар Ивана Федоровича» составляют «перечень» основных лейтмотивов оперы – и тему любви Ивана, и «кан-кан» Федора Павловича, фантастически соединяющийся с интонациями из 9-й симфонии Бетховена, и мы видим, что Черт в курсе всего происходящего. Мотивчик Смердякова царит надо всем, насмехаясь и над самим повесившимся Смердяковым. И, наконец, сам Иван «несвязно выкрикивает» (ремарка текста) на суде слова Смердякова, потеряв разум от переполнивших его мук совести «Непа-бедимой си-лой...».

Поначалу в качестве песенки черта либреттистом был предложен текст песни о Степане Разине с бросанием княжны за борт – если уж все дозволено. Но в процессе работы музыкальный материал (по Асафьеву), обладающий собственным «сопротивлением», не впустил русскую народную песню, она оказалась здесь неуместной. А все драматургические функции взяла на себя эта «простенькая» «лакейская» песенка Смердякова, раскрывающаяся в контексте «жиденской кадрили»⁴⁶, через издевательские интонации Черта, в грохоте оркестрового гротеска финала. Через нее оказались в едином створе музыкальные сцены Смердякова, Ивана, Черта, которому известна вся музыка, а также Федора Павловича и Великого Инквизитора. Развитие интонационной сферы Смердякова вплоть до финальной сцены связано с развитием образа Ивана, трагического кризиса его мировоззрения. Все это

⁴⁵ См.: Рогова Н.Б. Идея духовного «Отечества» ... С. 197.

⁴⁶ «Бесы». СС. Т. 7. М., 1957. С. 526.

решается не только на уровне текста либретто, «спрессованно» представляющем коллизию Ивана. Иван – через интонации песенки Смердякова – «осмердяковывается», Смердяков же восходит к интонации плача, страдания, что прослеживается на уровне интонационно читаемой, музыкальной драматургии его образа – перед ним вдруг «открывается бездна духа... на пороге духовного мира Смердяков предстает как несчастный человек, духовно не защищенный, немощный и слабый. Подавляемый своим преступлением, герой вступает на мучительный путь познания первых духовных истин»⁴⁷. Но тот же путь открывается и Ивану, но с другой стороны – с высот его гордыни. Интересно решение этой неразделимой, двойнической пары в премьерных спектаклях – в блистательной исполнительской трактовке А.Зорина проявлялась отдельность, «себе на уме» Смердякова в противостоянии Ивану; в исполнении же А.Тимченко Смердяков становится «зеркалом» Ивана, приближается к нему по внешнему рисунку роли и единству переживания.

Образ Ивана на протяжении всего музыкального (и, прежде всего, оркестрово-симфонического) пространства оперы развивается не только на собственном лейтмотивном материале (лейтмотив любви, он же – лейтмотив совести Ивана – термины автора музыки), но и в своем развитии едва ли не во всех образах оперы – уже в первом в рассказе Мити Алеше о затаенной любви Ивана к Катерине Ивановне, в сценах о Великом инквизиторе, в ариозо «Ты ошибся, мой добрый Алеша», в диалогах со Смердяковым, с чертом, в сцене с Алешей «Не ты, не ты!» и, наконец, в напряженной ткани токатного нарастания в сцене Суда, в хоровых катаклизмах финала. Всеохватность музыкального развития образа Ивана, постоянное его участие в событиях и присутствие во всех перипетиях сюжета оставляет ощущение, что Иван – не только автор Поэмы о Великом инквизиторе, но и автор раскрывающейся перед нами музыкальной исповеди⁴⁸.

В музыкальном облике трех сцен, посвященных «Поэме о Великом инквизиторе» проявляется иносказательная формула «"Обнимитесь, миллионы" – "Ваша совесть – мы"». Она заложена в соединении тем 9-й симфонии и арии Великого инквизитора «Зачем ты пришел нам мешать?», обращенной к Пришедшему. Фраза «Ваша совесть – мы» введена либреттистом на основе более развернутых высказываний романа и кажется вполне оправданной: «... ты исполнил бы всё, чего ищет человек на земле, то есть: пред кем преклониться, **кому вручить совесть** и каким образом **соединиться**

⁴⁷ Рогова Н.Б. Идея духовного «Отечества» ... С. 198.

⁴⁸ «Создание Ивана Карамазова было для него (Достоевского – Н.С.), скорее всего, преобразованным собственным опытом...» – Пономарева Г.Б. Иван Карамазов в религиозном опыте Достоевского // Достоевский и мировая культура. Альманах № 2. М: Общество Достоевского в СПб., 1994. С. 74. «Иван – это духовный автопортрет автора романа, это наиболее полное отражение тех колебаний, тех мучительных поисков веры, того "горнила сомнений", через которые прошел, и не только прошел, но и продолжал проходить до последних дней жизни, сам Достоевский». – Евлампиев И.И. Поэма «Великий инквизитор» в контексте философского мировоззрения Достоевского // Достоевский и мировая культура. Альманах № 23. Гл.ред. К.А.Степанян. М: Общество Достоевского в СПб., 2007. С.161-162.

наконец всем в бесспорный общий и согласный муравейник, ибо потребность **всемирного соединения** есть третье и последнее мучение людей. Всегда человечество в целом своем стремилось устроиться непременно **всемирно**⁴⁹. «Самые мучительные тайны их совести – всё, всё понесут они нам, и мы им разрешим, и они поверят решению нашему с радостью, потому что оно избавит их от великой заботы и страшных теперешних мук решения личного и свободного. И все будут счастливы, **все миллионы существ**»⁵⁰.

Слово «совесть» этимологически восходит к Богу – «свъѣсть» – весть от Бога, ведание, познание Бога и знание Богом всех наших мыслей и деяний. Инквизитор в романе заменяет сам смысл понятия совести – обращенной теперь не к Богу, а к нему, Инквизитору. И настаивает на без-совестном, без-божном механизме соединения людей. Интонации 9-й симфонии Бетховена, пронизывающие ткань партитуры оперы, призваны отразить эту мысль, замеченную, но не до конца прочитанную рецензентами: «Издавательски искажённые интонации «Оды к радости» из IX симфонии Л.Бетховена, хотя и обрисовывали «антилиберальный» пафос Ф.Достоевского, всё же уступка тому же постмодернизму, не так художественный приём, как очередной ЗНАК из серии «головоломок» (разгадай – и пойми, мол!)»⁵¹.

Погружение Ивана во мрак и восхождение Смердякова к прозрению – в музыкальной драматургии оперы представляется **претворением поэтики Достоевского**, раскрывающейся в развитии смыслов через музыку. Через внутреннюю борьбу, через любовь и молитву герои все вместе, через музыкальные символы драматургии, приходят к утверждению человеческого и Божественного. Опера заканчивается главным символом поэмы Ивана – Поцелуем Пришедшего. «Бестолковая поэмка бестолкового студента»⁵² оказывается главным смыслом оперы, постепенно, сквозь коллизии и перипетии земной грешной жизни выпестовавшей главную мысль Ивана Карамазова.

В стремительном движении музыки, изобилующей комическими напряжениями и драматическими потрясениями, возникают лирические «переключения» - сфера человеческого, сфера любви: песня Грушеньки, ария Ивана, ария Мити. «Погиб, пропал совсем и погиб...» («исповедь горячего сердца»). В музыке арии Мити противоречия «карамазовской силы» сглажены и предпочтения отданы доброй и светлой силе его любви к Грушеньке. В красоте мелодии 2-й части Арии Мити «Грушеньку увидел...» воплощена красота чувства, наивысшее выражение получившая в дуэте Грушеньки и Мити «Увези меня далеко, далеко...». Любовь – высокой красотой музыки –

⁴⁹ СС. Т. 9. М., 1958. С. 323-324.

⁵⁰ СС. Т. 9. М., 1958. С. 326.

⁵¹ Журавлев М. Приговор постмодернизму. Газета "Минуты века", 31 июля 2008.

⁵² СС. Т. 9. М., 1958. С. 330.

одухотворяется и, наконец, восходит к Богопознанию⁵³.

Дуэт сразу же был отмечен исполнителями и слушателями как лирический центр оперы. О нем не забывали упомянуть самые разные критики, иногда ставя его начальными словами в заголовок статьи⁵⁴.

В драматургии оперы особую роль выполняют молитвы. Молитва – любовь – богопознание – представляются соединенными в поэтике Достоевского⁵⁵. И, наоборот, разрыв между ними уже есть ад (из рассуждений старца Зосимы: «Что есть ад?» – «Страдание о том, что нельзя уже более любить» (14, 292). К сфере высшей лирики принадлежат молитва Алеши «Господи! Нельзя с души человека столько спрашивать!...», молитва Мити «Господи, пронеси эту страшную чашу» («его моление о чаше!»⁵⁶) завершающаяся на словах «Надежды нет!» чистым, излучающим солнечную надежду трезвучием *D–dur*. Ария Катерины Ивановны «А может и не он убил... Окно мое высоко над землею... » (2-я ее часть – на стихи З.Гиппиус) – исповедание смущенного сердца, приближается к искренней молитве. О ней Иван говорит: «Теперь всю ночь будет просить Божью Матерь, чтоб указала, кем завтра на суде явиться – спасительницей или губительницей...»

В иерархии тематизма оперы высшую сферу представляют образы «Божественного присутствия», возникающие в узловых точках драматургии, раскрывающие высшие смыслы происходящего.

Тема Небесного гласа (Высшего присутствия), исполняемая вокализмом контр-тенора, возникла из эпизодов в житиях Святых, в которых соприкасается мир земной и мир Небесный через звучание Гласа Божьего и излучение небесного Света⁵⁷.

«Ангельское присутствие», «связь с иными мирами» в пространственном мире произведений Достоевского было отмечено исследователями его творчества: «Если существует ангел неслышного голоса, то именно его вестническим присутствием сплошь освящено метафизическое пространство общения героев Достоевского»⁵⁸. Эта

⁵³ См.: Шовина Е.Н. Осмысление представлений о бессмертии в русской религиозной философии конца XIX (Ф.М.Достоевский, В.С.Соловьев, Л.Н.Толстой). Автореф. к.филос.н. Мурманск. 2007. С. 18.

⁵⁴ Свинцова В. «Увези меня далеко» // «Деловой Петербург» № 141 (2707) от 01.08.2008.

⁵⁵ Трофимов Е. Христианская онтологичность эстетики Ф.М.Достоевского // Достоевский и мировая культура. Альманах № 8. Ред.-сост. К.А.Степанян. М.: Классика плюс, 1997. С. 7-30.

⁵⁶ Тоичкина А.В. Тема ада в романе Достоевского «Братья Карамазовы» // Достоевский и мировая культура. Альманах № 23. Гл.ред. К.А.Степанян. М.: Общество Достоевского. ЛММ Ф.М.Достоевского в СПб., 2007. С.47.

⁵⁷ О сфере отражения темы небесного в музыке см.: Ручьевская Е. Слово и внесловное содержание в творчестве Мусоргского // Музыкальная академия. 1993. № 1. С. 202; Тышко С. Проблема национального стиля в русской опере. Глинка. Мусоргский. Римский-Корсаков. Киев, 1993; Щербакова Т. «Жизнь, где бы ни сказалась...» Литургический элемент в творчестве Мусоргского // Музыкальная академия. 1999 № 2. С. 131; Серегина Н. М.П.Мусоргский: «Рассвет на Москве» в свете песнопений Владимирской иконе Богоматери // Отражения музыкального театра. Книга 1. Сб. ст. и материалов к юбилею Л.Г.Данько. Сост. Э.С.Барутчева, Т.А.Зайцева. СПб.: Канон, 2002. С. 87-97; Щербакова Т. Неразгаданный сфинкс // Отражения музыкального театра. Книга 1. Сб. ст. и материалов к юбилею Л.Г.Данько. Сост. Э.С.Барутчева, Т.А.Зайцева. СПб.: Канон, 2002. С.57-72; Смагина Е.В. Оперная поэтика Глинки в контексте национальных культурных традиций. Автореф. к.иск. Ростов-на-Дону, 2002. С. 17-23; См.: Серегина Н.С. Музыкальный строй семи небес (ангельское пение по источникам XII в.) // Ежегодная богословская конференция православного Свято-Тихоновского богословского ин-та. М., 2005. С. 609-617; Она же. Сольфеджио для ангелов // ЗЕЛЕНЫЙ ЗАЛ. Альманах. Сост. Ю.А.Смирнов-Несвицкий. СПб.: ГНИИИ, 2008. С. 135-140.

⁵⁸ Исупов К.Г. Метафизика общения в мире Достоевского // Достоевский и мировая культура. Альманах № 19. Гл.ред. К.А.Степанян. СПб.: Серебряный век, 2003. С. 39; См. также: Фокин П.Е. Жест молчания в поэме Ивана Карамазова «Великий инквизитор» // Достоевский и мировая культура. Альманах № 19. Гл.ред. К.А.Степанян. СПб.: Серебряный век, 2003. С. 59-66.

сфера присуща и другим национальным культурам. Так, японская переводчица нашла ключевые соответствия этим понятиям в японской литературе, осознаваемым как «эн» – «край, рамка, т.е. пределы, границы миров, отношение, волшебная сила, косвенное условие, пауза, молчаливый диалог, знак судьбы»⁵⁹: «В “Братьях Карамазовых” подобное происходит, сопровождаясь “светом”, вернее, “проблеском”: в тот момент, когда к человеку приходит спасение, дающее ему силы и радость, он словно познает связь между собой и целым миром, чувствует, будто ухватил нити других миров, слышит милый “голос” или “прорицание”, к нему приходит “откровение”»⁶⁰.

Сфера «Высшего присутствия» нашла выражение монодийной (но без заимствования из какого-либо древнего стиля), воспаряющей мелодии «надмирного» регистра, включенной в партитуру оперы как неперсонифицированный образ Небесного Гласа (а, может быть, и образ Пришедшего⁶¹, безмолвно участвующего в оперном сюжете).

Тема **Небесного гласа (Высшего присутствия)**, звучит без слов **вокализмом контр-тенора**. На лондонской – 1.2.9 – и московской – 3 и 4.2.9 – премьерах она была поручена высокому сопрано, но остранный тембр контр-тенора точнее определяет этот образ. Истоки этой темы можно увидеть в житиях Святых, описывающих звучание Гласа Божьего и излучение небесного Света⁶² при соприкосновении Небесного и земного миров, начиная от жития Бориса и Глеба, летописной статьи об обретении мощей Феодосия Печерского, слов Кирилла Туровского, Чтения о Видении Св. Исаяи пророка⁶³.

«**Ангельское присутствие**», «**связь с иными мирами**» в пространственном мире произведений Достоевского было отмечено исследователями его творчества: «Если существует **ангел неслышного голоса**, то именно его вестническим присутствием сплошь освящено **метафизическое пространство** общения героев Достоевского»

⁵⁹ Като Д. «Связь с иными мирами» у Достоевского // XXI век глазами Достоевского: перспективы человечества. Мат-лы международной конференции, состоявшейся в Университете Тиба (Япония) 22-25 августа 2000 года. Сост. Теофуса Киносита, ред. К.Степанян. М.: ИД Грааль, 2002. С. 372-380.

⁶⁰ Като Д. «Связь с иными мирами» у Достоевского... С. 376.

⁶¹ «Он» - в либретто назван «Пришедшим». Безымянность «Его» в поэме Ивана связана с религиозной традицией. В исследовательской литературе этот персонаж рассматривается как Пленник, Странник, Гость, Пришелец. См.: Сузи В.Н. «Пленник» Великого инквизитора // Достоевский и мировая культура. Альманах № 16. Гл.ред. К.А.Степанян. СПб.: Серебряный век, 2001. С. 73-88. Либреттист вводит в оперу безмолвный персонаж «Пришедший».

⁶² О сфере отражения темы небесного в музыке см.: Ручьевская Е. Слово и внесловное содержание в творчестве Мусоргского // Музыкальная академия. 1993. № 1. С. 202; Тышко С. Проблема национального стиля в русской опере. Глинка. Мусоргский. Римский-Корсаков. Киев, 1993; Щербакова Т. «Жизнь, где бы ни сказалась...» Литургический элемент в творчестве Мусоргского // Музыкальная академия. 1999 № 2. С. 131; Серегина Н. М.П.Мусоргский: «Рассвет на Москве» в свете песнопений Владимирской иконе Богородицы // Отражения музыкального театра. Книга 1. Сб. ст. и материалов к юбилею Л.Г.Данько. Сост. Э.С.Барутчева, Т.А.Зайцева. СПб.: Канон, 2002. С. 87-97; Щербакова Т. Неразгаданный сфинкс // Отражения музыкального театра. Книга 1. Сб. ст. и материалов к юбилею Л.Г.Данько. Сост. Э.С.Барутчева, Т.А.Зайцева. СПб.: Канон, 2002. С.57-72; Смагина Е.В. Оперная поэтика Глинки в контексте национальных культурных традиций. Автореф. к.иск. Ростов-на-Дону, 2002. С. 17-23.

⁶³ См.: Серегина Н.С. Музыкальный строй семи небес (ангельское пение по источникам XII в.) // Ежегодная богословская конференция православного Свято-Тихоновского богословского ин-та. М., 2005. С. 609-617; Она же. Сольфеджио для ангелов // **ЗЕЛЕНЫЙ ЗАЛ**. Альманах. Сост. Ю.А.Смирнов-Несвицкий. СПб.: ГНИИИ, 2008. С. 135-140.

(разрядка наша)⁶⁴. Характерно, что понимание таких тонких материй присуще и другим национальным культурам. Так, японская переводчица Достоевского нашла ключевые соответствия этим понятиям в японской литературе, осознаваемым как «эн» – «край, рамка, т.е. пределы, границы миров, отношение, волшебная сила, косвенное условие, пауза, молчаливый диалог, знак судьбы»⁶⁵: «В “Братьях Карамазовых” подобное происходит, сопровождаясь “светом”, вернее, “проблеском”: в тот момент, когда к человеку приходит спасение, дающее ему силы и радость, он словно познает связь между собой и целым миром, чувствует, будто ухватил нити **других миров**, слышит милый “голос” или “прорицание”, к нему приходит “откровение”»⁶⁶.

Сравним с текстом Достоевского: «... У них наука, а в науке лишь то, что подвержено чувствам. **Мир же духовный, высшая половина существа человеческого** отвергнута вовсе, изгнана с неким торжеством, даже с ненавистью... Многое на земле от нас скрыто, но взамен того даровано нам **тайное сокровенное ощущение** живой связи нашей с **миром иным**, с миром горним и высшим, да и **корни наших мыслей и чувств не здесь, а в мирах иных**. Вот почему и говорят философы, что сущности вещей нельзя постичь на земле. Бог взял семена из **миров иных** и посеял на сей земле и взрастил сад свой, и возшло всё, что могло взойти, но возвращенное живет и живо лишь чувством соприкосновения своего **таинственным миром иным**; если ослабевает или уничтожается в тебе сие чувство, то умирает и возвращенное в тебе. Тогда станешь к жизни равнодушен и даже возненавидишь ее. Мыслью так» (Из бесед и поучений старца Зосимы).

«Как будто **нити ото всех этих бесчисленных миров божиих** сошлись разом в душе его, и она вся трепетала, «**соприкасаясь миром иным**». Простить хотелось ему всех и за всё и просить прощения, о! не себе, а за всех, за всё и за вся, а «за меня и другие просят», — прозвенело опять в душе его. Но с каждым мгновением он чувствовал явно и как бы осязательно, как что-то твердое и незыблемое, как этот свод небесный, сходило в душу его. Какая-то как бы идея воцарялась в уме его — и уже на всю жизнь и на веки веков» (глава «Кана Галилейская»).

Тема «Высшего присутствия» возникает трижды:

1) звучит в сцене воскресения девочки в «Поэме о Великом инквизиторе» в конце первого действия;

2) «проливается» на поверженного Григория (сцена «В темноте» – «... слезы ли чьи,

⁶⁴ Исупов К.Г. Метафизика общения в мире Достоевского // Достоевский и мировая культура. Альманах № 19. Гл.ред. К.А.Степанян. СПб.: Серебряный век, 2003. С. 39; См. также: Фокин П.Е. Жест молчания в поэме Ивана Карамазова «Великий инквизитор» // Достоевский и мировая культура. Альманах № 19. Гл.ред. К.А.Степанян. СПб.: Серебряный век, 2003. С. 59-66.

⁶⁵ Като Д. «Связь с иными мирами» у Достоевского // XXI век глазами Достоевского: перспективы человечества. Мат-лы международной конференции, состоявшейся в Университете Тиба (Япония) 22-25 августа 2000 года. Сост. Теофуса Киносита, ред. К.Степанян. М.: ИД Грааль, 2002. С. 372-380.

⁶⁶ Като Д. «Связь с иными мирами» у Достоевского... С. 376.

мать ли моя умолила Бога, дух ли светлый облобызал меня в то мгновение – не знаю, но черт был побежден. Я бросился от окна и побежал к забору... Отец испугался и в первый раз тут меня рассмотрел, вскрикнул и отскочил от окна – я это очень помню. А я через сад к забору... вот тут-то и настиг меня Григорий...» – Часть третья. Книга девятая. V. Третье мытарство⁶⁷).

3) завершает оперу в эпизоде Поцелуя Пришедшего (на словах ремарки: «целует его в бескровные девяностолетние уста»).

Эта тема символизирует незримое присутствие, покровительство небесных сил земному миру. В ее надмирной отрешенности слышится печаль, жалость, плач.

Вторая по образному значению сферы Божественного – «ангельская» тема, произносимая детским хором, как бы с небес – **«Вечер тихий, вечер летний...»**.

Источником этого образа является эпизод романа, посвященный детскому воспоминанию Алеши Карамазова об одном летнем вечере, когда его мать молилась перед иконой, рыдая: «... 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, схватившую его в обе руки, обнявшую его крепко до боли и молящую за него Богородицу ... »⁶⁸.

Видимо, именно об этой иконе и о том же эпизоде вспоминает за коньячком его отец Федор Павлович, рассказывая присутствующим, как он плевал на эту икону, почитаемую чудотворной.

Образ благодатного вечернего Света у Достоевского становится «тематическим ядром» образа Алеши Карамазова. В опере его обобщенный знак трактуется шире – как высокая сфера ангельского пения. Этот образ замечен рецензентами: «Пронзительно вплетён в музыкальную ткань разворачивающейся трагедии звучащий сверху, из-под сводов театра – словно с небес, ангельски чистый детский хор, для которого композитор нашёл удивительную интонацию, заставляющую трепетать сердце»⁶⁹.

Выстраивая основу для музыкальной драматургии оперы, либреттист «останавливает» мгновение светового луча и свечения лампадки, зажженной перед иконой. Сравнение первоначального либретто с окончательным позволяет видеть тончайшую работу композитора с текстом либретто: композитор меняет в тексте Достоевского (использованного Ю.Димитриным) местоположение всего лишь одного слова: вместо «вечер летний, вечер тихий,... » он пишет – «Вечер тихий, вечер летний...». Простой напев этих слов создает образ молитвы «Свете тихий»:

⁶⁷ СС. Т. 9 .М., 1958, с. 586.

⁶⁸ СС. Т. 9. М., 1958, с. 26.

⁶⁹ Журавлев М. Приговор постмодернизму. Газета "Минуты века", 31 июля 2008.

«Вечер тихий, вечер летний, отворенное окно...

Зажженная лампадка перед Образом...

Косые лучи заходящего солнца...

Песнопение Православного Обихода «Свете тихий» исполняется на Всенощном бдении:

«Свете Тихий, Святыя славы, Безсмертнаго Отца Небеснаго,
Святаго Блаженнаго, Иисусе Христе, **пришедше на Запад Солнца,**
видевше Свет вечерний, поем Отца Сына и Святаго духа... »⁷⁰.

«Словесно-мотивные»⁷¹ совпадения этого молитвенного песнопения и фрагмента о детском воспоминании Алеши несомненны. Образ вечернего Света выстроен Достоевским вполне определенно.

«Песнь “Свете тихий”, по преданию, написана священномучеником Афиногеном (311 г.). О ней святитель Василий Великий писал: “Отцы наши не хотели принимать в молчании благодать вечернего света, но тотчас, как он наступал, приносили хваление”. ... В этом песнопении нашло выражение христианское учение о духовном свете, просвещающем человека, о Христе – Источнике благодатного света⁷². Песнь эта всегда поется с особенным вниманием и благоговением и, как никакое другое песнопение, дает возможность регенту и певцам “богословствовать” в звуке»⁷³. Хор «Вечер тихий...» также дает возможность исполнителям обратиться к сфере православного интонирования, для выражения «сверх-образа» простой мелодии этого хора.

По личному признанию автора музыки, в построении системы музыкальных значений применены тонально-гармонические символы, призванные действовать на глубинных уровнях тональной драматургии. Так, во Вступлении («Прелюдия») основной тонический аккорд *cis-moll* означает сферу «русского Бога», а его субдоминантовая функция с доминантовым звуком *gis*, лежащая в основе детского хора «Вечер тихий...» призваны выразить сферу «Богоматери с Младенцем».

Детское впечатление Алеши связано как с памятью о его матери, Софии Ивановны, так и с образом иконы Богоматери (конечно, с Младенцем). Так, тема Богоматери, тема

⁷⁰ Всенощное бдение. Богослужебные песнопения Православной церкви. Сост., ред., коммент. Д.Болгарского. Киев: Издание Свято-Троицкого Ионинского монастыря, 2000. С. 141-148.

⁷¹ См.: Зыховская Н.Л. Словесные лейтмотивы в творчестве Достоевского. Автореф. к.филол.н. Екатеринбург, 2000. С. 3-18; Фарафонова О.А. Мотивная структура романа Ф.М.Достоевского «Братья Карамазовы». Автореф. к.филол.н. Томск, 2003.

⁷² См.: Булгаков С.Н. Свет невечерний. М.: Республика, 1994. С. 35.

⁷³ Всенощное бдение. Богослужебные песнопения Православной церкви. Сост., ред., коммент. Д.Болгарского. Киев: Издание Свято-Троицкого Ионинского монастыря, 2000. С. 140.

Софийности (Премудрости Божией) и женственности как материнства, лежит в основе мировосприятия Алеши – и по Достоевскому, и в пространстве лейтмотивных значений музыкальной драматургии оперы.

Тема «ангельского присутствия» звучит трижды:

1) в Интродукции оперы («Прелюдия»), небесным своим обликом контрастируя тревожной теме Вступления и речитативным возгласам мужского хора «Обвиняетесь в убийстве отца вашего ... », а также – в контрапункте – с фрагментом темы 9-й симфонии Бетховена.

2) во втором действии, предваряя арию Инквизитора (вместе с возгласами «Господа, прошу встать, суд идет») «Зачем ты пришел мешать нам?»

3) в финале, контрапунктом небесной теме Поцелуя Пришедшего, завершая оперу.

Сакральное значение образа материнства и образа иконы Богородицы в романе подчеркивается хулой на Богоматерь Федора Павловича, мысленно оскверняющего всякую женщину и плюющего на икону, почитаемую чудотворной, – видимо, и тогда, в детском воспоминании Алеши – отчего бы она рыдала, прижимая к себе сына (здесь сквозит «живая» иконография Богоматери), и в сцене «За коньячком», когда Алеша падает в обморок, а Иван вспоминает, что мать Алеши и его матерью была.

Детский хор в опере далеко не случаен – эта тема восходит к детским сценам романа, не вошедшим в сюжет оперы, а через них – прямо к Евангелиям⁷⁴. Он звучит и в финале 1-го действия – на латинский текст католической молитвы «Ave Regina coelorum...» в сцене «Пришедший» на сюжет Поэмы о Великом инквизиторе. В этой же сцене хор – после воскрешения девочки – поет «Osanna» Пришедшему, словно бы подтверждая одну из блестящих догадок, что сам роман «Братья Карамазовы» – это «Осанна» Достоевского!⁷⁵ Инквизитор же повелением: «Взять его!» мгновенно овладевает народом, безмолвствующим под громогласный хорал оркестра.

Третий (в порядке появления) **образ высшего присутствия** содержится в седьмой сцене 2-го действия – «**Сон Алеши**», соотносящийся с важным символическим эпизодом романа, в котором Алеша прозревает евангельский эпизод «Кана Галилейская». «**Сон Алеши**» был единодушно отмечен публикой и критикой как выдающийся по красоте и духовному содержанию. Это вершинный эпизод оперы, представленный мелодическим ансамблем девяти главных персонажей. Его тематический материал, основанный на «призрачных» секундах, переплавленных в просветленный молитвой романс, соткан словно из тишины, тишиной вытесняя все предшествующие «скандалы» и «надрывы» драматургической «кардиограммы»

⁷⁴ См.: Ветловская В.Е. Роман Ф.М.Достоевского «Братья Карамазовы». СПб.: Пушкинский Дом, 2007. С. 145-149 и др.; Тихомиров Б.Н. Дети в Новом Завете глазами Достоевского. Постановка проблемы // Достоевский и мировая культура. Альманах № 19. Гл. ред. К.А.Степанян. СПб.: Серебряный век, 2003. С.135-156.

⁷⁵ См.: Степанян К.А. «Реализм в высшем смысле» как творческий метод Ф.М.Достоевского. Автореф. д. филол. н. М., 2007. С. 35.

действия.

Сцена «Сон Алеши» обобщает многие главы романа: «Жизнеописание Зосимы», «Кана Галилейская». «Простите!» – первым говорит Зосима; о прощении спрашивает Митя кучера Андрея, подъезжая к Мокрому, всех хочет простить и Грушенька. Алеша вспоминает об этих словах Зосимы. Эти слова – «... **любой перед всеми и за все виноват**» – становятся одним из важнейших сквозных мотивов, выраженных у Достоевского⁷⁶.

«Сон Алеши» помещен в иной, чем в романе, контекст. По Достоевскому, Алеша в дреме под чтение отца Паисия над гробом Зосимы слышит Евангельские слова о Кане Галилейской («... зван же бысть Иисус и ученицы его на брак...») и откликается евангельскому повествованию своими отрывочными во сне мыслями («не взяла ножа, не взяла ножа...», «все, что истинно и прекрасно, всегда полно всепрощения...»), ему во сне является Зосима – «тоже званный на брак в Кане Галилейской...», который говорит ему: «А видишь ли Солнце Наше, видишь ли ты Его?», и Алеша видит во сне Христа: «... что-то горело в сердце Алеши, что-то наполнило его вдруг до боли, слезы восторга рвались из души его... Он простер руки, вскрикнул и проснулся...»⁷⁷. Достоевский описывает, как Алеша подошел к гробу Зосимы, которого он только что слышал во сне, «но вдруг, круто повернувшись, вышел из кельи. ... Над ним широко, необозримо опрокинулся небесный купол, полный тихих сияющих звезд... <> Тишина земная как бы сливалась с небесною, тайна земная соприкасалась со звездною... Алеша стоял, смотрел и вдруг как подкошенный повергся на землю. <> Он плакал в восторге своем даже об этих звездах, которые сияли ему из бездны <...> Как будто нити ото всех бесчисленных миров божиих сошлись разом в душе его, и вся она трепетала, “соприкасаясь мирам иным”. Простить хотелось ему всех и за все и просить прощения, о, не о себе, а за всех, за всё и за вся, а “за меня другие попросят”, – прозвенело опять в душе его...»⁷⁸.

«Сон Алеши» – тихая кульминация оперы, помещенная в точку золотого сечения, – соткана либреттистом в стихотворение, объединившим разрозненные варианты этого «лейтмотива» в романе, с вторжениями мягких возгласов Зосимы «Где ты, Алеша...»:

«Сумрак и купол, и купол надмирный, полный мерцающих звёзд.

⁷⁶ См.: Катаев В.Б. «Все за всех виноваты» (К истории мотива в русской литературе) // Достоевский и мировая культура. Альманах № 9. Гл. ред. К.А.Степанян. М.: Классика плюс, 1997. С. 40-45; См. также: Померанц Г.С. Идеи русского инок в западном контексте // Достоевский и мировая культура. Альманах № 18. Гл. ред. К.А.Степанян. СПб.: Серебряный век, 2003. С. 125-133, с. 127; Кунильский А.Е. Христианские основы мировосприятия и изображения героя в произведениях Ф.М.Достоевского. Автореф. д. филол. н. Петрозаводск, 2006. С. 19; Шараков С.Л. Идея спасения в романе Ф.М.Достоевского «Братья Карамазовы». Автореф. к. филол. н. (науч. рук. В.Н.Захаров). Петрозаводск, 2006. С. 19; Степанян К.А. «Реализм в высшем смысле» как творческий метод Ф.М.Достоевского. Автореф. д. филол. н. М., 2007. С. 36.

⁷⁷ СС. Т. 9. М., 1958, с. 449-451.

⁷⁸ СС. Т. 9. М., 1958, с. 449-452.

Сердце во сне, деревья недвижны, спящий во мраке погост.
Звук тишины, словно отзвук уплывший тайны душевных утрат.
Истина в том, что любой перед всеми за всё и за всех виноват».

Мелодико-гармонический образ «Сна Алеши» достигает молитвенного звучания православной литургии, но прямого заимствования или жанрового подражания здесь все-таки нет. В музыке создан образ **сновидения как Преображения**⁷⁹ – в **райском** единении всех враждующих: «... воистину всякий пред всеми за всех виноват, не знают только этого люди, а если б узнали – **сейчас был бы рай**»⁸⁰. И здесь скорее не церковная (конфессиональная), а Евангельская высота, образ Евангельского Света. В музыке выражена мысль о торжестве Евангельской этики в этих словах о вине всех перед всеми.

Эпизод «Сна Алеши» равновесно созвучен краткому ансамблю «оцепенения»: **«Господи, старец на коленях!...»** в начале оперы, в келье у Зосимы, прозревшего будущие страдания присутствующих. Прозрение Зосимы нашло выражение в остановке (глинкинском «оцепенении») действия, где **музыкальное звучание** содержит образ **Прозрения Высшего присутствия**.

Мелодико-гармонический лейтмотивный комплекс Зосимы, с первой его реплики «Время есть еще. Подождем...» выражен мерными аккордами молитвенного склада в оркестровом сопровождении. Но и здесь нет подражания языку православного богослужения – аккорды Зосимы рисуют его индивидуальный облик, строй его личности, обращенной к духовному миру православия.⁸¹ Те же аккорды пронизывают партию Алеши, определяя ее интонационный строй, подчеркивая, как и в романе⁸², их духовное родство. Их неспешное, мерное течение противостоит вторжению немислимых в келье монашествующего опереточно-канканных «наскоков» фиглярствующего Федора Павловича. Интонации Зосимы имеют свое собственное время – Время, идущее от Древней Руси. Он его хранитель, через него мы ощущаем веру в то, что оно длится, что оно еще наше. И это время Жизни («Время есть еще, подождем...») в отличие от апокалипсического пророчества о конце времен.

Опера завершается так же, как завершается поэма Ивана Карамазова, которую

⁷⁹ См.: Бекетова Н. Концепция Преображения в русской музыке. Ростов-на-Дону, 2001.

⁸⁰ СС. Т. 9. М., 1958, с. 373.

⁸¹ «Взял я лицо и фигуру (Зосимы) из древнерусских иноков... Св. Сергей, Петр и Алексей митрополиты», а также Серафим Саровский. Цит. по: Буданова Н.Ф. Достоевский и Сергей Радонежский // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 14. СПб.: Наука, 1997. С. 195-201; 197.

⁸² Гумерова А.Л. Отношение Алеши Карамазова к старцу Зосиме. Анализ на фоне библейских цитат // Достоевский и мировая культура. Альманах № 23. Гл.ред. К.А.Степанян. М: Общество Достоевского. ЛММ Ф.М.Достоевского в СПб., 2007. С.49-52. Тихомиров Б.Н. Об одном особом случае цитации библейских текстов героями Достоевского. Из наблюдений над поэтикой романов «великого пятикнижия» // Достоевский и мировая культура. Альманах № 23. Гл.ред. К.А.Степанян. М: Общество Достоевского. ЛММ Ф.М.Достоевского в СПб., 2007. С.53-68.

«именно финальный поцелуй Пленника делает гениальной»⁸³. Мелодический образ **сна Алеши**, соединившись с двумя «райскими» темами – с лейтмотивом Пришедшего (тема **Высшего присутствия**), с лейтмотивом **ангельского присутствия** («Вечер тихий»), слегка омраченный кратким «дуновением» тревожной темы «Прелюдии», звучит **эсхатологически**⁸⁴ в последних тактах финала, блистательно решенных В.Бархатовым, когда Пришедший, изгнанный из Скотопригоньевска, опускается перед его воротами на землю, свернувшись, как ребенок в утробе, и словно бы превращается в новый «эмбрион», в конец и начало, начало Нового Сознания, Нового мира. Просветление в финале – после хорового напряжения масштабной «катавасии» Суда – неожиданно и катарсически легко. Оно источает надежду. Изгнанный из Скотопригоньевска – здесь, с нами. И с ним тот мир, который вот так звучит. Последние истаивающие звуки, исполненные тишины и райского блаженства... «Не знают только этого люди, а если б узнали – **сейчас был бы рай**».

В последних тактах музыки в напеве виолончели в памяти всплывают слова из «Сна Алеши»: «**Истина в том...**». Краткая, как вздох, эта интонация, завершая оперу, объемлет весь мир Достоевского: мы помним, Кто для него был Истиной...

Вслушиваясь единым внутренним ощущением в сопряжение интонационных смыслов оперы, хочется выразить мысль о том, что прочтение Достоевского в собственно музыкальном раскрытии – в опере «Братья Карамазовы» А.Смелкова состоялось.

⁸³ Фокин П.Е. К истории создания поэмы Ивана Карамазова «Великий инквизитор» // Достоевский и мировая культура. Альманах № 21. Гл.ред. К.А.Степанян. СПб.: Серебряный век, 2006. С. 33.

⁸⁴ «Эсхатология – учение о конце света и о начале нового мира». – См.: Об эсхатологических мотивах в творчестве Достоевского см.: Хорст-Юрген-Герик. Достоевский и Хайдеггер: эсхатологический писатель и эсхатологический мыслитель // XXI век глазами Достоевского: перспективы человечества. Мат-лы международной конференции в Университете Тиба (Япония) 22-25 августа 2000 года. Сост. Теофуса Киносита, ред. К.Степанян. М.: ИД Грааль, 2002. С. 99-115.

